»Weil jede Note zählt«

Mozart interpretieren

Gespräche und Essays

Stephan Mösch (Hrsg.)

BÄRENREITER
METZLER

MOZARTFEST
WÜRZBURG

»Weil jede Note zählt«

MOZART INTERPRETIEREN

Gespräche und Essays

Herausgegeben von Stephan Mösch

Bärenreiter
Metzler

MOZARTFEST
WÜRZBURG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die
Unterfränkische Kulturstiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2020
© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Redaktion: Stephan Mösch
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur und Register: Daniel Lettgen
Notensatz: Hannah Grieger
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
ISBN 978-3-7618-7184-3
DBV 230-01
www.baerenreiter.com * www.metzlerverlag.de

INHALT

»Weil jede Note zählt« 1
Zur Einführung
Stephan Mösch

ERSTER TEIL: ESSAYS

Mozarts Musik 16
Text und Klang, Komposition und Aufführung
Ulrich Konrad

»Fragen des menschlichen Daseins« 41
Mozarts Theater der Vielfalt
Stephan Mösch

Werktreue und Texttreue 74
Mozart-Dirigenten des 20. und 21. Jahrhunderts
Thomas Seedorf

Nahe Ferne, ferne Nähe 103
Mozart und die Musik des 20. Jahrhunderts
Wolfgang Rathert

Warum Spontaneität und Risiko so wichtig sind 135
Aufführungspraxis bei Mozart: Ein Überblick
Robert D. Levin

ZWEITER TEIL: GESPRÄCHE

»Entzücken und Erschauern« 163
Alfred Brendel

»Eine ständige Verbindung von extremer Disziplin und tiefster Emotion« 171
Brigitte Fassbaender

»Artikulation ist die Lebensader dieser Musik« 185
Sir John Eliot Gardiner

»Warum ›Mozart-Stimme‹? Diesen Begriff verstehe ich nicht« 203
Christian Gerhaher

»Unser Begriff von Authentizität ist ein bisschen festgefahren« 217
Hartmut Haenchen

»Salzburg hat etwas Einschüchterndes« 229
Markus Hinterhäuser

»Irgendwann geht Ottavio zur Polizei« 237
René Jacobs

»Kein Komponist für Extremisten« 253
Frank Peter Zimmermann

»Man kommt bei Mozart an kein Ende – und nicht ohne ihn aus« 265
Tabea Zimmermann

DRITTER TEIL: MOZARTFEST WÜRZBURG

»An Mozart«? 278
Hermann Zilcher als Bearbeiter, Komponist und Interpret auf Mozarts Spuren
Christian Lemmerich

Kulturhilfe 290
Das Würzburger Mozartfest nach dem Zweiten Weltkrieg im kulturpolitischen Kontext
Renate Ulm

Chronik 305
Hansjörg Ewert, Dimitra Will

ANHANG

Anmerkungen 352
Autorinnen und Autoren 381
Werkregister 386
Personenregister 389
Abbildungsnachweise 398
Dank 400

»WEIL JEDE NOTE ZÄHLT«

Zur Einführung

Stephan Mösch

2021 feiert das Mozartfest Würzburg seinen 100. Geburtstag. Das Jubiläum ist Anlass, nicht Gegenstand dieses Buches: Es lässt sich als Einladung, sogar als Aufforderung verstehen, über den Umgang mit Mozarts Musik nachzudenken, über Haltungen, die sich damit verbinden, über das, was man gemeinhin »Interpretation« nennt und was sich in den 100 Jahren des Mozartfestes immer wieder fundamental verändert hat. Ein Buch also, das sich den Wandlungen des Mozart-Verständnisses widmet.

Wie hat Nikolaus Harnoncourt anlässlich des Mozart-Jahres 2006 in einer zornigen, berühmt gewordenen, notwendigen Festrede formuliert? »Mozart braucht unsere Ehrungen nicht – wir brauchen ihn und seinen aufwühlenden Sturmwind.« Dann brachte er die entscheidende Formulierung ins Spiel: »Was ist der Inhalt seines Plädoyers? Es ist die Kunst selbst, es ist die Musik, und wir haben Rechenschaft darüber abzulegen, was wir mit ihr gemacht haben und immer noch machen.«[1] Rechenschaft ablegen, das ist es. Auch bei diesem Buch. Dafür nutzt es zwei Formate: wissenschaftliche Essays und Gespräche.

Stets geht es darum, sich Mozarts Musik in ihrer Doppelexistenz als Notentext und als Klang anzunähern. Seine Schreibweise(n) und Schaffensprozesse – samt der daraus erwachsenden philologischen Herausforderungen – sind genauso wichtig wie die künstlerische Physiognomie von Dirigenten, Instrumentalisten, Sängern und Regisseuren.[2] Und natürlich gilt auch: Die Art und Weise, wie sich Komponisten mit Mozart auseinandergesetzt haben, gehört genauso zum Thema des Buches wie die Sichtung von Aufnahmen. Der inhaltliche Rahmen muss folglich zunächst einmal weit gespannt sein. Innerhalb dieses Rahmens

gehen die Texte selektiv vor. Sie spüren Exemplarischem nach und versuchen, auf engem Raum zu vertiefen.

Wenn das Würzburger Mozartfest hereinspielt, dann weniger im Zeichen eines ästhetischen Diskurses, sondern vielmehr als zeitgeschichtliches Phänomen. Festspiele ereignen sich nicht im luftleeren Raum, auch wenn sie sich vom Alltag des Konzert- und Opernbetriebs absetzen. Wie in Bayreuth, so spiegeln sie in Würzburg ein Stück deutscher Geschichte. Das ist der Grund, warum dieses Buch einen dokumentarischen, dritten Teil enthält, der den zentralen Figuren Hermann Zilcher und Eugen Jochum eigene Beiträge widmet, mit einer Chronik arbeitet und einzelne Aspekte auf gesonderten Doppelseiten zoomartig herausgreift. Dabei werden viele Quellen erstmals ausgewertet. Der Taschenkalender von Jochum gehört dazu, Material aus Zilchers Privatnachlass, Dokumente aus dem Archiv des Bayerischen Rundfunks und dem Würzburger Stadtarchiv.

Das gedankliche, institutionelle und kulturpolitische Umfeld des Würzburger Mozartfestes hat sich in den letzten 100 Jahren vielfach gewandelt. Das Mozart-Verständnis ist davon nicht zu trennen. Vielmehr entsteht die Dynamik des Ganzen durch ein Ineinandergreifen verschiedener Kräfte. Das Buch liefert hierzu keine abschließenden Diagnosen, sondern versucht, historische Stadien und Paradigmenwechsel zu vergegenwärtigen. Würzburg dient dabei als Pars pro toto.

Deshalb wird der Zeitraum zwischen 1921 und 2021 auch keineswegs dogmatisch verstanden. Insbesondere die Essays, aber auch Gespräche und Dokumentation greifen auf davor liegende Zeiträume zurück, wenn Themen und Diskurse das nahelegen. Bestimmte Aspekte ziehen sich leitmotivisch durch verschiedene Beiträge, werden dabei aber unterschiedlich beleuchtet. Die Einführung versucht, schlaglichtartig einige Momente der Würzburger Festspielgeschichte mit dem Kontext des Buches zu verknüpfen. Die Essays von Ulrich Konrad und Robert Levin sind – entsprechend dem Profil ihrer Autoren – komplementär gedacht und bilden in diesem Sinn einen Rahmen: Der eine Autor schreibt als Wissenschaftler, dessen Publikationen vielfach von einem engen Bezug zur musikalischen Praxis leben, der andere als

Künstler, dessen Konzerte, Aufnahmen und Bearbeitungen undenkbar wären ohne seine wissenschaftliche Tätigkeit. Auch die Texte von Thomas Seedorf und dem Herausgeber lassen sich komplementär lesen. Sie treffen sich dort, wo ein sogenannter »Mozart-Stil« institutionalisiert und als Marke verkauft wurde: im Wien der Nachkriegszeit. Die Gespräche, die (fast alle) Markus Thiel mit wichtigen Mozart-Interpreten verschiedener Generationen geführt hat, greifen inhaltliche Aspekte der Essays auf, folgen aber ihrer jeweils ganz eigenen Dynamik. Ansichten und Einsichten, Erfahrungen und Erwartungen, die sich auf den Umgang mit Mozart beziehen, werden reflektiert, tradierte Zuordnungen hinterfragt, alte und neue Lesarten verdeutlicht.

* * *

»Interpretation« ist ein schillernder Begriff – und er ist es deshalb, weil es sich um einen pluralen Gegenstand handelt. Wie ist er in diesem Buch zu verstehen? Zunächst: Der performative, aufführungspraktische

Tiepolos Deckenfresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz

Aspekt von Interpretation steht im Mittelpunkt, sagen wir ruhig: der konkrete Umgang mit Mozarts Musik. Das also, was bis weit ins 19. Jahrhundert »Vortrag« hieß. Es lässt sich freilich nicht ohne ästhetische Positionen denken, die – gerade mit Blick auf Mozart – im 20. Jahrhundert vielfältig ausdifferenziert wurden. Damit kommen die hermeneutischen Wurzeln des Interpretationsbegriffs zum Vorschein.[3] Mozart interpretieren heißt, sich immer in mehrfachem Sinn um ein Verstehen bemühen. Die einzelnen Texte des Buches versuchen, solche Implikationen auszutarieren. Ob Analyse oder Gespräch macht in diesem Fall keinen großen Unterschied. Entscheidend ist die Einsicht, dass sich musikalische Interpretation, auch wenn man sie genuin als praktische versteht, ein heterogenes Gebilde darstellt, das sich aus verschiedenen Quellen speist. Hans-Joachim Hinrichsen hat den Sachverhalt zugespitzt: »Indem die angemessene Aufführung von Musik deren begrifflich vermittelte Deutung nicht bloß voraussetzt, sondern diese auch ihrerseits wiederum beeinflußt, ist sie eine zwar selbst nicht begriffliche, aber kategorial erfaßbare, in ihrer öffentlich ausgeübten Form gesellschaftliche und bewußtseinsprägende Form der Vermittlung von Musik: praktische Interpretation.«[4]

Wenn in diesem Buch Künstlerinnen und Künstler verschiedener Generationen von ihren – sich oft widersprechenden – Erfahrungen und Absichten berichten, wenn Haltungen skizziert werden, die Ferruccio Busoni, John Cage oder Helmut Lachenmann zu Mozart eingenommen haben, wenn schließlich von Aufnahmen, Bühnenaufführungen und ihrem rezeptionsgeschichtlichen Kontext die Rede ist, dann geschieht das vor diesem Hintergrund. Die Denkfigur, die sich damit verbindet, ist die eines Kreislaufs von »komponierter Musik, praktischer Interpretation und begrifflicher Reflexion«.[5] Dieser Kreislauf lebt von Kommunikation. Dass er Produktion und Rezeption eng aufeinander bezieht, spricht gegen die hermetische Vorstellung des Werkes als Text. Genau die wird allerdings häufig von Musikern als Motivations- und Legitimationsstrategie genutzt – ganz so, als würden sich mit dem »come scritto« alle Interpretationsfragen in Luft auflösen. Man kann jedoch den Notentext mit philologischem Scharfsinn ergründen, ohne kommunikative

Aspekte der ästhetischen Erfahrung zu schmälern oder gar zu leugnen.[6] Das ist der Orientierungsrahmen, den das vorliegende Buch voraussetzt. In diesem Sinn will es weder auf Medienarchäologie hinaus, noch auf eine Theorie des Mozart-Verstehens oder gar auf ästhetische Hierarchien. Es begreift sich sehr viel zurückhaltender als Bestandsaufnahme – freilich als eine, die der »ästhetischen Fluidität« von Mozarts Musik so nahe wie möglich kommt.[7] Dass sich diese Bestandsaufnahme an vielen Stellen weiter treiben lässt, als es im gegebenen Rahmen möglich ist, versteht sich von selbst. Nur ein Beispiel: Im Kapitel über Komponisten geht es um ihr Mozart-Verständnis und dessen Auswirkungen auf ihre Musik. Natürlich lässt sich im nächsten Schritt die Beziehung zwischen klingender Interpretation und zeitgleichen Entwicklungen der Kompositionsästhetik untersuchen. Aber das wäre ein eigenes, weites und vor allem weit über Mozart hinausreichendes Forschungsfeld.

* * *

Von einem biographischen Bezug kann nicht ernsthaft die Rede sein. Mozart kannte Würzburg nur von der Durchreise. Dass er im Brief vom 28. September 1790 die »schöne, prächtige Stadt« erwähnt,[8] wird bis heute mit lokalpatriotischem Stolz gern zitiert, kann aber kein Mozartfest legitimieren. Umso interessanter, wie der Festivalgründer das Initiationserlebnis beschrieb. Hermann Zilcher (1881–1948), in Frankfurt geboren und ausgebildet, hatte an den Münchner Kammerspielen intensiv mit Otto Falckenberg zusammengearbeitet und lehrte Klavier und Komposition, als er 1920 zum Direktor des Bayerischen Staatskonservatoriums in Würzburg ernannt wurde. 1921 dirigierte er in der Residenz, und es schien ihm gerade bei Mozart, als ob er »die entzückenden Ornamente, die wundervollen Linien der Architektur im Kaisersaal mit dem Taktstock nur nachzuzeichnen brauchte: Musik und Raum wurden eins«.[9] Zilcher hat dieses Moment einer singulären ästhetischen Erfahrung immer wieder beschworen und damit zum Gründungsmythos erhoben. Die »innige Vermählung zwischen Ton, Architektur und Farbe« geht dabei weit über Atmosphärisches oder den Befund einer reizvollen

Kulisse hinaus. Worauf es Zilcher ankam, war ein ganzheitliches Konzerterlebnis, dessen sinnliche Dimension quasi automatisch zu einem vertieften Mozart-Verständnis führen sollte.

Als Musiker und Manager zog er daraus weitreichende Konsequenzen – auch solche, die aus heutiger Sicht verblüffend modern anmuten. So nahm er nicht nur die prunkvolle, von Balthasar Neumann und Tiepolo gestaltete Treppenanlage in sein Konzept auf (»hier kann man nur feierlich schreiten«[10]). Als Gegenpol zum Kaisersaal mit seiner sehr begrenzten Platzkapazität wurde der Park, der sich hinter der Residenz öffnet, zum Akteur des Festes. Die akustischen Verhältnisse waren gut: Der langgestreckte, zweigeschossige Barockbau wirkte als Resonanzwand, sodass vom Schlossbalkon musiziert werden konnte und – in räumlicher Fortsetzung des ebenerdigen Gartensaales – Orchester- und Kammermusik »open air« funktionierte. Die »Nachtmusiken« nahmen ihren Anfang – ursprünglich als lockere Fortsetzung der Kaisersaal-Konzerte gedacht.

Auch sonst setzte Zilcher auf die Möglichkeiten des Hofgartens, arbeitete mit verteilten Klangquellen, verknüpfte Orchester, Chor und Tanz, komponierte für diese Konstellation (*»An Mozart«*, 1928). Es gehört zur Ironie der Geschichte, dass viele Initiativen, mit denen vor der Zerstörung der Residenz – also in ihrer originalen barocken Bausubstanz – problemlos experimentiert werden konnte, längst unmöglich geworden sind. Verantwortlich dafür ist ein verändertes Wertebewusstsein im Umgang mit »Weltkulturerbe«. Erstaunlich genug: Die Mischung von Klang, Raum und Bewegung, von aktivem und passivem Konzertformat, von Individualisierung und Gemeinschaft des Erlebens, die heute angesichts ausgesuchter »Event-Locations« und ausgeklügelter Vermittlungsformate zur Conditio sine qua non gehört, prägte bereits die Anfänge des Mozartfestes.

Gleichwohl wollte Zilcher Mozart musikalisch nicht als »Meister des Rokoko« verstanden wissen.[11] Ganz abgesehen von dem Klanggewand, das seine Bearbeitungen der Musik des 18. Jahrhunderts umhängen, überlagern sich in seinen programmatischen Äußerungen – zeittypisch – verschiedene Mozart-Bilder. Die Extreme liegen bisweilen

nahe beieinander. So geht es Zilcher darum, Mozart bis in »seine dämonischsten Tiefen aufzusuchen«, gleichzeitig aber »nach Möglichkeit zu entmaterialisieren«.[12] Was hier anklingt, ist ein bis zu E. T. A. Hoffmann zurückreichendes Mozart-Verständnis (mit *Don Giovanni* im Zentrum), das sich noch zum 150. Geburtstag an einem »dämonische[n] Künstlernaturell« ausrichtete.[13] Das aufschlussreiche Verb »entmaterialisieren« weist dagegen in eine andere Richtung: Mozart als abstrakter Genius, der die Extreme menschlicher Empfindung in übernatürlicher Weise vereint und in quasi gereinigter Form kommuniziert. Es ist jener Mozart, der – wie Zilcher an anderer Stelle schrieb – »Wonne« und »Weh« gleichermaßen »erschütternd und anmutsvoll […] zu singen weiß«.[14] Hier schimmert eine am prominentesten von Ferruccio Busoni verfochtene Vorstellung durch: Mozart als quasi »vom Himmel gefallenes Phänomen«, das für die Einheit der Musik, ja für Musik schlechthin steht.[15]

Das von Balthasar Neumann entworfene Treppenhaus der Würzburger Residenz

Überaus bezeichnend ist in dieser Hinsicht ein Eintrag in Zilchers Gästebuch. Der ungarisch-jüdische Meistergeiger Carl Flesch war nach seiner Lehrtätigkeit in den USA 1928 nach Deutschland zurückgekehrt und gastierte im Folgejahr beim Mozartfest. Den Dank an Zilcher verband er mit einer Grundsatzerklärung: »Genie kann ein Himmelsgeschenk sein«, heißt es da, »unerwartet, unabsichtlich, unverdient«. Mozarts Kunst sei »zeitlos«, ihr »Kern […] an keinerlei Epoche gebunden«. Daher bleibe sie »aufrecht im Wandel der Zeiten«.[16]

* * *

Die singuläre ästhetische Erfahrung, die Zilcher für das Mozartfest reklamierte, wurde immer wieder neu beschworen und auf erstaunliche Weise mit dem Zeitgeschehen koordiniert. Die so entstandene Kontinuität steht in spannungsvollem Verhältnis zu dem, was Carl Flesch »Wandel der Zeiten« nannte. Sie geht, was einige Topoi betrifft, sogar auf die Zeit vor Zilcher zurück. Das soll hier nur kurz angedeutet werden. Es war ein Kritiker des *Würzburger General-Anzeigers*, der bereits im Februar 1919 die Idee äußerte, den Kaisersaal als Konzertraum und somit »für gemeinnützige Zwecke zu gewinnen«.[17] Gedacht und geschrieben war das in der Diskussion um eine Nutzung der Residenz nach dem Ersten Weltkrieg, genauer: nachdem mit dem Wittelsbacher Ludwig III. der letzte Bayernkönig abgedankt hatte. Im Sommer 1920 wurde die Idee von dem Würzburger Kunsthistoriker Fritz Knapp aufgegriffen. Er machte sich für ein Bürgertum stark, das in einer »Zeit der Not Mittel und Wege finden werde, das heilige Vermächtnis unserer großen Meister fortleben zu lassen, die gleichfalls trotz Entbehrung und Bitternis unsterbliche Werke geschaffen haben«.[18]

Der Topos wurde zwei Jahre später bei Zilchers »Mozartwoche« im Sinne eines ganzheitlichen Erlebnisses von der Presse bekräftigt: »In diesen Tagen schwerer Not bedeuteten die Konzerte ein edles Fest der Augen und der Töne, ein Labsal für die müde Seele.«[19] Die Idee des volksbildnerischen Auftrags sollte schon in den Zwanzigerjahren dem Eindruck des Elitären entgegenwirken, das sich mit dem Feudalambiente der Residenz zweifellos verband. Sie stand ideologischer Ver-

einnahmung in der NS-Zeit kaum im Wege. Während des »Dritten Reiches«, in dem Zilcher eine später kontrovers eingeschätzte, zumindest aber opportunistische Rolle spielte,[20] wurde das Mozartfest zeitlich ausgedehnt und als überregionale Kulturinstitution positioniert.

Die Vorstellung, dass Mozart in einer »kranken Zeit« für »Gesundung« sorgen und den Menschen zu neuer Identitätsbildung verhelfen könne,[21] entwickelte nach dem Zweiten Weltkrieg große Sogkraft. Die Wiedereröffnung des Mozartfestes 1951 und – wenige Monate später – die Gründung der Deutschen Mozart-Gesellschaft haben wesentlich damit zu tun. Dass Mozart »Maßstab und Gleichnis« sei »für die Möglichkeit einer Weiterexistenz im geistigen und menschlich-sittlichen Sinne«, war eine Überzeugung, die Erich Valentin, einer der Gründerväter der Deutschen Mozart-Gesellschaft, zum 200. Geburtstag des Komponisten emphatisch beschwor.[22] Derselbe Valentin hatte Mozart im »Dritten Reich« als Repräsentanten einer genuin »deutschen« Musik porträtiert. Nun berief er sich auf Hermann Hesse und amalgamierte dessen (in den Zwanzigerjahren entstandenes) Mozart-Bild in einem mehrfach nachgedruckten Vortrag mit mentalen Befindlichkeiten der Nachkriegszeit: Mozart als »Sinnbild des Maßes, der Ordnung, der Mitte«.[23]

Damit zeichnet sich über alle Rezeptionsmuster hinaus ein mentalitätsgeschichtliches Tableau ab. Ihm entsprechen enge personelle Verflechtungen. Franz Stadelmayer, der sich als Oberbürgermeister von Würzburg für eine Wiedereröffnung des Mozartfestes einsetzte, wurde später Präsident der Deutschen Mozart-Gesellschaft und dürfte wesentlich für deren Beitrag zu Hermann Hesses 80. Geburtstag – mit Erich Valentins zentralem Vortrag – verantwortlich sein. Bundespräsident Theodor Heuss, mit dem Stadelmayer in Kontakt stand, verband eine langjährige Freundschaft mit Hesse.[24] Unmittelbar nach dem Krieg war der politisch unbelastete Stadelmayer eine Schlüsselfigur beim kulturellen Wiederaufbau Münchens und hatte sich für Eugen Jochum eingesetzt. Der Dirigent und das neu gegründete Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks wurden ab 1951 zu Protagonisten des Mozartfestes.

Eugen Jochum, während des »Dritten Reiches« in Hamburg als Generalmusikdirektor tätig, bezog Mozart nun besonders drastisch auf

die Gegenwart. Anfang der Sechzigerjahre hielt er eine Rede, die das von Zilcher hervorgehobene ganzheitliche Mozart-Erlebnis mit mentalen Bedürfnissen zweier Nachkriegszeiten abgleicht: Mozart – ganz nach Hermann Hesse – als Sinngeber. Ein Mozart, mit dem sich »Diesseits und Jenseits« in eins fassen lassen, wie es beim Hesse-Leser Erich Valentin heißt.[25] Als ausübender Künstler holte Eugen Jochum die Legitimationsstrategie des Mozartfestes quasi auf den neuesten Stand – und zeichnete nebenbei das Selbstbild eines humanistisch geprägten Musikers. Die Einheit von Mozarts Musik und der Würzburger Residenz wurde nun über deren Zerstörung hergestellt und über die Tatsache, dass der Bautrakt aus Kaisersaal, Treppenhaus und Gartensaal erhalten geblieben war. Jochum sprach – sicherlich nicht ohne

Im Kaisersaal der Residenz: Eröffnungskonzert des Mozartfestes 2018 mit der Camerata Salzburg und Hartmut Haenchen

persönliche Betroffenheit – über die »so schwer angeschlagene und verwundete Stadt« und ihre »Verbindung« zu Mozart: »Je älter ich als Mensch und Musiker werde, um so mehr verehre ich Mozart. […] Er bezeichnet jenen Moment der Schwebe, da die Vollendung ganz nahe ist, die Schwere, die nie verleugnet wird, sich ins Leichte wandelt, da Form und Inhalt, Können und angeborene Gabe einander sich völlig decken, und wo Tränen und Lächeln eins geworden sind. Da sind Jugend und Reife und Tod in reiner Schönheit gefaßt.« Angesichts »aus nächster Nähe« erlebter Zerstörung erscheint Mozart in diesem Verständnis als »reines Wunder, das uns einen Abglanz ewigen Lebens verbürgt«. Gerade deshalb offenbare seine Musik in Würzburg ihren tieferen Sinn: Die »wunderbare Heiterkeit […] dieser geliebten Stadt ist nicht mehr ungeprüft, […] sie ist mehr geworden, geistgeprägt, unzerstörbar wissend. Zugleich näher am Tod und tiefer, leidenschaftlicher im Leben – wie Mozart.«[26]

Es blieb Wolfgang Hildesheimer vorbehalten, die Nähe, die dieses Mozart-Bild suggeriert, in eine dauerhafte Ferne zu überführen. Die Redakteure des *Fränkischen Volksblatts* trafen mit ihrer Überschrift den Kern: »Geistgeprägte Wahlverwandtschaft«. Eugen Jochum war – auch wenn er es nicht so gemeint hatte – eine perfekte Form von Marketing gelungen.

* * *

Zum Thema Aufführungspraxis gibt es in Hermann Zilchers Gästebuch einen doppelten Eintrag, aus dem man geradezu einen Sketch ableiten kann, ohne dass allzu viel Phantasie nötig wäre. Im Juni 1934 gastierte Maria Cebotari beim Mozartfest, zweifellos eine der bedeutendsten Sopranistinnen des Jahrhunderts – berühmt als anmutige und emotional tieflotende Mozart-Interpretin, geschätzt für ihre Gesangskultur, mit der sie ein erstaunlich vielfältiges Repertoire bewältigte. Sie war damals Mitte zwanzig, aber schon bei den Salzburger Festspielen aufgetreten und fest an der Semperoper engagiert, wo sie ein Jahr später die Titelpartie in Richard Strauss' *Die schweigsame Frau* gestalten sollte (mit begeisterter Zustimmung des Komponisten). Im Eröffnungskonzert des

13. Mozartfestes sang sie die »Rosenarie« der Susanna und Konstanzes »Martern aller Arten«. Ins Gästebuch schrieb sie: »Stille der Nacht beschützt uns mit oder ohne Vorschlag«. Der Satz ist nicht so kryptisch, wie er scheint. Er hat Humor, lässt sich aber auch als Protest lesen. Der erste Teil zitiert den Schluss von Susannas Rezitativ, das damals auf Deutsch gesungen wurde. Der zweite Teil erschließt sich durch einen weiteren Eintrag. Er stammt von Karl Böhm, der das Kaisersaal-Konzert mit Maria Cebotari dirigierte (und damals als Nachfolger für den von den Nazis vertriebenen Fritz Busch in Dresden als Generalmusikdirektor amtierte). Böhm ergänzte in der für ihn typischen, nörgelnden Art: »Mir is' es lieber ohne Vorschlag«.[27] Man hört ihn geradezu reden, wie er im steirischen Tonfall seine bildschöne junge Primadonna in die Schranken wies. Der doppelte Eintrag ist auf den 23. Juni 1934 datiert. Weil das Mozartfest am 24. Juni eröffnet wurde, handelt es sich offenbar um einen Probendisput, der noch nachhallte, als man sich später im Hause Zilcher traf.

Mit oder ohne Vorschlag? Die Frage hat Maria Cebotari und Karl Böhm nicht wirklich entzweit. Beide arbeiteten glänzend zusammen. Die »Rosenarie« nahmen sie drei Jahre später in Stuttgart auf – mit einem zarten Vorschlag bei »beschützt uns«. Es ist allerdings der einzige Vorschlag, den der Dirigent im gesamten Rezitativ gestattete. Von Böhm und seinem Verständnis der Mozart'schen Musik ist in diesem Buch an anderer Stelle die Rede, auch vom sogenannten Wiener »Mozart-Stil«, der ab den Fünfzigerjahren quasi als Qualitätssiegel weltweit vermarktet wurde (teils mit, teils ohne Böhm).[28] Interessant ist Mozart in dieser Zeit als eine Art Katalysator: Je mehr die Schallplatte zur Selbstverständlichkeit wurde, desto mehr griff in der musikalischen Interpretation die Tendenz zur Mechanik um sich. Zwischen dem Aufschwung technischer Reproduktionsmedien und dem Ideal musikalischer Reproduktion bestehen Zusammenhänge.[29] Selbstverständlich war auch dieser Stil nur ein Teil der Metamorphosen, die den Umgang mit Mozarts Musik im 20. Jahrhundert prägten. Der Weg von romantischer Tradition zu dem, was man »historisch informiert« nennt, war lang und alles andere als geradlinig. Die Extreme sind heute keines-

wegs überholt, sie bilden vielmehr ein Spannungsfeld – und sie werden von einem Dirigenten wie Teodor Currentzis aufs Wirksamste synthetisiert. Er taucht deshalb nicht zufällig an verschiedenen Stellen dieses Buches auf.

Gerade im Fall Mozart lief und läuft vieles asynchron. Natürlich hat sich die Distanz zwischen HIP (Historically Informed Performance) und »normalem« Musikleben verringert. Dogmatik hat kaum noch eine Chance. Wurde Mozart vom Allgemeingut zu einer Sache für Experten, so ist die Kenntnis der Experten inzwischen zum Allgemeingut geworden, wovon Mozart auf breiter Basis profitiert. Man kann es auch so sagen: Das Bewusstsein dafür, dass der Blick in die Vergangenheit zwangsläufig von der Gegenwart geprägt ist und die sogenannte Authentizität eine labile Angelegenheit, wirkt bis ins Detail musikalischer Entscheidungen. Andererseits hat dieses unabdingbare »Verhaftetsein in der Gegenwart«[30] die Kontraste auf eine neue Art geschärft: Die Interpreten gehen – gerade bei Mozart – mit der Applikation historischer Tatbestände auf unsere Wahrnehmung höchst unterschiedlich um. Man könnte geradezu von einem Comeback des Personalstils sprechen, der spätestens durch die Authentizitätsdebatten der Achtziger- und Neunzigerjahre weggefegt schien.

Zwei Aspekte lassen sich vor diesem Hintergrund besonders deutlich erkennen. Sie vertiefen, was dieses Buch unter Mozart-Interpretation versteht und einzukreisen versucht. Erstens gehört zum Begriff der Aufführungspraxis eine plurale Dimension. Er bezeichnet eine »imaginäre Quersumme aus vielen unterschiedlichen Zeugnissen über Aufführungen einer bestimmten Zeit«.[31] Insofern beinhaltet er einen idealtypischen Zug, der keineswegs im Widerspruch steht zur normativen Auswertung historischer Quellen. Dass diese Quellen vielfach orts- und zeitgebunden sind, schränkt ihre Bedeutung nach aktuellem Verständnis von Aufführungspraxis nicht ein, sondern steigert ihren Wert. »Die wahre Reproduktion«, befand schon Adorno, »ist die Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals«.[32] Zweitens gibt es keine Interpretation ohne Tradition, genauer: »ohne wenn auch […] nur partiellen Konsens über die Bedeutung der Zeichen, aber auch über den

Sinn von Werken und ihrer Aufführung«.[33] Interpretation und wie auch immer geartete Tradition(en) bedingen sich. Sie können sich kreuzen oder parallel laufen, sich reiben oder ergänzen, befruchten oder aushebeln. Das ist der Grund, warum beim Umgang mit Mozarts Musik geduldiger Respekt und aggressives Behüten oft nahe beieinander liegen.

Mozart zu interpretieren, soviel steht fest, hat mit Präferenzen auf Zeit zu tun. Es bleibt deshalb eine stets offene, unabgeschlossene Aufgabe. Warum sie so schwer zu bewältigen ist, worin sie aber auch ihren besonderen Rang hat, brachte Alfred Brendel im Gespräch für dieses Buch lapidar auf den Punkt: »Weil jede Note zählt«.

»Nachtmusik« im Hofgarten der Würzburger Residenz

ERSTER TEIL

ESSAYS

MOZARTS MUSIK

Text und Klang, Komposition und Aufführung

Ulrich Konrad

Textfelder mit unscharfen Rändern: Grundlegendes

Im Anfang ist der Ton. Ihm folgt die Note. Kopf und Hals, eingepasst in den streng bemessenen Raum von fünf Linien und vier Zwischenräumen, mit der Lizenz, nach oben und unten um ein Weniges ausgreifen zu dürfen. Eines Schreibgeräts, gehalten von der Hand und gelenkt von der Vorstellungskraft des Schreibers, bedarf es als Instrument, um das unscheinbare Zeichen aufs Notenpapier zu bringen. Im Fortgang entsteht der (Noten-)Text, das Geflecht oder Gewebe zahlloser Köpfe, Hälse, dazu Fähnchen, Punkte, Striche, Keile, Buchstaben und was der Zusätze mehr sind. Musik? Was Notenschrift darstellt, ist für sich genommen keine Musik. Der »notierte« Text will und muss zum Klingen gebracht werden, aber mit dem Erklingen ist keine Dauer zu gewinnen. Die Musik sei, so hat es der Komponist und Musikgelehrte Adam von Fulda Ende des 15. Jahrhunderts ausgedrückt, eine »meditatio mortis continua«, ein fortgesetztes Nachdenken über den Tod. Denn im Erklingen vergeht sie, sträubt sich zwar gegen ihre Vergänglichkeit mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln – und endet doch im Verstummen. Was bleibt, ist Papier, bedeckt mit einer Graphie aus Linien, Punkten, Strichen und Fähnchen: ein Augenreiz, eine kühle Wonne vielleicht für Liebhaber abstrakter Zeichen – ein lautloser Friedhof.

Komponisten schreiben Noten, schaffen Texte. Jene müssen vergehen, diese können überdauern. Besäßen wir von Wolfgang Amadé Mozart ausschließlich sein im Februar 1784 angelegtes und bis zum November 1791 von ihm eigenhändig geführtes *Verzeichnüß aller meiner Werke*,[1] nicht aber die Papiere, auf denen diese Werke fixiert sind, dann verfügten wir zwar über den nackten Saldo der unvorstellbar reichhaltigen Produktivität seiner reifen Jahre, und wären doch musikalische

Habenichtse: Was einzig der Name Mozarts uns sinnvollerweise bedeuten kann und im glücklichen Falle bedeutet, das liegt in den Tausenden und Abertausenden von ihm beschriebenen, überlieferten Notenblättern begründet, aufgehoben, unveränderlich dokumentiert. Wo Texte fehlen – einige Einträge im *Verzeichnüß* etwa sind ungedeckt –, da gibt es diese Werke schlichtweg nicht: Leerstellen, wohl für immer unausfüllbar. Für die Geschichte des Komponierens im neuzeitlichen Sinne und ihrer Überlieferung gilt die unhintergehbare Doppelexistenz der Musik primär als Text und, aus ihm hervorgehend, als Klang. Mozart »verstehen« zu wollen, erfordert als erstes, seine Partituren »lesen« zu lernen, um ihren Gehalt musikalisch »sagen« zu können.

Diesem Unterfangen sind, so lehrt die Erfahrung, Grenzen gesetzt, oft genug enge. Denn chronologisch vor und geistig hinter der sichtbaren Note liegt die unergründliche Welt der Komponistenphantasie, walten die unbewussten Impulse des Denkens und Fühlens in Tönen, regiert aber auch die rationale Kühle eines hochkomplexen handwerklichen wie geistigen Tuns, welches Komponieren ist. Die Energie, die in den Triebwerken der hörsinnlichen Imagination wirkt, wenn sich Komponisten auf dem Vorfeld neuer Werke bewegen, speist sich aus den vielen Quellen des Gelernten, der Erfahrung, der Kombinationsfähigkeit, des Willens zur Entscheidung und weiterer anzunehmender, aber sprachlich nicht zu greifender Kräfte. Sie führt zu einer Res facta, einer gemachten, gearbeiteten Sache. Was die schreibende Hand des Komponisten schließlich entlässt, hat einen oft langen, erlebnisreichen Weg durch das Stollen- und Adernsystem produktiven Denkens hinter sich: »– sie wissen daß ich so zu sagen in der Musique stecke – daß ich den ganzen Tag damit umgehe – daß ich gern speculire – studiere – überlege –«, meinte Mozart in einem Brief zu den Streckenabschnitten dieses Vorgangs.[2] Wanderjournale in Form von Skizzen und Entwürfen zeugen gelegentlich davon, außermusikalische Dokumente wie Tagebücher oder Briefe gestatten fallweise Einblicke. Den Entstehungsprozess – das Wort in seinem vollen Sinne verstanden – in allen Dimensionen nachvollziehen zu können, bleibt dennoch Illusion.

Auch aus diesem Befund, dann vor allem aus der rätselhaften Stummheit der Texte und der mit dieser zusammenhängenden »sprachlosen« Abstraktheit des Klingenden gewinnt das häufig geäußerte Dictum scheinbare Stimmigkeit, das Wichtigste in der Musik stehe nicht in den Noten. Das dürfte mehr tiefsinnig als richtig sein. Wo denn sonst sollte dieses Wichtigste stehen – zwischen den sprichwörtlichen Zeilen? Was soll es überhaupt sein?

Vielleicht das »Geheimnis des Lebens«, von dem der Komponist in Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* raunt (und wohl besser nicht die »brünstigen Gefühle im Viervierteltakt«, über die sich die Komponistengattin in Straussens Komödie *Intermezzo* erregt)? Im Ernst: Das Wichtigste in aller Musik, auch derjenigen Mozarts, nein, überhaupt deren Essenz steht in den Notentexten. Sie bilden jedenfalls das fest gegründete Fundament unserer Erkenntnismöglichkeiten, die – was niemand je vergessen sollte – im Spielen und Hören immer nur Verstehensoptionen meinen, nie aber zu absoluten Gewissheiten führen. Notentexte sind Textfelder mit unscharfen Rändern, so wie Musik außerhalb des Rahmens semantischer Fixierungen angesiedelt ist.

Dass Musik mit den Mitteln der Sprache nur bedingt beizukommen ist, dass Notentexte an vielen Stellen dem Studium ihr paradoxes Changieren zwischen Präzision und Vagheit entgegenstellen, zwingt weder zur Resignation im rationalen Umgang mit ihr und ihnen, noch erlaubt es eine Haltung der Denkbequemlichkeit, die fünf gerade sein lässt, weil in der Kunst ohnehin alles »subjektiv« sei. Zwei Fragen drängen sich auf: erstens, wie Mozarts Notentexte entstanden, und, zweitens, wie aus ihnen mit welcher Verbindlichkeit Handlungsanweisungen zu gewinnen sind – Anweisungen, um sie in der Weise zum Klingen zu bringen, die sowohl Mozarts einstigen Intentionen (die wir freilich kennen müssten) als auch unseren gegenwärtigen Erwartungen entsprechen. Beiden Fragen kann man auch dann sinnvoll nachgehen, wenn am Ende nicht die Antwort eines normativ gültigen Systems von Aufführungs- und Interpretationsverbindlichkeiten steht.

Arbeit in Bewusstheit: Zu Mozarts Schaffensweise

Die Frage nach Mozarts Schaffensweise ist zuerst die nüchterne Frage nach Gewohnheiten, Ordnungen, Ritualen in der Werkstatt des Komponisten.[3] Mozart hat seine kompositorische Tätigkeit als Arbeit in Bewusstheit selbst bestimmt, als Arbeit, die aktiv geleistet werden musste. Warten auf Inspiration oder das Selbstbewusstsein, er sei ein Medium, durch das eine außer ihm liegende Kraft komponiere, spielen dabei keine erkennbare Rolle. Selbstverständlich werden bei der Aussage von einem solcherart bewussten Arbeiten Mozarts schaffenspsychologische Dispositionen allgemeiner Art wie zum Beispiel Gestimmtheit zum Komponieren, Freude an der Arbeit oder innere Aversion gegen eine Aufgabe nicht geleugnet, ebenso wenig wie Denkvorgänge und Tätigkeiten der Phantasie, die sich der willentlichen Steuerung entziehen.

Mozarts Zeitgenossen hatten keine Anschauung von den Arbeitsvorgängen des Komponisten. Sie nahmen vermutlich nur wahr, dass Mozart (wie andere Musiker auch) viel schrieb und in rascher Folge neue Werke vorlegte. Das entsprach aber den generellen Erwartungen, über deren Erfüllung keine Worte zu verlieren waren. Bekannt war Mozarts überragende Improvisationsgabe, die den Eindruck erwecken konnte, er komponiere aus dem Stegreif, wie er das auch selbst berichtete.[4] Derartige Einzelnachrichten verdichteten sich aber nirgends zu einer realitätsnahen Vorstellung von Mozart bei seiner kompositorischen Arbeit.

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde, unter anderem durch die Publikation von Anekdoten, deren meist faktischer Kern von haltlosen Ausschmückungen überwuchert ist, ein erstes, ein idealisiertes Mozart-Bild gezeichnet. Einer der Hauptverantwortlichen für diesen Vorgang war der Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz. Als Redakteur der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AmZ) lancierte er das folgenreichste Dokument über Mozarts Schaffensweise: das *Schreiben Mozarts an den Baron von …*[5] Dieses durch keinerlei Quelle aus Mozarts Hand beglaubigte Schreiben, das schon allein wegen seiner sprachlichen Form keineswegs von Mozart stammen kann, entfaltete bis weit in das 20. Jahrhundert hinein eine geradezu überwältigende Wirkung. Drei

Kernaussagen setzten sich in der Öffentlichkeit fest und wirken zum Teil bis heute nach. Erstens, Mozart komponiere ohne Hilfsmittel (Instrument, schriftliche Notizen) lediglich im Kopf; zweitens, auf diesem Weg finde das Werk in der Vorstellung des Komponisten schnell zu seiner vollendeten Gestalt und werde als solche unverlierbar im Gedächtnis gespeichert; drittens, das Fixieren der Komposition auf Notenpapier sei ein lediglich mechanischer Akt, der sehr schnell und von äußeren Umständen unbeeinflussbar ablaufe. Diesen scheinbar von Mozarts eigenen Mitteilungen herrührenden Aussagen hat die moderne Forschung ein entschieden differenzierteres Bild vom komponierenden Mozart entgegengestellt. Der Quellenwert des fraglichen Briefes ist tief erschüttert; das Schreiben gilt heute allgemein als fingiert. Unbestritten bleibt die Tatsache, dass Mozart zu außergewöhnlichen Denk- und Gedächtnisleistungen fähig war; dies zeigt etwa das Beispiel des Präludiums aus KV 394 (383a): »– hier schicke ich dir ein Præludio und eine dreÿstimige fuge, – […] es ist ungeschickt geschrieben. – das Præludio gehört vorher, dann folgt die fuge darauf. – die ursache aber war, weil ich die fuge schon gemacht hatte, und sie, unterdessen daß ich das Præludium ausdachte, abgeschrieben.«[6] Ebenso unbestreitbar sind aber die Nachrichten, die auf ein sehr bedachtes Vorgehen hindeuten, auf planerisches Arbeiten und auf gelegentlich mühsames Vorankommen.

Der Schaffensvorgang bei Mozart lässt sich nach Auswertung aller einschlägigen Quellen[7] idealtypisch in vier Phasen untergliedern. Die erste, vor-schriftliche Phase beginnt mit der Konzentration des Komponisten auf einen konkreten Werkplan und der auf die Realisierung dieser Idee gerichteten Phantasietätigkeit. Neben rein mentalen Vorgängen ist für Mozart dabei das Probieren am Klavier von großer Bedeutung. Darauf lassen wiederholte Nachrichten schließen, Mozart stehe an einem Ort kein Instrument zur Verfügung und aus diesem Grunde könne er nicht oder nur schwer komponieren. Neben späteren Mitteilungen Dritter wie Constanze Mozart oder Franz Xaver Niemetschek bekundet Mozart zweimal explizit die Bedeutung des Klaviers für seine Arbeit. 1778 verlässt er in Paris regelmäßig die eigene Wohnung, um im Hause des Konzertunternehmers Joseph Le Gros zu komponieren, »weill dorth

ein Clavier ist«.[8] Drei Jahre später geht es um ein neues Domizil in Wien und die anstehende Arbeit an der Oper *Die Entführung aus dem Serail* KV 384: »Mein zimmer wo ich hinziehe ist schon in Bereitschaft; – izt gehe ich ein Clavier zu entlehnen, denn, bevor das nicht in zimmer steht, kann ich nicht darinn wohnen, dermalen weil ich eben zu schreiben habe, und keine Minute zu versäumen ist.«[9] Ein weiterer Gegenstand für das »speculiren – studieren – überlegen«, von dem bereits die Rede war, ist die Auseinandersetzung mit Kompositionen anderer Musiker, mit Werken, die als Modelle für eigene Pläne anverwandelt werden. Die analytische Forschung ist auf diesem Gebiet noch nicht sehr weit vorgedrungen, doch lassen sich einige schlagende Beispiele für derartige Modelle nennen, etwa der Doppelchor »The people shall hear« aus dem Oratorium *Israel in Egypt* von Georg Friedrich Händel für das »Qui tollis« aus der Missa in c-Moll KV 427 (417a) oder der langsame Satz aus Joseph Haydns Sinfonie D-Dur Hob. I : 75 für das Variationen-Andante im Klavierkonzert B-Dur KV 450.[10]

Die zweite Phase ist bestimmt von der ersten schriftlichen Fixierung musikalischer Sachverhalte in stenographischer und in ihrem vollen Sinn allein dem Komponisten verständlicher ausschnitthafter Gestalt. Mozart hat diese Aufzeichnungen stets in einer unverwechselbar privatschriftlichen, partiell kryptischen Form gemacht und dabei auf ihre Mitteilbarkeit an andere verzichtet. Das Skizzieren gehört demnach ganz in die Sphäre der privaten Werkstatt. Einer klaren Definition der Skizze bei Mozart steht die höchst unterschiedliche Vielfalt der auf den Manuskripten zu beobachtenden Erscheinungen im Wege. Von kaum entzifferbaren, nur einzelne Noten umfassenden Gedankensplittern über wenige Takte sich ausdehnende melodische oder polyphone Partien bis hin zu vollständig fixierten ein- oder mehrstimmigen Verläufen, ja regelrechten Skizzenpartituren treten alle nur denkbaren Formen auf. Die Spanne zwischen einem bloß angedeuteten musikalischen Ereignis, dessen größerer Zusammenhang dem Komponisten bewusst war, dem fremden Betrachter aber völlig dunkel bleibt, und der in ihrer intendierten Bedeutung zweifelsfrei zu rekonstruierenden Aufzeichnung ist weit. Wer sich auf diesem Feld bewegen und orientieren möchte,

wird nach einer zumindest unter pragmatischen Gesichtspunkten befriedigenden Beschreibung und Typologisierung der Skizzen suchen. Letztere liegt in der einfachen Unterscheidung zwischen »Verlaufskizze« und »Ausschnittskizze« vor. Hauptfunktion der Verlaufskizze ist es, die Gesamtdisposition eines Werkes, eines Werkabschnitts oder eines konstitutiven Gestaltungsträgers (beispielsweise des Gesangsparts einer Arie) festzuhalten. Sie kann einstimmig – diese Form überwiegt bei Mozart –, aber auch mehrstimmig sein; in der Regel ist die Stimmenzahl hier geringer als bei der Ausführung der Komposition. Zweck der Ausschnittskizze ist es, einen im Verhältnis zum Werkganzen kurzen Ausschnitt von musikalisch auffallender Faktur (etwa hinsichtlich der Harmonik, der Satzart, der Formarchitektur oder anderer Elemente) mit Konzentration auf die Erfordernisse der je individuellen kompositorischen Aufgabe zu bewältigen. Sie begegnet vornehmlich in mehrstimmiger Ausführung. In systematischer Darstellung müssen bei der Verlauf- bzw. Ausschnittskizze jeweils solche für Vokal- oder Instrumentalwerke und innerhalb dieser Untergruppe die ein- oder mehrstimmigen unterschieden werden.

Mit der dritten Phase setzt die Produktion öffentlicher oder wenigstens potenziell öffentlicher Manuskripte ein. Mozart notiert den ihm in den konstitutiven Bestandteilen gegenwärtigen musikalischen Verlauf in einer »Entwurfpartitur«. Sie bildet die Vorstufe zur vollständigen Partitur, zeichnet sich durch alle äußeren Merkmale der Anlage und der »öffentlichen« Schriftform wie diese aus und enthält den »Hauptstimmensatz«. Dieser besteht zum ersten aus der melodieführenden Stimme der Partitur nebst vereinzelten, für den motivischen und harmonischen Verlauf substanziellen Zusätzen, zum anderen aus dem Basso-Part, auf dessen harmonischem Fundament sich die Oberstimme entfaltet. Ist die Entwurfpartitur beendet, so gilt das Werk in Mozarts Sprachgebrauch, wie aus Briefen klar hervorgeht, als komponiert; nicht selten erfolgt schon jetzt der Eintrag in das *Verzeichnüß aller meiner Werke*.

Die abschließende vierte Phase verwandelt die Entwurfpartitur in die ausgefertigte Partitur. Der wichtigste Arbeitsgang ist die Ergänzung des »Hauptstimmensatzes« um den »Binnensatz«. Dieser umfasst die

Gesamtheit der nicht im engeren Sinne melodietragenden Stimmen, vor allem also jene, die den harmonischen Satz ausfalten und das Klangbild bestimmen. Mozart nannte den Vorgang dieser vierten Phase »das Schreiben«. An einschlägigen Referenzstellen für das Verhältnis von Komponieren und Niederschreiben kommt einer Formulierung aus der Entstehungszeit des *Idomeneo* besonderer Rang zu: »Nun muß ich schliessen, den[n] ich muß über hals und kopf schreiben – komponirt ist schon alles – aber geschrieben noch nicht –«.[11] Mozart meint damit keinesfalls, wie das oft missverstanden worden ist, er habe alles »im Kopf komponiert«, aber noch keine Note des Werks zu Papier gebracht, sondern, wie sich aus der konstanten Verwendung der Wörter »komponieren« und »schreiben« im hier behandelten Zusammenhang belegen lässt, die Unterscheidung zwischen der Niederschrift einer Entwurf- und dem Ausfertigen der vollständigen Partitur.

In der dargestellten idealtypischen Form lässt sich der Schaffensvorgang bei Mozart an keinem Werk beispielhaft demonstrieren. Der Grund dafür liegt offen zutage: Alle zur vorschriftlichen ersten Phase gehörigen Vorgänge entziehen sich der Beobachtung. Über deren Dauer und Intensität lassen sich allenfalls Vermutungen anstellen. So mag das Fehlen von Skizzen für solistische Klavierwerke aus der engen Bindung des Komponisten an das Instrument zu erklären sein; außerdem können die Improvisation oder das über die manuelle Mechanik besonders angeregte Vorstellungsvermögen kompensatorisch gewirkt haben. Weiterhin muss mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass sich rein mentale Abläufe, skizzierende und endgültige Niederschriften nicht in chronologischer Folge ereignet haben, sondern in einer Art Sprungbewegung nach vorne und wieder zurück. Für diese Annahme sprechen mehrere Tatsachen: Mozart komponiert in klaren, etwa durch Periodenlängen, modulatorische Zielpunkte oder Formfunktion eines Abschnitts begrenzten musikalischen Sinneinheiten; Skizzen setzen nicht irgendwo ein und brechen nicht an beliebiger Stelle ab, sondern bilden solche Sinneinheiten (beispielsweise Vor- und Nachsatz eines Themas, Brücke zwischen erstem und zweitem Thema im Sonatensatz, Sektion aus der Durchführung); Ausschnittskizzen knüpfen an bereits Kompo-

niertes an, sind also auf etwas Vorangehendes bezogen und entwickeln von dort aus eine Fortsetzung. Über welche Strecken Mozart im Kopf prospektiv komponiert hat, lässt sich nur schwer und bestenfalls nach einer genauen Analyse von längeren Verlauf- oder Ausschnittskizzen bestimmen. So kann am Beispiel der Durchführung zum ersten Satz der »Prager« Sinfonie KV 504 gezeigt werden, wie das Ziel dieses Abschnitts und der Weg dorthin erst über verschiedene Skizzenstadien gefunden wird: Die Skizzenniederschrift bricht in dem Moment ab, in dem ein bereits in der Exposition komponierter Abschnitt als Endbaustein der Durchführung angeschlossen werden kann.

Die Beschreibung der Merkmale von Mozarts Schaffensweise, vor allem des Verhältnisses von rein mentalen zu schriftlichen Anteilen bei der Kompositionsarbeit, fußt auf einer quellenmäßig hinreichend gefestigten Grundlage. Dass der Philologe und Historiker trotzdem nicht alle Fragen beantworten und erst recht nicht alle bei individuellen Werken beobachtbaren Erscheinungen erklären kann, muss selbstverständlich eingeräumt werden. Es ist aber bislang unerwiesen geblieben, ob andere Disziplinen wie etwa die Psychologie oder die Hirnforschung an diesen Punkten weiter vorstoßen können. Namentlich psychologische Untersuchungen kranken im Falle Mozarts an einer unkritischen Wertschätzung fragwürdiger Überlieferungen oder an einer Überbewertung sekundärer Aussagen von Zeitzeugen. Erkenntnisfortschritte sind deshalb in jüngerer Zeit nur dort erzielt worden, wo sich Skepsis gegenüber dem Mythos und methodologische Strenge bei der Deutung der primären Dokumente, also der Skizzen, Fragmente und Werkautographe, verbunden haben.

Vom Notentext zum Erlebnis klingender Musik: Aufführungspraxis

Es gehört zur allgemeinen Erfahrung, dass anscheinend simple Sachverhalte sich oftmals nur mit Mühe eindeutig klären lassen, etwa: Gibt es eine »authentische« Aufführungspraxis der Werke Mozarts?[12] Ließe

sich dieser Frage mit einem definitiven »Ja« oder »Nein« begegnen, dann hätte das weitreichende Folgen für das Musizieren. Eine rundum bestätigte Authentizität von Techniken, Regeln und Gewohnheiten, die zwischen den Notentexten Mozarts und dem aktuellen Bemühen vermitteln, sie erklingen zu lassen, könnte zur Legitimation einer allein und ein für alle Mal als richtig qualifizierten Art und Weise der Aufführung dienen. Würde diese Authentizität dagegen grundsätzlich negiert oder zumindest in ihrer Verbindlichkeit bestritten, dann käme ihr im Vergleich mit anderen Kriterien und Maßstäben eben keine oder bloß eine marginale Bedeutung in der Aufführungspraxis zu.

Ohne die an ihrem Beginn angeregte, oft polemisch geschärfte, inzwischen teils befriedete, teils ermüdete Debatte in ihrem Verlauf rekapitulieren zu wollen – was angesichts ihrer ja weit über den Fall Mozart hinausgehenden Dimensionen ohnehin nicht in knapper Form zu leisten ist –,[13] wird die kursorische Besinnung auf einige Begriffe für die weitere Erörterung ausgewählter Beispiele und Argumente ratsam sein. »Authentisch« bedeutet, gemäß dem Ursprung des Wortes aus dem griechischen αὐθεντικός (authentikós), »selbstgetan«, »von eigener Hand ausgeführt« und betont, etwas abweichend vom heute üblichen Sprachgebrauch, die personenbezogene Urheberschaft eines Tuns oder einer Sache; πράττειν (prattein), πρᾶγμα (pragma) und πρᾶξις (praxis) heißen »machen«, »das Getane« und »Tat« oder »Handlung«. »Aufführungspraxis« ist ein Neologismus, den der hauptsächlich mit Editionen von Werken des 17. und 18. Jahrhunderts hervorgetretene Musikwissenschaftler Max Seiffert bereits 1907 geprägt hat,[14] der aber erst seit den beiden 1931 erschienenen Büchern von Arnold Schering (*Aufführungspraxis alter Musik*) und Robert Haas (*Aufführungspraxis der Musik*) etabliert ist.[15] Dieser durchaus treffende musikwissenschaftliche Terminus sollte und soll nicht etwa die musikalische Handlungsweise bei einer konkreten Aufführung in Vergangenheit oder Gegenwart bezeichnen, sondern meint eine idealtypische Spielsituation, wie sie im Sinne einer Schnittmenge aus vielen unterschiedlichen historischen Aussagen über Aufführungen einer bestimmten Zeit gewonnen werden kann. Wenn also von authentischer Aufführungspraxis der Werke

Mozarts die Rede ist, dann bezieht sich das bei strenger Anwendung der Begriffe erstens allein auf sein eigenes Tun und zweitens auf die Vorstellung, die wir uns davon aus geschichtlichen Schriftquellen machen, aus Quellen, welche selbst nicht die Sache sind: Informationen etwa über die Improvisation von Verzierungen im 18. Jahrhundert, die wir aus zeitgenössischen Traktaten ziehen, können nicht einfach gleichgesetzt werden mit der konkreten Handlungs- und Hörwirklichkeit von improvisierten Verzierungen in dieser Zeit, da uns der historische Wahrnehmungsraum ein für alle Mal verschlossen ist.

Mozart hat sich nur gelegentlich in Briefen zu einzelnen Aspekten der Aufführung seiner und anderer Werke geäußert, nie systematisch, sondern immer spontan und anlassgebunden. Seine aufs Ganze gesehen wenigen, wenn auch je für sich aufschlussreichen Bemerkungen ergeben kein geschlossenes Bild. Das Cantabile im Gesangs- und Instrumentalvortrag etwa thematisiert er mehrfach.[16] Dem Tempo rubato im Klavierspiel gilt eine bedeutungsvolle Aussage im Rahmen einer Kritik an einigen zeitgenössischen Pianisten: »Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. beÿ ihnen giebt die lincke hand nach.«[17] Klang und Spielverhalten der Hammerklaviere von Johann Andreas Stein und Anton Walter beschreibt Mozart in höchsten Tönen:

> »Nun muß ich gleich beÿ die steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom stein seiner arbeit etwas gesehen habe, waren mir die spättischen Clavier die liebsten; Nun muß ich aber den steinischen den vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viell besser, als die Regensburger. wenn ich starck anschlage, ich mag den finger liegen lassen, oder aufheben, so ist halt der ton in dem augenblick vorbeÿ, da ich ihn hören ließ. ich mag an die Claves kommen wie ich will, so wird der ton immer gleich seÿn. er wird nicht schebern, er wird nicht stärcker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem wort, es ist alles gleich. […] seine instrumente haben besonders das vor andern eigen, daß sie mit auslösung gemacht sind. da giebt sich der hunderteste nicht damit ab. aber

> ohne auslösung ist es halt nicht möglich daß ein Piano forte nicht schebere oder nachklinge; seine hämmerl, wen man die Claves anspielt, fallen, in den augenblick da sie an die saiten hinauf springen, wieder herab, man mag den Claves liegen lassen oder auslassen. wen er ein solch Clavier fertig hat, |: wie er mir selbst sagte :| so sezt er sich erst hin, und Probirt allerleÿ Pasagen, läüffe und springe, und schabt und arbeitet so lange bis das Clavier alles thut. den er arbeitet nur zum Nuzen der Musique, und nicht seines nuzens wegen allein, sonst würde er gleich fertig seÿn.«[18]

Unangemessenes Vibrato beim Singen verurteilt Mozart nachdrücklich:

> »Meissner hat wie sie wissen, die üble gewohnheit, daß er oft mit fleiss mir der stimme zittert – ganze viertl – ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt – und das habe ich an ihm nie leiden können. das ist auch wircklich abscheülich. das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. die Menschenstimme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, daß es schön ist – daß ist die Natur der stimme. man macht ihrs auch nicht allein auf den blasinstrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach – ja so gar auf den Claviern – so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön – weil es wieder die Natur ist. da kömts mir just vor wie auf der orgl, wen der blasbalk stost.«[19]

Zu anderen wichtigen Elementen des Vortrags wie beispielsweise der Ornamentierung oder der dynamischen Abstufung sind keine wortschriftlichen Äußerungen bekannt. Hier sind orientierungsstiftende Anhaltspunkte in den Notentexten zu finden. Was aus ihnen partiell zu ersehen ist, sei an ausgewählten Beispielen vorgeführt.

Vokale Auszierung

Zu den »verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten«, wie schon Hugo Riemann solche Elemente der Praxis genannt hat,[20] gehört die improvisatorische Auszierung von Wiederholungsabschnitten im musikalischen

14

b) Non sò d'on - de vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel

a) Non sò d'on - de vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel

fp *p* *fp* *p*

19

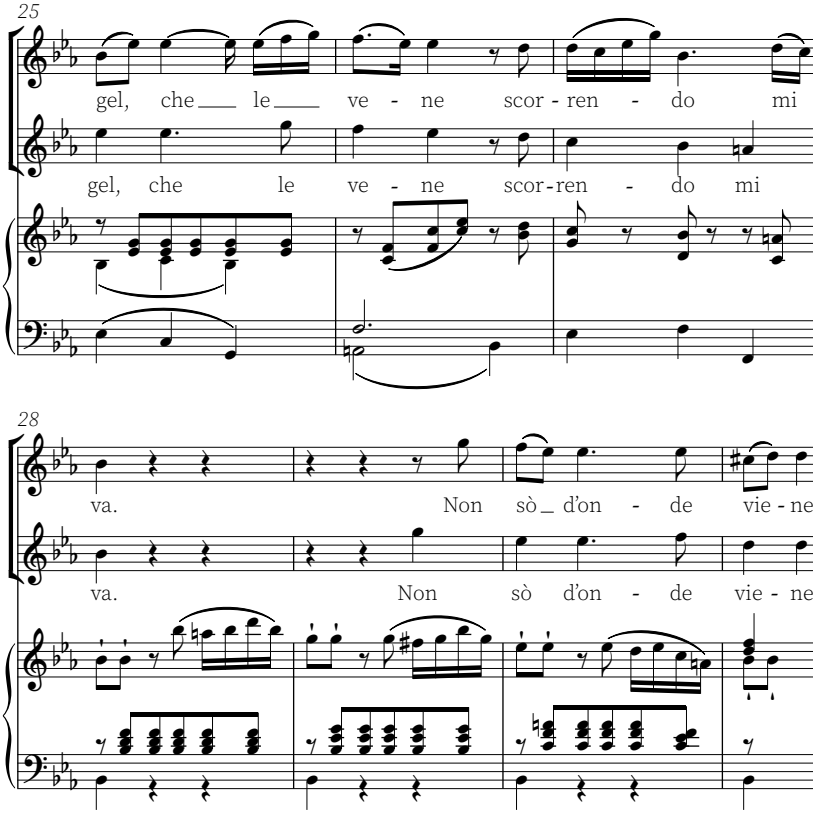
te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i-

te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i-

22

-gno - to mi na - sce nel pet - to quel

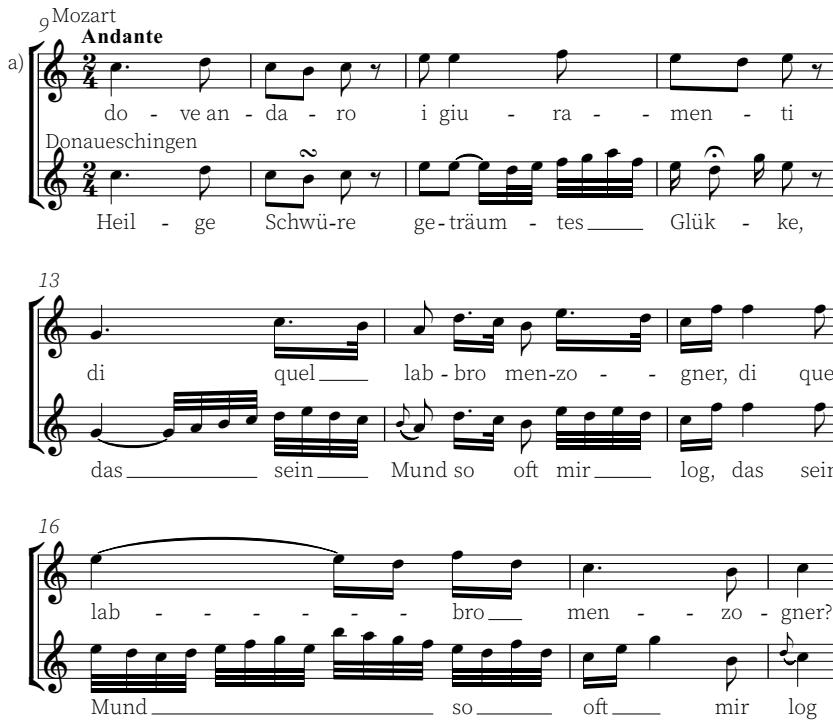
-gno - to mi na - sce nel pet - to, quel

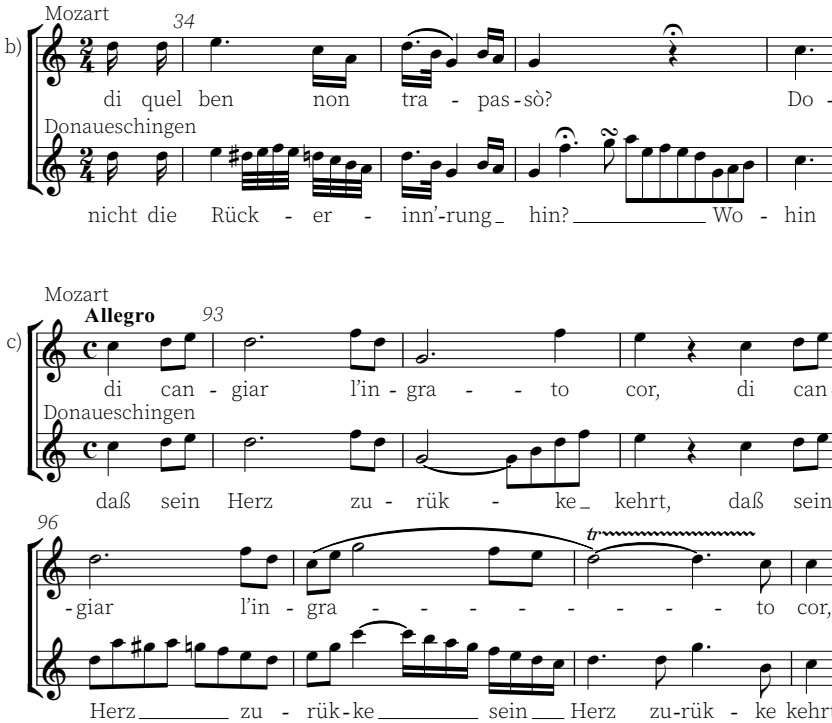


Notenbeispiel 1: W. A. Mozart, Arie »Non sò d'onde viene« für Sopran und Orchester KV 294
a) Singstimme nach dem Partiturautograph | Stadtarchiv Hannover, Signatur: *4.AS.01 Nr. 1558*
b) Singstimme in der von Mozart ausgezierten Version | Stadtarchiv Braunschweig, Signatur: *H III C: 209*

Verlauf. Darüber hinaus wurde von guten Gesangssolisten erwartet, dass sie ihre im Notentext festgehaltenen Partien affektgemäß veränderten, um den Ausdruck zu intensivieren. Für Rezitativ und Arie »Alcandro, lo confesso« – »Non sò d'onde viene« KV 294 liegt die Ausarbeitung einer ornamentierten Version des ersten Arienteils von Mozarts Hand vor, also eine vom Komponisten fixierte Vorschrift für eine eigentlich aus dem Stegreif zu gestaltende Vortragsweise durch die Sängerin (siehe Notenbeispiel 1a und b).[21]

Es bleibt unklar, ob der Komponist damit nur eine vielleicht noch unerfahrene Künstlerin in einer einmaligen Studien- und Aufführungssituation unterstützen oder das Protokoll eines imaginierten Vortrags schreiben wollte, wie ihn eine geschmackssichere Sängerin leisten würde, oder ob er vielmehr ein ästhetisch mustergültiges Modell für die Darbietung dieser Partie zu schaffen beabsichtigte. Mozarts Auszierung enthält sich aller übertriebenen sängerischen Kunstfertigkeiten, macht die Arie aber gleichwohl kunstvoller – ist das nun Ergebnis der besonderen Rücksichtnahme auf eine bestimmte Sängerin oder darf es als seine künstlerische Maxime verallgemeinert werden? Wie wäre dann aber sein Urteil über die deutsche Vortragsfassung der Contessa-Arie »Dove sono i bei momenti« ausgefallen, wie sie uns im Rollenbuch der Donaueschinger Singspiel-Produktion von *Le nozze di Figaro* aus dem Jahr 1787 vorliegt?[22]





Notenbeispiel 2: W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro* KV 492, Atto III, Nr. 20, Arie der Contessa »Dove sono i bei momenti«
Singstimme nach Mozarts Partiturautograph und nach dem Donaueschinger Rollenbuch der Sängerin Maximiliana Faller
a) Andante (Beginn), T. 9–18
b) Andante, T. 34–37
c) Allegro, T. 93–99

Sie stammt nicht von Mozart, ist in diesem Sinne also nicht authentisch, spiegelt jedoch in unverfälschter Weise eine zeitgenössische Aufführungsform wider. Nichts spricht dagegen, dass auch die Sängerinnen in den von Mozart selbst geleiteten Vorstellungen ihren Part mit ähnlichen Ornamentierungen versehen haben könnten. Hätte sich der Komponist dagegen gewehrt, dass der von resignativer Stimmung getragene Monolog der Protagonistin in ein eher extrovertiertes Lamento mutiert, in dem sich der herrschende Affekt auch in etwas aufdringlichen Spitzentönen Laut verschafft? Wir wissen es nicht. Wer Mozart an

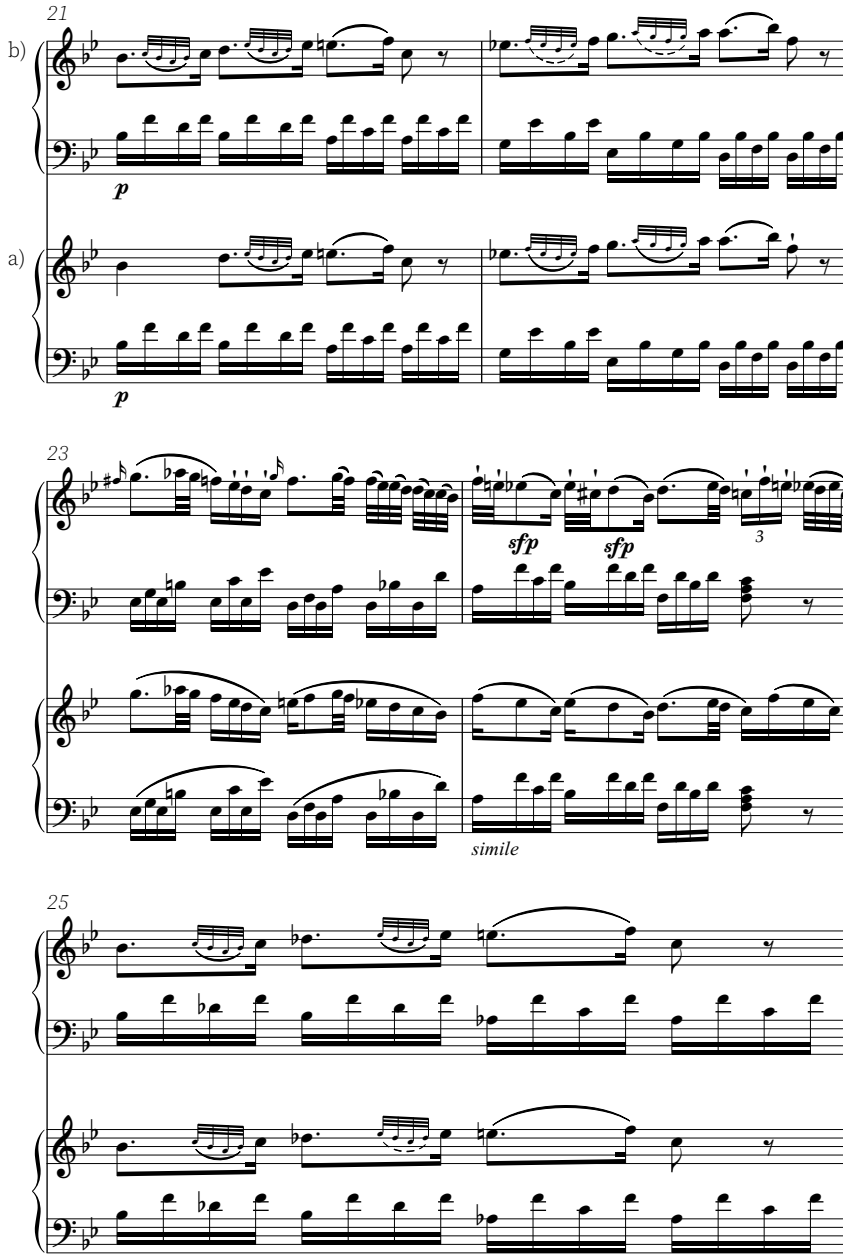
dieser Stelle gegen eine möglicherweise eingetretene »ästhetisch[e] […] Katastrophe« verteidigen möchte, weil der »Anspruch des Kunstwerks« den »Konventionen und zufälligen Umständen der Praxis« geopfert worden sei,[23] kann nicht sicher sein, dass der Komponist es ihm danken würde. Denn längst ist das Insistieren auf der getreuen Wiedergabe eines sakrosankten Notentextes dem freieren Spiel aus dem Geist des empfindungsvollen Vortrags gewichen – gewiss keiner Beliebigkeit, sondern einer vom »goût«, vom »gusto«, vom (gebildeten) Geschmack regulierten Freiheit.

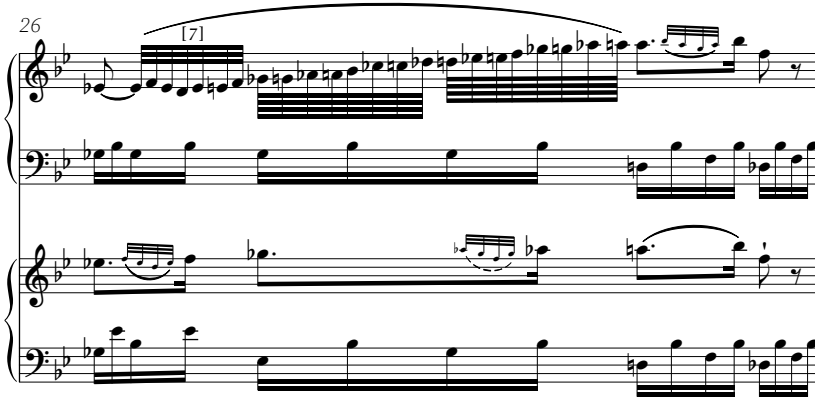
Instrumentale Auszierung

Im Vortrag von Klaviermusik, sei sie solistischer oder konzertanter Art gewesen, dürfte sich Mozart ein hohes Maß an Improvisation gestattet haben. Es ging auf der einen Seite so weit, dass er etwa die Solostimme im Klavierkonzert D-Dur KV 537 überhaupt nur rudimentär festhielt und sie bei Aufführungen spontan realisierte,[24] auf der anderen Seite kompositorisch genau ausformulierte Verläufe in Klaviersonaten in ergänzenden Niederschriften um aufführungspraktisch ausgezierte und diminuierte Versionen ergänzte.

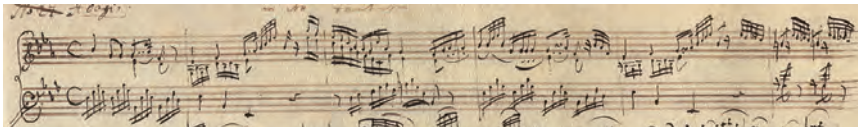
Im langsamen Satz der 1783 entstandenen Klaviersonate F-Dur KV 332 (300^{k}) stellt die Reprise, abgesehen von den üblichen harmonischen Veränderungen, eine im Wesentlichen notengetreue Wiederholung der Exposition dar – jedenfalls in der Fassung, die das Autograph überliefert. Bei der Drucklegung ist diese einfache Reprise, aller Wahrscheinlichkeit nach von Mozart selbst, in eine variierte umgearbeitet worden, wobei der Part der linken Hand so gut wie unangetastet blieb, derjenige der rechten Hand jedoch stark verändert wurde.[25]

Notenbeispiel 3: W. A. Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 332 (300^{k}), 2. Satz: Adagio T. 21–26 in der Fassung (a) von Mozarts Autograph und (b) des Erstdrucks (Seiten 33 und 34)

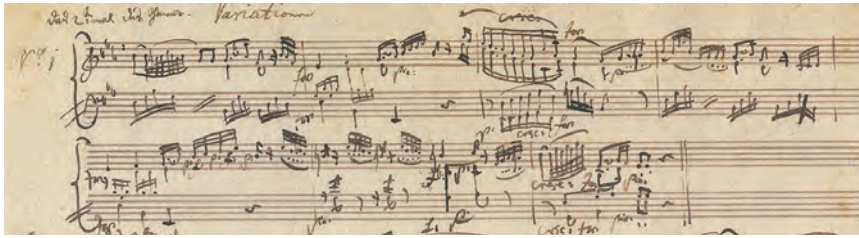

21
b)
p
a)
p
23
sfp
sfp
3
simile
25



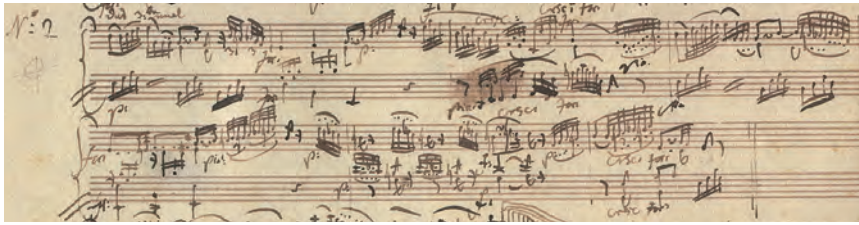
Auch der langsame Satz der Klaviersonate c-Moll KV 457 aus dem Jahr 1784 enthält im Autograph für einzelne wiederholte Abschnitte diminuierte Versionen, die wie Bausteine gegen die ursprünglichen Fassungen ausgetauscht werden können.[26] Darf aus diesen Fällen die allgemeine Regel abgeleitet werden, dass Mozart Reprisen in seiner Klaviermusik generell als aus dem Stegreif variierte Wiederholungen gespielt hat? Über ein positives Votum in dieser Frage wird auch ohne weitere Quellenbelege Einigkeit zu erzielen sein. Hat er solche Veränderungen aber von anderen Aufführenden seiner Sonaten ebenso selbstverständlich erwartet? Hier dürfte eine bejahende Antwort viel zögernder kommen, weil Mozart seine herausragenden Fähigkeiten nicht verallgemeinerte und offensichtlich wusste, dass er gewünschte Varianten bei einer Publikation der Werke explizit aufzeichnen musste. Tatsächlich ist das bei der c-Moll-Sonate wie bei der früher komponierten F-Dur-Sonate auch geschehen.



Notenbeispiel 4: W. A. Mozart, Klaviersonate c-Moll KV 457, 2. Satz: Adagio
Hauptthema in verschiedenen Fassungen nach dem Autograph
a) T. 1–6, Originalfassung



b) T. 17–23, zweite ausgezierte Fassung der Themenwiederholung



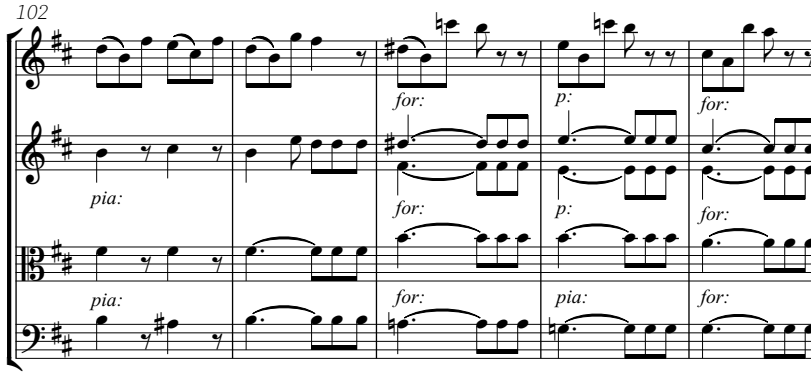
c) T. 41–47, dritte ausgezierte Fassung der Themenwiederholung

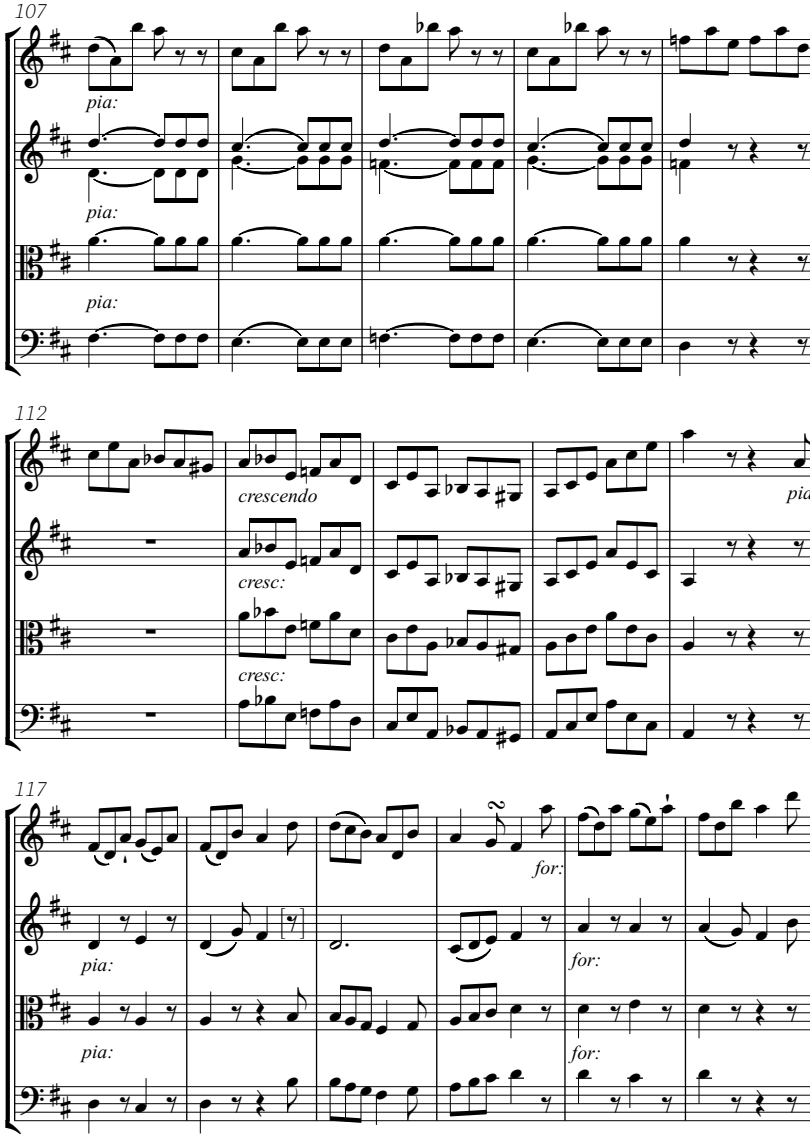
Dynamik

Dass Mozart seine Werke in sehr unterschiedlicher Dichte, häufig aber ausgesprochen spärlich mit dynamischen Vorschriften versehen hat, ist hinlänglich bekannt. In der solistischen Klaviermusik, um nur diese zu streifen, konzentriert er sich im Wesentlichen auf Piano- und Forte-Kontraste; dazu kommen *fp*-Akzente und gelegentliche Angaben zur Übergangsdynamik (Crescendo, Decrescendo). In Kompositionen mit langsamen und gemäßigten Tempi sind die dynamischen Angaben reichhaltiger, so beispielsweise im Rondo a-Moll KV 511 oder im Adagio h-Moll KV 540 mit einer jeweils fein differenzierten Dynamik (das rasche Rondo D-Dur KV 485 dagegen enthält nur ganz am Ende einige Vorschriften).[27] Manchen Stücken mangelt jede dynamische Zeichensetzung, wie etwa der ganzen *Sonata facile* KV 545, und überhaupt ist die sehr geringe Auszeichnung in den späten Klavierwerken inklusive der letzten Sonate für Klavier und Violine KV 547 und des letzten Klaviertrios KV 564, also Werken der Jahre 1788/89, selbst für Mozart'sche Verhältnisse auffällig. Die Forschung steht dieser Tatsache etwas ratlos gegenüber. Vielleicht hilft die Feststellung weiter, dass diese Stücke im Verständnis des Kom-

ponisten »kleine« Stücke und solche »für die Anfänger« sind, er also damit rechnete, dass Schüler sie mit einem kundigen, in den Konventionen von Tempo, Dynamik und Phrasierung bewanderten Lehrer einstudierten.[28] Wie auch immer: Dynamische Abstufungen beim Vortrag von Klavierkompositionen erachtete Mozart als wesentliche Träger künstlerischen Ausdrucks, seien sie explizit vorgeschrieben oder nicht. Als er im Herbst 1777 seine gerade entstandene Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b) mit Rosa Cannabich durchnahm, berichtete er dem Vater über den Unterricht: »Das Andante wird uns am meisten mühe machen; den das ist voll expreßion, und muß accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespiellt werden«.[29]

Die Bedeutung der Dynamik für den expressiven Vortrag lässt sich an einem Einzelbeispiel aus dem Umgang Mozarts mit Werken seiner Zeitgenossen noch verdeutlichen. Um 1780 beschäftigte er sich mit dem Stimmenmaterial einiger Streichquartette aus Joseph Haydns Serie op. 17.[30] Offensichtlich hat eine Aufführung in einem allerdings nicht bekannten Kontext stattgefunden, wofür Mozart die mit nur wenigen dynamischen Zeichen versehenen Stimmen zum Teil sorgfältig durcharbeitete und auszeichnete. Dabei ist ein bemerkenswertes Zeugnis historischer Aufführungspraxis entstanden. Wo Haydn offenkundig mit vertrauten Spielkonventionen rechnete und auf Angaben zur Dynamik verzichtete, griff Mozart ein – doch in welcher Absicht? Wollen seine Eintragungen bestehende Konventionen für ein noch ungeübtes Ensemble verdeutlichen, oder schreiben sie im Gegenteil für eine Gruppe von Kennern eine dynamische Ausgestaltung der Sätze vor, die bewusst gegen Konventionen verstößt?





Notenbeispiel 5: Joseph Haydn, Streichquartett D-Dur, op. 17 Nr. 6, Hob. III : 30, 1. Satz, T. 102–122
Partitur nach dem Stimmensatz eines Kopisten mit autographen Eintragungen Mozarts (Augsburg Staatsarchiv, Signatur: *Heilig Kreuz 31*; zum Quellennachweis siehe Anmerkung 30). Alle im vorliegenden Beispiel *kursiv* eingetragenen dynamischen Zeichen standen ursprünglich nicht in den Stimmen – sie fehlen auch bei Haydn – und stammen von Mozart.

Im Schlussabschnitt der Durchführung aus dem ersten Satz des Quartetts D-Dur op. 17 Nr. 6 wird ein Übergang geformt, der vom Spiel mit dem wichtigsten Motiv des Hauptthemas in der ersten Violine und einer rhythmisch insistierenden, harmonisch spannungsvollen Vorwärtsbewegung in den übrigen Stimmen lebt (T. 102–116). Zu Beginn setzt Mozart den takt- und taktgruppenweisen dynamischen Wechsel zwischen Piano- und Forte-Partien ein (T. 102–106), dann aber kontrastiert er das Drängen von regelmäßig auf der Takt-Eins wiederholtem Motiv und auftaktigem Bewegungsimpuls mit einer konsequent durchgehaltenen Piano-Vorschrift, was zweifellos die Erwartung des Hörers auf die kommenden Ereignisse erhöht (T. 107–110). Zwei Brückentakte in der solistischen 1. Violine bleiben noch im Piano (T. 111 f.), ehe in einem Unisono-Abschnitt ein Crescendo den dynamischen Raum öffnet (T. 113–116). Nach einem nicht explizit ausgezeichneten Forte-Höhepunkt tritt die Reprise ein, erneut mit einem Piano-Kontrast (T. 117). Mozart gestaltet in diesen Takten insgesamt eine effektvolle Lautstärken-Dramaturgie, die Haydns im Motivischen und Harmonischen angelegte Vorbereitung auf den Repriseneintritt um die Dimension der Dynamik bereichert.

Die wenigen Beispiele dienten der Veranschaulichung, dass nicht nur aus Texten über Musik, sondern selbstverständlich auch aus Notentexten selbst Nachrichten über die authentische Aufführungspraxis Mozarts zu gewinnen sind. Das Spektrum ließe sich leicht erweitern, etwa um Aussagen zum Verhältnis von Tempo und Charakter aus dem Vergleich von Tempowörtern und Taktarten.[31] Niemand wird nun aber behaupten wollen, aus diesen und anderen fallbezogenen Quellen gingen verallgemeinerbare Aussagen darüber hervor, wie sich Mozarts musikalischer Vortrag in toto gestaltet habe. Überblickt man die Fülle der einzelnen und oft vereinzelten Informationen, so ergeben sich auf einem großen Mosaik neben weißen Flecken und mit Gewissheit auszumachenden Motiven viele Felder, die wir zwar nur unscharf erkennen, auf denen wir aber zu immerhin begründbaren Wahrscheinlichkeiten in der Erkenntnis einer vielgestaltigen, gewiss nicht eindeutigen historischen Wirklichkeit gelangen können.

Die Forschungen zu Mozarts authentischer Aufführungspraxis seiner Werke sind in der jüngeren Vergangenheit allerdings nicht allein zum Zwecke dieses nüchternen Befundes geleistet worden, sondern auch und inzwischen wohl vor allem, um Handlungsanweisungen für das heutige Musizieren zu gewinnen. Da sich im Umgang mit sogenannter Alter Musik gegenwärtig eine im Ansatz historisierende gegenüber einer aktualisierenden Spielweise durchgesetzt hat und der musikalische Vortrag zumindest partiell auf die »historisch informierte« Anwendung geschichtlicher Spielweisen ausgerichtet ist, statt – wie in den Jahrhunderten zuvor – auf die permanente Anpassung an die Aufführungskonventionen einer jeweiligen Gegenwart, besteht ein Bedürfnis nach Legitimierung des eigenen musikalischen Handelns durch Instanzen der Geschichte. Je genauer beispielsweise das Wissen über Mozarts authentische Aufführungspraxis seiner Klaviersonaten ist und als Koordinierungsrahmen für den aktuellen Vortrag hinsichtlich der Instrumentenwahl, der Stimmung, des Tempos, der Phrasierung und Agogik, der Dynamik oder der Ornamentierung dienen kann, desto »richtiger«, dem »Autorwillen« angemessener und der jeweiligen Entstehungszeit am nächsten kommend scheint eine Aufführung dieser Sonaten zu sein – als Schlagwort entfaltet »authentisch« oder »werkgetreu« im Musikleben eine ähnliche Wirkung wie das Gütesiegel »Bio« bei Lebensmitteln.

Längst hat sich allerdings die Fragwürdigkeit dieser Denkfigur herausgestellt. Es ist hier nicht der Ort, ihre Problematik vom Grundsatz her zu erörtern. Das Historisieren fungiert in der gegenwärtigen Aufführungspraxis auf charakteristische Weise als Mittel der Aktualisierung von »Alter Musik«: Auf der Höhe unserer Zeit erweisen sich da scheinbar die Künstler, die sich sicher in den Tiefen des historischen Raums bewegen. Die besondere Wirkung ihres historisierenden Musizierens hat ursprünglich im »Fremdmachen« vertrauter Kompositionen gelegen, darin, dass sie einer aus der Tradition des Aktualisierens vertraut gewordenen Klangwelt eine völlig anders tönende in den Weg stellten. An den einstigen Störeffekt wird sich jeder erinnern, der Mozarts Klaviersonaten beispielsweise in der Darstellung Ingrid Haeblers, seine Sinfonien in der Interpretation Karl Böhms oder die Klavierkonzerte

in derjenigen Clara Haskils als vertraute Erinnerung im Ohr hatte und sich nun plötzlich den ungestümen Zumutungen eines – aus dieser Perspektive – befremdlichen Mozart-Spiels ausgesetzt sah: Nikolaus Harnoncourts erster Auftritt im Rahmen der Salzburger Mozart-Woche 1980 etwa endete in tumultuöser Publikumsreaktion, und Mozarts Sonaten auf seinem originalen Hammerflügel zu spielen galt mehr als Akt der Pietät denn als bewegende künstlerische Tat. Derartige Reaktionen bleiben heute aus. Der seither durchaus heftig geführte, ideologiebelastete Streit zwischen Anhängern »moderner Interpretation« und denjenigen der »historischen« oder »historisch informierten« Aufführungspraxis (ein stets besonders erklärungsbedürftiger Ausdruck) dürfte weitgehend befriedet sein: Die Aufführungspraxis der Werke Mozarts bewegt sich derzeit, so scheint es, auf einem Mittelweg zwischen beiden – Ausschläge in beide Richtungen inbegriffen. Nach der »Authentizität« von Spielpraktiken und -techniken dürfte dabei weniger, jedenfalls weniger naiv gefragt werden als danach – um es mit den Worten Jacques Handschins zu sagen –, wie aus dem akustischen Faktum einer Aufführung ein musikalisches und damit zugleich ein menschliches wird.[32] Das ist eine viel schwierigere Frage und zugleich die alles andere in den Schatten stellende Herausforderung an jede Generation von Musikern und Hörern: Wie kommen wir über den Weg der Notentexte zum Erlebnis der klingenden Musik Mozarts, zur ästhetischen Erfahrung, die uns erfüllt und existenziell berührt?

»FRAGEN DES MENSCHLICHEN DASEINS«

Mozarts Theater der Vielfalt

Stephan Mösch

In memoriam Gerard Mortier

Entgrenzungen der Mozart-Bühne: Vom späten 19. direkt ins späte 20. Jahrhundert

Der Komtur hat das Urteil über Don Giovanni gesprochen und ist versunken. Der Titelheld will fliehen. Doch hinter jeder der drei Türen, die er ansteuert, steht eine Frau: eine Selbstmörderin, die an Lucretia erinnert; eine Wahnsinnige mit Blumenkranz, die Ophelia sein könnte; eine ins Büßergewand gekleidete und fürs Schafott geschorene, die Gretchen ähnelt. Alle drei rufen Don Giovannis Vergangenheit wach. Alle drei symbolisieren seine Schuld, sind aber auch selbst schuldig geworden, weil sie der Verführung nicht widerstehen konnten. Alle drei bezahlen das mit dem Tod. Don Giovanni ist in dieser Lesart des Finales weit mehr als der Libertin einer zu Ende gehenden Epoche. Er ist auch mehr als eine Mischung aus Tarquinius, Hamlet und Faust. Er steht für Frevel und Schrankenlosigkeit schlechthin, ist eine Projektionsfigur für Sinnlichkeit und Sünde, Schuld und Sühne: antibürgerlich, was Gewissen und Moral betrifft, überlebensgroß in der Manier eines Ideendramas, schematisch nach Art des barocken Welttheaters. Nicht der Komtur sorgt für sein Ende, sondern die Natur schlechthin: Ein Blitz streckt ihn für alle Zeiten nieder.

Von wann stammt diese Inszenierung? Sie schafft Kontexte, die über die Vorlage hinausgehen, trägt ihr neue Bedeutungsebenen an. Weil sie auf einen besonderen Ereignischarakter hinauswill, arbeitet sie intertextuell, nutzt dabei die Assoziationskraft des Theaterbesuchers, in dessen Kopf sich die Fülle der Zeichen erst zusammensetzt und zu

einer Aussage formt. Insofern könnte ihre Grammatik aus dem späten 20. Jahrhundert stammen, etwa von einer ehrgeizigen Festivalproduktion. Andererseits ließe sich eine filmische Dramaturgie vermuten, wenn Überwältigung so stark über Bilder funktioniert und das Anliegen hypertroph herausgestellt wird: Es steckt auch großes Kino in dieser Version des Finales.

Wie passt das zusammen? So naheliegend die beiden spontanen Verortungsversuche sein mögen: Das Anliegen dieser Aufführung weist in eine andere, frühere Zeit. Es war das 19. Jahrhundert, das den Untergang des Titelhelden eschatologisch zuspitzte und damit zugleich überhöhte. Der Regisseur, Dramaturg, Textdichter, Übersetzer und Autor Franz Grandaur (1822–1896) hat das in mehreren Bearbeitungen verdichtet, die ab den 1870er-Jahren viel gespielt wurden.[1] Mozart sei, so formulierte es ein führender Kritiker der Zeit, bei diesem Stück von einem »lebendig tragischen Gefühl« beseelt gewesen.[2] Viele Textfassungen richteten *Don Giovanni* als Tragödie ein, wobei der Schluss-Szene große Bedeutung zukam: Die »sittliche Ordnung« war im Sinn einer Katharsis wiederherzustellen.[3] Das konnte, wie bei Grandaur, in Richtung eines Ideendramas gehen, oder, wie in früheren Bearbeitungen, als christliche Moralpredigt enden. Hierzu wurde nicht nur der Text des finalen Sextetts neu formuliert, sondern auch ein Chor eingefügt. Häufig wurde das Sextett gestrichen, als Alternative boten sich die Furien aus Abbé Voglers *Castor und Pollux* an, mit denen sich die Turbulenzen des Finales steigern ließen.[4] Andere Bearbeitungen fügten Figuren aus Molières *Don Juan* ein, um den Titelhelden als miesen Betrüger zu zeigen, oder sie verteilten die Handlung auf vier Akte in dem Bestreben, sie zu gliedern.[5] Häufig wurden dabei gesprochene Dialoge statt der Rezitative eingesetzt, bisweilen war – unter Leitung Giacomo Meyerbeers in Berlin oder Franz Lachners in München – ein Streicherensemble für die Rezitative zuständig.[6]

Der Blick auf das 19. Jahrhundert hilft uns, vieles zu verstehen, was im 20. Jahrhundert mit Mozart auf der Bühne geschah: szenisch wie musikalisch. *Don Giovanni* wird eine Art roten Faden bilden, wenn wir im Folgenden versuchen, Wandlungen des Mozart-Verständnisses

zu skizzieren. Keine Chronologie soll hier vorgenommen werden, auch keine Typologie (beides würde ohnehin den Rahmen sprengen), vielmehr wollen wir uns bewusst machen, aus welchem Verständnis von theatraler Gegenwart Mozart auf der Bühne rezipiert wurde, was eben auch heißt: gestaltet und gedeutet, ergänzt und entschlackt, kodifiziert und verfremdet, kurz: in wechselnde Kommunikationskontexte eingepasst. Überflüssig zu ergänzen, dass aktive und passive Momente dessen, was man Rezeption nennt, stets ineinandergreifen. In Rezeption steckt immer mehr als das Vorhaben eines einzelnen Rezipienten.[7]

Franz Grandaurs Version des *Don-Giovanni*-Finales konzentriert sich auf Bildhaftigkeit – man könnte, kaum übertreibend, von Bildhäufung sprechen. Insofern lässt sie Effekte des Kinos ahnen und bezieht sich auf die Grand opéra, die vielfach als dessen Vorläufer gedeutet wurde.[8] Tableaus – mehr oder weniger bewegt – gehören ebenso dazu wie eine momenthafte Verdichtung von komplexen Situationen und Gefühlen.[9] Doch auch die andere unserer spontanen Assoziationen hat ihre Berechtigung: Grandaurs Umgang mit Mozart lässt einen überraschenden Bezug zu, der vom späten 19. ins späte 20. Jahrhundert führt. Keine Brücke mithin, aber doch eine Schnittmenge an Theatermitteln, die Kommunikation in radikaler Weise beleben und bestimmen – und sich daher als jeweils neuartig wahrnehmen lassen, obwohl sie es nicht sind. Hierzu gehört das Prinzip der Collage, genauer: der collagierenden, zuspitzenden Veränderung. Meist handelt es sich dabei intentional um eine Vertiefung. Dass Mozarts Opern einerseits gekürzt, andererseits um neue Musik (von Mozart oder anderen Komponisten) erweitert wurden, dass man den dramaturgischen Aufbau umformte und in den Dienst eines aktuellen Theaterverständnisses nahm, war im 19. Jahrhundert selbstverständlich. Ganz ähnliche Strategien finden sich aber auch im Kontext heutigen, postdramatischen Denkens. Die Art und Weise, wie bei den Salzburger Festspielen 2017 Mozarts *La clemenza di Tito* und seine c-Moll Messe KV 427 (417a), Adagio und Fuge c-Moll KV 546 und die *Maurerische Trauermusik* KV 477 (479a) ineinander verschränkt wurden, ist ein signifikantes Beispiel (Regie: Peter Sellars, Dirigent: Teodor Currentzis).

Grandaur strich die Figur des Leporello, nachdem Don Giovanni in die Hand des steinernen Gastes eingeschlagen hatte: Der Diener, dem nolens volens buffoneske »Reste« anhaften, hatte im apokalyptischen Tableau nichts zu suchen, gefährdete sogar dessen Anspruch und Schlüssigkeit. Auch wenn solche Eingriffe in die Partitur angesichts eines veränderten Werkverständnisses undenkbar geworden sind, gehört die unterschiedliche Gewichtung von Figuren und dramaturgischen Kontexten zum Handwerk der heutigen Mozart-Bühne. Nähe und Distanz zu den Rollen sind auch in der Oper längst wieder opportun. Nicht nur bei Peter Konwitschny und Jossi Wieler, Frank Castorf und Christoph Marthaler, Michael von zur Mühlen und Benedikt von Peter können, ja sollen Sängerinnen und Sänger bisweilen aus ihren Rollen steigen, gilt Identifikation als eine Vermittlungsform unter anderen. Dabei kann Skepsis gegenüber tradierten Narrativen auch dort greifen, wo der musikalische Ablauf unangetastet bleibt. Dass sich Grandaurs Zuschnitt von der mit solchen Mitteln erreichten Auffächerung eines modernen Theaterbewusstseins in vielfacher Hinsicht unterscheidet, muss hier nicht umständlich erklärt werden. Interessant sind ästhetische Gemeinsamkeiten, die bislang kaum beachtet wurden: Man könnte von Theaterformen der Vielfalt sprechen, die es in ähnlicher Weise auf Ereignishaftigkeit anlegen. Auffällig ist außerdem, dass beide Theaterformen eine Zeit umschließen, in der – logische Folge des einen wie Voraussetzung des anderen Ansatzes – der Werkbegriff enger gefasst wurde.

Dieser Bezug wird vollends deutlich, wenn man sich bewusst macht, dass die Mozart-Bühne zwischen Gustav Mahler (der die Opern bearbeitete, wenn auch mit der Absicht einer Purifizierung) und den letzten zwei, drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts weniger von innovativen Impulsen als von evolutionären Entwicklungen bestimmt war. Für *Don Giovanni*, *Figaro* oder *Die Entführung aus dem Serail* gilt das in besonderer Weise (bei *Così fan tutte* handelte es sich um ein lange vergessenes oder degradiertes Stück, das – auch szenisch – neu zu entdecken war; die *Zauberflöte* ist aufgrund ihrer in sich heterogenen Struktur ein Sonderfall). Mit der Kanonisierung bestimmter (philologisch durchaus fragwürdiger) Werkgestalten im Repertoirebetrieb griff zunehmend

szenische Neutralisierung um sich, was wiederum den Nährboden für Klischees bildete. Sieht man von den Initiativen weniger, herausragender Regisseure ab,[10] so lässt sich beobachten, dass der Mozart-Bühne vielfach etwas Uniformes anhaftete, ein ängstlich umgrenzter Deutungsradius, bei dem die immer gleichen Versatzstücke mehr oder weniger geschickt zusammenmontiert wurden. Für die Theaterbesucher blieb das nicht ohne Folgen: Es dauerte lange, bis sich eine Sensibilität für die »Unterscheidung von Werk und Aufführungskonvention« herausbildete.[11] Für Zentren der sogenannten »Mozart-Pflege« wie die Festspiele in Aix-en-Provence und Salzburg, aber auch für die Wiener Staatsoper gilt das in besonderer Weise.

Parallel dazu avancierte der Wiener »Mozart-Stil« zum musikalischen Ideal: Seine Autorität wuchs aus dem Anspruch, in der klingenden Reduktion gewissermaßen die Essenz der Stücke zu vermitteln und die »Verfehlungen« eines romantisierenden Mozart-Bildes auszumerzen. Im Zeitalter der aufkommenden Langspielplatte fand er weltweite Akzeptanz und Nachahmung. Auch das kann als Teil einer Kanonisierung verstanden werden. Vor diesem Hintergrund ist Nikolaus Harnoncourts Polemik zu verstehen: Mozart, »der größte romantische Komponist überhaupt«, heißt es in einem Interview von 1981, sei »entromantisiert [worden] bis zum Skelett«.[12]

Die Gegenentwicklung setzte mit historisch informierter Aufführungspraxis[13] und nicht weniger tiefgreifenden szenischen Veränderungen ein. Wichtig für den hier akzentuierten Bezug ist, dass diese ästhetischen Weichenstellungen über den bislang bei Mozart gepflegten Radius von musikalischer oder szenischer Interpretation hinausgingen. Sie zielten auf nicht weniger als eine neu formulierte theatrale Gegenwart. Die Suche nach unverbrauchten Wahrnehmungsperspektiven verdrängte auf der Bühne zunehmend hermeneutische Ansätze. Konkret: Die Stücke wurden weniger gedeutet als durch intertextuelle Bezüge und die Interpolation von Musik, Texten und Figuren von innen heraus neu befragt, in der Verlaufsform nicht selten auch gesprengt. Auf eine jahrzehntelang gepflegte Verpuppung folgte die Entgrenzung der Mozart-Bühne.

In den 90er-Jahren konnten sich selbst die Salzburger Festspiele dieser Entwicklung nicht mehr verschließen. Gerard Mortier war dabei eine Schlüsselfigur. Als Intendant und künstlerisch denkender Manager stets daran interessiert, »die Routine des Alltäglichen« mithilfe des Theaters zu durchbrechen, den »politischen Charakter des Theaters [zu] verteidigen« und »die Gemeinschaft zu sensibilisieren für Fragen des menschlichen Daseins«,[14] förderte er neue ästhetische Vorhaben auch und gerade mit Blick auf Mozart. Einige der Produktionen hatten Signalfunktion, erwuchsen oft aus überraschenden Teambildungen. So vertraute Mortier *Die Entführung aus dem Serail* 1997 dem Dirigenten Marc Minkowski und dem palästinensischen Regisseur François Abou Salem an (Bühne und Kostüme: Francine Gaspar). Minkowski hatte als Fagottist in führenden Ensembles Alter Musik (unter William Christie, Jean-Claude Malgoire und Philippe Herreweghe) gespielt, bevor er sich auf das Dirigieren konzentrierte. Der Regisseur hatte keine Opernerfahrung. Das Vorhaben war eine Initiative gegen Aufführungsklischees, die sich lange mit dem Stück verbanden. Überraschend war vor allem eine Umkehrung der Erzählperspektive: Multikulturelle Konflikte, die das Stück thematisiert, wurden aus arabischer Sicht dargestellt (etwa durch eingefügte Sprechchöre), Bassa Selim flüchtete sich in die stille Ekstase eines Derwischtanzes. Auch seine Haremsfrauen hatten eine eigene Tanzszene. Sufi-Musiker kreisten zu Vierteltönen und irisierenden Skalen, spielten in rhythmisch variablen Metren ihre Klagen aus und ihre gedämpfte, nie euphorisch auftrumpfende Freude.

Die Aufführung war weniger eine dramaturgisch-hermeneutische Deutung von Mozarts Singspiel als vielmehr das Angebot zu einem außereuropäischen Zeitverständnis. Mozarts Musik kam in diesem Kontext zu ungewohnter Wirkung – und bisweilen auch: Fremdheit.[15] Weiter ging der flämische Regisseur und Choreograph Alain Platel diesbezüglich mit *Wolf,* einem Projekt, das bei Mortiers Ruhrtriennale 2003 Musik von Mozart (Arien, aber auch Instrumentales) in neue dramaturgische Wirkungszusammenhänge stellte.[16] Der Ansatz war nicht auf das Singspiel oder Einzelarien beschränkt. 2001 sorgte Christoph Marthaler für einen *Figaro* aus dem Geist postdramatischen Theaters (Dirigent:

Sylvain Cambreling, Bühne und Kostüme: Anna Viebrock). Die Premiere fand in der letzten von Mortier geleiteten Salzburger Festspielsaison statt. Auch hier war die Wahl des Teams überraschend, oder besser: Sie war Programm. In Marthalers Theater bildet das Warten einen existenziellen Grundzustand,[17] was sich an der temporären Grundstruktur von Mozarts Buffa rieb und für die Grundspannung des Abends sorgte. Wie oft bei den Arbeiten Marthalers und Anna Viebrocks war die Bühne von einem »paradoxe[n] Realismus«[18] geprägt, der den theatralen Zeichen ihre referenzielle Dimension ließ; Verfremdung entstand durch die Typisierung von Figuren und Raum. Die Rezitative wurden von einem neu eingeführten »Rezitativisten« auf verschiedenen Instrumenten und aus unterschiedlichen Klangquellen begleitet, wobei die beanspruchten Zeitfenster von der Raffung bis zur nachhaltigen Unterbrechung der Buffa-Motorik und zum Stillstand der Zeit reichten. An zentraler

Die Entführung aus dem Serail bei den Salzburger Festspielen 1997 mit Christine Schäfer als Konstanze und Paul Groves als Belmonte. Regie führte François Abou Salem, Dirigent war Marc Minkowski.

Stelle im vierten Akt trug der Rezitativist ein Tablett vor den Bauch geschnallt, auf dem mit Wasser gefüllte Gläser nach Art einer Glasharfe angeordnet waren, und trug Mozarts *Lied einer Alten* KV 517 vor. Bezüge entstanden nicht nur über Text und Melodie, sondern auch über das Instrument. Mozart hat bekanntlich für die blinde Glasharfenspielerin Marianne Kirchgeßner komponiert.[19]

Solche Produktionen können hier nur paradigmatisch für viele andere genannt werden. Sie wären undenkbar, wenn nicht zur selben Zeit Komponisten ihre individuellen Perspektiven auf Mozarts Opern formu-

Don Giovanni, inszeniert von Peter Konwitschny, an der Komischen Oper Berlin 2003 mit Dietrich Henschel in der Titelpartie und Anne Bolstad als Donna Elvira. Kirill Petrenko dirigierte.

liert hätten. So schrieb Luciano Berio 1995 Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu *Zaide* (Biennale Venedig). 2006 setzte sich Chaya Czernowin im Auftrag der Salzburger Festspiele mit dem gleichen Fragment auseinander, sie hat ihre Fassung von *Zaide – Adama* 2017 erweitert und geschärft (Theater Freiburg). Manfred Trojahn komponierte neue Rezitative zu *La clemenza di Tito* (Amsterdam 2002), die seitdem oft aufgeführt wurden. Gerade bei Mozart ließen sich zudem Spezifika des postdramatischen Theaters mit der ästhetischen Signatur ausgeprägter Regie-Handschriften abgleichen. Ziel war dabei stets, tradierte Verbindlichkeiten beiseitezuschieben und Erwartungshaltungen zu unterlaufen. Um es zu wiederholen: Wichtiger als eine hermeneutisch motivierte Deutungslogik erschien die Suche nach unverbrauchten Wahrnehmungsperspektiven. Intertextuelle Bezüge, entstabilisierte Handlungsverläufe, Montage, Übermalung, Fragmentierung waren wichtige Mittel auf der Suche nach neu formulierter theatraler Gegenwart. Wiedergewonnen sollte damit nicht zuletzt eine Hörperspektive werden, bei der die »Unvorhersehbarkeit« von Mozarts Musik zu ihrem Recht kam.[20]

Peter Konwitschny hat in diesem Sinn *Don Giovanni* an der Komischen Oper Berlin 2003 einer radikalen Dekonstruktion unterzogen, bei der handlungsinterne und handlungsexterne Reflexion über den Tod ineinander verschränkt wurden. Dabei lagen Ernst und Tragik, analytischer Werkzugang und eine Zerfaserung der Figuren eng beieinander (Dirigent: Kirill Petrenko, Bühne: Jörg Koßdorff, Kostüme: Michaela Mayer-Michnay). Mehrfach gebrochen wurde die theatrale Narration im zweiten Akt bei Don Ottavios Arie »Il mio tesoro« – ein »szenische[r] wie […] musikalische[r] Eklat«.[21] Während der Koloratursequenz am Ende des ersten Abschnitts wurde Don Ottavio erschossen (von Donna Anna). Die Toten (Masetto war der erste des Abends) standen jedoch wieder auf. Slapstick schlug um in Betroffenheit (und umgekehrt). Don Ottavio rezitierte vor Donna Elvira und Zerlina (die beide ebenfalls erschossen worden waren) Mozarts Brief an den Vater vom 4. April 1787, in dem der Tod als »der wahre Endzweck unseres Lebens« beschrieben wird, von dem sich der Briefautor »ein recht viel beruhigendes und tröstendes« Bild gemacht hat.[22] Der Regisseur hat diesen Brief

als »Tabubruch in unserer abendländischen Kultur« gedeutet, »die den Tod mit allen Mitteln verdrängt«.[23] Das Dokument ließ sich im Rahmen des Aufführungstextes sowohl auf den als Figur (schon während der Ouvertüre) eingeführten Komponisten beziehen, als auch auf Bewusstseinsprozesse bei Don Ottavio oder auf die Mord-Thematik, die den ganzen Abend akzentuiert wurde – ein »Verfahren der diskursiven Überblendung«, das den Aufführungsmoment »als Kristallisationspunkt verschiedener Sinnbildungen« auswies.[24]

Aufführungen wie die genannten entfernen sich vom Prinzip theatraler Repräsentation, genauer: Sie spielen mit ihm, verschieben es in Richtung einer Präsenz, die dem Aufführungstext oberste Priorität einräumt. Sie verstehen Oper in erster Linie als Gegenstand ästhetischer Kommunikation – einer Kommunikation, durch die sich (nach Niklas Luhmann) Sinn und Wahrnehmung gleichermaßen übertragen lassen. Oft ergibt sich dabei eine Bildhäufung, die bezeichnenderweise auch bei Grandaur zu konstatieren war, dessen Aufführung dazu tendierte, »keinen Augenblick ohne Aktion zu lassen«.[25] Ungeachtet mehr oder weniger gelungener Details schließt das einen engen Bezug zur Musik ein – auch und gerade dort, wo deren denotative Eindeutigkeit hinterfragt wird. Von zentraler Bedeutung sind hier die Arbeiten von Hans Neuenfels, unter denen gleich seine erste Mozart-Inszenierung einen besonderen Rang einnimmt: *Die Entführung aus dem Serail* an der Staatsoper Stuttgart 1998 (Dirigent: Lothar Zagrosek, Bühne: Christian Schmidt, Kostüme: Bettina Merz). Neuenfels spaltete Gesangspartien und Sprechrollen auf (Sänger und Schauspieler jeweils in gleichen Kostümen) und nutzte die damit geschaffene Möglichkeit, über psychologische Tiefenbohrung hinaus die Musik selbst zum Gegenstand der Inszenierung zu machen: als Gesangsduktus, Ensemblestruktur, Instrumentalpart, Klangfarbe, kinetische Energie etc. Für die singenden Darsteller und ihre vokale Gestaltung erwies sich dieser Ansatz als überaus fruchtbar.[26]

Solche Produktionen stehen am Anfang eines Weges, der vielfach weiter beschritten wurde. Das Bemühen um eine musikbezogene, gleichwohl multiperspektivische Mozart-Bühne, ist inzwischen in einer nicht mehr überschaubaren Weise ausdifferenziert worden – und damit ein

Verständnis von Performativität, das hermeneutische Verstehensumarmungen in den meisten Fällen weder konsequent verweigert noch verfolgt, sondern flexibel handhabt und neu kontextualisiert. Dabei lässt sich beobachten, dass Regisseurinnen und Regisseure, die vom Film kommen (Doris Dörrie, Werner Herzog, Michael Haneke haben Mozart inszeniert) meist an konservativen Vorstellungen von Narration festhalten. Sehr viel weniger gilt das für solche, die ihre Wurzeln beim Tanz haben (Joachim Schlömer, Arila Siegert, Heinz Spoerli, Anne Teresa De Keersmaeker haben sich ebenfalls mit Mozart auseinandergesetzt). Eine Fülle an Theatermitteln und -formen findet sich – mit unterschiedlicher ästhetischer Akzentsetzung – bei der heute mittleren Generation von OpernregisseurInnen, für die stellvertretend Mariame Clément, Johannes Erath, Tatjana Gürbaca, Claus Guth, Stefan Herheim, David Hermann, Ingo Kerkhof, Sandra Leupold, Nigel Lowery, Christof Loy, Vera Nemirova und Lydia Steier genannt seien. Bei keiner und keinem von ihnen nimmt Mozart eine dominierende Rolle ein (Loy bildet eine Ausnahme), und doch wurden sie durch seine Opern vielfach zu ihren avanciertesten, persönlichsten Arbeiten motiviert.

Wie klingt Donna Annas Rache? Eine Figur im Wandel der Zeiten und Stimmfächer

Nehmen wir den roten Faden *Don Giovanni* wieder auf. Aus gesangsgeschichtlicher Perspektive ist die Figur der Donna Anna besonders reizvoll. An ihr lassen sich Metamorphosen und Konstanten musikalischen Mozart-Verstehens verfolgen. Sie soll im Folgenden als Pars pro toto gelten. Und auch in diesem Fall führt der Weg über das 19. Jahrhundert, ohne das sich die spätere Entwicklung nicht nachvollziehen lässt.

Lilli Lehmann, geboren 1848 in Würzburg, hatte eine außergewöhnliche, seit 40 Jahren andauernde Karriere hinter sich, als sie Donna Annas erste Arie (»Or sai chi l'onore«) samt dem dazu gehörenden Accompagnato-Rezitativ in einen Schalltrichter sang. Sie war Mahler, Verdi und Wagner persönlich begegnet und hatte ein in der

Geschichte des Operngesangs einmaliges Rollenspektrum abgedeckt. 1885 etwa war sie an der Wiener Hofoper innerhalb weniger Wochen in Signature Roles wie Donna Anna, Konstanze, Fidelio, Norma und Isolde aufgetreten – um wenig später an der Metropolitan Opera in New York als Carmen zu debütieren. Es dürfte vor allem die jede Einteilung von Stimmfächern sprengende Vielfalt der Rollen sein, die eine so ungewöhnlich lange Laufbahn ermöglichte.[27]

Lilli Lehmann

Lilli Lehmanns Aufnahme der Donna Anna entstand im Mozart-Jahr 1906 – in italienischer Sprache und mit Klavierbegleitung. Es ist ein aufschlussreiches und für heutige Ohren verstörendes Dokument, das eine faszinierende Zeitreise ermöglicht. Vergegenwärtigen wir uns: Mit *Pelléas et Mélisande* (1902) und *Salome* (1905) waren gerade zwei Opern neuen Typs uraufgeführt worden, die sich direkt auf Literatur bezogen und in der Behandlung des Orchesters wie der Singstimmen neue Wege einschlugen. Max Reinhardt hatte das Deutsche Theater in Berlin übernommen. Die Reform der Mozart-Bühne, die durch Ernst von Possart, Hermann Levi und Richard Strauss in München angestoßen worden war, begann langsam zu greifen. Gustav Mahler und Alfred Roller widmeten Mozart zum 150. Geburtstag an der Wiener Hofoper einen Premierenzyklus, von dem insbesondere der neue *Don Giovanni* heftig umstritten war. Karl Böhm ging in Graz zur Schule, Herbert von Karajan war noch nicht geboren. In Salzburg gab es noch keine Festspiele, aber sogenannte Mozart-Feste, die auf eine Anregung von Lilli Lehmann zurückgingen und bei denen sie – just 1906 – nicht nur die Donna Anna sang, sondern *Don Giovanni* auch inszenierte.

Die Aufnahme – entstanden in Berlin – spiegelt zunächst eine rhetorische Übersteigerung, wie sie zum Alltag des Wilhelminischen Reiches gehörte. Der Wortklang wurde – in politischen Reden wie auf der Bühne – mit Erhabenheit aufgeladen, das Wort selbst damit über

seine Begrifflichkeit hinausgehoben. Die onomatopoetische Extension zielte ins Überpersönliche, was für Schauspieler und Sänger gleichermaßen galt. Pathos und Überlebensgröße, die diese Donna Anna auszeichnen, reichen aber weiter zurück. Wagners hochdramatische, mythische Frauenfiguren haben zweifellos ihre Spuren hinterlassen, vor allem aber jene Deutung der Figur, die auf E. T. A. Hoffmann zurückgeht und die Rezeption der Oper für mehr als ein Jahrhundert prägte. In Hoffmanns Novelle *Don Juan*, die 1813 erstmals (anonym) gedruckt wurde, wird der Titelheld als vom Himmel gestürzter Dämon gezeichnet, ursprünglich rein, fast göttlich, aber längst zerfressen von luziferischem Gift, ein Inbegriff des Sündenfalls. Den Gegenpol bildet eine ebenfalls überhöhte Donna Anna, die weniger dem Verführer erliegt, als dem »Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit« und einer »Glut aus der Hölle«. Trotzdem bleibt sie »ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte«. Sie wird zur Furie eines »vernichtenden Hasses«, mit dem sie Don Juan in den Untergang treibt – einen Untergang, der ihr zwar Ruhe verschafft, freilich eine, die ihren eigenen »irdischen Untergang« bedeutet.[28] Hoffmanns Idee, das Verhältnis zwischen Don Giovanni und Donna Anna quasi »metaphysisch zu erotisieren«,[29] ignoriert neben dem historischen Kontext der Entstehungszeit auch alle komischen Züge des Stücks und verschiebt die Gewichtung der Figuren (zu Ungunsten Donna Elviras und Don Ottavios). Sie zielt – nimmt man die Novelle als Ganzes – letztlich auf einen Kunstdiskurs, der die Musik als »allumfassend[e]« Sprache eines phantastischen Geisterreiches versteht und damit aus romantischem Geist neu bestimmt.[30]

Für die Mozart-Bühne hatte dieses hier nur angedeutete Figurenprofil weitreichende Folgen. Nach Wilhelmine Schröder-Devrient folgten ihm viele Sängerinnen, verstanden Donna Anna als »dramatisch grosse Karakterrolle [sic]« und statteten sie mit den Attributen aus, die die Novelle vorgab.[31] Bei Lilli Lehmann ist davon mehr als nur ein Nachhall zu hören. In Kommentaren zu der Aufnahme ist zu Recht von »wildarchaische[m] Ton«,[32] »Attacke« und einer packenden »Dynamik des Vortrags«[33] die Rede. Die imperiale Geste wird fast bis zum Versagen

der Stimme getrieben. Rezitativ (»Don Ottavio, son morta«) und Arie zeichnen einen Prozess nach, bei dem sich Donna Annas Erschrecken und Verletzlichkeit in Hass verwandeln – bis zu den letzten beiden »Vendetta«-Schreien, die durch eine Textwiederholung (»vendetta« statt »ti chiedo«) gesteigert und im Tempo fanalartig herausgehoben werden. Angesichts der Intensität droht die Stimme zu brechen, sodass die letzte Gesangsphrase nur mit Mühe absolviert werden kann. Auffallend ist trotz solcher Übersteigerungen der helle und unverbrauchte Klang der hohen Lage, der auf das Rollenportfolio der Sängerin verweist und es ihr ermöglicht, Koloraturen als Ausdrucksmusik zu gestalten.

Neben einer textbezogenen, rhetorisch eingesetzten Agogik nutzt Lilli Lehmann viele Fermaten, die nicht nur Schlüsselworte wie »morta«, »grido« und »sangue« hervorheben. Genau wird im Rezitativ zwischen quasi gesprochenen und ausgesungenen Phrasen unterschieden, Letztere sind häufig durch Portamenti intensiviert. Interessanterweise arbeitet Lilli Lehmann ausgerechnet dort, wo Donna Anna von ihrem physischen Ringen mit Giovanni berichtet (»che a forza di vincolarmi, torcermi e piegarmi da lui mi sciolsi«), mit einer Antiklimax, die zwar durch die kadenziell bekräftigte Selbstbefreiung aus den Armen des Verführers erklärbar ist, aber bemerkenswert früh einsetzt und einen anderen Bezug zulässt – zumindest wenn sie so gesungen wird. Klingt in der Art, wie die Sängerin hier jede Phrase mit Schönklang auskostet, nicht mehr Zuwendung als kämpferische Abwehr? Norbert Miller hat mit Blick auf E. T. A. Hoffmann von »Donna Annas in der Rache fortdauernde[r] Liebe zum Verführer« gesprochen.[34] Es scheint, dass auch dieser Aspekt der Novelle durch Lilli Lehmanns Interpretation eingefangen wird.

Zentrales Gestaltungsmoment sind zudem überaus häufig eingesetzte Appoggiaturen, die keineswegs der Verbindlichkeit einzelner Phrasen dienen, sondern umgekehrt ihrer Zuspitzung und rhetorischem Nachdruck. In ihren Memoiren hebt Lehmann die Bedeutung solcher Verzierungen hervor und begründet sie aus dem Text. So wehrt sie sich dagegen, dass »Vorhalte« den Sängern »gegen alle Regel, Schönheit und Notwendigkeit des sprachlichen Akzents« von Kapellmeistern unter-

sagt würden. Damit schlage man nicht nur der Tradition »ins Gesicht«, sondern auch der Musik und dem Text, der sie »geradezu energisch fordert«. Ohne einen solchen Einsatz von Verzierungen höre man nur »lebendig Begrabenes«.[35]

Es ist bezeichnend, dass sich in Lilli Lehmanns Verständnis dramatische »Attacke« und Verzierungskultur nicht ausschließen, sondern im Dienst eines gesteigerten Ausdrucks ergänzen. Operngesang zeigt sich hier von Prämissen des 19. Jahrhunderts geprägt, freilich auch von einer Zeit, in der sich die Aufführungspraxis fundamental wandelte. Lilli Lehmann war nur fünf Jahre jünger als Adelina Patti, deren Gesang insbesondere im italienischen Repertoire für jene Belcantoschulung steht, die – mit Einverständnis der Komponisten – einen freien, »vokale Selbstinszenierung« beinhaltenden Umgang mit dem Notentext einschloss.[36] Andererseits konnte sich Lilli Lehmann als führende Wagner-Sängerin ihrer Zeit (auch wenn sie dessen Partien weit seltener sang als bei heutigen Spezialisierungen üblich) der Entwicklung »vom kunstvoll verzierten zum kraftvoll-dramatischen Gesang«,[37] die im 19. Jahrhundert um sich griff und noch um 1900 zu einer verwirrenden, auf Tonträger überlieferten Fülle von Vokalstilen führte, nicht verschließen. Ihre Donna Anna steht, der Entschiedenheit der künstlerischen Aussage zum Trotz, gesangsgeschichtlich zwischen Welten.[38]

Man muss sich solche Zusammenhänge bewusst machen, um die Geschichte der Donna Anna im 20. Jahrhundert zu verstehen.[39] Die Besetzung der Rolle folgte lange ähnlichen Mustern. Selbstverständlich gehörte sie zum Repertoire von Anna von Mildenburg, die später als Kundry und Klytämnestra berühmt wurde. Als *Don Giovanni* 1922 erstmals bei den Salzburger Festspielen aufgeführt wurde, alternierten zwei Sängerinnen als Donna Anna: Gertrud Kappel, damals die führende Hochdramatische der Wiener Staatsoper, und Rose Pauly, die zwölf Jahre später triumphal als Elektra zurückkehrte. 1931 wurde Donna Anna dort von Germaine Lubin verkörpert, die zu dieser Zeit in Paris ihre ersten Erfolge als Isolde feierte. 1941 übertrug man die Rolle Helena Braun, die an der Seite ihres Mannes, des Heldenbaritons Ferdinand Frantz, viele Wagner-Aufführungen bestritt.

Josef Krips

Es ist kein Zufall, dass Josef Krips, der nach dem Zweiten Weltkrieg den sogenannten Wiener »Mozart-Stil« prägte, mit dieser Besetzungspraxis und den damit verbundenen Deutungsmustern bestens vertraut war. Was er in den 30er-Jahren in vielen, teilweise von ihm selbst geleiteten Vorstellungen an der Wiener Staatsoper erlebte, ließ den Wunsch nach einem revidierten Mozart-Klang erst entstehen. In einem später entstandenen Aufsatz zum »Mozart-Stil« geißelt er die Besetzung von Donna Anna und *Figaro*-Gräfin mit hochdramatischen Stimmen als »ganz falsche Auffassung von Mozarts Musik«. Erste Ansätze von Karl Böhm aufgreifend, habe sich unter seiner musikalischen Verantwortung »der ganze Stil« verändert: »Wir nahmen leichtere Stimmen, es wurde alles durchsichtiger, wir gingen weg vom Pathos früherer Zeiten und spielen heute einen kammermusikalischen Mozart.«[40] Was damit gemeint war, lässt sich in vielen Aufnahmen der 50er-Jahre nachhören. Krips verstand

das Solistenensemble auf der Bühne als eine Art zweites Orchester, weniger als eine Gruppe sich produzierender Sänger. Der Probenprozess war in diesem Sinn einer der Klangfindung, bei dem Homogenität an oberster Stelle stand. Gesangstechnik und Ensembledenken waren für Krips untrennbar miteinander verbunden. Als Kriterien stimmlicher Gestaltung hebt er dynamische Flexibilität in allen Lagen, Kopfresonanz und Legato-Technik hervor – letztlich die Fähigkeit, das »inegale Verhältnis der Noten innerhalb einer Kantilene [zu] erfassen«.[41]

Drei Aspekte gehören zum Kontext dieses einflussreichen, ja repräsentativen »Mozart-Stils«, unter dessen frühen Protagonisten Sena Jurinac, Irmgard Seefried, Martha Rohs, Anton Dermota, Erich Kunz und Paul Schöffler waren, in dessen Finessen sich aber auch der Amerikaner George London einarbeitete und der später mit Elisabeth Schwarzkopf verbunden wurde, obwohl sie dem Wiener Ensemble im engeren Sinn nie angehörte. Erstens konnte er über musikalische Fragen hinaus mit einem Aufbruch nach dem Zweiten Weltkrieg in Verbindung gebracht werden. Dass Krips politisch unbelastet war, trug ebenso dazu bei wie das Bedürfnis nach »Reinigung« und »Entschlackung«, das die Gesellschaft in vielerlei Hinsicht prägte und mit Verdrängungsmechanismen einherging. Zweitens handelt es sich musikalisch keineswegs um eine regionale Initiative: Fritz Busch hatte in den 30er-Jahren in Glyndebourne in eine ähnliche Richtung gearbeitet. Es ist kein Zufall, dass die Sängerin, die Krips in seiner Aufnahme des *Don Giovanni* von 1955 als Donna Anna einsetzte, auch von Fritz Busch geschätzt wurde, der nach dem Krieg in Glyndebourne mit ihr arbeitete: Suzanne Danco. Drittens ließ das von Krips propagierte Ideal durchaus unterschiedliche Annäherungen zu – und es gab Initiativen, die in andere Richtungen wiesen.

Statt hier näher auf den im vorliegenden Band an anderer Stelle behandelten Wiener »Mozart-Stil« einzugehen,[42] wollen wir beim letzten Punkt ansetzen und der Spur von Donna Anna weiter folgen. Als Wilhelm Furtwängler bei den Salzburger Festspielen 1950 *Don Giovanni* dirigierte, wurde die Rolle von Ljuba Welitsch verkörpert – einer Sängerin, die man damals bereits mit der Partie der Salome identifizierte und die, obwohl sie knapp zwei Jahrzehnte dem Ensemble der Wiener

Staatsoper angehörte, stimmlich stets Individualistin blieb. Der Mitschnitt zeigt allerdings neben dem charakteristischen Silberschimmer der Stimme auch, dass der große Faltenwurf, den wir uns am Beispiel von Lilli Lehmann vergegenwärtigt haben, noch immer seine Gültigkeit hatte. Obwohl Ljuba Welitsch auf viele Stilmittel ihrer Kollegin verzichtet, bleibt der gestaltende Aufbau insbesondere des Rezitativs ähnlich.

Der Aspekt des Furors, dem sich Welitsch noch mit Selbstvergessenheit unterwarf, wurde zehn Jahre später durch Leontyne Price und Herbert von Karajan neu definiert. Nach ihrem relativ späten Debüt an der Metropolitan Opera 1961 mit *Il trovatore* war die afroamerikanische Sopranistin auch in ihrer Heimat als führende Verdi- und Puccini-Sängerin anerkannt. Karajan hatte sie bereits vorher in Europa gefördert und setzte sie 1960 in Salzburg als Donna Anna ein – ein durchaus ungewöhnlicher Schritt, der sich als Einspruch gegen die in Wien gepflegte Mozart- und Ensemblekultur verstehen lässt, so wie der Dirigent als amtierender Staatsoperndirektor auch sonst mit vielen Gepflogenheiten des Hauses brach. Die voluminöse Stimme durfte selbst bei einer Arie wie »Or sai chi l'onore« im Mittelpunkt stehen, was dem Stück Ebenmaß und eine ruhige, gleichwohl sinnliche Aura verlieh, die sich nicht in Affektivität verlor. Das erste Andante des Rezitativs (»Era già alquanto avanzata la notte«) gestalten Price und Karajan als Arioso. Passagen, die noch von Welitsch fast gesprochen wurden, sind nun in getragenem Tempo ausgesungen; der auf Textfarben bedachte Klangsinn der Sängerin verhindert, dass sie im leeren Sinn pastos wirken. Gleichzeitig arbeitet Karajan mit den Wiener Philharmonikern nicht nur an einer ausdifferenzierten Dynamik, sondern auch an in sich vielgestaltiger Artikulation, die spätere Lesarten der historisch informierten Aufführungspraxis vorwegzunehmen scheint. Er folgt der Sängerin genau, baut aber die Architektur durch den Orchesterpart und bereitet – sorgfältig im Detail und doch in musikalischen Großräumen denkend – die Arie als logische Folge des Rezitativs vor. Der Mitschnitt kann in diesem Sinn verdeutlichen, warum Karajan von Sängerinnen und Sängern geschätzt wurde – und sie sich mit ihm bisweilen auf Partien einließen, die ihrem Vokalprofil fremd waren.

Auch Karl Böhm besetzte die Donna Anna keineswegs im Sinne der von Krips geprägten Idiomatik. In seiner Studioaufnahme von 1967 singt Birgit Nilsson, die ihm aus gemeinsamen Bayreuther *Tristan*- und *Ring*-Aufführungen bestens bekannt war und die Rolle schon 1959 eingespielt hatte – mit Leontyne Price als Donna Elvira (Dirigent: Erich Leinsdorf). Als Gegenpol kann die Mozart-Tradition gelten, die in Aix-en-Provence gepflegt wurde. Die führende Donna Anna der späten 50er- und 60er-Jahre hieß dort Teresa Stich-Randall und war alles andere als eine dramatische Stimme. Ihren internationalen Durchbruch hatte sie 1950 unter Leitung von Arturo Toscanini erlebt: als Nannetta in Verdis *Falstaff*. Eine andere führende Donna Anna der Zeit war an der Städtischen (später: Deutschen) Oper Berlin engagiert und reüssierte vor allem im lyrischen, deutschen Fach: Elisabeth Grümmer.

Wie unterschiedlich die Figur der Donna Anna stimmlich noch in den 70er- und 80er-Jahren aufgefasst wurde, zeigt sich an einer Produktion der Bayerischen Staatsoper, die 1973 Premiere hatte (und mitgeschnitten wurde). In der Regie von Günther Rennert und unter der musikalischen Leitung von Wolfgang Sawallisch bildete die junge Margaret Price mit einer instrumental geführten Stimme und hermetischer Ausstrahlung den Gegenpart zur gleichaltrigen, vom Stimmtyp her völlig verschiedenen, in der Bühnendarstellung offensiveren Julia Varady als Donna Elvira. In der gleichen

Von oben nach unten: Ljuba Welitsch, Leontyne Price, Birgit Nilsson

Inszenierung trat jedoch – mit dem gleichen Dirigenten – 15 Jahre später Elizabeth Connell als Donna Anna auf und setzte die Linie der dramatischen Besetzungen fort (Ann Murray als Donna Elvira). Auch an der Hamburgischen Staatsoper blieb es lange bei dieser Linie. 1973 wurde *Don Giovanni* dort von Götz Friedrich neu inszeniert. Gwyneth Jones verkörperte die Donna Anna. Sie war damals bereits in Wagner-Partien etabliert (Kundry in der Aufnahme unter Pierre Boulez 1970;

Anna Netrebko als Donna Anna bei den Salzburger Festspielen 2002 mit Thomas Hampson als Don Giovanni. Die Inszenierung stammte von Martin Kušej, Dirigent war Nikolaus Harnoncourt.

Elisabeth und Venus in Bayreuth 1972, ebenfalls mit Götz Friedrich) und fand wenig später mit der Brünnhilde zur Rolle ihres Lebens. Zufall, dass die Hamburger Premiere von Horst Stein dirigiert wurde?

Auch historisch informierte Aufführungspraxis ordnete die Donna Anna unterschiedlich ein, wobei Instrumentarium und Orchesterbesetzung eine große Rolle spielen. Nikolaus Harnoncourt setzte bei seiner Aufnahme mit dem Concertgebouw Orkest 1989 auf Edita Gruberová, die zwar als virtuose Konstanze und Königin der Nacht berühmt war, ansonsten aber keineswegs als genuine Mozart-Interpretin galt. Die Besetzung war trotzdem in gewisser Weise idiomatisch: Aloysia Lange – Mozarts Mannheimer Jugendliebe – war in späteren Jahren als Konstanze überaus erfolgreich und sang bei der Wiener Erstaufführung des *Don Giovanni* 1788 die Donna Anna.[43] Als Harnoncourt 2002 bei den Salzburger Festspielen *Don Giovanni* dirigierte, spielten die Wiener Philharmoniker, und eine damals noch kaum bekannte Russin war als Donna Anna eingesprungen: Anna Netrebko. Ihr folgte in der gleichen Inszenierung von Martin Kušej die deutsche Sopranistin Christine Schäfer. Beide Sängerinnen waren vom Stimmtyp so verschieden wie in der korporalen Präsenz, fanden aber auf unterschiedliche Weise zu ähnlichen Ausdrucksparametern.[44]

Ein letzter Kontrast, er betrifft Ensembles mit historischen Instrumenten. Sigiswald Kuijken engagierte für seine Aufnahme mit La Petite Bande 1995 eine leichte, fast mädchenhafte, farblich neutrale Stimme als Donna Anna. Elena Fink sang das Rezitativ »Don Ottavio, son morta« nahezu im Taktgerüst und gestattete sich kaum agogische Freiheiten. Musikalische Rhetorik hatte sich in einem denkbar engen Rahmen zu bewähren. Man kann das als Gegenthese zur oben beschriebenen, im 20. Jahrhundert weithin virulenten Tradition verstehen. Das heißt nicht, dass Donna Anna, die von Mozart und Da Ponte gegenüber dem (ebenfalls 1787 uraufgeführten) *Don Giovanni* von Giuseppe Gazzaniga und Giovanni Bertati aufgewertet wurde, aus dem Fokus verschwinden würde. Deutlich erkennbar ist aber das Bemühen, die Figur in ein dramaturgisches Werkgefüge zurück zu beordern, aus dem sie das 19. Jahrhundert entführt hatte.

In John Eliot Gardiners ein Jahr zuvor entstandener Aufnahme mit The English Baroque Soloists dagegen schimmert das tradierte Modell in manchen agogischen Details durch, wenn auch in anderem, historisch geschultem Klanggewand und mit grundsätzlich gerafften Tempi.[45] Dass Details wie das lautmalerische Auskosten von Spitzentönen, das zum Arioso gesteigerte »Era già alquanto« oder der doppelzüngige Bericht des physischen Kampfes als Stationen eines dramatischen Aufbaus erkennbar sind, der sich zur Tradition (und zum Theater) bekennt, hat ein Gegengewicht: Bis ins Detail scheint die Gestaltung kontrolliert, statt improvisatorischem Ansatz greift – gerade im Rezitativ – eine musikalisch ausformulierte Klangregie. Das schließt Spontaneität durchaus ein, filtert sie aber durch eine Fülle ausgearbeiteter Gestaltungsdetails und Perspektivwechsel.

Möglich wird das durch die Besetzung: Ľuba Orgonášová, die vor allem im Konzertfach reüssierte, verfügt über eine stupende Gesangstechnik (unter allen hier genannten Sängerinnen der Donna Anna ist sie in diesem Sinn singulär, knüpft an Joan Sutherland an, die die Rolle 1959 unter Carlo Maria Giulini einspielte). Die stimmliche Beherrschung ermöglicht größte Flexibilität in Hinblick auf Dynamik, Farbvaleurs und das Verhältnis von Sprechdiktion und Gesang. Das Tempo der musikalischen Ereignisfolge ist gegenüber den anderen genannten Aufnahmen signifikant erhöht. Durch solche Koordinaten erweist sich dieses Porträt der Donna Anna als eines des späten 20. Jahrhunderts.[46] Man könnte auch sagen: Es versteht historische Bezüge (im Gegensatz zu Kuijken) nicht als Restitution, sondern als Prozess, bei dem Zeitebenen hörbar ineinandergreifen dürfen – und sollen. Der Ansatz war folgenreich. 20 Jahre später trieb ihn Teodor Currentzis bei seiner Aufnahme mit dem russischen Ensemble MusicAeterna ins Extrem. Der Bezug zum Donna-Anna-Bild von E. T. A. Hoffmann wurde dabei ebenso hergestellt wie die »Klangrede« im Sinne Harnoncourts zugespitzt. Die Mischung ließ sich, verbunden mit dem Image des Dirigenten als charismatischem Menschenfänger und neoromantischem Kunstgenie, gerade bei *Don Giovanni* exzessiv vermarkten – und spaltete die Meinungen.[47]

Wenn Scheitern keine Schande ist: Mozart zwischen zeitloser Ferne, subversiver Aufladung und multimedialer Meditation

Es sind vor allem drei Fragen, die sich nach den bisher angestellten Überlegungen aufdrängen: Erstens: Worauf reagiert, worauf baut das postkonzeptuell offene Mozart-Verständnis, von dem oben die Rede war und das bis in unsere Gegenwart reicht? Um das zu beantworten, müssen wir die Entwicklung der Mozart-Bühne im Krebsgang zurückverfolgen. Zweitens: Was ergab sich daraus für die SängerdarstellerInnen – nicht nur in Hinblick auf musikalische und stimmliche Gestaltung, sondern auch auf Besetzungspolitik und Karrierewege? Unabhängig vom spannenden Fall der Donna Anna haben wir uns diesbezüglich Veränderungen bewusst zu machen. Drittens: Was ist mit der Mozart-Bühne jenseits der Opern? Das soll abschließend am Beispiel des Requiems kurz angerissen werden.

Bleiben wir bei *Don Giovanni* und setzen wir beim Versuch einer sozialen Nahaufnahme an. Donna Anna und Don Giovanni – drogensüchtig; das letzte Abendmahl – ein Menü von McDonald's; Ort des Geschehens – eine Straßenecke in Harlem. Peter Sellars brachte seine Version der Oper 1987 beim Pepsico Summerfare Festival heraus, als Film ging sie um die Welt und steckte, so wurde es meist wahrgenommen, neue Koordinaten für das Mozart-Verständnis. Neu war zumindest die »Amerikanisierung«: Sellars hatte ein soziales Anliegen, und seine Kulturkritik war radikal im Heute verortet, was Momente von sakraler Überhöhung nicht ausschloss. Damit ließ sich auch das Theatererlebnis radikal definieren: Theatrale Gegenwart entstand durch einen Zeittransfer. Sellars fasste das in den Satz: »Was soll ich mit Renaissancekostümen, die Leute wissen ja nicht einmal, was Renaissance bedeutet.«[48]

Zu der Zeit, als Sellars seine Ideen in den USA nur bei einem kleinen Festival umsetzen konnte, war die Sache mit dem Zeittransfer in Europa bereits in Staatstheatern angekommen. In Stuttgart verlegte Peter Zadek 1983 *Le nozze di Figaro* in eine popgesättigte Gegenwart, rempelte das Stück ironisch an, kitzelte seine grotesken Momente heraus. Thomas Körner hatte dazu eine neue Übersetzung angefertigt. Johannes

Grützkes Ausstattung war von dem bestimmt, was er »schiefen Stil« nannte: »Nicht krumm, aber schräg« sei der, hieß es dazu im Programmheft: »Wir verwenden den schiefen Stil nicht, sondern der schiefe Stil ist da. Er klagt, wir lassen ihn klagen. […] Fordert uns der schiefe Stil auf zum Bekenntnis? Ist der schiefe Stil eine Kassandra? Wir hören nichts – weil wir selbst zum schiefen Stil gehören.«[49]

Der soziale Impetus ist ebenso unverkennbar wie der Versuch, Musiktheater von seinen politischen Implikationen her zu denken. Bei Mozart ließ sich das schwerer umsetzen als bei Verdi oder Wagner. Dennoch war auch die Mozart-Szene von jenen tiefgreifenden Veränderungen geprägt, die sich – zeitverzögert – mit gesellschaftlichen Umbrüchen verbanden und für die das Datum »1968« zum Etikett geworden ist. Für das offene Mozart-Verständnis unserer Gegenwart sind diese Jahre eine unabdingbare Voraussetzung. Mit dem Begriff »Regietheater« lassen sie sich nicht einfangen,[50] sind kaum auf einen Nenner zu bringen, leben – gerade bei Mozart – von der Gleichzeitigkeit des ästhetisch

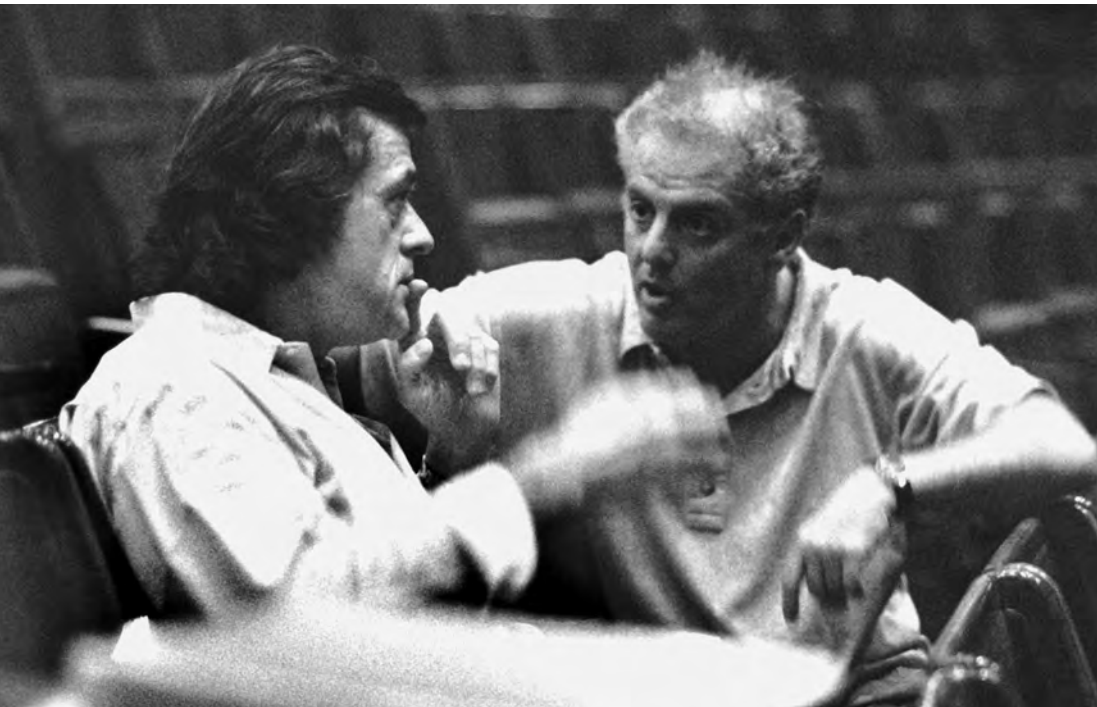
Ungleichzeitigen. Wichtig ist, dass die Phase der Politisierung gleichermaßen »psychologische Faktoren«[51] einschloss. Mozarts Figuren wurden nicht nur aus einem veränderten, konkretisierten Umfeld gedeutet, sondern auch durch Körpersprache und -nähe neu erschlossen. Dabei veränderte sich das Verhältnis zur Musik. Die Partitur erschien nun nicht mehr autonom und für die Szene eindeutig dechiffrierbar. Sie galt auch nicht mehr als Transportmittel allgemein-überzeitlicher Werte, sondern wurde direkt auf die szenische Konkretisierung bezogen – mit weitreichenden Folgen für die Darsteller. Ihnen wurde nun neben stimmlicher auch physische Flexibilität und Präzision abverlangt. Dass beides nicht in gleichem Maße zu haben war, galt vielfach als Diagnose der Stunde, ließ sich aber auch als Vorurteil pflegen: In dem Maß, in dem neue szenische Ansätze begrüßt wurden, stieß das gesangliche Niveau solcher Aufführungen auf Kritik. Dabei geriet der Kommunikationskontext als Ganzes oft aus dem Blick: Man trauerte einem musikalischen Schönheitsideal nach, das an einer sich verändernden Gegenwart ebenso zerschellen musste wie die vertrauten Muster der Szene. Mit anderen Worten: Es dauerte nicht nur bei Sängerinnen und Sängern, sondern auch bei Publikum und Kritik lange, bis sich rezeptive Geborgenheit weithin in professionelle Offenheit wandelte.

Selten – meist nur im Zusammenhang von Fassungsfragen – wurde in die narrativen Strukturen der Stücke eingegriffen. Peter Zadek und Peter Sellars (derjenige der 80er-Jahre) hielten sich im Prinzip an die vorgegebenen Geschichten. Das taten auch jene Regisseure, die sich einem sogenannten »realistischen« Musiktheater-Begriff verpflichtet fühlten, dabei vielfach bei Walter Felsenstein anknüpften,[52] bei ihren Auseinandersetzungen mit Mozart aber sehr verschiedene Wege gingen. Joachim Herz, Götz Friedrich und Harry Kupfer sind hier ebenso zu nennen wie Ruth Berghaus, die mit einer abstrakteren Regiesprache ideologische Normen und referenzielle Lesarten hinterfragte. »Unser

Peter Zadek inszenierte *Die Hochzeit des Figaro* in Stuttgart 1983 mit Helmut Holzapfel (Basilio), Roland Bracht (Bartolo) und Elisabeth Glauser (Marcellina). Die musikalische Leitung hatte Dennis Russell Davies.

Prinzip: genau lesen, nicht den Nimbus inszenieren, sondern das Stück«, notierte Joachim Herz aus Anlass einer *Don-Giovanni*-Inszenierung 1989,[53] seine Kollegen und Konkurrenten haben das Selbstverständnis ähnlich formuliert. »Am Beginn steht die Lektüre und Analyse des Stücks«, heißt es etwa bei Harry Kupfer.[54]

Aus der Perspektive der Theaterbesucher waren die Ergebnisse keineswegs so defensiv, wie es solche Statements nahelegen. Mozarts Opern wurden in diesen Jahren bis in die Verästelungen ihrer musikalischen und dramaturgischen Strukturen befragt – häufig mit überraschenden, befremdet aufgenommenen Ergebnissen. Einige der inszenatorischen Mittel, die dabei eingesetzt wurden, hat Jürgen Kühnel typologisch zusammengefasst. Der leider wenig beachtete Aufsatz hat zwar das Manko eines unscharfen Begriffs von »Regietheater«, andererseits orientiert er sich an der Terminologie des französischen Strukturalisten Gérard Genette und kann damit »Modalitäten der Inszenierung« herausarbeiten.[55] Zum Zeittransfer, der die Handlung meist in die Gegenwart, zumindest aber in die Entstehungszeit des Stückes holt (»diegetische Transposition« samt ihren pragmatischen Kehrseiten), gehört meist auch die »semantische Transformation«: Motivzusammenhänge werden auf-



gelöst oder neu geknüpft, Figuren und ihr Verhalten neu gewichtet[56] – letztlich aus hermeneutischem Denken heraus, im Bewusstsein von Stoffgeschichte und musikalischen Details. Nur gelegentlich spielen Praktiken herein, die intertextuell, interästhetisch und intermedial vorgehen.[57] Genau die werden allerdings später wichtig (siehe oben).

Natürlich lässt sich Aufführungsgeschichte nicht in klare Abschnitte gliedern. Zumal bei einem so viel gespielten Komponisten wie Mozart überlappen sich Entwicklungen. In den 90er-Jahren setzten sich drei führende Schauspiel-Regisseure mit *Don Giovanni* auseinander, und die Tendenz war den Impulsen eines Peter Zadek oder Peter Sellars entgegengesetzt. Sowohl bei Luc Bondy (Wien 1990) wie bei Patrice Chéreau (Salzburg 1994) und Peter Brook (Aix-en-Provence 1998) dominierte die Reduktion auf Personenführung und psychologische Details: Menschenstudien statt gesellschaftlicher Aufladung, Körperausdruck statt Bildreizen, Zeitlosigkeit statt Verortung. Fast scheint der berühmte *Don Giovanni*, den Rudolf Noelte an der Deutschen Oper Berlin 1973 als Kammerspiel inszeniert hatte, näher als das tobende, subversive Theater einer sozialpolitisch aufgeladenen Zeitgenossenschaft.[58]

Verfolgen wir den Krebsgang weiter. Worauf reagierte die Mozart-Bühne, als sie auch von Peter Mussbach und Johannes Schaaf, Willy Decker und John Dew, Günter Krämer, Graham Vick und vielen anderen neu gedacht und geformt wurde? Und was ist mit dem »ängstlich umgrenzten Deutungsradius«, von dem oben die Rede war? Zwei bezeichnende Details. *Don Giovanni* wurde in Aix-en-Provence 1949 erstmals gespielt, kurz nach der Gründung des Festivals durch Gabriel Dussurget. Die Aufführung fand im Théâtre de l'Archevêché statt, das in den Hof des ehemaligen Erzbischofspalastes eingepasst war – einem Ort, dessen Aura bald zum Synonym für das Festival wurde. Die barocke Ausstattung stammte von dem Grafikdesigner, Maler und Bühnenbildner Mouron, der sich das Pseudonym A. M. Cassandre gab. Für die Regie zeichnete Jean Meyer verantwortlich, ein Schauspieler der

Daniel Barenboim und Patrice Chéreau bei einer *Don-Giovanni*-Probe in Salzburg 1994

Comédie-Française. Die Produktion blieb mehr als 20 Jahre im Spielplan. Es waren Jahre, in denen Aix eine Fülle von jungen Sängerinnen und Sängern entdeckte oder förderte, die sich mit Mozart einen Namen machten, darunter Teresa Berganza, Graziella Sciutti, Luigi Alva, Gabriel Bacquier und José van Dam. Eine Erneuerung der Szene aber hielt niemand für nötig. Es blieb beim bloßen Rahmen: ein stimmungssattes, flexibles Arrangement, das den Gegebenheiten der Besetzung angepasst wurde.

Das andere Detail bezieht sich auf Günther Rennert, der nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen Hamburg, Stuttgart, München und Salzburg als einer der prägenden Mozart-Regisseure galt. Rennert inszenierte *Don Giovanni* zwischen 1948 und 1973 insgesamt sechs Mal. In einer späten Buchpublikation resümierte er, man könne dieser Partitur »in ihrer Fülle und Vielschichtigkeit kaum jemals szenisch völlig gerecht werden«, geht mit einigen seiner Deutungen kritisch ins Gericht und findet zu einem gleichermaßen respektvollen wie resignierenden Resümee: Mozarts Opern würden einen je eigenen Stil erfordern, im Zuge einer »dauernden Mutation« werde »jeder Generation eine neue Akzentuierung« abverlangt, wobei »zu scheitern keine Schande sein muß«.[59] Auch Rennert hielt es für nötig, dass »Barock als Ausdruck des dynamischen, alle Grenzen sprengenden Weltgefühls« bei *Don Giovanni* »spürbar werden« müsse.[60]

Die Haltung war lange verbreitet: Mit der Mozart-Bühne verband sich – an zahllosen größeren und kleineren Häusern – Dezenz und ein historisch eng gefasster Rahmen, was keineswegs ein Manko an szenischer Phantasie bedeutete, sofern herausragende Regisseure am Werk waren. Oscar Fritz Schuh war in diesem Sinn schon ab den 40er-Jahren ein zentraler Mozart-Regisseur, dem es gelang, musikalische Architektur (etwa bei Ensembles) in ein proxemisches Gefüge zu übersetzen. Insbesondere seine Lesart von *Così fan tutte* – in Wien entwickelt, dann bis 1959 in Salzburg gezeigt – hatte Modellcharakter.[61] Giorgio Strehlers rare Mozart-Inszenierungen, auch sie einem engen Deutungsradius verpflichtet, wurden als Offenbarungen gefeiert. Jean-Pierre Ponnelle setzte mit seinem Kölner Mozart-Zyklus (1969–1975)

Maßstäbe, die weithin als verbindlich galten. Sein Ansatz bestand laut eigener Aussage darin, »alle Werke Mozarts aus dem Geist seiner Zeit, als vollendeten Ausdruck des 18. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Aufklärung und Humanität, zu konzipieren«.[62] Ponnelle, der sich dem Don-Juan-Stoff 1966 durch eine Inszenierung von Molières Schauspiel genähert hatte, brachte Mozarts Dramma giocoso zwischen 1971 und 1987 fünfmal heraus – seltener als *Figaro* (achtmal), *Così fan tutte* (achtmal), *Idomeneo* (sechsmal) und so oft wie *La clemenza di Tito* (fünfmal), die Filme jeweils eingerechnet. Fast immer war er dabei sein eigener

Don Giovanni 1973 an der Bayerischen Staatsoper, inszeniert von Günther Rennert, mit Ruggero Raimondi in der Titelrolle und Kurt Moll als Komtur. Die musikalische Leitung hatte Wolfgang Sawallisch.

Bühnen- und Kostümbildner, dachte vom historisch inspirierten, aber frei ausformulierten Bild her, schuf narrative Räume, in die Gesang und Personenführung sensibel eingepasst wurden. Es dominierte weniger ein analytischer Ansatz als ein gleichermaßen sachbezogenes wie persönliches »Gesamtkunstwerk«.

Für die Musik stellten solche Aufführungen einen anderen Kommunikationsrahmen bereit, als er später üblich wurde. Aber auch für den beruflichen Weg von Sängerinnen und Sängern bedeuteten sie ein anderes Koordinatensystem als heute üblich. So wie Opernhäuser lange an ihren Produktionen festhielten, so konstant blieben die Besetzungen. Stimmen konnten in ihren Partien reifen, Ensemblekunst wurde über Jahre hinweg gepflegt. Selbst bei Festivals stand kontinuierliche Verfeinerung über der Abwechslung. Das ruhigere Zeitmaß ließ eine Spezialisierung zu: Es gab Sängerinnen und Sänger, die sich in allen Phasen ihrer Laufbahn auf Mozart konzentrieren konnten, ohne dass ihre Präsenz im internationalen Betrieb dadurch geschmälert wurde. Umgekehrt konnten Stimmen mit einem breiter gefächerten Repertoire immer wieder zu Mozart zurückkehren. Das heißt nicht, dass das Denken in Stimmfächern ausgeschaltet gewesen wäre, es fehlte aber der Druck, nach einer eng bemessenen Zeitspanne in das nächst »höhere« Fach zu wechseln, um weiterhin gefragt zu sein. Wer bei Festivals sang, befand sich in der Regel im Zenit seiner Laufbahn (was gelegentliche Nachwuchsförderung nicht ausschloss). Festivals als Sprungbrett für Newcomer oder als Experimentierfeld zu verstehen, wäre weder ihren Managern noch ihren Dirigenten eingefallen. Mozart-Gesang konnte unter solchen Umständen in spezifischer Weise kultiviert und auch verabsolutiert werden. Schallplatten trugen ihren Teil dazu bei.

Natürlich hatte das System seine Schattenseiten, und nichts wäre unsinniger als eine Glorifizierung. Meist blieb auch beim Gesang der stilistische Rahmen eng: Man wetteiferte um einen abstrakten Schönheitsbegriff, der zwar als werkinhärent galt, aber letztlich weder historisch begründet war noch die Tiefendimensionen der Figuren auslotete. Oft rückte Mozart in eine quasi zeitlose Ferne, die sich an L'art pour l'art verlieren konnte und überall gefiel. Dass barockes Repertoire

kaum erschlossen war und zeitgenössische Musik als Sache für Spezialisten galt, festigte solche Vorstellungen von Stil. Es steht außer Frage, dass die aufgezeigte Entwicklung der Mozart-Bühne für eine vielschichtigere Rollendurchdringung gesorgt hat. Das betrifft sängerische wie darstellerische Flexibilität gleichermaßen, beides lässt sich nicht voneinander trennen. Die Standards auf einem komplexer gewordenen Markt haben sich erhöht. Zudem hat Historische Aufführungspraxis ein unhintergehbares Bewusstsein geschaffen, das sich auch im Alltag des Repertoirebetriebes nicht mehr ausschalten lässt.

Es wäre nun möglich, den Rückwärtsgang durch die Aufführungsgeschichte fortzusetzen und etwa auf das neusachliche Mozart-Verständnis der 20er-Jahre einzugehen (für Otto Klemperer war *Don Giovanni* schon als Wiesbadener GMD ein zentrales Stück, die Aufführung an der Krolloper 1928 in den Bühnenräumen von Ewald Dülberg hatte Signalcharakter[63]), um dann die Theaterreform zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu erläutern und letztlich zu Grandaur und dem Anfang dieses Beitrags aufzuschließen.[64] So reizvoll diese Idee für die Architektur des Beitrags sein mag, so wichtig ist es, abschließend wenigstens kurz auf die Mozart-Bühne jenseits der Opern hinzuweisen.

Im Grunde wäre hierzu auch die – nach Verbreitung, Aufführungszahlen und Publikumszuspruch – erfolgreichste Mozart-Aufführung der Gegenwart zu zählen: Jene *Zauberflöte*, die Barrie Kosky mit dem britischen Theaterkollektiv »1927« erarbeitete und die nach ihrer Premiere 2012 an der Komischen Oper Berlin bei Gastspielen in Europa, Asien und Australien ebenso zu erleben war wie in New York und Los Angeles. Sie arbeitet mit einer Mischung aus Stumm- und Zeichentrickfilm, ersetzt gesprochene Dialoge durch Texttafeln und lässt die Sänger als Teil permanent fluktuierender Animationen erscheinen. Ein Ausflug in die Zeit Buster Keatons, der sich bei modernster Videoclip-Ästhetik bedient. Seine Originalität ist eine cineastische, mit einer Bühnenaufführung hat sie wenig zu tun.

Besonders interessant dagegen: Mozarts Requiem forderte immer wieder zu szenischen Deutungen heraus. Das reicht von einer multimedialen Meditation, die Christof Nel und Martina Jochem 2014 bei

den Schlossfestspielen Herrenhausen und am Theater Gießen herausbrachten (Dirigent: Michael Hofstetter) bis zum Pferdeballett in der Felsenreitschule, das der französische Pferdetrainer Bartabas und seine Académie équestre de Versailles bei der Salzburger Mozartwoche 2017 inszenierten (Dirigent: Marc Minkowski). 2008 hatte Sebastian Baumgarten an der Komischen Oper das Requiem als Anlass für eine Collage genommen, die letztlich weniger der Klage über den Tod als der Trauer über eine materialistische Welt galt, in der es keine Transzendenz mehr geben kann. Hierfür hielt Herbert Fritsch zu Beginn eine kalte, zynisch phrasendreschende Trauerrede. Später wurden Gesprächsprotokolle aus Berliner Sterbehospizen vorgetragen. Einblendungen elektronischer Musik ergänzten und kontrapunktierten den Ablauf des Requiems, das unangetastet blieb, aber zu Musikinseln separiert und verdichtet wurde.

Um mit einem aktuellen Beispiel zu schließen und damit doch den Bogen zum Anfang des Aufsatzes zu schlagen: Auch der italienische Theatermacher Romeo Castellucci brachte Mozarts Requiem als Collage auf die Bühne, allerdings in anderem Sinn (Aix-en-Provence 2019). Es gehört zu Castelluccis Kunst, Assoziationsräume aus Zeichen, Topoi, Klang und Stille zu entwickeln. Sein Theater ist nicht im engen Sinn konzeptgebunden, sondern mit kunsthistorischem Wissen vollgesogen. Es lebt von deutungsoffenen, rhizomartig wachsenden Bildern und Metaphern, fügt sich letztlich im Kopf des Zuschauers zusammen. Die Mischung aus Allusion und Anschaulichkeit bewährte sich beim Requiem, das mit der Sterbe-Szene einer alten Frau einsetzte und mit dem Blick eines Babys in den Zuschauerraum endete: der Lebenszyklus, rückläufig aufgefächert. Als Konstante, die wechselnde Tableaus zusammenhielt, wurden Namen von verschwundenen Völkern, Tieren, Pflanzen und Sprachen ein- und ausgeblendet. Choreographie und damit verbundene Riten spielten als Konzentrationsmoment eine große Rolle. Statische und dynamische Kräfte flossen ineinander. So labil die Wirklichkeitskonstruktion, so bedeutsam die spirituelle Aura. Der von Raphaël Pichon dirigierte Abend entwickelte – angereichert mit anderer Musik Mozarts, aber auch mit Gregorianik – seine eigenen Zeitverläufe und eine spezifische Narrativität. Die Dauerpräsenz von Solisten und

Chor als Akteuren auf der Bühne war hierzu Voraussetzung. Zu den intertextuellen Aspekten gehörte das Spiel mit Orangen, als zentralem Symbol aus Mörikes Mozart-Novelle: Was sich als sinnliches Emblem für Mozarts Poesie deuten lässt, war hier – hermeneutischen Ehrgeiz hinter sich lassend – ein Mittel zu gesteigerter Erlebnisqualität: ästhetische Erfahrung aus Zeichenhaftigkeit, Klang, Raum und Bewegung, die nicht auf kognitive Reize setzt, sondern auf mentale Versenkung. Die Mozart-Bühne versichert sich damit einer Gegenwart im emphatischen Sinn, die gleichermaßen zurück und nach vorne blickt.

Mozarts Requiem beim Festival in Aix-en-Provence 2019, gedeutet von Romeo Castellucci, Dirigent war Raphaël Pichon.

WERKTREUE UND TEXTTREUE

Mozart-Dirigenten des 20. und 21. Jahrhunderts

Thomas Seedorf

Gibt es das überhaupt – Mozart-Dirigenten? Sind das Dirigenten, die nur oder überwiegend Musik Mozarts dirigieren? Oder handelt es sich um Dirigenten, die in besonderer Weise dazu prädestiniert sind, diese Musik zu interpretieren? Blickt man zurück in die Musikgeschichte, muss man erkennen, dass es wohl nur eine Musikerpersönlichkeit gab, auf die Kriterien wie diese zutreffen, und das war der Kapellmeister Wolfgang Amadé Mozart selbst. Dirigenten des 20. Jahrhunderts wie Bruno Walter oder Karl Böhm, denen man den Titel eines »Mozart-Dirigenten« verlieh, waren keine Spezialisten für die Musik des großen Komponisten, sondern dirigierten auf höchstem Niveau ein breites Repertoire, innerhalb dessen die Musik Mozarts zwar eine prominente, aber eben bei Weitem nicht die einzige Rolle spielte.

Es gab und gibt aber Dirigenten, die die Vorstellung davon, welche Art von interpretatorischem Zugang der Musik Mozarts am besten entspricht, in besonderer Weise geprägt haben bzw. es heute tun. Am Anfang der Reihe großer Dirigenten, die Mozarts Musik für das Publikum des 20. Jahrhunderts neu erschlossen, stand Richard Strauss. Ihn verband eine enge Künstlerfreundschaft mit Karl Böhm, dessen zuvor bereits von Bruno Walter geweckte Liebe zu Mozart er vertiefte. Walter wiederum war die Bedeutung Mozarts durch Gustav Mahler aufgegangen, und Mahler seinerseits war beeindruckt von Strauss' Münchner Mozart-Aufführungen, denen er auf ganz eigene Weise in Wien nacheiferte.

Fritz Buschs Ruf als Mozart-Dirigent gründete vor allem auf seinem Wirken im englischen Glyndebourne, wo er in den Jahren vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zusammen mit einer Schar kongenialer Mitstreiter außergewöhnliche Mozart-Aufführungen verwirklichte. Buschs Wirken in England war eine indirekte Folge der Machtergreifung

durch die Nationalsozialisten, die nicht nur einen folgenschweren politischen Einschnitt darstellte, sondern auch einen elementaren Bruch im Musikleben zunächst im Deutschen Reich, ab 1938 auch in Österreich. Busch ging bereits 1933 ins Ausland; Walter, der zunächst nach Österreich emigrierte und ab 1936 als musikalischer Leiter der Wiener Staatsoper wirkte, folgte 1938. Auf den Platz eines berufenen Mozart-Dirigenten konnte Karl Böhm vorrücken, der ab 1938 gleichsam als Nachfolger Walters bei den Salzburger Festspielen tätig war und noch in den letzten Kriegsjahren an der Wiener Staatsoper begann, einen neuen Aufführungsstil der Mozart-Opern zu entwickeln. Die historische Stunde des sogenannten Wiener »Mozart-Stils«, als dessen berufenster Protagonist Böhm galt, schlug allerdings erst nach Kriegsende.

Die Autorität Böhms wirkte lange fort. Infrage gestellt wurde sie erst, als sich mit der Historischen Aufführungspraxis eine ganz neue Art der Interpretation von Musik etablierte. Nikolaus Harnoncourt, einer der zentralen und wirkungsmächtigsten Vertreter dieser Richtung, begann um 1980, als Dirigent in Mozarts Opern, Chor- und Orchesterwerken vollkommen neue Facetten zu entdecken und zum Klingen zu bringen. René Jacobs ging den von Harnoncourt eingeschlagenen Weg vor allem im Bereich der Oper konsequent weiter und schuf insbesondere auf vokaler Ebene einen neuen Standard der Mozart-Interpretation. Die jüngsten Impulse stammen von Teodor Currentzis, dessen Gesamtaufnahmen der drei Da-Ponte-Opern ebenso für Furore sorgten wie seine Lesart der beiden Seria-Opern *La clemenza di Tito* und *Idomeneo* bei den Salzburger Festspielen.

Der prägende Einfluss, den ein Dirigent auf die Wahrnehmung von Musik nimmt, geht weit über das eigentliche Dirigat hinaus. Eine Oper wie *Così fan tutte* etwa, deren Rang in unserer Zeit niemand mehr ernsthaft infrage stellt, musste für das Repertoire erst entdeckt werden. Es war der unermüdliche Einsatz von Dirigenten wie Strauss, Walter und Busch, der diese Oper schließlich in den Spielplänen der Opernhäuser verankerte. Noch viel länger dauerte es, bis *Idomeneo* in den Kanon der großen Mozart-Opern aufgenommen wurde. Busch und Böhm haben dafür bedeutende Vorarbeit geleistet, einen Durchbruch erlebte diese Oper aber

erst in den 1980er-Jahren durch das Engagement von Harnoncourt, der ihr zusammen mit dem Regisseur Jean-Pierre Ponnelle von Zürich aus zu neuer und dauerhafter Bühnenpräsenz verhalf. Harnoncourt setzte sich auch für Opern des jungen Mozart wie *Mitridate* und *Lucio Silla* ein, die dann ebenfalls Eingang in die Spielpläne fanden.

Der Einfluss der Dirigenten betrifft neben der Repertoireauswahl aber vor allem die klangliche Gestalt der Werke. Der Dirigent entscheidet über Fragen der Orchestergröße und -aufstellung, er ist für Tempi und Phrasierung verantwortlich. Er muss aber auch grundlegend klären, in welchem Verhältnis er zum Notentext steht. Fritz Busch betrachtete die Partitur im Sinne der Neuen Sachlichkeit als absolut verbindliche Vorgabe, von der Musiker nicht ohne triftigen Grund abweichen durften. Bei Opernaufführungen war er nur dann zu Strichen bereit, wenn die szenische Realisierung es erforderte. Auch für Dirigenten der Nachkriegszeit wie Karl Böhm war die Idee der Werktreue untrennbar mit dem Ideal der Texttreue verbunden.

Im Kontext der Historischen Aufführungspraxis entstand ein grundlegend neues Verhältnis zum Notentext. Zum einen setzte sich die Tendenz durch, wirklich alles zu spielen, was in Noten überliefert war. Rezitative wurden nun häufig nicht mehr zusammengestrichen, Arien, die traditionell dem Rotstift zum Opfer fielen, wie jene Marcellinas und Basilios im vierten Akt von *Le nozze di Figaro*, feierten ihre Rückkehr auf Bühnen und in Gesamtaufnahmen. Zum anderen betrachteten die historisch informierten Dirigenten Mozarts Partituren mit dem Wissen, dass die Notation zahlreiche Freiräume und Leerstellen enthält, die es kreativ zu füllen galt. Expressive Vorhalte, sogenannte Appoggiaturen, die mehrere Jahrzehnte lang im Sinne einer streng dem gedruckten Notentext verpflichteten Aufführungstradition als unstatthaft galten, wurden (wieder) in Rezitativen und Arien ergänzt, Kadenzen erfunden, kleine Überleitungen (»Eingänge«) eingefügt und Themen ausgeziert, wenn sie wiederholt wurden. Im Wandel der Mozart-Interpretation spiegeln sich die Entwicklungen der Aufführungspraxis eines Jahrhunderts wider, das nicht nur in der Musik von dramatischen Umbrüchen geprägt war.

Richard Strauss (1864–1949)

Richard Strauss' Vater gehörte zu den wenigen Privatsubskribenten der kritischen Gesamtausgabe der Werke Mozarts, die seit 1877 im Verlag Breitkopf & Härtel erschien. Über diese heute so genannte Alte Mozart-Ausgabe fand der junge Strauss bereits früh einen innigen Zugang zu Mozarts Musik, für die er sich zunächst als Pianist (im c-Moll-Klavierkonzert KV 491 mit der Meininger Hofkapelle unter der Leitung Hans von Bülows) und später dann vor allem als Dirigent mit großem Nachdruck einsetzte.

Ein wichtiger Markstein in der Geschichte der Mozart-Rezeption war die zyklische Aufführung der großen Opern (noch ohne *Idomeneo* und *La clemenza di Tito*), die Ernst von Possart kurz vor der Jahrhundertwende an der Münchner Hofoper inszenierte. Für den erkrankten Hermann Levi übernahm der erste Kapellmeister Strauss die Leitung dieser Aufführungen, die weit über München hinaus Beachtung und höchste Anerkennung fanden. Vor allem zwei Opern Mozarts erschienen in München gleichsam in ganz neuem Licht. *Don Giovanni* wurde erstmals unter seinem italienischen Originaltitel, wenn auch, wie die anderen italienischen Opern, weiterhin in deutscher Übersetzung gegeben. Außerdem wurden die originalen Secco-Rezitative anstelle der bis dahin gebräuchlichen gesprochenen Dialoge wiederhergestellt. Auch für *Così fan tutte*, ein Werk, das im Laufe seiner Aufführungsgeschichte durch tiefgreifende Bearbeitungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden war, besann man sich zurück auf den Text Da Pontes und Mozarts.

Zentrale Charakteristika seines interpretatorischen Zugangs zu Mozart zeigten sich schon bei Strauss' frühen Mozart-Interpretationen. Über eine Aufführung der *Zauberflöte* am 7. Oktober 1894 berichtet der Rezensent der *Münchner Neuesten Nachrichten*:

> »Mit erquickender Frische kam die Mozart'sche Partitur zu Gehör. Strauß versteht es, sie durchaus lebensvoll vorzutragen. Daraus ergeben sich mehrfach ungewohnt rasche Tempi, so z. B. schon beim Allegro der Ouvertüre. Sie sind entschieden dem Charakter des

> Werkes entsprechend und gereichen der Wirkung der betreffenden Musikstücke zum Vortheil. Nur müssen sich die Ausführenden, um Schwankungen zu vermeiden, an diese reich nüancierende Vortragsart, welche die Gegensätze ihrer wirklichen Bedeutung gemäß hervortreten lässt, erst wieder mehr gewöhnen.«[1]

Die Schallplattenaufnahme der *Zauberflöten*-Ouvertüre, die Strauss 1928 mit dem Orchester der Berliner Staatsoper einspielte, entspricht dieser 34 Jahre zuvor formulierten Charakterisierung verblüffend genau: Mit Halbe = ca. 100 nimmt Strauss das Allegro so rasch wie man es aus jüngerer Zeit etwa von Roger Norrington oder René Jacobs kennt.[2] Für seine Wahl rascher Tempi verwies Strauss später in den von Willi Schuh unter dem Titel *Dirigentenerfahrungen mit klassischen Meisterwerken* zusammengestellten Aufzeichnungen auf Richard Wagners Forderung, »die Mozartschen Allegros seien ›so schnell wie möglich zu spielen‹«.[3] Mit dem Eintritt des Seitensatzes bei Takt 57 reduziert Strauss das Tempo auf ca. Halbe = 84, in Takt 68 zieht er es ruckartig wieder an. Ab Takt 81 wiederholt sich das Spiel mit den Tempostufen, das für Strauss ein wichtiges Gestaltungsmittel darstellte. Strauss weist darauf hin, dass in schnellen Mozart-Sätzen »im allgemeinen das gesangliche Seitenthema etwas ruhiger zu nehmen« sei.[4] Auch hierin erweist er sich als Erbe Wagners, für den der sorgfältige Einsatz von Tempomodifikationen von zentraler Bedeutung war. Das gilt auch für viele der langsamen Sätze Mozarts, die nach Strauss »im äußersten Rubato« zu spielen seien.[5]

Hörend nachvollziehen lassen sich diese Hinweise anhand von Aufnahmen, die Strauss, wiederum mit dem Orchester der Berliner Staatsoper, 1926 und 1927 von den drei letzten Sinfonien Mozarts machte. Charakteristisch für diese Aufnahmen sind durchgehend rasche Grundtempi, auch in den Mittelsätzen, vielfache Tempomodifikationen und eine klare Artikulation, vor allem bei den Streichern, die das zu dieser Zeit sonst noch exzessiv verwendete Portamento sparsam einsetzen.

Strauss' Strategie der Tempomodifikation zeigt sich besonders deutlich im Finale der »Jupiter«-Sinfonie: »Zu Beginn des zweiten Teiles, nach Durchführung und dem Beginn des dritten Teiles modifiziere ich sehr

stark«.[6] Die Aufnahme von 1926 bestätigt Strauss' Selbstaussage, sie dokumentiert darüber hinaus aber auch, dass er in diesem Fall von der Regel abweicht, das gesangliche Seitenthema (ab T. 74) im Tempo zurückzunehmen. Die Temporeduktionen bleiben den formalen Scharnierstellen des Satzes vorbehalten, das Seitenthema erhält seine besondere Qualität dagegen durch eine weichere und expressivere Artikulation.

Von Strauss als Dirigenten von Opern Mozarts haben sich nur wenige Ausschnitte aus einer Aufführung seiner eigenen Bearbeitung des *Idomeneo*, die er 1941 an der Wiener Staatsoper leitete, erhalten. Wie der Tenor Julius Patzak berichtet, sei Strauss im Gegensatz zur Einstudierung eigener Werke, bei der er »auch einmal ›fünf gerade sein ließ‹«, als »Dirigent Mozartscher Musik von unerbittlicher Genauigkeit« gewesen: »In seiner Probenarbeit legte Strauss besonderen Wert auf

dynamische Abstufungen, auf Ausgeglichenheit des Klanges im gesungenen Ensemble wie im Instrumentalbereich, auf den schönen Zusammenklang der Timbres der Gesangsstimmen«[7] – Charakteristika eines Aufführungsstils, wie er insbesondere in Wien nach dem Zweiten Weltkrieg weiterentwickelt wurde.

Wie die meisten Dirigenten seiner Zeit ließ Strauss es sich nicht nehmen, die Secco-Rezitative selbst zu begleiten, zunächst am Klavier, später auch am Cembalo. Der Kritiker Oskar Merz hebt in seiner Rezension der Münchner Premiere von *Così fan tutte* am 25. Juni 1897 hervor, dass Strauss die Rezitative gelegentlich »mit Zügen seines Künstlerhumors« gewürzt habe, »so z. B. mit dem niedlichen Einfall der zartesten Einfügung der ›Vogelstimme‹ bei den entsprechenden Worten Alfonsos in der sechsten Szene des zweiten Aktes«.[8] Diese Freiheit hat Strauss offenbar sein Leben lang bewahrt, denn auch Patzak berichtet, dass Strauss bei der genannten Stelle (eigentlich der Abschluss der neunten Szene des zweiten Akts) das Motiv des Waldvogels aus Wagners *Siegfried* einzufügen pflegte.[9] In Freiheiten dieser Art, die Strauss sich lustvoll erlaubte, wirkten Reste einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden Unbefangenheit im kreativen Umgang mit Musik nach, die in der folgenden Generation fragwürdig zu werden begann.

Bruno Walter (1876–1962)

Anders als Strauss, dessen Affinität zur Musik Mozarts seit seiner Jugend bestand, musste Bruno Walter seine Liebe zu Mozart erst entdecken. Abgott seiner Jugendzeit war Beethoven, Mozart fand er zunächst »nur hübsch«.[10] Nach Engagements in Köln, Hamburg, Breslau, Preßburg, Riga und Berlin wurde Walter 1901 von Gustav Mahler an die Wiener Hofoper berufen. Ein Jahrzehnt über wirkte Mahler an diesem Haus, einer der führenden Opernbühnen der Welt. Zu den weit über Wien hinaus wahrgenommenen künstlerischen Taten Mahlers gehörte sein leidenschaftliches Engagement für die Opern Mozarts. *Die Hochzeit des Figaro* und *Die Zauberflöte* sind die Opern, die er in Wien am häufigsten

dirigierte.[11] Besonders eingesetzt hat Mahler sich für *Così fan tutte*, auch wenn dieses Werk trotz seiner leidenschaftlichen Fürsprache zunächst weiterhin ein Stiefkind des Repertoires blieb. Besondere Beachtung fand der Mozart-Zyklus, den Mahler in der Saison 1905/06 aus Anlass von Mozarts 150. Geburtstag veranstaltete.

Für Bruno Walter waren Mahlers Mozart-Aufführungen eine Offenbarung. Mahler habe Mozart »von der Lüge der Zierlichkeit, wie von der Langeweile akademischer Trockenheit« befreit und »ihm seinen dramatischen Ernst, seine Wahrhaftigkeit und seine Lebendigkeit« wiedergegeben. »Er verwandelte durch seine Tat den bisherigen leblosen Respekt des Publikums vor den Mozartschen Opern in eine Begeisterung, die das Haus mit ihren Demonstrationen erschütterte und sogar das Herz des Theaterkassierers zu nie gekannten Wonnen mitriß.«[12]

Für seine Mozart-Aufführungen reduzierte Mahler das Orchester und realisierte einen kammermusikalischen Klang, der seine Prägnanz durch die Sorgfalt und Genauigkeit erhielt, mit der er jedes Detail probte. Gegen viele Momente der von ihm als »Schlamperei« gegeißelten Auf-

führungstradition, wie das Einschalten einer Kadenz am Ende von Paminas Arie in der *Zauberflöte*, zog Mahler zu Felde. Appoggiaturen aber, jene meist nicht notierten, aber aus der Wortbetonung abzuleitenden ausdrucksvollen Vorhalte, deren Ausführung in früheren Epochen selbstverständlicher Teil der Aufführungspraxis war, behielt er zu einem großen Teil bei.[13] Doch obwohl sich Mahler immer wieder auf den Buchstaben der Partitur berief, war er alles andere als ein Vertreter unbedingter Texttreue. Um Da Pontes *Figaro*-Libretto stärker dem Vorbild Beaumarchais' anzupassen, nahm Mahler im *Figaro* mehrere Änderungen an den Secco-Rezitativen vor, deren wichtigste die von ihm selbst komponierte Gerichtsszene im dritten Akt darstellt.[14] In allen Werken strich er Rezitativabschnitte und einige geschlossene Nummern, einige Stücke stellte er um, er griff in Mozarts Instrumentation ein und ergänzte die Partituren durch andere Werke Mozarts.[15]

In seiner Autobiographie deutet Bruno Walter an, dass einige Maßnahmen Mahlers für ihn »Züge des Experiments« aufwiesen, lässt aber auch durchblicken, dass alles, »was zur Drastik oder gar Überbetonung neigte«, nicht seiner eigenen Auffassung entsprach.[16] In München, wo er ab 1913 als Generalmusikdirektor wirkte, konnte Walter seine Sicht auf Mozarts große Opern realisieren. An seiner neuen Wirkungsstätte ging Walter auf, was er als seine Aufgabe als Mozart-Interpret verstand: »alle Charakteristik und Wahrhaftigkeit kraftvoll dramatisch auszudrücken bei steter Wahrung der musikalischen Schönheit in Gesang und Orchester. Diese Schönheit erlaubt keine Übertriebenheiten in Dynamik und Tempo, verbietet sie auch auf der Bühne in Gestik oder Aktion, in Farbe oder Form, und das Problem besteht also darin, den vollen Ausdruck innerhalb des Maßes zu erreichen, das zur Schönheit gehört«.[17] Durch intensive Proben schuf er die Voraussetzungen für jene »Ordnung im Detail«, die sich bei Aufführungen mit »einer improvisiert erscheinenden Freiheit im Ductus der Wiedergabe« verband.[18]

Seit seiner Münchner Zeit galt Walter als Dirigent, der die Musik Mozarts in besonders überzeugender Weise zum Leben zu erwecken wusste. Mozarts Opern und Orchesterwerke nahmen daher auch an seinen nächsten Wirkungsstätten in Berlin und Leipzig einen bedeuten-

den Raum ein. Sein Ruhm als Mozart-Dirigent führte auch zu internationalen Engagements. Im Frühjahr 1928 war Walter Hauptdirigent eines Pariser Mozart-Festivals. Zwischen 1926 und 1937 gehörte er zu den zentralen Dirigenten der Salzburger Festspiele, wo er vor allem als Mozart-Interpret tätig war, auch als Solist in den Klavierkonzerten in d-Moll KV 466 und A-Dur KV 488. Besonders häufig dirigierte er *Don Giovanni* (1931, 1934–1937), 1937, in seinem letzten Salzburger Sommer, auch *Le nozze di Figaro*, erstmals für Walter in der Originalsprache. Auch im amerikanischen Exil blieb Mozart das Zentrum von Walters Tätigkeit. An der Metropolitan Opera in New York leitete er Aufführungen von *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* und *Die Zauberflöte* (in englischer Sprache), als Chefdirigent der New Yorker Philharmoniker setzte er häufig Werke Mozarts aufs Programm.

Walter hat in seinem langen Künstlerleben etliche Aufnahmen für den Rundfunk und die Schallplatte produziert und dabei die Entwicklung von der akustischen Aufnahmetechnik bis zur Stereophonie mitvollzogen. Noch im hohen Alter nahm er mit dem eigens für ihn zusammengestellten Columbia Symphony Orchestra einige seiner Lieblingswerke in Stereo auf, darunter die großen Mozart-Sinfonien. Auch wenn Walter in diesen späten, mit über 80 Jahren dirigierten Einspielungen gegenüber früheren Aufnahmen die Tempi zurücknimmt und dynamische Kontraste milder gestaltet, sind alle Charakteristika seiner Mozart-Interpretation auch hier zu erkennen: die immer noch überwiegend raschen Tempi, die nie übereilt oder verhetzt wirken, das sorgfältig disponierte Spiel mit Tempomodifikationen, das sich in der behutsamen Verlangsamung bei zweiten Themen, vor allem aber in Gestalt mikroagogischer Phrasengestaltung zeigt. Walter legte größten Wert auf genaue Artikulation und klare Phrasierung, für die er stets auf das Vorbild des Gesangs verwies. In einem 1955 entstandenen Probenmitschnitt zur Aufnahme der »Linzer« Sinfonie KV 425 mit dem Columbia Symphony Orchestra sind diese Merkmale seines Mozart-Stils gleichsam im Entstehungsprozess zu verfolgen. Bezeichnenderweise lautet die Aufforderung, mit der Walter sich seinen Musikern am häufigsten zuwendet: »Sing, my friends«.

Walters Interpretationen von Orchesterwerken Mozarts sind in zahlreichen Konzertmitschnitten und Studioproduktionen dokumentiert, als Operndirigent ist er hingegen nur in einigen wenigen Live-Aufnahmen zu erleben, die aber trotz aufnahmetechnischer Mängel die wohl spannendsten Zeugnisse seiner Mozart-Interpretation darstellen. Beispielhaft ist etwa auf dem Mitschnitt der *Don-Giovanni*-Aufführung vom 7. März 1942 in der Metropolitan Opera zu hören, wie Walter den Sängern stets Raum zur Entfaltung gibt, ohne den Zusammenhalt der Musik zu gefährden. Die genaue Herausarbeitung dynamischer und artikulatorischer Details bei höchster Flexibilität des Tempos geben der Musik einen dramatischen Atem, der noch heute spürbar ist.

Fritz Busch (1890–1951)

Im Gegensatz zu Walter, dessen künstlerischer Werdegang schon früh in der Oper und im ständigen Austausch mit Sängern begann, kam Fritz Busch von der Instrumentalmusik. Obwohl er als Musikdirektor der Dresdner Oper höchste Anerkennung fand und auch später während des Exils und in den wenigen Jahren, die ihm nach Kriegsende noch blieben, weltweit als Operndirigent gefeiert wurde, bewahrte Busch gegenüber der Institution Oper große Skepsis. In nachgelassenen Aufzeichnungen zu einem Buch über den Beruf des Dirigenten zählt er das Kapitel über seine Erfahrungen als Opernkapellmeister sogar »zu den traurigsten meines Lebens, trotz mancher Freuden und Erkenntnisse, manchen Nutzens, den mir die damalige Operntätigkeit gebracht hat, wenn ich bedenke, wie gering das künstlerische Resultat im Verhältnis zur aufgewandten Zeit und Arbeit war«.[19]

Nur selten hatte Busch den Eindruck, dass bei einer der von ihm betreuten Opernproduktionen alle Beteiligten – Sänger-Darsteller, Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner, Orchester und Dirigent – zu jener künstlerischen Einheit zusammenfanden, wie sie ihm als Dirigenten reiner Orchestermusik so oft gelang. Grund dafür, dass Busch in Dresden die Opern Mozarts nur selten auf den Spielplan setzte, war die

»Unvollständigkeit eines Solistenensembles, das zwar, wie nicht anders zu erwarten war, eine Reihe hervorragender Operndarsteller besaß, aber nicht über genügend junge und schöne Stimmen von ausreichender Kultur für die Darstellung Mozartscher Werke verfügte«.[20]

Durch das Zusammenwirken mehrerer glücklicher Zufälle gelangte Busch 1934 an einen Ort, an dem sich nach Überwindung etlicher Schwierigkeiten Aufführungen von Mozart-Opern verwirklichen ließen, die seinem Ideal sehr nahe kamen. Dieser Ort war das kleine Opernhaus Glyndebourne im Südosten Englands, das der ebenso wohlhabende wie exzentrische Opernliebhaber John Christie auf seinem Anwesen errichten ließ.[21] Da Christie nichts von der Organisation eines Opernbetriebs verstand, erwies es sich als besonderer Glücksfall, dass er gemeinsam mit drei Kennern der Materie innerhalb nur weniger Monate ein Opernfestival organisieren und durchführen konnte. Neben Busch als musikalischem Leiter verpflichtete Christie den Schauspieler und Regisseur Carl Ebert, den Busch bereits aus früheren gemeinsamen Projekten kannte

und sehr schätzte. Vierter im Bunde war Rudolf Bing, ein ehemaliger Mitarbeiter Eberts, der sich um die Verpflichtung von Künstlern kümmerte und später Geschäftsführer des Glyndebourne Festivals und schließlich Intendant der New Yorker Metropolitan Opera wurde.

Am 28. Mai 1934 begannen die ersten Festspiele in Glyndebourne mit einer Aufführung von *Le nozze di Figaro*, bereits am nächsten Tag folgte die Premiere von *Così fan tutte*. Rasch verbreitete sich unter englischen Opernliebhabern die Nachricht, dass das Experiment Glyndebourne gelungen sei und eine Fahrt ins ländliche East Sussex sich lohne.

Fred Gaisberg, der künstlerische Leiter der Schallplattenfirma His Master's Voice, wurde früh auf das Festival aufmerksam und sicherte sich bereits im Vorfeld die Rechte für Schallplattenaufnahmen mit den Künstlern der Opernproduktionen. Im Juni 1934 wurden zunächst sämtliche Ensemblestücke von *Le nozze di Figaro* aufgenommen, im Sommer 1935 folgten die *Figaro*-Arien und eine Gesamtaufnahme von *Così fan tutte*, die im Unterschied zur *Figaro*-Produktion auch die Secco-Rezitative (mit Busch am Klavier) umfasste. Mit der Aufnahme des *Don Giovanni* wurde die Trias der Da-Ponte-Opern 1936 komplettiert, die damit erstmals in der Geschichte der Schallplatte als Gesamteinspielungen vorlagen.

Inwieweit diese Schallplatten die besondere Atmosphäre in Glyndebourne widerspiegeln, lässt sich heute nur ahnen. Die Aufnahmen entstanden während der Festspiele und gleichsam in der Bühnenluft des Opernhauses. Gegenstück zur durchgehend spürbaren Theatralität, die durch die äußeren Umstände der Aufnahmen begünstigt worden sein mag, ist die ordnende Kraft des Dirigenten, der den Sängern zwar einen gewissen Raum zur Entfaltung gewährt, ohne ihnen aber eine führende Rolle zuzugestehen, wie Bruno Walter es tat. Buschs Aussage, er habe in den Anfängen seiner Laufbahn »den Sänger wie einen Instrumentalisten« behandelt und gefordert, »daß er mit seiner Kehle umgehen könne wie z. B. ein Violinist mit seiner Geige«,[22] entspricht seinem auch in den Glyndebourne-Aufnahmen zu hörenden Ideal einer Opernaufführung, das seine Frau Grete treffend als »konzerthafte Durchleuchtung der Opernpartitur« charakterisierte.[23]

Buschs Aufnahmen der Da-Ponte-Opern setzten weltweit neue Maßstäbe der Mozart-Interpretation. Die Verwendung der italienischen Originalsprache war zunächst vor allem eine Kompromisslösung angesichts eines Ensembles, das sich aus Sängern mehrerer Nationen zusammensetzte, wurde dann aber rasch zum internationalen Standard, den unter anderem auch die Salzburger Festspiele aufgriffen. Busch wählte für Glyndebourne Sänger mit schlanken, beweglichen Stimmen, die in der Lage waren, seine von der Instrumentalpraxis kommende genaue Phrasierung umzusetzen und sich dem Ensembleklang anzupassen. Auch die Virtuosität und Präzision im Zusammenspiel des Orchesters, Ergebnis einer minutiösen Probenarbeit, wurde von vielen als Offenbarung empfunden. Buschs Sachlichkeit, sein Beharren auf dem gedruckten Text, das den beinahe vollständigen Verzicht auf Appoggiaturen einschloss, setzte einen Maßstab, dem sich in den folgenden Jahrzehnten die meisten Dirigenten anschlossen.

Karl Böhm (1894–1981)

Das gilt auch für Karl Böhm. Aus einer Familie stammend, »in der Richard Wagner vergöttert wurde«,[24] erlebte Böhm ab 1921 als junger Kapellmeister in München, wie Bruno Walter den expressiven Reichtum der Musik Mozarts entfaltete. Er habe »kaum eine Mozart-Aufführung unter Walter ausgelassen und, wenn es nur irgendwie ging, auch bei den Proben zugehört«, berichtet Böhm in seinen Lebenserinnerungen.[25] Bei seiner ersten Chefposition als Generalmusikdirektor in Darmstadt (ab 1927) machte Böhm aber vor allem durch sein Engagement für die Neue Musik auf sich aufmerksam. Aus dieser Zeit stammt seine Faszination für die Musik Alban Bergs, dessen *Wozzeck* er in Darmstadt erstmals dirigierte. Nach einer kurzen Zwischenstation in Hamburg wurde Böhm 1933 Nachfolger des von den Nazis vertriebenen Fritz Busch in Dresden. Höhepunkte seiner Dresdner Zeit waren die Uraufführungen der Strauss-Opern *Die schweigsame Frau* und *Daphne*, daneben leitete er aber viele Aufführungen von Opern des Repertoires, insbesondere auch der damals

gängigen Opern Mozarts. Seit dieser Zeit stand er in intensivem Austausch mit Strauss, der die schon von Bruno Walter geweckte Begeisterung für Mozart noch steigerte, indem er seinem jungen Kollegen, wie Böhm bemerkt, »die letzten Geheimnisse dieses für mich größten musikalischen Genies offenbarte«.[26]

Ab 1938 dirigierte Böhm auch bei den Salzburger Festspielen, bei denen er mit *Don Giovanni* seinen Einstand gab. 1943 übernahm er die Leitung der Wiener Staatsoper, deren Spielbetrieb Ende Juni 1944 im Zeichen des »totalen Kriegs« eingestellt wurde. Wie Josef Krips (1902–1974) berichtet, hatte Böhm in dieser Zeit damit begonnen, in den von ihm geleiteten Mozart-Opern die »Spielweise etwas zu verfeinern«.[27] Krips, ein gebürtiger Wiener, war vor 1938 an der Staatsoper seiner Heimatstadt als Dirigent engagiert, musste sein Amt dann aber aufgrund der jüdischen Herkunft seines Vaters aufgeben. Anschaulich schildert er, wie Mozarts Musik in der Vorkriegszeit in Wien aufgeführt wurde:

> »Damals hatte man alles viel schwerer besetzt. Ich kann mich noch an Aufführungen erinnern, die ich größtenteils dirigierte, in

denen zum Beispiel die erste Hochdramatische, also eine Brünnhilde oder Isolde, auch die Donna Anna oder die Gräfin sang. Das war typisch für diese Zeit. Man glaubte, aus Mozart Verdi machen zu können, eine ganz falsche Auffassung von Mozarts Musik«.[28]

Als Dirigent, der sich zwar nicht offen politisch engagiert, dem Regime aber durch seine künstlerische Arbeit gedient hatte, erhielt Böhm 1945 zunächst ein Auftrittsverbot, das innerhalb weniger Jahre gelockert und schließlich aufgehoben wurde. Krips hingegen war politisch unbelastet und konnte nach Kriegsende sofort weiterarbeiten. Er berichtet, dass sich in dieser Zeit der Aufführungsstil der Mozart-Opern änderte: »Wir nahmen leichtere Stimmen, es wurde alles durchsichtiger, wir gingen weg vom Pathos früherer Zeiten«.[29]

Vollkommen neu war nicht, was Krips im Rückblick als Merkmale eines typisch Wienerischen »Mozart-Stils« beschrieb, denn schon Busch hatte in Glyndebourne auf junge, flexible Stimmen und eine intensive Probenarbeit gesetzt, bei der die Sänger zu einem homogenen Ensemble zusammenwuchsen und zugleich eine Einheit mit dem Orchester bildeten. In Wien freilich war diese Art, Mozart-Opern aufzuführen, zunächst ungewohnt, sie wurde aber spätestens in den 1950er-Jahren zu einem Markenzeichen der Staatsoper, das als Wiener »Mozart-Stil« durch Gastspiele in vielen anderen Ländern und vor allem durch zahlreiche Schallplattenaufnahmen in aller Welt bekannt wurde.[30] Im Unterschied zu Glyndebourne, wo sich Sänger und Orchester nur einmal im Jahr für wenige Monate trafen, gab es in Wien eine durchgehende Saison mit einem festen Ensemble und einem Orchester von Weltrang, die sich und ihre Kunst der Mozart-Interpretation beständig weiterentwickelten und verfeinerten.

In einem kurzen Aufsatz umreißt Krips seine Auffassung des »Mozart-Stils«. An oberer Stelle steht für ihn das Gebot der Transparenz, die er im Orchester durch eine Besetzung von höchstens 29 Musikern – »aber die besten des Orchesters«[31] – zu erreichen versuchte. Wie Busch dachte auch Krips Mozarts Musik vom Instrumentalen her. Für ihn war nur »eine instrumental geführte Stimme […] eine Mozart-Stimme«,

und ein Mozart-Sänger musste imstande sein, »jeden Ton piano anzusetzen, zu crescendieren zum Forte und wieder zurückzugehen ins Pianissimo, ohne daß die Stimme bricht«.[32]

Die 1955 entstandene Gesamtaufnahme von *Don Giovanni*, die Krips mit den Wiener Philharmonikern und einem Starensemble mit Cesare Siepi in der Titelpartie für das Label Decca produzierte, entspricht diesem Ideal genau. Jede Note ist an dem in der Partitur vorgesehenen Platz, das Zusammenwirken von Sängern und Orchester ist technisch makellos. Kehrseite der Tendenz, alle Noten schön und genau singen und spielen zu lassen, ist eine gewisse Neutralität des Ausdrucks. Krips lässt die Sänger wie Instrumente agieren und gewinnt Nuancierungen vor allem aus der abstrakten musikalischen Linie, nur selten aus der Affektivität des Textes, was sich besonders deutlich in den überwiegend im Tempo durchdirigierten Accompagnato-Rezitativen zeigt.

Im selben Jahr nahm Karl Böhm mit den Wiener Philharmonikern für Decca *Così fan tutte* auf. Wie Krips legt auch Böhm größten Wert auf Präzision und Zusammenklang des Ensembles, auch für ihn ist der Notentext im Prinzip unantastbar, einige Striche, die sich in der Bühnenpraxis etabliert hatten, ausgenommen. Doch anders als sein Kollege animiert er die Sänger zu vokaler Expressivität und unterstützt sie im Orchester durch immer wieder leicht modifizierte Tempi und dramatische Akzente.

Obwohl einer verwandten Ästhetik wie Krips verpflichtet, liegen Welten zwischen Krips' Einspielung des *Don Giovanni* und der Gesamtaufnahme dieser Oper, die Böhm 1967 in Prag für die Deutsche Grammophon realisierte. Die Unterschiede zeigen sich bereits in der Ouvertüre. Krips lässt in den ersten Takten die Synkopen der Violinen rhythmisch exakt ausführen, Böhm entlockt ihnen durch Akzentuierungen den Ausdruck erregter Dramatik. Die Sforzati ab Takt 15 sind bei Krips bloße Akzente, Böhm versteht sie als synkopische Klangschärfungen. Das Molto Allegro schließlich nimmt er eine Spur rascher als sein Kollege und lässt im dritten und vierten Takt des Hauptthemas die Synkopen so deutlich hervorheben, dass sich einerseits sinnfällige Bezüge

zur langsamen Einleitung ergeben und andererseits ein dramatischer Zug entsteht, der den ganzen Allegro-Teil durchpulst.

Auch hinsichtlich der Sängerbesetzung stellt Böhms Prager *Don-Giovanni*-Aufnahme einen Gegenentwurf zu Krips Einspielung dar, die mit Suzanne Danco als Donna Anna und Lisa Della Casa als Donna Elvira zwei für den Wiener »Mozart-Stil« typische Sopranistinnen aufbietet. Böhm scheint mit seiner Entscheidung, diese Partien mit Birgit Nilsson und Martina Arroyo zu besetzen, auf jene ältere Wiener Tradition zurückzugehen, die Krips für überwunden hielt. In einigen Momenten stößt Nilsson, deren Rang als weltweit führende hochdramatische Sopranistin außer Frage stand, an ihre Grenzen, vor allem in Koloraturpassagen, über weite Strecken aber versteht sie ihre riesige Stimme diszipliniert in das Ensemble zu integrieren. Den Verlusten an subtilen Nuancen steht ein Gewinn an dramatischer Wucht entgegen, für den auch Arroyos entfesselte Darstellung der Donna Elvira steht.

Böhm begann seine Laufbahn als Universalist, der sich auch für die Moderne seiner Zeit einsetzte, schränkte sein Repertoire im Laufe seiner langen Karriere aber zunehmend ein. Trotz des enormen Erfolgs, den er als Wagner-Dirigent insbesondere in Bayreuth mit *Tristan und Isolde* und dem *Ring des Nibelungen* errang, stand spätestens seit den 1960er-Jahren die Musik von Strauss und vor allem die Mozarts im Mittelpunkt seines Wirkens. An der Wiener Staatsoper dirigierte er keine Opern häufiger als *Così fan tutte* und *Le nozze di Figaro*,[33] auch bei den Salzburger Festspielen stand Böhm in der Oper wie im Konzertsaal besonders häufig bei Werken Mozarts am Pult. Böhms Status als maßgeblicher Mozart-Dirigent seiner Zeit wird schließlich auch durch seine Aufnahmetätigkeit für die Schallplatte und andere Medien unterstrichen.[34] Schon in den 1930er-Jahren ging Böhm mit Mozart-Werken ins Aufnahmestudio, die meisten Mozart-Aufnahmen entstanden aber ab den 1960er-Jahren für die Deutsche Grammophon, darunter Gesamtaufnahmen der Sinfonien und der großen Opern einschließlich *Idomeneo* und *La clemenza di Tito* sowie Einspielungen von Solokonzerten. Auch im Bereich der Konzert- und Opernfilme dominiert Mozart mit weitem Abstand. Neben mehreren Konzertaufnahmen mit den Wiener Philharmo-

nikern hat Böhm Filmversionen von *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail* und *Le nozze di Figaro* (in der Regie von Jean-Pierre Ponnelle) musikalisch geleitet.

Deutlicher noch als bei seinen Operndirigaten zeigt sich in Böhms Interpretationen von Mozarts Orchesterwerken, wie weit er sich von seinen früheren Vorbildern Strauss und Walter emanzipiert hat. Vergleicht man Böhms Aufnahme der großen g-Moll-Sinfonie mit den Berliner Philharmonikern aus dem Jahr 1962 mit den Einspielungen, die Strauss und Walter von diesem Werk 1926 bzw. 1929 mit dem Orchester der Berliner Staatsoper gemacht haben, fallen zunächst die Tempounterschiede auf. Strauss ist in allen Sätzen bedeutend schneller als Böhm, während Walter und Böhm zumindest in den ersten beiden Sätzen ein ähnliches Grundtempo wählen, im Finale, das Walter als erregten Höhepunkt des Werkes versteht, aber besonderes weit auseinanderklaffen. Tempomodifikationen, die Strauss und Walter in unterschiedlicher Deutlichkeit vornehmen, finden sich bei Böhm kaum. Sein sinfonisches Musizierideal ist ein breiter, schwerer Klangfluss, den das Orchester mit großem philharmonischem Gewicht ausfüllt.

Nikolaus Harnoncourt (1929–2016)

Es war eine Aufführung der g-Moll-Sinfonie, die Nikolaus Harnoncourt 1969 endgültig den Entschluss fassen ließ, die Wiener Symphoniker, das Orchester, in dem er seit 1952 als Cellist wirkte, zu verlassen. Wie Harnoncourt in einem Fernsehinterview berichtet, habe der Dirigent das Orchester vor dem Einsatz zum ersten Satz angelächelt, und die darin zum Ausdruck gelangte Haltung habe sich in ein seliges Wogen des Publikums übertragen, als handle es sich bei diesem Werk um ein Musikstück zum entspannten Lauschen.

Harnoncourt hat immer wieder betont, wie sehr er sich von konzeptlosen und inhaltsleeren Interpretationen abgestoßen gefühlt habe. Schon in den 1950er-Jahren zog er aus seinem Unbehagen die Konsequenz, gemeinsam mit Gleichgesinnten ein Ensemble aufzubauen,

das Musik der Bach- und Vor-Bach-Zeit auf historischen Instrumenten und nach den aus Quellen rekonstruierbaren Aufführungsregeln der jeweiligen Zeit spielte. Der Concentus Musicus Wien wurde zu einer führenden Instanz der Historischen Aufführungspraxis und setzte zunächst insbesondere für die Aufführung der Musik Bachs und Händels neue Maßstäbe.

Es war nur eine Frage der Zeit, bis Harnoncourt sich auch der Musik Mozarts annehmen würde. Ein erster Vorstoß war die 1974 erschienene Aufnahme der Hornkonzerte mit Hermann Baumann und dem Concentus Musicus, den entscheidenden Durchbruch aber stellte eine Produktion des *Idomeneo* dar. Mit ihr begannen Harnoncourt und der Regisseur Jean-Pierre Ponnelle 1980 einen Mozart-Zyklus am Opernhaus Zürich. Mit *Idomeneo*, dessen musikalische Seite bald auch auf Schallplatte dokumentiert wurde, begann zugleich eine neue Epoche der Mozart-Interpretation, in der im Zeichen der Historischen Aufführungspraxis Musik, die allgemein bekannt und vertraut schien, in einem vollkommen neuen Licht erschien.

Grundlage jeder Interpretation, nicht nur der Musik Mozarts, war für Harnoncourt das minutiöse Studium der Quellen, das die Notentexte einschließlich der überlieferten autographen Handschriften ebenso umfasste wie Traktate und anderen Dokumente, die Aufschluss über die aufführungspraktischen Regeln der jeweiligen Zeit geben. In seinem Aufsatz »Geschriebene und ungeschriebene Interpretationsanweisungen bei Mozart« richtet Harnoncourt sich gegen die traditionelle Anschauung, dass der Notentext Mozarts unantastbar sei und die Aufgabe eines verantwortlichen Interpreten darin bestehe, die gedruckten Noten und nur diese klanglich zum Leben zu erwecken.[35] Harnoncourt machte deutlich, dass diese Sicht, die auch Karl Böhm vertrat, ein historisches Konstrukt darstellt und ein Verständnis von Werktreue, das erst im 19. Jahrhundert entstanden war, auf eine Zeit und einen Komponisten zurückprojiziert, für dessen Musik noch ganz andere Vortragsregeln galten. In seinem Aufsatz befasst Harnoncourt sich vor allem mit Fragen der Artikulation, die für Mozarts Musik nach den Regeln seiner Zeit und insbesondere anhand der Violinschule seines

Vaters Leopold rekonstruiert werden müssen. Neben Aspekten wie der Verzierungspraxis oder Orchestergröße und -aufstellung beschäftigte Harnoncourt sich immer wieder auch mit der Frage nach dem richtigen Tempo, auf die er musizierend Antworten gab, die häufig überraschten und irritierten, die er aber stets aus seiner Interpretation der Quellen heraus begründete.

Von nachgeordneter Bedeutung war für Harnoncourt zunächst die Verwendung eines historischen Instrumentariums. Ein Orchester mit hervorragenden Musikern, die auf Instrumenten der Mozart-Zeit spielen, war für ihn um 1980 noch eine »Utopie«.[36] In Zürich arbeitete er daher mit den Musikern des Opernorchesters, die ihre Instrumente zum Teil modifizierten, etwa durch Verwendung von Darmsaiten bei den Streichern, speziellen Dämpfern bei den Blechbläsern und Holzschlegeln bei den Pauken. Auch für reine Orchesterwerke setzte Harnoncourt zunächst auf traditionelle Orchester, die bereit waren, sich auf seine interpretatorischen Ideen einzulassen. Für seine erste Einspielung der großen Mozart-Sinfonien arbeitete er mit dem Royal Concert-

gebouw Orchestra in Amsterdam zusammen, mit diesem Orchester nahm er auch einige Klavierkonzerte Mozarts auf, für die er mit dem selbst neue Wege suchenden, improvisationsfreudigen Pianisten Friedrich Gulda zusammenarbeitete, auch Produktionen der Da-Ponte-Opern realisierte er mit dem Amsterdamer Klangkörper. Andere Orchester kamen später hinzu. Insbesondere mit dem Chamber Orchestra of Europe verband Harnoncourt eine lange und intensive künstlerische Zusammenarbeit, aber auch traditionsbewusste Orchester wie die Wiener Philharmoniker oder die Staatskapelle Dresden ließen sich, zumindest ein Stück weit, auf Harnoncourts ungewohnten Zugang zur Musik Mozarts ein.

Szenische Aufführungen von Mozarts Opern dirigierte Harnoncourt seit dem Zürcher Zyklus regelmäßig an verschiedenen Orten, mit unterschiedlichen Regisseuren und wechselnden Orchestern.[37] Neben den Konzert- und Operndirigaten nahm Harnoncourt eine erstaunliche Fülle und Vielfalt Mozart'scher Werke für die Schallplatte auf. Nachdem er seit Mitte der 1980er-Jahre etliche kirchenmusikalische Werke, frühe Sinfonien und einige Konzerte Mozarts mit dem Concentus Musicus eingespielt hatte, setzte Harnoncourt das von ihm mitgegründete Ensemble seit 1990 auch bei Produktionen vergleichsweise klein besetzter früher Mozart-Opern wie *Lucio Silla*, *La finta giardiniera* und *Il re pastore* ein, Werke, in denen noch Reste der diesem Orchester besonders gut vertrauten barocken Musiksprache nachklingen. Was 1980 noch wie eine »Utopie« erschien, wurde für Harnoncourt schließlich doch noch zu einer höchst inspirierenden Realität: Mit dem großbesetzten Concentus Musicus führte er 2008 im Rahmen des Grazer Festivals Styriarte *Idomeneo* auf. 2014 folgte, ebenfalls mit dem Concentus, ein halbszenischer Zyklus der Da-Ponte-Opern im Theater an der Wien.

Es ist typisch für Harnoncourt, dass er mit über 80 Jahren nicht altersmilde wurde, sondern die Radikalität, mit der er Musik seit je befragte, eher noch steigerte. Die drei letzten Sinfonien, die ihn lebenslang beschäftigten, interpretierte er im Alter als »Instrumental-Oratorium, d. h. als *ein* Werk in drei Teilen«.[38] Sowohl in Aufführungen mit dem Concentus Musicus wie bei der 2012 entstandenen CD-Produktion mit

diesem Ensemble ließ Harnoncourt die g-Moll-Sinfonie ohne Pause direkt an die Es-Dur-Sinfonie anschließen, um diesen Zusammenhang hörbar zu machen. Vergleicht man die Spieldauern der späten Aufnahme mit jener der 1983 mit dem Royal Concertgebouw Orchestra entstandenen, fällt auf, dass die Ecksätze in der jüngeren Aufnahme mehr Zeit beanspruchen. Das Andante hingegen nimmt Harnoncourt etwas rascher, und die längere Spielzeit des Menuetts bei der Aufnahme von 2012 ist nicht in der Wahl eines langsameren Tempos begründet, sondern in der Entscheidung, bei der Wiederkehr des Menuett-Teils beide Wiederholungen auszuführen. Viele Ideen zur Gestaltung der Musik sind bereits in der ersten Aufnahme angelegt: das leidenschaftliche Tempo, das im ersten Satz den Charakter einer erregten Arie (»Aria agitata«) evoziert; das stringent nach vorn zielende Tempo des Andante, dessen Grundschlag nicht Achtel, sondern Halbtakte sind; die Differenzierung zwischen zwei Menuett-Tempi, einem raschen, vom Passepied abgeleiteten für das Menuett, und einem deutlich ruhigeren für das Trio; schließlich ein zwar rasches, aber beherrschtes Allegro-Tempo für das Finale, in dem dessen tänzerischer Charakter zur Geltung kommt.

Neben diesen übergeordneten Tempoentscheidungen finden sich unzählige Gestaltungsdetails, die unverkennbar die Handschrift Harnoncourts tragen. Schon in der Aufnahme mit dem Concertgebouw Orchestra lässt Harnoncourt das erste Forte-Tutti im Eingangssatz als heftigen Akzent spielen. Mit dem Concentus Musicus verstärkt Harnoncourt den Akzent, unterstützt von den Klangeigenheiten der historischen Instrumente, zu einer Art Aufschrei, der den elegischen Gesang, den die Violinen angestimmt und die Holzbläser weitergeführt haben, grell unterbricht. Die heftige Unisono-Passage, mit der die Durchführung des Finalsatzes beginnt, lässt Harnoncourt bereits vom Concertgebouw Orchestra durch die Überdehnung von Pausen gleichsam aus dem Takt geraten, mit dem Concentus Musicus steigert er die metrische Irritation des Hörers zu einem kalkulierten Chaos. Und so ist jeder Takt expressiv aufgeladen und im Sinne Harnoncourts ein Appell zum intensiven Zuhören und Mitvollziehen.

René Jacobs (*1946)

Wie Nikolaus Harnoncourt näherte René Jacobs sich der Musik Mozarts mit der Erfahrung eines Musikers, der sich, zunächst als weltweit gefragter Countertenor, seit Anfang der 1980er-Jahre dann zunehmend auch als Dirigent, intensiv mit der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt hatte. In Innsbruck realisierte Jacobs weitbeachtete Aufführungen von Opern Antonio Cestis, Francesco Cavallis und vor allem Claudio Monteverdis, später folgten Produktionen von Händel-Opern. Mit *La finta semplice* führte er 1991 erstmals ein Werk Mozarts auf. Erst 1997 setzte Jacobs seine Auseinandersetzung mit Mozart fort, als er bei den Schwetzinger Festspielen *Così fan tutte* dirigierte. Der große Erfolg dieser Aufführung führte zu einer Schallplattenaufnahme, die den Grundstein für die CD-Produktion aller großen Mozart-Opern ab *Idomeneo* legte. Zusammen mit zahlreichen szenischen und konzertanten Aufführungen dieser Werke befestigten diese Aufnahmen Jacobs' Ruf als eines der maßgebenden Mozart-Interpreten der Zeit.

Anders als Harnoncourt, der für seine Opernprojekte erst relativ spät ein Orchester mit historischen Instrumenten einsetzte, arbeitete Jacobs von Anfang und ausschließlich mit Spezialensembles. Gemeinsam mit Concerto Köln entstanden die Aufnahmen von *Così fan tutte* (1999) und *Le nozze di Figaro* (2004); für *La clemenza di Tito* (2006), *Don Giovanni* (2007), *Idomeneo* (2009) und *La finta giardiniera* (2012) tat Jacobs sich mit dem Freiburger Barockorchester zusammen; die Aufnahmen der *Zauberflöte* (2010) und der *Entführung aus dem Serail* (2015) entstanden gemeinsam mit der Akademie für Alte Musik Berlin. Mit dem Freiburger Barockorchester erarbeitete er außerdem Aufnahmen der vier letzten Sinfonien (2007 und 2010) und des Requiems (2017, in der von Pierre-Henri Dutron modifizierten Fassung von Franz Xaver Süßmayr).

Als Jacobs mit seiner Sicht auf Mozart an die Öffentlichkeit trat, war der Paradigmenwandel in der Mozart-Interpretation, den vor allem Harnoncourt angestoßen hatte, zwar noch nicht vollständig vollzogen, wohl aber ins Bewusstsein einer interessierten und aufgeschlossenen Öffentlichkeit gedrungen. Von seinem großen Vorgänger und Kollegen

unterscheidet sich Jacobs aber in mehrerlei Hinsicht. Zum einen deutet er viele der Quellen anders als Harnoncourt, was insbesondere im Falle von *Le nozze di Figaro* zu unterschiedlichen Tempokonzepten führt. Zum anderen animiert Jacobs seine Sänger noch weit intensiver als Harnoncourt zum Gebrauch von Appoggiaturen und anderen Ornamenten. Besondere Beachtung widmet er der Erarbeitung von Rezitativen, deren Notentext er strenger deutet als viele seiner Kollegen, die den geschriebenen Notenwerten und Pausen kaum Bedeutung zumessen. Jacobs hingegen legt großen Wert darauf, dass die metrische Struktur der Rezitativverse erkennbar wird, ohne dass der für den Rezitativvortrag unerlässliche natürliche Sprachfluss leidet.[39] Außerdem geht er davon aus, dass die Instrumentalbegleitung der Secco-Rezitative ungleich lebhafter und vielfältiger gewesen ist, als es im späten 20. Jahrhundert üblicherweise (auch bei Harnoncourt) zu hören war. In dem brasilia-

nischen Cembalisten Nicolau de Figueiredo fand Jacobs einen Continuospieler, der die Rezitative in *Così fan tutte* und *Le nozze di Figaro* durch zahlreiche Ein- und Überleitungen und andere improvisierte Zusätze gestisch verlebendigte und damit bei einem großen Teil des Publikums und der Presse begeisterte Zustimmung fand. Andere Tasteninstrumentalisten haben diese Art des Rezitativspiels, für das es, wie Jacobs zugesteht, keine historischen Belege gibt, aufgegriffen und weiterentwickelt.

Der größte Unterschied zwischen Harnoncourt und Jacobs ist aber in den jeweiligen Künstlertemperamenten zu finden. Harnoncourts kämpferischer Elan, mit dem er sich für seine Überzeugungen mit Worten und in Tönen einsetzt, ist auch aus seinen Mozart-Interpretationen zu hören, in denen er vor klanglichen Schroffheiten nicht zurückschreckt, wenn sie ihm notwendig erscheinen. Wie Harnoncourt versteht Jacobs Musik, auch die Mozarts, als leidenschaftliche Klangrede,[40] die er aber in vielerlei Hinsicht anders zum Sprechen bringt als sein älterer Kollege.

Teodor Currentzis (* 1972)

Fast zwei Generationen liegen zwischen dem 1972 in Athen geborenen Teodor Currentzis und Nikolaus Harnoncourt, und doch haben beide Musiker mehr gemeinsam, als auf den ersten Blick zu erkennen ist. Currentzis studierte bei dem berühmten Dirigierlehrer Ilja Mussin in St. Petersburg. Von 2004 bis 2011 war er musikalischer Leiter des Theaters im sibirischen Nowosibirsk, gastierte in dieser Zeit aber bereits häufig in Westeuropa. In Nowosibirsk gründete Currentzis das auf historischem Instrumentarium spielende Ensemble MusicAeterna, mit dem er zunächst Barockrepertoire erarbeitete und 2010 eine auch im Westen mit Erstaunen wahrgenommene Aufnahme von Mozarts Requiem einspielte. 2011 zogen Currentzis und sein Ensemble von Nowosibirsk um in die Industriemetropole Perm, wo dem Dirigenten und seinen Musikern im Rahmen eines kulturpolitischen Erneuerungsprogramms außergewöhnlich günstige Arbeitsbedingungen angeboten wurden.[41]

In Perm entstanden für das Label Sony Classical unter Studiobedingungen Aufnahmen der Da-Ponte-Opern. Als erste Oper erschien 2014 *Le nozze di Figaro*. »Dieser Figaro ist vielleicht die kompromissloseste je gemachte Opernaufnahme«, behauptet der als »Gespräch« angelegte Begleittext im Booklet der aufwendig gestalteten CD-Kassette.[42] Er wolle es anders machen als andere Dirigenten: »Denn was wir zu hören gewohnt sind, wurzelt in der Operntradition des 20. Jahrhunderts«,[43] und das bedeutet für Currentzis: in Nachlässigkeit und Ungenauigkeit, die die Musik bis zur Unkenntlichkeit verzerre.

Wen genau Currentzis mit dieser Äußerung kritisiert, bleibt im Unklaren. Seine Generalschelte musste 2014 aber zwangsläufig zu Irritationen führen, denn vieles von dem, was er für sich und seinen Interpretationsansatz beansprucht, gehörte zu diesem Zeitpunkt im Kontext historisch informierter Mozart-Interpretationen bereits seit vielen Jahren zum Standard. Harnoncourt und Jacobs, aber auch andere Dirigenten wie John Eliot Gardiner oder Roger Norrington hatten gezeigt, welchen musikalischen Reichtum quellenbasierte Präzisionsarbeit im Detail hervorbringt. Dass Currentzis von dieser Entwicklung nichts mitbekommen hat, ist kaum anzunehmen, zumal er ständig mit Musikern der westlichen Alte-Musik-Szene zusammenarbeitete und die Mozart-Interpretationen der genannten Dirigenten auch auf Tonträgern vorlagen.

Der Furor, der hinter Currentzis' Äußerungen steckt, mag ein Stück weit inszeniert gewesen sein. Er erinnert wohl nicht ohne Absicht an die Pionierzeit der Historischen Aufführungspraxis, als es darum ging, sich mit Nachdruck von erstarrten Traditionen des Musizierens abzugrenzen. Mittlerweile gehört der historisch informierte Ansatz aber selbst zu den etablierten Modi der Interpretation von Musik. Gewonnen wurde in den letzten Jahrzehnten eine enorme Sicherheit im Musizieren, verloren ging dabei aber viel von jener Energie, jenem geradezu existenziellen Enthusiasmus, die in den 60er- und 70er-Jahren des letzten Jahrhunderts zu spüren waren.

Currentzis scheint den Kampf um die Kunst als eine Art Harnoncourt redivivus noch einmal aufnehmen zu wollen. Er begnügt sich aber nicht damit, die provokativen Gesten seines großen Vorgängers

zu wiederholen, sondern geht seinen eigenen Weg. Grundlegend ist Currentzis' Fähigkeit als Orchesterleiter, der sein Handwerk in der wohl strengsten Dirigierschule der Welt gelernt hat. Wenn er von seiner *Figaro*-Aufnahme sagt, deren Radikalität liege »in ihrer Präzision«,[44] ist das keineswegs übertrieben. Musiker, die mit Currentzis in Perm zusammengearbeitet haben, berichten über Proben, deren Intensität unter den im Musikbetrieb sonst üblichen Arbeitsbedingungen nicht möglich wäre.[45] Auch wenn Currentzis das Bild einer beinahe klösterlichen Musikergemeinschaft entwirft, die sich in Perm am Rande der westlichen Welt bedingungslos der Kunst widmet, ist es zweifellos seine Autorität als Dirigent, die kompromisslose Perfektion des Zusammenwirkens einfordert, wie sie in der Tat in keiner anderen Aufnahme des *Figaro* zu finden ist.

Obwohl Currentzis die Aufnahmen von René Jacobs mit keinem Wort erwähnt, ist doch zu erkennen, dass er ihm in mindestens zwei Aspekten nacheifert: Zum einen spielen Appoggiaturen und Verzierungen auch für ihn eine eminent große Rolle, zum anderen übernimmt er

die erweiterte Funktion des Hammerklaviers, das Currentzis aber noch viel exzessiver agieren lässt als Jacobs. Currentzis beruft sich, wie seine Vorgänger, auf Quellen der Mozart-Zeit, pflegt aber letztlich einen sehr freien Umgang mit diesem Material, das für ihn eine Anregung unter vielen darstellt. Er nähert sich Mozart historisch von vorn und von hinten: vom Barock und vom 19. Jahrhundert. Aus der Tradition des 18. Jahrhunderts nimmt er die rhetorische Artikulation der Musik, aus dem 19. Jahrhundert viele Momente der klanglichen Formung wie die beinahe statischen Klangflächen einiger Ensembles, aber auch den Mut zu extremem Pathos, im *Figaro* etwa in Barbarinas Cavatina, die hier zu einem klingenden Seelenabgrund wird, oder beim »Contessa perdona«-Ensemble, dem Currentzis eine beinahe sakrale Aura verleiht.

Currentzis' Ansatz geht aber auch hinter die Historische Aufführungspraxis zurück. Tempi gestaltet er so flexibel, wie man sie weder bei Harnoncourt und Jacobs, wohl aber bei Strauss und Walter beobachten kann. Und für die Aufführungen von *La clemenza di Tito* und *Idomeneo*, die er 2017 und 2019 zusammen mit Peter Sellars bei den Salzburger Festspielen realisierte, nahm er sich die Freiheit, Mozarts Partituren als offene Texte zu lesen, die sich durch Umstellungen, Streichungen und die Integration anderer Werke Mozarts, wie Mahler sie bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorgenommen hatte, verändern lassen.

Wie kaum ein anderer Mozart-Dirigent der Gegenwart polarisiert Currentzis die öffentliche Meinung. Was den einen als gewaltsamer Umgang mit Mozarts Musik erscheint, erscheint den anderen als beglückende Möglichkeit, ein neues Hören und Nachempfinden zu eröffnen. Man kann Currentzis' Vorgehen als eklektisch bezeichnen, da er sich aus verschiedensten Quellen nimmt, was ihm passt – oder seine Art, Mozarts Musik zum Klingen zu bringen, als eine Synthese verstehen, in der Ansätze aus nicht weniger als einem Jahrhundert Mozart-Interpretation zu einer neuen, modernen Einheit zusammenfinden.

NAHE FERNE, FERNE NÄHE

Mozart und die Musik des 20. Jahrhunderts

Wolfgang Rathert

Für Aribert Reimann

Was meinen Mahlers letzte Worte?

»Mozartl! Mozartl!« – das sollen die letzten Worte Gustav Mahlers gewesen sein, wenn man den Erinnerungen seiner Witwe Glauben schenken darf.[1] Gleichviel, ob diese Worte gefallen sind oder nicht, sie erlauben ein Gedankenexperiment. Was könnte Mahlers Ausruf jenseits der heiklen, eigentlich keine hermeneutische Annäherung mehr duldenden (und möglicherweise von Alma literarisch ausgemalten und verkitschten) Situation der Sterbestunde bedeuten? Als Metapher ist Mahlers Mozart-Anrufung vieldeutig. Sie könnte eine fast zärtlich-brüderliche Bekundung größter künstlerischer Übereinstimmung sein. Sie ließe sich als Mahnung an kommende Komponisten-Generationen lesen, stets höchste künstlerische Maßstäbe anzulegen. Sie könnte aber auch auf die Macht der Rezeptionsgeschichte anspielen, die zu einer mythischen Überhöhung Mozarts führte.

Gustav Mahler

Man darf nicht vergessen, dass Mahlers Tod 1911 mit einem musikgeschichtlichen Scheitelpunkt zusammenfiel. Der lange und glanzvolle Aufstieg der deutsch-österreichischen Musiktradition wurde von mehreren Seiten infrage gestellt: in Berlin und Wien vom Sezessionismus, von dem sich auch der junge Schönberg angezogen fühlte; von der Pariser Moderne um Debussy, Satie und Ravel; von Strawinskys und

Bartóks Einbeziehung autochthoner Volksmusik; schließlich von den avantgardistischen Bewegungen des italienischen Futurismus und des russischen Suprematismus. Richard Strauss und Hans Pfitzner empfanden diese durch den Ersten Weltkrieg verstärkten Entwicklungen als Bedrohung der bürgerlichen Tonkunst und ihrer weltanschaulichen Narrative. Für die Komponisten der um 1900 geborenen Generation (Schulhoff, Hindemith, Weill, Křenek) war der »Klassiker« Mozart dann vielfach Repräsentant einer überlebten Kultur und damit eine Reizfigur.

Interessanterweise wurde jenseits von petrifizierter Anbetung oder lustvoller Demontage im 20. Jahrhundert eine ausgesprochen lebhafte, zugleich heterogene und dadurch schwer greifbare Auseinandersetzung mit Mozart geführt. Mahlers beschwörende Anrufung von Mozarts Namen enthielt dafür bereits die Gründe. Auf der einen Seite verkörperte Mozarts Musik – vielleicht mehr noch als diejenige Bachs, der durchaus zur Zielscheibe von Parodien wurde – das Ziel aller kompositorischen Träume, die Synthese von absoluter Metierbeherrschung und unmittelbarer emotionaler Wirkung. Und vielleicht hat Maurice Ravel als Einziger dieses Ziel erreicht, wenn man an die überirdisch anmutende, aber von Schwermut bedrohte melodische Schönheit und Perfektion des Hauptthemas des langsamen Satzes seines Klavierkonzerts in G-Dur von 1930 denkt. Auf der anderen Seite erschien sie gerade hierdurch als unwiederholbarer Glücksfall jenseits aller geschichtlichen Entwicklungslogik, sodass alles Komponieren nach Mozart zu einer tönenden »Lehre des Zerfalls« (E. M. Cioran) degradiert schien. Dem Gefühl solcher Vergeblichkeit spüren die resignativ-meditativen *Fugitive Visions of Mozart* für Klaviertrio des ukrainischen Komponisten Valentin Silvestrow aus dem Jahr 2007 nach.

Dieser unauflösbare Widerspruch führte im 20. Jahrhundert zu entgegengesetzten kompositorischen Konsequenzen. Eine Position glaubte an die Restitution des Schönen und nahm dafür den Vorwurf der ästhetischen Restauration oder sogar Regression in Kauf, während die andere sich dieser Idee vollständig verweigerte, die Anwesenheit von Mozarts Musik aber als Kontrastfolie benötigte. Eine dritte Haltung schließlich griff Eigenschaften von Mozarts Musik auf, um sie weiterzuentwickeln

und weiterzudenken. (Dazu gehören als Sonderfall auch die Versuche, Torsi wie die c-Moll-Messe oder das Requiem stilgerecht zu vollenden, wie sie Robert Levin und andere unternommen haben.[2]) Die Annahme einer geschichtlichen Kontinuität führt freilich fast zwangsläufig zur Nobilitierung des eigenen Komponierens. Das gilt auch für eine Kritik an Mozarts kompositorischen Lösungen, wie sie der Schweizer Komponist Rudolf Kelterborn (mutig) unternahm.[3] So wie Mozarts Musik zugleich nah und fern geblieben ist, lässt sich ihre Rezeption im 20. Jahrhundert vielleicht adäquater spiralartig denn als lineare Bewegung fassen.

Faschingsschwank und Tragödie: John Cage, Alfred Schnittke

Vor welchen Aufgaben eine Rekapitulation der Mozart-Reaktionen von Komponisten des 20. Jahrhunderts bis hin zur Gegenwart steht, verdeutlichen Umfang und Gewicht der beiden maßgeblichen, vor allem der Salzburger Mozart-Forschung zu verdankenden Publikationen zur Rezeption: die Symposiumsberichte *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts*[4] und *Herausforderung Mozart*[5] sowie die umfassenden Beiträge in den Bänden 2, 6 und 7 des *Mozart-Handbuchs*.[6] Bereits 1985 war Gernot Gruber in *Mozart und die Nachwelt* den Rezeptionsspuren in der Inszenierungsgeschichte der Opern sowie in Philosophie, Theologie und Literatur nachgegangen. Zwei Jahrzehnte später wurde das Thema in der anregenden Aufsatzsammlung *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse* weiterverfolgt.[7]

Die Fülle der Namen und das Panorama der Bezüge und Verflechtungen sind nach wie vor höchst anregend. Hinzu kommt, dass die Mozart-Rezeption im 20. Jahrhundert keineswegs nur die sogenannte Ernste Musik, sondern auch den unübersehbaren Bereich der Popularmusik betrifft. Dass Mozart in Jazz und Pop kontinuierlich präsent war und ist, dürfte niemandem entgangen sein. Wer mag die Zahl der Hörer weltweit abschätzen, die durch die Arrangements eines James Last oder Waldo de los Ríos – zwei hervorragende Musiker, der Letztere ein glühender Mozart-Verehrer – überhaupt erst mit Mozarts Musik in Kontakt

John Cage (links), Alfred Schnittke (rechts)

gekommen sind? (Wer über solche Rezeptionswege die Nase rümpft, hat von der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wenig begriffen.)

Es ist bezeichnend, dass die Breite dieser Rezeption mehr über die Vielfalt musikgeschichtlicher Prozesse als über Mozarts Musik aussagt. So fällt jede kompositorische Antwort und Reaktion anders aus, was darauf hindeutet, dass die Auseinandersetzung mit Mozarts Musik keine ideologische Festlegung einfordert. Wolfgang Rihm erklärte Mozarts Erscheinung 1991 sogar zu einem Sinnbild des zeitgenössischen Komponierens schlechthin: »Mozart« – gemeint ist hier nicht die Person, sondern die Ikone – sei für ihn »ein schöpferischer Typus, der alles in sich einlässt und in vielfältiger Brechung wieder von sich gibt, regellos, als natürliche Wuchsform nur sich selbst verantwortlich«.[8] John Cage drückte diesen Gedanken in *Mozart Mix* – seinem Beitrag zum Mozart-Jahr 1991 und eine seiner letzten Kompositionen überhaupt – auf ebenso humorvolle wie subversive Art und Weise aus. *Mozart Mix,* eine Verbindung aus Performance und Installation, besteht aus einer Holzbox, in der sich das als Blatt gedruckte Mesostichon ***M****usic with****O****ut hori****Z****on sound****A****pe that neve****R*** *s****T****ops* zusammen mit 25 Musikkassetten und fünf Kassettenrecordern befindet. Der Besucher kann bis zu fünf der 25 Kassetten, deren jede nach dem Zufallsprinzip zusammengestellte

Musik Mozart enthält, gleichzeitig abspielen und sich mit den Geräten im Raum bewegen. Es bedarf also keiner eigenen Musik Cages, um ein chaotisch-indeterminiertes Hörbild zu erzeugen, das den Sinn des Mesostichons einlöst: Entgrenzung. Sicherlich könnte ein solches Verfahren mit jeglicher Musik – auch Cages eigener – realisiert werden, doch kommt ihm Mozarts Musik durch ihre stilistische Vielfalt besonders entgegen. Alfred Schnittke gelangte in der Reihe seiner vier *Moz-Art*-Kompositionen (zwischen 1976 und 1990), die von der nur fragmentarisch erhaltenen Faschingspantomime KV 446 ausgehen, jedoch zu einer ästhetischen Position, die Cages Verfahren diametral entgegensteht. Während Cage nur die Rahmenbedingungen schafft und jeder Nutzer von *Mozart Mix* gewissermaßen absichtsvoll-absichtslos selbst eine Collage komponiert, bleibt Schnittke jederzeit Herr des Verfahrens. Der surreale Faschingsschwank oder »meta«-musikalische Spaß kann jederzeit in eine Tragödie umschlagen.[9]

Ästhetische Fluidität: Richard Strauss, Arnold Schönberg

Die Extreme, die Cage und Schnittke präsentieren, weisen auf eklatante Unterschiede der Mozart-Rezeption zu derjenigen Bachs und Beethovens hin. Der Bach-Kult vor und nach dem Ersten Weltkrieg führte zwar zu einschneidenden Revisionen etwa der Aufführungspraxis, tastete aber das Bild der Bach'schen Musik als schlechthin sakrosanktem, objektivem Maßstab des Komponierens nicht an. Ebenso wenig stand die Deutung der Musik Beethovens als Inbegriff einer poetisch intendierten, tragisch-heroisch konnotierten Weltaneignung zur Disposition. Mozarts Musik erschien dagegen auf eigentümliche, irritierende Weise zugleich objektiv und subjektiv, natürlich und artistisch, einfach und raffiniert. Diese ästhetische Fluidität brachte vielfältige künstlerische Reaktionen hervor, zu denen noch die analytischen, essayistischen und autobiographischen Zeugnisse von Komponisten und schließlich auch ihre Aktivitäten als hochkarätige Mozart-Interpreten hinzukommen (wie im Fall Benjamin Britten). Auch der Wunsch, mit Mozart auf Augen-

bzw. Ohrenhöhe kommunizieren zu können, gehört dazu. So studierte der amerikanische Komponist Elliott Carter für sein Violinkonzert (1988–1990), das er für das Mozart-Jahr 1991 schrieb, intensiv alle fünf Violinkonzerte Mozarts.[10]

Vielleicht war Gustav Mahler der letzte Komponist, der sich noch ungebrochen zu Mozart bekannte, wenn man an die luziden Klangwelten der 4. und 7. Sinfonie denkt.[11] Schon bei Richard Strauss überwog bei aller Verehrung eine Distanzierung. Sie war von der Einsicht getragen, dass es sinnlos war, die Sprache Mozarts noch einmal authentisch wiederbeleben zu wollen, wie es die eine Zeit lang höchst erfolgreichen Opern von Ermanno Wolf-Ferrari versuchten.[12] Obwohl Strauss den Melodiker Mozart als Vorbild betrachtete, näherte er sich ihm in Opern wie *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die schweigsame Frau* oder *Capriccio* nur in klassizistischer Verfremdung. Erst nach dem von ihm mit den *Metamorphosen für 23 Solo-Streicher* postulierten Abschluss seines Lebenswerks begann er in seinen letzten Instrumentalwerken, den beiden *Sonatinen für 16 Bläser* und dem Oboenkonzert, eine direkte stilistische Nachahmung, die nun seltsam obsolet anmutet.

Dieser Umstand weist darauf hin, dass es sich bei der sogenannten »Stilkunst«, deren Umsetzung für Strauss um 1890 den Durchbruch als Komponist bedeutet hatte, weder um ein mimetisches noch um ein expressives, sondern um ein meta-historisches Konzept handelte.[13] Verkürzt gesagt, basierte die »Stilkunst« auf einem modernen Ansatz, nämlich der Schaffung kompositorischer Identität aus der virtuosen Beherrschung unterschiedlichster musikalischer Rollen. Nur hier könnte man, abstrakt gesprochen, von einer Mozart-Nachfolge Strauss' sprechen, sofern man die Vielgestaltigkeit und Mehrdeutigkeit von Mozarts Tonsprache – ihre implizite Theatralität – als Ideal auch der »Stilkunst« begreift. Diese Vielgestaltigkeit gründet bei Mozart in einer zwar außerordentlich komplexen, aber doch in sich homogenen tonalen Syntax. Strauss mag sich zum letzten Verteidiger und Außenposten einer »abendländischen« Dur/Moll-Tonalität stilisiert haben, doch war diese faktisch bereits um 1900 vom Dogma zum Werkzeug geworden. (Das heißt freilich nicht, dass sie strukturell ausgeschöpft war oder jemals

Richard Strauss (links), Arnold Schönberg (rechts)

sein wird.) Es handelt sich hier um ein Zeichen der dialektischen Zerrissenheit der Moderne: Strauss glaubte Mozarts Sprache gerade dadurch zu schützen, dass er ihre kompositorischen Mittel nicht naiv weiter verwendete, sondern als über-historische Aura beschwor, um so Hommage und Distanzierung auf subtile Weise miteinander verschränken zu können.

Die Gegenposition nahm ohne Frage Arnold Schönberg ein, für den das Potenzial von Mozarts Musik lebendig und Gegenstand einer aktiven kompositorischen Auseinandersetzung war. Strauss' und Busonis Betonung der Künstlichkeit aller Kunst, die eine freie Verfügbarkeit über die Geschichte erlaubte, setzte er die Vorstellung von Kunst als Organismus entgegen, der nur unter bestimmten historischen Voraussetzungen oder Bedingungen zu »wachsen« in der Lage war. Das Problem dieser Position ist bekannt: Für Schönberg war Mozart (anders als für Strauss und Busoni) kein vom Himmel gefallenes Ausnahmephänomen der Musikgeschichte, sondern ein Name in einer ganzen Reihe großer Vorbilder, die er zur Legitimation der eigenen geschichtlichen Position heranzog und damit auf eigentümliche Weise zu seinen »Vorläufern« machte.[14] Vielleicht ist es am Ende nur Busoni gelungen, aus seinem Verständnis der Musik Mozarts ästhetische Konsequenzen für

die Zukunft des Musiktheaters zu ziehen, die diesem einen produktiven (Aus-)Weg aus der Krise des Wagnerianismus wiesen. (Dass Wagner wiederum ausgerechnet die drei Da-Ponte-Opern zur wesentlichen Anregung für seine Konzeption des Musikdramas erklärte, wurde von Busoni geflissentlich ausgeblendet.)

Mozart und Schubert, reflektiert von Morton Feldman und Francis Poulenc

Strauss' gespaltene Sicht auf Mozarts Musik – deren Vollkommenheit er als Dirigent ebenso glanzvoll wie Mahler demonstrierte, aber mit ganz anderer Intention – wirft auch ein Licht auf die Besonderheiten der Mozart-Rezeption nach 1945. Zum einen war Mozarts historische Erscheinung nicht mit einer festen Komponisten-Imago vereinbar, und selbst das Klischee einer infantil-dekadenten Rokokofigur bestand nur für wenige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg. Zum anderen erschien Mozarts Musik in ihrer Vielgestaltigkeit als rätselhaft opak, apollinisch unberührbar. Sie eignete sich weder als Objekt hermeneutischer Tiefen-Exegese (deren Höhepunkt Adornos Deutung von Beethovens letzter Klaviersonate op. 111 in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* bildete), noch ließ sie sich kompositorisch fortschreiben, weil das Ende des Zeitalters von Tonkunst und Religion mit demjenigen der Vorherrschaft der Dur/Moll-Tonalität einherging.

Nur das Schubert-Bild übertraf diese Schwierigkeit einer Verortung – im Gegensatz zur Vorstellung der eigentümlich unpersönlichen, sich rätselhaft vegetativ Bahn brechenden Schaffenskraft Mozarts jedoch als tragisch-existenzielle Selbstaufopferung der Person im Werk. (In seinem epochalen Schubert-Text von 1928 hatte Adorno mit dem Biedermeier-Klischee gebrochen und Schubert zum Herold der entfremdeten Moderne erhoben.) So ist von Morton Feldman aus einer Diskussion vor deutschen Hörern der Satz überliefert, sein ganzes Werk sei Ausdruck der Trauer darüber, dass Schubert ihn (und uns) »verlassen« habe.[15] Bezogen auf Mozart, würde dieser Satz einigermaßen

Francis Poulenc (links), Morton Feldman (rechts)

befremdlich, wenn nicht gar parodistisch klingen. Und in der Tat fiel eine Bemerkung Feldmans über Mozart ganz anders aus. Am Schluss einer Selbstcharakterisierung seines Komponierens, das ein fortwährendes Um-Arrangieren derselben »Möbel« sei, heißt es: »For years I said if I could only find a comfortable chair I would rival Mozart.«[16] Neben der Adressierung des Mythos von Mozart als Inbegriff absoluter Vollkommenheit steht der Anspruch, es mit Mozart aufzunehmen. Doch Feldman weiß, dass dieser Anspruch durch die Unvergleichbarkeit der kompositorischen Mittel – das Fehlen des komfortablen Sessels – illusionär ist. Es bleibt beim »if«.

Im Gegensatz zu Feldmans post-historischem Bewusstsein, das sich Schubert zum Seelenverwandten imaginiert, während Mozart ein abwesender Gott bleibt, war Francis Poulencs Blick auf beide Komponisten von der Überzeugung einer unverbrüchlichen ästhetischen Übereinkunft zwischen den Heroen der Vergangenheit und der Gegenwart getragen. In einem Interview zum Schubert-Jahr 1928 gab er eine Definition dessen, was für ihn ein »wahrer Künstler« sei:

> »So wie kein Schriftsteller mehr Künstler wäre, wenn er nicht Montaigne lieben würde, so würde ich den guten Namen eines Mu-

> sikers nicht mehr anerkennen, der nicht Mozart und Schubert versteht. Zu allererst Mozart, denn schließlich besitzt Schubert nicht das Können Mozarts, er hat keinen Sinn für die Form, und seine symphonische Musik ist weniger schön.«[17]

Anders als Feldman zielt Poulenc ausschließlich auf die für ihn noch objektivierbare Frage des Metiers: Hier habe Mozart das größere Formgefühl als Schubert, deshalb sei seine sinfonische Musik schöner. So ist es Poulenc möglich, mit Mozart unbefangen-spielerisch umzugehen, wenn er im langsamen Satz seines Konzerts für zwei Klaviere und Orchester aus dem Jahr 1932 das Hauptthema der Romanze aus dem Klavierkonzert d-Moll KV 466 Mozarts aufgreift und paraphrasiert. Die Frage, ob es sich um eine Hommage im Geist des Neo-Klassizismus oder eine Persiflage im Geist des Dadaismus handelt, bedarf keiner wirklichen Antwort. Poulenc setzt die (vermeintliche) Universalität und Unangreifbarkeit von Mozarts Musik als ästhetische Strategie eines Manierismus ein, der Humor und quasi-surrealistische Verzerrung verbindet, um eingefahrene Hörgewohnheiten des gebildeten Konzerthörers zu brechen.

Ein Komponist »für alle und keinen«? Von Hans Werner Henze zu Salvatore Sciarrino, von George Tsontakis zu George Rochberg

Aus diesen hier nur angedeuteten Positionen wird deutlich, dass Mozarts Musik ungeachtet ihrer Popularität im 20. Jahrhundert für Komponisten gleichermaßen Faszinosum und Problem blieb. Die üblichen Kategorien, sie als »große« Musik zu verehren oder als »schwierige« zu thematisieren, greifen offensichtlich nicht. Hatte Busoni also recht, als er in einer literarischen Satire (1908 für die Zeitschrift *Die Musik*) ironisch meinte, Mozart könne sich – im Unterschied zu allen anderen toten Komponisten – sowohl im Himmel wie in der Hölle bewegen?[18] Es ließe sich entgegnen, dass damit erst recht der Mozart-Mythos bekräftigt würde, aber Busoni traf den archimedischen Punkt: Mozarts Werk erwies sich zwar als anschlussfähig für progressive und konser-

vative Schichten, blieb aber unbeeindruckt gegenüber allen Vereinnahmungen. Hätte Mauricio Kagel einen seinem berühmten »Ludwig van« von 1970 vergleichbaren Film über Mozart drehen können? Der heimliche Verehrer Mozarts hätte über dessen Vermarktung sicherlich einen mehr als beißenden Kommentar abgeben können, aber als Studienobjekt einer Demaskierung der bürgerlichen Musik-Ideologie wäre Mozart ungeeignet gewesen. Das hat wiederum damit zu tun, dass sich Mozarts Persönlichkeit trotz der Fülle an Dokumenten, die auch zu seinem Leben überliefert sind, nicht wirklich greifen lässt. Hanns Eislers Bemühung in einem späten – weitgehend unbeachtet gebliebenen – Mozart-Text von 1959, eine ernsthafte hermeneutische Diskussion in Gang zu setzen, indem er (gegen Richard Wagner!) »konventionelle Beurteilungen« über Mozart entschieden zu korrigieren trachtete und etwa auf dessen Aufklärertum verwies, mündet am Schluss wieder in ein teils resignatives, teils klischeehaft anmutendes Fazit: »Dieser kleine, muntere Mann […] war für mich immer ein unheimlicher, seltsamer Mensch.«[19]

Ein Komponist also »für alle und keinen«? Frei nach Nietzsche drängt sich eine solche Formel auf, die zu den sensiblen und hochgradig individuellen Aneignungs- und Umdeutungsprozessen von musikalischen Kunstwerken passt, mit denen ein Komponist auf einen anderen reagiert. Diese Haltung ist charakteristisch für die Mozart-Aneignung von Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. So wählte Salvatore Sciarrino aus Mozarts Werk ein Skizzenbuch des Neunjährigen als Vorlage seines *Mozart a 9 anni* oder kombinierte in *Pagine, elaborazioni da concerto per 4 saxofoni* Mozarts Musik mit Werken anderer Komponisten von Gesualdo bis Cole Porter. Äußere Anlässe wie die einschlägigen deutschsprachigen Mozart-Feiern 1906, 1956, 1991 und 2006 (einschließlich des Annus terribilis 1941[20]) lieferten den Anstoß für Hommage-Kompositionen wie das kuriose Donaueschinger Divertimento für Mozart von 1956 und Hans Werner Henzes Bearbeitung *Drei Mozartsche Orgelsonaten* (ein Auftragswerk der Alten Oper Frankfurt für 1991). Doch hat sich Sciarrino andererseits theoretisch intensiv mit den Grundlagen von dessen Tonsprache beschäftigt. In einem Statement zum Mozart-Jahr 2006 fällt die wichtige Bemerkung, dass Mozart in

seiner Musik die »konstante Anstrengung dissimuliert, fortwährend seine eigenen Grenzen zu überschreiten, nämlich die Grenzen eines unbegrenzten natürlichen Talents«.[21]

Ist das nicht auch eine Beschreibung der Situation eines Komponisten zu Beginn des 21. Jahrhunderts, der fortwährend Grenzüberschreitungen vollziehen muss, obwohl (oder weil) es keine ästhetischen und technischen Grenzen mehr gibt? Auch Henzes Mozart-Bild erweist sich bei näherer Betrachtung als höchst widersprüchlich. War Mozart für ihn 1960 noch der »herabgestiegene Gott«, »Apoll« und Signum der »Reinheit«, des »Geglückte[n]«, so ist er 25 Jahre später nur »ein deutscher Musikus, in dessen Arbeit der Dionysos seinen Platz genauso innehatte wie dessen Gegenspieler«.[22] Bemerkenswert ist die Wiederkehr eines nationalen Narrativs, hinter dem der alte Ressentiment-beladene Gegensatz von »deutscher« (germanischer) und »welscher« (romanischer) Musikkultur erkennbar ist. So kann man sich fragen, ob es sich hier nicht um eine verkappte Selbstbeschreibung Henzes handelt, der zwischen Deutschland und Italien – verstanden nicht allein als Länder, sondern als höchst gegensätzliche kulturelle Positionen – hin- und hergerissen und vielleicht sogar zerrissen war, daraus aber auch schöpferischen Antrieb bezog.

Vielleicht deutet die kinematographische Mozart-Rezeption eine Lösung an, wie man dem »Problem Mozart« im 20. Jahrhundert begegnen kann. Miloš Formans spektakuläres Bio-Pic *Amadeus* und Joseph Loseys strenge Verfilmung des *Don Giovanni* haben Antworten gegeben, deren Überzeugungskraft gerade darin liegt, dem Erwartbaren auszuweichen: Forman zeigte die Figur Mozart als Produkt und Projektionsfläche der Nachwelt, Losey stellte den hochgradig artifiziellen Charakter des »Dramma giocoso« aus. Von der angeblichen Natürlichkeit der Person und Musik Mozarts ist in beiden Filmen nichts mehr zu spüren. Könnte diese Betonung der Artifizialität nicht auch in der kompositorischen Auseinandersetzung einen anderen Umgang mit Mozart hervorbringen?

Der griechisch-amerikanische Komponist George Tsontakis (* 1951) beschritt einen solchen Weg in seinem Klavierstück *Ghost Variations*, ebenfalls geschrieben für das bzw. im Jubiläumsjahr 1991. In ihm eröffnet er gleichsam eine zweite Bühne – eine veritable »mise en abyme« – innerhalb des Variationszyklus mit einer eigenen Variationenfolge über ein Thema, das dem Finalsatz von Mozarts Klavierkonzert Nr. 14 Es-Dur KV 449 entnommen ist und dessen Rhythmus vom Pianisten am Flügelrahmen geklopft werden muss. Tsontakis reagierte damit auch auf die radikale Mozart-Beschwörung des einer jüdisch-russischen Einwandererfamilie entstammenden amerikanischen Komponisten George Rochberg (1918–2005), der in seinem epochalen Ensemblestück *Music for the Magic Theater* [sic] aus dem Jahr 1965 den langsamen Satz von Mozarts Divertimento B-Dur KV 287, der sogenannten »Zweiten Lodronischen Nachtmusik« für zwei Hörner, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass, re-imaginierte. Mozarts Musik erklingt hier über mehrere Minuten scheinbar wörtlich, freilich abweichend instrumentiert und

Salvatore Sciarrino (links), Hans Werner Henze (rechts)

George Tsontakis (oben),
George Rochberg (unten)

in andere Oktavregister verlegt. Am Ende steht eine schockhafte Dekonstruktion, mit der Rochberg die Welt Alfred Schnittkes vorwegnimmt. Der Versuch einer Rückkehr in die Mozart-Sprache erzeugt einen Torso mit Mahler-Anklängen. Doch der Titel des Werks – *Music for the Magic Theater* – verweist auf einen literarischen Ausgangspunkt Rochbergs, nämlich Hermann Hesses Kult-Roman *Der Steppenwolf* aus dem Jahr 1927, an dessen Ende Wirklichkeit und Rausch miteinander verschmelzen. Pablo, eine der zentralen Figuren des Romans, führt den Ich-Erzähler Harry in ein magisches Theater, in dem er auch Mozart begegnet. Zurückgekehrt in die Gegenwart, wartet Harry sehnsüchtig auf die Rückkehr in diese künstliche Welt, die in Rochbergs Musik zunächst inszeniert und dann zerstört wird:

»Angenehm duftete der süße schwere Rauch, ich fühlte mich ausgehöhlt und bereit, ein Jahr lang zu schlafen. Oh, ich begriff alles, begriff Pablo, begriff Mozart, hörte irgendwo hinter mir sein furchtbares Lachen, wußte alle hunderttausend Figuren des Lebensspiels in meiner Tasche, ahnte erschüttert den Sinn, war gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen, seine Qualen nochmals zu kosten, vor seinem Unsinn nochmals zu schaudern, die Hölle meines Innern nochmals und noch oft zu durchwandern. Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich.«[23]

»Geläuterter Ausdruck der Empfindung«: Ferruccio Busoni und Kurt Weill, Max Reger und Paul Hindemith

Wenn man so will, warteten bereits Ferruccio Busoni und Max Reger auf eine »Wiederkehr« Mozarts.[24] Busoni gab im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907/16) den Anstoß zu einer umfassenden Neukonzeption des Musiktheaters, die er selbst kompositorisch vor allem in seinem Einakter *Arlecchino* umsetzte; sein Schüler Kurt Weill tat das dann in europäischen und amerikanischen Bühnenwerken. Max Reger ging das Thema Mozart als Komponist eher widerwillig und spät an, während er als Pianist und Dirigent Werke von Mozart immer wieder auf seine Programme setzte. Zur gleichen Zeit wandten sich in Frankreich Paul Dukas publizistisch sowie Debussy und Ravel kompositorisch gegen ein romantisierendes Mozart-Bild, das in der Nachfolge des »wagnérisme« das französische Musikleben dominiert hatte. Ihr gemeinsames Motiv ist die Faszination durch die im 18. Jahrhundert unter der horazischen Formel des »ars celet artem« bekannte Dialektik von der »Natürlichkeit des Künstlichen« (oder auch umgekehrt der »Künstlichkeit des Natürlichen«). Diese Definition ist insofern bemerkenswert, als sie nicht normativ gedacht ist, also in Hinblick auf die Befolgung von Regelwerken, sondern von der Wirkung her. Dennoch konstatiert Busoni im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, dass das »gesungene Wort« auf der Bühne eine »Konvention« und ein »Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung als Ausdruck von Gefühlen«[25] bleiben werde; das Modell von Rezitativ (Handlung) und Arie (Gefühl) sei daher hoch problematisch. Die Lösung, die Busoni präsentiert, beruht auf der Offenlegung der Künstlichkeit dieser Situation. Er nennt sie »übernatürlich« und weist der Musik hier ihren Platz zu. Weitere Konsequenzen liegen für ihn

> »in der Idee des übernatürlichen Stoffes […], in der des absoluten ›Spieles‹, des unterhaltenden Verkleidungstreibens der Bühne als offenkundige und angesagte Verstellung, in der Idee des Scherzes und der Unwirklichkeit als Gegensätze zum Ernste und zur Wahrhaftigkeit des Lebens. Dann ist es am rechten Platze, daß die

> Personen singend ihre Liebe beteuern und ihren Haß ausladen, und daß sie melodisch im Duell fallen, daß sie bei pathetischen Explosionen auf hohen Tönen Fermaten aushalten; es ist dann am rechten Platze, daß sie sich absichtlich anders gebärden als im Leben, anstatt daß sie (wie in unseren Theatern und in der Oper zumal) unabsichtlich alles verkehrt machen«.[26]

Mozarts Opern sind für Busoni paradigmatische Lösungen des »Spiels im Spiel« oder »mise en abyme«, wie der gleichzeitig formulierte dramentheoretische Begriff André Gides lautet. Sie stellen ihre Künstlichkeit in verschiedenen Formen einer gesellschaftlichen Versuchsanordnung (*Le nozze di Figaro, Così fan tutte*), des paradoxen »heiteren Dramas« (*Don Giovanni*), der scheinbar naiven Parabel (*Die Zauberflöte*), aber auch der überraschenden Wiederbelebung eines Anachronismus (*La clemenza di Tito*) aus, erscheinen aber musikalisch stets zwingend und »natürlich«, basierend auf einer ungeheuren Breite der Stil-Palette. Das Phänomen, dass das Künstliche (oder besser: Kunstvolle) von Mozarts Sprache selbstverständlich anmutet, also im Dienst einer funktionalen Rhetorik und Dramaturgie steht, veranlasst Busoni in den Aphorismen von 1906 zu der Aussage, dass Mozart »bisher die vollkommenste Erscheinung musikalischer Begabung« sei, zu dem der »reine Musiker beglückt und entwaffnet« aufblicke, seine Werke glichen »einem Bildhauer-Meisterwerk«, das »– von jeder Seite gesehen – ein fertiges Bild« ergäbe.[27] In dem späten Text zur »jungen Klassizität« transformiert und abstrahiert Busoni beide Bilder – Mozart als Gott des reinen Musikers und seine Werke als perfekte Skulpturen, von welcher Perspektive auch immer betrachtet – zu einer zentralen Aussage über die Einheit in der Musik: »Ich meine die Idee, daß Musik an und für sich Musik ist, und nichts anderes, und daß sie selbst nicht in verschiedene Gattungen zerfällt.«[28]

Die Thematisierung der Künstlichkeit einer Bühnenhandlung und die idealistische Vorstellung einer »reinen«, alle Gattungen vereinenden Musik, die Ursprung und Ziel allen Komponierens und in Mozarts Werk (also weder bei Bach noch bei Beethoven) zumindest einmal Wirklichkeit geworden ist, hinterließ dann im Werk Kurt Weills nachhaltige

Ferruccio Busoni (links), Max Reger (rechts)

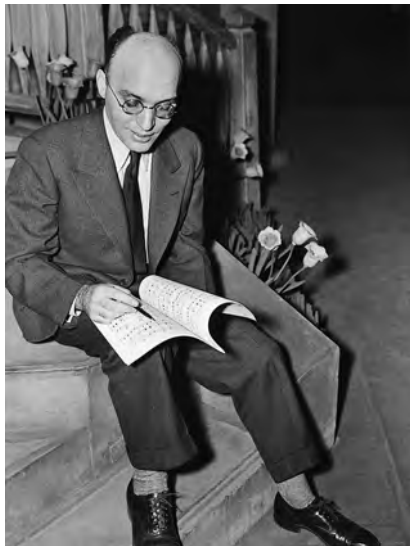
Spuren. Gleich sein erstes Bühnenwerk *Der Protagonist* (1925, auf ein Original-Libretto von Georg Kaiser) thematisiert die »mise en abyme« direkt, während die Nachfolger *Royal Palace* und *Der Zar lässt sich photographieren* die Grenze zwischen kommentierender und der Bühnenhandlung angehörender Musik verschleiern. Das waren bereits Schritte Weills zu einer umfassenden Reform der Oper (im Sinn Busonis), in der die Grenzen zwischen den jeweiligen (programmatischen, absoluten, mimetischen, expressiven) Erscheinungsformen und damit verbundenen Techniken von Musik zugunsten einer musikalisch-theatralischen »Ur-Szene« aufgehoben sind. Auch Weill versicherte sich hierbei der Autorität Mozarts:

> »Wesentlich ist die Erkenntnis, daß wir nicht mit einer musikalischen Umstellung an das Bühnenwerk herangehen dürfen, daß wir uns in der Oper in der gleichen ungebundenen Phantasieentfaltung ausmusizieren müssen wie in der Kammermusik. Aber es kann sich nicht darum handeln, die Elemente der absoluten Musik in die Oper zu übernehmen; das wäre der Weg zur Kantate, zum Oratorium. Sondern umgekehrt: der dramatische Auftrieb, den die Oper verlangt, kann wesentlicher Bestandteil jeder musikalischen

> Produktion sein. Mozart lehrte mich das. Er ist in der Oper kein anderer als in der Sinfonie, im Streichquartett. Er besitzt immer das Tempo der Bühne, darum kann er absoluter Musiker bleiben, auch wenn er den Höllenlärm über Don Giovanni hereinbrechen läßt, darum können wir aber auch bei den Brio-Sätzen seiner Sinfonien durchaus bühnenmäßige Vorstellungen haben. Das geht bei Mozart so, daß man einen beliebigen Satz aus seiner Kammermusik oder Orchesterwerken durch Hinzufügung eines Textes zu einer dramatisch belebten Opernarie, ja, zu einem handlungsfördernden Opernfinale ausgestalten kann, daß uns aber andererseits eine konzertmäßige Aufführung der Aussprache zwischen Sarastro und Pamina ein theatralisches Erlebnis vermitteln kann. Es sind gewiß keine außermusikalischen Mittel, im Gegenteil: Es ist die wesentlichste Äußerung der Musik, womit Mozart das erreicht. Denn schließlich ist das, was uns im Theater bewegt, das gleiche, was uns in allen Künsten ergreift: das gesteigerte Erlebnis – der geläuterte Ausdruck einer Empfindung – der Menschlichkeit.«[29]

Dieser Text aus dem Jahr 1926 ist eigentlich ein Manifest und umreißt ein Programm, das Weill in den großen Bühnenwerken am Ende der Weimarer Republik (vor allem in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und *Der Silbersee*) umsetzte, aber auch nach seiner erzwungenen Emigration in die USA in den unter völlig anderen Produktionsbedingungen am Broadway entstandenen Werken. Die *Zauberflöte* bezeichnete er in Äußerungen aus den 1930er- und 1940er-Jahren als »the first Broadway musical comedy«, weil sie im Auftrag eines kommerziellen Theaterunternehmers (Schikaneder) entstanden und »an ideal example of the union of popular music and the highest degree of artistic power« sei.[30] Die letzten Sätze aus dem »Bekenntnis zur Oper« formulieren ein ethisches Ziel, das die von Busoni geforderte Künstlichkeit überwinden soll und sich auch jener politischen Instrumentalisierung entzieht, die Brecht zunehmend von Weill forderte.

Die sogenannte Zeitoper der Weimarer Republik kann dagegen als eine Aktualisierung von Busonis ästhetischem Lob der Künstlichkeit



Kurt Weill (links), Paul Hindemith (rechts)

unter den Bedingungen einer traumatisierten Nachkriegsgesellschaft und den »Verhaltenslehren der Kälte« (Helmut Lethen) interpretiert werden. (Mozarts Opern lassen sich dann als sublimierte Kritik an gesellschaftlichen Konventionen hören.) Hindemith hatte in seiner Oper *Neues vom Tage* (1929), die eine pessimistische Analyse der menschlichen Verhältnisse unter einer glänzenden Oberfläche versteckt, diesen Anschluss an Mozart vollzogen. In den 1930er-Jahren, die seine Hinwendung zur Musiktheorie zeigen, wird Mozart dann auch für ihn zu einem unerreichten Vorbild der Metierkunst. Auf dem

> »Gebiet der harmonischen Spekulation erschaut [er] wie ein Wahrsager Dinge, die erst Jahrzehnte später sich ganz entwickeln sollten. Man sagt nicht zuviel, wenn man behauptet, er habe in wenigen Versuchen alle Erweiterungen der Harmonik bis auf unsere Zeit schon dargestellt. […] Es ist unvorstellbar, welchen Weg die Musikgeschichte gegangen wäre, wenn dieser einzigartige Sucher und Entdecker so alt geworden wäre wie ein gewöhnlicher Mensch.«[31]

Hindemiths Betonung der Ausnahmestellung Mozarts als »Wahrsager«, der harmonische Errungenschaften Wagners, Strauss' oder Regers vorweggenommen habe, deckt sich mit einer Neubewertung: Anders aber als Busoni macht sich Hindemith nicht zum Herold eines musikgeschichtlichen Paradieses, sondern fragt nach konkreten Eigenschaften des musikalischen Satzes, an denen sich musikgeschichtlicher Fortschritt vollzieht.

Max Reger steht hier am Anfang: Seine *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* op. 132 von 1914, die er der von ihm seit 1911 geleiteten Meininger Hofkapelle widmete, können als klingende Demonstration der Dialektik von Simplizität und Komplexität (und damit auch Natürlichkeit und Künstlichkeit) gehört werden, die Mozarts Musik eigen ist und nun von der Moderne quasi kommentierend ausformuliert wird. Reger sah sich bei diesem Unterfangen durchaus auf Augenhöhe mit Mozart, denn er legte seinen Variationen ein Thema zugrunde, das Mozart selbst schon als Variationsthema gewählt hatte. Zudem verwies er in einem Brief an seinen Dienstherren Herzog Georg II. von Meiningen darauf, dass der an seine Musik gerichtete Vorwurf der »Überladenheit, der Unnatur, der Verschrobenheit […] am meisten […] Mozart von seinen Zeitgenossen gemacht worden« sei.[32] So ist es kein Zufall, dass Regers kompositorisches Interesse dem Problem gilt, der vermeintlichen Einfachheit des zugrunde liegenden Themas eine Ambivalenz zu verleihen, durch die ein eigentlich »sekundärer« Parameter wie die Phrasierung zum Motor der Entwicklung wird und die Wahrnehmung musikalischer Sinneinheiten entscheidend beeinflusst. So wird das streng symmetrische Thema der Mozart-Variationen gleich zu Beginn von Streichern und Bläsern unterschiedlich phrasiert; dieses Verfahren wirft auch ein Licht auf den Umstand, dass in Mozarts Musik die unsymmetrischen Phrasen sehr viel häufiger als die symmetrischen anzutreffen sind. Reger gibt also einen Hinweis darauf, dass Mozart am Anfang einer Geschichte der musikalischen Prosa steht, die in Verbindung mit den Erweiterungen der Harmonik ein wesentliches Moment des musikalischen Fortschritts darstellt. Die langsame achte Variation wird dergestalt zum »Herzstück des Werks« – allerdings nicht nur als

»wehmütiger Rückblick […] auf den fernen Mozart und eine ihrem Ende zustrebende Epoche«,[33] sondern vor allem als innerer Zielpunkt des Werkes, der Diatonik in Chromatik, Symmetrie in Asymmetrie und schließlich die Variation in die Sinfonie überführt.

»Immer vollkommen und immer neu«: Alban Berg, Igor Strawinsky, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen

Damit wird bei Reger ein Bereich der Mozart-Rezeption eröffnet, der die Dialektik von Natürlichkeit und Künstlichkeit in einen größeren Rahmen von Regel und Ausnahme oder Norm und Abweichung hebt. Das Mozart-Bild der Zweiten Wiener Schule und insbesondere ihres Gründers Arnold Schönberg kann hier verortet werden. Nicht nur die Verquickung mit der Frage des musikalischen Fortschritts in satztechnischen Dingen steht dabei zur Diskussion, sondern auch die einer nationalen Hegemonie in der Musik. Die erste Frage stand im Mittelpunkt von Alban Bergs imaginärem Radio-Dialog »Was ist atonal?« vom 23. April 1930, in dem der »Opponent« die Meinung vertritt, dass die sogenannte atonale Musik von der bisherigen sich auch durch die »Asymmetrie der melodischen Gliederung« unterscheide. Berg antwortet ihm darauf:

> »Aber auch in der Epoche der Wiener Klassiker und besonders in den Werken Mozarts und Schuberts finden wir immer wieder, und zwar gerade in den Schöpfungen ihrer höchsten Meisterschaft, das Bestreben diese Bindungen einer geradtaktigen Symmetrie zu sprengen: ich zitiere der Einfachheit halber nur einige berühmte Partien aus dem ›Figaro‹. […] Es geht hier eine gerade Linie von Mozart über Schubert und Brahms zu Reger und Schönberg.«[34]

Berg spielt damit direkt auf die vermittelnde Rolle an, die Arnold Schönberg mit seinem Übergang zur sogenannten Atonalität einnahm. Für Schönberg sollten einerseits Aura und Anspruch der Musik als Ausdruckskunst durch den Rückbezug auf reine, das heißt abstrakte Tonvorgänge gesteigert und damit Assoziationen an konkrete Idiome (vor allem

an jene der Folklore) vermieden werden. Andererseits gehörte es zu den Konsequenzen seiner Zwölftontechnik, sich wieder auf feste und durch die Kompositionsgeschichte vorgeprägte Formen und Gattungen zu beziehen. Mozarts Musik bot beides: strukturelle Komplexität und klangliche »Fasslichkeit« (um ein Lieblingswort der Schönberg-Schule zu gebrauchen). Seit 1925 Busonis Nachfolger als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste, verknüpfte Schönberg 1930 in dem Text *Nationale Musik* sein Bekenntnis zu Mozart mit einer fulminanten, schon den politischen Druck auf ihn spiegelnden Standortbestimmung als »deutscher« Komponist:

> »[Es] ist also merkwürdig, dass noch niemand beachtet hat, daß in meiner Musik [...] eine Kunst vorliegt, die, wie sie den Hegemoniebestrebungen der Romanen und Slawen aufs wirksamste entgegentritt, durchaus den Traditionen der deutschen Musik entsprungen ist. [...] Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart. [...] Von Mozart [habe ich gelernt]: 1. Die Ungleichheit der Phrasenlänge. 2. Die Zusammenfassung heterogener Charaktere in eine thematische Einheit. 3. Die Abweichung von der Gradtaktigkeit im Thema und in seinen Bestandteilen. 4. Die Kunst der Nebengedankenformung. 5. Die Kunst der Ein- und Überleitung.«[35]

Den umfassenden Deutungsanspruch auf Mozarts Musik, den Schönberg durch den schieren Umfang seiner Liste bekundet, konnte er allerdings schon in den 1920er-Jahren nicht mehr durchsetzen, da sich Strawinskys Prinzipien des Neo-Klassizismus und Formalismus in ähnlich grundsätzlicher Weise auf Mozart berufen konnten, wenn auch inhaltlich in eine gänzlich entgegengesetzte Richtung weisend. Die musikalische Prosa,

Alban Berg (oben), Igor Strawinsky (rechts)

auf die sich Schönberg berief, sollte als holistisches und integratives Prinzip dienen, während Strawinsky gerade das Künstliche betonte (das er in *The Rake's Progress* auf dem Gebiet des Musiktheaters mit chirurgischer Präzision und höchstem Sinn für musikgeschichtliche Zusammenhänge verwirklichte). Für den Theorieunterricht Schönbergs wurde die Musik Mozarts (proportional allerdings erheblich geringer als diejenige Beethovens) auch jenseits des Anspruchs auf Deutungshoheit wichtig: als Modell einer absoluten Metierbeherrschung und als Legitimation der historischen Stellung und Bedeutung seines eigenen Schaffens.

Beide Aspekte finden sich auch bei Olivier Messiaen, der im vierten Buch seines monumentalen siebenbändigen, von 1949 bis zu seinem Tod 1992 fortgeführten Theoriewerks *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* Mozarts Musik zwei umfangreiche Analysen widmete: Die eine gilt allgemein der rhythmischen Arbeit (Prosodie) Mozarts, die andere nicht weniger als 22 seiner 27 Klavierkonzerte. Umrahmt ist dieser Mozart-Block von Ausführungen zum Gregorianischen Choral und Messiaens eigener *Messe de la Pentecôte*, sodass sich ein enormer

musikgeschichtlicher Bogen über ein Jahrtausend spannt. Mozarts Musik nimmt hier nicht nur symbolisch durch seine Platzierung ein Zentrum ein, sondern ist es für Messiaen – hier ein Kind des 19. Jahrhunderts – auch in einem absoluten Sinn. Das Auftaktkapitel ist »Warum ich Mozart liebe« überschrieben und setzt nach einem Rilke-Zitat sofort mit dem von Busoni her bekannten Topos der Reinheit und Vollkommenheit von Mozarts Musik ein:

> »Mozart ist unter den Musikern der musikalischste. Vergeblich suchte man in seiner Musik einen Irrtum. *Mozarts Akzentuierung*. In seinen weiblichen Rhythmen (Auftakt, Akzent, stumme Silbe): der Akzent ist stets an seinem rechten Platz. *Mozarts Melodie*. Melodische Linien, so persönlich, so poetisch. Welch melodischer Zauber in der Arie der Susanna aus der *Hochzeit*, welche Zartheit des Vogelgesangs im Andante der Haffner-Symphonie! *Mozarts Harmonik*. Immer leicht, immer verständlich, immer wahrhaftig. Liebliche Harmonik, wo sie tonal ist […]. Verstörende Harmonik, wo sie chromatisch ist […]. *Mozarts Form*. Sie ist immer vollkommen und immer neu […]. *Mozarts Theater*. Wie kein anderer ein Theatermensch, stellt Mozart eine Person mit einem Schlag, mit einer entscheidenden Arie […] vor. Seine Aktfinali sind szenische Meisterwerke. […] *Mozarts Instrumentation* wohnt dieselbe Kraft des Wahren inne wie seiner Akzentuierung, seiner melodischen Linie, seinen Harmonien, seiner Form.«[36]

Tobias Janz hat in einer eingehenden Untersuchung gezeigt, dass Messiaens Theorie sich zum einen stark von Vincent d'Indys *Cours de composition musicale* ableitet (in dem bewiesen werden sollte, dass der Rhythmus völlig unabhängig von den anderen Parametern des musikalischen Satzes existiert) und zum anderen ein sehr verkürztes Mozart-Bild entfaltet, das fast ausschließlich »seine Imagination eines

weiblich-androgynen, engelsgleichen Mozart musiktheoretisch und -analytisch einlösen zu wollen« scheint.[37] Schönbergs Überhöhung Mozarts zum Gründervater der musikalischen Prosa steht eine Poetisierung entgegen, die nicht minder einseitig ist, aber auch Merkmale der Mozart'schen Musik freilegt, die für Messiaens eigenen Anspruch auf eine integrale musikalische Sprache als Vorbild dienten. (Ob und wie weit Schönbergs Mozart-Verortung »objektiv« eingelöst werden konnte, mag für Musikhistoriker und -theoretiker irrelevant sein. Als Motivation ist der von Mozart abgeleitete Anspruch für beide Komponisten sicher enorm wichtig gewesen.) Auch wenn Messiaen seinen *Traité* erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann, gründen Gedankenwelt und Sprache des Mozart-Kapitels in einem intakten, von Brüchen freien Mozart-Bild, wie es vor dem Ersten Weltkrieg vorherrschte.

Dieser ahistorische Zugang gilt erst recht für seinen Schüler Karlheinz Stockhausen, bei dem er sich 1962 musiktheoretisch in einem umfangreichen Aufsatz zur Kadenzrhythmik bei Mozart niederschlug, interpretatorisch-künstlerisch dann 20 Jahre später in der Aufnahme des Klarinettenkonzerts (bei der er die amerikanische Klarinettistin Suzanne Stephens als Dirigent begleitete). Stockhausens Aufsatz ist eine als Apologie der Musik Mozarts angelegte Beschreibung seines eigenen serialistischen, holistisch-integrativen Denkens. Denn Stockhausen analysiert die Musik Mozarts als Vorgriff eines Verfahrens, in dem Tonhöhe und Tondauer (Intervall und Zeit) als zwei Erscheinungen derselben zahlhaften Beziehung behandelt werden, wie es Messiaen in seiner epochalen Klavieretüde *Mode des valeurs et d'intensités* aus dem Jahr 1949 modellhaft demonstriert hatte. Stockhausen ging

Olivier Messiaen (links), Karlheinz Stockhausen (rechts)

noch weiter, indem er alle Dimensionen des musikalischen Geschehens bei Mozart einer proportionalen Beziehung unterordnete:

> »Die Tonarten der Sätze verhalten sich also zueinander wie die Akkorde in einer Kadenz, und entsprechend ist das Verhältnis der Satzmetren. Innerhalb der Sätze verhalten sich ebenso die harmonischen Ebenen in Exposition, Durchführung, Reprise, Coda oder in Menuett, Trio, Menuett oder in den dreiteiligen langsamen Sätzen oder in den Rondoformen zueinander wie die Akkorde in der Kadenz; und entsprechend sind regelmäßige und punktierte oder Duolen- und Triolenrhythmen komponiert. Was ich im Verhältnis der Grundmetren […] als metrische Kadenz bezeichnen könnte, nenne ich im Verhältnis der Dauern rhythmische Kadenz.«[38]

Die strukturelle Identität von Makro- und Mikroebene verweist auf Henry Cowells 1930 erschienenes Buch *New Musical Resources*, das Stockhausen (über Mauricio Kagel) in den 1950er-Jahren kennenlernte. Das Buch des amerikanischen Komponisten, Theoretikers und Lehrers von John Cage übte durch seine ausschließlich mathematische und akustische (über die Obertonreihe erfolgende) Herleitung der Organisation musikalischer Strukturen einen besonderen Einfluss auf Stockhausen aus, lieferte es doch einen universalen Verstehens-Schlüssel. Damit wurden Werke weit voneinander entfernter Epochen oder inkompatibler Stile miteinander vergleichbar. Es ist kein Zufall, dass Stockhausen Mozarts Musik als Vergleichsobjekt wählte – er war mit ihr aus Messiaens Theorieunterricht vertraut, und ihre musiksprachliche Variabilität erlaubte es, zahlreiche Belege für die (vermeintliche) strukturelle Ähnlichkeit zu finden. Stockhausens langjähriger Mitarbeiter Péter Eötvös setzte in seinen auf Mozart bezogenen Werken diesen Weg auf eigene Weise fort.[39]

Pierre Boulez war von der Mozart-Begeisterung Messiaens und Stockhausens nur kurze Zeit als Dirigent affiziert. So plante er mit dem Orchestre du Domaine Musical und der Pianistin Yvonne Loriod (Messiaens zweiter Frau) eine Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte Mozarts, von der allerdings nur 1962 die zwei Pasticcio-Konzerte KV 37 und 39

realisiert wurden.[40] Der Theoretiker und Komponist Boulez nahm dagegen zu Mozart nur indirekt in der intensiven Auseinandersetzung mit den Mozartianern Debussy, Berg, Schönberg und Bartók Stellung.

Mozart als »Droge«: Gesellschaftskritik bei Bernd Alois Zimmermann, Helmut Lachenmann und Johanna Beyer

Bernd Alois Zimmermann

Entschiedene Gegenpositionen zu Messiaens und Stockhausens strukturell ungetrübter, im Schiller'schen Sinn »naiver« Mozart-Rezeption wurden von Bernd Alois Zimmermann und Helmut Lachenmann vertreten – publizistisch und in bahnbrechenden Kompositionen wie in Zimmermanns *Dialogen für zwei Klaviere und Orchester* (bzw. den *Monologen* für zwei Klaviere allein) von 1960 und Lachenmanns Musik für einen Solo-Klarinettisten mit Orchester *Accanto* von 1975/76. Der Altersunterschied von 17 Jahren (der für den 1918 geborenen Zimmermann im Zweiten Weltkrieg den Dienst als Soldat in der Wehrmacht bedeutete) erscheint in Anbetracht ihrer gleichermaßen skeptischen Sicht auf das Schicksal von Mozarts Musik im 20. Jahrhundert nebensächlich. Denn sie sind sich einig, dass der in ihr symbolisierte Begriff des absoluten Musikalisch-Schönen angesichts der zivilisatorischen Verheerungen im Untergang begriffen sei. Ein Jahr vor dem Mozart-Jubiläum 1956 und inmitten der Wirtschaftswunderzeit äußert sich Zimmermann erstmals zu Mozart in dem Text *Mozart und das Alibi* in drastischer Weise:

> »Welche Möglichkeit hat aber eine Zeit, die wie die unsrige dergestalt in Deckung gegangen ist, die Sendung des Geistes, der Kunst, der Musik, schließlich der Musik Mozarts zu begreifen? Wo bleibt ein Ansatzpunkt? Dringt noch eine Stimme in die Kellerwohnun-

> gen des Geistes, die wir eilends unter den gespenstischen Traumbauten einer suggerierten Sekurität und gleißenden Prosperität bezogen haben? In den Deckungslöchern harrend des funkelnden Vernichtungsblitzes; eingeschlossen in jenen Traum der komfortablen Wirklichkeit einer Zivilisation, in deren Wohnung die Mozartplatte Tapete, Klimaanlage, ein Mittel neben vielen anderen geworden zu sein scheint: Bestenfalls ein Versuch, die Sinnentleerung des Daseins zu überstehen und ihr in einer verschlungenen Volte zu entgehen? Ein zweifelhaftes Therapeutikum angesichts der Diagnose der Zeit: Musik Mozarts als Droge verabreicht, ästhetische Droge.«[41]

Zimmermann lässt es freilich bei dieser Diagnose, hinter der die Monstrosität von Nationalsozialismus und Krieg lauert, nicht bestehen. Im zweiten Teil des Textes spricht er von der »Unzerstörbarkeit des Mozartschen Geistes«, die »das immerwährende Wunder der Schönheit« bewirke. Die nachfolgenden Sätze überhöhen Mozart in einer fast religiösen Weise, bringen aber auch die fixen Ideen von Zimmermanns Denken – in Anlehnung an Kleists Text über das Marionettentheater die fragile »kardanische Aufhängung« der menschlichen Existenz und die Überwindung der physikalischen durch eine metaphysische Zeit – ins Spiel:

> »Hier ist das akustische Material des gegenständlichen Charakters so vollkommen entkleidet, das Dimensionale so weitestgehend überwunden, daß das Moment der zeitlichen Ausdehnung aufgehoben erscheint und den Anschein des Zeitlosen erhält. Überwindung der Zeit kraft vollkommenster Organisation der Zeit hat hier die tiefste Antinomie der Musik in eine Ordnung gebannt, die kardanisch aufgehängt und zugleich gelöst in einem freien Raum, Musik ganz aus sich selbst und zugleich Ausdruck in sich selbst ist, Schönheit und Tod in der Sekunde der Ewigkeit miteinander verschwistert, befindlich in der windstillen Mitte des Taifuns.«[42]

In den *Dialogen* bzw. *Monologen* für zwei Klaviere stellt Zimmermann eine kompositorische Realisierung dieser Idee einer Zeitaufhebung mit Mitteln des Zitats vor. Eine streng serielle Konstruktion wird unterbrochen von »Zeitinseln«, in denen Ausschnitte aus Mozarts Klavierkonzert Nr. 21 C-Dur KV 467, Debussys Ballett *Jeux* und dem (von Mahler in der 8. Sinfonie verwendeten) Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* zu hören sind: »Zeugen aus den verschiedensten Epochen der Musikgeschichte, die uns täglich umgeben«, aber auch »beschwörender Anruf«.[43] Mozarts Musik verkörpert hier also etwas Vertrautes, Intaktes, ist aber auch ein Traumfetzen, der wieder der Realität weichen muss. Die deutsch-amerikanische Komponistin Johanna Beyer (1888–1944), ebenfalls eine Schülerin Henry Cowells, hatte in ihrem 1. Streichquartett von 1935/36 bereits etwas Vergleichbares versucht. Inmitten eines extrem dissonanten und rhythmisch komplexen Satzgefüges tauchen plötzlich Zitate aus der *Zauberflöte* auf, deren Funktion als Umschreibung von Beyers Außenseiterrolle als Frau inmitten einer Phalanx männlicher Vertreter auf den staatlich organisierten Komponisten-Foren im New Deal interpretiert worden ist.[44]

Helmut Lachenmann

Dieser Topos einer intakten »Insel« des Schönen als Gegenpol zu einer von Widersprüchen zerrissenen Gesellschaft ist auch in Helmut Lachenmanns *Accanto* vorherrschend – freilich in einer gesteigerten Dialektik, mit der Lachenmann weit über seinen Lehrer Luigi Nono hinausgeht, in dessen Denken und Werk Mozarts Musik kaum eine Rolle spielt. (Auch bei Luciano Berio, dem anderen großen italienischen Komponisten dieser Generation, ist Mozart meist nur am Rande präsent; allerdings steuerte Berio zu Mozarts Singspiel-Torso *Zaide* KV 344/336b

einen eigenen Schluss bei.) Mozarts Klarinettenkonzert KV 622 ist auf dem Tonband während der gesamten Spieldauer präsent, wird aber nur an wenigen Stellen hörbar gemacht:

> »Die Musik gibt hier ihr Trauma zu erkennen. Dabei hat in Form von rhythmisch zerhackten Einblendungen die Musik Mozarts schon früher immer wieder, quasi inkognito, am Strukturgeschehen teilgenommen. Hier allerdings wird dieses sogenannte ›Instrument‹ so unverstellt und deutlich eingesetzt, daß der ›Klang‹, der nichts anderes ist als eben die musikalische Sprache Mozarts, auf sich selbst als eigene Musik, als eigene Welt aufmerksam macht. Es ist der befremdende Moment, wo meine Musik mit dem konfrontiert wird, was sie zugleich liebt und meidet, meidet, weil sie es liebt und seinen ideologischen, kommerziellen Mißbrauch haßt.«[45]

Mozarts Musik, der Inbegriff von Schönheit, symbolisiert in der Konfrontation mit geräuschhaften »Sprachfetzen« einer zeitgenössischen Ausdruckswelt nicht nur die Dimension des für immer Verlorenen, nur im und als Traum zugänglichen Ideals; sie entspricht für Lachenmann auch einem »Schönheitsbegriff, in dem unsere Widersprüche, unsere Angst erkannt und bewältigt sind, weil der Ausdruck den Blick auf die reale Entfremdung nicht meidet, sondern wachsam aushält und sich durch solche Widerspiegelung der allgemeinen Lähmung und Sprachlosigkeit widersetzt«.[46]

Das Kind »Mozartl« und der Erwachsene Mozart

Mehr als vier Jahrzehnte nach der Uraufführung von *Accanto* ist es im Zeitalter der Globalisierung und Digitalisierung zweifelhaft, ob die dezidierte Gesellschaftskritik Zimmermanns und Lachenmanns, die unter Verwendung von Mozarts Musik geübt wird, noch ihr Publikum erreicht. Die gesellschaftliche Kontextualisierung Mozarts ist nicht aufgegeben, wie Friedrich Haas' *Sieben Klangräume* (nach Fragmenten des Requiems KV 626) und vor allem Chaya Czernowins *Zaide – Adama*

(ebenfalls nach dem Singspiel-Torso *Zaide* KV 344/336b) zeigen, aber sie wird immer schwieriger.[47] Dafür ist ein gleichsam enthistorisiertes Mozart-Bild zurückgekehrt, so in Arvo Pärts Mozart-Paraphrasen oder Jörg Widmanns im Internet veröffentlichten Mozart-Kommentaren.[48] Das zu tadeln oder bedenklich zu finden, wäre freilich kurzsichtig, denn Mozarts Werk lässt sich nicht auf eine einzelne Dimension wie diejenige des Politischen festlegen. Wenn man György Kurtágs emphatischen Bericht über private Aufführungen der *Entführung aus dem Serail*, der *Zauberflöte* und natürlich der drei Da-Ponte-Opern liest, die er gemeinsam mit seiner Frau Márta, György Ligeti und dem Komponisten Franz Sulyok während der Studienzeit in Budapest erlebte, wird klar, dass der »unerhörte Reichtum von Seelenzuständen, die sich aus einer Wurzel entfalteten«,[49] offenbar mit keiner anderen musikalischen Erfahrung verglichen werden kann.

Liegt die Unvergleichlichkeit (und Uneinholbarkeit) von Mozarts Musik also in der Fähigkeit, die Gegensätze des Erhaben-Dämonischen und des Heiteren und Schönen in eine Balance zu bringen? Theodor W. Adorno brachte diese Einsicht in seiner *Ästhetischen Theorie* zur Sprache:

> »Mozart wäre nicht ohne den Klassizismus des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts und dessen antikisierende Gesinnung vorstellbar, doch die Spur der herbeizitierten Normen begründet keinen triftigen Einwand gegen die spezifische Qualität des klassischen Mozart. Endlich heißt Klassizität soviel wie immanentes Gelingen, die gewaltlose wie immer auch zerbrechliche Versöhnung des Einen und des Mannigfaltigen. Sie hat nichts mit Stil und Gesinnung zu tun, alles mit dem Gelingen; ihr gilt Valérys Sentenz, jedes gelungene romantische Kunstwerk sei durchs Gelingen klassisch. Dieser Begriff von Klassizität ist am höchsten gespannt; allein der Kritik wert.«[50]

Adornos *Ästhetische Theorie* ist von tiefen Zweifeln durchzogen, ob es im 20. Jahrhundert noch möglich sei, eine solche Schönheit wiederzuerlangen. Das vorrevolutionäre 18. Jahrhundert wird für ihn, der von

einer deutsch-jüdischen, gleichzeitig aber auch transatlantischen und vom Trauma des Exils geprägten Warte auf Mozart blickte, im doppelten Sinn zum Fluchtpunkt einer konkreten Utopie, in der Schönheit und Wahrheit ein letztes Mal eins wurden. Adorno deutete damit an, dass der Preis, den die (für ihn) mit Beethoven beginnende ästhetische Moderne dafür zu zahlen hatte, möglicherweise zu hoch war.

Doch erst in der Moderne konnte das Kind »Mozartl« erwachsen und zu »Mozart« werden. Das zeigt auch ein Text über Mozarts frühe Streichquartette, den der 20-jährige tschechisch-jüdische Pianist und Komponist Gideon Klein 1939 seinen akademischen Lehrern an der Prager Universität vorstellte.[51] Darin hob er den emanzipatorischen Zug von Mozarts Musik hervor, der zu jener Individualisierung des musikalischen Satzes führte, die noch für die unter ganz anderen ästhetischen und gesellschaftlichen Bedingungen arbeitenden Komponisten des 20. Jahrhunderts ein unerschöpfliches Potenzial darstelle. Im Dezember 1941 wurde Klein in Theresienstadt interniert, wo er bis zu seiner Deportation nach Auschwitz im Oktober 1944 maßgeblich das einzigartige Konzertleben der Zwangsgemeinschaft als Interpret und Komponist mitgestaltete. (Der 25-Jährige wurde vermutlich am Tag der Befreiung von Auschwitz – dem 27. Januar, auch Mozarts Geburtstag – auf einem Todesmarsch der Häftlinge des Außenlagers Fürstengrube umgebracht.) Kleins letztes, unvollendet gebliebenes Werk war ein Streichtrio. Es ist stilistisch denkbar weit von Mozarts einzigem Streichtrio, dem unvergleichlichen Divertimento Es-Dur KV 563, entfernt – und doch übersetzt es nicht nur Mozarts musikalisches Denken in eine moderne Sprache, sondern trägt in dunkelster Zeit das Licht jener Aufklärung weiter, der Mozarts Werk entsprang.

WARUM SPONTANEITÄT UND RISIKO SO WICHTIG SIND

Aufführungspraxis bei Mozart: Ein Überblick

Robert D. Levin

Die Musik verfügt über sprachliche Elemente, die es ihr ermöglichen zu kommunizieren: Rhythmik, eine Skala der Konsonanzen und Dissonanzen, harmonische Syntax, Phraseologie, Struktur.[1] Dadurch entstehen musikalische Archetypen: Tänze, Sonatenform, Rondoform bzw. Gattungen (zum Beispiel Konzerte). Innerhalb der allgemeinen Stile der Epochen gibt es nationale Tendenzen, darunter ordnen sich dann die »Dialekte« der Einzelkomponisten. Entscheidend für den musikalischen Vortrag ist bei alldem das erzählerische Element: Entsteht kein Spannungsbogen, klinkt sich der Zuhörer aus. Mozarts »Dialekt« ist besonders subtil. Seine flexible Rhythmik zum Beispiel dient einem natürlichen Fluss, der Perioden geschickt miteinander verbindet. Das ist mehr als ein technisches Detail, es hat mit musikalischer Sinnlichkeit zu tun. Man könnte auch sagen: Mozarts Musik lebt (im Gegensatz zu der vieler seiner Zeitgenossen) von einem anmutigen Atem, der Einzelphrasen aufeinander bezieht. Generell gilt: Wer sich mit den Besonderheiten der Mozart-Interpretation auseinandersetzen möchte, muss in erster Linie seine Rhetorik untersuchen, die eng mit seinem »Dialekt« verbunden ist.

Zunächst soll ein wichtiges Prinzip der Aufführungspraxis hervorgehoben werden: In der Regel notiert ein Komponist nur solche Details des Vortrags, die für einen gut ausgebildeten Musiker seiner Zeit nicht selbstverständlich sind. Das gilt auch für Mozart. Die zahlreichen Traktate aus dem 18. Jahrhundert geben uns jedoch reichlich Auskunft über Einzelheiten des Vortrags.[2] Auch sollten wir den für das 18. Jahrhundert wichtigen Unterschied zwischen »Ausführung« und »Ausdruck« im Blick haben: »Ausführung« bezeichnet den allgemeinen musikalischen Vortrag unabhängig vom Affekt; »Ausdruck« dagegen umfasst

alles, was den spezifischen Affekt schafft. Die Traktate des 18. Jahrhunderts beschäftigen sich fast ausschließlich mit »Ausführung« und gehen davon aus, dass der Künstler den Charakter und die Emotionen des Stückes selbstständig eruieren kann. In dem 1835 von Gustav Schilling herausgegebenen *Lexicon der Tonkunst* heißt es, man könne ein »Tonstück richtig ausführen, ohne es gut und mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen; aber nicht umgekehrt«.[3]

Wozu 97 verschiedene Tempobezeichnungen? Details aus der Interpreten-Werkstatt (Teil 1)

Natürlich sollte die Wahl des Tempos vom Charakter des Satzes bestimmt sein.[4] Tempobezeichnungen setzen – wie alle vom Komponisten notierten Vortragsangaben – einen ausgebildeten Künstler voraus: einen, der mit den üblichen Bezeichnungen seiner Zeit bestens vertraut ist. Dabei kann der Charakter, etwa bei den verschiedenen Tänzen, eine ganze Gesellschaft widerspiegeln: Mit musikalischer Gestik und einem Schatz an rhythmischen Vokabeln wird das Benehmen von Gesellschaftsschichten porträtiert. Man kann das exemplarisch in der Ballszene des *Don Giovanni* verfolgen, wo Mozart drei soziale Ebenen mit einem je eigenen Tanz vorstellt und zwar gleichzeitig: ein Menuett für die Adeligen, ein Kontretanz für die Mittelschicht und der »Deutsche« für die Bauern. Es gibt bei Mozart – bis hin zur seufzenden Appoggiatur – keine musikalische Geste, die nicht in irgendeiner Weise mit sozialen Beziehungen und Kontexten, Emotionen und auch physischer Bewegung zu tun hätte. Und es ist sein einzigartiges Verdienst, ein allgemein verständliches musikalisches Vokabular im Dienst seiner geradezu unheimlichen, überaus präzisen Menschenkenntnis einzusetzen und zu verfeinern. Mozarts Wahrnehmungsfähigkeit verband sich mit der ingeniösen Gestaltung von dramatischen und strukturellen Details – von der kleinsten musikalischen Phrase bis zum großen Bogen.

Innerhalb eines gegebenen Zeitmaßes verwendet Mozart eine Vielfalt von Begleitfiguren und rhythmischen Gesten. Mit Recht schreibt

Helmut Breidenstein: »Wozu hätte Mozart 97 verschiedene Tempobezeichnungen verwendet – mit Berücksichtigung der Taktarten und kleinsten Notenwerte sogar über 200? Autograph überliefert sind allein 19 verbale Modifikationen von ›Allegro‹, 17 von ›Andante‹, 6 von ›Allegretto‹, 4 von ›Adagio‹, 5 von ›Andantino‹, 3 von ›Presto‹, 4 von ›Menuett‹, bzw. ›Tempo di Menuetto‹«.[5] Ein Komponist versucht mit solchen Angaben, den ausführenden Musikern zu helfen – nicht, sie zu verwirren. Mozarts Vielfalt an Hinweisen soll uns ermöglichen, das angemessene Tempo eines Satzes zu bestimmen, darüber hinaus den »Atem« und vor allem den Charakter. Auch wenn Jean-Pierre Marty versucht hat, jeder Mozart'schen Tempobezeichnung eine feste Metronomzahl zuzuordnen, wird der Interpret hier – wie bei allen künstlerischen Angelegenheiten – einen gewissen Freiraum haben. Er muss ihn sogar haben: nicht nur ästhetisch (den Ausdruck betreffend), sondern auch ganz praktisch (bestimmt etwa durch akustische Gegebenheiten wie die Resonanz oder Größe eines Saales).

Rubato und Temposchwankung

Auch wenn viele Traktate die Vorzüge eines stabilen Tempos preisen, wissen wir durch die Familienkorrespondenz, dass Mozart Rubato verwendete und zwar bei streng im Tempo spielender linker Hand und mit Freiheit in der rechten Hand.[6] (Dieses Verfahren, eine Seltenheit in der klassischen Musik, ist im Jazz und Pop sowie bei Weltmusik selbstverständlich.) Dazu gehört rhetorische Flexibilität: die subtile Verlängerung einer Pause zum Beispiel, oder mit Geschmack eingesetzte Agogik (subtile Verlängerung der längeren Melodietöne).

Wiederholungen

Heute betrachten viele Musiker die vom Komponisten vorgeschriebenen Wiederholungen als unverbindliche Empfehlung. Diese Ansicht entstand im 19. Jahrhundert, sie ist mit der Verfestigung eines »Repertoires« verbunden: Die Zuhörer waren mit der Musik vertraut und »brauchten«

die Wiederholungen nicht. Bei Mozart und seinen Zeitgenossen waren Wiederholungen Bestandteile der musikalischen Architektur. Wiederholungszeichen galten folglich als Befehl. Dass Mozart die notierte Wiederholung der Exposition im ersten Satz der »Haffner«-Sinfonie D-Dur KV 385 strich, bestätigt diese Annahme.

Aufschlussreich sind diesbezüglich auch Carl Philipp Emanuel Bachs Sonaten mit veränderten Reprisen: In den ersten sechs Sonaten (Wq 50) werden die Wiederholungen auskomponiert, alles stellt sich neu dar – die Geschichte wird gewissermaßen neu erzählt. Zu Wiederholungen im Da Capo von Menuetten (nach dem Trio) gibt Mozart beim Divertimento Es-Dur KV 563 Auskunft: »Menuetto da Capo, le Repliche piano«. Er verlangt also nicht nur die Wiederholungen, er legt fest, wie sie zu spielen sind. Natürlich bilden Wiederholungen für den Interpreten immer eine Herausforderung: Eine identische Wiedergabe wird den Zuhörer langweilen.

Dynamik

Mozarts Palette der Dynamik reicht von *pp* bis *ff*, wobei das untere Extrem öfter vorkommt als das obere. In Mozarts Behandlung der Stimmen herrscht Selbstständigkeit: Eine Stimme – sei es unter den Händen eines Pianisten oder im Rahmen der kammermusikalischen bzw. orchestralen Verteilung – wird in der bestehenden Lautstärke beendet, die neue Stimme fängt in einer neuen Dynamik an. Dadurch wird zum Beispiel eine ausklingende *p*-Stimme vom Einsatz einer *f*-Partie zwangsläufig überschattet, doch bleiben die Einzelstimmen dem eigenen Charakter treu – in dem Sinn wie Mozart sein Personal in der Oper behandelt.

Einige Details von Mozarts dynamischem »Wortschatz« verdienen unsere Aufmerksamkeit. Im 18. Jahrhundert wurde angenommen, dass ein Satz, an dessen Anfang eine dynamische Bezeichnung fehlt, *f* anfangen soll. Für Mozart ist *sf* eher eine dynamische Bezeichnung als die Betonung auf einer Note: Es gilt solange, bis es von einem *p* aufgelöst wird. Das zweite *p* nach einem *sfp* bzw. *fp* zeigt, dass das *p* im Rahmen von *sfp*/*fp* noch intensiv zu klingen hat. Erst das zweite *p* bringt den

entspannten Klang der »normalen« Sprache zurück.[7] Ferner verwendet Mozart »dolce« als Dynamik, die nicht lauter, sondern intensiver als *p* zu klingen hat und erst nach der Bezeichnung *p* in den »normalen« Tonfall zurückfällt.[8] Herausgeber ergänzen häufig zu »dolce« ein *p*, was ein Missverständnis ist. Die Vorschrift *mf* verwendet Mozart relativ selten (etwa in der Sonate für Klavier und Violine e-Moll KV 304), doch in der Wiener Zeit kommt *mfp* regelmäßig vor.

In Werken mit Solist(en) – instrumental wie vokal – notiert Mozart kaum Dynamik, mit Ausnahme von Echowirkungen. Er vertraut auf den Geschmack seiner Musiker. Übrigens schreibt Mozart Hinweise zur Dynamik links von der ersten betroffenen Note, was zu Missverständnissen bei der Erstellung von Ausgaben führen kann. Auch wenn dynamische Kontraste für Mozarts musikalische Sprache typisch sind, können Inhalt und Charakter bisweilen ein nicht notiertes Crescendo oder Diminuendo anregen. In solchen Fällen kann der dynamische Verlauf – mehr als ein abrupter Wechsel – helfen, den Moment zu verdeutlichen, mit dem eine neue Ebene erreicht wird.[9]

Artikulation

Im 18. Jahrhundert war die musikalische Rhetorik von zentraler Bedeutung: Musik hatte zu reden, was durch die große Anzahl von kleinen Bögen und Staccatozeichen (hauptsächlich der Strich, wie aus Leopold Mozarts Violinschule hervorgeht) belegt wird. Non-legato bildete die Regel, Legato die Ausnahme. Im 19. Jahrhundert war es dann eher umgekehrt. Laut Leopold Mozart bringt ein Bogen ein Diminuendo mit sich: Die letzte Note unter einem Bogen ist kürzer und leichter als die vorangehenden. Die vorgeschriebene Artikulation ergab sich automatisch durch die Bogensetzung: Fängt man bei Haydn oder Mozart mit Abstrich auf dem ersten Abtakt an, wird man unter Berücksichtigung der Bogensetzung mit Abstrich enden. In der nächsten Generation ist das nicht mehr selbstverständlich. Bei Beethoven etwa versteht sich die Bogensetzung häufig als Hinweis auf strukturelle Details und weniger als bloße Spielanweisung.

In der Klaviermusik Mozarts wird die erste Note von Alberti-Bass-Figuren, die mit Bögen versehen sind, bis zum Ende der Gruppe durchgehalten. Dadurch erübrigt sich die Verwendung von Pedal. Ein zusätzliches Merkmal der Klaviermusik ist das automatische Legato in der linken Hand bei zwei oder mehreren Stimmen. Bei zwei gebundenen Akkorden beschränkt sich Mozart oft auf einen oder zwei Bögen der Außenstimmen, doch kann man von einer Abbreviatur ausgehen. Auf der anderen Seite verzichtet Mozart in Klavierkonzerten und Kammermusik für Klavier häufig auf Bögen für die linke Hand, die aber im Orchester- oder Cellobass notiert sind. Eine Angleichung ist zwar möglich, doch kann die lebendigere Artikulation angesichts des schwächeren Tones des Hammerflügels beabsichtigt sein.

Zu Mozarts Zeit wurden Noten ohne besondere Artikulation leicht voneinander getrennt. Eine Note wurde in ihrer Gesamtdauer nur durchgehalten, wenn sie an die nächste durch einen Bogen gebunden oder vom Komponisten mit »tenuto« bezeichnet war. Das Ausmaß der Verkürzung hängt von Tempo und Charakter ab: Je energischer, lebendiger vorgetragen wird, desto schneller der Anschlag/Bogenstrich/Zungenstoß (bei Bläsern).

Über den Unterschied zwischen Punkt und Strich in Bezug auf Mozarts Staccati wird immer noch gestritten.[10] Wie oben bereits bemerkt, verwendet Leopold Mozart in seiner Violinschule stets den Strich, mit Ausnahme von Portato (zwei oder mehr Noten mit Punkten und einem Bogen versehen) – übrigens eine Artikulation, die Mozart auch für Holz- und Blechbläser, Klavier und sogar Pauken benutzt. Die Punkte verlangen eine Artikulation mit dem Tonbeginn; der Bogen bedeutet, dass die Einzeltöne möglichst lang gehalten werden sollen. Es ist in der Tat heikel, aus Mozarts Manuskripten einen Unterschied zwischen Punkt und Strich herzuleiten. Mozart notierte seine Partituren in Schichten (etwa erste Violine und Bass, dann zweite Violine und Bratsche; Holzbläser; Trompeten und Pauken) – ein Verfahren, das durch die von ihm verwendeten Tintenfarben belegt wird.[11] Kommt es zu einer Verdopplung, etwa der Flöte mit der ersten Violine, sieht man nicht selten Punkte in der einen Stimme, Striche in der anderen,

was wohl nicht beabsichtigt ist. Wolf-Dieter Seiffert hat mit Akribie einige Regeln erarbeitet, die klären sollen, wann Mozart das eine oder das andere meint.[12] In den frühen Drucken findet man meistens ausschließlich Punkte oder ausschließlich Striche, wobei mit Punkt eine leichte und kurze Ausführung, mit Strich eine etwas schwerere und betontere gemeint ist.

Eigenheiten der Notation und ihre Ausführung: Details aus der Interpreten-Werkstatt (Teil 2)

Mozart verwendet Doppelhalsung nicht nur bei geteilten Streichern, sondern auch für Doppel- bis Quadrupelgriffe und in seiner Klaviermusik, um die Polyphonie expliziter anzudeuten. Oft klärt dabei die Balkensetzung Fragen zu Phrasierung bzw. Betonung. Allerdings werden solche Details in Ausgaben meist nicht wiedergegeben. Nur durch das Studium der Autographe lässt sich Einsicht in das Verhältnis zwischen Notation und Ausführung gewinnen.

Einige Gepflogenheiten Mozarts bei der Notation von Binde- und Haltebögen können für Verwirrung sorgen:

- Oft beginnt Mozart den Bindebogen auf der linken Seite des Notenkopfes, nicht auf der rechten, analog zur Notation der Dynamik.
- Mozart verwendet eine Folge von Binde- und Haltebögen statt eines großen Bogens über einer gesamten Passage, wie er in modernen Ausgaben üblich ist.
- Manchmal notiert er zwei Bögen übereinander oder aneinander. Ob damit eine Feinheit des Vortrages angedeutet wird, muss offenbleiben.
- Mozarts Gebrauch von Bögen, die Vorhalte mit der Hauptnote verbinden, ist alles andere als konsequent. Zwar empfiehlt Leopold Mozart die pauschale Verwendung von solchen Bögen, doch deuten die Autographe seines Sohnes, Stimmenabschriften und der musikalische Kontext an, dass dies nicht zwangsläufig der Fall

war – zumindest ab den 1770er-Jahren. Es ist nicht auszuschließen, dass der Bogen auf einen mehr singenden Tonfall hindeutet. Da viele Ausgaben solche Bögen stillschweigend ergänzen oder überall weglassen, ist es auch hier hilfreich, die Originalquelle oder ein Faksimile davon zu konsultieren.

- Am wichtigsten ist Mozarts Gepflogenheit, beim Wechsel der Caudierung (Notenhälse oben bzw. unten gezogen) den Bogenzug zu unterbrechen. Das deutet nicht zwangsläufig auf eine Unterbrechung des Legato hin. Oft kann hier ein Vergleich von Parallelstellen hilfreich sein und Mozarts Absichten klären, etwa wenn dort kein Caudierungswechsel verwendet und der Bogen durchgezogen wird. Ferner unterbricht Mozart einen Bogen am System- bzw. Seitenende, was bei gedruckten Ausgaben, die andere System- bzw. Seitenumbrüche aufweisen, besonders zu beachten ist. Hier ergeben sich oft Inkonsequenzen.
- Bei Mozarts Orchestermusik wird in modernen Ausgaben die Artikulation der Hornstimmen meist derjenigen der Holzbläser angeglichen (insbesondere bei Stücken, wo die Bläser nur zwei Oboen und zwei Hörner umfassen). Mozart verwendet Bindebögen für die Hörner nur sparsam. Da damals kaum geprobt wurde, kann man davon ausgehen, dass die unterschiedliche Artikulation der Bläsergruppen Absicht und nicht Versäumnis ist.

Entstehungsprozess: Folgen für den Druck

Ein Großteil von Mozarts Werken wurde erst nach seinem Tod veröffentlicht, viele davon in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel (»Alte Mozart-Ausgabe«) rund ein Jahrhundert nach der Entstehung. Wie schon angedeutet, sollten sich Benutzer von gedruckten Ausgaben mit Mozarts Notationsweisen auskennen, um die damit verbundenen Probleme klären zu können.

Bei vielen seiner Kompositionen hat Mozart die Wiederkehr des Hauptsatzes und die sich anschließende Musik nicht ausgeschrieben. Er setzte mit dem Notat erst dort ein, wo die Musik vom früheren Ver-

lauf abweicht, und ließ eine leere Stelle mit dem Vermerk »da Capo X Täckt« (wobei X die Anzahl der zu wiederholenden Takte bezeichnet). Selbstverständlich drucken Ausgaben solche Takte notengetreu ab, doch bildet die thematische Wiederkehr einen locus classicus für Verzierungen, die Mozart etwa im Fall der Klaviersonate c-Moll KV 457 für seine Schülerin Therese von Trattner auf zwei Extrablättern notiert hat.

Mozart hat seine Partituren akribisch angefertigt. Wie schon gesagt, sind sie das Ergebnis einer mehrschichtigen Notationsweise. Wenn Mozart im Verlauf des Entwurfes an eine Stelle geriet, mit der er unzufrieden war, griff er zu einem neben der Partitur liegenden Skizzenblatt. Dort wurde die Lösung gefunden und in die Partitur übertragen.[13] Unterschiede in der Tintenfarbe und der Federbreite erlauben uns, Einblicke in diesen Entstehungsprozess zu gewinnen. Wichtiger aber sind die Folgen dieses Prozesses: Bei seiner mehrschichtigen Notation passt Mozart nicht immer auf und verliert aus dem Blick, was schon auf dem Papier steht. Er verlässt sich auf sein Gedächtnis, was hin und wieder zu Konflikten in der Harmonik bzw. zu grammatikalischen Fehlern führt.[14] Außerdem gibt es in den Klavierkonzerten häufig Passagen, die mit Abbreviatur notiert sind, darunter einige, die bis zum heutigen Tag nicht vollständig wiedergegeben werden (Klavierkonzert C-Dur KV 467, dritter Satz, T. 302, 304–306, rechte Hand: gebrochene Oktaven; Klavierkonzert Es-Dur KV 482, dritter Satz, T. 353–356, beide Hände). Es handelt sich hierbei um mechanische Ausfüllungen, die Mozart für den eigenen Gebrauch nicht notieren musste. Ganz anders die Passagen in einigen langsamen Sätzen der Klavierkonzerte, die Mozart mit freier melodischer Improvisation versehen hat.

Verzierungen und Auszierungen

Wesentlich für einen Vortrag der Musik Mozarts (und seiner Zeitgenossen) ist die Verzierung des notierten Textes. Die Traktate betonen, dass Verzierungen einer Vertiefung des Ausdrucks bzw. Gefühls dienen sollen und nicht der Selbstdarstellung der Interpreten. Durch Spontaneität und den freien Charakter von Verzierungen wird die Dramatik

verstärkt, so erhält jede Wiedergabe ihre individuelle Signatur. Eine idiomatische Art der Verzierung besteht aus sogenannten »unwillkürlichen« und »willkürlichen« Manieren. »Unwillkürliche« Manieren sind diejenigen, die durch konventionelle Symbole angezeigt werden, zum Beispiel Triller, Mordent, Doppelschlag, Arpeggio (das übrigens im Interesse eines eleganteren Vortrags stets anwendbar ist, auch wenn es nicht bezeichnet wird). Die »willkürlichen« Manieren sind vom Interpreten frei erfunden; sie können den vorgeschriebenen Text ergänzen oder die geschriebenen Töne durch andere ersetzen, ohne zwangsläufig die Anzahl der Töne zu vermehren.

Im 18. Jahrhundert wurde die Verzierungskunst von allen Berufsmusikern ausgeübt und im Konzert aus dem Stegreif eingesetzt. Amateure brauchten allerdings Hilfe. Daher enthalten Ausgaben etwa von Mozarts Klaviersonaten oder der sogenannten »Haydn-Quartette«, die zu seinen Lebzeiten gedruckt wurden, eine reichere Dynamik als im Autograph und im Fall der Klaviersonaten viele Verzierungen, die didaktische und praktische Zwecke erfüllen sollten. Als Beispiele seien der dritte Satz der Sonate D-Dur KV 284 und der zweite Satz der Sonate F-Dur KV 332 genannt.[15] In anderen Fällen sind die Verzierungen in die Komposition integriert (Sonate C-Dur KV 309, zweiter Satz), wohingegen im zweiten Satz der Klaviersonate B-Dur KV 570, die erst nach Mozarts Tod veröffentlicht wurde, der Hauptsatz sechsmal unverändert vorkommt (Wiederholungen mitgezählt). Das kann kaum in Mozarts Sinn sein. Vielmehr könnte man in Hinblick auf die Geschichte des Notentextes von einer »Macht des Schicksals« sprechen.

Gerade weil die Kunst improvisierter Verzierungen heutzutage selten unterrichtet wird, empfiehlt es sich für junge Musiker, die überlieferten Beispiele von Mozart genau zu studieren. Wer beim Vergleich von erster und verzierter Fassung alle hinzugefügten Töne identifiziert (egal ob Tonwiederholung, Nebennote, Vorhalt, Akkordton usw.) gewinnt eine Vorstellung davon, wie Mozart seine Ornamente entworfen hat – und kann das auf andere Stücke übertragen.

Bei den Klavierkonzerten gibt es in einigen langsamen Sätzen eine Art Rezitativ, das durch repetierte pochende Achtel in den oberen

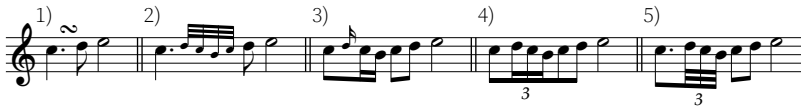
Streichinstrumenten begleitet wird. Als Mozart diese Idee erstmals umsetzte (im Klavierkonzert D-Dur KV 451, zweiter Satz), fragte ihn seine Schwester Nannerl, ob nicht bei jener Passage etwas fehle. Mozart hat die Frage bejaht, seine vorgeschlagene Verzierung ist von Nannerls Hand überliefert, sie steht in jeder Ausgabe und wird von allen Pianisten gespielt. Bei analogen Passagen (Klavierkonzerte d-Moll KV 466; C-Dur KV 467; D-Dur KV 537 und B-Dur KV 595, jeweils zweiter Satz) sind viele heutige Interpreten zurückhaltender als Mozart es war.

Dass Mozart sich beim Vortrag seiner Klavierkonzerte nicht auf den notierten Text beschränkte, geht aus der Behandlung des Orchesters hervor: Es kommt oft vor, dass das Hauptthema im Solopart unverändert notiert ist und das Orchester eine verzierte Fassung folgen lässt. Der Solist kann, ja muss daraus seine Rückschlüsse ziehen. Denn es wäre nach den Gesetzen der Zeit undenkbar, dass das Orchester geistreicher mit der Materie umginge, als der Solist. Besonders aufschlussreich ist die üppige Verzierung des zweiten Satzes des Klavierkonzerts A-Dur KV 488, die Barbara Ployer zugeschrieben wird, einer Schülerin Mozarts, der er die beiden Klavierkonzerte KV 449 und KV 453 gewidmet hat.

Es versteht sich, dass die musikalische Ausbildung, die Mozart von seinem Vater erhielt, vielfach auf die Ästhetik der Barockzeit bezogen war. Leopolds Violinschule ist in Hinblick auf die Musik seines Sohnes eine verlässliche Quelle, was Details der musikalischen Ausführung betrifft. Einige Beispiele:

- Die Verwendung des Acciaccatura-Striches (kurzer Vorschlag) als Arpeggio-Zeichen, was in den Wiener Jahren durch eine Notierung abgelöst wird, bei der die Außenstimmen mit halben Noten und die inneren Stimmen mit Vierteln wiedergegeben sind; die Bedeutung bleibt unverändert.
- Überpunktierung: Im Sarabande-Rhythmus wird als ausgeführt (Menuetto im dritten Satz des Klavierkonzertes Es-Dur KV 271) oder der Rhythmus als (Konzert für zwei Klaviere Es-Dur KV 365, erster Satz, T. 32, 36, 40 usw.).

- Die Ausführung von ♩.♫ als ♩³♪ im triolischen Kontext, insbesondere in mäßigen bis schnellen Tempi (vgl. etwa Konzert für zwei Klaviere Es-Dur KV 365, dritter Satz, T. 223–235, 255–267).
- Triller: Mozart schreibt den Nachschlag nicht immer vor, weil er als selbstverständlich galt. So fehlt er gelegentlich bei Trillern vor Tutti-Passagen in den Konzerten. Triller werden bekanntlich normalerweise mit der oberen Nebennote angefangen. Triller auf der Hauptnote werden bevorzugt, insbesondere dort, wo sie einen natürlicheren Verlauf ermöglichen, zum Beispiel nach einer schnellen Tonleiter-Passage (auf- oder abwärts), bei einer Trillerkette auf einer stufenweisen Melodie oder wenn dem Triller dieselbe Note vorangegangen ist (Klaviersonate c-Moll KV 457, erster Satz, Hauptsatz).
- Doppelschläge notiert Mozart in fünf verschiedenen Weisen:



Die Vielfalt dieser Notation deutet darauf hin, dass es keine einheitliche Ausführung gibt, sondern eine Palette an Möglichkeiten.

Vorhalte und Vorschläge notiert Mozart identisch. Die Verwendung von kleineren Noten für den Vorhalt soll den Musiker daran hindern, eine zusätzliche Dissonanz zu derjenigen des Vorhaltes anzubringen. Der Vorschlag gilt meistens für Oktavsprünge und gebrochene Akkorde und wird vor der Zählzeit gespielt, der Vorhalt als Dissonanz auf der Zählzeit.

Kadenzen, Eingänge und Fermaten

Eine Kadenz fordert, wie der Eingang, den kreativen Geist des Interpreten heraus. Beides soll improvisiert werden. Die Kadenz wird durch den Quartsextakkord der Tonika ausgelöst und endet mit einem Triller über dem Dominantseptakkord der Grundtonart (angeschlagen im Klavier, angedeutet bei einem Melodieinstrument) und mit dem erneuten

Einsatz des Orchesters. Der Eingang ist kürzer, wird unter Mitwirkung des Solisten durch die Ankunft auf dem Dominantseptakkord der Grundtonart angekündigt und leitet normalerweise in den Hauptsatz. In der Regel macht eine Mozart'sche Kadenz etwa zehn Prozent der Gesamtlänge eines Satzes aus. Mozarts Kadenzen nutzen zwar die diatonischen Stufen innerhalb der Tonleiter der Haupttonart, lassen das tonale Zentrum aber unangetastet. Sollte ein heutiger Pianist eine Kadenz aus dem Geist Mozarts anstreben, müsste er hierin ähnlich verfahren und dürfte den Umfang von Mozarts Klaviatur nicht überschreiten (fünf Oktaven: F–f^3).

Bei Rondos (vor allem in den Violinkonzerten) kann der Eingang aus einer Halb- oder Vollkadenz in einer benachbarten Tonart (zum Beispiel der Paralleltonart) hervorgehen und bildet einen spontanen Übergang in den Hauptsatz zurück. Wir verdanken die reiche Überlieferung authentischer Kadenzen und Eingänge der Tatsache, dass Mozart diese für seine Schwester und einige seiner Schülerinnen anfertigte. Er selber hat aus dem Stegreif gespielt.[16] Authentische Kadenzen zu Mozarts Konzerten für Blas- und Streichinstrumente sind unbekannt, mit Ausnahme des Concertone C-Dur KV 190 bzw. der Sinfonia concertante Es-Dur KV 364 – Stücke mit mehreren Solo-Instrumenten, bei denen sich improvisierte Kadenzen nur schwer realisieren ließen.

Diese frei zu erfindenden Passagen dienen keiner leeren Virtuosität, sondern zeigen die Fähigkeit des Solisten, mitzudenken. Kadenzen werden oft als Rückblick auf Hauptmotive des Satzes verstanden, sowohl der Eingang wie auch die Kadenz können in diesem Sinn zusammengestellt sein. Mozarts Kadenz für das A-Dur-Klavierkonzert KV 488 zeigt jedoch, dass eine anregende Kadenz aus rhetorisch hoch spannenden Gesten entstehen kann – ohne auch nur ein einziges Motiv aus dem Satz zu verwenden.[17]

Die Fermate wird meistens in Arien eingesetzt und kennzeichnet bei den Konzerten einen Tonika-Akkord beim Solisteneinsatz (nach Abschluss des Anfangsritornells). Der seltene Fall einer Fermate in einem Instrumentalkonzert Mozarts findet sich im ersten Satz des Klavierkonzertes B-Dur KV 450.

Im Wandel der Zeit: Instrumente

Stimmung

Die gleichschwebende Stimmung bildet seit gut 150 Jahren die Norm. Dennoch gibt es in diesem Rahmen signifikante Besonderheiten. Tasteninstrumente werden zwar gleichschwebend gestimmt, bei Klavieren werden aber die Oktaven gespreizt, um im Diskant mehr Brillanz zu erzielen. Streicher stimmen pythagoreisch (mit leeren Quinten), spielen mit Klavier meistens gleichschwebend. Ansonsten intonieren sie höher beim Aufstieg, tiefer beim Abstieg: Diatonische Sekunden werden verkleinert und chromatische vergrößert; Leittöne werden höher und Subdominanten tiefer. Da die reine Terz kleiner als die temperierte ist, ergibt sich bei diesem Verfahren eine Doppelverstimmung. Bläser verwenden die gleichen Prinzipien wie die Streicher, jedoch etwas gemildert.

Zu Mozarts Zeit wichen die Prinzipien der Stimmung von diesen Normen ab:

- Tasteninstrumente wurden in ausgeklügelten Temperaturen gestimmt, wobei C-Dur am reinsten ausfiel und die übrigen Tonarten steigend unsauber wurden (Fis-Dur am unsaubersten). Dadurch wies jede Tonart einen verschiedenen, charakteristischen Klang auf. Auf diesen Tatbestand ist die Ästhetik der Affektenlehre zurückzuführen, nach der jede Tonart einen spezifischen Seelenzustand hervorruft. Als Resümee verschiedener Quellen ließe sich etwa festhalten: C-Dur majestätisch, D-Dur jubilierend, Es-Dur königlich, F-Dur pastoral, G-Dur unschuldig, A-Dur strahlend, B-Dur munter, c-Moll pathetisch, d-Moll dämonisch, e-Moll trauernd, f-Moll leidenschaftlich, g-Moll verzweifelt, a-Moll morbid, um nur die häufigsten Tonarten zu nennen. Bei gleichschwebender Temperatur fällt dieser Aspekt weg.
- Die Bläser stimmten mitteltönig: die Dur-Terzen rein, alle anderen Intervalle angepasst.
- Blechbläser bliesen nach der Obertonreihe und verwendeten Handstopfen, um die Intonation zu verfeinern.

Streicher

Immer wieder erweist sich Leopold Mozarts Violinschule als unentbehrliche Voraussetzung, um die damalige Streichertechnik und allgemeine Prinzipien der Aufführungspraxis zu verstehen: Das betrifft Bogenstriche, Artikulation, Verzierung und andere Bereiche des musikalischen Vortrags.

Instrumente Seit Mozarts Zeit hat sich viel bei den Streichinstrumenten geändert. Entwicklungen, die den Vortragsstil und den Klang betreffen, umfassen

- den Umbau des Halses und Veränderungen des Stegs, die die Saitenspannung enorm gesteigert haben;
- die Einführung der Kinnstütze für Violinen und Bratschen und des Stachels für das Cello;
- die Verbreiterung des Bogens, was den Griff verändert und vor allem die Entwicklung von neuen Bogenstrichen gefördert hat;
- schließlich die Ersetzung von Darmsaiten durch solche aus Stahl.

Wie alle Evolutionen im Instrumentenbau gingen auch diese Änderungen der Instrumente mit solchen des Vortragsstils einher, dazu kommt die immer größer werdende Zahl der Zuhörer und – damit verbunden – die Entstehung größerer Säle. Man muss sich immer wieder bewusst machen, dass eine typischen Akademie Mozarts ein Publikum von maximal einigen Hundert Zuhörern erreichte. Mit dem Virtuosentum im 19. Jahrhundert entstand eine Neigung zu größerer Brillanz im Klang, was alle Aspekte des Vortrags veränderte. Eine Reihe neuer Streichertechniken entstand (zum Beispiel Martelé), die in der klassischen Periode weder idiomatisch noch notwendig waren. Andere Techniken, die früher begrenzt eingesetzt wurden (wie Spiccato bei Bravura-Passagen), fanden nun allgemeine Verwendung, was auch für das Vibrato gilt. Allerdings schrieb Mozart bisweilen Techniken vor, die man eher mit einer späteren historischen Periode assoziieren würde, etwa »col legno« (»coll'arco al rovescio«) und »sciolto« (beide im Violinkonzert A-Dur KV 219).

Vibrato, Portamento Für »normal« ausgebildete Streicher von heute ist Vibrato die Regel, Non-Vibrato die Ausnahme. Bei Leopold Mozart heißt es zu diesem Thema:

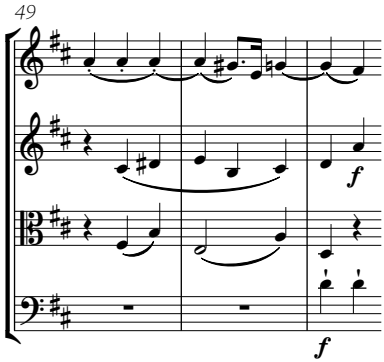
> »Weil nun der Tremolo [= Vibrato] nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget; so würde man eben darum fehlen, wenn man iede Note mit dem Tremolo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremolo nur an solchen Orten anbringen, wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde: wenn nämlich die gegriffene Note der Anschlag einer leeren Seyte wäre. Denn bey dem Schlusse eines Stückes, oder auch sonst bey dem Ende einer Passage, die mit einer langen Note schliesset, würde die letzte Note unfehlbar, wenn sie auf einem Flügel z. E. angeschlagen würde, eine gute Zeit nachsummen. Man kann also eine Schlußnote, oder auch eine iede andere lang aushaltende Note mit dem Tremoleto auszieren.«[18]

Die Verwendung von Portamento bei Lagenwechseln war wohl nicht zwingend, doch weisen einige der Fingersätze Leopold Mozarts darauf hin, dass mit einem gelegentlichen Gebrauch gerechnet wurde.

Ausführung Robin Stowell hat sich exemplarisch mit Einzelheiten des Bogengriffes, Fingersätzen und Bogenstrichen auseinandergesetzt,[19] wobei die Autorität Leopold Mozarts bei allen Aspekten der Aufführungspraxis entscheidend bleibt. Stowell hält fest, dass Leopold Mozart der Erste war, der die Beziehung zwischen Bogengeschwindigkeit und Lautstärke genau festlegte und fährt fort:

> »Die *messa di voce* schmückte normalerweise die langen Töne, oft mit Vibrato, und die sogenannten ›Sparten‹ (die vier Typen des nuancierten Bogenstrichs – crescendo, diminuendo, *messa di voce* und Doppel-*messa di voce* – die laut Leopold Mozart zur Kultivierung von Tonreinheit, Vielfalt des Ausdrucks und Meisterschaft der Bogenführung beitragen) waren derart verbreitet, dass ohne Nuancen durchgehaltene Bogenstriche die Ausnahme bildeten.«[20]

Zu den am meisten eingesetzten Bogenstrichen der klassischen Epoche gehören nach Stowell das gebundene Staccato und das gebundene Tremolo.[21] Bezüglich des Letzteren lautet Stowells These, dass »die Ausführung von repetierten Tönen auf der selben Saite unter einem Bogen […] entweder *staccato* gespielt [wurde] (bezeichnet normalerweise durch Punkte oder Striche unter einem Bogen) oder *legato* (impliziert durch einen Bogen allein)«,[22] was bei Mozarts Musik wohl nicht zutrifft: Davon abgesehen, dass die letztere Notation (Johann Sebastian Bach verwendet sie) bei Mozart nicht auftaucht, wird die Artikulation von Punkten unter einem Bogen, wie schon erörtert, von Mozart als Portato für alle Instrumente verwendet, wie aus dem dritten Satz (Menuett) des Streichquartetts A-Dur KV 464, Takt 49–50 hervorgeht:



Der Bindebogen von der dritten Zählzeit in Takt 49 zu Takt 50 in der ersten Violine ergibt nur Sinn, wenn die letzte Viertelnote von Takt 49 gehalten wird. Folglich müssen die erste und zweite Note ebenfalls gehalten sein. In diesem Sinn beziehen sich die Punkte unter dem Bogen auf den Tonanfang (artikuliert), der Bogen hingegen betrifft die Tonlänge.

Bläser

Mozarts Behandlung der Bläser ähnelt derjenigen der Streicher, was die sparsame Verwendung von Vibrato betrifft. Repetierte Portato-Töne wurden kaum artikuliert. Zu Mozarts Lebzeiten gab es im Instrumentenbau

technische Entwicklungen, insbesondere die Einführung zusätzlicher Klappen, um Intonation und Spielbarkeit zuverlässiger zu machen. Die Instrumentaltechnik des 18. Jahrhunderts und die daraus resultierende Intonation beschränkte die verwendbaren Tonarten. Insbesondere die Klarinette wurde selten für Tonarten mit mehr als einem Kreuz in den transponierten Stimmen eingesetzt.[23]

Mozart besaß genaueste Kenntnisse, was die Technik jedes einzelnen Instruments betrifft. Zudem kannte er individuelle Spielweisen der Musiker und technische Möglichkeiten der Sänger und Sängerinnen, mit denen er zusammenarbeitete. Wenn er über solche Fähigkeiten nicht informiert war, beschränkte er sich bei der Orchesterbehandlung auf Standards. Man sollte also nicht von Mozarts allgemeiner Behandlung eines Instrumentes sprechen, sondern von den Fähigkeiten einzelner Solisten.

- Flöte: Mozarts Werke für Ferdinand Dejean verwenden den Standardumfang d^1–g^3, doch schrieb er für den Grafen de Guines in Paris, der eine Flöte mit Schlussstück besaß, die tiefen Töne des^1 und c^1 (Konzert für Flöte und Harfe C-Dur KV 299).
- Oboe: Mozart verwendet für die Oboe meistens den gebräuchlichen Umfang c^1 bis d^3, wobei der Part im Oboenquartett F-Dur KV 370 (geschrieben für Friedrich Ramm) bis f^3 reicht.
- Klarinette: Mozart verwendet den normalen Umfang von notiertem *e* bis d^3, doch berücksichtigt er die vier zusätzlichen Töne auf Anton Stadlers sogenannter Bassettklarinette (von geschriebenem *es* hinunter bis *c*) im Quintett A-Dur KV 581, in der Arie »Parto, parto« aus *La clemenza di Tito* sowie im Konzert A-Dur KV 622 und in einigen Fragmenten. Das Konzert enthält auch die hohen Töne dis^3 bzw. es^3, e^3, f^3 und g^3.
- Fagott: Der allgemeine Orchester-Umfang B_1 bis g^1 wird von Mozart berücksichtigt, doch schreibt er Passagen bis b^1 vor, wenn er mit der Technik der individuellen Spieler vertraut war. Für den Solofagottisten der Mannheimer Kapelle, Georg Wenzel Ritter, schrieb er nicht unter *Es*, da Ritter ein Militärfagott blies, dem tiefere Töne nicht zur Verfügung standen.

- Horn: Wenn Mozart die Hornisten bei Orchesterkompositionen oder Ensemblewerken nicht kannte, schrieb er nur Töne innerhalb der Obertonreihe. Einige besonders qualifizierte Musiker spezialisierten sich auf Cor alto (Umfang geschriebenes g–g^3) oder Cor basse (geschriebenes C oder G–c^3). Die zwölf Duos für Hörner KV 487 sind für Cor alto bzw. Cor basse geschrieben. Mozarts übrige Hornwerke entstanden für Cor-basse-Spieler, etwa das Konzertrondo Es-Dur KV 371, komponiert vermutlich für Jakob Eisen, oder das Quintett für Klavier und Bläser Es-Dur KV 452, wobei die Werke für Joseph Leutgeb (das Hornquintett und die vier Hornkonzerte KV 412, 417, 447 und 495) das geschriebene G im Bassschlüssel nicht unterschreiten. Die obere Grenze bei den Werken für Leutgeb ist c^3 in den Konzerten KV 417 und 495 (1783, 1786), senkt sich nach a^2 bei KV 447 (1787). Bei extremen Tonlagen ist KV 412 (1791) noch vorsichtiger. Das schließt einen ergreifenden Aspekt ein: Es zeigt, wie Leutgebs Technik mit zunehmendem Alter nachließ und wie Mozart darauf reagierte.
- Trompete: Auch wenn es stimmen sollte, dass Mozart als Jugendlicher ein Trompetenkonzert komponierte, beschränkt er sich in Orchesterwerken und den Kavallerie-Divertimenti mit Flöten und Pauken KV 187/Anh. C17.12 und 188 auf die Obertonreihe.[24]
- Posaunen: Mozarts Gebrauch des Posaunentrios (Alt-, Tenor- und Bassposaune) richtet sich nach bestehenden Traditionen und Spezialwirkungen. Sie tauchen in den Opern *Idomeneo*, *Don Giovanni* und insbesondere *Die Zauberflöte* auf, deren Ouvertüre als einziges »sinfonisches« Werk Mozarts mit Posaunen besetzt ist. In der Salzburger Kirchenmusik wurden Posaunen als Stärkung der Chorstimmen benutzt – eine Praxis, die auch für die c-Moll-Messe KV 427 und das Requiem KV 626 gilt. Die engere Mensur der Posaunen aus Mozarts Zeit ermöglicht eine größere Flexibilität bei melismatischen Gesangspassagen in der Chormusik.

Tasteninstrumente

Mozart war mit Cembalo, Clavichord, Orgel, Orgelwalze und Hammerflügel vertraut und hat für alle diese Instrumente komponiert.[25] Seine Klaviermusik ist für ein Instrument von fünf Oktaven Umfang (F–f^3) konzipiert.[26] Auch wenn seine frühesten Werke (inklusive die vier Pasticcio-Konzerte KV 37, 39, 40 und 41) wohl für Cembalo gedacht sind und auch die frühen Klavierkonzerte für das Cembalo infrage kämen, gibt es kaum Zweifel, dass Mozarts Klaviermusik spätestens ab den Sonaten KV 279–284 für den Hammerflügel konzipiert ist. Angesichts der zentralen Stellung des Klaviers in Mozarts Schaffen ist es für Interpreten entscheidend, über Abweichungen der früheren Tasteninstrumente (die er in der Korrespondenz akribisch beschreibt) von den heutigen Bescheid zu wissen. Diese Abweichungen sind in Anzahl und Ausmaß gewichtiger als bei allen anderen Instrumenten. Der folgende Abschnitt konzentriert sich auf den Hammerflügel aus Mozarts Zeit.

Die Tastatur und der allgemeine Bau der Klaviere des späten 18. Jahrhunderts sind eng mit denjenigen des Cembalos verwandt. Allerdings haben diese Klaviere im Gegensatz zu Cembali zwei Saiten pro Taste.[27] Allmählich wurde eine Tripelbesaitung im Diskant eingeführt, um die Kraft zu steigern. In Wiener Flügeln der Zeit ist eine Metall-Kapsel in Stimmgabelform an der Rückseite der Taste anmontiert. Die Hammerstange wird durch einen Nagelstift befestigt. Sie verläuft rückwärts in Richtung Stimmstock. Der Hammer schlägt die Saiten möglichst nah am Stimmstock. Am hinteren Ende der Taste wird die Repetition durch eine mit Schnabelleder bestückte Auslösung verbessert. Die meisten Flügel ab den 1780er-Jahren haben eine Stoßmechanik gleich vor den Hammerköpfen, die klein und mit Leder bezogen sind, was die Artikulation stärkt. Die Konstruktion ergibt eine geringe Tastentiefe und einen Gewichtswiderstand, der etwa 50 Prozent weniger beträgt als bei heutigen Konzertflügeln. Die größere Geschwindigkeit des Hammers ermöglicht eine spitze Artikulation (wie beim Cembalo), die Anschlagstelle – möglichst nah am Ende der klingenden Saite – gibt dem Klang aber mehr Fokus, was Mozarts ausdrucksvollen Dissonanzen eine größere Schärfe verleiht. Durch die geringere Spannung der

Saiten auf einem ganz aus Holz gebauten Gehäuse klingen die Töne schneller aus. (Die Saitenspannung beträgt circa 2 000 Kilogramm, verglichen mit 20 000 Kilogramm bei einem modernen Konzertflügel.) Die längeren und dünneren Basssaiten sorgen für einen klareren Klang. Dadurch werden Akkorde im Bassregister durchsichtiger als auf späteren Instrumenten, bei denen solche Akkorde auch ohne Pedal etwas trübe klingen. Insgesamt tragen diese Faktoren dazu bei, eine hellere Klangfarbe zu erzeugen – mit stärkerer Präsenz der höheren Obertöne, was für Raffinesse und Klarheit sorgt. Dass ältere Flügel – wie Cembali – mit Parallelbesaitung bezogen sind, ermöglicht einen Vortrag, bei dem mit beiden Händen gleich stark angeschlagen werden kann, ohne dass die linke Hand die rechte überschattet. (Die Kreuzbesaitung wurde erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten erfunden.[28]) Die heutige Praxis, mit der linken Hand leiser zu spielen und die rechte hervorzuheben, ist auf einem Hammerflügel mit parallellaufenden Saiten unnötig, sie unterläuft Mozarts sorgfältig ausgeglichenes Gefüge. Pianisten, die gewohnt sind, auf modernen Flügeln zu spielen, müssen sich also in vielerlei Hinsicht umstellen, wenn sie die Erfahrungen auf einen gut erhaltenen Hammerflügel (oder einen Nachbau) übertragen wollen.

Bei Mozart fehlt übrigens jegliche Pedalbezeichnung, auch wenn ihm die Dämpferwirkung durch Hand- und Kniehebel zur Verfügung stand. Die Doppelbehalsung in der linken Hand am Schluss des zweiten Satzes der Klaviersonate D-Dur KV 311 (T. 86–90) bildet offenbar eine Aufforderung zum Pedalgebrauch: Die Passage wäre mit einer Hand unspielbar.[29] Jedenfalls ermöglicht der durchsichtigere Klang der Hammerflügel aus Mozarts Zeit im Gegensatz zu heutigen Instrumenten eine sparsamere Pedalverwendung.

Orchesterbehandlung und die Frage des Generalbasses: Von der Vielfalt des Begleitens

Es gibt relativ wenig Informationen zu Orchestergröße und -besetzung im Salzburg der 1770er-Jahre. Folgt man Hinweisen in Dokumenten des Hofes, in der Korrespondenz der Familie Mozart und anderen Quellen, dann umfassten sowohl öffentliche wie private Orchester etwa 26 bis 30 Instrumentalisten.[30] Ein Brief vom 12. April 1778 von Leopold an Wolfgang beschreibt ein Privatorchester von acht ersten Violinen, sechs zweiten Violinen, zwei Bratschen, fünf oder sechs Celli, zwei oder drei Kontrabässen, zwei Oboen und zwei Hörnern.[31] Es gibt Besoldungsdokumente für viele Wiener Konzerte, die klarstellen, dass die 40 Violinen, die Mozart in einem Konzert des Jahres 1781 besetzte, eine Ausnahme bildeten (die ihm aber nicht missfiel).

Jahrelang war die Besetzung der Basslinie in Mozarts Divertimenti, Konzerten und Serenaden (sogar in einigen Kammermusikwerken) umstritten. In den meisten Quellen ist »Baßo« angegeben, also ein Orchesterbass, der einer Besetzung mit Cello oder Kontrabass – oder beidem – entspricht. Allerdings hat Cliff Eisen beobachtet, dass es sich bei den Konzerten, bei denen ein Bassinstrument explizit vorgeschrieben ist, um den Kontrabass handelt. Vor den 1760er-Jahren waren in Salzburg selbstständige Solokonzerte nicht verbreitet; sie wurden von der Orchesterserenade abgeleitet, die üblicherweise zwei oder mehrere Konzertsätze einschloss – ein Verfahren, das auch Mozart nutzte. Eisen meint, dass Serenadenorchester oft ohne Celli auskamen, wobei dasselbe auch für Konzerte gelten könnte.[32] Dieser Ansicht ist jedoch von James Webster und Wolf-Dieter Seiffert widersprochen worden. Beide halten die Annahme, dass die Besetzungsangabe »Baßo« (oder sogar »Contrabasso«) eine Verwendung der Celli ausschließt, für falsch.[33]

Zu Mozarts Zeit wurde das Soloklavier mit der Spitze zum Publikum aufgestellt (mit abgenommenem Deckel). Der Solist saß dem Publikum meist gegenüber.[34] Die ersten Violinen saßen vom Zuschauer aus gesehen links auf der Bühne, die zweiten Violinen gegenüber. Bratschen und Celli waren hinter den ersten bzw. zweiten Violinen postiert

(oder umgekehrt). Die Kontrabässe wurden oft voneinander getrennt und standen hinter den Violinen auf beiden Seiten der Bühne, damit alle Instrumente die Basslinie gut hören konnten. Die Bläser saßen hinter dem Flügel. Dadurch war kein Orchestermitglied mehr als einige Meter vom Flügel entfernt. Ein vorzügliches Zusammenspiel war sowohl durch den Augenkontakt zwischen Solist und Konzertmeister gewährleistet, als auch durch die Praxis des Generalbasses.

Mozarts Gepflogenheit, bei seinen Klavierkonzerten das Orchester an Tuttistellen zu begleiten, entstammte barocker Praxis. Das Verfahren erstreckte sich bis ins 19. Jahrhundert. In jedem seiner Werke für Klavier und Orchester verlangt Mozart, dass der Solist in Orchesterpassagen mit den Kontrabässen musiziert (aber nicht mit Celli oder Fagotten, wenn die Kontrabässe schweigen). Damit ist dem Soloklavier auch die Rolle des Generalbasses zugeordnet. Die Bassstimme des Klaviers ist in den frühen Konzerten an den Tuttistellen beziffert; oft (aber nicht immer) wurden die Bezifferungen nachträglich von Mozarts Vater eingetragen. Auch wenn die Autographe der späteren Konzerte auf eine Bezifferung verzichten, wird die Konvention durch die Bezeichnung »Col Baßo« oder ihre Abbreviatur »ColB« aufrechterhalten.

Die Relevanz dieser Praxis für spätere Aufführungen wird allerdings seit gut einem Jahrhundert angefochten und zwar mit folgenden Gründen:

- Der Dualismus zwischen Solisten und Orchester werde unterlaufen.
- Die mitgeführte Basslinie samt Bezifferung biete lediglich Stichnoten für den Solisten, um ihm den Verlauf anzuzeigen, sie sei letztlich eine Variante des Klavierauszuges, wie er für Solostimmen seit dem 19. Jahrhundert angefertigt wird.
- Hauptzweck des Generalbasses ist ein präzises Zusammenspiel – eine Funktion, die hinfällig wird, wenn ein Dirigent mitwirkt.

Für das Festhalten an der genannten Praxis spricht jedoch, dass diese Faktoren auch für Passagen gelten müssten, an denen Bläser alleine spielen, oder für Streicherpassagen, bei denen der Kontrabass nicht

beteiligt ist. Dort aber schreibt Mozart kein Generalbassspiel vor. Damit gibt es keine überzeugenden dokumentarischen Zeugnisse, die gegen eine Generalbassrolle des Solisten sprechen.

Wo Mozart das Generalbassspiel vorschreibt, beruft er sich auf die ganzen Palette von Möglichkeiten, die sich damit für die Begleitung ergeben: harmonische oder polyphone Führungen, tasto solo (die Basslinie alleine) oder coll'ottava (die rechte Hand verdoppelt die Basslinie). Während vieler Solopassagen begleitet Mozart eine aktive rechte Hand durch Einzeltöne im Klavierbass, die den Orchesterbass verdoppeln. Es gibt keine Beweise dafür, dass er damit generalbassartige Akkorde in der linken Hand andeuten wollte. Die Existenz von vielen notierten Passagen, die Akkorde in der linken Hand enthalten, bildet das überzeugendste Argument gegen die Einfügung solcher Akkorde.

* * *

Natürlich führt jede Zeit die Musik vergangener Epochen nach eigenen Vorstellungen auf. Trotzdem bleibt Mozart über die Zeiten hinweg eine Verkörperung von Anmut und Eleganz, was ein singendes Legato einschließt, wie es später etwa von Chopin kultiviert wurde. Bis heute ist das die Norm – nicht nur für Pianisten. Andererseits sind es gerade Pianisten, die oft die Tendenz haben, Mozarts Staccato-Artikulationen und detaillierte Bogensetzungen zu marginalisieren oder gar zu ignorieren. Töne werden bis in die Pausen gehalten, um eine möglichst geschmeidige Klangpolitur zu erzielen. (Der Siegeszug von Urtext-Ausgaben hat die Musiker nicht davor bewahrt, die Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts auf Mozarts Musik zu oktroyieren.)

Das Verschwinden der Improvisation – lange ein zentrales Element im Konzertwesen – und die Trennung zwischen Ausführenden und Komponist hat dazu geführt, dass Aufführungen den Notentext als alleinige Instanz verstehen: Musik, quasi wortwörtlich. Dieser Ansatz führt zur pietistischen Annäherung an eine Musik, deren Substanz letztlich theatralisch ist. Mozart war vor allem Dramatiker: Seine Aufführungen wurden von Improvisationen (Verzierungen, Kadenzen, Eingängen, freien Fantasien bzw. Variationen) gekrönt. Sie lebten von der spontanen

Gestaltung eines Notentextes, den er mit Absicht oft etwas schlicht oder besser: rudimentär hinterließ. Das gab ihm die notwendige Freiheit, die Werkdarstellung in einer bestimmten Aufführungssituation in jede beliebige Richtung zu variieren.

Ein Plädoyer zum Schluss. Mozarts Werke gehören wiederbelebt, nicht bestattet! Alles, was wir über die Aufführungspraxis des späten 18. Jahrhunderts wissen, spricht dafür, dass Spontaneität und Ausdruck eng verbunden sind – und dass das Element des Risikos dabei eine große Rolle spielt. Heutige Musiker sollten sich daran halten. Mozarts Genius ist dann gedient, wenn die fundamentale Einheit zwischen seiner Musik für die Bühne und seinen Instrumentalwerken auf eine eloquente Weise lebendig wird.

ZWEITER TEIL

GESPRÄCHE

»Entzücken und Erschauern«

ALFRED BRENDEL

Seit 1950 hat es ihn immer wieder nach Würzburg gezogen. Auch das folgende Gespräch fand vor Ort statt. Alfred Brendel, zweifellos einer der großen Pianisten des 20. Jahrhunderts, über das Leben mit Mozarts Musik, die – wie er es ausdrückt – »Zartheit und frische Luft« gleichermaßen bietet und verlangt. Markus Thiel hat ihn getroffen.

Auch Beethoven wäre denkbar gewesen. Vielleicht – anlassgemäß – das letzte seiner Klavierkonzerte, jenes mit dem triumphalen Beinamen »Emperor«. Oder Brahms. Womöglich auch eine der typisch tieflotenden Schubert-Deutungen. Doch zum Abschied von der Bühne sollte es für Alfred Brendel Mozart sein. Und dann nicht eines der späten, repräsentativen Klavierkonzerte, sondern das bestürzend frühreife mit dem Beinamen »Jenamy«. Im Wiener Musikverein erklang KV 271 im Dezember 2008 zwischen Schuberts 4. und Mozarts 40. Sinfonie, Charles Mackerras stand am Pult der Wiener Philharmoniker. »Es scheint, als hätte mein Liebeswerben um den langsamen Satz doch noch späte Früchte getragen«, schrieb Brendel später fürs Booklet des CD-Mitschnitts.

Tatsächlich ereignete sich eines jener Brendel-Mirakel, die Mozarts Mittelsätze in Abschnitte ungeschriebener Klavierkonzerte Franz Schuberts verwandelten. Aber auch die Ecksätze von KV 271 offenbarten das Wunder von Mozarts Transzendenz, gerade weil Brendel nichts dazu tat (oder zumindest den Anschein erweckte), weil er nichts demonstrierte, proklamierte, nachdrücklich vor Ohren führte. Mozart, so begriff man, braucht keine Hilfestellungen von Interpreten, die Erkenntnisse aufdrängen. »Es gibt bei großen Komponisten Quantensprünge«, sagt Alfred Brendel. »Ein Beispiel ist KV 271, sein erstes

großes Meisterwerk und in einer Höhe angesiedelt, die er auch in späteren Konzerten kaum übertroffen hat. Er reiht Themen und Einfälle mit einer hinreißenden Nahtlosigkeit aneinander, als könnte es gar nicht anders sein.«

Überhaupt sind Mozarts Klavierkonzerte für Alfred Brendel nicht nur der Höhepunkt ihrer Gattung, sondern ein Gipfel der Musik. »Sie mit einem Kammerorchester zu spielen, war für mich Zeit meines Lebens die bevorzugte Art der Kammermusik. Das Bewusstsein, Streicher und Bläser nicht als Anhängsel, sondern als aufmerksame Partner neben sich zu haben, gehört zum Schönsten, was ein Pianist erleben

Mozart ist so anspruchsvoll, weil jede Note, jede Nuance zählt und alles bloßgelegt wird in der äußersten Reduktion. Man kann einfach nichts verbergen.

kann.« Über Mozart hat Brendel nach dem Ende seiner Pianistenkarriere immer wieder gesprochen, auch in Würzburg, wo wir ihn zum Gespräch treffen. Für einen Vortrag kam er in die Musikhochschule. Ein paar Manuskriptblätter, ein Glas Wasser und ein paar Handzeichen an den Techniker, das reichte aus. Aus den Lautsprechern erklangen zur Verdeutlichung die jeweiligen Stücke, gespielt von Brendel selbst. Wo manche Interpreten verzückt oder ostentativ beschämt ihrer Kunst nachlauschen, beobachtete man hier einen interessierten, im Nachhören nochmals alles überprüfenden und stumm reflektierenden Star. Ein Lächeln, ein kurzes, eher unwillkürliches Mitdirigieren, das war alles, was Brendel sich gestattete.

»Mozart ist nicht leichter zu spielen, weil weniger Noten, Akkorde und Bravourpassagen dastehen. Vielleicht muss erst die Erfahrung des Spielers wie in Kleists ›Marionettentheater‹ durch ein Unendliches gegangen sein, bevor sich Grazie einstellt.« Am eigenen Leib, an den eigenen Bemühungen hat dies Brendel erfahren. Das »Unendliche«: Zeit kann das bedeuten, Lebens- und Erarbeitungszeit wie in einer jahr-

zehntelangen Karriere. Aber eben auch die Emanzipation von Details, das Hinabtauchen in zweite und dritte Bedeutungsebenen, das Mitdenken von Umfeld, Einflüssen und Hintergründen. An ein Ende kommt man damit nie. Weder aus Porzellan, noch aus Marmor, noch aus Zucker sei Mozarts Musik, formuliert es Brendel. Vielmehr biete und verlange sie nach »Zartheit und frischer Luft, Temperament und Kontrolle, Genauigkeit und Freiheit, Entzücken und Erschauern«.

Einen Gutteil seiner Mozart-Erfahrungen verdankt Brendel weder klavierspielenden Kollegen noch anderen Instrumentalsolisten. Sein stilistisches Bewusstsein bildete sich bei den Salzburger Festspielen und im Theater an der Wien, dem seinerzeitigen Exil des Staatsopern-Ensembles. Christa Ludwig, Irmgard Seefried, Elisabeth Schwarzkopf oder Erich Kunz – vor allem sie waren die Lehrmeister des jungen Alfred Brendel. Ein Prozess, der zur Erkenntnis führte: »Mozart ist ein Cantabile-Komponist.« Was bedeute, dass auch seine Instrumentalmusik behandelt werden müsse wie gesungene Phrasenverläufe in den Opern. »Gesang muss artikuliert werden, hier ist das Pedal eine wichtige Hilfe. Es gibt heutzutage Puristen des Pedals, ich gehöre nicht dazu. Cantabile braucht Kontinuität, ein kleinteiliger Vortrag wird diesem Ideal kaum gerecht.« Die Folge daraus sei allerdings nicht, dass man Mozarts vorgeschriebene Bindebögen oder Artikulationszeichen missachten dürfe: »Ich habe versucht, sie alle zu spielen. Es kommt nur darauf an, wie man sie ausführt.«

Damit eng verbunden ist für Brendel die Wahl des Instruments. Nicht, dass er die Kollegen mit den alten oder nachgebauten Kostbarkeiten gering schätzen würde, aber: »Kantilenen finden für gewöhnlich in der oberen Mittellage des Flügels statt. Deshalb gebe ich trotz aller Bewunderung für das Hammerklavier dem modernen Flügel den Vorzug. Die Töne können länger klingen und besser singen.« Damit wäre die Frage der »Hardware« geklärt. Und doch tut sich da eine Kluft auf zu den Vertretern der historisierenden oder historisch informierten Aufführungspraxis. Inhaltlich Unvereinbares steht sich dabei gegenüber. Brendel begreift sich weniger als Opponent oder Kämpfer, sondern als allen Moden enthobener Garant der Tradition, als hinter-

fragender Praktiker. Wenn es etwas gibt, das Brendel verabscheut, dann ist es das Dogma.

»Spielgewohnheiten beruhen manchmal auf Imitation und Behauptungen und verbreiten sich wie Infektionskrankheiten«, kritisiert er. »Heute nimmt man Dinge als gegeben an, die damals niemandem eingefallen wären.« Gerade die Mannigfaltigkeit von Mozarts Musik

Das Merkmal einer guten Mozart-Interpretation ist, das Akzentuieren schwerer Taktteile zu vermeiden, ja ihm entgegenzuwirken – es sei denn, es handelt sich etwa um Tänze.

sei viel zu groß, als dass man ihr mit vereinfachenden Prinzipien begegnen dürfte. »Jeder Fall sollte einzeln geprüft werden. Das Detail ist nicht weniger wichtig als die Vision des Ganzen.« Besonders in der Formulierung von Details vertritt Brendel Ansichten, die sich dezidiert von der sogenannten »authentischen« Praxis unterscheiden.

Lange kann er sich zum Beispiel auslassen über das Abphrasieren, über das klangliche Zurücknehmen bei zwei hintereinanderstehenden Noten: »Allein die Tatsache, dass dabei manchmal zwei Harmonien aufeinanderfolgen, schließt für mich ein Diminuendo aus.« Ähnliches passiere am Ende eines Satzes oder gar eines ganzen Musikstückes: »Gerade energische Schlussformeln stehen meist am Ende einer Verdichtung des musikalischen Materials als dessen dezidierender Abschluss. Grazie und Gefälligkeit passen dort nicht. Ein Überbleibsel aus der Zeit, als Mozart pausenlos graziös sein musste.« Widerstand ruft diese Mode bei Brendel hervor, eben weil sie als unhinterfragtes Dogma existiert und praktiziert wird – als ob nicht eine Phrase auch zur nächsten weiter- und in sie hineinführen könnte, um ein deklamatorisches Relief zu gestalten.

Eng damit zusammen hängt für Alfred Brendel die »primitive« Betonung schwerer Taktteile, übrigens nicht nur bei Mozart. »Das Merkmal einer guten Mozart-Interpretation ist, das Akzentuieren schwerer Takt-

teile zu vermeiden, ja ihm entgegenzuwirken – es sei denn, es handelt sich etwa um entsprechende Tänze.« Eine ganze Reihe weiterer Praktiken findet vor seinem inneren und äußeren Ohr keine Gnade. Das Abreißen von Endnoten zum Beispiel. Oder ein Crescendo, wenn sich die Musik hinaufbewegt, ein Decrescendo, wenn es wieder nach unten geht. Auch Generalpausen, »die angeblich stets den musikalischen Fluss hemmen müssen«. Oder Akkorde, die erst nach einer demonstrativen Luftpause gespielt werden.

Ein Sonderfall sind für Brendel Verzierungen. Einst gehörten sie zum Wichtigsten der Interpretation, das Gefühl dafür sei jedoch weitgehend verloren gegangen. Was Brendel stört, sind übertriebene, vom Gestus des Werks nicht gedeckte Verzierungen – besonders in Da-Capo-Passagen. Als ob man diese Wiederholungen zwangsweise interessant

Gerade energische Schlussformeln stehen meist am Ende einer Verdichtung des musikalischen Materials als dessen dezidierender Abschluss. Grazie und Gefälligkeit passen dort nicht. Ein Überbleibsel aus der Zeit, als Mozart pausenlos graziös sein musste.

machen müsse, abwechslungsreich, irgendwie anders als beim Erstdurchgang: »Warum sollten sich der Spieler und der Hörer notwendigerweise langweilen, wenn sie dasselbe noch einmal hören? Bei einem Melodiker von höchsten Graden wie Mozart ist es angebracht, ein Thema so zu spielen, wie es dasteht.«

Drei alles entscheidende Fragen stellt sich Alfred Brendel, nicht nur bei Verzierungen: »Was braucht ein Werk? Was verträgt ein Werk? Was stört?« Vor diesem Hintergrund lehnt Brendel die sogenannte Klangrede, wie sie von Nikolaus Harnoncourt propagiert wurde, keineswegs aus Prinzip ab. Das Diskursive, so hat er es unzählige Male vorgeführt, bestimmt auch für ihn das Wesen der Interpretation – nur eben nicht als Debatte für die Galerie. »Was man heute zum Teil hört, ist eine

sprechende Darstellung von solcher Prononciertheit, dass sie – von Schauspielern auf der Bühne praktiziert – Heiterkeit hervorrufen würde oder Kopfschütteln.«

Gibt es demnach bei Mozart ein grundsätzliches Rezept für die Interpretation? So weit geht Brendel nicht. Auch weil dieser Komponist Partituren mit höchst unterschiedlichen Spielanweisungen hinterlassen hat. Das reicht von dezidierten, detaillierten Vorschriften wie beim Klavierkonzert KV 271 bis zu deren beinahe völligem Fehlen bei Schwesterwerken oder bei manchen Sonaten. Wie weit also gehen in den interpretatorischen Ergänzungen? Wie weit vorwagen mit eigenen Agogik-Vorschlägen? Wo liegt die Grenze zur Selbstverwirklichung, zur Eitelkeit? Der Weg zur Antwort führt für Alfred Brendel über die Identifikation mit dem Stil, über »eine andere Art der Empathie«. Ein Prozess, der nicht nur zu tun hat mit wissenschaftlich belegbaren und überlieferten Fakten, sondern auch mit dem Erfühlen, dem Erspüren des Werkinhalts.

Alfred Brendel hat das alles zu Genüge belegt mit seinen eigenen Abenden. Nicht zuletzt beim Würzburger Mozartfest, wo seine Grundsätze immer wieder klanglich nachvollziehbar waren. Viele Jahrzehnte

Was man heute zum Teil hört, ist eine sprechende Darstellung von solcher Prononciertheit, dass sie – von Schauspielern auf der Bühne praktiziert – Heiterkeit hervorrufen würde oder Kopfschütteln.

verbinden ihn mit der Stadt am Main. Erstmals kam er 1950 ins kriegszerstörte Würzburg, aus dem sich – ein bleibender Eindruck – die Residenz fast unversehrt erhob. Sein Debüt dort hatte er später mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Eugen Jochum dirigierte. »Ich habe dann Würzburg besucht, so oft ich konnte. Die Residenz mit der Kirche von Balthasar Neumann und Lucas von Hildebrandt, der Stuck von Antonio Giuseppe Bossi, vor allem das Treppenhaus mit dem

riesigen Tiepolo-Fresko gehören für mich zu den Weltwundern. Wer dieses Deckenfresko nicht kennt, der kennt Tiepolo nicht.«

So pflegt Brendel auch nach seiner aktiven Laufbahn immer wieder die Residenz aufzusuchen, um sich aufs Neue von ihrer Schönheit, ihren Wundern bannen zu lassen. Auch in jenen Tagen, als er über Mozart in der Mozart-Stadt sprach. Einen Kosmos, den der Solist Brendel, man merkt es ihm im Gespräch an, mit großer Wehmut verlassen hat. So viel hätte es klingend noch zu sagen gegeben, auch wenn er sich den Werken stets auf eine eigentümliche Weise ausgesetzt sah: »Mozart ist so anspruchsvoll, weil jede Note, jede Nuance zählt und alles bloßgelegt wird in der äußersten Reduktion. Man kann einfach nichts verbergen.« Ein Maß an Vollendung habe Mozart mit seiner genialischen Ökonomie, mit dieser Überhöhung ins Transzendente erreicht, die selbst unter großen Komponisten selten sei. Inhaltlich – wieder typisch Alfred Brendel – sei daher diesem Tonschöpfer nur mit einem Aphorismus beizukommen. Er stammt von Ferruccio Busoni: »Er kann vieles sagen, aber er sagt nie zu viel.«

»Eine ständige Verbindung von extremer Disziplin und tiefster Emotion«

BRIGITTE FASSBAENDER

Sie zu treffen, ist nicht ganz einfach. Der Tag von Brigitte Fassbaender müsste 26 bis 28 Stunden haben, um alles unterzubringen, was sie vorhat. Daran sind nicht ihre Hobbys schuld. Auch im Falle dieses Interviews dauerte es eine Weile, bis die Termine vereinbart waren – gerade zum Thema Mozart wollte sie vieles sagen und sich entsprechend Zeit nehmen.

Die Phase nach ihrem Bühnenabschied, der – man glaubt es kaum – schon ein Vierteljahrhundert her ist, hatte sich Brigitte Fassbaender zunächst anders, ruhiger vorgestellt. Doch eine Diva, die selbstgefällig zurückblickt, ist nie aus der gebürtigen Berlinerin geworden. Grund genug hätte sie gehabt, wenn man an ihren legendären Octavian oder Sesto, an ihre Dorabella, Brangäne, Amneris, Charlotte oder an ihre Liedkunst zurückdenkt. 1999 bis 2012 war sie Intendantin des Landestheaters in Innsbruck. Sie leitete das Richard-Strauss-Festival in Garmisch-Patenkirchen und ist bis heute für den Eppaner Liedsommer verantwortlich.

Das Phänomen Mozart kreist sie inzwischen als Regisseurin und Pädagogin ein. Für die Stimme ist dieser Komponist, so findet sie, essenziell und gefährlich zugleich. Vokaltechnisches ist damit gemeint, aber auch die geistige Durchdringung. Die Entwicklung der Mozart-Interpretation hat Brigitte Fassbaender nicht nur durch den eigenen Gesang erfahren, sondern über einen langen Zeitraum hinweg kritisch beobachtet. Vor allem eines ist ihr dabei deutlich geworden: Mozart hat mit Moden nichts zu tun. Die von Markus Thiel geführten Gespräche fanden in der Münchner Wohnung von Brigitte Fassbaender statt. Sie sind im Folgenden zusammengefasst.

Frau Fassbaender, gibt es eine typische Mozart-Stimme?

Es gibt Sänger, die derart befähigt sind zu Präzision und Disziplin, dass sie für Mozart geeigneter sind als – sagen wir – Stimmbesitzer, die am kraftvollen Drauf-Los-Singen mehr Freude haben. Ich glaube nicht, dass Mozart jedem Opernsänger liegt. Erforderlich ist für diese Partien eine schlanke, höchst flexible Tongebung, vor allem aber eine kultivierte Einstellung zum Singen und ständige Kontrolle.

Bedeutet das auch, dass man für Mozart quasi genetisch disponiert sein muss?

Disziplin, Stimmkultur und Atemführung kann man lernen. Aber eine ganz bestimmte Flexibilität und Spannkraft muss man mitbringen. Was die lyrische Grundeinstellung der Tonstärke betrifft, können und wollen

Mozart bedeutet nicht automatisch kleine Stimme. Eine große Stimme muss sich allerdings den Anforderungen der Mozart-Kultur unterwerfen. Doch diese Stimmen, das ist das Problem der Besetzungspolitik, werden oft und unter Umgehung von Mozart ins schwere Fach getrieben.

viele für Mozart geeignete Stimmen nicht über dieses Fach hinauswachsen. Das sehe ich nicht negativ – im Gegenteil. Mozart stellt so große Anforderungen, dass man ein Leben lang an den Rollen arbeiten kann, um ihnen gerecht zu werden. Es gibt bei ihm keine einzige unwichtige Note. Jeder Ton, jedes Wort, jede Punktierung ist entscheidend.

Und findet man genügend Sängerinnen und Sänger mit diesen Voraussetzungen? Hat sich in dieser Beziehung etwas verändert?

Es gibt diese Sänger, auch in genügend großer Zahl. Das Problem ist eher, dass viele von ihnen Grenzen überschreiten – und damit ihre Stimmen überfordern. Dementsprechend schnell sind dann die »Mozart-Fähigkeiten« dahin. Ein altes Thema. Mozart hat wunderbar für Stimmen

geschrieben, auch wenn er sie immer wieder – sicher ganz bewusst – an Grenzen führt. Wenn man wie in meinem Fall den Cherubino eines Tages nicht mehr singen will, ist das eine andere Sache. Als Mezzo sollte man ihn aber immer singen *können*. Als Interpret kann man aus Rollen herauswachsen, weil sich für einen selbst die Aussage einer Partie erschöpft. Das hat aber nichts mit dem Kehlkopf zu tun.

Inwieweit ist das alles – nicht nur jungen – Sängern bewusst?

Ich glaube, dass die großen Sänger früher ehrgeiziger waren, was stilistische Dinge betrifft. Sie wussten mehr darüber, wie man mit derselben Stimme Mozart oder Verdi bewältigen kann und muss. Möglicherweise bekommt man dieses Wissen an den Hochschulen nicht mehr vermittelt. Ich wundere mich oft, wie wenig stilsicher die jungen Leute heute sind und mit welch dürftiger handwerklicher Kenntnis sie antreten. Wenn ich ein junger Sänger oder eine junge Sängerin wäre, würde ich mir zum Beispiel die Mozart-Aufnahmen von René Jacobs anhören. Er hat so viel Forschungsarbeit betrieben und als Sänger das Thema Mozart reflektiert, dass man sich bei ihm sehr gut aufgehoben fühlen kann. Es geht dabei gar nicht ums Kopieren, das wäre der falsche Weg, sondern ums Orientieren.

Früher war das Fach, zu dem ein Sänger angeblich gehört, kein so großes, entscheidendes Thema. Es war ganz natürlich, mehrgleisig aktiv zu sein. Hat sich durch diese Praxis ein anderes Stilempfinden herausgebildet?

Kann sein, dass an dieser von mir beklagten Unkenntnis wirklich die berühmten Schubladen schuld sind. Ich denke hier oft an meinen Vater, Willi Domgraf-Fassbaender. Er war ein großer Stilist mit einer italienisch geschulten, auf Linie geführten Stimme. Mein Vater war einer der besten Mozart-Sänger seiner Zeit, aber er sang Verdi, Puccini, Rossini, Gluck oder Wagner mit derselben stilistischen Kenntnis und Verve.

Bringen die Teilnehmer Ihrer Meisterkurse Mozart-Arien mit? Oder müssen Sie den Nachwuchs auf bestimmte Stücke hinweisen?

Nein, Mozart-Arien sind immer im Repertoire. Fast alle Baritone bringen Don Giovanni oder Almaviva. Die Soprane wollen an Fiordiligi, Susanna, vor allem an Pamina arbeiten. Deren g-Moll-Arie ist der Prüfstein schlechthin. Diese zwei Seiten des *Zauberflöte*-Klavierauszuges fordern alles in konzentrierter Form: Höhe, Tiefe, emotionale Beteiligung, sängerische Intuition, Intelligenz, Gestaltungswillen und Stimmkultur. Tenöre haben fast immer Taminos »Bildnis-Arie« dabei, eine Herausforderung, ähnlich der Pamina. Die Bässe haben es schwerer. Osmin oder Sarastro kann man zwar technisch erarbeiten, dennoch ist eine gewisse vokale Reife erforderlich – und die erreichen Bässe erst lange nach der Ausbildung.

Hat der Mozart-Gesang auch mit einem charakterlichen Reifezustand zu tun? Oder kann man unwillkürlich das Richtige erfassen?

Jede musikalische Gestaltung hat mit einer gewissen Reife zu tun. Mozart selbst war allerdings nur jung, er ist nie alt geworden. Aber seine Sensibilität für Unerklärliches, seine Emotionen, eine unbewusste Weisheit sind immer spürbar. Dass man das ungeheure Innenleben seiner Figuren als ganz junger Mensch wirklich erspürt und erfüllt, glaube ich nicht. Wenn *Le nozze di Figaro* oder *Così fan tutte* in Hochschulaufführungen erarbeitet werden, kann sich das trotzdem gut fügen, weil alle Beteiligten jung sind und keiner in Gefahr gerät, sich gegen größere Stimmen behaupten zu müssen. Ich bezweifle aber, dass man schon in diesem Ausbildungszustand wirklich alle Facetten der Figuren erlebbar machen und in ihr Inneres eindringen kann. Das ist mit einem Reifeprozess verbunden, natürlich auch mit einem stimmlichen, der erst allmählich einsetzt. Die Unbekümmertheit der Jugend kann aber auch sehr reizvoll sein.

Hat sich die Mozart-Pflege an den Hochschulen geändert?

Ich glaube, dass im Zuge der Alte-Musik-Bewegung der Umgang mit Mozart bewusster und vorsichtiger geworden ist. Ich kann das allerdings nicht im Detail beurteilen, weil ich eher in Meisterkursen aktiv bin. In denen würde ich gern mehr an Mozart-Interpretationen

arbeiten, muss mich aber in den meisten Fällen mit technischen Voraussetzungen befassen.

Was ist so schwer an Mozart?

Er verlangt eine ständige Verbindung von extremer Disziplinierung und tiefster Emotion. Und dieser Balance-Akt lässt sich nur mit erheblichem stimmtechnischem Können bewältigen. Es ist viel leichter, einen Rodolfo oder eine Mimì zu erfassen als einen Ferrando oder eine Fiordiligi. »Un'aura amorosa« in *Così fan tutte* zum Beispiel ist eine der schwersten Tenor-Arien, die ich kenne. Es ist schwierig, sich bei Mozart zu befreien: Man fühlt sich oft in einem Korsett – nicht emotional, aber

Die typischen Alte-Musik-Stimmen sind gar nicht mehr in der Lage, etwas anderes zu singen. Damit gehen ihnen Dimensionen und Entwicklungsmöglichkeiten verloren.

technisch. Keine Phrase kann man ohne hundertprozentige Kontrolle singen. Ein großes Paradox. Ich habe mich bei Mozart stets gedrosselt gefühlt, dies aber gleichzeitig als sehr lohnende Gratwanderung empfunden. Was noch dazukam: Meine Partien – Dorabella, Sesto, Annio und Cherubino – erforderten von Typ und Stimme her eine Jugendlichkeit. Als Despina kann man inzwischen wunderbar altern.

Können manche also nicht Mozart singen, weil sie sich von diesem Korsett zu sehr einschränken lassen?

Vermutlich ja. Ich erlebe viele junge Solisten, die sagen: »Mir schnürt's den Hals zu, ich kann Mozart nicht singen.« Rein technisch gesehen liegt das auch daran, dass sich bei Mozart in Hinblick auf die Lage sehr viel im Passaggio abspielt, zum Beispiel bei Mezzosopranen. Ich vermute, dass auch viele die Akkuratesse, die Mozart erfordert, nicht gewöhnt sind und diese Hürde einfach nicht nehmen können. Da hat der Dirigent dann mächtig zu tun …

War Mozart demnach in gewisser Hinsicht rücksichtslos gegenüber Sängern?

So würde ich das nicht ausdrücken. Er hat das gefordert, was der grandiosen Vielschichtigkeit seiner Partien angemessen war. Aber die musikalischen Voraussetzungen haben sich verändert im Vergleich zu seiner Zeit. Das hängt etwa mit der höheren Orchesterstimmung zusammen, die wir heute haben, aber auch mit vokalen Gegebenheiten.

Woran liegt es, dass Mezzo-Partien heute gern von verkappten Sopranen gesungen werden?

Ich habe das Gefühl, dass Mezzosopranistinnen oft nicht zufrieden sind mit ihrem Fach und darüber hinauswachsen wollen. Die Folge sind Überstrapazierungen. Mittellage und Tiefe werden dadurch ausgedünnt und mutlos behandelt. Der überwiegende Teil der jungen Mezzo-Stimmen, mit denen ich es zu tun habe, tendiert in die Höhe. Diese Entwicklung – das führt ein wenig von Mozart weg – hat noch mit einem anderen Phänomen zu tun: Niemand nimmt sich mehr Zeit, gesund in dramatischere Mezzo- und Alt-Partien hineinzuwachsen. Für diese Rollen und ihre stark geforderte Tiefe braucht es aber eine vokale und ganz allgemein eine körperliche Reife. Ich bin immer froh, wenn ich einem echten, dunkel timbrierten Mezzo mit einer guten, fundierten

Es gab andere Intendantenpersönlichkeiten. Die verstanden etwas von Stimmen. Sie brauchten noch keine Casting-Direktoren, um zu wissen, welche Sänger man für Mozart besetzen kann und darf.

Tiefenarbeit begegne. Ich habe außerdem das Gefühl, dass den Sängern die Angst vor der Bruststimme eingetrichtert wird, auch wenn ich dieses Register ungern so nenne. Die Empfehlungen, die Bruststimme zu meiden, führen in die falsche Richtung. Solche Resonanzmöglichkeiten muss man für sich entdecken, sie ausbauen und veredeln. Ich

spreche hier übrigens nicht nur von Verdi-Partien, wie Ulrica oder Amneris, sondern auch von Mozarts Sesto.

Die tiefe Lage wird bei Mozarts Sopranrollen extrem gefordert, man denke nur an Fiordiligis »Come scoglio«, an die Vitellia-Arien oder die c-Moll-Messe. Wie schwer ist es, Sopranistinnen dafür zu trainieren?

Ich mag es, wenn Soprane ihre Tiefe entdecken. Komischerweise kommt das auch oft vor und funktioniert. Soprane, so scheint mir, sind in dieser Beziehung freier und ungezwungener als Mezzos. Was man dabei nie vergessen darf: Von einer gut gebauten Tiefe profitiert die Höhe.

Wie schwierig sind *Zauberflöte* oder *Entführung aus dem Serail*, was das Sprechen betrifft? Wird dem in der Ausbildung und später in der Probenarbeit genügend Aufmerksamkeit geschenkt?

Sänger achten wenig auf ihr Sprechen. Auch bei Schauspielern stellt man das fest. Die Dialoge in den von Ihnen angesprochenen Opern waren leider auch bei uns früher kein großes Thema. Wer's konnte, der hatte Glück, die anderen mussten die Strecken zwischen den Musiknummern irgendwie überbrücken – möglichst ohne die Gesangsstimme zu strapazieren. Dass es kaum Dialogarbeit gab, fand ich teilweise frustrierend. Auch weil es eben um ein beherrschtes, vom Atem gesteuertes Sprechen geht, das die Stimme nicht ermüdet.

Wie haben Sie sich Ihrem ersten Cherubino oder Ihrem ersten Sesto genähert?

Es kommt immer darauf an, mit wem man das erarbeitet. Ich hatte in München das Glück, mit Meinhard von Zallinger, dem Ersten Staatskapellmeister, zu arbeiten. Mozart war seine Domäne. Ihm habe ich unendlich viele stilistische Einsichten zu verdanken. Er zeigte uns, wie man das musikalische Gerüst erkennt und erfüllt. Und dass man jede Äußerlichkeit weglassen muss. Damals war es noch nicht üblich, Fermaten mit endlosen Verzierungen zu versehen. Genauso vorsichtig war man mit den Appoggiaturen. Meinhard von Zallingers Mozart-Interpretationen hatten eine Delikatesse und Akribie, die ich sonst nie

wieder angetroffen habe. Einer der größten Mozart-Dirigenten war Karl Böhm. Er war auf Genauigkeit versessen, seine Orchestertransparenz war beispielhaft.

Haben sich gerade die deutsch-österreichischen Interpreten als Hüter der Mozart-Wahrheit begriffen?

Ja, besonders in Österreich. Das Wiener Nachkriegsensemble um Josef Krips war wahrscheinlich der Meinung, es habe Mozart erfunden – wobei ich das berühmte Mozart-Ensemble nur von Aufnahmen kenne. Es war natürlich großartig. Was in Glyndebourne seit den Dreißigerjahren entwickelt wurde, war allerdings mindestens ebenso schlüssig. Mein Vater hat dort Guglielmo und Figaro mit dem genialen Fritz Busch gesungen. Unter den Dirigenten gab und gibt es ab und zu Ausnahme-Erscheinungen, denen Mozart einfach liegt. Ich habe zum Beispiel John Pritchard mit Mozart sehr geliebt. Seine Arbeit hatte etwas Unangestrengtes, selbstverständlich Stimmiges.

Können Mozart-Interpretationen aus der Mode kommen? Ähnlich wie etwa Karl Richter im Falle von Bach?

Ja. Nehmen wir Herbert von Karajan, der einen sehr »kulinarischen« Mozart gepflegt hat. Mit dem Wort »Originalklang« habe ich zwar immer meine Schwierigkeiten. Aber die Verschlankung und Transparenz begrüße ich ausdrücklich. Das gab es gerade bei Krips und Busch auch lange vor den Alte-Musik-Experten. Wenn man allein die Tempi dieser beiden Dirigenten hört: Das ist so frisch, belebt und brillant und steht heutigen Interpreten in keinster Weise nach.

René Jacobs sagt, die Mozart-Dirigenten seien bis zur Revolution der Aufführungspraxis immer langsamer geworden. War Ihnen Mozart früher zu langsam?

Karl Böhm war der einzige sogenannte Altmeister, mit dem ich Mozart gemacht habe. Als wir unter ihm sangen, haben wir teilweise sehr unter seinen langsamen Tempi gelitten. Wenn ich heute seinen Mozart höre, erscheinen mir seine Tempi oft als das Maß aller Dinge. Ich empfinde

jetzt, dass es auch richtig ist, sich Zeit fürs Ausmusizieren zu nehmen. Es ist stimmlich außerdem wichtig, dass man diese Tempi bewältigen kann. Es geht dabei um Themen wie Atem- und Tonkontrolle, Disposition, Kondition. Außerdem imponierte es mir, wie unaufwendig Böhm alles erreichen konnte. Er benötigte nur wenige Handbewegungen, nur kurze Blicke, und schon konnte sich ein Mozart-Gefühl einstellen: aufgrund von sensibelster Führung und totaler Beherrschung.

Gibt es ein richtiges Mozart-Tempo?

Eine schwierige Frage. Ich glaube, dass bei Mozart die Emotion, die innere Verfassung das Tempo diktiert. Gleichzeitig, aber das ist ja nicht nur bei ihm so, orientiert sich das Tempo an der Länge einer Phrase, die ohne Nachatmen gestaltet werden muss. Was bedeutet, dass man hier flexibel sein kann: Bessere Atem- und Stimmkontrolle erlaubt mehr Zeit. Es gibt für mich ein »natürliches«, ein nachvollziehbares, musikalisches Tempo, das nichts erzwingen will, das aus der Begeisterung für Mozart erwächst, wenn Sie so wollen.

Wie stehen Sie zu Verzierungen bei Da Capi?

Es gibt da heute sehr interessante Ansätze, die sicher ihre historische Berechtigung haben. Allgemein gesehen bin ich trotzdem vorsichtig. Oft stört es mich, wie verziert wird. Ganz schnell kann das bei Mozart ins Virtuose driften und damit in die Vordergründigkeit. Das wäre dann falscher Ausdruck. Man darf als Sänger nicht zum Komponisten werden.

Als Despina kann man inzwischen wunderbar altern.

Für mich weicht das, was heute getrieben wird, oft den Charakter der Arien auf, auch die Übergänge zwischen Abschnitten innerhalb der Nummern, die eigentlich hart gedacht sind. Ich glaube, dass Verzierungen auch etwas Zeitgebundenes sind und damals aus dem barocken

Zurschaustellen der vokalen Mittel entstanden. Ich bin eher für eine stringentere, puristischere Darstellung der Arien, das ist aber meine ganz persönliche Ansicht. Ich glaube, dass das unserer Zeit mehr entspricht. Gegen eine kleine Kadenz zur Verstärkung eines Moments habe ich gar nichts. Aber die oft zu hörende girlandenhafte Kunst ist heute

Es gibt für mich ein ›natürliches‹, ein nachvollziehbares, musikalisches Tempo, das nichts erzwingen will, das aus der Begeisterung für Mozart erwächst, wenn Sie so wollen.

nicht mehr nötig. Bei Da Capi in Arien kann man einen anderen Klangcharakter erzielen, eine Intensivierung der Dynamik, eine Tempomodifikation, ohne dass man zusätzliche Noten singt. Auch die ständigen Notenvorhalte müssen nicht sein. Ich halte viele für stereotyp. Es besteht die Gefahr, sentimental zu werden.

Waren die legendären Aufführungen des Wiener oder Münchner Mozart-Ensembles möglich, weil die Besetzung gleich blieb? Weil durchreisende Stars nicht erst zueinander finden mussten?

Auf jeden Fall. Die Ensembles waren größer, fester gefügt. Mozart erfordert höchsten Ensemblegeist. Es muss immer zu einem Ineinandergreifen von innerem und äußerem Geschehen kommen. Außerdem war zu meiner Zeit die Spielplanstruktur eine andere. Die Inszenierungen waren längere Zeit im Repertoire, man konnte sie weiterentwickeln, an ihnen wachsen. Und gerade deshalb wurden sie auch vom Publikum geliebt und in manchen Fällen sogar Kult. Denken Sie nur an die legendäre Produktion von *La clemenza di Tito* in München, bei der Jean-Pierre Ponnelle Regie geführt hatte. Abgesehen davon gab es auch andere Intendantenpersönlichkeiten. Die verstanden etwas von Stimmen. Sie brauchten noch keine Casting-Direktoren, um zu wissen, welche Sänger man für Mozart besetzen kann und darf.

Hat die Alte-Musik-Bewegung auch die Besetzungspolitik verändert? Durch das Propagieren von immer schlankeren Stimmen wird vieles doch heute »zu klein« besetzt.

Sicherlich. Es ist allerdings ein zweischneidiges Schwert. Ich habe Cesare Siepi als Don Giovanni nicht erlebt. Und ich weiß nicht, wie eine derart große Stimme in dieser Partie auf mich gewirkt hätte. Ich fand zum Beispiel Ruggero Raimondi als Giovanni nicht ideal, so toll er auch aussah. Andererseits besteht durch die aktuelle Entwicklung die Gefahr, dass bei aller Geschmeidigkeit und Flexibilität Farben verloren gehen und dass es »vegetarisch« wird. Auch Vibrato ist heute bei manchen Sängern verpönt. Mozart bedeutet nicht automatisch kleine Stimme. Eine große muss sich allerdings den Anforderungen der Mozart-Kultur unterwerfen. Doch diese Stimmen, das ist eben das Problem der Besetzungspolitik, werden oft und unter Umgehung von Mozart ins schwere Fach getrieben. Es gibt noch ein anderes Problem: Die typischen Alte-Musik-Stimmen sind gar nicht mehr in der Lage, etwas anderes zu singen. Damit gehen ihnen Dimensionen und Entwicklungsmöglichkeiten verloren.

Welches Vibrato ist bei Mozart erlaubt?

Ich persönlich halte nicht viel von gerade gehaltenen Tönen bei Mozart. Das hat mit Gestaltung nichts zu tun – es ist allenfalls ein Gestaltungselement. Das natürliche Vibrato einer Stimme beeinflusst Interpretationen nicht negativ, ein expressiv eingesetztes Vibrato bedeutet keine Gefahr. Wenn Sänger spüren, wie sehr das Vibrato mit der Atembeherrschung zu tun hat, mit welcher Flexibilität und Elastizität es funktionieren kann, dann ist es als Stilmittel wunderbar. Ein beherrschtes, bewusst variabel angewendetes Vibrato kann ein großer Ausdrucksträger sein.

Werden Countertenöre weiter in den Mozart-Kosmos vordringen?

Ich kenne drei, vier Counter, die finde ich hervorragend. Da stelle ich eine große Geschmeidigkeit fest, und da hört man auch in der Mittellage und Tiefe nicht den verkappten Bariton heraus. Denen traue ich vieles zu. Allerdings waren Countertenöre beziehungsweise Kastraten

bei Mozart ursprünglich gar nicht gefragt. Außerdem ginge mit Countern dieses so eigentümlich Androgyne verloren, auf das Mozart bei den Hosenrollen zielte.

Wie fest gefügt ist für Sie der Werk-Begriff bei Mozart? In manche Produktionen werden zum Beispiel stückfremde Nummern aufgenommen oder Arien verändert.

Ein prominentes Beispiel gab es bei den Salzburger Festspielen 2017, das ich mit großer Skepsis betrachtet habe: Ich halte *La clemenza di Tito* für lang genug, da muss nicht noch etwas hineingenommen werden. Das ist ein Trend, ein Manierismus, der unnötig ist. Das hat nur mit der Profilierungssucht der künstlerischen Leiter zu tun. Wenn der dramaturgisch denkende Mozart so etwas gewollt hätte, dann hätte er es auch vorgeschlagen oder notiert.

Wie hat sich die Behandlung des Rezitativgesangs verändert?

Eine ganz schwierige Geschichte. Die Behandlung ist besser geworden, auch weil Schauspiel-Regisseure verstärkt bei Mozart-Opern tätig sind. Sie haben Mozart gut getan, weil sie einen ganz anderen Wert auf handlungstreibende oder -hemmende Elemente legen. Generell treibt das Rezitativ die Handlung voran. Früher war das allein eine Tempofrage. Mal war man schneller, mal langsamer. Jean-Pierre Ponnelle hat damit

» Ich stelle bei mir im Unterricht fest, dass viele Sänger Rezitative im Einheitston abspulen. Sie wissen nicht, wie frei sie sein dürfen und dass sie dabei trotzdem die Form und die Versstruktur wahren müssen.

angefangen, Rezitative genauer zu untersuchen, ich erinnere mich daher so gern an die Arbeit am Sesto zurück. Eigentlich war Ponnelle damals der Einzige auf diesem Feld – neben Otto Schenk, der in seiner *Così fan tutte* einige Aufmerksamkeit darauf verwendet hat. Später, während

meiner Zeit als Innsbrucker Intendantin, hat Peer Boysen mehr als zwei Wochen ausschließlich Rezitativarbeit und Leseproben angesetzt, als er den Da-Ponte-Zyklus machte, um textliche Hintergründe zu erarbeiten. Dann erst begann die Arbeit auf der Probebühne. Ich stelle auch bei mir im Unterricht fest, dass viele Sänger Rezitative im Einheitston abspulen. Sie wissen nicht, wie frei sie sein dürfen und dass sie dabei trotzdem die Form und die Versstruktur wahren müssen. Aber wie gesagt: Bei der Regie hat sich in den vergangenen Jahren enorm viel getan in Verbindung mit Dirigenten wie René Jacobs, der Arie und Rezitativ sich fast durchdringen lässt. Gerade solche Beispiele zeigen, dass Rezitative eigentlich nicht nur Aufgabe des Regisseurs sind, sondern vor allem auch des Dirigenten. Die Musik gehört schließlich zu seinem Bereich. Mozart wird, wenn man es so ausdrücken will, inzwischen ganzheitlicher gedacht.

»Artikulation ist die Lebensader dieser Musik«

SIR JOHN ELIOT GARDINER

Unter den Dirigenten, die von der sogenannten »Alten Musik« kommen, ist er zweifellos der beste – in einem ganz einfachen und ganz anspruchsvollen Sinn: als Dirigent eben. Man kann das hören, wenn er sich Berlioz vornimmt, einen seiner Lieblingskomponisten. So geschehen etwa als Sir John Eliot Gardiner den turbulenten *Benvenuto Cellini* beim Musikfest Berlin (2019) dirigierte und das von ihm gegründete Orchestre Révolutionnaire et Romantique spielte. Ist mehr orchestrale Virtuosität, mehr klanglicher Feinschliff denkbar, kurz: mehr musikalische Geistesgegenwart angesichts eines großen, heterogenen Apparates? Auch *Les Troyens,* Webers *Oberon* oder Debussys *Pelléas et Mélisande* verdanken Gardiner intrikate Lesarten. Seine Aufnahme von Beethovens *Leonore* (in einer eigenen Fassung auf der Basis der Version von 1805) ist unübertroffen. Chabrier macht ihm keiner nach.

Der Musik Mozarts näherte er sich erst, nachdem er sich durch das 18. Jahrhundert gearbeitet hatte. Da war er längst durch seine Bach-Aufnahmen mit dem Monteverdi Choir und den English Baroque Soloists berühmt (beide ebenfalls von ihm gegründet). Auch mit Händel hatte sich Gardiner intensiv auseinandergesetzt, nicht zuletzt als künstlerischer Leiter der Festspiele in Göttingen. Und dann ist da ein Komponist, dessen Nähe zu Mozart ihn besonders fasziniert: Rameau. Das Verständnis der zugrunde liegenden Rhetorik sei absolut zentral für eine Mozart-Interpretation, sagt Gardiner.

Angesichts harter Corona-Zeiten fand das folgende Gespräch in Form eines regen Mailwechsels mit Stephan Mösch statt. Sir John hatte sich auf seine Farm in North Dorset zurückgezogen und arbeitete parallel an einem neuen Buch, an Radiosendungen und TV-Dokus (über Beethovens Sinfonien). Für Juni 2021 plant er Verdis *Don Carlos* (mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks).

Sir John Eliot Gardiner, wann sind Sie Mozarts Musik zum ersten Mal begegnet?

Das kam durch das Singen von Kanons auf langen Autofahrten. Meine Mutter brachte uns immer Kanons bei, um zu vermeiden, dass meine Geschwister und ich uns langweilten oder herumnölten. Sie sang zum Beispiel den ersten Abschnitt des »Lacrimoso son io« (KV 555) oder von

Es bleibt ein Paradox: Mit ›alten‹ Instrumenten ist Mozart nicht nur viel besser zugänglich, sondern er klingt auch ›moderner‹.

»Bona Nox« (KV 561). Wir sollten genau zuhören, uns die Melodie einprägen und sie ihr dann nacheinander vorsingen, während sie den zweiten Abschnitt sang, den wir wieder aus dem Gedächtnis nachsingen mussten – und so weiter. Das war ziemlich anspruchsvoll. Im Rückblick erscheint es natürlich als gutes Training für die Ohren und als wunderbare frühe Einführung in die Schönheit von Mozarts Kunst der Melodieführung und des Kontrapunkts. Ich konnte ja nicht ahnen, dass ich eines Tages auf den schmerzhaft schönen As-Dur-Kanon im Finale von *Così fan tutte* stoßen würde, bei dem Fiordiligi, Dorabella und Ferrando versuchen, ihre tiefe Verwirrung und Trauer mit einem Toast wegzuwischen.

Welche frühen Eindrücke gewannen Sie von Konzerten oder Aufnahmen mit Mozarts Musik?

Als ich 13 Jahre alt war, kauften meine Eltern eine Box mit Langspielplatten: Erich Kleiber dirigierte *Le nozze di Figaro* – die berühmte, zu Mozarts 200. Geburtstag entstandene Aufnahme aus Wien, zweifellos ein Meilenstein der Diskographie, mit einer großartigen Besetzung, die von Cesare Siepi und Lisa Della Casa angeführt wird. Ich spielte sie immer und immer wieder. Ich erinnere mich, wie mir Sir Thomas Beechams Aufnahme der Sinfonie Nr. 39 (KV 543) ans Herz wuchs, und auch daran, wie mich das g-Moll-Streichquintett (KV 516) umgehauen hat, das ich zum ersten Mal mit dem Amadeus-Quartett und Cecil Aronowitz hörte.

Genauso fasziniert hat mich das von Benjamin Britten gespielte und dirigierte d-Moll-Klavierkonzert (KV 466). Ich erinnere mich auch ganz genau an ein Konzert im Salzburger Mozarteum, das ausschließlich Werken Mozarts gewidmet war und das ich als 15-Jähriger erlebte. Ich war mit einem Freund per Anhalter bis nach Österreich gefahren, wollte unbedingt Mozart in seiner Geburtsstadt hören und wurde dann schrecklich enttäuscht. Es klang so harmlos und blutlos – viel zu zuckersüß für meine ungeschulten Ohren. Wie Mozartkugeln. Oder besser: alles Fleisch und keine Knochen oder Sehnen.

Wann haben Sie zum ersten Mal Werke von Mozart dirigiert?

Meine erste Mozart-Oper habe ich mit 23 Jahren dirigiert: *Così fan tutte* konzertant mit der Chelsea Opera Group. Das war 1967. Zwei Jahre später wurden mir zwei Aufführungen der *Zauberflöte* an der English National Opera anvertraut – ohne eine einzige Probe. (Im Vertrag hieß das »Informationsgastspiel«.) Ich hatte noch nie zuvor einen Orchestergraben betreten. Der erste Schock kam bereits in der Ouvertüre: Ich schlug zum zweiten Takt einen Auftakt und erwartete eine gewichtige Sechzehntelnote; das Orchester reagierte aber mit einer schnellen Zweiunddreißigstel, die wie ein Gewehrschuss kam – eine Doppelpunktierung gewissermaßen, so wie es von Sir Charles Mackerras einstudiert worden war. Den zweiten Schock erlebte ich, als ich der Königin der Nacht einen Einsatz gab, sie aber in einer dicken Rauchwolke kaum sehen konnte. Außerdem blieb sie völlig unhörbar. Während des ersten Aktes hatte einer der Drei Knaben mit dem Stimmbruch zu kämpfen, und nach der Pause wurden die Jungs durch drei ziemlich korpulente weibliche Chormitglieder ersetzt.

Zwischen 1990 und 1996 haben Sie alle sieben zentralen Mozart-Opern dirigiert – zwei im ersten Jahr und dann eine pro Jahr –, in szenischen Aufführungen mit Ihren eigenen Ensembles in Parma, Lissabon und Paris, dann in Konzerten und halbszenischen Aufführungen in Amsterdam, Ludwigsburg und London. Wie kam es dazu? Gab es in Ihrer Karriere eine bestimmte »Mozart-Phase«, und wenn ja, wie hat sie begonnen?

Seit ich Anfang zwanzig war, hatte ich Werke von Mozart studiert und auch ganz unbekümmert dirigiert: mit »normalen« Orchestern, die auf modernen Instrumenten spielten. Ich mache das heute gelegentlich immer noch. Es ist bereichernd, zu erleben, wie die besten und flexibelsten der »modernen« Orchester in den letzten 20 Jahren gelernt haben, sich anzupassen und historische Aufführungspraxis anzuwenden. Mit der Gründung der English Baroque Soloists 1978 kam eine Zeit des Studiums und der Erforschung von Händel, Bach und Rameau – Komponisten, die mich die ganzen Siebzigerjahre hindurch in ihren Bann gezogen haben. Es war eine Phase, die in Aufnahmen von Bachs großen Chorwerken für die Deutsche Grammophon ihren Höhepunkt fand, in der ich die Opern von Rameau dem französischen Publikum wieder vorstellte und gleichzeitig als künstlerischer Leiter der Internationalen Händel-Festspiele in Göttingen fungierte (1981–1990). All das sollte ein wunderbarer Ausgangspunkt für die Annäherung an Mozart werden. Dass wir das hochgeschätzte, ja geheiligte Mozart-Repertoire quasi aus chronologischer Perspektive ansteuerten, hatte zur Folge, dass Mozart als Höhepunkt oder als Steigerung von Musik des 18. Jahrhunderts erschien – eine damals überfällige Korrektur der traditionellen Auffassung, ihn als unglaublich talentierten (aber im Kern auch simpleren) Vorläufer des bedeutsamen romantischen Repertoires des 19. Jahrhunderts zu verstehen. So haben die English Baroque Soloists und ich sorgfältig unsere Lehre in Sachen Mozart-Stil absolviert und den Grundstein für unser Verständnis seiner Musik gelegt. Dann kam eine Einladung, für die Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon alle 23 Klavierkonzerte mit Malcolm Bilson aufzunehmen. Schnell stellte sich heraus, dass es die erste Aufnahme des gesamten Zyklus auf historischen Instrumenten war. Hinzu kamen Aufnahmen des Requiems, der c-Moll-Messe und einiger Sinfonien für Philips Classics. Das brachte eine konzeptionelle und stilistische Generalüberholung mit sich – so als ob alle Filter entfernt würden, die sich zwischen Mozarts und unserer Zeit angesammelt hatten.

Es war eine Entdeckungsreise, die alles in einen neuen Fokus rückte. Es ging darum, den apollinischen Aspekt bei Mozart mit der wilden, dämonischen Dimension seiner Musik auszutarieren. Für mich

enthüllte sich eine frische Palette von Instrumentalfarben – zum Beispiel mit Trompeten und Schlagwerk, die durch die Textur lodern –, ein Muster der Farben, die darauf warteten, in seinen Opern freigelegt zu werden. Ich mochte das Moment der Überraschung, das sich damit

Dass Musik zu dieser Zeit als Sprache gedacht wurde – mit betonten und unbetonten Silben –, macht die Artikulation quasi zur Lebensader der Musik, bei reinen Instrumentalstücken genauso wie bei den Singstimmen.

verband – die Art, wie Mozarts Musik spielerischer, manchmal aber auch dramatischer erschien, innig und anmutig in einem Moment und im nächsten dämonisch und verstörend.

Ich fand den ganzen Prozess unendlich faszinierend. Es ging darum, eine Balance zwischen akribischer Wissenschaft und konkreter Aufführungspraxis zu finden. Die Ergebnisse unterschieden sich zum Beispiel verblüffend von dem üppigen, undifferenzierten Legato, das die geläufigen Interpretationen auf modernen Instrumenten kennzeichnete. Die Wirkung ist mit historischen Instrumenten – wenn sie mit Gusto gespielt werden – viel direkter. Man könnte auch sagen: erdiger und emotional unmittelbarer. Es bleibt ein Paradox: Mit »alten« Instrumenten ist Mozart nicht nur viel besser zugänglich, sondern er klingt auch »moderner«.

Welche Instrumente haben Sie eingesetzt?

Malcolm Bilson spielte entweder auf der Kopie eines Fortepiano von Anton Walter aus Mozarts Besitz oder auf einer Kopie von Johann Andreas Stein – Instrumente, die zwei Oktaven weniger umfassen als ein moderner Steinway und nur 85 Kilo wiegen. Sie haben im oberen Register einen wundervollen, silbrigen Klang, können aber im Bass auch donnern. Das ermutige uns zu einer Annäherung an die Stücke, wie E. T. A. Hoffmann sie beschrieben hat: »nicht sowohl Konzerte als

Symphonien mit obligatem Flügel«. Die so entstehende Struktur unterscheidet sich radikal von der traditionellen Art, in der man Mozarts Konzerte bisweilen immer noch hört: mit einem Steinway und reduziertem Sinfonieorchester. Die Musik dreht sich nun um den entscheidenden Wechsel zwischen großen symbolischen Gesten der »Big Band« und dem kammermusikalischen Austausch einer Gruppe von Solisten – Holzbläser, Solostreicher und Klavier. Es entsteht quasi Orchestermusik aus dem Geist der Oper, mit dem Klavier als Primus inter pares. Obwohl die von uns verwendeten Instrumente »kleiner« sind, machen sie die Musik viel, viel größer. Ein imaginäres Ziel war immer das Mannheimer Orchester, das Mozart so sehr bewunderte und von dem Christian Friedrich Daniel Schubart schrieb, sein Forte sei »ein Donner, sein Crescendo wie ein Catarakt, sein Diminuendo – ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch«.

Beginnend bei den mittleren Konzerten spielen die Blasinstrumente eine immer größere Rolle als gleichberechtigte Partner des Klaviers, und der Austausch nimmt dramatische Wechselwirkungen zwischen den Hauptfiguren in Mozarts Opern vorweg. Das Verständnis der zugrunde liegenden Rhetorik ist absolut zentral. Einerseits geht es um Fragen der Klangbalance, des Tempos, der Sensibilität für Feinheiten und die Bandbreite von Stimmungen; andererseits geht es darum, die latente Theatralik dieser Partituren herauszukitzeln. Mozart hat viel Kreativität und theatrale Energien in die Klavierkonzerte gesteckt – just in dem Moment, als ihn seine Wahrnehmung der Oper in neue Richtungen führte: weg vom ausladenden Stil etwa des *Idomeneo,* hin zu konziseren, theatralisch prägnanteren Formen, wie wir sie in den Da-Ponte-Opern finden.

Können Sie ein Beispiel dafür geben?

Nehmen wir die großen Eröffnungsgesten von KV 503: Das Orchester spielt majestätisch, ganz oben im Bereich der Dynamik. Der Effekt ist elektrisierend: Er scheint diese Musik zu vergrößern, und zwar weit über die Möglichkeiten viel »modernerer« Gegenstücke (des 19. Jahrhunderts) hinaus, bei denen immer die Gefahr besteht, den Solisten mit undurchsichtigen Texturen und leerem Bombast zu überwältigen

oder ins andere Extrem zu verfallen und sich allzu höflich zurückzunehmen. Mozart lässt das Klavier dann fast schüchtern (zudem an der »falschen« Stelle) und mit vollständig kontrastierendem Material einsetzen, wobei er das obere Mittelregister verwendet – jene Lage, in

Mozart ist in dieser Hinsicht viel abenteuerlustiger und überzeugender als etwa Gluck. Er ist viel näher bei Rameau.

der das Instrument am zartesten wirkt. Dasselbe macht er in KV 491 und KV 467. Oder nehmen Sie die Eröffnung des großen d-Moll-Konzerts KV 466. Wir haben damals alle ikonischen Aufnahmen mit großartigen Solisten gehört – bis zu Artur Schnabel und Edwin Fischer. Die Eröffnung wurde fast durchweg als vergrübelte, romantische Tondichtung verstanden und legatissimo gespielt. Diese Lesart verbindet die »modernen« Instrumente perfekt mit der charakteristischen, langen Gesangslinie des Klaviers. Der Ansatz, den wir mit Malcolm Bilson gewählt haben, sorgte für eine völlig andere Wirkung: nervöser in der Rhythmik, in sich vielfältiger, ja turbulenter, mit scharfen, beißenden Synkopen, angespannt und letztlich getragen von einer fiebrigen Energie. Das Ergebnis? Mehr *Don Giovanni* als *Parsifal.*

Und so kam es dann zum Opern-Zyklus?

Nachdem wir uns fünf Jahre lang in Klavierkonzerte, Sinfonien und die großen Chorwerke vertieft hatten, fühlten wir uns bereit, in die gefährliche Welt der Mozart-Opern vorzudringen – und zwar live. Wenn man mutig oder unbesonnen genug ist, um den Mount Everest zu besteigen, ist es sinnvoll, sich die richtige Ausrüstung zu besorgen – eine, die für alle denkbaren Fälle passt. Es gab für uns die einmalige Gelegenheit, sich vor dem Aufbruch gründlich vorzubereiten. Fast ein ganzes Jahr haben wir vor Beginn der Proben genutzt, um über jede der Opern nachzudenken und mit bzw. in ihr zu leben. Es ging darum, diesen herausfordernden, schwer fassbaren Werken neu zu begegnen, sie neu zu bewerten, gerade

weil sie tiefste Geheimnisse von Liebe und Tod, Tragik, Schuld und Glück beinhalten – mehr als je ein Komponist vorher eingefangen hatte.

Für mich war die Gelegenheit, den kompletten Kanon der sieben zentralen Mozart-Opern aufzuführen, die Verwirklichung eines Traums, auch weil alles – ermutigt von der Deutschen Grammophon – als Live-Mitschnitt festgehalten wurde (nur *Die Entführung aus dem Serail* entstand als Studioaufnahme). Es bot sich die Chance, die Stücke in ihrem zeitgenössischen Kontext völlig neu zu betrachten und (soweit das möglich ist) von den Schichten späterer Interpretationsstile zu befreien. Es war eine große strategische und logistische Herausforderung, Opernhäuser ohne festes Orchester und Chor zu finden (oder solche, deren Ensembles auf Tour oder im Urlaub waren), die unser Projekt unterstützten. Wir mussten Sponsorengelder einwerben, wohlwollende Regisseure finden und natürlich eine Reihe handverlesener Sänger. Wir hatten das Glück, dass gerade eine neue Generation herausragender Sängerinnen und Sänger auftauchte, die sich stilistisch sehr genau auf Mozarts Opern einstellen konnten. Zu ihnen gehörten Sylvia McNair, Barbara Bonney, Charlotte Margiono, Hillevi Martinpelto, Cyndia Sieden, Ľuba Orgonášová, Anne Sofie von Otter, Anthony Rolfe Johnson, Rainer Trost, Rodney Gilfry, Cornelius Hauptmann, Ildebrando D'Arcangelo und Gerald Finley. So entstand ein Kernensemble für unser sechsjähriges Projekt. Diese Künstler waren nicht nur stimmlich hervorragend und zudem exzellente Schauspieler, sie waren auch offen und bereit, ihre Vorerfahrungen (etwa bezüglich Vibrato und Artikulation) an Stil, Klanggewichtungen und Farben der English Baroque Soloists anzupassen, ohne den individuellen Charakter ihrer Stimmen aufzugeben. Mozart ist dafür berühmt, dass er seine Arien auf die Fähigkeiten und Idiosynkrasien seiner Sänger zugeschnitten hat. Bei der Besetzung der Rollen haben wir versucht, genau dasselbe zu machen.

Können Sie die stilistische Annäherung genauer beschreiben?

Dass Musik zu dieser Zeit als Sprache gedacht wurde – mit betonten und unbetonten Silben –, macht die Artikulation quasi zur Lebensader der Musik, bei reinen Instrumentalstücken genauso wie bei den Sing-

stimmen. Es war daher wichtig, dass wir sozusagen die »Aussprache« von Mozarts Klangrede studierten, indem wir die Gestalt einzelner Noten, die Artikulation verschiedener Klangfiguren und ihre Kombination in Phrasen übten – mit all den unzähligen Möglichkeiten der rhythmischen Differenzierung und melodischen Formgebung. All das musste mit der Überprüfung des Quellenmaterials beginnen, bevor wir Mozarts ursprüngliche Dynamik und vor allem seine Hinweise zur Artikulation wiederbeleben konnten: die Bögen, Akzente, Keile und Punkte. Das mag pingelig klingen, aber es ist essenziell und führt auf ganz natürliche Weise dazu, dass man Mozarts Art, auch durch seine Instrumentallinien zu sprechen, wiedergewinnt. Daniel Gottlob Türk, dessen Klavierschule 1789 erschien, beschreibt sehr genau, was das Verhältnis von melodischem Verlauf und einzelner Note für die Aufführung dieser Musik bedeutet. Aber natürlich garantiert der Rekurs auf musikalische Konventionen der Zeit noch keine gute Aufführung. Wenn man historische Instrumente nutzt, bedeutet das ja nicht, dass die Wahlmöglichkeit, die immer zur Interpretation gehört, ausgeschlossen wird. Es bedeutet vielmehr, dass die Ausführenden eine neue Freiheit bekommen, um Botschaften zu erkunden, die der Musik zugrunde liegen.

Weil es dem damaligen Komponisten als Dirigenten überlassen war, den Sängern die in der Partitur notierten Ausdruckshinweise zu vermitteln, wurden die meisten Angaben Mozarts nicht in die Klavierauszüge übertragen, aus denen die Sänger ihre Partien lernen. Daher

Es geht darum, den apollinischen Aspekt bei Mozart mit der wilden, dämonischen Dimension seiner Musik auszutarieren.

fehlt in modernen Aufführungen häufig eine ganze Informationsschicht, die sich auf die Singstimmen bezieht und für die Interpretation von entscheidender Bedeutung ist. Es geht nicht nur darum, laut und leise zu sein, sondern zu entscheiden, an wen sich welche Textzeile richtet – ob sie mimetisch oder diegetisch ist, ob sie mit voller Stimme oder

parlando gesungen werden soll oder a parte. Es gibt unendlich viele weitere Nuancen, die eine vokale Phrase mit theatraler Wahrhaftigkeit aufladen. Gleiches gilt für kadenzielle Appoggiaturen – dissonante Noten etwa, die sich auf einen starken Taktteil stützen und sich auf einem schwachen auflösen: Dinge, die Mozart in seinen Rezitativen normalerweise nicht notiert. Charles Mackerras hat den Weg gewiesen, indem er ihre systematische Verwendung wieder eingeführt hat – als Grundregel musikalischer Grammatik; Nikolaus Harnoncourt hat gezeigt, was durch die Begleitung der Rezitative alles getan werden kann, um die Handlung voranzutreiben.

Wie sind Sie mit den einzelnen Opern umgegangen? Lassen sie sich überhaupt getrennt betrachten? Wie wären subkutane Beziehungen zu beschreiben?

Sie sind alle so unterschiedlich und fordern unterschiedliche Ansätze, ausgehend von einem Bewusstsein für ihre stilistische Herkunft. Ich habe es geliebt, Mozarts stilistische Wurzeln in der italienischen Opera seria zu verfolgen, genauso wie in der Opera buffa. Wir begannen mit *Idomeneo,* einem Werk, das lange als altmodisch angesehen wurde – kaum mehr als ein edles Fossil – und das angeblich nicht mit den späteren Meisterwerken mithalten konnte. Dabei wurden zwei Dinge übersehen: erstens Mozarts Fähigkeit, eine bestehende Konvention zu übernehmen und sie für seine eigenen Zwecke zu nutzen, und zweitens die entscheidenden Auswirkungen der französischen Tragédie lyrique auf *Idomeneo.* Hier liegt der Grund, warum Mozart sich so viele Gedanken über die dramatische Wahrheit gemacht hat, der Grund auch für die zentrale Präsenz des Chors und, vielleicht noch wichtiger, der Grund für die Konstruktion erweiterter dramatischer Einheiten – was ja vielfach als Markenzeichen von Mozarts Opern angesehen wird. Das Nonplusultra diesbezüglich ist natürlich das Finale des zweiten Aktes im *Figaro* – mit einer Folge ineinandergreifender Abschnitte in verschiedenen Tempi, die für eine übergreifende Erzählstruktur sorgen. Das hatte er bereits sechs Jahre zuvor gelernt, als er *Idomeneo* komponierte – eine Oper, in der jeder Akt als langer, durchgehender Bogen konzipiert ist, der

genauestens auf den Fortgang der Erzählung abgestimmt ist und Spannung erzeugt. In dieser Hinsicht ist Mozart viel abenteuerlustiger und überzeugender als etwa Gluck, dessen Werke er eindeutig kannte. Er ist viel näher bei Rameau.

Was heißt das konkret?

Es erschien mir immer als wahrscheinlich oder zumindest plausibel, dass Mozart Rameau im November 1763 auf seiner ersten Reise nach Paris getroffen hat. Wir haben keine Beweise dafür, aber Leopold Mozart, der stolze, fürsorgliche Vater, von dem wir wissen, dass er die Entwicklung und Karriere seines Sohnes vorantrieb und eine Nase für günstige Gelegenheiten hatte, dürfte ganz automatisch den Wunsch gehabt haben, sein siebenjähriges »enfant prodigue« dem alternden Doyen der französischen Oper vorzustellen. Die Mozarts waren Gäste von Baron Grimm, der alle Möglichkeiten hatte, sie in die High Society und die Musikzirkel von Paris einzuführen. Rameau, der damals im 81. Lebensjahr stand, war aktiv eingebunden in die Proben seiner letzten und innovativsten Oper *Les Boréades,* in der zum ersten Mal ein konsequenter Plan in Hinblick auf Tonarten und dramaturgische Struktur umgesetzt wurde – und zwar entwickelt aus der Formenvielfalt, die die klassische französische Oper kennzeichnet. Das Stück ist das überaus spannende Beispiel einer quasi »durchkomponierten« Oper im 18. Jahrhundert. Rameaus Orchester wird viel direkter Teil der gesungenen Musik, als das bei Gluck der Fall ist oder bei irgendeinem anderen Komponisten bis zu Mozarts großen Opern.

Nehmen wir zum Beispiel die Sturmszenen. Die meisten Opernstürme des 18. Jahrhunderts bleiben zahm im Vergleich zum großen Chor »Quel bruit! Quels vents!« aus dem vierten Akt von Rameaus erster Oper *Hippolyte et Aricie,* der eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zur Szene mit dem Meeresungeheuer im zweiten Akt von *Idomeneo* aufweist (»Qual nuovo terrore!«). Mozart hat die wütende Energie und harmonische Kühnheit der Szene später nie übertroffen. Er geht weit über ein lebendiges Ausmalen hinaus und fängt die menschlichen und übermenschlichen Kämpfe, die den Kern des Stückes ausmachen, auf

symbolischer Ebene ein. Seine Kunst, die Intermezzi am Ende der Akte in die dramatische Erzählung einzubinden, lässt sich direkt von der hintergründigen Art ableiten, mit der Rameau seine Divertissements behandelt hat (oft mit schmerzlicher Ironie).

Wie war die Erfahrung, mit verschiedenen Regisseuren an den Opern zu arbeiten?

Nun, ich muss gestehen, dass die Erfahrungen durchwachsen waren. Einerseits gab es durchaus fruchtbare Zusammenarbeit, andererseits fand ich es äußerst frustrierend, mit Regisseuren zu tun zu haben, die wenig oder gar kein Gefühl für Mozart besaßen und bei den Proben nur mit einem CD-Booklet auftauchten, in dem das Libretto stand. Sie hatten weder Interesse noch die Fähigkeit, die Partitur zu lesen. In den letzten Jahren habe ich *Le nozze di Figaro* an Covent Garden dirigiert – in einer Produktion von David McVicar, die dem Geist des Stückes treu blieb und die ich äußerst gewinnbringend fand. Aber vorher hatte ich das Pech, mit zwei Regisseuren zu arbeiten, von denen mir einer zu Beginn sagte, dass er kein Interesse an der Oper im Allgemeinen habe und Mozart im Besonderen ablehne. Der andere war so schlecht vorbereitet, dass die Sänger und ich gezwungen waren, Szene für Szene hinter den Kulissen neu zu inszenieren. Ich bezweifle, dass er es überhaupt gemerkt hat.

Haben Sie deshalb die Einladung angenommen, eine eigene szenische Produktion von *Così fan tutte* zu erarbeiten?

Tatsächlich war das eine enge Kooperation mit Stephen Medcalf, einem sehr versierten und sensiblen Regisseur, mit dem ich zuvor gearbeitet hatte und der auch unsere *Zauberflöte* inszenieren sollte. *Così* ist die zerbrechlichste der Da-Ponte-Opern: Sie lebt von Doppelbödigkeit. Es bleibt

» Keine von Mozarts Opern ist in ihrer dramatischen Formung, ihrem Aufbau und ihrer inneren Logik präziser ausformuliert als *Così fan tutte*.

oft in der Schwebe, was aufrichtig gemeint ist und was vorgetäuscht wird, was tragisch und was komisch ist. Das macht die Magie des Stückes aus. Seit meinen Aufführungen 1967 (noch als Student) und dann 1984 in Lyon hatte ich klare Vorstellungen davon, wie das Stück funktioniert, wie es besetzt sein sollte. Ich entwickelte Gedanken zur Ausstattung und zur Inszenierung in einem weiten Sinn – und dazu, wie sie notwendigerweise und ganz natürlich aus der Musik entstehen kann. Keine von Mozarts Opern ist in ihrer dramatischen Formung, ihrem Aufbau und ihrer inneren Logik präziser ausformuliert als *Così*. Es gibt ein eigenes Klangbild. Die Musik ist zum Beispiel oft irregulär in den Phrasenlängen, die Klarinetten dominieren die Instrumentalfarben. Das schafft eine lässig-entspannte, sinnliche Atmosphäre, die die neapolitanische Landschaft und die Sehnsüchte der Mädchen perfekt einfängt. Die Oper ist ein emotionales Psychodrama aus dem späten 18. Jahrhundert, genauso scharfsinnig wie Marivaux oder Beaumarchais, aber ergänzt durch die Eloquenz des Gesangs und gefiltert durch das faszinierende Prisma von Mozarts Orchester.

Würden Sie sagen, dass es einen signifikanten Unterschied gibt zwischen Da Pontes und Mozarts Gesamtkonzeption von *Così*?

Den gibt es sicherlich. Als reines Theaterstück gelesen, zeigt Da Pontes Libretto ein frauenfeindliches Bild von fast herzlosem Zynismus: Zwei auf naive Weise selbstbewusste junge Männer werden durch die Unbeständigkeit von zwei kaum erwachsenen Frauen verraten. Die Frauen unterscheiden sich nur durch den Verlauf ihres Widerstands und den Zeitpunkt ihres »Sturzes«. Die Moral ist klar: Die menschliche Natur ist so fehlerhaft, dass Ideale wie Beständigkeit und Treue auf der Strecke bleiben. Durch Mozart wird das eine weitaus komplexere Angelegenheit. Statt der unbarmherzig säkularen und materialistischen Sichtweise seines Librettisten auf die menschliche Natur erlaubt uns Mozart, in der sinnlichen Schönheit seiner Liebesmusik zu baden und mit ihm über die Anmaßungen und Einstellungen von vier jungen Menschen zu lachen – darüber, wie die Mädchen auf naive Weise genau das machen, was von ihnen erwartet wird, und auch über das hochtrabende

Verständnis von Männlichkeit, das in der ganzen Wette steckt. Gesellschaft und Konvention können das menschliche Bedürfnis nach wahren Werten und tiefen Bindungen nicht befriedigen. Das scheint mir Mozarts Botschaft zu sein, die er in seiner nächsten Oper *Die Zauberflöte* noch weiter ausgearbeitet hat.

Stimmt es, dass Sie Fiordiligi und Dorabella gebeten haben, die Rollen zu tauschen?

Fast, aber nicht ganz! Für mich ist es kein Zufall, dass ihre Charaktere zunächst schlecht definiert sind. Die Liebenden beginnen nicht als autonome, sondern als »geklonte« Wesen, deren Handlungen durch einen Verhaltenskodex bestimmt werden. Wenn man die latenten Unterschiede im Charakter der beiden Schwestern zu früh herausstellt, verpasst man einen kritischen dramatischen und psychologischen Bruch,

Gesellschaft und Konvention können das menschliche Bedürfnis nach wahren Werten und tiefen Bindungen nicht befriedigen. Das scheint mir Mozarts Botschaft zu sein.

den Da Ponte geschaffen hat, indem er Despina *nacheinander* Druck auf die Mädchen ausüben lässt. Ich fand es daher wichtig, von Anfang an zu betonen, dass die Schwestern tatsächlich eineiige Zwillinge sind, die dieselbe Musik singen und die gleichen Emotionen teilen. Das bedeutet, dass der zweite Akt eine weitaus größere Wirkung hat, weil sie sich nun heftig voneinander unterscheiden. Wenn man nach den Konzertarien urteilt, die er für sie schrieb, waren die Stimmen von Mozarts ursprünglichen Sängerinnen – Adriana Ferrarese (Fiordiligi) und Louise Villeneuve (Dorabella) – in Umfang und Typ sehr ähnlich. Aus dem Autograph geht klar hervor, dass Mozart unentschlossen war, welche Sängerin welche Rolle übernehmen sollte. Die Mode, Dorabella einer Mezzosopranistin zuzuweisen, kam erst viel später auf, und sie untergräbt die entscheidende Ähnlichkeit der Schwestern im ersten Akt. Die

Konvention diktierte natürlich, dass jede der beiden Prime donne eine Arie pro Akt haben musste. Aber es scheint mir fast ein Zufall, dass Dorabella diejenige ist, die »Smanie implacabile« (Nr. 11) singt: an dem Punkt, an dem beide Schwestern gleichermaßen verstört sind über das plötzliche Verschwinden ihrer Liebhaber. Wir haben mit alternativen Phrasen dieser Arie und des vorhergehenden Accompagnato experimentiert. Das Gefühl einer Austauschbarkeit der Schwestern in diesem Stadium wurde dadurch bestätigt. Andererseits deutet »Come scoglio« (Nr. 14) darauf hin, dass Mozart entschieden hatte, Fiordiligi als Sprecherin der beiden Schwestern erscheinen zu lassen, auch wenn die mutige Behauptung ihrer moralischen Stärke auf sehr wacklige Felsen baut, wie die Musik verrät. Die Arie ist eindeutig der Ferrarese zugeordnet, obwohl sie auch zum Umfang der Villeneuve passt.

Bis zu diesem Punkt in der Oper gibt es keine Trennung zwischen Vernunft und Gefühl: Beide Schwestern sind sich völlig darüber im Klaren, dass es ihre Pflicht ist, die Albaner abzuwehren; ihre Gefühle hängen mehr oder weniger mit ihren abwesenden Liebhabern zusammen. Aber dann nimmt die Buffonerie des ersten Finales einen eher unheimlichen Ton an: Mitleid und Mitgefühl der Mädchen werden durch den fingierten Selbstmord der Albaner herausgefordert. Und durch den Mesmer'schen Magnetismus wird das Gift aus den Albanern gezogen. Don Alfonso und Despina nutzen den »heilenden« Magnetismus, um die Schwestern in emotionale Aufmerksamkeit und sexuelle Erregung zu »mesmerisieren«. Am Ende des Aktes hat sich eine große Kluft zwischen Vernunft und Gefühl geöffnet: Die Verführung und der mögliche »Sturz« der Mädchen wurden genauso rücksichtslos vorbereitet wie in Laclos' zeitgenössischen *Liaisons dangereuses.*

Wie sehen Sie die beiden Frauen im zweiten Akt?

Sobald Dorabella glaubt, mit Despina ein glaubwürdiges Alibi zu haben, kann sie sittliche Tugend mit Respekt und Ansehen gleichsetzen, und ihre Skrupel verschwinden einfach. Sie redet sich ein, dass man untreu sein und gleichzeitig standhaft bleiben kann. Fiordiligi hingegen merkt auf sehr viel schmerzhaftere Weise, dass man wankelmütig sein kann,

ohne jemals untreu zu sein! Ihre Arie »Per pietà« (Nr. 25) zeigt den einsamen Konflikt einer Seele, die ihren moralischen oder spirituellen Halt verloren hat. Sie setzt ihre Hoffnungen auf Guglielmos Beständigkeit – genau in dem Moment, in dem Mozarts Hörner uns mit grausamem Spott sagen, dass er sie mit Dorabella betrügt.

Und was ist mit den Männern?

Guglielmo ist der unkompliziertere von beiden und bekommt die härtere Lektion, weil sein männliches Ego und sein Stolz durch die Erfahrungen angeknackst werden. Fernando (mit dem sich Mozart spürbar identifiziert) sucht auf poetische Weise nach einer idealen Liebe. Sein großartiges Duett mit Fiordiligi »Fra gli amplessi« (Nr. 29) beginnt zwar als Abrechnung mit Guglielmo, verwandelt sich dann aber in ein allumfassendes und – für mich – eindeutig aufrichtiges Bekenntnis der Liebe zu Fiordiligi. Es ist einer dieser seltenen herzzerreißenden Momente – ein anderer wäre das *Idomeneo*-Quartett (»Andrò ramingo e solo«) –, in denen man Mozarts persönlichen Schmerz und seine aufgestauten Gefühle spürt, die einen Damm brechen lassen. Für die beiden »Puppenspieler« wird das ganze Experiment am Ende weitaus schmerzhafter als ursprünglich gedacht. Weniger weil sich die menschlichen Bindungen als instabil erwiesen haben, sondern vielmehr weil die Unschuld verloren ist: Selbstverständnis und gegenseitige Achtung wurden durch Wissen unterlaufen, jetzt kommt es auf die Vergebung an. Hier mildert und lindert Mozarts Musik den Zynismus von Da Ponte auf ergreifende Weise. Wie überzeugt ein Interpret auch beim Lesen der Partitur sein mag: Es gibt nie einen einzigen, »richtigen« Weg, sich einem so facettenreichen und komplexen Stück wie *Così* zu nähern. Man kann nur hoffen, ein winzigen Ausschnitt von Mozarts Genius einzufangen, ihn aufzunehmen und herauszuarbeiten.

Gibt es einen roten Faden, der Mozarts Opern verbindet? Eine gemeinsame Botschaft?

Im Allgemeinen finde ich die Unterschiede bedeutsamer als die Ähnlichkeiten. Aber es gibt diesen Verlust der Glückseligkeit – der Unschuld,

des Friedens mit sich selbst, der Harmonie mit der Natur –, der alle drei Da-Ponte-Opern verbindet. Er erfüllt große Teile von *Le nozze di Figaro* mit Nostalgie, was im »Dove sono« der Gräfin und noch mehr durch Barbarinas »L'ho perduta« gebündelt wird. Er ist auch im *Don Giovanni* präsent – in der Art, wie Mozart an unsere Urängste rührt, gewogen und für mangelhaft befunden zu werden. Der Verlust der Unschuld betrifft aber auch Mozart ganz persönlich. Er musste irgendwann mit der Frage fertigwerden, wie er außerhalb des magischen Nirwana leben sollte, das er in Klängen erschaffen hatte.

In der Szene des letzten Abendmahls im *Don Giovanni* lässt er sein übliches Schwanken an der Grenze zwischen Komik und Tragik hinter sich und betritt das tückische Terrain zwischen Gut und Böse. Diese Musik zerstört jedes Mozart-Bild, das auch nur im Entferntesten etwas mit Schokoladenkugeln zu tun hat. Wer unsere Inszenierung im

Es gibt diesen Verlust der Glückseligkeit – der Unschuld, des Friedens mit sich selbst, der Harmonie mit der Natur –, der alle drei Da-Ponte-Opern verbindet.

Concertgebouw von Amsterdam erlebt hat, wird sicher nie die fröstelnde Wirkung von Andrea Silvestrelli vergessen, dem mächtigen, auch körperlich riesigen Commendatore. Er kam aus dem hinteren Teil des Saals, ihm ging sein eigenes Orchester aus drei Posaunen voran. Die spontane Menschenkette, die sich aus dem Chor und ahnungslosen Zuschauern am Rand einer Reihe ergab, zog Don Giovanni an – bis er von den Schultern des Commendatore und schließlich in sein Verderben stürzte wie ein Sack Kartoffeln. Nachdem Mozart uns an den Rand der Hölle geführt hat, zieht er uns abrupt zurück und lässt uns – wie Shakespeare in seinen Epilogen – wissen, dass alles nur ein Spiel ist, das sich in Luft auflöst.

(Aus dem Englischen von Stephan Mösch)

»Warum ›Mozart-Stimme‹? Diesen Begriff verstehe ich nicht«

CHRISTIAN GERHAHER

Kaum einer wäre auf ihn gekommen als Titelheld in Mozarts *Don Giovanni*. Doch das Hinterfragen von Klischees reizte 2014 an der Oper Frankfurt nicht nur den Regisseur Christof Loy, sondern auch seinen Darsteller Christian Gerhaher. Gerade weil der Bariton seit Karrierebeginn den Dialog mit einem ständigen, antreibenden, stimulierenden, manchmal auch lästigen, in jedem Fall unerbittlichen Begleiter pflegt – mit dem Zweifel.

Jeden Ton, jede Silbe, jedes Bedeutungselement auf die Goldwaage legen, ohne dass Spontaneität, sinnliches Klangempfinden und ein Sich-Hingeben an die Musik zu kurz kommen – das hat sich Christian Gerhaher zu eigen gemacht. Es prägt seine weltweit gerühmten Lied-Interpretationen (gerade hat er eine weitgespannte Schumann-Edition abgeschlossen) und die ausgewählten Opernpartien, natürlich auch die von Mozart.

Mit Lied und Kammermusik wurde er als musikalischer Denker sozialisiert. Manchmal sieht und hört man das seinem Umgang mit Mozarts Figuren an: Beim Papageno zum Beispiel trifft das zu oder beim Grafen Almaviva – was zu spannenden, ungewohnten, Hörer und Zuschauer fordernden, letztlich immer aus dem Kontext von Partitur und Libretto entwickelten Interpretationen führt. Gerade deshalb lehnt Gerhaher die Verengung auf einen spezifischen Mozart-Stil ab. Das Wichtigste, was man diesem Komponisten entgegenbringen muss, sagt er, sind Offenheit und Phantasie.

Das Gespräch fand während einer Arbeitsphase statt, in der sich Gerhaher auf die Titelpartie in *Le nozze di Figaro* vorbereitete – nachdem er die Rolle des Grafen Almaviva abgelegt hatte. Markus Thiel hat es in München, dem Wohnort des Sängers, geführt.

Herr Gerhaher, wie alt ist Don Giovanni?

Ich schätze, um die sechzig. Gut 2000 Affären, wie sie seine Bilanz aufweist, kann man in der Zeit schaffen – ich könnte das nicht. Es geht für Don Giovanni bei allem nicht um Prahlerei, das tut er ja nie in dieser Oper. Er ist keine Figur, die ihre eigene Geschichte reflektieren würde: Das ist ein Privileg seiner Adelszugehörigkeit. Er kann sein Leben leben, wie er will. Die Affären sind nur ein Teil der ganzen Chose, ein unbedeutendes Detail. Das Prahlen überlässt Mozart dem Diener, wobei ich nicht glaube, dass Leporello von seinem Herrn damit beauftragt wurde, alle Frauengeschichten zu dokumentieren. Vielmehr steckt Leporellos eigene Sinnsuche dahinter, sein Rekapitulieren dessen, was er mit Giovanni erlebt hat – und wie wenig sein eigenes Leben bedeuten könnte. So sehe ich das jedenfalls aufgrund der kurzen, aber tiefen Melancholie, zu welcher er am Ende seiner ersten Arie bei den Worten »voi sapete quel che fa« findet.

Ist Don Giovanni, ob für Frauen oder Männer, eine Art Projektion? So wie Alban Bergs Lulu?

Nein, in meinen Augen nicht. Don Giovanni ist ein Archetyp, der sich den einen »Beruf« erwählt hat, nämlich zu verführen. Daran hält er fest. Dass die Frauen dennoch allerlei in ihn hineinprojizieren, ist zwar verständlich, macht ihn aber nicht weniger zum Archetypen. Andererseits ist er nicht so realitätsfern, dass ihn das nicht interessieren würde. In seinem Ständchen kommt meines Erachtens klar zum Ausdruck, dass er die Reaktionen auf seine Werbeversuche wahrnimmt und verfeinernd – das heißt wirkungsvoll – wieder einbaut. Er weiß, dass diese tausendfach überarbeitete und kondensierte Canzonetta als Werbemittel funktioniert. Dieses Interesse ist also professioneller, nicht privater Natur.

Inwieweit ist der Don Giovanni Mozarts und Da Pontes als Figur zeitgebunden?

Diese Figur war schon vor Mozart und Da Ponte im Theater präsent und ist es auch heute noch, ob novellistisch, in Romanen oder Dramen – eine Figur, die an sich leicht verständlich ist. Das Absolutistische, das

sich in einer völlig freien Lebensführung des Privilegierten oder Machthabers äußert, ist zwar zeitgebunden, man könnte sie aber rollenspezifisch auch anders erklären. Einen, der die Möglichkeit hat, sein Leben unreflektiert zu durchschreiten und dabei kompromisslos seine Bestimmung zu leben, den gibt es auch in anderen Zeiten.

Eine solche Macho-Figur würden Mozart und Da Ponte also auch heute konzipieren können?

Ja, aber ich wehre mich dagegen, zu sagen, ein Kunstwerk werde erst dann interessant oder relevant, wenn es eine Antwort auf aktuelle Fragen gibt oder diese zumindest widerspiegelt. Es kann nicht Aufgabe der Kunst sein, sich dem Publikum anzudienen, indem sie von sich sagt: Ich bin

» Man kann den Don Giovanni gut singen, aber an einem Schubert-Lied scheitern. Ich möchte niemanden desavouieren, aber ich halte nichts von der Pose, man sei ein sogenannter ›Mozart-Sänger‹.

tagesaktuell. Das bedeutet nicht, dass ich mich persönlich dem politischen Aspekt der Kunst verweigern würde. Zu aktuellen Geschehnissen den Mund aufzumachen, das macht vielleicht den Künstler politisch, aber nicht die Kunst.

Gemeinsam mit dem Regisseur Christof Loy haben Sie an der Oper Frankfurt der Darstellungstradition des Don Giovanni viel Ungewohntes entgegengesetzt. Ein vom Leben Angewiderter begegnete uns da, das Gegenbild eines Womanizers. Sind solche Anti-Klischee-Aktionen notwendig?

Das Klischee des Latin Lovers oder Casanovas hat mit der werkimmanenten Bedeutung eigentlich nichts zu tun, so zumindest verstehe ich diesen Typus nicht. Für mich ist dieses Klischee eher ein Abziehbild, das Don Giovanni irgendwann verpasst wurde. Ich will jetzt nicht ein mögliches eigenes Defizit rechtfertigen oder rationalisieren, aber wenn man ihn nur auf den Schönling reduziert, auf den Verführer, dann wird die Figur

tendenziell belanglos. Ich empfinde mich durchaus als Kuriosum in dieser Rolle. Aber auch Gerald Finley entspricht nicht unbedingt dem Klischee des Latin Lovers und ist ein großartiger Giovanni, ohne ein Anti-Klischee sein zu wollen. Ich kann eben mit Stereotypen nicht viel anfangen, weil dadurch vieles droht, an Bedeutung zu verlieren. Das betrifft auch andere Rollen.

Also wären Giovanni-Darsteller wie Cesare Siepi oder Nicolai Ghiaurov heute nicht mehr möglich?

Das will ich damit nicht sagen. In der Postmoderne kann man ja prinzipiell alles zugleich machen. Was ich allerdings unkünstlerisch finde, ist – gerade beim Don Giovanni – bestimmte Aspekte unentwegt wiederzukäuen. Auch wenn er ein archaischer Nihilist ist, so handelt es sich doch um eine hochdifferenzierte, komplexe, schillernde Figur. Das höre ich bei einigen Interpreten kaum heraus. Abgesehen davon halte ich es für problematisch, einen Don Giovanni aus dem Bass-Fach zu besetzen.

War das dem Zeitgeschmack geschuldet?

Vermutlich. Wobei ich auf solche Moden eher ungern eingehe, weil ich mir bewusst bin, selbst Teil einer Mode zu sein, die abzuschätzen erst möglich sein wird, sobald diese vorbei und schal geworden ist. Es gibt aber in gewissen Stücken und Rollen Wahrheiten, die sich immer wieder zeigen. Den Giovanni einem Bass zu geben, war eine Entwicklung, die ich nicht vorteilhaft finde. Man muss sich nur die Einschränkungen der dynamischen und farblichen Flexibilität anhören.

Trägt an solchen Moden das 19. Jahrhundert die Hauptschuld, weil es die Figur des Don Giovanni dämonisiert hat?

So würde ich es nicht ausdrücken. Das Dämonische, Rätselhafte ist ja nicht wegzudiskutieren. Don Giovanni verkörpert extremen Nihilismus, das trägt aber nicht durch die ganze Partie. Er nimmt beispielsweise echten Anteil an seiner Umwelt, wenn er sich im Terzett des zweiten Aktes kurzzeitig erneut an Donna Elvira heranmacht, sich sogar fast ein wenig in sie verliebt. Da passiert etwas, was seinen eigentlichen,

mittlerweile öden Beruf für einen Moment übersteigt. Auf einmal gibt es da eine andere Möglichkeit, die nichts mit dem sonstigen Abhaken von Affären zu tun hat. Er sprengt die Schablone. Der Mord am Komtur war eine Grenze, die er bis dahin noch nicht überschritten hat. Das verändert sein Leben – so entsteht dieses Drama.

Ist es typisch für Mozarts Figuren, dass sie vielschichtiger sind, interpretatorisch also mehr »aushalten« als die anderer Opern?

Ich weiß das nicht, glaube allerdings, dass zum Beispiel Verdis Figuren weniger technische und gestalterische Volatilität aushalten – auch was die Qualität des Gesangs betrifft. Wenn die nicht stimmt, werden sie schnell stereotyp.

Das hieße ja im Umkehrschluss, dass Mozarts Figuren auch weniger guten Gesang aushalten.

Das nun nicht. Ich kann mir aber schon vorstellen, dass – ganz vorsichtig formuliert – aufgrund der Vielfältigkeit und Differenziertheit von Mozarts Figuren eine große Bandbreite musikalisch-klanglicher Darstellung möglich ist. Auf Mozarts gesamtes Opern-Spektrum bezogen empfinde ich allerdings Unterschiede. Nehmen wir nur Tamino oder die Königin der Nacht. Tamino ist programmatisch gesehen in einer Entwicklung begriffen, trotzdem bemerke ich sie eigentlich eher nicht. Und die Königin hat zwar drei kurze Auftritte – was aber passiert da schon groß?

Bedeutet diese Vielfalt, dass das Einfallstor für die Persönlichkeit des Sängers größer ist? Spürt man den Sänger bei Mozart stärker?

Davor würde mir grauen. Ich möchte die Persönlichkeit eines Sängers überhaupt nicht empfinden in seiner Interpretation. Eine ideale Art theatralischer Darstellung ist in meinen Augen, wenn die Person des Darstellers hinter der Rolle verschwindet. Natürlich kann man seine eigene Persönlichkeit, auch seine Historie nicht verleugnen. Trotzdem: Schauspielschulen wie das Method Acting, bei denen man lernt, die eigene Geschichte, das eigene Empfindungsumfeld für eine Rolle auszunützen und damit zu argumentieren, finde ich degoutant. Das ist

eine Belästigung – zumindest für mich. Ich finde es viel interessanter, wenn ein Darsteller sich beim Verstehen eines vielfältigen Bühnencharakters selbst überwindet, als wenn er sich ausbreitet.

Aber es ist doch so, dass man seine Befragung einer Rolle mit auf die Bühne nimmt – gerade in Ihrem Falle bei Don Giovanni oder Almaviva.

Natürlich sieht und hört der Theaterbesucher, was man über eine Rolle denkt. Er sieht und hört auch den Darsteller als Person – quasi als nicht zu vermeidende Nebenwirkung. Aber ich möchte nicht mein eigenes Leben bewusst einsetzen, um eine Rolle irgendwie aufzuhübschen.

Man kann sich mit jedem Komponisten ruinieren, mit Wagner, Bach und auch mit Mozart. Das Einzige, was mich vor dem Ruin bewahrt, ist der Geschmack.

Wenn ein Schauspieler mit TV-Soaps sein Geld verdient, heißt das ja nicht, dass er ein uninteressantes Leben führt. Er hat vielleicht seltener ein Rollenleben, das in einer historisch vielfältigen, archetypisch grundierten Differenzierung interessant ist.

Trotzdem reichert man sich mit Erfahrungen an. Wie würde jetzt der Papageno des Christian Gerhaher ausfallen – im Unterschied zu Ihren Anfängen auf der Opernbühne?

Na, da wäre meine Historie zu offensichtlich. Ich kann ja nicht als alternder Typ ein Papageno sein. Es gibt ein allgemeingültiges Bild einer Rolle, das verliert, wenn es von den Eigenheiten des Darstellers zu sehr beeinflusst wird. Vielleicht wäre es für manche Leute interessant, mich nochmals als Papageno zu sehen, aber nicht für mich. Ich will das nicht, auch meine Frau übrigens nicht. Und das allein ist mir Argument genug. Außerdem habe ich die *Zauberflöte* zu oft gemacht, habe da meine persönliche »Lebensdosis« erreicht – oder sogar überschritten. Es passiert aber auch etwas in meinen Augen Problematisches mit dem

Stück: Es wird zu viel hineingeheimnisst, wozu die *Zauberflöte* freilich einlädt. Ich kann diese inhaltsleere, prätentiöse Welt des Sarastro, die gemeinhin als schön empfunden wird, nicht mehr ertragen. Die persönliche Seligkeit des angeblich gereinigten und geprüften Tamino ist am Ende noch genauso grau wie zu Beginn. Immer wird in diesem Stück etwas verheißen, was nie eintritt. Es gibt keine Entwicklungen, welche sich mir als wichtig erschlössen. Sarastro spricht beispielsweise von dieser besonderen Zeit, deren Wichtigkeit er aber nie konkret einlöst.

Ist die *Zauberflöte* doch »nur« eine Vorstadtkomödie?

Ehrlich gesagt: ja, in meinen Augen – auch wenn jetzt einige sehr wissende Liebhaber aufschreien mögen. Die Musik finde ich großartig, gerade die Ensembles. Mir geht es in meiner Distanz aber ums Inhaltliche: Gerade in jüngerer Zeit wird die *Zauberflöte* zunehmend theoretisch überfrachtet, ob von Seiten der Regie oder mit enthüllenden Büchern. Auch die Tatsache, dass Goethe einen »zweiten Teil« geschrieben hat, kann mich von dieser Meinung nicht abbringen. Seinen Beitrag finde ich interessant, den Schikaneders weniger. Es werden, so mein Eindruck, Probleme und Inhalte importiert, statt aus dem Stück selbst herausgearbeitet.

Bei *Figaro* und *Don Giovanni* kämen Sie also nicht so schnell an die »Lebensdosis« heran?

Nein, wobei ich mit *Le nozze di Figaro* auch meine Probleme habe. Das liegt an etwas Persönlichem: Es ist schlicht so, dass ich mit der Rolle des Grafen nicht ganz zurechtkomme. Weil ich dieses Noble, Souveräne nicht hinreichend darstellen kann, es liegt außerhalb meiner Möglichkeit. Da steht irgendwann das Spektrum der eigenen Persönlichkeit einer Darstellung entgegen. Das widerspricht nicht meiner Kritik an der Darstellung im Sinne maximaler Identifikation. Vielmehr gibt es – als Ausnahmen – Künstler, die wirklich für alle denkbaren Partien etwas mitbringen. Im Schauspiel war das für mich Gert Voss, im Gesang Lotte Lehmann. Aber es gibt eben auch Darsteller mit inhaltlicher Beschränkung. Aus diesen Gründen versuche ich mich jetzt am Figaro. Diese Rolle mag ich besonders gern, weil er der Einzige in der Oper ist, der –

abgesehen von seinen Spielchen im zweiten Finale, grundsätzlich aber auch dort – ehrlich ist. Und der aus ganzem und reinem Herzen liebt.

Ist der *Figaro* ein Revolutionsstück?

Es gibt sicher revolutionäre, gesellschaftsbewusste Aspekte. Und ich finde es natürlich richtig, dass das in vielen Aufführungen ernst genommen wird. Eine Aktualisierung im Sinne von Chef und Angestelltem mit Aktentasche oder von #MeToo ist für mich aber nicht notwendig. Ich würde mir das auch nicht unbedingt anschauen wollen. Das ist jetzt keine Kritik an der Aufführungshistorie, sondern nur mein Geschmack. Das Museale ist meiner Ansicht nach eine Auszeichnung für jegliche Art der Kunstbetrachtung. Es ist doch absurd, wenn das Museale zum Schreckgespenst der Bühne erklärt wird. Ich gehe gern ins Museum, auch mit meinen Kindern. Es dreht sich immer um die Erkenntnis, wie die jeweilige Kunst aus ihrer Zeit heraus entstanden ist, wie der jeweilige Künstler in seiner Zeit gewirkt hat und wie eventuell eine allzeit verständliche Schöpfungs- und Darstellungsnotwendigkeit entsteht. Was wäre daran verwerflich?

Aber es heißt doch, dass gerade Mozarts Figuren etwas Überzeitliches, weil zutiefst Menschliches anhaftet. Sie sind auf eine faszinierende, auch bestürzende Weise von heute.

Dem widerspreche ich ja nicht. Das betrifft Teilaspekte der Figuren. Aber versuchen Sie doch einmal, eine Mozart-Oper, egal welche, zeitgemäß auszustatten. Vollkommen unmöglich! Wie will man beim *Figaro* die Verschränkung von Beaumarchais mit dem Libretto Da Pontes und der Musik Mozarts heute adäquat darstellen? Die Betrachtung des Stoffes geschieht immer aus der Zeit des Betrachters heraus. Mozart hat diese Geschichte damals aus seiner Situation heraus gereizt. Und dabei hat ihn nicht etwas vollkommen Banales interessiert, sondern etwas, das die Menschen zu allen Zeiten beschäftigt hat. Das kann in einer Aufführung deutlich werden. Ihn interessierten meines Erachtens speziell verschiedene Arten von Liebesbeziehungen sowie von Machtgefügen und Dominanz. Gerade im *Figaro* erfahren die interpersonalen Ent-

wicklungen eine unglaublich differenzierte und maßstabsetzende Ausleuchtung. Interessant ist, dass Joseph II. das Stück nicht verboten, sondern auf eine gewisse, eigene Weise sogar gefördert hat.

Viele sagen, wer Mozart singen kann, der beherrsche auch alles andere. Ist das ein Klischee?

Mehr als ein Klischee, solche Verallgemeinerungen sind doch Quatsch. Man kann den Don Giovanni gut singen, aber an einem Schubert-Lied scheitern. Ich möchte jetzt niemanden desavouieren, aber ich halte nichts von der Pose, man sei ein sogenannter »Mozart-Sänger«. Es geht um mehr als nur um Technik, Kraftaufwand oder Ähnliches. Man kann sich mit jedem Komponisten ruinieren, mit Wagner, Bach und auch mit Mozart. Das Einzige, was mich vor dem Ruin bewahrt, ist der Geschmack. Und wenn gesagt wird, Mozart sei gut für die Stimme: Ich kann mich mit Komponisten auch nicht kurieren. Den Begriff »Mozart-Stimme« empfinde ich als Flucht.

Wohin?

Eine Haltung, mit der ich nicht nur Werke und Komponisten, sondern auch Stimmen kategorisiere, ist in jedem Fall eine Vereinfachung – die geht, und das ist tatsächlich ein Hassbegriff für mich, in Richtung Brauchtum: Eine künstlerische Situation wird banalisiert, man entindividualisiert und mindert ihre singuläre Relevanz zugunsten einer scheinbar gottgegebenen Einfachheit und Sinnhaftigkeit. Mancher fügt eben gern sich – und die Künste gleich mit – in Kategorien, um destabilisierenden Fragen auszuweichen. Warum »Mozart-Stimme«? Diesen Begriff verstehe ich nicht. Es gibt einen Darsteller, ein Werk, einen Komponisten und das Publikum. Diese vier Variablen müssen immer wieder neu zusammen-

Wenn gesagt wird, Mozart sei gut für die Stimme: Ich kann mich mit Komponisten nicht kurieren. Den Begriff ›Mozart-Stimme‹ empfinde ich als Flucht.

gefügt werden. Das führt im Idealfall dazu, dass eine momentan gültige und mitreißende Darstellung entsteht, die mit der Notwendigkeit weniger einer Aufführung, als vielmehr einer Aussage zu tun hat.

Gibt es dennoch vokale Grundzutaten, die man für Mozart mitbringen muss?

Wenn man mich wirklich nach einer sogenannten »Mozart-Stimme« fragen würde, dann würde mir zum Beispiel José van Dam einfallen. Das heißt nicht, dass dies »nur« eine Mozart-Stimme wäre; José van Dam hat auch vieles andere fantastisch gesungen. Er ist aber ein Sänger, der im Umgang mit Rollen immer eine unglaubliche Offenheit und Phantasie an den Tag legt. Wenn ich seinen Figaro mit dem von aktuellen Sängern – mich eingeschlossen – vergleiche (was ich nicht tun sollte), dann vermisse ich ihn einfach. Das hat nicht nur mit stimmlicher Begabung zu tun, sondern auch mit einer geistigen. José van Dams Gestaltung des Figaro in der Einspielung unter Neville Marriner ist für mich das Nobelste, das Nonplusultra. Damit meine ich nicht den Mozart-Gesang allein, sondern wie man sich als Künstler einem Werk gegenüber verhält. Es gibt da eine Klangschönheit und -bewusstheit, nicht im Sinne von »rosarot«, sondern im Sinne von Begeisterungsfähigkeit. Und man hört, wie sich der Sänger einer rollenimmanenten Klangbedeutung unterordnet. Letztlich geht es um eine kommunikative Öffnung, der ich mich nicht verschließen kann und die mich begeistert.

Aber irgendetwas müssen doch diese Mozart-Arien besitzen, weil sie immer wieder Thema in der Gesangsausbildung sind. Jeder Tenor bringt den Tamino mit.

Wenn ich das positiv sehen möchte, dann liegt das wohl daran, dass man sich an der Schönheit und Tiefe der Musik erfreut. Wenn ich aber abschweifen darf: Ich finde es überhaupt nicht sinnvoll, Studenten mit Opernarien zu konfrontieren – dabei stellt sich nämlich sofort so etwas wie eine klangliche Verschmälerung ein. Es droht die Gefahr einer Timbre-Fixierung, und das oft zu einem viel zu frühen Zeitpunkt. Das hat nichts damit zu tun, ob eine Stimme zu groß oder zu klein ist.

Man darf die klangliche, farbliche und darstellerische Offenheit nicht zu schnell preisgeben. Ich bitte, das nicht falsch zu verstehen: Ich hatte nichts dagegen, wenn mir ein Schüler eine Arie mitbrachte. Er durfte es nur nicht ständig tun – und etwa das gesamte Studium am Almaviva oder an der *Figaro*-Gräfin herumschrauben. Das macht unflexibel.

Man sagt, Mozart-Arien beinhalten fast alle vokale Anforderungen quasi »in nuce« und seien gerade deshalb im Studium geeignet.

Diese Aussage finde ich auch unpassend – Kunstwerke sind verschieden und prinzipiell immer einzigartig. Durch eine derartige Haltung würde alles gleichgemacht, ich finde das eigentlich eine spießige Haltung. Etwas anders verhält sich die Sache, wenn man ein Vorsingen vorbereiten muss und ein Intendant oder ein für die Besetzung Verantwortlicher in bestimmen Arien Dinge über den Sänger erfahren wollen, die sie später einsetzen können. Um künstlerische Wahrheit geht es dabei eher nicht. Der Besetzungschef ist an etwas Kompatiblem interessiert, das er sucht und später abrufen können muss. Wenn man eine Mozart-Arie aber hauptsächlich als Anforderungsparcours betrachtet, dann ist sie im Grunde nicht mehr als eine Vokalise, man beraubt sie ihrer Originalität, ihrer momentanen Dringlichkeit und Wichtigkeit. Die Musik wird trivialisiert und pauschalisiert. Viel entscheidender ist es doch, Stücke in ihrer Gesamtheit ständig neu zu denken und zu verwirklichen.

Gibt es gewisse Anforderungen, vokale Wendungen und musikalische Muster, die typisch für Mozart sind und ihn unter Umständen so schwer machen?

Die Rezitativ-Sprache bei Mozart ist unglaublich natürlich, während man bei anderen Komponisten – angefangen bei Bach – ständig Takt-Überschreitungen wagen muss, um richtig zu betonen und einen Satz plastisch werden zu lassen. Was bei Mozart noch anders ist: Ich kann eine Phrase, die im Rezitativ an sich perfekt gebaut ist, verschieden konnotieren. Ein Beispiel wäre das lange Rezitativ zu Beginn des zweiten Aktes, wenn Figaro der Gräfin und Susanna die Situation und seinen Plan erklärt. Das ist ein ewiger, nur ab und an von den zwei Damen unterbrochener

Mancher fügt eben gern sich – und die Künste gleich mit – in Kategorien, um destabilisierenden Fragen auszuweichen.

Bandwurm, der dazu verleiten kann, alles monochrom und vor allem wahnsinnig schnell zu singen – auch, damit man die Stelle endlich hinter sich bringt. Ich empfinde sie als Aufgabe und versuche, eine klanglich volatile Deklamation zu finden, die sich nicht durch Stilistik allein erklärt. Oder nehmen wir Don Giovannis erstes Rezitativ nach dem Mord am Komtur. Das ist geprägt von einem verheerenden Stupor, ausgelöst durch die eigene Schuldigkeit. Hier geht es mir klanglich nicht um die oft zu hörende Tölpelei zwischen Giovanni und Leporello, sondern um Giovannis Unfähigkeit zu einer konzisen Kommunikation, weil er dieses ihn lähmende Verbrechen begangen hat. Eine Stilistik, die abgerufen werden kann, verhindert ab einem gewissen Ausmaß, dass eine Rolle problematisiert wird.

Gibt es geschlechterspezifische Unterschiede bei Mozart-Partien? Haben es Frauen leichter als Männer?

Nein, sie haben es schwerer. Nehmen wir Susannas »Rosen-Arie«. Alles muss hier geführt werden und eine gewisse Größe haben, wobei es nicht um Lautstärke geht, sondern um eine Schwere der Stimme, die sich selbst erhält und trotzdem leicht bleibt. Auch die Gräfin ist sehr speziell. Es gibt keine Attacke, aber die Partie hat auf eine unfassbare Weise Größe und Glanz. Ich halte sie ohnehin fast für die schwerste Mozart-Partie. Da bin ich froh, dass ich so etwas nicht singen muss. Etwas Ähnliches findet sich allenfalls bei den Tenorpartien, bei Ferrando zum Beispiel.

Haben sich Mozart-Dirigate in den vergangenen Jahrzehnten zum Positiven oder zum Negativen entwickelt?

Nikolaus Harnoncourt war ein beeindruckender, großartiger Künstler und Denker, der ständig alles hinterfragte, auch sich selbst. Wenn man selbst etwas angeboten hat, meinte er immer: »Probieren's das mal.« Und er hat es, wenn es passte, akzeptiert. Eine tolle Haltung. Bei Mozart

allerdings hat seine Haltung, etwas entdecken zu wollen, eine geheimnisvolle Bedeutung offensichtlich zu machen, nicht unbedingt funktioniert. Das ist zumindest mein Eindruck. Man kann das auch bei anderen Dirigenten unserer Tage beobachten. Ich fühle manchmal eine Eitelkeit: das Bedürfnis, sich unbedingt von anderen absetzen zu müssen. Das hat Mozart nicht nötig, er braucht keinen Bedeutungsüberbau. Im Gegenteil: Durch Manierismen wird er seiner Wirkungsmacht oft ein wenig beraubt, insbesondere wenn an deren Stelle ein girlandenartiges Affekt-Kontinuum tritt. Bei Dirigenten der 50er- und 60er-Jahre ist dagegen oft eine gelassenere Haltung zu entdecken.

Haben sich durch die sogenannte historische Aufführungspraxis Mozart-Besetzungen zum Unguten verändert? Überspitzt gesagt: Eine Barbarina-Sängerin wird schnell als Gräfin eingesetzt.

Das glaube ich nicht. Was ich dagegen unerträglich finde: Eine Gräfin wird als Barbarina besetzt. Barbarinas Arie zu Beginn des vierten Akts ist für mich die schönste, reinste, seelenvollste Musik des gesamten *Figaro*. Eine fast weiße Stimme im besten Sinne ist dort am besten aufgehoben. Ich habe das einmal in Straßburg erlebt, da war eine Essenz an Wahrhaftigkeit, die mich tief berührt hat. Was sicherlich häufiger vorkommt: Eine Susanna-Stimme singt die Gräfin. Ich wehre mich gegen jenen sportiven Aspekt, der mitschwingt nach dem Motto »Expertin für Alte Musik riskiert Großes«. Diese Herangehensweisen an Kunst und ihre Darsteller finde ich unwürdig. Ich habe aber auch etwas gegen andere Spieltraditionen, die durch das sogenannte »historisch Informierte« aufgekommen sind: gegen dieses Tänzerische zum Beispiel, gegen blumenkettenhafte Rezitativ-Orgien und auch gegen dieses ständige Brio, das die Musik für meinen Geschmack häufig zu sehr vorantreibt, ihr keine Ruhe gönnt. Manche Dirigenten glauben vielleicht, sie bräuchten dieses Geplapper als Kontrast zu übermäßiger Empfindsamkeit. Aber durch diese Kontraste wird emotionale Vielfältigkeit auf einige Grundtypen verengt, die es bei Mozart nicht mehr gibt. Eine der großen Leistungen Mozarts ist es, die Starrheit der Affekte aufzulösen in emotionale Vielfältigkeit und Kleinstteiligkeit.

»Unser Begriff von Authentizität ist ein bisschen festgefahren«

HARTMUT HAENCHEN

Bevor er ans Pult tritt, ist ein Großteil seiner Arbeit schon getan. Das Sichten der Autographe, der Vergleich von Ausgaben und Fassungen, das Prüfen von Komponistenaussagen und Hinweisen der Zeitgenossen, vor allem aber die damit verbundene Eliminierung unzähliger Fehler im Notenmaterial: Hartmut Haenchen ist ein Quellenforscher von ungewöhnlicher Intensität – und zwar seit Jahrzehnten.

Das betrifft die Musik des 18. Jahrhunderts, deshalb glückten ihm mit seinem Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach Interpretationen von modellhaftem, stilprägendem Charakter. Es betrifft aber auch Aufführungen von Wagners Musikdramen, deren Klangbild und Klangfluss er in vielerlei Hinsicht neu entdeckt hat – nicht nur bei einem revolutionären *Parsifal* in Bayreuth. Und es betrifft die Symphonien Bruckners und Mahlers, von denen er weltweit gefeierte Einspielungen vorgelegt hat. Keiner unter den wenigen, wirklich wichtigen Dirigenten unserer Zeit hat eine vergleichbare Fülle des Repertoires bei gleichzeitigem akribischem Quellenstudium erarbeitet.

So etwas macht anspruchsvoll – und nicht überall beliebt. Hartmut Haenchen lässt sich nichts vormachen. Von Orchestern verlangt er viel, doch ist dies Teil seiner Wahrheitssuche. Beim Stichwort Tradition wird er skeptisch, die bleibt für ihn eine permanent zu hinterfragende Größe – wodurch er in der DDR auch in Schwierigkeiten geriet. Dabei hat er die besten Argumente: Sie finden sich meistens im Notentext. Markus Thiel traf den Dirigenten an einem freien Tag zwischen *Wozzeck*-Vorstellungen an der Bayerischen Staatsoper.

Herr Haenchen, Sie sind bekannt für ein extrem gründliches und ausgiebiges Quellenstudium. Lässt sich aufgrund des Quellenmaterials Sicherheit darüber entwickeln, wie Mozart heute korrekt aufgeführt werden sollte?

Nein. Weil wir nicht wissen – anders als etwa bei Wagner oder zu einem gewissen Grad bei Bruckner –, was Mozart in den Proben noch geändert hat. Aus Berichten der damaligen Sänger des *Don Giovanni* in Prag geht hervor, dass manches zum Teil noch zwischen den Vorstellungen modifiziert wurde. Aber dazu gibt es keine detaillierten schriftlichen Dokumente. Wir können also nicht genau sagen, was der letzte Stand ist. Das gilt übrigens auch für die Wiener Fassung des *Don Giovanni:* Das gedruckte Libretto stimmt nicht mit dem überein, was in der Partitur steht. Ich glaube dem Libretto nicht unbedingt, weil es eine ganze Zeit vor der Aufführung gedruckt werden musste. Abgesehen davon denke ich,

Bei den Streichern vertrete ich bewusst provokant den Standpunkt: Man kann mit modernen Instrumenten, sogar mit modernen Bogenhaltungen alles erreichen, was auf historischen möglich ist – und noch mehr.

dass wir heute eine etwas enge Einstellung zur Mozart-Interpretation haben. Ich habe mich zum Beispiel mit Mozarts Arien-Verzierungen für Aloysia Weber beschäftigt. Die stehen nicht im eigentlichen Notentext, er gab ihr aber schriftliche Anweisungen sozusagen als Übung im Verzieren. Erstmals von mir veröffentlicht wurden die Kadenzen zu Arien von Johann Christian Bach. Das ist eine Beispielsammlung. Und interessanterweise schreibt Mozart für ein und dieselbe Stelle verschiedene Kadenzen zur Auswahl. Bei der Einspielung von Konzertarien mit Christiane Oelze haben wir teilweise davon Gebrauch machen können. Sehr wahrscheinlich haben die Sänger – zumindest die erfahrenen – zu Mozarts Zeit jeden Abend etwas anderes gemacht. Wobei es um Nuancen ging und nicht darum, ständig alles neu zu erfinden. Unser Begriff von

Authentizität ist also ein bisschen festgefahren. Manche Hörer können es inzwischen kaum ertragen, wenn Sarastro am Ende seiner »Hallen-Arie« das tiefe *E* singt. Vielleicht verfügte der damalige Sänger gar nicht über diesen Ton, und Mozart hat ihn deshalb oktaviert? Von der Linie her, die Mozart im Orchester schrieb, liegt er aber auf der Hand. Es gibt in der Wiener Klassik auch instrumentale Begrenzungen, sodass oktaviert werden musste – obwohl das musikalisch eigentlich keinen Sinn ergibt. Ich versuche immer, die musikalische Idee zu sehen. Ich instrumentiere nichts um. Wo man heute aber bestimmte Töne spielen oder singen kann, lasse ich das auch zu.

Mozarts Arien waren Maßanfertigungen für seine Sänger. Bedeutet das, dass man sie heutigen Solisten anpassen darf?

Ja. Ich habe das zum Beispiel 2019 am Royal Opera House in London beim *Don Giovanni* so gehalten. Ich lege großen Wert auf die notwendigen Verzierungen, überhaupt auf gewisse Freiheiten, die nicht notiert sind. Und ich lege Wert auf Rubato – auch wenn jetzt viele Puristen um Hilfe rufen werden. Offensichtlich haben diese Menschen aber Mozarts Briefe nicht gelesen. Dort beschreibt er das Rubato ausdrücklich – und wie er es erzielt.

Was mich besonders irritiert bei vielen heutigen Mozart-Interpretationen: dass fast alle Noten-Vorschläge falsch ausgeführt werden. Ich bin ein großer Mahler-Verehrer und habe mich sehr mit ihm beschäftigt. Deshalb weiß ich, dass er in Wien aus Unsicherheit bei Appogiaturen und Vorschlägen verfügt hat: Wir machen alle Vorschläge kurz, und Appogiaturen, die nicht ausgeschrieben sind, lassen wir weg. Seitdem herrscht in diesen Dingen ein vollständiges Chaos. Mozart wird in dieser Beziehung vollkommen falsch ausgeführt. Das greift tief in die Substanz seiner Musik ein. In meinen Büchern habe ich die relevanten originalen Quellen zusammengetragen. So kann man an zahlreichen Beispielen sehen, wie es eigentlich sein müsste. Plötzlich sind bei den Sängern die Worte nicht mehr falsch betont, und für die Instrumentalisten kommt eine große Kantabilität zum Vorschein.

Also müssten Sie im Grunde den Begriff Authentizität ablehnen.

So ist es. Ich mag ihn schon deshalb nicht, weil es auch kein authentisches Publikum gibt. Ich spiele nicht für ein historisches Publikum. Es gibt Dinge, die heutige Zuhörer aufgrund ihrer Vorbildung, ihrer Gewohnheiten und ihrer Lebensweise gar nicht verstehen können.

Muss man also gewisse musikalische Details bewusster hervorheben, um sie zu verdeutlichen? Eine Art dozierende Interpretation?

Dozieren klingt mir zu negativ. Verdeutlichen ja – auch wenn das zum Beispiel im Falle der Bach'schen Zahlensymbolik gar nicht geht. Aber gewisse Hervorhebungen wären durchaus angebracht. Oder nehmen wir nur die Hörgewohnheiten: Eine Orchesterbesetzung wie bei der Prager Uraufführung des *Don Giovanni* wäre im großen Haus von Covent Garden unsinnig. Deshalb stehe ich in manchen Dingen der sogenannten historischen Aufführungspraxis sehr kritisch gegenüber.

Rangiert für Sie demnach das Pragmatische vor dem historisch Belegten?

Vieles kann man nicht mehr beweisen. Aber aus dem Kontext sind viele Zusammenhänge zu erschließen. Unabhängig von den Voraussetzungen an den jeweiligen Aufführungsorten sind für mich bestimmte Dinge nicht verhandelbar. Das betrifft das Vibrato, aber auch Bogenführungen sowie Artikulations- und Phrasierungsfragen. Ich höre in Mozart- und Beethoven-Aufführungen oft Phrasierungen, die es musikalisch gar nicht geben kann. In der heutigen Orchesterpraxis werden zum Beispiel große Vortragsbögen immer an derselben Stelle geteilt. Beim Beethoven'schen Aufbau 4-4-4-2 ist das eine Katastrophe, weil damit die Struktur zerstört wird, das heißt: Durch hörbare Bogenwechsel, die nicht mit der Phrase übereinstimmen, erklingt ein anderer musikalischer Aufbau. Ich lasse solche Stellen mit unterschiedlichen Bogenstrichen spielen, wie es damals auch gemacht wurde.

Was die Klangbalance betrifft, versuche ich, mich an den Möglichkeiten historischer Instrumente zu orientieren. Manchmal mische ich auch historische mit modernen Instrumenten. Bei den Streichern vertrete ich bewusst provokant den Standpunkt: Man kann mit modernen

Instrumenten, sogar mit modernen Bogenhaltungen alles erreichen, was auf historischen möglich ist – und noch mehr. Das habe ich 34 Jahre lang mit dem Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach unter Beweis gestellt. Außerdem: Denken Sie an die Kammermusik. Da stammen zum Beispiel die besten Quartett-Interpretationen nach allgemeiner Meinung von Formationen, die auf modernen Instrumenten spielen. Kaum jemand, auch nicht die veröffentlichte Meinung, drängt hier auf alte Instrumente.

Kleben Instrumentalisten und Sänger am Überkommenen, weil sie es sich damit einfach machen wollen – und sich Freiheiten nicht zutrauen?

Ja. Zu dieser Freiheit zu ermuntern, ist eine ganz schwierige Angelegenheit. Bei Instrumentalisten noch problematischer als bei den Sängern. Ich habe zum Beispiel beim Londoner *Don Giovanni* mit zwei Cembali gearbeitet, wie es bei der Uraufführung war. Und nicht mit einem Hammerklavier! Wer ein solches verwendet, verzichtet nämlich automatisch aufs Cello. Mozart aber hat in den Rezitativen immer Cembalo mit Cello und eventuell Kontrabass gekoppelt. Dazu kommt dann noch ein weiteres Instrument, das Orchester-Cembalo. Damit kann man wunderbare Effekte erzielen. Erwin Schrott, der den Don Giovanni schon zig-mal gesungen hat, sagte mir: »Das ist unglaublich, ich komme bei der Kavatine geradezu ins Schweben.« Voraussetzung für jegliche interpretatorische Freiheit bleibt aber immer das Quellenstudium. Für mich bestand seinerzeit in der DDR die Möglichkeit, in die unglaublich gute Dresdner Landesbibliothek zu gehen. Kopierer gab es nicht, also habe ich alles auf Karteikarten notiert. Mit der Zeit kam eine Sammlung von rund 5000 Karten zusammen, die mir noch immer bei aufführungspraktischen Fragen helfen. Deswegen irritiert mich fürchterlich, dass gewisse Dinge in der historischen Praxis so gesetzt und dogmatisch geworden sind.

Was irritiert Sie am meisten?

Nehmen wir das Sempre-Non-Vibrato-Spiel. Das ist vor dem Hintergrund wissenschaftlicher Forschung Unsinn. Seit 1600 lässt sich Vibrato sowohl

bei Sängern als auch bei Instrumentalisten nachweisen. Und: Für viele ist Phrasierung gleichbedeutend mit Artikulation, da gibt es allerdings einen feinen Unterschied. Außerdem hat sich die Notation geändert, auch wenn sie heute noch aussieht wie damals. Mozart schreibt an vielen Stellen »tenuto« – um eine Ausnahme zu verdeutlichen. Wenn er das etwa über die letzte Note eines Bogens schreibt, dann soll diese also nicht abgezogen werden, wie es sonst üblich und durch den Bogen angezeigt wäre. Er meint aber auch nicht, dass sie verlängert werden soll –

Mozarts Stimmgabel – und auch die Händels – hat eine höhere Stimmung als die heute als historisch verstandene. Im 18. Jahrhundert gab es europaweite Unterschiede. Warum also die angebliche historische Stimmung von 415 Hertz? Reines Business.

so wie wir »tenuto« heute verstehen würden. Zugegebenermaßen sind die Orchestermusiker heute viel gebildeter in solchen Fragen als vor 50 Jahren, nur manchmal wird dieses Wissen eben nicht angewendet. Abgesehen davon wird gern an einem wie auch immer erkannten und erforschten historisierenden Stil festgehalten. Als ob dieser ab einer bestimmten Jahreszahl eingesetzt habe. Dabei kann man Aufführungspraktisches immer nur aus einem historischen Kontext erkennen.

Es gibt also nicht nur *eine* Mozart-Praxis.

Das meine ich damit. Wir spielen ja heute den *Fliegenden Holländer* nicht wie die *Götterdämmerung,* bei Wagner hat sich dieses Bewusstsein durchgesetzt. Man muss jedes Stück aus seiner Entstehungszeit begreifen: *Mitridate* darf ich nicht so aufführen wie den *Don Giovanni.* Das Spannende bei Mozart ist zum Beispiel der Einfluss der Bach-Söhne, der später vom Vater Johann Sebastian Bach überlagert wird. In diesem Zusammenhang ist die Problematik des historischen Kammertons immens wichtig. Den gibt es de facto nicht. Mozarts Stimmgabel – und auch die Händels – hatte eine höhere Stimmung als die heute als histo-

risch verstandene. Im 18. Jahrhundert gab es europaweite Unterschiede. Warum also die angebliche historische Stimmung von 415 Hertz? Reines Business. Bei dieser Stimmung kann man ein Cembalo relativ einfach um einen Halbton verschieben. Eigentlich ist auch London daran schuld, wo es eine ganze Reihe von Ensembles gab und gibt, die auf Originalinstrumenten spielen. Jedes trug und trägt einen anderen Namen, weil sich jede Plattengesellschaft eine eigene Formation gönnen wollte. Doch eigentlich wanderten oft die immer gleichen Musiker weiter. Und das alles musste kompatibel sein – also mussten die Nachbauten der historischen Instrumente auf einen gemeinsamen Kammerton geeicht werden. Früher ging jeder in seine Kirche. Das individuelle Tonarten-Gefühl hing immer von der Stimmung der jeweiligen Orgel ab. Also müssen wir heutige Zuhörer in ihrer gewohnten Stimmung abholen. In einer, die sie als normal empfinden, damit sie nicht Don Giovannis d-Moll plötzlich als cis-Moll hören müssen. Nur aus dieser Gewohnheit heraus begreift und hört man die Spannungsverhältnisse der Tonarten. Gerade deshalb führe ich Mozart konsequent in unserer heutigen Stimmung auf.

Sie wurden in der DDR einmal von den Händel-Festspielen ausgeschlossen, weil sie nicht der »schlichten Interpretation« gefolgt seien, so drückte man es damals aus. Ist also die historische Aufführungspraxis in der DDR auch aus einem politisch-gesellschaftlichen Impetus heraus entstanden?

Ja. Derjenige, der mir das vorgeworfen hat, war Werner Rackwitz, damals stellvertretender Kulturminister und später Intendant der Komischen Oper Berlin. Er hat seine Dissertation zum Thema »Händel und die Arbeiterklasse« geschrieben. Und er glaubte nachweisen zu können, dass diese Musik ideal für die Arbeiterklasse sei, weil sie angeblich so einfach ist. Ich hatte seinerzeit im Alter von 23 Jahren ganz kühn mit Händels *Messias* in Halle debütiert. Meine Diplomarbeit hatte ich über vokale Verzierung geschrieben – und das wollte ich nun zum Klingen bringen. Der andere Grund, warum ich ausgeschlossen wurde: Ich hatte beim *Messias* nicht die DDR-offizielle Übersetzung von Johanna

Rudolph verwendet, die das Religiöse fast eliminiert hatte. So gesehen war das ein zweifacher politischer Skandal. Eine andere Aufführungspraxis wurde damals als Provokation empfunden. Von staatlicher Seite wurde sie eigentlich erst in den 80er-Jahren anerkannt, als zum Beispiel die Berliner Akademie für Alte Musik mehr oder weniger unbehelligt ihre Arbeit aufnehmen konnte.

Welche anderen Wege hat damals die Mozart-Pflege in der DDR beschritten im Vergleich zum Westen?

Es gab nur ganz kleine Nischen an wenigen Orten. Das hatte etwas von einem Geheimclub. In die landläufige Aufführungspraxis sind diese Bestrebungen eigentlich nicht eingedrungen. Auch das fand erst in den 80ern statt, als sich einige Spezialchöre und Ensembles damit beschäftigten. Das wurde auch nie finanziell gefördert. Es sollte einmal ein internationales Heinrich-Schütz-Fest in Dresden stattfinden, das aber von staatlicher Seite lange boykottiert wurde. Bis sich der Kreuzkantor Rudolf Mauersberger vehement dafür einsetzte und zum Beispiel Fördergelder vom Bärenreiter-Verlag aus Kassel kamen.

1980 übernahmen Sie das Kammerorchester Carl Philip Emanuel Bach. Sind nicht auch Sie mitschuldig daran, dass die Wiener Klassiker immer weniger von großen Sinfonieorchestern gespielt und den Experten überlassen werden?

Zu meinem Leidwesen gibt es diese Entwicklung. Ein großes Sinfonieorchester ist aber ohne Haydn und Mozart verloren! Ich übernahm das Kammerorchester seinerzeit, als es ein Spezialensemble für Neue Musik war und eine Formation der Deutschen Staatsoper Berlin. Doch das, was wir spielen wollten, durften wir nicht aufführen. Und das, was wir sollten, wollten wir nicht. Deshalb haben wir uns anders orientiert. Meine Musiker hatten zunächst schwere Bedenken. Es gab erhebliche Schwierigkeiten in den ersten beiden Jahren. Ich musste ja auch erst viele Werke überhaupt aus den alten Handschriften für die Praxis nutzbar machen. Uns war immer wichtig, dass wir zwar historische Quellen und aufführungspraktische Details berücksichtigen und uns an ihnen

orientieren. Letztlich sollten sich die Interpretationen aber immer durch Natürlichkeit auszeichnen. Sonst bleibt alles plakativ und erreicht den Hörer nicht. Es muss ins Herz treffen, wie es Carl Philipp Emanuel Bach sagt. Das gilt für Mozart in ganz besonderer Weise.

Diese Natürlichkeit lässt sich doch heute leichter erzielen, gerade weil Sie auf einem größeren Wissen der Orchestermusiker aufbauen können.

Das stimmt schon. Aber es gibt in allen diesen großen, sehr guten Orchestern eine Spaltung. Die einen interessieren sich dafür und spielen vielleicht sogar ein historisches Instrument. Die anderen hängen noch sehr am Überkommenen. Und an Opernhäusern, die im Repertoirebetrieb spielen, wechseln während einer Aufführungsserie die Musiker ständig, da kann man so gut wie gar nichts erreichen. Meine Frustration ist hier sehr groß. Ich lehne mittlerweile Engagements ab, bei denen ich ständig Kompromisse in Kauf nehmen muss. Deshalb dirigiere ich in Deutschland fast keine Oper mehr.

Aber das ist doch ein Paradox: Seit den 50er-Jahren gibt es die Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis. Warum sperrt sich das System gerade bei Mozart noch dagegen? Liegt es auch an der Ausbildung?

Zweifellos. Ich hatte gerade darüber eine Diskussion mit einem Mozart-Sänger, der seine Partie schon oft gesungen hat. Die Solisten bekommen von mir immer einen eingerichteten Klavierauszug als Basis. Darin empfehle ich zum Beispiel Kadenzen. Und ich schicke ihnen gleichzeitig die entscheidenden Quellen, um zu begründen, warum ich das alles so mache. Eine Mozart-Interpretation ist ja nicht meine Privatmeinung, sondern wissenschaftlich fundiert. Dieser Sänger hat dann in den Proben die entsprechenden Noten-Vorschläge gesungen, in der Vorstellung aber nicht. Dann passiert es, dass es das Orchester richtig macht, der Sänger aber falsch. Das fand ich eher unsympathisch. Wir sind also noch weit von der Selbstverständlichkeit einer wissenschaftlichen Ausbildung entfernt – beim Gesang noch mehr als bei den Instrumentalisten. Es wird quasi nach Gehör unterrichtet, nach dem, wie man es kennt.

Sie beklagen eine fatale Entwicklung der Tempi, gerade auch in Aufführungen der Wiener Klassiker. Schnelle Tempi werden immer rasanter genommen, langsame immer mehr verbreitert. Wie bekommt man das wieder zusammen?

Ich werde ja gern dafür beschimpft, aber bei Mozart nehme ich in meinen Augen sehr »normale« Tempi. Die kann man gut singen, jede Note lässt sich spielen, und es bleibt Raum für Verzierungen. Wir verfügen gerade in der Tempo-Frage über einige Hinweise aus Mozarts Zeit. Und es gibt die wissenschaftlich fundierte Lehre von einem Grundpuls, der sich durch eine ganze Komposition zieht. Alle Tempi, die keine Extra-Bezeichnung wie zum Beispiel »poco« haben, stehen in einem klaren Verhältnis zueinander. In den 70er-Jahren gab es Kollegen, die all das auf eine sehr mechanische Weise durchzusetzen versuchten. Das führte zu unnatürlichen Ergebnissen. Es muss alles im natürlichen Fluss bleiben – und auf die jeweiligen Säle reagieren. Die Tempi einiger heutiger Mozart-Interpreten machen zwar Effekt, aber ob sich dieser wirklich auf den Inhalt bezieht, das wage ich zu bezweifeln. Abgesehen davon finde ich manches an der historischen Aufführungspraxis nur noch geräuschhaft. Das kann Mozart doch auch nicht gemeint haben. In seinen Briefen kommt als Hinweis das Wort »cantabile« ungewöhnlich häufig vor. Ein Instrument muss die Gesangsstimme nachahmen. Wenn es nun heute heißt, ein Sänger gestalte so schön instrumental, dann ist das beinahe befremdlich.

Mozart liebte durchaus groß besetzte Orchester. Wo liegt für Sie die Grenze?

Es hängt von den Stücken und den Sälen ab – und von der Qualität der jeweiligen Orchester. Zentral ist immer die Frage, ob man noch artikulieren kann oder ob es zu schwerfällig wird. Eine »Jupiter«-Sinfonie mit 14 ersten Geigen dirigiere ich durchaus gern. Ich habe sie aber auch schon mit fünf ersten Geigen gespielt. Wir dürfen nicht vergessen: Mozart hatte beim *Mitridate* in Mailand zum Beispiel acht Fagotte und 16 erste Geigen. Auch Haydn hat darum gekämpft, dass seine *Schöpfung* groß besetzt wurde. Bei seinen »Pariser« Sinfonien hat er richtig »in die

Vollen« gegriffen. Die Komponisten waren sehr pragmatisch. Sie wollten schlicht aufgeführt werden.

Was Interpretation betrifft, scheint Bach eine große Bandbreite zu vertragen. Auf der anderen Seite stehen Komponisten wie Schumann, bei denen es deutlich enger wird. Wo sehen Sie Mozart?

Es liegt an der Grundhaltung der Stücke. Bei Bach ist jeder Teil in einem bestimmten Affekt geschrieben. Bei Mozart dagegen handelt es sich um mindestens zwei, meist um viele mehr. Dadurch wird die Angelegenheit für den Interpreten viel schwieriger. Einheitlichkeit ist nicht mehr

Die Solisten bekommen von mir immer einen eingerichteten Klavierauszug als Basis. Darin empfehle ich zum Beispiel Kadenzen. Und ich schicke ihnen gleichzeitig die entscheidenden Quellen, um zu begründen, warum ich das alles so mache. Eine Mozart-Interpretation ist ja nicht meine Privatmeinung, sondern wissenschaftlich fundiert.

gegeben. Das ist wie bei vielen modernen Regisseuren: Sie haben eine Idee, doch die passt nur zu einem Ausschnitt des Stücks, nicht zu seiner Gesamtheit. Bei Schumann kommt noch etwas anderes dazu: Wer seine Lieder nicht wirklich kennt, der kann auch keine der Sinfonien adäquat realisieren. Die Basis für alles sind diese kantablen Linien – auch und erst recht bei Mozart. Mir sagte neulich jemand zum Thema Interpretation, es müsse heute nicht alles unbedingt besser sein, aber anders. Das halte ich für einen tragischen Ausspruch.

»Salzburg hat etwas Einschüchterndes«

MARKUS HINTERHÄUSER

Markus Hinterhäuser gehört zu Salzburg – nicht nur, weil er auf dem Mönchsberg in unmittelbarer Nähe des »Hauses für Mozart« wohnt. In der Ära von Gerard Mortier erfand der Pianist und Kulturmanager »Zeitfluss«, das Festival im Festival. Später war er für die Wiener Festwochen tätig und kehrte nach Salzburg zurück, zunächst als Konzertchef, seit 2016 als Intendant der Festspiele (verlängert bis 2026).

In dieser Funktion setzte er gleich zu Beginn seiner Amtszeit ein Ausrufezeichen mit Mozart. Als Verbeugung vor dem Genius Loci? Das wäre zu schlicht gedacht, zu vorhersehbar. Gerade bei *La clemenza di Tito*, inszeniert von Peter Sellars und dirigiert von Teodor Currentzis, zeigte sich 2017 das Spannungsfeld, in dem sich ein Intendant der Salzburger Festspiele bewegen darf und muss – erst recht beim großen, einst vertriebenen Sohn der Stadt: zwischen Tradition und ihrer Infragestellung; zwischen Erwartungen, die bedient werden wollen, und der Konfrontation mit neuen Perspektiven; zwischen Klischee und aufführungspraktischer Revolution. Eine Situation, das räumt Markus Hinterhäuser im Gespräch mit Markus Thiel ein, die ihn unter einen eigentümlichen Mozart-Druck setzt.

Überhaupt war er sich bei der Anfrage für dieses Buch gar nicht sicher, ob er etwas Wichtiges zum Thema zu sagen habe, schließlich sei er als Interpret vor allem mit Musik des 20. Jahrhunderts unterwegs. Was man keineswegs als Koketterie verstehen muss. So ist das Gespräch vor allem eines mit dem künstlerischen Kopf der Salzburger Festspiele – eines das hinter deren Kulissen blicken lässt. Stattgefunden hat es Büro von Markus Hinterhäuser, kurz bevor die Corona-Pandemie ausbrach und ihm Fragen ganz anderer Art aufzwang – jenseits der Auseinandersetzung mit Mozart.

Herr Hinterhäuser, was würde passieren, wenn Sie einen Salzburger Festspielsommer ohne Mozart-Opern anbieten?

Das weiß ich nicht. Aber ich fände es ziemlich undenkbar. Es gäbe auch gar keinen Grund dafür. Das hat nichts damit zu tun, dass Mozart in Salzburg auf die Welt gekommen ist und hier in vielfacher Hinsicht eine höhere Bedeutung entfaltet als anderswo. Seine Musik, die Figur Mozart und was sie heute für unsere Zeit bedeutet, all das gehört einfach zu den Salzburger Festspielen und führt das eine oder andere Mal auch zu einer disproportionalen Rezeption: Wenn Paris, Berlin oder München Mozart aufführen, wird das nicht so intensiv und gesteigert wahrgenommen.

Ist das Fluch oder Segen, wenn Salzburg zur ständigen Auseinandersetzung gezwungen wird?

Es ist weder Fluch noch Segen. Gerade bei Mozart gab es in den vergangenen Jahren so viele Entwicklungen, interpretatorische und philologische Erkenntnisse, fast Glaubenskämpfe, die grundsätzlich bereichernd waren und sind. Manchmal schwanke ich da allerdings zwischen Kapitulation und Schmunzeln. Die Avantgarde der musikalischen Mozart-Interpretation ist ja die historisch fundierte Aufführungspraxis – was

» Vielleicht macht es das Intendantenleben ja bequemer, wenn man einen Regisseur für die drei Da-Ponte-Opern engagiert. Aber ich wüsste nicht, warum jemand für *Figaro* genauso geeignet sein sollte wie für *Don Giovanni*.

nicht unbedingt etwas mit Werktreue zu tun hat, sondern mit Offenheit und neuen Erkenntnissen. Würde ich Vergleichbares im Szenischen anbieten, dann würde man mit sehr guten Gründen sagen: Das geht nicht. Dieses Spannungsfeld zwischen dem theatralen und dem musikalischen Geschehen interessiert mich sehr. Was ist dieses unfassbare Geheimnis Mozart? Glauben wir allen Ernstes, es in seiner Größe und

Einzigartigkeit dekodieren zu können? Durch spieltechnische, musikästhetische oder historische Fragen? Ich kann und will das Phänomen Mozart gar nicht beiseitelassen.

Ist die musikalische Fraktion, was diese Neubefragung betrifft, der szenischen voraus?

Das weiß ich nicht. Sicherlich kann man die musikalische Neubefragung an Nikolaus Harnoncourt festmachen, der all das mit ungeheurer Energie vorangetrieben hat. Aber gar nicht so lange vor ihm gab es eine andere, allseits bewunderte Mozart-Instanz, und das war Karl Böhm. Diesen Paradigmenwechsel, diese tektonische Verschiebung innerhalb kürzester Zeit finde ich erstaunlich. Und auch, dass sich zum Beispiel bei Haydn das Thema Aufführungspraxis so gut wie gar nicht stellt. Da geht es um Fantasie, Geschmack, sicher auch Klangrede, aber all das ist nicht von einer fast weltanschaulichen Dringlichkeit wie bei Mozart oder Bach.

Bewegt man sich als Intendant in Salzburg ständig zwischen den Speerspitzen der Aufführungspraxis und der Tradition, verkörpert durch die Wiener Philharmoniker?

Mit dieser Frage beschäftige ich mich tatsächlich sehr. Wenn die Philharmoniker hier eine Mozart-Oper spielen, dann wissen alle, dass dies interpretatorisch nicht vergleichbar sein kann und auch nicht vergleichbar sein soll mit dem Concentus Musicus oder MusicAeterna. Aber das muss doch kein Nachteil sein. Es gibt eben keine gesicherte Dekodierung beim »Kontinent Mozart«. Für die Salzburger Festspiele ist es ein Glück und Privileg, die Wiener Philharmoniker als Teil ihrer DNA zu haben. Nun kommt es darauf an, wie man mit diesem Privileg umgeht. Wie man mit bestimmten Dirigenten Situationen herstellt, die vielleicht nicht ganz erwartbar, aber interpretatorisch dennoch stimulierend und bereichernd sein können. Ich denke hier etwa an die Zusammenarbeit mit Constantinos Carydis bei der *Zauberflöte:* Er hatte zwar an der historischen Aufführungspraxis orientierte, aber doch sehr eigene, oft überraschende und aufregende Lösungen. Diese Wochen

führten zu einem Denkprozess. In der heutigen Ausbildung kommt außerdem kein Musiker mehr um die historische Aufführungspraxis herum. Die jüngere Generation hat diese Erkenntnisse längst verinnerlicht. Es geht gar nicht mehr ohne.

Salzburger Mozart-Zyklen, das bedeutet immer Oper. Warum gibt es nichts Vergleichbares im sinfonischen oder kammermusikalischen Bereich?

Das stimmt. Es hat auch manchmal ganz praktische Gründe, wenn man zum Beispiel an die Vielzahl der Sinfonien denkt. Und es gibt wunderbare Möglichkeiten, Mozart mit anderen Komponisten zusammenzudenken oder sein Fortwirken in der Musikgeschichte zu verdeutlichen.

Es ist übrigens nicht so, dass ich beim Thema Mozart an einem Überangebot verzweifeln würde, was Regisseure und Dirigenten betrifft.

Ich kann mir da durchaus einiges vorstellen. Aber vielleicht steht Salzburg auch eine gewisse Zurückhaltung an. Es gibt hier im Januar die Mozartwoche. Außerdem sind die Salzburger Festspiele nicht als Mozart-Festival gegründet worden im Gegensatz zu Bayreuth mit seiner Zentralfigur Wagner.

1922, als bei den Festspielen erstmals Oper gespielt wurde, wurden die Da-Ponte-Trilogie und *Die Entführung aus dem Serail* aufgeführt. Sind Mozarts Da-Ponte-Opern so etwas wie der Salzburger *Ring des Nibelungen*, den jeder Intendant einmal bringen muss?

Ich habe ganz bewusst nicht mit einer Da-Ponte-Oper, sondern mit *La clemenza di Tito* begonnen. Hätte ich nur fünf Spielzeiten zur Verfügung gehabt, dann hätte ich die drei Da-Ponte-Opern wohl nicht gemacht. Heute spricht man so gerne von einem »Zyklus«. Aber es ist kein Zyklus, es handelt sich schlicht um drei Mozart-Opern mit demselben Librettisten. Vielleicht macht es das Intendantenleben ja

bequemer, wenn man einen Regisseur für die drei Stücke engagiert. Aber ich wüsste nicht, warum jemand für *Figaro* genauso geeignet sein sollte wie für *Don Giovanni.* Da ich nun die Perspektive von zehn Jahren habe, denke ich, dass ich die drei Werke schon bringen werde – so riskant das ist.

Was muss ein Regisseur mitbringen, damit Sie ihm Mozart anvertrauen?

Auf die Gefahr hin, dass dies simpel klingt: Ohne eine große, wirkliche, profunde Liebe zu Mozart wird es nicht gehen. Ich glaube, dass man für Mozart – vielleicht bis auf die Ausnahme *Don Giovanni* – weniger konzeptuelle Regisseure braucht.

Weil sich Mozart eher von innen nach außen inszeniert?

Genau. Er braucht Regisseure, die erzählen. Ich verstehe das nicht als Wertung pro oder contra Konzept. Aber beim *Figaro* muss man die Maschinerie dieser Oper einfach in Gang halten können. Ganz ehrlich: Ich halte das Problem *Don Giovanni* für ungelöst. In allen Aufführungen, die ich gesehen habe, gab es Momente, die mich überzeugten und auch weiterbrachten. Aber in der Summe eines Abends … *Don Giovanni* ist auch in seiner philosophischen Dimension kaum zu bewältigen, und es wird immer schwieriger – nicht nur aus sehr offensichtlichen, aber auch in ihrer Schlichtheit irritierenden #MeToo-Überlegungen. Ähnlich geht es mir bei der *Entführung.* Vor ihr habe ich Scheu. Ich hätte gerade keine Idee, wie man mit ihr heute umgehen soll.

Dürfen Mozarts Strukturen, ob Werk oder einzelne Nummer, aufgebrochen werden?

Zu Mozarts Zeiten war alles viel weniger sakrosankt und rigide. Alles war neu und vieles improvisatorisch. Einem willkürlichen oder überheblichen Eingriff in den Werkzusammenhang würde ich nicht zustimmen. Einem klugen, aufrichtigen und künstlerisch begründeten Umgang mit dem Material kann ich allerdings einiges abgewinnen.

Spüren Sie einen besonderen Erwartungsdruck des Publikums beim Thema Mozart?

Ja. Ich weiß aber nicht, wie er sich definiert – er ist einfach da. Auch seitens der Kritiker. Ich höre zum Beispiel oft vom einstigen, legendären »Mozart-Ensemble«. Das kann es nicht mehr geben, weil sich das gesamte Opernsystem verändert hat, dazu gehört auch die Bindung von Spitzensängern an einzelne Häuser. Ich gebe zu, dass dadurch die Gefahr einer Austauschbarkeit besteht. Es ist übrigens nicht so, dass ich beim Thema Mozart an einem Überangebot verzweifeln würde, was Regisseure und Dirigenten betrifft.

Sind Mozart-Opern leichter zu besetzen, weil Sie keine Stars brauchen – wie für eine *Aida*?

Leicht würde ich es nicht nennen, weil die Anforderungen der Partien enorm sind. Aber ich räume ein: Ich kann hier Sängerinnen und Sänger besetzen, die keinen Promi-Status haben. Und trotzdem, das haben wir

Einem willkürlichen oder überheblichen Eingriff in den Werkzusammenhang würde ich nicht zustimmen. Einem klugen, aufrichtigen und künstlerisch begründeten Umgang mit dem Material kann ich allerdings einiges abgewinnen.

an *La clemenza di Tito* und *Idomeneo* gesehen, ist alles ausverkauft. Die Einheit dieses Ensembles, das sechswöchige gemeinsame Erarbeiten und die gemeinsame Erkundung dieser Opern, all das überträgt sich sofort aufs Publikum – weil keiner eingeflogen wird für zwei Wochen und dann sofort wieder verschwindet.

Gibt es eine Scheu bei Regisseuren und Dirigenten, wenn Sie ihnen Mozart anbieten?

Ja. Ich habe zum Beispiel bei Romeo Castellucci viel Überzeugungsarbeit leisten müssen für den *Don Giovanni*. Salzburg hat etwas Ein-

schüchterndes, auch wenn man die Dimensionen des Großen Festspielhauses und der Felsenreitschule bedenkt. Insofern führt das teilweise zu unorthodoxen Entscheidungen, wenn es um einen Mozart-Auftrag geht. Aber das kann ja nichts Falsches sein. Ich wüsste im Übrigen gar nicht, wie man eine wie auch immer geartete Salzburger Mozart-Tradition definieren sollte. Selbst in der Zeit, in der ich die Festspiele aktiv beobachte, als Beteiligter und nun als Verantwortlicher, sehe ich keinen Traditionsfaden. Ich sehe weniger gelungene und sehr gelungene Aufführungen.

»Irgendwann geht Ottavio zur Polizei«

RENÉ JACOBS

Überraschungsangriffe auf die Ohren und ein verändertes, vertieftes Verstehen liegen nahe beieinander. Wenn René Jacobs dirigiert, lernt man das Hören neu. Manchmal werden bei ihm Opern zu Hörspielen. Bei seinen Mozart-Einspielungen hat er das praktiziert: Rezitative und Dialoge gehen bisweilen ansatzlos über in Arien – und umgekehrt. Immer aus dem dramatischen Augenblick empfunden und begründet ist das alles, nie willkürlich oder hohler Effekt.

René Jacobs führt dabei eine Frühform des Gesamtkunstwerks vor, die in ihrer Klangrhetorik anknüpft ans totale Theater des Barock. Vielen Werken, die lange vergessen waren, hat er vertraut und ihre Komponisten für die heutige Bühne wiederentdeckt: Francesco Cavalli und Alessandro Scarlatti sind darunter, Georg Philipp Telemann, Reinhard Keiser und Antonio Salieri. In seinen weltweit gefeierten Mozart-Aufnahmen kulminiert solche Erfahrung; auch einige der großen Sinfonien hat er inzwischen eingespielt, eine neue Fassung des Requiems in Auftrag gegeben und uraufgeführt.

Dass er dabei vokale und instrumentale Linien stets hinterfragt, zu Verzierungen ausdrücklich ermuntert und eine Art gelenkte Improvisation pflegt, versteht sich bei dem ehemaligen Countertenor fast von selbst. Mut – als Demut, aber auch als Freiheit – im Umgang mit dem musikalischen Material hat ihn immer ausgezeichnet. Die Bedeutung der musikalischen Formen sei ihm im Laufe der Jahre immer deutlicher geworden, sagt er heute.

Wie er auf das alles kommt? Durch ein so umfassendes wie hellhöriges Quellenstudium. Und manchmal greift René Jacobs sogar zum Hörer – um mit Mozart zu telefonieren. Mit Markus Thiel traf er sich allerdings direkt: zwischen Aufführungen von Händels *Teseo*, die im Theater an der Wien stattfanden.

Herr Jacobs, es wird viel von einem Mozart-Stil geredet. Gibt es den überhaupt?

Nein. Was die Aufführungspraxis betrifft, gibt es Andeutungen, Hinweise, Vorschriften und Definitionen aus Mozarts Zeit, von denen noch unglaublich viele erhalten sind und die wir auswerten können. Das betrifft übrigens auch andere Komponisten seiner Zeit. Deswegen hat es keinen Sinn, über einen allgemein gültigen Mozart-Stil zu sprechen, auch nicht über typische Mozart-Sänger. Genauso wenig bringt es, über einen Wagner-Stil oder Wagner-Sänger zu sprechen. Wagner hatte keine Wagner-Sänger, sondern nur diejenigen, die zu seiner Zeit aktiv waren. Also ist der Mozart-Stil ein Mythos, eine Schimäre. Was wir allerdings wissen: wie zu seiner Zeit ein Orchester geklungen haben könnte und was ein idealer Sänger haben musste, um seine Partien bewältigen zu können.

Kann man Mozart-Stil folglich nur ex negativo definieren: danach, was bei Aufführungen nicht geschehen sollte?

So etwas sollte man prinzipiell nicht tun. Die Haltung »So muss es und anders darf es nicht sein« hilft auch außerhalb der Musik in keiner Lebenslage weiter, weil sie Kreativität und Neugierde behindert. Meine

Meine erste Mozart-Oper habe ich als Kind gehört. Eine Schallplattenaufnahme von *Così fan tutte* mit Herbert von Karajan. Auch wenn ich sie schon viele Jahre lang nicht mehr aufgelegt habe, so bin ich doch noch immer beeinflusst von den guten Aspekten seiner Interpretation.

erste Mozart-Oper habe ich als Kind gehört. Eine Schallplattenaufnahme von *Così fan tutte* mit Herbert von Karajan. Auch wenn ich sie schon viele Jahre lang nicht mehr aufgelegt habe, so bin ich doch noch immer beeinflusst von den guten Aspekten seiner Interpretation. Karajan brachte die Sänger dazu, wirklich sotto voce zu singen. Wenn Mozart

das seitenlang vorgeschrieben hat, war es bei Karajan auch zu hören. Dann klingen die Ensembles in *Così fan tutte* wie reinste Magie. Es gibt genügend Aufnahmen mit historischen Instrumenten, bei denen ich diese Magie nicht spüre.

Sie sprechen bei Mozart ungern von einem authentischen oder historischen Stil der Interpretation, sondern von einem »neoklassischen« – im Gegensatz zum »neoromantischen«. Gibt es einen solchen »neoromantischen« Stil bei Mozart-Aufführungen überhaupt noch? Oder hat die »neoklassische« Haltung den Sieg davongetragen?

»Neoklassisch« meint den Versuch, ein ästhetisches Ideal zu erreichen, das dem nahekommt, was »klassisch« gewesen sein könnte. Sehr wichtig ist dabei die Transparenz: die kleinsten Details, die Mittelstimmen. Wichtig ist auch der Tonansatz der Instrumente, der ebenfalls genau definiert werden muss. Natürlich wird der »neoromantische« Stil immer weniger gepflegt – auch weil meine Kollegen und ich die Interpretationen moderner Orchester beeinflusst haben und es noch weiter tun. Es gibt allerdings noch einiges zu bewirken.

Sie beklagen gerade bei Mozart, dass die Tempi zu langsam geworden seien. Woher kommt das?

Es gibt viele Gründe dafür. Einer ist psychologischer Natur und hat schon mit den frühen Jahren der Rezeption zu tun. Mozart wurde extrem schnell populär. Das betrifft nicht alle seine Stücke, aber *Die Zauberflöte, Le nozze di Figaro* oder *Don Giovanni* wurden schon damals zu Hits. Viel schneller übrigens als jede andere Opernmusik vorher. Das heißt, man wollte diese Melodien immer wieder hören. Wenn dann endlich nach den angeblich so langweiligen Rezitativen oder Sprechpassagen die berühmte Melodie kam, sollte das gebührend ausgekostet werden.

Mozart wurde fast zu Tode geliebt.

Genau so ist es.

Andererseits gab es Dirigenten wie Fritz Busch oder Wolfgang Sawallisch, denen man nicht vorwerfen konnte, dass sie zu langsam waren.

Das stimmt. Es gab prominente, einflussreiche Ausnahmen. Aber, wieder ein Gegenbeispiel: Je älter Nikolaus Harnoncourt wurde, desto langsamer wurde sein Mozart.

Wie er die *Figaro*-Ouvertüre anlegt, ist eine Härteprüfung für jeden Mozart-Fan.

Das ist ein sehr interessantes Beispiel für die Diskussion um Tempi bei Mozart. Ich bin in diesem Falle überhaupt nicht einverstanden mit Harnoncourt. Es heißt ja im Stücktitel: *Der tolle Tag*. Viele Opern der damaligen Zeit spielen an einem Tag, nehmen Sie nur *Don Giovanni*. Der *Figaro*-Tag ist so verrückt, so ausgelassen, so toll, dass sich das in den Tempi widerspiegeln muss. Wir kennen ein wichtiges Dokument der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom Anfang des 19. Jahrhunderts, es ist der Artikel eines Kapellmeisters. Er hat Geige gespielt im *Figaro* und war dabei, als Mozart das Werk zum ersten Mal mit dem Orchester durchgegangen ist. Dieser Mann berichtet, dass die Musiker überhaupt nicht einverstanden waren mit Mozarts Tempi. Sie fanden sie viel zu schnell, schlecht spielbar und nicht gut klingend.

Auch andere Dokumente aus dieser Zeitung belegen, dass sich seit Mozarts Tod die Tempi extrem verlangsamt haben. Als Beispiel wird Paminas g-Moll-Arie »Ach, ich fühl's« angeführt: Die sei doppelt so langsam geworden, wie der Meister es wollte. In der ersten Mozart-Biografie von Georg Nikolaus Nissen, dem zweiten Mann von Constanze Mozart, kann man Ähnliches nachlesen. Schuld an diesen Bremswirkungen ist auch, dass man – aus Unkenntnis oder Bequemlichkeit – immer öfter Sprechtexte oder Rezitative gekürzt hat. Also war mehr Raum, die Musiknummern aufzublasen. Dreimal fragt Pamina ihren Tamino »Liebst du mich nicht mehr?«, dreimal bekommt sie keine Antwort. Wir hören die Frage heute fast immer nur einmal! »Ach, ich fühl's« ist Paminas erregte Reaktion auf diesen Affront: ein unruhiges Agitato, kein langsames Lamento.

Hat die Tempofrage auch damit zu tun, dass man den Charakter der jeweiligen Oper missverstanden hat? Das Dramma giocoso des *Don Giovanni* ist im 19. Jahrhundert hinter einer Einheitsdämonie verschwunden, die das Stück in mehrfachem Sinne beschwert hat.

Bestimmt war das so. *Don Giovanni* ist ein gutes Beispiel dafür, wie eine Neuinterpretation des 19. Jahrhunderts – beeinflusst von E. T. A. Hoffmann und Søren Kierkegaard – das Verständnis einer ganzen Oper umgekrempelt hat. So entstand zum Beispiel die fixe Idee, dass Don Ottavio

Sänger und Instrumentalisten verstehen Mozarts Musiksprache besser als noch vor dreißig Jahren, auch weil sie mit der heute boomenden Barockoper vertraut sind – so wie Mozart es war.

ein Langweiler sei, während er in Wirklichkeit doch der positive Antipode zu Don Giovanni ist. Auch wenn es ein bisschen dauert, aber irgendwann geht Ottavio zur Polizei. Er verkörpert den modernen Rechtsstaat, der Aristokrat Giovanni dagegen das Alles-geht des Ancien Régime. Ich besuche selten Opernhäuser. Doch wenn ich es tue oder Kritiken über Aufführungen lese, dann stelle ich fest, dass Ottavio immer noch mit schrecklichen Klischees beladen und missverstanden wird. Außerdem: Beeinflusst von Molières *Don Juan* hatten Mozart und Da Ponte die Idee, dass Giovanni kein reifer Ladykiller ist, sondern ein junger Typ …

… womit Leporellos Register eine Lüge wäre?

Natürlich! Eine Übertreibung. Ein literarischer Topos, der in Komödien immer wieder auftaucht.

Inwieweit ist die musikalische Interpretation abhängig von einer Bewertung der Geschlechterrollen – in diesem Fall von Männerbildern?

Man muss Mozart in Zusammenhang sehen mit den Barockopern vor ihm. Da gibt es den Typus des empfindsamen »eroe effeminato«. So

einer ist Giovanni. Immerhin wurde die erste Giovanni-Oper im 17. Jahrhundert für einen Kastraten geschrieben. Spätere, modernere Männerbilder haben das verdrängt – auch was den Stimmtypus betrifft. Johannes Weisser, den ich als Don Giovanni besetzt hatte, war 2006 zum Zeitpunkt unserer CD-Aufnahme fünf Jahre älter als der 21-jährige Uraufführungssänger. Man muss sich Don Giovanni als einen fünf Jahre älter gewordenen Cherubino vorstellen, den sich Mozart wiederum als 16-Jährigen dachte. Wenn das nicht stimmt in heutigen Aufführungen, wenn auch Leporello, der unter Umständen schon Diener von Giovannis Vater war, nicht entscheidend älter ist als sein Herr, dann zielt das an Inhalt und Bedeutung des Stücks vorbei.

Ändert sich dieses Rollenverständnis nicht gerade? Auch weil andere Männlichkeitsvorstellungen in unserer Gesellschaft existieren? Die Zeiten der Giovannis mit potenten Riesenstimmen à la Nicolai Ghiaurov oder Cesare Siepi sind doch passé.

Ich hoffe es. Aber es ändert sich nicht schnell genug. Am ehesten ändert sich bei Mozart die Behandlung des Orchesterapparats, während das Verständnis für Opernrollen hinterherhinkt. Außer in Salzburg. Da herrschen, was das Orchester betrifft, weithin noch immer konventionelle Vorstellungen. Das hängt vielleicht mit der österreichischen Vorliebe für unabänderliche Institutionen zusammen, was man dort als Tradition begreift. Ähnlich wie in Salzburg ist die Situation in Wien, beides hat mit den Wiener Philharmonikern zu tun. Eine Ausnahme ist in Mozarts Land eigentlich nur das Theater an der Wien, wo ich oft dirigiere und wo andere Orchester im Graben sitzen. Aber die sonstige vorherrschende Mozart-Spieltradition bleibt so konstant wie die Mozart-Kugel, der Tafelspitz oder das Wiener Schnitzel.

Sind die Regisseure, was das Verständnis der Mozart-Rollen betrifft, den Dirigenten ein gutes Stück voraus?

Ja, und das hängt mit dem Opernsystem zusammen. Zu oft gespielte Stücke müssen immer wieder neu befragt werden. Aber nicht immer geschieht die Bewertung einer Rolle aus einer grundlegenden und an

der Historie geschulten Analyse heraus, sondern oft aus dem Zwang, unbedingt etwas anderes bieten zu müssen – während der Dirigent gefälligst immer die gleiche Kost inklusive Tempi zu produzieren hat. Regisseure werden sehr nervös, wenn der Dirigent plötzlich sagt, dass Paminas »Ach, ich fühl's« viel, viel schneller sein muss. Ich fordere also eine musikalische, keine szenische Erneuerung. Und dabei glaube ich fest daran, dass die lebendigste Mozart-Interpretation nur mit historischen Instrumenten zu erreichen ist. Ich sage nicht, dass man es nicht anders versuchen soll und kann. Es gibt Dirigenten und »konventionelle« Orchester, die sich sehr bemühen und schon sehr weit kommen.

An welche Details denken Sie bei Ihren Erneuerungswünschen?

Viele Partiturvorschriften werden einfach falsch verstanden. Es dreht sich dabei meistens ums Tempo. Nehmen Sie das Alla breve am Beginn der *Don-Giovanni*-Ouvertüre und beim finalen Auftritt des Komturs. Wenn der Dirigent Mozarts Alla-breve-Vorschrift ernst nimmt, wird sein Orchester fast doppelt so schnell spielen wie etwa unter Karl Böhm. Ein gutes Hilfsmittel für das Nachempfinden von Mozarts Tempovorstellungen ist für mich die Lektüre seiner Briefe. Zum Beispiel wirft er seiner Schwester vor, dass sie das Andante zu langsam spiele, als ob es ein Adagio sei. Oder er schreibt aus München von den *Idomeneo*-Proben an seinen Vater, Anton Raaff, der Sänger der Titelrolle, habe sich beim Quartett darüber beschwert, dass er seine Stimme nicht genügend entfalten könne. Mozart hat daraufhin versucht, dem eitlen Sänger beizubringen, dass dem Tempo eines Ensembles immer das Gefühl für den Sprachrhythmus zugrunde liegen muss, vergleichbar mit dem Tempo eines Rezitatives. Gleich wichtig wie der Sprachrhythmus kann übrigens auch der Tanzrhythmus einer Vokalnummer sein: Figaros »Se vuol ballare« fängt im Menuett-Tempo an und verändert sich nachher in einen Kontratanz. Beide Rhythmen werden gegeneinander ausgespielt: Das Menuett ist ein aristokratischer Tanz (die Welt des Grafen), während sich der populäre Kontratanz auf Figaros Welt und seine revolutionären Ideen bezieht. Ein weiteres Thema betrifft den für Mozart selbstverständlichen improvisatorischen Anteil in den

Gesangspartien. Immerhin, hier gibt es Hoffnung. Ich begegne immer mehr jungen Sängern, die während der Proben das Bedürfnis äußern, zu verzieren. Ab und zu muss ich sie sogar bremsen in ihrer Verzierungslust. Es ist schon eine Weile her, dass ich mit einer Cherubino-Sängerin arbeitete, die mir vorwarf: »Warum musst du unbedingt ›Voi che sapete‹ verbessern?« Ich entgegnete: »Glaube mir, Mozart hat bei dieser Arie

Dreimal fragt Pamina ihren Tamino ›Liebst du mich nicht mehr?‹, dreimal bekommt sie keine Antwort. Wir hören die Frage heute fast immer nur einmal! ›Ach, ich fühl's‹ ist Paminas erregte Reaktion auf diesen Affront: ein unruhiges Agitato, kein langsames Lamento.

fest mit improvisatorischen ›Änderungen‹ gerechnet.« Für mich ist es evident, dass Mozart seinerzeit Sänger oder Instrumentalsolisten als kreative Partner wollte. Auch er musste ab und zu seine Sänger bremsen, etwa einen Sarastro, der in der zweiten Strophe seiner Arie »In diesen heil'gen Hallen« zu viel veränderte.

Ist es also leichter geworden, Mozart zu erarbeiten?

Auf jeden Fall. Sänger und Instrumentalisten verstehen Mozarts Musiksprache besser als noch vor 30 Jahren, auch weil sie mit der heute boomenden Barockoper vertraut sind – so wie Mozart es auch war.

Das Problem ist nur: Wenn Sie Ihre Analysen, Ihr Wissen um die Aufführungspraxis und deren Details zusammennehmen, dann lässt sich das alles doch nur im Rahmen eines Festivals verwirklichen und nie im Repertoirebetrieb. Allenfalls an einem Stagione-Haus wie eben dem Theater an der Wien. Ist das nicht frustrierend?

Das ist die Konsequenz unseres Opernsystems. An der Wiener Staatsoper wird *Don Giovanni* das ganze Jahr quasi durchgespielt in ständig wechselnden Besetzungen und oft ohne Wiederaufnahmeproben.

Sänger und Instrumentalisten werden in eine alte Produktion »hineingeschmissen«. Ich finde das ziemlich brutal. Manche haben zuvor nicht einmal das Gesicht des Dirigenten gesehen. Und das ist nicht nur in Wien der Fall. Verstehen Sie mich nicht falsch: Ich will niemandem seinen Wiener *Don Giovanni* wegnehmen. Ich finde es sogar großartig, welche Nachfrage es noch immer nach diesen Stücken gibt. Und doch plädiere ich dafür, das Werk in allen seinen Aspekten vermitteln zu können. Abgesehen davon: Über den Dogmatismus ist die sogenannte historische Aufführungspraxis längst hinaus.

An vielen Häusern geht es in Richtung Semi-Stagione. Eine Hoffnung?
Es geht in eine gute Richtung. Ich wäre nie ein Mensch fürs Repertoiresystem gewesen und dort sehr unglücklich geworden. Als Dirigent bin ich ja ein Spätstarter. Ich singe nicht mehr, bin aber vom Denken her noch praktizierender Sänger. Wenn ich sofort Dirigent geworden wäre, hätte ich nicht so gut mit Sängern arbeiten können. Andererseits hätte ich dadurch viel schneller die Tricks erworben, um einem Orchester mit einer halben Probe und anhand der Körpersprache zeigen zu können, was ich will.

Warum wird von den modernen Sinfonieorchestern kaum mehr Mozart aufgeführt? Weil man diesen Spielplatz lieber Spezialisten überlässt?
Das ist prinzipiell schade, es handelt sich ja um sehr gute Musiker. Vielleicht muss man über neue Strukturen nachdenken. Warum sollten sich nicht innerhalb dieser Orchester kleinere, spezialisierte Gruppierungen für Mozart oder Barock bilden? Bisweilen passiert das ja auch. Mir ist klar, dass dem Zwänge entgegenstehen, etwa das Gebot, aus Etatgründen möglichst viele Musiker ständig zu beschäftigen. Und trotzdem … Ich bin kein Orchesterorganisator, aber etwas mehr Phantasie könnte man aufbringen. Dann könnte man sich zum Beispiel intensiv mit Themen wie dem Vibrato auseinandersetzen. Diese Diskussion könnte sich auch auf das Spielen romantischer Literatur auswirken. Es stimmt ja nicht, dass zu Mozarts Zeiten Vibrato verboten war, es wurde nur nicht ständig praktiziert. Diese Abwechslung, auch andere

Stricharten oder der Einsatz von Naturtrompeten und -hörnern – all das könnte in solchen kleineren Gruppierungen diskutiert und erprobt werden. Utopisch ist dieser Wunsch nicht.

Zurück zur Oper und zu einem Ihrer Hauptarbeitsgebiete, den Rezitativen. Wie schwierig ist es heute, Sänger und vor allem Regisseure für diese charakteristischen Vers-Rhythmisierungen und Betonungsstrukturen zu sensibilisieren?

Es ist weiterhin nicht leicht. Ich kenne eigentlich keinen einzigen Dirigentenkollegen, der sich wirklich um das Thema kümmert. Man sieht dem Rezitativ schon im Textbuch die Versstruktur an. Die steht nicht umsonst da, sie ist damit schon Teil der Musik. Gerade in einer Mozart-Partitur stellt man beim Rezitativ dann viele kleine Pausen, unterschiedliche Notenwerte und vieles mehr fest. Immer noch wird den Sängern in der Ausbildung nicht genügend beigebracht, das ernst zu nehmen. Die Rezitative sind eines der Hauptprobleme jeder Mozart-Produktion. Ich höre ständig: »Aber es steht doch in einschlägigen Traktaten, dass Rezitative frei zu gestalten sind.« Ich frage darauf immer: »Warum macht sich Mozart dann die große Mühe, Rezitative in Vierteln, Achteln und Sechzehnteln zu notieren und den Text immer wieder durch Pausen zu unterbrechen?« »Frei« heißt hier nur, dass es nicht sinnvoll ist, im Rezitativ den Takt zu schlagen. Mozart war quasi sein erster Regisseur. Er hat genau ausgeführt, wie ein Satz im Rezitativ vorgetragen werden sollte. Das italienische Wort »recitare« bedeutet »vortragen«.

Das heißt, Sie kämpfen mit denselben Rezitativ-Problemen wie vor 20, 25 Jahren?

Eine Frage, die mir immer wieder gestellt wird, lautet: »Warum nehmen Sie eigentlich immer dieselben Sänger?« Das stimmt natürlich so nicht. Aber es dauert eben einige Zeit, bis man Sänger für dieses und andere aufführungspraktische Details sensibilisiert hat. Und darauf baue ich gern. Manchmal fühle ich mich wie Don Quixote vor den Windmühlen.

Betrifft das auch die Dialoge in Mozarts Singspielen?

Man muss hier unterscheiden. Im Aufnahmestudio haben wir eine Schlagzeugerin ermutigt, Geräusche zu improvisieren, und den Pianofortespieler gebeten, die Atmosphäre einiger wichtiger Monologe improvisatorisch zu unterstützen. Ziel war eine Art Hörspiel. Im Opernhaus ist das etwas anderes, da geht es um zusätzliche Aufführungsdimensionen, und ich will gegenüber dem Regisseur nicht auf dem kompletten Text bestehen. Was ich allerdings ablehne: eine *Zauberflöte* ohne Dialoge. Das geht allein aus musikalischen Gründen nicht. Diese Nummern kann man nicht ohne Modulationen einfach aneinanderhängen. Mozart hätte das nie gemacht.

Über dieser Diskussion schwebt immer die Grundsatzfrage, von welchem Werkbegriff man ausgeht. Es gibt im Falle der *Entführung aus dem Serail* ein Mozart-Zitat, diese sei »fleißig durchdacht«. Greifen wir die Frage von vorhin auf: Inwieweit darf man Mozart verbessern? Sie haben in Ihrer Aufnahme der *Zauberflöte* ein Trio für Bassetthörner »hineinoperiert«.

Erstens stimmt das nicht, so wie Sie es formulieren. In dem Dialog vor der Pamina-Arie hört man Tamino auf seiner Flöte spielen – so, wie der Librettist es ausdrücklich will. In unserer Aufnahme spielt er die Hauptmelodie dieses Trios. Und zweitens: Jeder Dirigent muss für sich entscheiden, wie weit er gehen kann. Wenn ich etwas »einbaue«, dann immer aus dem Gedanken und der Gewissheit heraus, es wäre gut, an dieser Stelle etwas Besonderes, inhaltlich Motiviertes und strukturell Vertretbares stattfinden zu lassen. Ich habe eine *Zauberflöte* in Wien gemacht, bei der ich das Duett der beiden Priester durch eine Freimaurerkantate ersetzt habe. Ich glaube, man kann solche Entscheidungen gegenüber Mozart verantworten. Ich finde es absolut nicht überzeugend, wenn zum Beispiel ein Kollege die Rezitative in *La clemenza di Tito* streicht oder ersetzt mit der Begründung, diese Rezitative seien nicht von Mozart und daher minderwertig. Es stimmt: Mozart hat sie damals nicht komponiert, weil er keine Zeit hatte und parallel an der *Zauberflöte* arbeitete. Aber der Hauptautor ist in diesem Fall ja nicht Mozarts Schüler Franz Xaver Süßmayr, sondern überwiegend der Text-

dichter Metastasio. Diesen kann man doch nicht ignorieren! Ich habe alle *Tito*-Rezitative berücksichtigt – bis auf zwei Stellen, die ich durch Accompagnati ersetzt habe. Alle anderen Eingriffe in die Rezitative halte ich für total gefährlich.

Trotzdem bleibt die Frage: Wie weit darf man gehen? Wo liegt die Grenze? Wie weit ist das Werk heute noch sakrosankt? Sie überraschen den Hörer gern, indem Sie zum Beispiel auf der *Zauberflöten*-Aufnahme die drei Damen eine Kadenz singen lassen …

Ich gebe zu, dass es auch um Überraschungsmomente geht – gerade bei einer Musik, die so oft gespielt wird und daher als neu erlebt werden sollte. Diese Kadenz gibt es übrigens, sie ist nicht von mir erfunden. Mozart hat sie nicht zu Ende instrumentiert und im letzten Moment fallen gelassen, wahrscheinlich weil die drei Sängerinnen sie nicht brillant genug darbieten konnten. Im Barock war es alltägliche Praxis,

Man muss sich Don Giovanni als einen fünf Jahre älter gewordenen Cherubino vorstellen, den sich Mozart wiederum als 16-Jährigen dachte. Wenn das nicht stimmt in heutigen Aufführungen, wenn auch Leporello, der unter Umständen schon Diener von Giovannis Vater war, nicht entscheidend älter ist als sein Herr, dann zielt das an Inhalt und Bedeutung des Stücks vorbei.

ein Werk der jeweiligen Aufführung und damit ihren Beteiligten anzupassen. Das Stück war ein Work in Progress. Es wäre falsch, zu denken, im 18. Jahrhundert habe es einen sakrosankten Urtext gegeben. Noch einmal: Ich kritisiere nicht, dass andere Musik in *La clemenza di Tito* hereingenommen wurde. Ich kritisiere die Begründung dafür. Noch schlimmer wird es, wenn eine Collage dieser Art auch Mozarts Lieblingsoper verfälscht: Im *Idomeneo* stammt jedes Rezitativ vom Komponisten selbst – und er war stolz darauf.

Ist es Teil des »neoromantischen« Ansatzes und damit eines falschen Mozart-Verständnisses, dass wir von einem geschlossenen Werkbegriff ausgehen?

Ja, absolut. Stichwort *Don Giovanni:* Es gibt noch immer unberechtigte Zweifel, ob Mozart in der Wiener Fassung die Scena ultima – also das »lustige« Schlussensemble nach Giovannis Höllensturz – spielen ließ oder nicht. Ich würde sie immer spielen. Ein Merkmal des Dramma giocoso ist eben das Spiel mit den Kontrasten zwischen ernsthaften und buffonesken Momenten. Die Wiener Fassung hat mehr Buffo-Anteile, zum Beispiel das oft gestrichene Duett Zerlina/Leporello. Wegen dieser Kontrastdramaturgie wäre es unlogisch, nach der Höllenfahrt die Scena ultima wegzulassen. Für alle diese Dinge gibt es aber oft auch theaterpraktische Gründe, die Aufführungslänge oder zu wenig Probenzeit, ganz Banales also.

Der offene Werkbegriff ist demnach für Künstler, die mit Barockmusik sozialisiert wurden, eine Selbstverständlichkeit?

Für mich ist das eine ganz natürliche Denkweise. Ich sage immer auf kritisches Nachfragen, dass ich mit Mozart telefoniert habe und er einverstanden war. Aber im Ernst: Solche Entscheidungen fallen nach langem Zweifeln, nicht aus Lust und Laune.

Abgesehen von Neustrukturierungen zeichnen sich Ihre Interpretationen durch ständige Überrumpelungsmanöver aus, durch ungewohnte Ritardandi, Temposprünge und Dynamikwechsel. Weil Sie beim Zuhörer das Moment des »ersten Mal« erzielen wollen?

Ich dirigiere in letzter Zeit verstärkt sinfonische Musik, und gerade bei Mozarts Sinfonien halte ich nichts von einem mechanischen Durchspielen der Noten. Wenn ich durch diese kleinen Eingriffe erreiche, dass dem Publikum zum Beispiel eine wichtige Stelle oder der Beginn eines neuen Abschnittes bewusst wird, dann bin ich gern dabei. Das ist natürlich schwierig bei Orchestern, die alles schon im Schlaf spielen können.

Verstehen Sie sich da als Mozarts Co-Schöpfer?

Als Freund, der versucht, seine Liebe für das jeweilige Werk zu verdeutlichen.

Es gibt in Ihrer Auseinandersetzung mit Mozart einen Spezialfall: das Requiem. Dafür haben Sie eine neue Fassung in Auftrag gegeben. Was hat Sie dazu motiviert?

Das Requiem empfand ich immer als problematisch. In Konzerten hatte ich die übliche Süßmayr-Fassung aufgeführt. Die Plattenfirma Harmonia mundi schlug dann irgendwann eine Einspielung vor, weil das natürlich ein sehr populäres Stück und damit ein verkaufsträchtiges Projekt ist. Für mich war das ein Geschenk, aber ein problematisches. Was macht man mit einer Musik, die so unvollendet ist? Schließlich ist nur die erste Nummer komplett instrumentiert. Einige Ergänzungen moderner Komponisten sind wirklich sehr gut. Nach einem Konzert in Paris kam Pierre-Henri Dutron, ein junger französischer Komponist, zu mir und erklärte, er sei dabei, das Requiem zu ergänzen. Ich meinte: »Weißt du wirklich, worauf du dich da einlässt?« Und trotzdem sind mir solche mutigen Menschen sehr sympathisch. Er hat daraufhin zwei Fassungen angeboten. Eine habe ich eingespielt, die andere ging mir zu weit. Ich hatte mit Mozart telefoniert, und er meinte: »Bleib lieber bei der ersten.«

Wird sich diese Fassung durchsetzen?

Ich hoffe nicht. Weil ich hoffe, dass es immer wieder neue Versuche gibt, das Requiem zu vollenden. Nur so gibt es eine dynamische Auseinandersetzung mit diesem Stück. Es bleibt ja alles Spekulation. Dutrons Version fand ich sehr gelungen, besonders glücklich war ich mit dem neuen »Benedictus«.

Empfinden Sie persönlich eine Veränderung Ihrer Mozart-Interpretationen? Werden Sie risikoreicher? Abgeklärter?

Meine erste Aufnahme war *Così fan tutte.* Vorher hatte ich nur *La finta semplice* dirigiert. Im Laufe dieser Zeit habe ich ungeheuer viel über

Mozarts eigentlich immer gleiche und doch so verfeinerte kompositorische Mittel erfahren. Die Bedeutung der musikalischen Form wurde mir immer bewusster. Etwa wie geschickt Mozart die Sonatensatzform in Arien und Ensembles benutzt. Nehmen wir das Sextett von *Le nozze di Figaro,* in dem sich Marcellina und Basilio als Figaros Eltern zu erkennen geben. Das ist strukturell unglaublich schlau gemacht! Das Publikum bemerkt es meistens gar nicht, weil alles ganz natürlich klingt. Und doch ist es eine grandiose Manipulation des Sonatensatzes. Es ist wie mit einem Spitzenkoch: Der Gast im Restaurant ist sich nicht bewusst, wie raffiniert der Chef die Kochtechniken manipuliert. Aber er spürt die Kreativität und liebt das Essen.

»Kein Komponist für Extremisten«

FRANK PETER ZIMMERMANN

Das Label »Mozart« bekam er schon früh aufgeklebt. Als 16-Jähriger debütierte Frank Peter Zimmermann mit dem Violinkonzert KV 216 bei den Berliner Philharmonikern. Mehrere interpretatorische Häutungen hat der gebürtige Duisburger seitdem durchgemacht – vom breiten, vollsaftigen Ton der russischen Schule bis zu einem Stil, der vieles vereint: Schlankheit und Akkuratesse, Substanz und Delikatesse. Vor allem aber ist es die Natürlichkeit, die Zimmermanns Spiel auszeichnet, eine reflektierte Selbstverständlichkeit.

»Äußerlichkeiten waren nie meine Welt«, sagt er. Die krampfhafte Suche nach dem Noch-nie-Dagewesenen, nach vermeintlich unentdeckten Nischen lehnt dieser Geiger für sich ab, ebenso wie das PR-Tamtam der großen Labels samt ihrer Auszeichnungsspektakel: Seine fünf Echos hat er irgendwann zur Müllhalde gebracht und zugeschaut, wie sie zermalmt wurden.

Es gibt Wichtigeres für Zimmermann – zum Beispiel die Arbeit seines 2007 gegründeten Streichtrios, mit dem er sich immer wieder für wenig gespielte Stücke einsetzt, etwa Arnold Schönbergs op. 45. Oder Uraufführungen, die er immer wieder gern bestritten hat (darunter Violinkonzerte von Magnus Lindberg, Matthias Pintscher, Brett Dean und Augusta Read Thomas). Oder die Neubefragung von Mozarts Violinkonzerten für eine CD-Box, rund drei Jahrzehnte nach seiner ersten Einspielung. Markus Thiel traf den Geiger zwischen Proben für ein Akademiekonzert des Bayerischen Staatsorchesters.

Herr Zimmermann, vor einiger Zeit haben Sie gesagt, Sie hätten sich von Mozart wegbewegt und eher Bach zugewandt. Mussten Sie nach den erfolgreichen Einspielungen und Konzerten irgendwann das Mozart-Label loswerden?

So würde ich das nicht sehen, obwohl es stimmt, dass ich mich anders ausgerichtet habe. Mozart spiele ich trotzdem weiterhin. Ich empfand und empfinde es immer als Kompliment, wenn man eingeladen wird, Mozart zu spielen. Was nur manchmal frustrierend ist: Für ein Mozart-Konzert gibt es bei den klassischen Sinfonieorchestern kaum Probenzeit. »Ist ja nur Mozart, den spielen wir schnell einmal durch« – mit dieser Haltung wird man oft konfrontiert. Schlimme Sachen habe ich da erlebt. Bis ich für mich entschied, mein eigenes Orchestermaterial mitzubringen. Einige Orchester und Dirigenten fühlten sich dadurch auf den Schlips getreten. Für einen solistischen Geiger ist vor allem die *Sinfonia concertante* eine Herausforderung. Die Konzerte in A-, G- und D-Dur sind zwar wunderschön, aber nicht auf dem Level wie die späten Klavierkonzerte. Die Violinsonaten habe ich seit zehn, fünfzehn Jahren nicht mehr gespielt. Früher hingegen sehr viel mit Alexander Lonquich, dann mit Christian Zacharias. Momentan führe ich eigentlich nur die *Sinfonia concertante* mit Antoine Tamestit auf – und natürlich das Divertimento KV 563, eines seiner besten Werke. Es kommt allerdings vor, dass ich mich privat hinsetze, wenn wir Musiker für ein Quartett oder Quintett zusammenbekommen haben, und diese Musik spiele, die irgendwie vom Himmel gefallen ist.

Sie haben Ihre Karriere mit Mozart begonnen und mit dem Konzert KV 216 bei den Berliner Philharmonikern debütiert. Ist Mozart ein Komponist für junge Solisten?

Bei einem Geiger ist das anders als bei einem Pianisten. Die Mozart-Konzerte kann man technisch relativ früh bewältigen. Nach zwei, drei Jahren Studium sind die zu meistern. Was man dann musikalisch daraus macht, ist eine andere Sache. Die Balance zwischen Naivität und Verinnerlichung zu finden, ist das Schwierige bei Mozart – anders als zum Beispiel bei Bach. Ich spiele diese beiden Komponisten daher

ungern an einem Abend. Mozart ist ohnehin schwer zu koppeln mit anderem: Sein extrem feines musikalisches Gewebe erträgt das meistens nicht.

Wann begreift man Mozarts Innerlichkeit? Wann hat sie sich Ihnen eröffnet?

Die wird sich mir wohl nie ganz eröffnen. Als Kind meinte ich mir einzubilden, dass ich diesen metaphysischen Zugang habe. Mein Vater besaß eine Unmenge von Schallplatten mit Geigern. Yehudi Menuhin, David Oistrach, Arthur Grumiaux: Mit denen bin ich groß geworden, ihr Spiel habe ich immer im Ohr gehabt. Am Anfang denkt man ja nicht

Bei Mozart gibt es die Gefahr, zu viel mit dem Kopf zu wollen. Das ist wie bei der berühmten Geschichte mit dem Tausendfüßler.

viel über all diese Dinge nach. Es gibt ein Vorbild, man versucht diesem nachzueifern und begreift irgendwann, was zum eigenen Stil passt und was nicht. Dass sich wirklich eine Tür zu Mozart geöffnet hat, kam erst durch das Zusammenwirken mit Alexander Lonquich und Christian Zacharias. Mit Ersterem habe ich mich damals getroffen, nachdem ich zuvor viele Pianisten ausprobiert und es nie richtig funktioniert hatte. Plötzlich tauchte er auf – eine musikalische Liebe auf den ersten Blick. Als wir im Rahmen der Einspielung für die EMI noch Zeit übrig hatten, sagten wir uns: Da gibt es doch noch einige Mozart-Sonaten, die wir nie zusammen gespielt, geschweige denn geprobt haben, lass uns die doch einfach aufnehmen. Und so geschah es.

Mozart bietet also eine erste Interpretations- und Bedeutungsebene, die sofort erfasst werden kann?

Absolut. Manchmal ist es sogar mehr als gefährlich, wenn man Mozart zerlegt und an ihm herumbastelt. Das mag vielleicht bei Beethoven passen, der sich seine Werke abringen musste. Wichtig ist etwa bei

den Mozart-Sonaten, die ja getragen werden vom Klavier, ein seelenverwandter Partner. Dann erfasst man sehr viel intuitiv. Auch wenn das jetzt simpel klingt: Man geht einfach aufs Podium und musiziert – so wunderbar kann das sein. Bei Mozart gibt es die Gefahr, zu viel mit dem Kopf zu wollen. Das ist wie bei der berühmten Geschichte mit dem Tausendfüßler, in der ein Fuchs ihn fragt, wie er es schaffe, dass er nicht mit den Beinen beim Laufen durcheinanderkommt. Als der Tausendfüßler darüber nachdenkt, gelingt ihm kein Schritt mehr.

Nikolaus Harnoncourt meinte, bei Bruckner sei es erforderlich, die Berge und Täler der Alpen zu kennen, um die Musik zu verstehen. Gibt es bei Mozart Ähnliches?

Ich glaube schon, dass man mit der Wiener Klassik in jeglicher Hinsicht groß geworden sein muss, um sie zu verstehen. Man sieht das gerade an den berühmten russischen Interpreten, die einen ganz anderen Zugang zu Mozart haben. Die haben einen Dialekt, der sich nicht wegtrainieren lässt. Man muss bei Mozart sehr früh auch den richtigen Lehrer haben. Einer, der einen dazu bringt, wohldosiert zu spielen, eher weniger als zu viel zu machen und in der Phrasierung von den Opern her zu denken.

Nun war ja David Oistrach eines Ihrer Idole. Wie war das, als Sie sich von seinem Mozart-Spiel abnabelten?

Das war ein einschneidender Prozess. Was mich besonders bei Mozart weiterbrachte, war mein Streichtrio. Ich war im Spiel romantisch orientiert, geprägt von den großen Russen. Irgendwann, als wir zum Beispiel den langsamen Satz aus einem Mozart-Divertimento spielten, merkte ich: Im Grunde genommen ist alles falsch, was du vorher gemacht hast.

Falsch?

Das ist vielleicht zu stark formuliert. Sagen wir »unpassend«. Mir wurde klar, dass es um einen kontrollierten, schlanken, nicht zu ausufernden Klang geht, und den versuchte ich, immer mehr zu verfeinern. Mittler-

weile schlägt das fast ins Gegenteil um. Da bin ich auf dem Podium und stelle fest, dass ich nicht mehr naiv im besten Sinne bin. Man muss als Solist extrem locker sein, um Höchstleistungen zu vollbringen. Und das wird in der Kammermusik eher blockiert, weil man alles hundertprozentig kontrollieren will. Ich merke das manchen Primgeigern in Quartetten an, die mit zunehmendem Alter immer verkrampfter werden. Ein Tschaikowsky- oder Prokofjew-Konzert schafft man mit dieser Haltung gar nicht. Es muss sein wie bei einem Adler, der über einer Landschaft schwebt.

> Brigitte Fassbaender sagt im Gespräch für dieses Buch, sie habe sich bei Mozart eher eingeengt gefühlt – weil die Stimme so blank liege und ständig kontrolliert und kanalisiert werden müsse.

Komischerweise ging mir das nie so. Für mich gibt es keinen Komponisten, bei dem man sich so frei fühlen kann wie bei Mozart. Er kommt ja gerade nicht aus der Bach-Tradition, sondern eher aus dem Italienischen, der frühe Belcanto ist nicht weit. Das spürt man in der Struktur, in der man sich locker bewegen kann. Bei Beethoven kommt es

Das ist fast wie bei Gabriel Fauré: Es gibt eine gewisse Freiheit, und auf der nächsten Eins ist man wieder zusammen. Wenn man die Aufnahmen mit Arthur Grumiaux und Clara Haskil hört – was für eine Offenbarung!

immer gleich zur Konfrontation. Wenn man da Sechzehntel zu spielen hat, gibt es immer einen, der darunter mit Achteln unterwegs ist. Das muss dauernd zusammengebracht werden. Bei Mozart dagegen sind Sechzehntel nie gleich, auch wenn man einen Alberti-Bass darunter hat mit seinem ausgeschriebenen Arpeggio. Das ist fast wie bei Gabriel Fauré: Es gibt eine gewisse Freiheit, und auf der nächsten Eins ist man wieder zusammen. Wenn man die Aufnahmen mit Arthur Grumiaux und Clara Haskil hört – was für eine Offenbarung! Weil das, wie der

Kölner sagt, »us d'r Lamäng«, aus dem Handgelenk gespielt ist. Und mit einer unglaublichen Noblesse.

Sie haben die Mozart-Konzerte zweimal aufgenommen, zunächst mit dem Württembergischen Kammerorchester unter Jörg Faerber, später mit dem Kammerorchester des BR-Symphonieorchesters und seinem Konzertmeister Radoslaw Szulc. Beide Einspielungen unterscheiden sich erheblich. Welche gilt für Sie?

Eine gültige wird es nie geben. Vielleicht mache ich den Zyklus irgendwann nochmal. Die neuere Aufnahme ist mir schon wichtiger. Obwohl ich sagen muss: Bei der ersten war ich knapp 19 und sogar kurzfristiger Einspringer, denn ursprünglich wollte die EMI eine Platte mit der Klarinettistin Sabine Meyer machen. Also stand ich erstmals im Studio, es war mein CD-Debüt – da habe ich eben versucht, im Stil meiner Vorbilder zu spielen. Als es an die zweite Aufnahme ging, hatte ich das A-Dur-Konzert geschätzte 200 Mal hinter mir. Und das unter einer gewaltigen Bandbreite an Dirigenten von Roger Norrington bis zu den »Romantikern«. Ich bin durch viele Fegefeuer gegangen, eigentlich durch ein Inferno. Gerade in den USA sind die Musiker noch sehr konservativ. Auf der anderen Seite gibt es – neben Dirigenten aus der Alte-Musik-Bewegung – Künstler wie Kirill Petrenko, da muss man sich nicht einmal anschauen, und es herrscht trotzdem Einverständnis. Das Schlimmste war eine Probe, auf der der Mann am Pult bei einem kleinen Einwurf der zweiten Geigen sagte: »Das muss voller klingen, wie Schostakowitsch!«

Hatten Sie nie das Gefühl, dass die sogenannte historisch informierte Aufführungspraxis zum Dogma wurde, zur Mode, zum Zwang?

Man kann nicht mehr zurück, das stimmt schon. Das muss aber nichts Schlechtes sein. Beim Streichtrio war es so, dass wir uns klanglich immer mehr verkleinert und in diese Richtung bewegt haben. Anfangs war wohl ich derjenige, der am meisten vibriert hat. Mittlerweile ertappe ich mich dabei, dass ich sogar in modernen Stücken nicht alles vibriere. Ich weiß, dass ich gewisse Stellen viel mehr bereichern kann mit Dolce, Espressivo oder Nonvibrato statt mit Einheitsvibrato.

Kommt das wirklich aus eigener Erkenntnis oder agiert man so, weil es »en vogue« ist?

Ich habe all das früher wirklich gehasst: das Nonvibrato, die tiefere Stimmung. Was mir zu denken gegeben hat, waren meine Probleme über viele Jahre hinweg mit den Solosonaten von Bach. Ich hatte immer Lehrer, die Vibrato und Tenuto wollten. Doch irgendwann merkte ich: Das kann man nicht so spielen, das kann einfach nicht so sein. Und dazu kam eben das Trio-Spiel mit zwei Partnern, die rund 15 Jahre jünger und stark von der Alte-Musik-Szene beeinflusst sind. Ich konnte mir anfangs auch Beethoven-Sinfonien nicht historisch informiert vorstellen. Da kaufte ich mir die Gardiner-Box – und war erschlagen. Unglaublich. Ich habe durch die Umstellung meines Stils viele Freunde gewonnen. Es gibt aber auch viele, die mich geliebt haben und nun herzzerreißende Briefe schreiben mit der Bitte, ich solle mal wieder richtig Geige spielen.

Sind die alle aus der älteren Generation?

Meistens. Es gibt aber auch Kollegen in Orchestern, die es nicht fassen können, dass man nicht jeden Ton vibriert.

Birgt ein entschlackter, schlanker Klang nicht die Gefahr des Verlusts von Farben, auch von Breite, Gewicht und Tiefe des Tons?

Mir ist das schon bewusst. Es gibt auch die Gefahr, dass Individualität verloren geht. Solisten, die einen ausgeprägten Personalstil haben, den sie auf alle Komponisten anwenden, werden weniger. Mozart darf nicht

Es kommt noch immer vor, dass man Mozart einfach durchspielt. Er muss dann herhalten als Aufwärmtraining für Bruckners Achte.

zu asketisch klingen, muss berühren. Es gibt also ein ständiges Risiko in der Dosierung. Das Besondere bei Mozart ist ja auch: Nimmt man ein oder zwei Noten weg, bricht das Gerüst zusammen. Mozart ist opernhaft

und zugleich extrem zerbrechlich. Und was mir noch aufgefallen ist in den vergangenen 20 Jahren: Mozart ist gar nicht mehr so angesagt. Ich sehe das an einem meiner Söhne, der viel lieber ein Beethoven-Klavierkonzert spielt. Mir kommt es auch so vor, als ob Teile des Publikums bei Mozart und Haydn – ganz salopp gesagt – nicht genug Action finden.

Tauchen deshalb Interpreten auf, die glauben, man müsse bei Mozart nachhelfen?

Wahrscheinlich. Grundsätzlich war Mozart ja experimentierfreudig. Deswegen sollte man in gewisser Weise frei mit ihm umgehen. Seine Werke sind keine Heiligtümer. Trotzdem darf man bestimmte Grenzen nicht übertreten. Man muss einfach nur auf ihn hören, ihn nachvollziehen, ihn musizieren im besten Sinne. Mozart ist kein Komponist für Extremisten. Und ich bin ohnehin nicht der Typ für eine klingende Vorlesung.

Hat die Alte-Musik-Bewegung auch dafür gesorgt, dass die Erarbeitung von Mozart-Konzerten nun ernster genommen wird?

Es kommt immer auf den jeweiligen Dirigenten an. Sicherlich gibt es nun eine größere Ernsthaftigkeit. Trotzdem kommt es noch immer vor, dass man Mozart einfach durchspielt. Er muss dann herhalten als Aufwärmtraining für Bruckners Achte.

Welchen Einfluss auf die Mozart-Interpretation hat das jeweilige Instrument? Ist eine Stradivari die beste Wahl?

Ich hatte immer das Glück, auf wunderbaren italienischen Geigen spielen zu dürfen. Meine erste Mozart-Platte habe ich zwar nicht mit einer Stradivari, aber mit einer sehr schönen Petrus Guarneri gemacht. Gerade bei Mozart sollte man das Instrument singen lassen und so wenig wie möglich dazutun. Die Geige sollte ihren ganz natürlichen Klang, ihr natürliches Parfüm entfalten können – ohne Druck und mit Schwung. Und immer fein. Sicherlich kann man auch eine moderne Geige verwenden. Es gibt aber diese besondere Aura der alten italienischen Instrumente, die wunderbar zu Mozart passt. Etwas, das

manche italienischen Tenöre mitbringen, etwas Unverfälschtes, Ungekünsteltes. Der Idealfall war für mich Luciano Pavarotti.

Rudolf Buchbinder sagt, er spielt am liebsten auf einem Steinway, weil ihm dieser weniger Eigencharakteristik als etwa ein Bösendorfer entgegensetzt. Er könne sich also mehr verwirklichen. Wie geht man als Geiger mit einer manchmal kapriziösen Stradivari um?

Sie sind wirklich extrem schwierig zu spielen, haben aber gerade bei Mozart etwas zu sagen. Ich bin zum Beispiel mit meiner Geige seit Monaten dran, die Solo-Sonate von Bartók zu üben. Dabei fühle ich manchmal, dass ich das Instrument fast vergewaltige, weil gewisse, musikalisch geforderte Dinge so brutal sind, so erbarmungslos gedrückt

Ich habe durch die Umstellung meines Stils viele Freunde gewonnen. Es gibt aber auch viele, die mich geliebt haben und nun herzzerreißende Briefe schreiben mit der Bitte, ich solle mal wieder richtig Geige spielen.

werden müssen. Das passt nicht zur zarten, apollinischen Stimme einer Stradivari. Je weniger man macht, desto wohler und gesünder fühlen sich diese Geigen. Auch Tschaikowsky funktioniert auf einer Stradivari wunderbar, weil alles mit Elan, schnellem Bogen und ohne Druck spielbar ist.

Das Paradox gerade bei Geigern ist ja: Sie strebten schon immer nach Stradivari & Co., waren also mit der »Hardware« für das historisch Informierte längst vertraut.

Stimmt. Gerade deshalb würde es mich sehr interessieren, wie zum Beispiel ein Joseph Joachim Mozart interpretiert hat. Und wie überhaupt dieser Komponist gespielt wurde, bevor sich die Geiger in immer größeren Sälen gegen immer größere Orchester durchsetzen mussten und fast wie eine Trompete zu klingen hatten.

Würden Sie jungen Violinisten empfehlen, mit Mozart zu beginnen – so wie Sie es getan haben?

Als ich einmal einen Meisterkurs in Detmold gegeben habe, da brachte kein einziger Teilnehmer Mozart mit. Zu 80 Prozent wurden Sibelius und

Ich kann mir nicht mehr vorstellen, ein Bach-Konzert mit einem Dirigenten zu musizieren. Bei Mozart ist das ein wenig anders. Es hängt davon ab, wie ernst der Dirigent ihn nimmt.

Tschaikowsky angeboten. Brahms, Mendelssohn, Schumann, Mozart – Fehlanzeige. Das fand ich schockierend. Wie will man Tschaikowsky spielen, wenn man nicht um die Wiener Klassik weiß? Wie will man ein Gefühl für Melodien entwickeln, für Agogik, für das Woher und Wohin einer Phrase? Natürlich müssen die Studierenden fürs Vorspiel ein Mozart-Konzert parat haben. Das ist dann meist nicht mehr als eine Visitenkarte für die zweite Runde. Und dort, so die Haltung, geht es an die richtige Musik. Offenbar gewinnt man heute keinen Blumentopf mehr, wenn man sich hinstellt und Mozarts A-Dur-Konzert einfach schön spielt, vielleicht sogar mit eigenen Kadenzen.

Ziehen Sie sich auch deshalb bei Barockmusik und Wiener Klassik von den traditionellen Ensembles zurück, bewegen sich eher im kleineren Orchesterrahmen und ohne Dirigenten?

Ich kann mir tatsächlich nicht mehr vorstellen, ein Bach-Konzert mit einem Dirigenten zu musizieren. Bei Mozart ist das ein wenig anders. Es hängt davon ab, wie ernst der Dirigent ihn nimmt. Ich habe es zum Beispiel immer gern gehabt, wenn Bernard Haitink am Pult stand. Entscheidend bleibt aber ein aufeinander eingespieltes und hörendes Ensemble und ein fähiger Konzertmeister. Aber die Dirigenten ganz loswerden? So weit bin ich noch nicht.

Tritt Ihnen Mozart in seinen Werken als Mensch entgegen?

Natürlich habe ich einige Biografien gelesen. Man ist merkwürdig vorbelastet durch den *Amadeus*-Film. Aber ist Mozart wirklich greifbar für uns? Für mich ist er der Komponist, mit dem ich am liebsten ein Gespräch führen würde. Auch um zu erfahren, was für ein tiefer Charakter er war. Gerade seine langsamen Sätze strahlen etwas aus, das sich nur autobiografisch erklären lässt. Ich glaube, er war so genial begabt, dass ihm diese Tiefe gar nicht richtig bewusst war. Eine ganz andere Genialität als bei Bach. Deshalb ist Mozart für uns so schwer greifbar. Man könnte fast sagen: Es ist wie bei der italienischen Küche. Einfach die besten Zutaten auf eine ganz simple Art zusammenbringen – und es schmeckt himmlisch.

»Man kommt bei Mozart an kein Ende – und nicht ohne ihn aus«

TABEA ZIMMERMANN

Von Mozart wurde sie, was die Werke für ihr Instrument betrifft, nicht gerade verwöhnt. Doch Tabea Zimmermann weiß sich zu helfen, auch mit kleinen Tricks – die der Meister unter Garantie sanktioniert hätte.

Das Œuvre dieses Komponisten hat sie auf zweierlei Weise kennengelernt: als weltweit führende Bratschistin und als Mitglied des 2004 gegründeten Arcanto Quartetts. Gerade durch das Spiel im kleinen solistischen Kollektiv ist Tabea Zimmermann vieles klar geworden über klangliche Erfordernisse und die strukturelle Funktion der Viola bei Mozart.

1966 in Lahr geboren, ist Tabea Zimmermann durch mehrere Schulen gegangen. Sie hat dabei die Veränderungen der Aufführungspraxis verfolgt, manches übernommen, sich aber nie als Jüngerin eines Propheten begriffen. Regelmäßig arbeitet sie mit führenden Dirigenten und Orchestern zusammen, war in der Spielzeit 2019/20 Artist in Residence beim Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam.

Ihre Erkenntnisse gibt sie schon lange weiter. 1987 war sie in Saarbrücken die damals jüngste Professorin Deutschlands an einer Musikhochschule, ab 1994 unterrichtete sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt. Seit 2002 lehrt sie an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin, wo sich Markus Thiel für dieses Gespräch mit ihr traf. Manchmal müssen ihre Schülerinnen und Schüler auch stutzen, zum Beispiel wenn sie ihre Instrumente weglegen sollen – um sich Mozart zunächst mit der eigenen Stimme zu nähern. 2020 erhielt Tabea Zimmermann den Ernst von Siemens Musikpreis. Wann je wurde die Entscheidung der Jury so einhellig begrüßt?

Frau Zimmermann, Sie haben Mozarts Klarinettenkonzert einmal in einer Bratschen-Version gespielt. Eine Notwehrmaßnahme angesichts des dünnen Mozart-Repertoires für Ihr Instrument?

Ich hatte mich lange diesem Projekt gegenüber geziert. Christopher Hogwood hatte diese Fassung damals für den Bärenreiter-Verlag herausgegeben und rief mich an: »Du musst das spielen.« Natürlich hat man dabei immer die Originalversion für Klarinette im Ohr und hört, was für die Bratsche verändert wurde. Einerseits ist das problematisch, andererseits handelt es sich um eine zeitnahe Bearbeitung aus dem Jahr 1802. Ich fand es toll zu erfahren, wie man seinerzeit mit Mozart umgegangen ist. Hogwood sagte, die Bearbeitung könnte von Mozart selbst stammen. Prinzipiell sind wir Bratscher mit Solo-Konzerten aus dieser Zeit nicht gerade verwöhnt, deshalb greife ich ganz gern zur Transkription eines Meisterwerks. Ansonsten halten wir uns vor allem an Mozarts Sinfonia concertante. Es gibt dann noch ein Fragment für ein Streichtrio-Konzert, davon habe ich den ersten Satz einmal gespielt. Und dann natürlich die Duos, überhaupt das gesamte Kammermusik-Schaffen mit den Quartetten und Quintetten.

Wie schreibt Mozart für die Bratsche?

Ich finde gerade diese Mittelstimme bei Mozart unglaublich faszinierend. Wenn man sie allein spielt, ergibt das musikalisch überhaupt keinen Sinn. Es handelt sich um keine linear sinnvolle Stimme. Die Bratsche springt relativ viel, als ob sie fehlende Töne ergänzen müsste. Ich würde mich deshalb unheimlich schwer tun, eine Mozart'sche Bratschenstimme auswendig zu spielen.

Musik ist zum Geschäftsmodell geworden ist. Was sich verkauft, wird alleine aufgrund von Verkaufszahlen für gut befunden. Popularität ist meiner Meinung nach allerdings fast schon das Gegenteil eines Qualitätsmerkmals. Wir brauchen wieder mehr Mut zum Idealismus.

Nutzt Mozart die Bratschenstimme also für Experimente? Oder ergreift er strukturelle Maßnahmen, um das Gerüst der Komposition nicht zu gefährden?

Es ist schlicht genial, was er macht. Wenn man die Bratsche weglässt bei den Proben, klingt es nicht mehr. Andererseits hört man sie nicht so präsent heraus wie die anderen Instrumente. Es ist ein ganz einzigartiger Umgang mit diesem Instrument, das bei Mozart zum einen enorm wichtig ist, andererseits sich nie in den Vordergrund spielt. Das gilt für so gut wie alle Mittelstimmen bei Mozart.

Welche Rolle spielt Mozart in der Bratschen-Ausbildung?

Man kommt natürlich nicht an ihm vorbei – egal, welches Instrument man erlernt. Die Phantasie in der Phrasengestaltung ist bei ihm enorm wichtig, das fällt mir heute mehr auf als vor 20 Jahren. Man geht in der Klassik gern von festen Taktstrukturen aus, wie vier plus vier oder zwei plus zwei plus vier oder Ähnlichem. Das funktioniert bei Mozart niemals. Bei acht Takten kann zum Beispiel die Phrasierung auch fünf plus drei bedeuten. Dazu schreibt er noch überraschende harmonische Wendungen, die man im Wortsinn als ungehörig, als frech empfinden kann.

Also hat Mozart die Bratsche sehr geliebt und ihr daher besonders viel zugetraut?

Er hat sie sicher geliebt. Immerhin hat er sie auch selbst gespielt. Nehmen wir die Duos für Violine und Viola, die er ja geschrieben hat, damit sie Michael Haydn als seine ausgeben konnte. Normalerweise fehlt in dieser Besetzung immer etwas. Bei Mozart allerdings weniger als bei anderen, das ist ein Phänomen. Oder nehmen wir andere Sinfonia-concertante-Kompositionen, bei denen die Geige führt und die Bratsche immer ein wenig dahinter und darunter hängt. Mozart gibt der Bratsche in seinem Stück ein eigenes Profil, einen eigenen Klang, eine eigene Linienführung. Auffallend ist das auch beim Divertimento für Streichtrio KV 563. Hier könnte man sogar sagen, dass es das erste Streichtrio überhaupt ist, das alle drei Instrumente gleichberechtigt zum Einsatz bringt.

Gibt es einen Mozart-Ton beim Streichinstrument, den man treffen sollte? Braucht es unabdingbare Interpretations- und Klangzutaten?

Da würde ich keine eigene Mozart-Schublade aufmachen wollen. Ich könnte jetzt sagen, dass es das Schwerste sei, Mozart zu spielen. Aber ich glaube gar nicht, dass er es uns schwer machen wollte. Die Verschiedenartigkeit der Themen, die manchmal weit auseinanderliegenden Charaktere des thematischen Materials, all das erfordert es, dass man sich innerlich ganz speziell vorbereiten muss, um ständig umschalten zu können. Es geht darum, schnell in die Rolle eines anderen Charakters

Das Persönlichste beim Streicher bleibt doch die grundsätzliche Tongebung. Ich würde bei Mozart eine Anne-Sophie Mutter sofort erkennen, auch einen David Oistrach oder eine Isabelle Faust. Das liegt wohl in erster Linie am Einsatz des Vibratos.

zu schlüpfen. Wenn ich das aber als belastend empfinden würde, dann hätte ich die falsche Einstellung zu Mozart. Die Sinfonia concertante ist das Stück, das ich am häufigsten gespielt habe, rund 250 Mal. Mit steigender Zahl der Aufführungen wird die Sache nicht leichter. Das ist etwas Mozart-Spezifisches. Jede neue Perspektive, auch bedingt durch neue Solistenpartner, bringt mich auf eine neue Idee. Die muss ich abgleichen mit den vielen Erfahrungen, die ich gemacht habe. Und das macht's manchmal erstaunlich schwer. Man kommt bei Mozart an kein Ende – und nicht ohne ihn aus. Ende offen – bis die Finger nicht mehr mitmachen.

Sie haben zunächst in Freiburg studiert und sind dann zu Sándor Végh nach Salzburg gegangen. Sind Sie dadurch mit unterschiedlichen Mozart-Schulen konfrontiert worden?

Für mich waren die ersten zehn Jahre an der Musikschule meiner Heimatstadt Lahr sehr prägend. Da hatte ich einen phantastischen Lehrer,

Dietmar Mantel. Er gab mir die Beweglichkeit im Spiel mit, sodass ich mich auf alles, was ich mir ausmale, technisch einstellen kann. Ohne diese Grundausstattung wäre ich heute nicht da, wo ich bin. Dann kam ich zu Ulrich Koch nach Freiburg, der viel strukturierter, geradliniger orientiert war. Ihm ging es um Stabilität. Alles wurde mehr oder weniger vorgegeben. Man kam dadurch vielleicht schneller zum Ziel. Ich habe in dieser Zeit internationale Wettbewerbe gewonnen, durfte aber nicht so flexibel sein. Das trieb mich auch in die Opposition zum Lehrer. Sándor Végh gab mir dann in einer kurzen, intensiven Zeit als Mozart-Interpret sehr viel mit. Er öffnete mir die Erinnerung an meinen ersten Lehrer und setzte auf Phantasie, Flexibilität und Vorstellungskraft. Das fand ich grandios. Er hat sich aber anderen Schülern gegenüber zum Teil so menschlich indiskutabel und abwertend benommen, dass ich nicht mehr hingehen konnte.

Ist diese Möglichkeit einer Flexibilität bei Mozart so ausgeprägt, dass die Eigenheiten eines Solisten stärker durchschimmern können als bei anderen Komponisten?

Ja und nein. An sich ist der Rahmen, ist auch die Diversität des Themenmaterials klar vorgegeben. Und wenn so viel im Text steht wie bei Mozart, bleibt einem nicht mehr viel Raum, um etwas Eigenes dazuzutun. Eine individuelle Lesart ist zum Beispiel beim Timing erlaubt: Was mache ich, wenn ein überraschender Harmoniewechsel bevorsteht? Das Persönlichste beim Streicher bleibt doch die grundsätzliche Tongebung. Ich würde bei Mozart eine Anne-Sophie Mutter sofort erkennen, auch einen David Oistrach oder eine Isabelle Faust. Das liegt wohl in erster Linie am Einsatz des Vibratos.

Nikolaus Harnoncourt sagte immer, Vibrato sei eine Intelligenzfrage.

Mit ihm durfte ich die Sinfonia concertante auch einmal aufführen, Thomas Zehetmair spielte damals Geige. Das war eine irre Erfahrung. Ich dachte immer, da käme der große Meister. Und der schreibt mir nun vor, wie ich zu spielen habe. Es trat das Gegenteil ein: Er hat mir alles erlaubt, was auch nur irgendwie möglich war. Es war für mich die

größte Einladung, phantasievoll zu sein. Ein Riesenspaß, Mozart so auf die Schliche zu kommen. Überhaupt ist die Freiheit bei Mozart etwas ganz Besonderes. Ich fühle mich von einer Mozart-Partitur eingeladen, meine Lebenserfahrungen, meine Vorstellungen aufleuchten zu lassen. Aber ich fühle mich nicht dazu eingeladen, mit dem Werk etwas Komisches, Extremes, Äußerliches anzustellen. Ganz allgemein gesagt gibt es eine schwer zu definierende Grenzlinie zwischen der Phantasie des Interpreten, dem Einbringen der eigenen Persönlichkeit also, und dem genauen, peniblen Realisieren des Notentextes. Mozarts Musik ermöglicht eine übersprühende Phantasie. Das ist wirklich ein Komponist, den ich gern kennengelernt hätte.

Und dann?

Hätte ich ihn vielleicht gefragt, ob er mir ein Bratschenkonzert schreibt. Mich würde einfach interessieren, ob all das, was über ihn gesagt und geschrieben wird, in irgendeiner Weise der tatsächlichen Person nahekommt. Ich weiß eben nicht, ob seine Musik wirklich über ihn alles erzählt. Ich tue mich oft schwer mit dem Ansatz, dass man Biographisches im Werk wiederfindet und hört.

Wenn Sie an Ihre Quartett-Vergangenheit denken: Lässt sich bei Mozart ein Grundeinverständnis schneller herstellen? Oder muss man um ihn ringen?

Man muss nicht so viel ringen wie bei Beethoven. Aber es gibt einzelne Themen oder Sätze, über die man sich ewig streiten könnte. Das betrifft etwa die Taktstruktur: Beginnt es auf einer schweren Zeit oder mit einem Auftakt? Das Irrsinnige bei Mozart ist: Man kann es tatsächlich auf beide Arten sinnvoll spielen. Wie schafft man es, so etwas zu schreiben? Ich denke bei Mozart manchmal an die Treppenbilder von M. C. Escher. Und das kann kein Zufall sein, es kommt ständig vor. Vielleicht haben wir seinerzeit im Arcanto-Quartett eher zu viel gerungen als zu wenig. Wir haben ständig nach einem neuen Blickwinkel gesucht und uns vielleicht auch verzettelt. Manchmal hätte man einfach spielen können …

Wie international ist Mozarts Musiksprache? Wird er eher als andere Komponisten auch in ferneren Kulturen verstanden? Und wie schwer ist es als Lehrer, zum Beispiel einen asiatischen Schüler mit Mozart vertraut zu machen?

Ich denke, er ist international – auch wenn ich jetzt keine Erfahrung aus kulturell entlegenen Ländern anführen kann. Ich habe allerdings etwas gegen Verallgemeinerungen. Nehmen wir nur die so unterschiedliche Musikausbildung in Japan, Korea und China. Mit der koreanischen habe ich meine Probleme, auch wenn häufig sehr gute Studenten aus diesem Land zu mir kommen. Diese Musiker werden früh auf eine schmale Schiene gebracht. Sie spielen kaum Kammermusik oder mit einem Pianisten. Es gibt einen irrsinnigen Leistungsdruck. Man geht früh auf eine spezialisierte Schule, in der man viele Fächer ablegen kann. Dann übt man jahrelang für die Aufnahmeprüfung in Europa. Und dann kommen die jungen Musiker hierher, kennen aber die Musik (zu) wenig – sondern nur ihre Vorzeigestücke. Es fehlt also an einer breiten Grundbildung. Ich halte es bei meinen Studenten so, dass ich sie nicht auf einen bestimmten Weg bringen will, indem ich ihnen etwas vorführe und sie das nachahmen lasse. Diese Selbstverantwortung, diese Freiheit ist für viele im ersten Jahr nicht unbedingt leicht.

Es gibt auf YouTube eine Ihrer Meisterklassen zu sehen, in der Sie die Schüler dazu anhalten, das Stück erst einmal zu singen. Die sind zunächst äußerst irritiert.

Mir geht es dabei nicht allein um die Kantabilität von Musik, sondern auch darum, dass man erst eine Vorstellung von einer Phrase entwickelt – um das dann auf dem Instrument umzusetzen.

Ist Mozart kantabler als andere Komponisten? Macht er immer und überall Oper?

Es gibt stets einen roten gesanglichen Faden. Das Kantable ist bei ihm entscheidend, ob am Klavier, mit der Geige oder im Orchester. Mozart lädt in der Oberstimme zum Singen ein, bei Mittelstimmen verhält sich das zum Teil ganz anders.

Haben es Mitteleuropäer mit Mozart leichter?

Es hilft sicherlich, wenn man darum weiß, wo und wie er aufgewachsen ist. Mozarts Heimat aus eigener Erfahrung zu kennen, ist gewiss ein Plus. Andererseits finde ich es bewundernswert, wie sich gerade asiatische Solisten in diese Werke einfühlen können. Ich denke mir dann: Und wie ist das im Gegenzug? Was tun wir, um uns mit asiatischer

Die Sinfonia concertante ist das Stück von Mozart, das ich am häufigsten gespielt habe, rund 250 Mal. Mit steigender Zahl der Aufführungen wird die Sache nicht leichter. Das ist etwas Mozart-Spezifisches.

Musik und Kultur vertraut zu machen? Was sagt das über unser eurozentristisches Selbstverständnis, wenn wir japanische Musik zum Beispiel total ausklammern? Vielleicht macht man es sich zu leicht mit der Haltung: Man muss Mitteleuropäer sein, um Mozart zu verstehen – und die anderen haben eben Pech. Abgesehen davon: Haben wir immer Recht bei Mozart? Ich weiß ja auch nicht, ob ich bei ihm richtigliege. Die Haltung mancher Kollegen nach dem Motto »So muss es sein« liegt mir nicht. Das verhindert Offenheit und Phantasie.

Inwieweit mussten Sie umdenken durch die Erkenntnisse der »historisch informierten« Aufführungspraxis? Oder schwammen Sie von Anfang an mit?

Mein erster Lehrer ging von einen romantischeren Klangideal aus, was mich geprägt hat. Wobei ich denke, dass es ihm damals nicht darum ging, mich stilistisch festzulegen. Es ging eher um Beweglichkeit, um eine Weichheit und Flexibilität des Tons. In meiner Freiburger Studienzeit – ich kam ja schon mit 13 als Jungstudentin an die Hochschule – habe ich einmal das Telemann-Konzert gespielt, Thomas Hengelbrock dirigierte. Und ich erinnere mich, wie er in der Probe sagte: »Das ist Barockmusik, die spielt man anders! Hör' mal bitte mit dem Vibrato auf!« Das war

einer dieser Momente, der mich zum Umdenken brachte. Ich habe den Gebrauch meines Vibratos über die Jahre hin grundsätzlich verändert, nicht nur bei den Wiener Klassikern. Das Vibrato ist doch letztlich eine sehr sonderbare Entwicklung bei den Streichern. Und vieles, was sich in der romantischen Spieltradition herausgebildet hat, finde ich geschmacklos. Das ist mir absolut fremd geworden. Dieses Vibrato empfinde ich oft als hässlich und aufdringlich. Eine natürliche Schwingung dagegen, die auf der Frequenz des Tons beruht, kann durch ein Vibrato etwas unterstützt werden. Aber ich darf es nicht als Dauermaßnahme einsetzen. Hier kommt die Besonderheit der Mittelstimme hinzu: Ich habe im Quartett gelernt, dass ich mich in den Klang am besten einbringen kann, wenn ich fast nicht vibriere – abgesehen von einem Solo. Es sollte immer ein relativ gerader Ton sein, der wahrnehmbar ist, aber nicht aufdringlich. Das bringt viel mehr Transparenz in die Harmonie. Es geht darum, Hierarchien herzustellen, die sich – je nach Situation im jeweiligen Werk, je nachKomponist – auch ständig ändern können.

Aber handelte es sich bei dieser Veränderung des Spiels nur ums Vibrato? Oder ging es auch um Energetisches, um die Nachdrücklichkeit in der Tongebung?

Das hängt damit zusammen. Für mich als Lehrerin ist das Gesamtthema Klangqualität, Vibrato und Resonanz mit seinen vielen Abstufungen und Abhängigkeiten entscheidend. Was ich ablehne, ist dieses Prinzip: Jetzt lern mal die Töne, und dann setz das Vibrato drauf. Ich glaube auch nicht, dass man seinen Ton durch mehr Vibrato vergrößern muss, wenn man in einem größeren Raum spielt. Wenn der Ton seinen Fokus verliert und damit seine eigentliche, natürliche Resonanz, dann hat man verloren. Ich denke, dass ich in meinem Spiel etwas gefunden habe, ob bei den Wiener Klassikern oder anderen, das durchdringend sein kann und klangvoll, ohne dass die Töne quasi verschwimmen. Mag sein, dass dies spezifisch für die Bratsche ist, weil ich mich von der Lage her ja aus dem Ensemble herausarbeiten muss – ohne mich ins Licht zu drängen. Ich kann Obertöne dadurch anregen, dass ich auf die Reinheit der harmonischen Frequenz achte. Wenn ich weiß, dass meine

Stimme die Terz zum Nachbarn bildet, kann ich nicht enge Halbtöne spielen – weil es sonst nicht schwingt. Ich kann zum Beispiel die Haltung des Guarneri Quartetts nicht verstehen, die als Ensemble oft sehr enge Halbtöne in den Einzelstimmen spielten. Dadurch passten dann die Stimmen überhaupt nicht übereinander.

Ist auch etwas verloren gegangen durch die Umwälzung der Aufführungspraxis? Mussten Klangqualitäten aufgrund von Dogmen aufgegeben werden? Tendiert der Klang manchmal ins Vegane?

Ich halte dogmatische Ansätze nie für gut, auch Harnoncourt war kein Dogmatiker. Und ich glaube, man darf hier nicht verallgemeinern und seine ganze Generation als Einheit nehmen. Vielleicht nur dieses: Ich finde alles schneller zu spielen nicht richtig. Und alles ohne Vibrato erst recht nicht. Ich persönlich plädiere für eine feingezeichnete Artikulation und eine reiche Farbgestaltung. Es ist auch wichtig, dass wir Streicher alle einmal auf Darmsaiten gespielt haben. Ich halte die Diskussion darüber, wie Punkt, Strich und Keil über einer Note begriffen werden müssen, für wichtig, aber verengt. Das wird gerade einem Mozart niemals gerecht. Ein Keil in einem langsamen Satz kann meiner Meinung nach nicht dasselbe bedeuten wie in einem Menuett. Man sollte zunächst den Grundcharakter eines Satzes zu erkennen versuchen und dann innerhalb des jeweiligen Themenmaterials nach der Unterscheidung der Artikulation streben. Es geht immer um den Charakter der jeweiligen Themen und Verläufe. Aber diese dogmatischen Vorschriften werden leider unterrichtet. Ein Punkt muss doch in der Ausführung für eine Geige etwas anderes bedeuten als für ein Klavier. Und es hängt davon ab, ob vorher eine andere oder dieselbe Tonhöhe gespielt wird. Es gibt schlussendlich keine eindeutigen, verbindlichen Festlegungen.

Welche Rolle spielt die Wahl des Instruments bei Mozart?

Für mich keine große. Beim Anhören einer Aufnahme erkennt man doch den Solisten und nicht das Instrument. Die Besaitung ist das Wichtigste. Außerdem spiele ich ja moderne Instrumente, gerade habe ich mir eine neue Bratsche machen lassen. Ich bin 35 Jahre lang mit einer

Ich glaube auch nicht, dass man seinen Ton durch mehr Vibrato vergrößern muss, wenn man in einem größeren Raum spielt.

Vatelot-Viola aufgetreten, die ich mir mit dem Wettbewerb in Paris erspielt hatte. Die hat tolle Qualitäten, sie wird mir aber grifftechnisch langsam etwas anstrengend. In Frankreich lernte ich einen Geigenbauer kennen, Patrick Robin, der ganz besonders schöne Bratschen baut – aus einem Traditionsbewusstsein heraus und aus der Gewissheit, dass die Bratsche noch entwicklungsfähig ist. Ich bat ihn darum, den Corpus meines Vatelot-Instruments zum Ausgangspunkt zu nehmen. Er hat diese Form neu interpretiert und eine Viola mit einer dreieinhalb Millimeter kürzeren Saitenlänge gefertigt. Sie klingt wunderbar, hat etwas mehr Süße als die Vatelot-Bratsche, fast einen italienischen Klang und ist sehr bequem zu spielen. Ein Instrument, das für jede Stilrichtung passt.

Hat die Umwälzung der Aufführungspraxis letztlich zur größeren interpretatorischen Freiheit geführt?

Zum einen kann heute jeder seinen Weg gehen, wenn er dazu steht und es gut macht. Andererseits gibt es durch die Masse der Musiker auch eine Tendenz zur unguten Profilierung, zur Extremisierung. Das hängt damit zusammen, dass Musik zum Geschäftsmodell geworden ist. Was sich verkauft, wird alleine aufgrund von Verkaufszahlen für gut befunden. Popularität ist meiner Meinung nach allerdings fast schon das Gegenteil eines Qualitätsmerkmals. Wir brauchen wieder mehr Mut zum Idealismus. Ein Mozart kommt am allerbesten zur Geltung, wenn man die eigene Musikerpersönlichkeit in den Dienst des Werkes stellt. An dieser Haltung scheiden sich vielleicht die Geister … Man kann nur hoffen, dass sich das wieder balanciert – und nicht alle Welt auf die Rolex-Künstler hört.

Aber war das nicht immer so?

Wahrscheinlich schon. Und vielleicht wäre Mozart sogar selbst gerne bei den Glamour-Festivals aufgetreten – auf Geheiß seines Vaters.

DRITTER TEIL

MOZARTFEST WÜRZBURG

»AN MOZART«?

Hermann Zilcher als Bearbeiter, Komponist und Interpret auf Mozarts Spuren

Christian Lemmerich

Mozart und Zilcher: Zwischen diesen beiden Polen spannt sich die Geschichte des Würzburger Mozartfestes ein Vierteljahrhundert lang. So ungleich die Konstellation erscheint, so tragfähig war sie. Wolfgang Amadé Mozarts einziger Kontakt zur Residenzstadt am Main währte gerade einmal für die Dauer eines Kaffees.[1] Seiner Strahlkraft für das herausragende jährliche Musikereignis stand dieser Befund nie im Wege: Mozart fungierte als zeitlose Verkörperung des Erhabenen wie als Projektionsfläche hellster und dunkelster Ideale. Mit Hermann Zilchers Bedeutung für die Stadt verhält es sich genau umgekehrt: In den Jahrzehnten seines Wirkens machte er sich, machte Würzburg ihn zu einer zentralen Figur des Musiklebens.[2] Sein Charisma und sein musikalisches wie musikpolitisches Engagement prägten die Stadt kulturell und wiesen ihm die Rolle einer bis heute ebenso bewunderten wie umstrittenen Figur der Stadtgeschichte zu.

Das ungleiche Paar ist auch musikalisch vielfach miteinander verflochten, ein naturgemäß einseitiges Verhältnis: Hermann Zilcher wandte sich Mozart nicht nur als interpretierender Musiker – Instrumentalist wie Dirigent – zu, sondern setzte sich auch als Bearbeiter und Komponist mit dessen Musik auseinander. Die so entstandenen Kompositionen und Arrangements sind heute weitgehend aus dem Konzertleben verschwunden. Sie überdauern aber dank einer bewussten Pflege der Vergangenheit in Archiven,[3] CD-Einspielungen[4] und mittlerweile auch durch ihre partielle, durch Zufälle bestimmte Präsenz im kollektiven Gedächtnis des Internets.[5] Ihre Rolle und Bedeutung hat sich gegenüber der Entstehungszeit maßgeblich gewandelt: Sie sind zu Zeitzeugen geworden, dokumentieren einen historischen Moment der

Mozart-Pflege, eine situationsbedingte, pragmatische, und – das sei vorweggenommen – auch vielfach ideologisch durchsetzte Verwendung von Musik und Marke »Mozart«. Die Mozartiana-Kompositionen und die Bearbeitungen von Werken Mozarts durch Hermann Zilcher stehen so auch für bestimmte zeittypische musikhistorische Phänomene, mit denen die Kompositions- und Konzertpraxis auf zeitgeschichtliche Gegebenheiten reagierte.

Der Mensch Zilcher verstand sich als liberal und wurde von seinen Unterstützern als »ein durchaus apolitischer Mensch«[6] wahrgenommen. Künstlerisch gehörte er hingegen zweifellos und dezidiert zu den konservativen, auch national eingestellten deutschen Musikern

Würzburger Professoren unter sich: Hermann Zilcher mit den Kollegen Adolf Schiering (Violine) und Ernst Cahnbley (Cello) vom Staatskonservatorium der Musik

und Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Einen seiner größten kompositorischen Erfolge feierte er mit dem aus dem Jahr 1915 stammenden *Deutschen Volksliederspiel* op. 32, das von Zeitgenossen als »ausnahmslos gute, in ihrer Aufrichtigkeit und Herzenswärme wahrhaft deutsche Musik« wahrgenommen wurde, »nicht nur in dem meisterlichen Können ihres Schöpfers wurzelnd, sondern auch in seiner tiefsten Innerlichkeit«.[7] Der Komponist gehöre »zu den Stützen des Deutschtums in der Musik«.[8]

Schon während der Frühzeit der Mozartfeste polemisierte Zilcher publizistisch gegen atonale Musik und vermeintlichen Zeitgeist.[9] »Sein« Mozartfest verwirklichte nicht zuletzt, was ihm zur Kulturbewahrung

Die Würzburger Domstraße in der NS-Zeit

vorschwebte: »die Errichtung von einigen musikalischen Naturschutzparks«.[10] Im ersten Jahrzehnt des Mozartfestes stand der Gründer und Organisator für ein Programm im Sinne seiner künstlerischen Ideale: »in gutem treuen deutschen Glauben und in heiliger Überzeugung das Bisherige [zu pflegen], ohne sich dem lebendig Neuen zu verschließen«.[11] Unter Letzterem verstand er allerdings eine sehr zurückhaltende Anreicherung des Bewährten. Mit dem ab 1933 herrschenden Geist ließen sich diese kulturellen Überzeugungen ohne große Schwierigkeiten verbinden. Bemerkenswert und zeittypisch ist der rhetorische Bogen, den Zilcher vom Innermusikalischen, vom romantisch verstandenen Kern der Musik zur martialischen politischen Diktion der Zeit schlägt: »[…] auch die stillste, tiefste Melodie ist ein niemals wegzudenkender Bestandteil im Ringen um unser Deutschsein! […] So etwa meine ich, gibt es keine wirklich gute starke deutsche Musik, die nicht auch ihr – wenn auch unbewußtes – Kampfziel zu erfüllen hat.«[12] Diese Dialektik zwischen einem ganz der Romantik verschriebenen, passioniert die »blaue Blume«[13] beschwörenden Kunst- und Künstlerverständnis und einer kulturellen Mission, die sich zu einem konservativen und nationalen Denken bekennt, machtpolitische Gegebenheiten bedient und sich deren Ideologie andient,[14] prägt auch Zilchers Verhältnis zu Mozart, wenngleich in unterschiedlicher Weise in seinen Funktionen als Musiker, Komponist und Kulturorganisator.

Der Weg Zilchers und seines Mozartfestes in den 1920er- und 1930er-Jahren verläuft parallel zu einer national gesinnten Vereinnahmung Mozarts. Deren Bestrebungen zielten – mit lebhafter Unterstützung auch der Musikwissenschaft – darauf ab, Deutschtum und Volkstümlichkeit von Leben und Werk des überhöhten historischen Vorbilds zu konstruieren und zu propagieren.[15] Das »Ideologem vom ›deutschen Mozart‹«[16] und die »›Germanisierung‹ des Komponisten«[17] in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bildeten den Boden für eine totalitäre Umdeutung im sogenannten »Dritten Reich«. Diese inszenierte »den musikalischen Genius Wolfgang Amadeus Mozart als ein Sinnbild für die geistige und kulturelle Zeugungskraft unsres Volkes«[18] und erhob ihn zum Vorbild, welches »das Leben eines Helden gelebt hat«.[19] So gipfelte

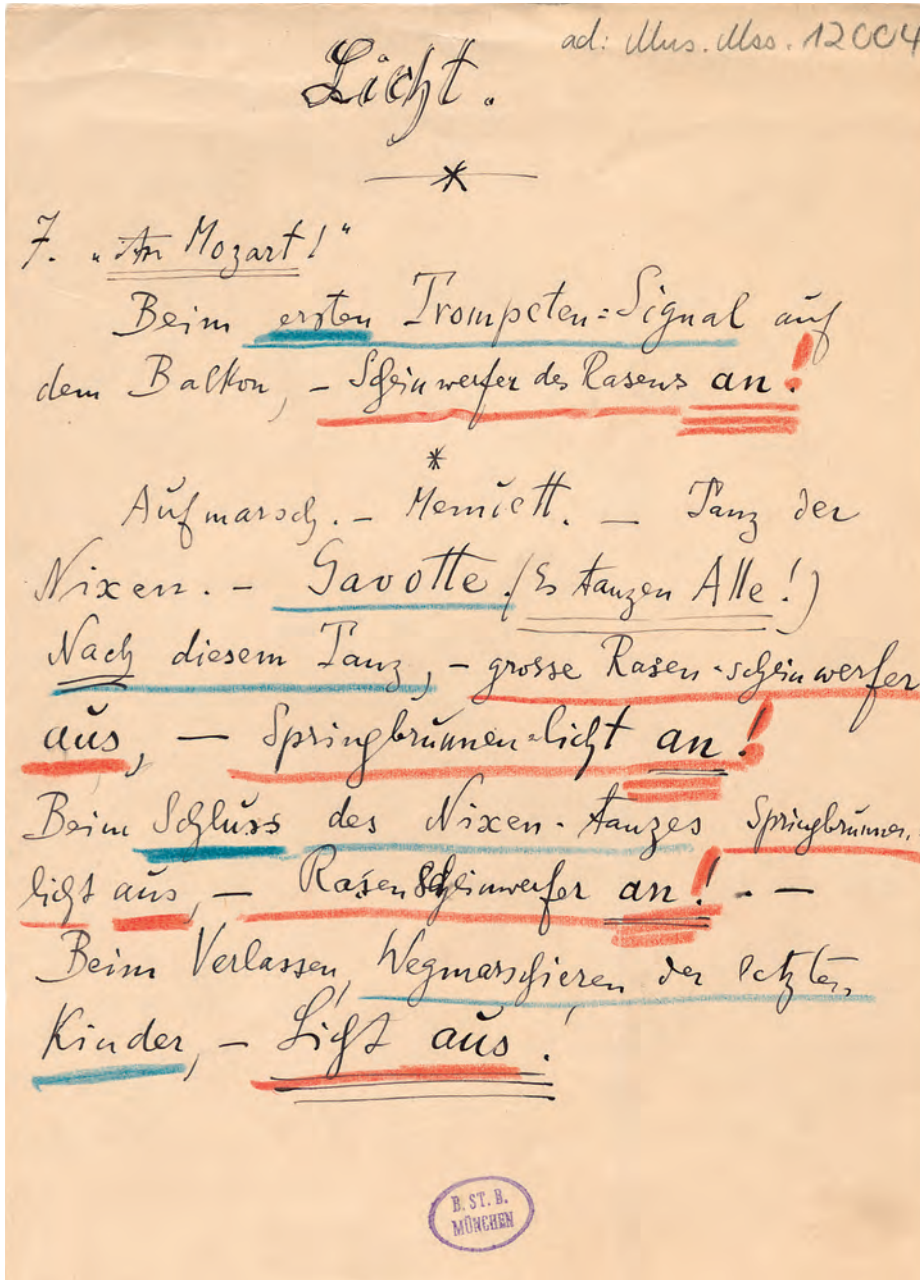
schließlich im Kriegs- und Mozartjubiläumsjahr 1941 die Vereinnahmung in einer konstruierten Sinnstiftung des Krieges: »Mozarts Werk gehört zu jenen Werten, die unsre Soldaten gegen die aus dem Osten anstürmende Barbarei verteidigen. Die harte Welt unsrer Gegenwart sei unser Schicksal, [...] die klingende Welt Mozarts aber unsre Sehnsucht. Kein Gegensatz besteht zwischen diesen Welten.«[20]

Die Mozart-Bearbeitungen und -Kompositionen Zilchers fallen nahezu kongruent mit der totalitären Phase der politischen Vereinnahmung Mozarts ab 1933 zusammen, ebenso weitere Suiten,[21] Variationen[22] und andere, offene Formen[23] über historische Musik oder im historisierenden Stil. Damit bedient sich Zilcher ähnlicher musikalischer Anpassungsstrategien an die Forderungen und Bedürfnisse der nationalsozialistisch bestimmten Gesellschaft wie zahlreiche Zeitgenossen, die sich auf historisierendes, höchstens sehr zurückhaltend modernisiertes Komponieren und suitenartige Zusammenstellungen von Musik aus Schauspiel, Film und politischen Veranstaltungen verlegten.[24] Das wirft die Frage nach dem Zusammenhang zweier scheinbar gegensätzlicher Perspektiven auf diese Zilcher'sche Werkgruppe auf: der rein musikalischen und der zeithistorisch-ideologiekritischen. Was hier zusammenfällt, ist ein von musikalischer Praxis und Erfahrung aus gedachter Umgang mit dem kompositorischen Erbe und die von Überzeugungen, Möglichkeiten und Opportunitätserwägungen bestimmte Hinwendung zu historischen Vorbildern und Formen. Unter jenen nimmt Mozart für Zilcher jedenfalls quantitativ die Führungsrolle ein, was neben persönlicher Vorliebe nicht zuletzt mit den vom Mozartfest ausgehenden Aufführungsgelegenheiten und der Programmgestaltung zusammenhängen dürfte. Auch Zilchers Kompositionen über Musik anderer Komponisten suchen ihre Bezugspunkte durchweg im 18. und 19. Jahrhundert.

Der Ausweis als »Werk« durch eine Opuszahl innerhalb von Zilchers Gesamtschaffen schließt neben selbst komponierten Stücken über Themen Mozarts auch weitere ein, in denen Fragmente Mozart'scher Herkunft durch kurze, überleitende Teile zu suitenartigen Stücken verbunden werden, darüber hinaus auch reine Bearbeitungen. Allen gemeinsam ist eine überwiegende Nähe zu Mozart-Stil und -Material,

wobei sich Übernahmen und Stilkopien in der gesamten Werkgruppe, bisweilen aber auch innerhalb einzelner Opera mischen. Eine Sonderrolle nimmt das sogenannte *Bundeslied* KV 623a ein,[25] dessen Bearbeitung von 1926 bis 1941 eine Konstante innerhalb des Programms darstellte.[26] Ebenfalls ein singuläres Anpassungsphänomen zeigt die Einbindung von Mozarts Eingangschor der Bühnenmusik zu Tobias Philipp Freiherr von Geblers Drama *Thamos, König in Ägypten* KV 345 (336[a]): 1928 und 1931 war der Chor mit dem originalen Text »Schon weichet dir, Sonne« erklungen; 1936, 1937 und 1941 eröffnete er das Mozartfest als *Hymne an Deutschland* mit einem neu unterlegten, schwülstig-patriotischen Text.[27]

Unter den Mozartiana erreichte die größte Prominenz Hermann Zilchers *»An Mozart«. Fantasie für Tanz, drei Orchester und gemischten Chor* op. 84b. Das Arrangement war von Anfang an für den Hofgarten der Würzburger Residenz konzipiert: Schon die Partitur schreibt die Positionierung der drei Orchester auf zwei Terrassen und dem Schlossbalkon sowie die Lichtregie vor. Die durchkomponierte Suite setzt sich aus teils uminstrumentierten, teils für Orchester bearbeiteten Ausschnitten von Mozart-Werken zusammen, die durch kurze von Zilcher komponierte, stilistisch angepasste Ein- und Überleitungen miteinander verbunden sind; der Schlusschor stammt aus der Feder des Bearbeiters.[28] Den Text der originalen Fassung (»Jauchzender Dankeschor / Steigt hell zu dir empor / Göttlicher Spender«[29]) verfasste Elisabeth Dauthendey. Auf die Lobpreisung des ungenannten »Göttlichen Siegers« bezieht sich der emphatische, durch Anführungszeichen zusätzlich gesteigerte Titel *»An Mozart«*. Mit ihrem Uraufführungsjahr 1928 scheint die *Fantasie* der oben formulierten Anpassungsthese zu widersprechen.[30] Doch auch sie hatte sich den neuen Gegebenheiten einzufügen: Als die Aufführung 1936 in die Hochzeitsfeierlichkeiten des Gauleiters einbezogen wurde, erschien die Autorin des Schlusschores als sogenannte »Halbjüdin« untragbar.[31] Ein neuer Text wurde von dem Würzburger Eugen Gareis verfasst, bildete allerdings alle wesentlichen Eigenschaften des Originals vom apollinischen Oden-Gestus bis zum Reimschema nach.[32] Mit der Neutextierung wurde auch die Choreographie unter



ad: Mus. Mss. 12004

Licht.

*

7. „An Mozart!"

Beim ersten Trompeten-Signal auf dem Balkon, – Scheinwerfer des Rasens an!

*

Aufmarsch. – Menuett. – Tanz der Nixen. – Gavotte (Es tanzen Alle!)

Nach diesem Tanz, – grosse Rasen-Scheinwerfer aus, – Springbrunnen-Licht an!

Beim Schluss des Nixen-Tanzes Springbrunnen-Licht aus, – Rasen-Scheinwerfer an! – –

Beim Verlassen, Wegmarschieren der letzten Kinder, – Licht aus.

B. ST. B. MÜNCHEN

Aus Zilchers Manuskript zu »*An Mozart*« (1928)

neuer Leitung und unter Einbeziehung von HJ und BDM ausgeweitet und die Inszenierung den neuen ästhetischen Maximen unterworfen. Wie die lokale Presse würdigte, »konnte dann Rokokogeist und -stil sehr eindringlich lebendig werden; ein Symbol dafür, daß im Dritten Reich das lebensfähige [sic] und der Ausdrucksstil vergangener Zeitabschnitte Würdigung und Pflege finden können und finden.«[33]

Ebenfalls um eine Bearbeitung handelt es sich bei der *Fantasie in f-moll* op. 84d (UA 1935), einer Orchester-Instrumentierung von Mozarts *Allegro und Andante für Orgelwerk* (»Fantasie«) KV 608. Mit einer eigenen Opuszahl gewürdigt sind schließlich auch *Mozart'sche Tänze* op. 96b (UA 1944), ein »Marschmäßig« überschriebenes, für Klarinette, Violoncello und Klavier instrumentiertes Potpourri aus sechs Tänzen.[34] Zwischen 1936 und 1944 entstand zudem eine Gruppe von eigenständigen Kompositionen, die jeweils über ihre musikalische Thematik und die Titelgebung explizit an das Vorbild gebunden sind:[35]

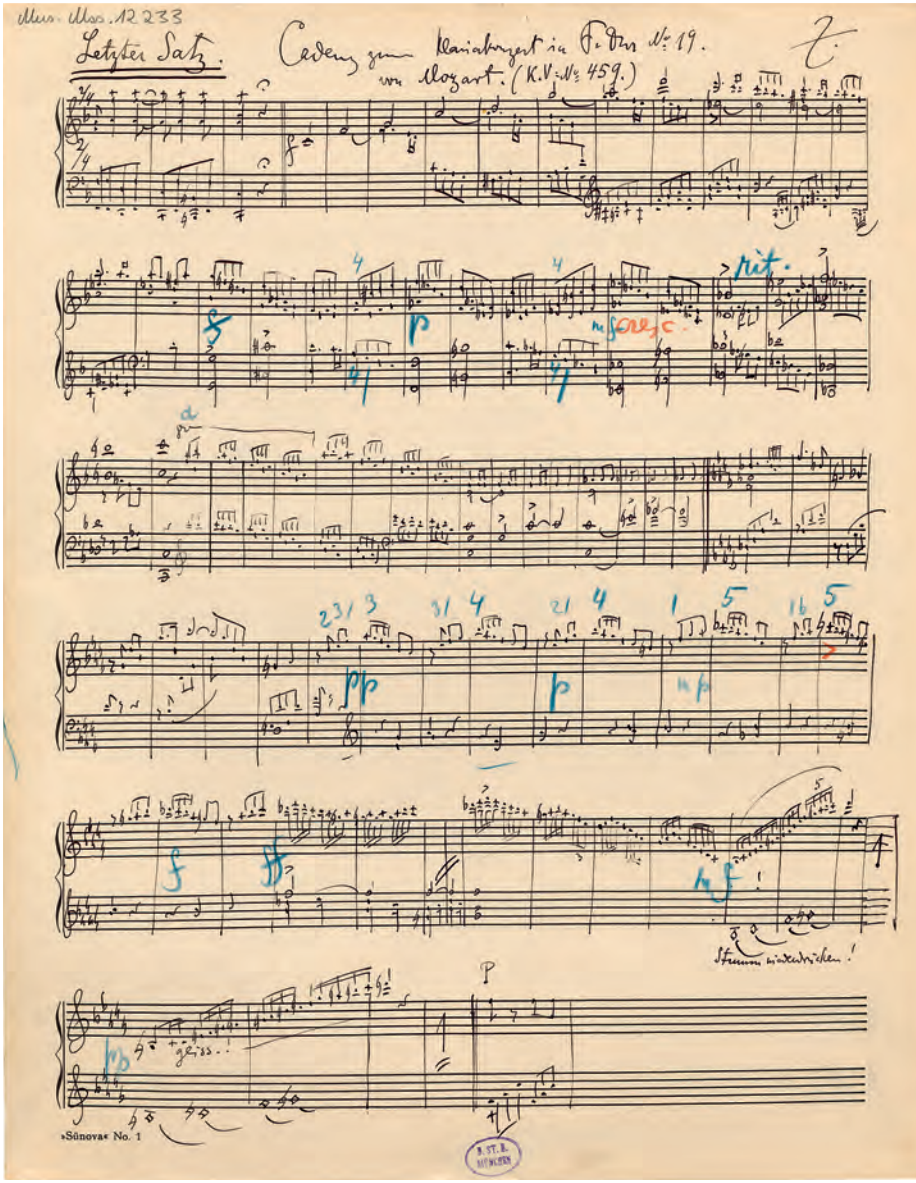
- *Konzertstück für Flöte und kleines Orchester über ein Thema von Mozart in D-Dur* op. 81 (UA 1936)[36]
- *Variationen über ein Thema von Mozart für Violine und Akkordeon/Klavier* op. 94 (UA 1941)[37]
- *Variationen über ein Thema von Mozart für Violoncello und kleines Orchester* op. 95 (UA 1943)[38]
- *Variationen über ein Thema von Mozart für Klarinette, Violoncello/Viola und Klavier* op. 101 (UA 1944)[39]

Während die Variationen, naturgemäß eng auf die Mozart'sche Thematik bezogen, sich vom historisierenden, an den Themengeber gebundenen Stil lediglich ein wenig in Richtung eines volkstümlicheren Tones entwickeln und sich in ihrer Wirkung ganz auf die bewährte Abwechslung der Variationenteile verlassen, entfernt sich das Konzertstück deutlich vom zu Beginn imitierten Stil Mozarts und ist innerhalb der Werkgruppe stilistisch am ambitioniertesten. Ganz frei in der Form zieht es seine Überraschungsmomente aus unerwarteten Abschnittsbildungen und unvermittelten Tonartenwechseln. Das hervorstechende Charakteristikum aber ist ein Stilmix, in dem der handwerklich versierte

Komponist scheinbar Unvereinbares aneinanderfügt. Neben Mozart treten stilistische Andeutungen von Ravel, Bartók, Brahms, Schumann und Choralsatz-Begleitungen. Das Konzept stellt den Urheber als universellen Musikanten vor, dessen Wandelbarkeit gemeinsam mit der von den Instrumentalisten geforderten Virtuosität das Publikum unterhalten haben mag und der dafür auf einen eigenen, konsistenten Stil zu verzichten bereit war.

Zilchers Mozart-Interpretation als Instrumentalist und Dirigent ist bislang unerforscht. Diesem Desiderat dürfte die Wissenschaft aufgrund einer spärlichen Überlieferungssituation nur bedingt Abhilfe schaffen können. Eine Aufnahme aus dem Jahr 1943 bietet immerhin einen seltenen Einblick: Unter der Leitung seines Sohnes Heinz Reinhard Zilcher und mit Begleitung der Preußischen Staatskapelle tritt Hermann Zilcher als Pianist mit Mozarts Klavierkonzert in B-Dur KV 595 auf.[40] Angesichts der gesellschaftlichen und zeithistorischen Umstände überrascht die unpathetische, selbst im zweiten Satz geradezu nüchtern-unsentimentale Interpretation, die Mozarts Musik auch in sich heroisch inszenierender Zeit licht, transparent und klar darbietet. Zilchers Selbstverständnis als Romantiker offenbart sich pianistisch nicht in einem romantisierenden Klangbild, eher in individuellen Tempowechseln und einer unkonventionellen, bisweilen eigenwilligen Agogik. Seine spieltechnischen Möglichkeiten reizt er in oft zusätzlich beschleunigten virtuosen Passagen bis an seine Grenzen aus. Beide Kadenzen stammen von ihm selbst. Die erste (Kopfsatz) folgt romantisch-virtuosen Erwartungen; die zweite (Finalsatz) ist dreiteilig und kontrastiert einen kontrapunktisch durchgeführten Beginn (a) mit Mozarts hier volkstümlich-publikumswirksam ausgespielter *Sehnsucht nach dem Frühlinge* KV 596[41] (b), um abschließend klassisch einem virtuosen Höhepunkt (c) zuzustreben. Gerade in dieser Trias offenbaren sich prototypisch die Charakteristika des Musikers Zilcher: solides kompositorisches Handwerk, humorvolle Volkstümlichkeit und Konservatoriumsvirtuosität.

Mozart interpretieren – im Falle Hermann Zilchers zentriert sich dieses Thema aufgrund von dessen kompositorischer Schaffensbiographie und der überlieferten Tonaufnahme auf den Aspekt der Mozart-



Zilchers Kadenz zum Finalsatz von Mozarts Klavierkonzert KV 459

Interpretation im »Dritten Reich«. Das pianistische Zeitdokument zeigt keine interpretatorischen Merkmale, die sich als Reaktion auf die Zeitumstände des Krieges oder nationalsozialistische ästhetische Ideale deuten ließen. Sein persönlicher musikalischer Ausdruck als Pianist zeigt keinerlei Anpassung an der Zeit gemäße Erwartungen, etwa eine pathetische Haltung, übertriebene Romantisierung oder Heroisierung des Tonfalls. Kompositorisch stellt die Verlagerung des Schaffens auf Mozart-Bearbeitungen und weitgehend eklektizistische Variationen-Sätze ein durchaus zeittypisches Anpassungsmuster dar. Verfügte Zilcher über ein kompositorisches Rüstzeug, das von Zeitgenossen häufig, aber nur bedingt zutreffend als »spätromantisch« beschrieben wurde und ihm gleichermaßen versiert historisierenden wie moderat aktualisierenden Zugriff auf verschiedene Stile ermöglichte, so verengte er den stilistischen Korridor für die Mozartfest-Kompositionen der Kriegszeit auf einheitlichere, ins Volkstümliche spielende Mozart-Variationen. Diese Entscheidungen sicherten ihm in einer ideologisch aufgeladenen, aber musikästhetisch so unbestimmten wie rückwärtsgewandten Zeit und angesichts unberechenbarer Vorlieben der Machthaber kontinuierliche Aufführungs- und Gestaltungsmöglichkeiten und Erfolge im Rahmen der Festprogramme, die sich zunehmend in den Dienst einer Popularisierung Mozarts im Sinne nationalsozialistischer Vereinnahmung stellten. Hermann Zilchers komponierende Interpretation war weniger ein emphatisches »*An Mozart*« als vielmehr die historistische Inszenierung eines Rokoko-Klischees: »Von Mozart!«

Vorbereitung zu den Schäferspielen des Mozartfestes 1942

KULTURHILFE

Das Würzburger Mozartfest nach dem Zweiten Weltkrieg im kulturpolitischen Kontext

Renate Ulm

Das zerstörte Idyll: Zur Vorgeschichte

Mehr als vier Tage benötigte Eugen Jochum im März 1945, um von Hamburg nach Bayern – nach Wolkersdorf am Waginger See – zu gelangen.[1] Hier verbrachte seine Familie die Kriegsjahre in ländlicher Abgeschiedenheit und somit in größtmöglicher Sicherheit, während er in Hamburg noch fast bis Kriegsende seine Position als Generalmusikdirektor ausfüllte und ein seltsam anachronistisches Konzertleben aufrechterhielt – unterbrochen von ständigen Luftangriffen und Bunkeraufenthalten. Das Philharmonische Staatsorchester Hamburg war eines der wenigen Orchester, die nicht für den sogenannten »Volkssturm« aufgelöst wurden, um als letztes Aufgebot gegen die Alliierten zu kämpfen. Diese Klangkörper hatten den Auftrag, mit ihren Konzerten und Rundfunkübertragungen der Bevölkerung ein intaktes Kulturleben vorzugaukeln, obwohl Deutschland in weiten Teilen bereits in Schutt und Asche lag. In diesen letzten Kriegswirren, im Frühjahr 1945, bemühte sich Eugen Jochum um die Genehmigung eines Sonderurlaubs, da sein Sohn Andreas zur Erstkommunion kam – ein für die streng katholische Familie wichtiges Fest.[2] Der Urlaub wurde bewilligt – ein merkwürdiges Zugeständnis des atheistischen Regimes.

Die Situation in Hamburg hatte sich im März 1945 deutlich verschärft: »Immerzu Alarm, jeden Tag (mehrere), gegen Mittag ein furchtbarer Angriff, trotzdem Konzert«, notierte Jochum in seinem Taschenkalender.[3] Die bevorstehende Erstkommunion seines Sohnes mag daher willkommener Anlass gewesen sein, Hamburg zu verlassen. So organisierte der Dirigent in wenigen Tagen diesen offiziellen Urlaub. Der

einzige Zug, der am 21. März 1945 noch in Richtung Süden fuhr, ging von Hamburg-Harburg ab und endete am Morgen des nächsten Tages in Bebra, wo Jochum sich länger aufhalten musste, weil keine Züge mehr fuhren. Von hier aus schrieb er seiner Frau Maria: »Gestern Abend […] kam ich unter den abenteuerlichsten Umständen von Hamburg aus weg, nachdem es Montag und Dienstag nicht gelungen war. Jetzt sitze ich […] auf einigen Holzschwellen auf dem Bahnsteig und warte auf eine weitere Möglichkeit.«[4] Mit einem Omnibus erreichte er schließlich Fulda. Einen Fliegerangriff auf den Bus überlebten die Insassen nur, weil sie sich in einem nahen Wald versteckt hielten. Lediglich in kleinen Etappen kam Jochum dann voran: eine Mitfahrgelegenheit in einem Auto nach Flieden, zu Fuß über die Rhön nach Elm. Dort schlief er zwei Stunden. 24 Stunden später durchquerte er Würzburg: »Schloss brennt noch vom Angriff vor acht Tagen«,[5] schrieb er in seinen Taschenkalender. Jochums Eintrag spiegelt seine Erschütterung. Er betrauerte die Zerstörung der fränkischen Stadt auch deshalb so sehr, weil sie – wie die westlich von Würzburg gelegene Burg Rothenfels im Spessart – zu den prägenden Orten seiner Jugend zählte. Rothenfels war seit Februar 1919 das erste deutsche Quickbornhaus, in dem sich junge Katholiken trafen, um sich nach den Regeln der Quickbornbewegung im Glauben zu festigen.[6] Nach den verheerenden Jahren des Ersten Weltkriegs war auf der Burg eine neue »Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit gleichgesinnter junger Katholiken« ins Leben gerufen worden, die durch den Glauben gestärkt wieder eine zukunftsorientierte Sicht auf das Leben und die Welt bekommen sollten: eine »Jugendbewegung, sich eng anschließend und erneuernd an der Religion, mit bewussten Sinnen in die Welt schauend, den Willen zur Entsagung nicht weniger stärkend als den frischen Willen zu hohem Streben nach wahren Lebenshöhen«.[7] Hier hörte Jochum Predigten und Lesungen des Religionsphilosophen und späteren Freundes Romano Guardini, hier lernte er Maria Montz kennen, seine spätere Frau. Würzburg und Rothenfels waren Synonyme für die Grundfesten seines Lebens: tiefe (katholische) Religiosität, Familie, wichtige Freunde. Das Idyll auf Rothenfels hatte ein Ende, als die NS-Behörden 1939 die Burg

beschlagnahmten. Sechs Jahre später wurde die Residenzstadt Würzburg schwer zerstört, insbesondere durch einen Bombenangriff der Alliierten am 16. März 1945.

Neue Posten, alte Freunde: Wie Eugen Jochum zum Bayerischen Rundfunk kam

Die letzten Kriegswochen blieb Eugen Jochum in Wolkersdorf am Waginger See, das Reisen durch Deutschland war unmöglich geworden. Als schon wenige Wochen nach Kriegsende in München zwei Chefpositionen zur Verfügung standen, zeigte der Dirigent sofort Interesse. Er führte sogleich Gespräche mit dem Architekten und Freund Dieter Sattler, in denen sich beide Gedanken über die Fortsetzung des Kulturbetriebes in München machten. Jochum erwähnt das in seinem Taschenkalender: »Gespräch über München (Kna, Harald)«.[8] Der Austausch war strategisch geschickt: Dieter Sattler (1906–1968) wurde sehr bald Angestellter der amerikanischen Militärregierung,[9] der daran gelegen war, trotz der chaotischen Nachkriegsmonate das kulturelle Leben so schnell wie möglich wieder aufzubauen und zu fördern. Für die Chefpositionen an der Bayerischen Staatsoper und bei den Münchner Philharmonikern sollten integre Persönlichkeiten gefunden werden, die dem Nationalsozialismus kritisch gegenübergestanden hatten. Hans Knappertsbusch war als GMD zwar an die Staatsoper zurückgekehrt, konnte seine Arbeit aber nur für wenige Wochen wieder aufnehmen, weil ihn die Amerikaner im Herbst 1945 mit Berufsverbot belegten, das erst Anfang 1947 (mit vielen Entschuldigungen) zurückgenommen wurde. So war der Chefposten an der Bayerischen Staatsoper schon ab Herbst 1945 erneut zu vergeben. Ebenso verwaist waren die Münchner Philharmoniker. Ihr Chefdirigent Oswald Kabasta hatte ebenfalls Berufsverbot erhalten und nahm sich wenige Monate später (am 6. Februar 1946) das Leben.[10] Für diese beiden Stellen interessierte sich nun Eugen Jochum. Nachdem er – möglicherweise initiiert von seinem Freund Dieter Sattler – im Mai 1945 die ersten Konzerte der Münchner Philhar-

23.-30. JUNI 1951

Mozartfest WÜRZBURG

Es dirigiert: Eugen Jochum

Auskunft durch Fremdenverkehrs- und Werbeamt der Stadt Würzburg, Bahnhofplatz 1, und durch alle Reisebüros

moniker nach Kriegsende geleitet hatte, dürfte er sich schon als neuer Chef am Pult des Orchesters gesehen haben. Im Juni 1945 notierte er außerdem in seinem Taschenkalender: »München (Staatsoper) interessiert sich für mich! Sattler […] bei uns«.[11] Die Lage schien sich positiv zu entwickeln. Als bayerischen Schwaben zog es Jochum, wie er mehrfach äußerte, wieder in den Süden Deutschlands. Es könnte aber auch sein, dass er in der nun britischen Zone wegen seiner leitenden Funktionen an der Hamburgischen Staatsoper während des NS-Regimes Schwierigkeiten auf sich zukommen sah. Für eine Münchner Dirigentenstelle hätte er daher seine Arbeit im Norden gerne aufgegeben.

Nach langwierigen Verhandlungen verpflichtete die amerikanische Militärregierung den jungen Georg Solti als musikalischen Leiter der Bayerischen Staatsoper.[12] Der gebürtige Ungar jüdischer Herkunft war 1938 über London in die Schweiz emigriert und galt als richtiger Mann zur rechten Zeit. Er hatte eine integre politische Vergangenheit vorzuweisen, während Jochum in ein langwieriges Clearing-Verfahren verwickelt wurde, dessen Ausgang bei der Stellenbesetzung noch offen war.

Jochums Interesse an den Münchner Philharmonikern wurde vom Orchester offensichtlich nicht in gleichem Maße erwidert, obwohl die ersten Konzerte nach dem Krieg erfolgreich waren und der Dirigent sein Können – mehrfach wurde seine Schlagtechnik mit der von Wilhelm Furtwängler verglichen – unter Beweis stellen konnte. Das Orchester und die Stadt München entschieden sich gegen Jochum und für Hans Rosbaud, dessen Vertrag aber nach drei Jahren nicht verlängert wurde. Vermutlich erschien Rosbauds Repertoire-Schwerpunkt auf der Moderne zu begrenzt und spätromantische Sinfonik (insbesondere die Bruckners und Mahlers) dadurch allzu sehr in den Hintergrund gerückt. Als nächster Chef wurde Fritz Rieger gewählt. Damit waren alle für Eugen Jochum in München attraktiven Stellen 1948 vergeben.

Nachdem der Dirigent in Hamburg seine GMD-Position wieder aufgenommen und seine Ambitionen in Bayern aufgegeben hatte, muss es ihn überrascht haben, dass plötzlich erneut eine Münchner Stelle

Eugen Jochum dirigiert 1951 beim ersten Mozartfest nach dem Zweiten Weltkrieg.

zur Disposition stand. Wie er in seinem Kalender vermerkte, suchten Rudolf von Scholtz, Intendant des Bayerischen Rundfunks, und der Komponist Karl Amadeus Hartmann den Kontakt.[13] Es ging um die Position des Chefdirigenten bei einem neu aufzubauenden Rundfunkorchester. Diesmal glückte es: Ein Jahr später gab Eugen Jochum sein erstes Konzert mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Doch bis dahin war es ein dorniger Weg.

Als das erste Angebot des Bayerischen Rundfunks kam, dürfte Eugen Jochum noch nicht sonderlich interessiert gewesen sein. Rundfunkorchester hatten damals keinen besonders guten Ruf. Es waren zumeist nur mittelmäßige Klangkörper, die in Sendesälen auf ihre Live-Auftritte warteten, so gut wie nie öffentlich spielten und wegen der damals noch schlechten Aufnahme- und Wiedergabe-Technik häufig auch gar keine großen Ambitionen hatten. Eugen Jochum verhandelte

sechs Monate lang mit Rudolf von Scholtz, bis der Bayerische Rundfunk alle seine Vorstellungen und Wünsche akzeptierte. In erster Linie ging es um die Freiheit, sich ein Orchester aus besten Kräften aufzubauen, öffentliche Konzerte und Reisen zu unternehmen, ein Abo aufzulegen und im Kulturleben ein Wort mitzureden.

Während sich Jochum in der ersten Januar-Woche des Jahres 1949 in Hamburg auf das fünfte Philharmonische Konzert der Saison 1948/49 vorbereitete, konstituierte sich der Rundfunkrat des Bayerischen Rundfunks.[14] Dieter Sattler als Staatssekretär übergab »Radio München«, das bis dahin von den Amerikanern kontrolliert wurde, in deutsche Hände: Es ging um den Neuanfang eines bayerischen Rundfunks, nicht um eine Nachfolgeorganisation der Reichsrundfunkgesellschaft. Gegen die mediale Kontrolle der Amerikaner war vielfach aufbegehrt worden, allerdings erkannte man auch die Gefahr politischer Einflussnahme durch die Bayerische Regierung. Daher wollte Sattler als Staatssekretär (und damit Regierungsvertreter) seine Aufgaben im Rundfunkrat nur vorübergehend wahrnehmen. Erster Vorsitzender des Rundfunkrats wurde der mit Jochum bestens bekannte Schauspiel- und Filmregisseur Alois Johannes Lippl (1903–1957), der ab 1948 das Bayerische Staatsschauspiel leitete. Es saßen folglich zwei gute Freunde des Dirigenten in Schlüsselpositionen, als Intendant Rudolf von Scholtz das Gespräch über den Aufbau eines Orchesters beim Rundfunk vorantrieb. Sie werden sicherlich auf den Hamburger GMD verwiesen haben.

Scholtz fuhr nach Hamburg und besprach im Hause Jochum alle wichtigen Vertragspunkte, die zum Gegenstand der nächsten Rundfunkratssitzung werden sollten.[15] In dieser Sitzung vom 11. Februar 1949 ging es dann auch fast ausschließlich um Fragen zur Musik im Rundfunk (der damals reiner Hörfunk war) und vor allem zum neuen rundfunkeigenen Orchester.[16] Da pro Jahr 150 Konzerte gesendet werden sollten (alle live übertragen), wäre das hauseigene Orchester über Gebühr strapaziert worden. Also wurde vorgeschlagen, mit den anderen großen Münchner Orchestern über Mitschnitte zu verhandeln.

Am 15. Februar 1949 erwähnte Intendant Rudolf von Scholtz eher beiläufig, dass das große Orchester des Bayerischen Rundfunks zum

erstklassigen Instrument der Sendestation aus- und aufgebaut werden solle. Dazu bedürfe es eines hochqualifizierten Dirigenten, der mit der Erziehung des Klangkörpers sowie mit der Planung eines künstlerischen Programms betraut werden würde, »das in größeren Zeitspannen den Reichtum der musikalischen Kultur« übermitteln solle. Es sei aber unbedingt darauf zu achten, dass die Verwendung der übrigen Kulturorchester des Landes nicht gefährdet werde und »die öffentlichen Konzerte des Rundfunkorchesters sich dementsprechend in maßvollen Grenzen halten«. Daher solle »die Planung dieser öffentlichen Konzerte nur im Einvernehmen mit den örtlichen Kulturinstituten erfolgen«.[17]

Da sich zunächst kein Widerstand rührte, rief von Scholtz noch am gleichen Tag in Hamburg an und berichtete von der Sitzung und ihren Erfolgen. Eugen Jochum notierte: »In München alles in Ordnung«.[18] Die erhaltenen Protokolle des Rundfunkrats spiegeln dann aber Verwerfungen zwischen den bereits existierenden Münchner Klangkörpern, deren Interessenvertreter im Rundfunkrat saßen, und dem Bayerischen Rundfunk. Aufgrund von Konkurrenz- und Existenzängsten war ein weiteres großes und öffentliche Konzerte gebendes Orchester nicht erwünscht.

Eugen Jochum bei einer Probe im Kaisersaal der Residenz

Kulturhilfe als »produktive Kulturpolitik«: Signale für Würzburg

Auch in der nächsten Sitzung war die Stimmung aufgeheizt. Einige Rundfunkräte empörten sich über das eigenmächtige Handeln des Intendanten, der schnell einen Chefdirigenten präsentieren wollte. Um die angespannte Atmosphäre zu beruhigen, plädierte Alois Johannes Lippl in der Rundfunkratssitzung vom 11. März 1949 für eine Kulturhilfe als »produktive Kulturpolitik«:[19] Sie sollte wichtige Institutionen unterstützen, die in den Nachkriegsjahren von der Auflösung bedroht waren. Dazu gehörten Kulturorchester wie die Münchner Philharmoniker, die Staatsoper, Theater, Chöre und die aus den Zwanzigerjahren stammende, 1949 wiedergegründete Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft (NDW), aus der später die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) hervorging.

Erstaunlich ist, dass Eugen Jochum (der nun »sehr deprimiert« über die Münchner Lage war[20]) bereits einen Tag später von Scholtz in Tutzing empfangen wurde: »Entscheidendes Gespräch!«[21] Es sei »zum Vertragsabschluss« gekommen, der in allen Punkten klar, aber noch nicht unterschrieben war.[22] In den nächsten Wochen bemühte sich Scholtz mehrfach telefonisch, den wieder in Hamburg tätigen Jochum zur Unterschrift zu bewegen.[23] Am 19. April 1949 kam der Dirigent erneut nach München. In den folgenden Tagen fanden zahlreiche Besprechungen statt, mit dabei waren seine Freunde, die Rundfunkratsmitglieder Dieter Sattler und Alois Johannes Lippl. Trotz »großer Unsicherheit« fällte Jochum nachts seinen Entschluss und setzte am 22. April 1949 seine Unterschrift unter den Vertrag des Bayerischen Rundfunks.[24]

Nun waren die Weichen für entscheidende Veränderungen der Kulturszene in Bayern gestellt. Voraussetzung für den Aufbau des neuen Symphonieorchesters war eine zeitgleiche finanzielle Absicherung anderer Kulturinstitutionen, die durch den Werbefunk großzügig finanzierte sogenannte »Kulturhilfe«. Die Konkurrenzsituation sollte deren Bestand nicht gefährden. Staatssekretär und Rundfunkratsmitglied Dieter Sattler hatte daher bereits in einem Brief vom 3. März 1949 die

notwendige Gründung dieser Kulturhilfe beantragt, weil »durch den von der Militärregierung befohlenen Ausgleich des Bayer. Staatshaushaltes für 1949 […] die für die Pflege der Kunst vorgesehenen Mittel des Staates ausserordentlich beschränkt [seien]. Auch die Städte sind nicht in der Lage ausreichend zu helfen. Begüterte Privatpersonen gibt es nicht mehr. Eine Reihe sehr wesentlicher bayer. Kulturinstitute droht dieser Notlage zum Opfer zu fallen«.[25]

Natürlich geschah das nicht ganz uneigennützig: Der Rundfunk war »ohne ein kulturelles Leben auf breiter Basis nicht möglich«.[26] So wurde an folgende Maßnahmen gedacht: erstens »direkte Aufträge des Rundfunks an Freischaffende« und zweitens »Zuschüsse des Rundfunks an notleidende Kulturinstitute«. Der entscheidende dritte Punkt aber war die »Einführung des Werbefunkes, dessen gesamte Einnahmen gemeinnützigen Zwecken zugeführt werden sollten, nämlich dem kulturellen Wiederaufbau wichtiger, über Bayern hinaus lebendig wirksamer Kulturinstitute mit praktischen Kulturaufgaben (z. B. Oberammergau, München und Würzburger Residenz, Germanisches Museum Nürnberg)«. Die durch Werbefunk zu erwartenden Mittel wurden »auf 2–3 Mill. jährlich geschätzt«.[27] Der Antrag Sattlers wurde noch im März 1949 angenommen. Mit dem direkten Verweis auf die Würzburger Residenz war der Weg für eine umfassende, finanzielle Unterstützung des Wiederaufbaus frei.

Förderung und Musikpflege in Bayern: Franz Stadelmayer

Diese beiden Faktoren – die finanziellen Voraussetzungen zum Wiederaufbau von im Zweiten Weltkrieg zerstörten Kulturgütern sowie das bald international beachtete Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – regten den Oberbürgermeister von Würzburg an, für seine Stadt Rundfunkgelder bzw. Kulturhilfe zu beantragen. Ziel war, die Residenz aufzubauen, das Stadtbild wiederherzustellen – und damit nicht zuletzt dem Mozartfest seine prächtigen Spielstätten wiederzugeben. Der Mann hieß Franz Stadelmayer (1891–1971).

Der gebürtiger Franke und promovierte Jurist war bereits 1933 kurzzeitig zweiter Bürgermeister von Würzburg – unter NSDAP-Kreisleiter und Oberbürgermeister Theo Memmel –, wurde aber schon 1934 in den vorzeitigen Ruhestand versetzt. Die Tatsache, dass die Nazis ihn abgelehnt hatten, war für die amerikanischen Besatzer Zeichen genug, Stadelmayer im Sommer 1945 mit wesentlichen Aufgaben für den Wiederaufbau zu betrauen, etwa der Leitung der Münchner Stadtverwaltung. Bei den ersten Konzerten Jochums mit den Münchner Philharmonikern war er dessen Ansprechpartner und vermittelte zwischen den Amerikanern und dem Dirigenten.[28] Zahlreiche Eintragungen in Jochums Taschenkalender belegen Gespräche mit Stadelmayer, die meist in privater Atmosphäre stattfanden.[29] Kurzzeitig war der Politiker auch zweiter Bürgermeister in München (unter Oberbürgermeister Karl Scharnagl). Schon im September 1945 richtete er in dieser Funktion – gemeinsam mit Dieter Sattler – einen »vorläufigen Kunstausschuss der Stadt München« ein.[30] Beide waren daran interessiert, das Kulturleben in hoher Qualität aufzubauen, und versuchten in diesem Rahmen, Eugen Jochum zu gewinnen. Trotz des Gegenwinds und Jochums Karriere während des NS-Zeit[31] gehörte Stadelmayer zu den Kräften, die sich für den angesehenen Dirigenten einsetzten. Fast zeitgleich mit der Ernennung des neuen Chefdirigenten wechselte Stadelmayer als Oberbürgermeister nach Würzburg.

Als ehemaliger Entscheidungsträger in München und intimer Kenner der dortigen Verhältnisse konnte Stadelmayer den Wiederaufbau der Würzburger Residenz vorantreiben – die wichtigste Voraussetzung für eine Neubelebung des Mozartfestes. So erhielt der Intendant des Bayerischen Rundfunks am 1. Dezember 1949 ein Schreiben aus Würzburg, in dem um konkret benannte Kulturhilfe gebeten wurde:

> »Der Mittelteil der Würzburger Residenz, der wohl das großartigste profane Bauwerk des Barocks in Deutschland darstellt, konnte gerettet werden. Die Fresken des völlig unzerstörten Treppenhauses sind bereits in großartiger Weise restauriert. Die Kosten für die Restaurierungsarbeiten am Treppenhaus und die Kosten für

die Wiederherstellung des Kaisersaals und des Weißen Saals, sowie die Restaurierungsarbeiten in diesen Räumen und einigen als Foyer zu verwendenden Räumen belaufen sich auf insgesamt 200.000 DM.

Die Würzburger Residenz ist seit Jahrzehnten der unentbehrliche und unvergleichliche Rahmen für das Würzburger Mozartfest. Die alsbaldige Wiederbelebung dieses Festes ist sowohl aus kulturellen, wie aus wirtschaftlichen Gründen im dringendsten Interesse des ganzen Landes Bayern erwünscht und notwendig.

Bei der Wiedereröffnung des Mozartfestes 1951: (v. l.) Eugen Jochum, Franz Stadelmayer, Madame de Kergulien (Dienst für Auslandpresse und Rundfunk), Dieter Sattler (Staatssekretär), Clara Ebers (Sopranistin) und Hanns Seidel (Wirtschaftsminister)

Ich bitte, der Kulturhilfe-Kommission des Bayerischen Rundfunks den Antrag vorzulegen, um in Fortsetzung der bereits gefassten grundlegenden Beschlüsse über die Verwendung der Erträgnisse des Werbefunks den Wiederaufbau der für das Mozartfest bestimmten Teile der Würzburger Residenz für das Jahr 1950 aus Mitteln des Werbefunks zu beschließen.

Als 1. Baurate für 1950 bitte ich den Betrag von 100.000 DM in Aussicht zu nehmen. Nachdem im Jahre 1949 erhebliche Mittel durch die Kulturhilfe-Kommission für München (Residenz) freigemacht worden sind, ist es gewiss angemessen, wenn nunmehr für eines der großartigsten in Franken vorhandenen Kunstwerke im Jahre 1950 Mittel bereitgestellt werden. Der Bayerische Rundfunk ist an der Wiederherstellung der Residenz besonders interessiert, da alle Voraussetzungen gegeben sind, um das Mozartfest in Würzburg wiederum zu einem bedeutenden Mittelpunkt der Musikpflege in Franken zu machen. Wie auch früher, wird der Bayerische Rundfunk gewiss künftig alljährlich mehrere Sendungen des Mozartfestes übernehmen wollen. Außerdem ist in dieser Zeit, wie gewünscht, im Zusammenhang mit dem Mozartfest eine ganze Reihe von Reportagen jeweils möglich.«[32]

Der Bayerische Rundfunk bewilligte die finanzielle Unterstützung und wollte natürlich mit seinem neuen Symphonieorchester in der Region präsent sein. Das war von Intendant Scholtz und Eugen Jochum auch bewusst forciert worden, zumal einige Mitglieder des Rundfunkrats etwaigen Reisen des Orchesters ablehnend gegenüberstanden. Franz Stadelmayer wusste das und nahm den Punkt deshalb in sein Schreiben mit auf. Jochum, der auf der Suche nach einem geeigneten Aufführungsort in der bayerischen Region zunächst wegen der begrenzten Möglichkeiten von Schloss Pommersfelden bei Bamberg und dem eingeschränkten Repertoire des Bachfestes in Ansbach von dieser Idee wieder Abstand genommen hatte, setzte sich daraufhin nachdrücklich für das Würzburger Mozartfest ein. Am 15. Dezember 1950 begannen die konkreten Gespräche mit Franz Stadelmayer, 1951 konnte das Mozartfest

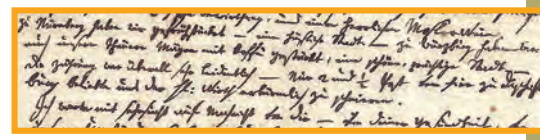
erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg wieder stattfinden – als zweites musikalisches Großereignis in Franken neben den ebenfalls 1951 wiedereröffneten Bayreuther Festspielen. Die künstlerische Leitung lag in der Hand von Jochum, der mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks die ersten Konzerte in der (noch keineswegs komplett restaurierten) Residenz gab. Herausragende Solisten des Orchesters wie das Koeckert-Quartett, aber auch andere Kammermusikformationen engagierten sich ebenfalls beim Mozartfest. Der Bayerische Rundfunk sorgte mit Übertragungen und Reportagen für mediale Verbreitung und bekräftigte damit seine Absicht, mit dem Orchester nicht nur in München, sondern auch in ausgewählten, architektonisch bedeutenden Konzertorten Bayerns präsent zu sein – ein kleiner Schritt zu den großen Tourneen, die dem Orchester zunächst verweigert worden waren.

Die freundschaftliche Zusammenarbeit zwischen Stadelmayer und Jochum intensivierte sich in den folgenden Jahren, als der Würzburger Oberbürgermeister nach dem plötzlichen Tod von Scholtz im März 1956 für fünf Jahre zum Intendanten des Bayerischen Rundfunks gewählt wurde. 1960 endete für beide ihre Münchner Tätigkeit. Stadelmayer war mit 69 Jahren im Pensionsalter, und der 57-jährige Jochum wechselte nach Amsterdam zum Concertgebouworkest und später zu den Bamberger Symphonikern, mit denen er vielfach als Gast zum Mozartfest zurückkehrte.

Chronik von

Hansjörg Ewert (Texte)
Dimitra Will (Bildredaktion)

CHRONIK



1790

»zu Würzburg haben wir auch unsere theuere Mägen mit koffè gestärkt, eine schöne, prächtige Stadt« (Mozart auf der Durchreise nach Frankfurt, Brief vom 28. September 1790).

1856

Otto Jahn publiziert die erste wissenschaftliche Mozart-Biographie (4 Bände bis 1859).

1862

Ludwig Ritter von Köchel legt sein bis heute maßstabsetzendes *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozart's* vor.

1877

Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe: Im Januar erscheint der erste Band einer vollständigen Edition von Mozarts Œuvre; abgeschlossen wird sie 1883. Sie bildet die Grundlage für die Mozart-Rezeption bis weit ins 20. Jahrhundert hinein.

1881

18. 8.: Hermann Zilcher in Frankfurt am Main geboren.

1901 bis 1910

In Salzburg gibt es seit 1877 sporadisch Mozartfeste, die auf Initiative der (in Würzburg geborenen) Sängerin Lilli Lehmann wiederbelebt werden. Im Mozart-Jahr 1906 kommt es zu legendären Aufführungen von *Don Giovanni* (Reynaldo Hahn) und *Figaros Hochzeit* (Gustav Mahler) sowie zu Konzerten der Wiener Philharmoniker (Richard Strauss und Felix Mottl).

1909

Aufnahmen einzelner Mozart'scher Streichquartett-Sätze mit dem Klingler-Quartett, Berlin.

1918

9. 11.: Abdankung des deutschen Kaisers Wilhelm II. Die Deutsche Republik wird ausgerufen.

1919

15. 1.: Nach dem Spartakusaufstand werden Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht von preußisch-deutschen Militärs misshandelt und ermordet.
11. 2.: Friedrich Ebert wird zum Reichspräsidenten gewählt.
Hermann Abert publiziert das zweibändige Referenzwerk des 20. Jahrhunderts: *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie*, Leipzig 1919 (1921). Grundlage ist Jahns Biographie von 1856.

7. bis 9. 4.: Anton Waibel ruft in Würzburg eine Räterepublik aus und will die Kirchen zu Vergnügungslokalen machen. In der Würzburger Residenz werden 16 bürgerliche Geiseln festgehalten.

1. 12.: Richard Strauss übernimmt gemeinsam mit Franz Schalk die Leitung der Wiener Staatsoper.

»Der Volksstaat hat die Residenz geöffnet; der Kaisersaal dortselbst und [...] der Theatersaal wären herrliche Konzerträume und nunmehr ohne Zweifel für solche gemeinnützigen Zwecke zu gewinnen. Eine stimmungsvolle Umgebung erhöht die Empfänglichkeit für künstlerische Darbietungen« (*Würzburger General-Anzeiger*, 21. 2. 1919).

1920

10. 1.: Der Versailler Vertrag tritt in Kraft.
24. 2.: Gründung der NSDAP im Hofbräuhaus München.
27. 2.: Stummfilm *Das Kabinett des Dr. Caligari* in Berlin uraufgeführt.

24. 6.: Der Kunsthistoriker Fritz Knapp veranstaltet im Rahmen des 200-jährigen Jubiläums der Grundsteinlegung der Würzburger Residenz das erste nachgewiesene Konzert im Kaisersaal mit Werken von Bach, Quantz, Friedrich dem Großen sowie dem Streichquartett KV 499 von Mozart.

22. 8.: Gründung der Salzburger Festspiele.

Hermann Zilcher wird Nachfolger von Max Meyer-Olbersleben als Leiter der früheren Königlichen Musikschule, die nun in Bayerisches Staatskonservatorium umbenannt wird.

1921

Die Inflation beträgt 65 Prozent im Vergleich zum Vorjahr. Bei den Salzburger Festspielen interveniert Richard Strauss gegen Bernhard Paumgartners Initiative, Konzerte mit Lehrenden und Studierenden des Mozarteums zu veranstalten.

11. 7.: Bei einem Konzert im Rahmen der Würzburger Musik- und Theaterwoche führt Hermann Zilcher auch Mozarts *Exsultate, jubilate* auf.

1922

24. 6.: Ermordung des Reichsaußenministers Walther Rathenau durch Rechtsradikale.

17. bis 26. 6.: Erste Mozartwoche in der Residenz, mit Nachtmusik im Hofgarten und Teekonzert im Gartensaal sowie Requiem in der Neubaukirche.

25. 6.: Im Stadttheater führt das Konservatorium *Die Gärtnerin aus Liebe* (*La finta giardiniera*) auf.

11. 8.: Das *Lied der Deutschen* wird zur Nationalhymne des Deutschen Reiches erklärt.

Im Dezember wird die Würzburger Ortsgruppe der NSDAP installiert.

1923

Erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar.
Gründung des Bärenreiter-Verlags durch Karl Vötterle in Augsburg, ab 1927 in Kassel.

Die junge, vielversprechende Pianistin Dorothea Braus tritt beim Mozartfest auf.

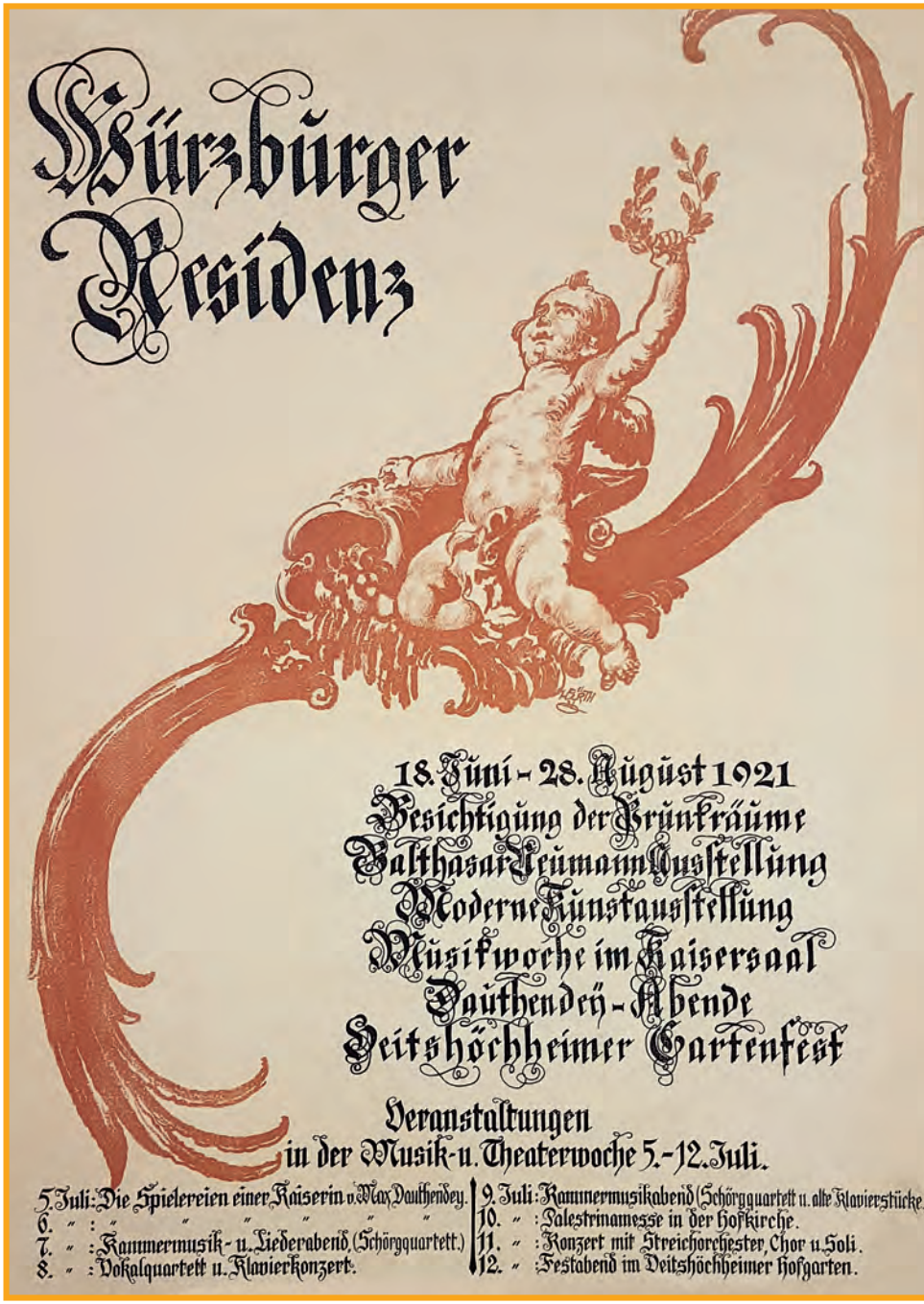
1924

6. 4.: Bei den Landtagswahlen in Bayern erreicht der »Völkische Block« mit 17,1 Prozent einen sensationellen Erfolg.
22. 7.: Bei der Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele nach dem Ersten Weltkrieg mit Wagners *Meistersingern* kommt es zu nationalistischen Kundgebungen.

1 DIE ANFÄNGE

Nach dem ersten Weltkrieg sah sich Würzburg als »Provinzstadt« auf der Suche nach seiner »kulturellen Sendung«, wie es eine Broschüre der Zeit formulierte. Kaum war die Residenz mit ihrem Treppenhaus von Balthasar Neumann und den Fresken von Giovanni Battista Tiepolo allgemein zugänglich, sollte sie die in der Stadt fehlende Konzertbühne ersetzen. Bezeichnenderweise wurde das erste nachgewiesene öffentliche Konzert im Kaisersaal 1920 von einem Kunsthistoriker veranstaltet: Fritz Knapp, der den Begriff »Mainfranken« geprägt und der Region damit ein kulturelles Selbstverständnis angeboten hatte. Aus Anlass der 200-jährigen Grundsteinlegung der Residenz wurde dabei bereits ein Streichquartett Mozarts gespielt. Im Rahmen eines kulturellen Sommerprogramms mit Besichtigungen und Ausstellungen in der Residenz veranstaltete Hermann Zilcher – der eben nach Würzburg berufene Direktor des Staatskonservatoriums der Musik – eine Musik- und Theaterwoche mit verschiedenen Konzerten. Im Orchesterkonzert am 11. Juli 1921 erklang das Werk, in dem sich wahrscheinlich der Gründungsmythos des Mozartfests kristallisiert: *Exsultate, jubilate*. Später erinnerte sich Zilcher: »Da geschah das Merkwürdige: mir wollte scheinen, als ob mit einem Male alle Figuren des Saales, alle Plastiken, alle Gemälde lebendig würden, ich brauchte manche Ornamentik mit dem Dirigentenstab nur nachzuzeichnen – und eine innige Vermählung zwischen Ton, Architektur und Farbe fand statt. Die Töne schwebten beinahe sichtbar zu allen Tiepolo'ischen Kostbarkeiten hin und diese selbst gaben ihre letzten plastischen Möglichkeiten mit Dank zurück.«

Ein Jahr später fand vom 17. bis 26. Juni 1922 unter Zilchers Leitung die erste Mozartwoche statt. Dabei wurden bereits die Formate definiert, die das Mozartfest künftig ausmachen sollten: das festliche Orchesterkonzert im Kaisersaal, unterschiedliche Kammermusikprogramme, ein geistliches Konzert (in der Neubaukirche) und das Format der Nachtmusik, die zunächst noch als lockere Verlängerung des exklusiven Kaisersaal-Konzerts in die Sphäre des Hofgartens angelegt war. Bald wurden auch berühmte Gäste zur Mitwirkung eingeladen. Es gab bereits ein Teekonzert, das die Musik Mozarts niederschwellig unter die Leute bringen sollte, auch wenn wegen klappernder Tassen ein Naserümpfen unter den Beflissenen zu bemerken gewesen sein soll. In der Symbiose von Kunst, Atmosphäre und Inszenierung (samt Kerzenschein und Kanon-Singen) sollte sich der Gedanke eines umfassenden Festspiels verwirklichen.


Würzburger Residenz
18. Juni - 28. August 1921
Besichtigung der Prunkräume
Balthasar Neumann Ausstellung
Moderne Kunstausstellung
Musikwoche im Kaisersaal
Dauthendey-Abende
Veitshöchheimer Gartenfest
Veranstaltungen
in der Musik- u. Theaterwoche 5.-12. Juli.
5. Juli: Die Spielereien einer Kaiserin v. Max Dauthendey.
6. " : " " " " " "
7. " : Kammermusik- u. Liederabend. (Schörgquartett.)
8. " : Vokalquartett u. Klavierkonzert.
9. Juli: Kammermusikabend (Schörgquartett u. alte Klavierstücke.)
10. " : Palestrinamesse in der Hofkirche.
11. " : Konzert mit Streichorchester, Chor u. Soli.
12. " : Festabend im Veitshöchheimer Hofgarten.

Hans Oppenheim, ehemaliger Schüler Zilchers und dessen erster Biograph (Drei-Masken-Verlag 1921), wird Kapellmeister am Würzburger Theater (bis 1929).
Die Habilitationsschrift des Würzburger Musikwissenschaftlers Oskar Kaul zur *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert* erscheint.

1925

Aufführung von Zilchers Oper *Dr. Eisenbart* (1922) in Würzburg.

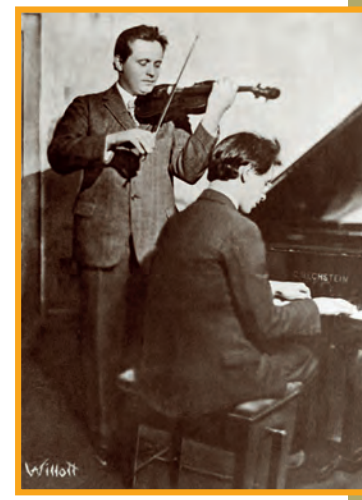
26. 4.: *Der Process* von Franz Kafka erscheint.

»Die Würzburger Mozartfeste sind von künstlerischer, nicht weniger aber auch von gesellschaftlicher Bedeutung: Geld-, Standes- u. Kunstaristokratie finden sich im stolzesten Saale Würzburgs, im prunkvollen Kaisersaal der Residenz zusammen« (*Würzburger General-Anzeiger*, 16. 6. 1925).
Elisabeth Schumann singt *Exsultate, jubilate* im Kaisersaal.

18. 7.: Der erste Teil von Adolf Hitlers *Mein Kampf* wird veröffentlicht.
28. 11.: *Der Zauberberg* von Thomas Mann erscheint.
13. 12.: Uraufführung des *Wozzeck* von Alban Berg in Berlin.

1926

26. 1.: Eröffnung des Exerzitienhauses Himmelspforten, das ab 2014 das MozartLabor beherbergen wird.
Der Geiger Adolf Busch spielt beim Mozartfest (auf dem Foto als Duo-Partner von Rudolf Serkin).



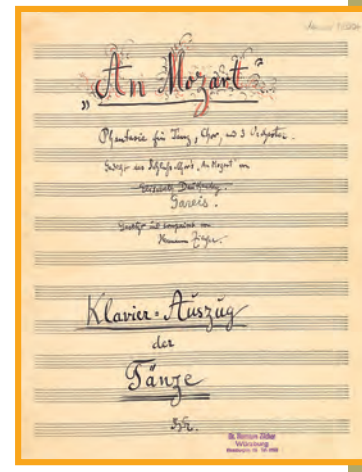
1926/27: Erste zyklische Einspielung der drei letzten Mozart-Sinfonien mit der Berliner Staatskapelle unter Leitung von Richard Strauss.

1927

Der *Steppenwolf* von Hermann Hesse erscheint, in dem Mozart eine große Rolle spielt.
10. 1.: Fritz Langs *Metropolis* wird im Ufa-Palast am Zoo in Berlin uraufgeführt.
Bernhard Paumgartners Mozart-Biographie erscheint.
Gründung der späteren Comedian Harmonists in Berlin.

1928

Zum ersten Mal wird Zilchers »*An Mozart« – Phantasie für Tanz, Chor und drei Orchester, op. 84b* bei den Nachtmusiken aufgeführt. Das Werk beruht auf Bearbeitungen von Einzelsätzen Mozarts. Konzert des Klingler-Quartetts (Berlin) mit Werken von Johann Friedrich Fasch, Christoph Förster, Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart.



31. 8.: Uraufführung der *Dreigroschenoper* von Bert Brecht und Kurt Weill in Berlin.

1929

17. 1.: Erster deutscher Tonfilm: *Ich küsse Ihre Hand, Madame* (Tonfilmeinlage mit Richard Tauber).

Im Frühjahr steht die *Dreigroschenoper* auf dem Programm des Würzburger Theaters, musikalischer Leiter soll Zilchers 18-jähriger Meisterschüler Norbert Glanzberg sein. Aufgrund von publizistischer Hetze gegen das »Machwerk« wird die Produktion wegen »krankheitsbedingter« Umstände abgesetzt und lediglich ein Abend mit musikalischen Auszügen gegeben.
Uraufführung der *Nachtmusik* für Orchester, Männerchor und Sopransolo op. 64 von Zilcher.
Der »tiefere Sinn einer Mozartfeier« sei es, dem zeitlosen Komponisten »neue Adepten zu werben«: »Freund Zilcher gebührt das Verdienst einer der wenigen Streiter um dieses hohe Ziel zu sein.« So der Geiger Carl Flesch, Gast beim Mozartfest, in Zilchers Gästebuch.
Aus finanziellen Gründen werden im Würzburger Stadttheater der Opern- und Operettenbetrieb eingestellt sowie das städtische Orchester aufgelöst.

10. 12.: Thomas Mann erhält den Nobelpreis für Literatur.

1930

Am Frankoniabrunnen vor der Würzburger Residenz wird die 700. Wiederkehr des Todesjahres von Walther von der Vogelweide begangen.
130-jähriges Jubiläum der Würzburger Klavierbaufirma Pfister mit einer Ausstellung alter Klaviere.

21. 6.: Nachtmusik mit der Uraufführung von *Die Flöte von Sanssouci* op. 88, einer später recht beliebten Suite für Flöte und Orchester des Komponisten und NS-Kulturfunktionärs Paul Graener, sowie von *Die Fee Frankonia* (Spiel in einem Akt von Oskar Kloeffel und Hermann Zilcher). Dritter Programmpunkt: Kanons von Mozart und anderen.
25. 6.: Im Kammerkonzert mit Werken von Haydn, Loeillet sowie Johann Christian und Johann Sebastian Bach spielt Adolf Busch Bachs d-Moll-Partita, tags darauf ein Violinkonzert von Mozart.
Rudolf Serkin trägt sich nach Adolf Busch in Zilchers privates Gästebuch ein.
19. 11.: Im Würzburger Stadttheater kommt es bei der zweiten Aufführung der jüdischen Theatergruppe Habimah zu antisemitischen Ausschreitungen.

1931

Der Mozart-Forscher Alfred Einstein gibt *Don Giovanni* als Eulenburg-Partitur heraus.

Erste konzertante Oper beim Mozartfest: *Idomeneo* im Kaisersaal.

In Wien hat das Werk zuvor in der radikalen Umarbeitung von Richard Strauss szenische Premiere, in München in der Neugestaltung von Ermanno Wolf-Ferrari.

Die berühmte Geigerin Alma Moodie, Lieblingsschülerin von Carl Flesch, konzertiert beim Mozartfest.
***Dichter, Künstler, Komponisten*: Die Anthologie fränkischer Künstler erscheint, herausgegeben vom Kreis der Jüngeren, einer konservativen Vereinigung von Schriftstellern (die 1933 aufgelöst wurde); neben Zilcher finden sich dort Einträge zu den Komponisten Armin Knab und Carl Schadewitz.**

1932

6 Millionen Arbeitslose in Deutschland.

24. 2.: Gastauftritt von Paul Hindemith als Bratschist und Dirigent am Konservatorium in Würzburg.
Der spanische Cellist Gaspar Cassadó spielt ein Hornkonzert von Mozart in eigener Bearbeitung für Violoncello.
Requiem des Mozart-Zeitgenossen François-Joseph Gossec in der Neubaukirche.

1933

Gründung der Schola Cantorum Basiliensis als »Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik«.

30. 1.: »Machtergreifung« durch NSDAP und Adolf Hitler; **am 2. 5. wird Hitler Ehrenbürger Würzburgs.**

19. 4.: »Protest der Richard-Wagner-Stadt München« gegen Thomas Mann; namhafte Musiker verwahren sich gegen die in ihren Augen »un-deutsche« Verunglimpfung Wagners.

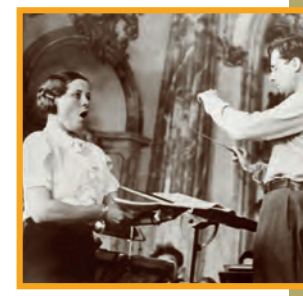
10. 5.: Bücherverbrennung auf dem Residenzplatz.

Zilcher lässt alle erstmals beim Mozartfest aufgeführten Werke auf den Programmen mit einem Stern versehen.

***Gomas und Zaide*, szenische Aufführung mit Schülern von Konservatorium und Tanzschule Hoderlein; Orchesterkonzert mit Hermann Abendroth.**

Der gefeierte Mozart-Tenor Julius Patzak beim Mozartfest.

1934



28. 5.: Die Glyndebourne Festival Opera eröffnet mit Mozarts *Le nozze di Figaro* unter der Leitung deutscher Emigranten um den Dirigenten Fritz Busch, der erste Figaro war Willi Domgraf-Fassbaender.

Die Sopranistin Maria Cebotari singt Mozart-Arien, Karl Böhm dirigiert.

4. 8.: Bruno Walter setzt bei den Salzburger Festspielen die Aufführung des *Don Giovanni* auf Italienisch durch, was als Stellungnahme für einen internationalen Mozart und gegen die aktuellen Kontroversen um einen »arisierten« Mozart gewertet wurde.

1935

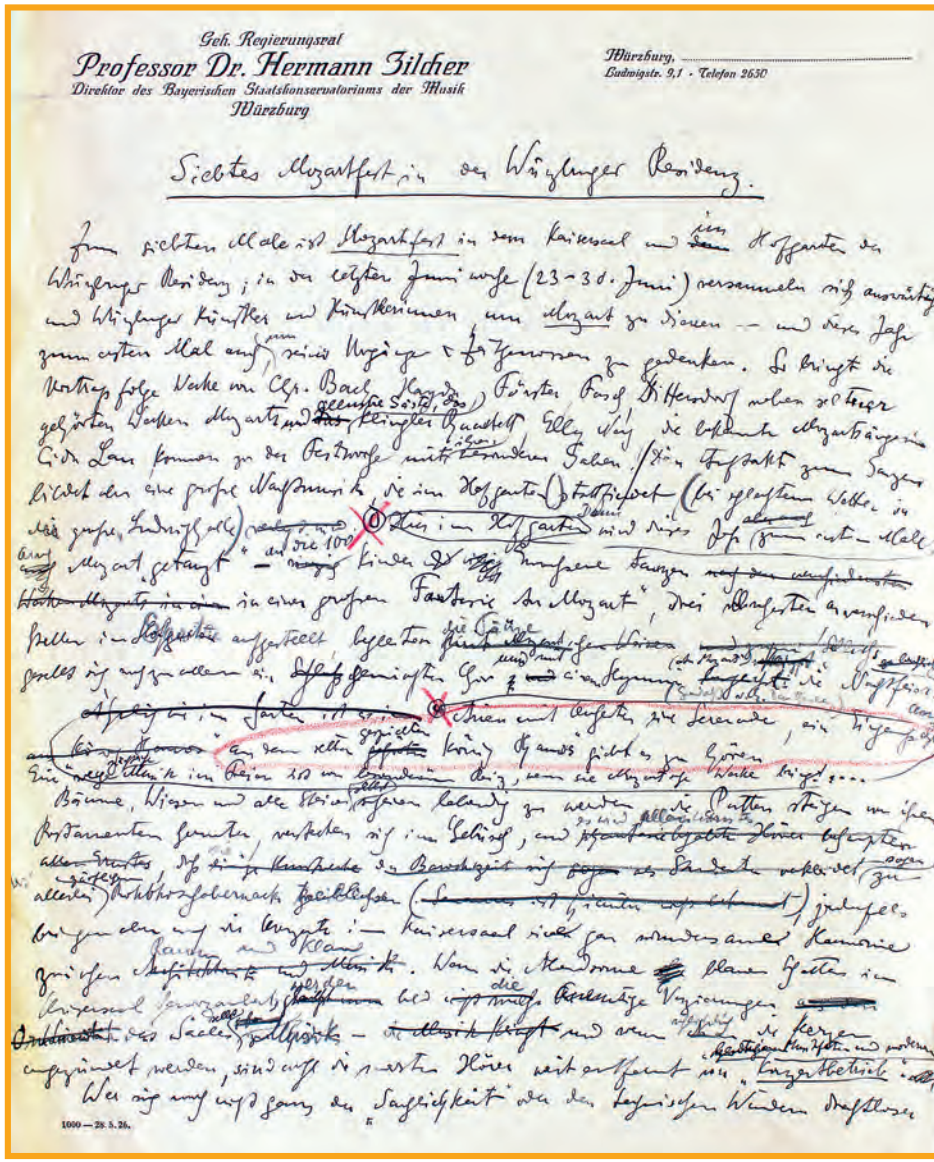
Ab 1935 startet die NS-Kulturpolitik eine Festspieloffensive, bei der Mozart als Gallionsfigur herhalten muss und die in das pompöse Mozartfest des Deutschen Reiches zum Mozart-Jubiläum 1941 mündet. Neue Mozart-Festspiele etwa in Ansbach und Heidelberg.

***Gebet der Jugend* op. 75 von Zilcher bei der Nachtmusik.**

Aufführung von *Thamos* (mit der Würzburger Liedertafel).

Gerhard Hüsch singt alt-italienische sowie Händel-Arien.

15. 9.: Mit den Nürnberger Rassengesetzen wird die antisemitische und rassistische NS-Ideologie juristisch verankert.



Geh. Regierungsrat
Professor Dr. Hermann Zilcher
Direktor des Bayerischen Staatskonservatoriums der Musik
Würzburg

Würzburg, ...
Ludwigstr. 9,1 · Telefon 2630

Siebtes Mozartfest in der Würzburger Residenz.

Zum siebten Male ist Mozartfest in dem Kaisersaal und im Hofgarten der Würzburger Residenz; in der letzten Juni-Woche (23–30. Juni) versammeln sich ausübende und Würzburger Künstler und Künstlerinnen um Mozart zu dienen – und dies Jahr zum ersten Mal auch seiner Werke für Hornsolo zu gedenken. Es bringt die Vortragsfolge Werke von Chr. Bach, Förster, Carl Ditters von Dittersdorf neben zeitlich gehörten Werken Mozarts und klingender Musik. Alles wird die bekannte Mozartsängerin Lida Laur kommen zu der Festwoche mit einem Liede. Ein Abschnitt zum Singen liebt der eine große Nachmusik, die im Hofgarten stattfindet (bei gleichem Wetter in der großen Ludwigshalle) – Hier im Hofgarten wird dies Jahr zum ersten Mal auch Mozart getanzt – an die 100 Kinder werden unsere Tänzer in einer großen Fantasie von Mozart, drei Abteilungen verschiedener Stellen im Hofgarten aufgestellt, begleiten die Töne Mozarts. Es gelingt in aufzuführen. Schließlich gewinnen Ihr Interesse die Aufführungen in den Sälen und im Hofgarten. Es wird ein Abend mit Musik zur Serenade, ein hohes Fest. Ein regelrechtes im Reiten ist im Brunnenhof, wenn sie Mozartsche Werke bringt. ...

Bäume, Wiesen und alle Steine sollen lebendig zu werden. Die Putten steigen von ihren Postamenten herunter, verstecken sich im Gebüsch, und [illegible] Diener belauschten alles Treiben. Ich [illegible] Bewegung [illegible] Stadt [illegible] zu allem Schabernack [illegible] (Sonne ist [illegible]) jedenfalls bringen alles auf die Beinchen: – Kaisersaal wird zu wunderbarer Harmonie zwischen Musik und Klang. Wenn die Mondsonne [illegible] Glanz Geister im Kaisersaal [illegible] bei [illegible] Vorgänge [illegible] der Seelen [illegible] – die Musik [illegible] und [illegible] werden [illegible] die Kerzen angezündet werden, sind auch die [illegible] Hörer weit entfernt [illegible] Konzertbetrieb.

Wer sich auch nicht ganz der Sachlichkeit oder den [illegible] Wundern [illegible]

1000 — 28. 5. 26.

Handschriftlicher Entwurf für das Vorwort im Programmheft zum 7. Mozartfest 1928

2 DIE ÄRA ZILCHER

Initiator, Ideengeber und künstlerischer Leiter des neuen Mozartfestes war von 1922 bis 1944 Hermann Zilcher. Mit großem ideellem und finanziellem Aufwand kümmerten seine Frau und er sich persönlich um die notwendigen Dinge – vom Verlegen der Beleuchtungskabel bis zur Betreuung der Gäste, die oft bei Zilchers zu Hause untergebracht waren. Er trat nicht nur als Organisator und Direktor des Konservatoriums in Erscheinung, sondern auch als Dirigent und Solist in Klavierkonzerten sowie als Pianist in Kammermusikformationen. Mit dem Hermann-Zilcher-Trio konzertierte er auch überregional.

Als ausübender Musiker und Komponist zwischen traditionalistischer Spätromantik, Neoklassizismus und gemäßigter Moderne genoss Zilcher große Anerkennung. Auf Einladung Wilhelm Furtwänglers dirigierte er mehrfach die Berliner Philharmoniker. Seine weitreichenden Kontakte ermöglichten ihm, Größen des Musiklebens wie Adolf Busch, Maria Cebotari, Edwin Fischer, Carl Flesch, Gerhard Hüsch, Elly Ney, Julius Patzak oder Elisabeth Schumann zum Mozartfest nach Würzburg zu holen.

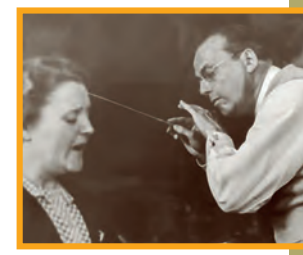
In der musikalischen Fachpresse wurden seine Kompositionen zustimmend besprochen und Essays von ihm veröffentlicht. 1921 erschien im Drei-Masken-Verlag die erste Zilcher-Biographie (Autor: Hans Oppenheim); die renommierte *Zeitschrift für Musik* (bis 1920 und ab 1955: *Neue Zeitschrift für Musik*) widmete ihm 1930 ein Themenheft. Zum Abschluss seines Studiums hatte er 1901 in seiner Heimatstadt Frankfurt das mehrjährige Stipendium der dortigen Mozartstiftung zugesprochen bekommen, genau 40 Jahre später erhielt er die goldene Mozart-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum. Sein Renommee als Interpret scheint er sich vor allem mit dem Mozartfest erarbeitet zu haben. Mozart bedeutete für Zilcher auch ein Bildungsprogramm, mit dem er denjenigen, die nur einen Rokoko-Komponisten wahrnahmen, den schwierigen, »dämonischen« Mozart vorstellen wollte.

Als Komponist steuerte Zilcher neben Bearbeitungen auch Variationen und andere Kompositionen mit Mozart-Bezug bei, wie die *Nachtmusik* für Sopran, Männerchor und Blasorchester auf einen Text von Elisabeth Dauthendey. Besonders die Tanz-Phantasie *»An Mozart«* wurde lange als regelmäßiger Programmpunkt der Nachtmusiken aufgeführt. 1936 wurde dieses Spiel für drei Tanzgruppen von August Diehl aktualisiert: Als dritte, die Gegenwart symbolisierende Gruppe traten nun Hitler-Jugend und BDM auf. 1941 wurde das Werk durch von der Tänzerin Friderica Derra de Moroda choreographierte Schäferspiele der Organisation »Kraft durch Freude« ersetzt.

1936

5. 2.: Charlie Chaplins *Modern Times* uraufgeführt.

Zum ersten Mal wird bei der Nachtmusik die *Hymne an Deutschland*, eine patriotische Textierung des Eingangschors aus *Thamos* von Valerian Tornius zur Eröffnung des Mozartfestes gespielt. Erstmals auch Beteiligung der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude bei *»An Mozart«*; der ursprüngliche Text der Halbjüdin Elisabeth Dauthendey wird ersetzt. Dazwischen Arien von Mozart, gesungen von Hilde Wesselmann, die später als eine der bedeutendsten Gesangspädagoginnen des 20. Jahrhunderts gelten wird.
Uraufführung von Zilchers *Konzertstück für Flöte und Orchester* über ein Thema von Mozart.

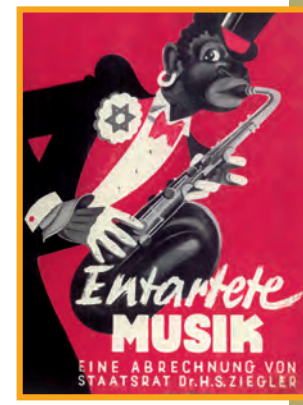


1. bis 16. 8.: Olympische Spiele in Berlin.

1937

Alfred Einstein gibt die lange maßgebliche dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses heraus.
Einweihung des Mozarthauses in Augsburg.

Oskar Kloeffel (*Zeitschrift für Musik*) schreibt vom »unantastbare[n] Geschmack dieses gleichsam in Mozartschem A-Dur stehenden Kaisersaals«. Über *»An Mozart«* bei der Nachtmusik heißt es: »Neu ist der Versuch, drei Welten hier auszugleichen: das Historische der Mozartzeit (Rokokopaare der Tanzschule Effner), die freischaltende überzeitliche Phantasiegewalt Mozarts (Theaterballett Würzburg-Kissingen), die heutige Zeit, vertreten durch HJ und BDM. Der Versuch wurde heuer von Dr. Diehl vom städtischen Kulturamt geleitet. Daß der Weg gangbar ist, erwies sich, wenn auch die Aufführung nicht die gleiche Schönheit wie im Vorjahre erzielte.«



19. 7.: Ausstellung »Entartete Kunst« in München eröffnet.

1938

13. 3.: »Anschluss« Österreichs an das Deutsche Reich.
Mai: Ausstellung »Entartete Musik« in Düsseldorf anlässlich der Reichsmusiktage; bei der politischen Kundgebung dirigiert Richard Strauss.
9. 11.: Reichspogromnacht.

1939

Das spätere Koeckert-Quartett wird als Sudetendeutsches Quartett in Prag gegründet, danach in Prager Streichquartett umbenannt.
Edwin Fischer spielt unter Zilchers Leitung Mozarts Klavierkonzert KV 482.
Preisausschreiben: »Die Leitung der Würzburger Residenz-Mozartfeste (Dr. Hermann Zilcher) sucht sowohl für die Orchester- wie für die Kammermusik-Veranstaltungen Kompositionen, die in den Rahmen des Balthasar Neumann-Schlosses passen und die dartun, daß ›Mozarts Genie eine zeugende Kraft besessen hat, die in Jahrhunderten noch nicht verzehrt ist‹ (Goethe). Zusendungen erbeten an die Direktion des Staatskonservatoriums Würzburg, Paradeplatz 1« (*Zeitschrift für Musik*).

1. 9.: Deutschland überfällt Polen, Ausbruch des Zweiten Weltkriegs.

1940

Das Doppelkonzert für Cembalo und Fortepiano von Carl Philipp Emanuel Bach wird mit einem Hammerklavier von 1802 aufgeführt, das die Würzburger Klavierbaufirma Pfister zur Verfügung gestellt hat.
Die legendäre finnische Sopranistin Lea Piltti singt beim Mozartfest.

1941

Uraufführung des Violinkonzerts op. 92 von Zilcher mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler, Solist: Erich Röhn.
Von Adolf Hitler ergeht der förmliche Auftrag an die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, eine neue Gesamtausgabe der Werke Mozarts zu erarbeiten.

Der Musikgeschichtsprofessor Oskar Kaul setzt beim Reichserziehungsministerium die Einrichtung eines musikwissenschaftlichen Seminars in Würzburg durch.
Hans Gebhardt wird als Städtischer Musikdirektor eingestellt, die Veranstaltungen des Staatskonservatoriums sind nun in die neugegründete Konzertgemeinde Würzburg eingegliedert.
Zilcher erhält die Goldene Mozartmedaille der Stiftung Mozarteum.
Friderica Derra de Moroda, die Leiterin des Balletts der NS-Organisation Kraft durch Freude, inszeniert Schäferspiele und Tänze nach Mozart: »So wurde es

möglich, zum ersten Mal für die Tanzdarbietungen auf dem weiten Gartenrund hinter dem Kaisersaal-Risalit ein Professional-Ballett zu verpflichten. Das Ballett Derra de Moroda – Berlin bot Hervorragendes an Erfindung, Bewegung, Kostüme (Luigi Malipiero) und verstand es dem Mozartisch-Rokokohaften die Größe unseres heutigen Stilempfindens lebensvoll einzuschmelzen« (*Zeitschrift für Musik*).

28. 11. bis 5. 12.: Mozartwoche des Deutschen Reiches anlässlich des 150. Todestages, zentrale Kundgebung vor dem Stephansdom in Wien.

5. 12.: Die Städtische Höhere Mädchenschule wird in Mozart-Schule umbenannt: »Heute ist Mozarts 150. Todestag. Meine Schule erhielt den Namen Mozart-Schule. Ist das nicht toll? Sie hätten sie auch Adolf-Hitler-Schule oder Göring-Schule oder so ähnlich nennen können. Ich bin ganz stolz auf meine Schule« (Tagebucheintrag, zit. n. Roland Flade [Hg.]: *Unser Würzburger Jahrhundert*, Würzburg 1998).

1942

Wen die Götter lieben, Mozart-Film von Karl Hartl: »staatspolitisch und künstlerisch wertvoll« (Reichsfilmkammer).

20. 5.: Zilcher hält auf Einladung der Schweizerischen Studiengemeinschaft für Europäische Fragen in Zürich einen Vortrag über »Mozarts musikalisches Geheimnis«.

Größtes Mozartfest bisher, organisiert durch die Konzertgemeinde Würzburg und die NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude.

Die Preußische Staatsbibliothek zu Berlin beginnt zum Schutz vor Kriegszerstörung mit der Auslagerung wertvoller Handschriften nach Schlesien. Darunter befindet sich der reiche Bestand an Mozart-Autographen; er gilt nach Kriegsende bis in die 1980er-Jahre als verschollen.

1943

»Hier offenbart das Herz Deutschlands sein innerstes Wesen. Hier gibt die deutsche Seele sich selber jedes Jahr einmal ihr schönstes Fest« (Will Vesper im Vorwort zum Programm, nach Thomas Mann »immer einer der ärgsten nationalistischen Narren«).
Im Programmheft des Mozartfestes wird darauf hingewiesen, dass keine Regressansprüche bei Abbruch des Konzerts wegen Fliegeralarms bestehen.
***Die Hochzeit des Figaro* im Stadttheater.**

1944

Das Prager Streichquartett erzählt in zwei Kammerkonzerten eine kleine Geschichte des Streichquartetts mit Werken von Dittersdorf, Haydn, Rosetti sowie frühem und spätem Mozart.
***Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* (unter Zilchers Leitung).**
Den Programmheften sind Anweisungen zu »Luftschutzmäßigem Verhalten« beigefügt.

Luftschutzmäßiges Verhalten bei den Veranstaltungen des Mozartsommers

Die derzeitige Lufflage erfordert folgende Maßnahmen während des Mozartsommers:

1. Veranstaltungen im Kaisersaal der Residenz.

Bei **„Öffentlicher Luftwarnung"** werden die Konzerte kurze Zeit unterbrochen, um jedem Besucher Gelegenheit zu geben, den Saal zu verlassen und einen Luftschutzraum aufzusuchen. **Für die verbleibenden Veranstaltungsgäste wird das Konzert fortgesetzt.** Die Möglichkeit, daß durch Zufallstreffer in der Veranstaltung unter Umständen Verluste entstehen können, muß vor den Besuchern dabei in Kauf genommen werden.

Bei **„Fliegeralarm"** werden die Konzerte sofort abgebrochen. Jeder Besucher hat die Pflicht, die vorgesehenen Luftschutzräume schnellstens und in aller Ordnung aufzusuchen.

Sollte die **Entwarnung vor 21 Uhr** erfolgen, werden die Konzertveranstaltungen zu Ende geführt, erfolgt die **Entwarnung nach 21 Uhr,** fällt der Rest des Konzertes aus und kann nicht nachgeholt werden. Den Anweisungen der Ordner mit Armbinde ist Folge zu leisten.

2. Nachtmusik im Hofgarten.

Bei Eingang der Luftlagemeldung **„Luftgefahr 15"** oder bei **„Öffentlicher Luftwarnung"** wird die Nachtmusik sofort abgebrochen. Beim Ertönen eines Trompetensignals haben sämtliche Besucher unverzüglich den Hofgarten zu verlassen und die Luftschutzräume aufzusuchen. **Eine Fortsetzung der Nachtmusik findet nicht statt.** In diesem Falle wird die Nachtmusik am **Sonntag, 24. Juni 1944** nachgeholt. Die gelösten Eintrittskarten behalten zu dieser Ersatzveranstaltung Gültigkeit.

Das Betreten bzw. Besteigen der Figuren, Bänke u. dergl. ist strengstens untersagt. Der Weg vor dem Gartensaal muß freigehalten werden. Das stürmende Umherlaufen während der Nachtmusik ist zu unterlassen.

Den Anweisungen der Polizeibeamten und sonstigen Ordner ist Folge zu leisten.

Bitte wenden!

20. 7.: Das Attentat auf Hitler scheitert.

1945

16. 3.: Im Würzburger Odeon-Kino läuft der Film *Musik in Salzburg*; 21.25 bis 21.42 Uhr: Die Würzburger Innenstadt wird durch einen Luftangriff nahezu vollständig zerstört.

7./8. 5.: Bedingungslose Kapitulation der deutschen Wehrmacht.
1. 5.: Im Opernhaus der Stadt Wien, der vormaligen und nachmaligen Volksoper wird *Figaros Hochzeit* unter Leitung von Josef Krips aufgeführt. Das Ensemble der Wiener Staatsoper nimmt damit seinen Spielbetrieb wieder auf (bis 1955 in Ausweichquartieren).
Karl Amadeus Hartmann gründet in München die Konzertreihe »musica viva«, ab 1948 veranstaltet vom Bayerischen Rundfunk.

1945 bis 1949

Nürnberger Prozesse gegen die Hauptkriegsverbrecher des NS-Regimes.

1946

Gründung der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik durch Wolfgang Steinecke.
10. 12.: Hermann Hesse erhält den Nobelpreis für Literatur.

1947

Alfred Einstein: *Mozart. His Character, His Work* (1945) wird auf Deutsch bei Bermann-Fischer in Stockholm publiziert, wo im selben Jahr Thomas Manns *Doktor Faustus* erscheint.
Bach-Festival in Pommersfelden, ab 1948 als Bachwoche in Ansbach.

3 KULTURELLER WIEDERAUFBAU

Für das zerstörte Würzburg markierten Rettung und Instandsetzung der Residenz den kulturellen Wiederaufbau. Kaum war 1950 das Dach über den erhaltenen Kuppelräumen des Mittelbaus aufgesetzt, sollten Kaisersaal und Hofgarten wieder durch das Mozartfest bespielt werden (nachdem bereits

Würzburg 1952: Tanz vor der ausgebombten Residenz

1947 vor den Ruinen ein »Frühlingsfest« veranstaltet worden war). Auch die Nachtmusiken der kommenden Jahre fanden noch vor der Kulisse der ausgebombten Residenz statt.

Die Wiederaufnahme des Festivals im Sommer 1951 verdankte sich vor allem der weitsichtigen Initiative zweier kulturpolitisch verantwortungsbewusster Akteure: dem seit 1949 amtierenden Würzburger Oberbürgermeister Franz Stadelmayer und dem Dirigenten Eugen Jochum, der – ebenfalls seit 1949 – das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks weitgehend nach seinen Vorstellungen zu einem Spitzenorchester formen konnte. Damit war eine fruchtbare Kooperation gestiftet zwischen dem städtischen Mozartfest und dem staatlichen Rundfunk, dessen Intendant Franz Stadelmayer von 1956 bis 1960 werden sollte. Der Aufbau der Residenz konnte – über den Rundfunk – von zur Verfügung gestellten Fördermitteln profitieren, das Orchester fand ein prominentes Podium für öffentliche Auftritte außerhalb des Sendesaals. Der zunächst als Kammerorchester agierende Klangkörper stellte mit mehreren, teils wiederholten Sinfoniekonzerten im Kaisersaal die wichtigsten Ereignisse des Programms. Eugen Jochums katholische Prägung und sein Interesse an geistlicher Musik verankerte auch Mozarts geistliche Musik prominent beim Mozartfest. Die Mitglieder des Koeckert-Quartetts, die vor dem Krieg bereits als »Prager Streichquartett« gastiert hatten und nun die ersten Pulte des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks besetzten, waren bis 1982 eine kammermusikalische Konstante.

Die zweite tragende Säule war weiterhin das Konservatorium, das Ende 1947 seinen Betrieb wiederaufgenommen hatte. Unter den Direktoren Franz Rau (1947–1956) und Hanns Reinartz (1956–1979), beide Kapellmeister, wurde mit der Planung und Errichtung eines neuen Gebäudes auch ein Konzertsaal realisiert, der 1966 eingeweiht werden konnte. Die Professoren des Konservatoriums, die »entnazifiziert« worden waren, knüpften mit Kammerkonzerten da an, wo sie im letzten Kriegsjahr hatten aufhören müssen. Die Nachtmusiken am Anfang und Ende des Mozartfestes teilten sich Konservatorium und Städtisches Orchester. Man setzte vor allem auf Kontinuität, um die offensichtlichen Wunden zu überspielen. Obwohl das programmatisch mit der Konzentration auf Mozart gelingen sollte, wurde bei der Wiederaufnahme – wie auch bei späteren Jubiläen – des Gründers Hermann Zilcher mit der Aufführung verschiedener seiner Werke gedacht.

1948

1. 1.: Hermann Zilcher stirbt in Würzburg.

10. 1.: Offizielles Gründungskonzert des Amadeus-Quartetts in London.

1949

Verabschiedung des Grundgesetzes der BRD; Gründung der DDR.
Alfred Einstein, der in die USA emigriert war, verweigert die Annahme der Goldenen Mozartmedaille der Internationalen Stiftung Mozarteum und lehnt Einladungen an deutsche Universitäten ab – eine Kritik am Umgang mit der Vergangenheit.
Gründung der London Mozart Players.

1949 bis 1956: Dr. Franz Stadelmayer Oberbürgermeister von Würzburg.

1950

15. 2.: Das Städtische Theater nimmt an einer Ersatzspielstätte am Wittelsbacher Platz den Spielbetrieb wieder auf.

1951

Deutsche Mozart-Gesellschaft in Augsburg gegründet.
Beim WDR in Köln wird das Studio für elektronische Musik gegründet, ab 1963 unter der Leitung von Karlheinz Stockhausen.

Wiederaufnahme des Mozartfestes in städtischer Trägerschaft und mit dem Selbstverständnis, ausschließlich Mozart aufzuführen.
Eugen Jochum mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks übernimmt die Verantwortung für die Konzerte; Konservatorium und Städtisches Orchester teilen sich die Nachtmusiken.
Gedächtniskonzert zum 70. Geburtstag Zilchers unter Leitung seines Sohnes Heinz Reinhard Zilcher.

29. 7.: Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele.

1951/52

In beiden Teilen Deutschlands wird der regelmäßige Fernsehbetrieb aufgenommen.

1952

24. 3.: Sabbie di Capri: Die erste Pizzeria Deutschlands wird in Würzburg eröffnet – und lebt vor allem von der amerikanischen Besatzung.

24. 5. Schwetzinger Festspiele eröffnet.

1953

5. 3.: Tod Stalins.

»Die Musik jeder Epoche kann mit den Klangmitteln ihrer Zeit am lebendigsten dargestellt werden«: Nikolaus Harnoncourt gründet in Wien den Concentus Musicus.

Wilhelm Kempff spielt unter Eugen Jochum KV 482, das erste Klavierkonzert im Programm des Mozartfestes nach dem Krieg.

1954

Im Rahmen einer internationalen Kampagne »Aktion Pro Mozart« werden Mittel für eine geplante Mozart-Gesamtausgabe eingeworben.

Beim WDR in Köln wird das für die Geschichte der Aufführungspraxis bedeutsame Orchester Cappella Coloniensis gegründet.

Edwin Fischer spielt unter Eugen Jochum das Klavierkonzert KV 466. Mozarts Requiem in der Stephanskirche. Das Ereignis ist Pierrette Alarie, die im Sinfoniekonzert mit Jochum auch Mozart-Arien singt.

4. 7.: Durch das »Wunder von Bern« wird Deutschland Fußballweltmeister.

1955

Der erste Band der Edition *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, erscheint im Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die legendäre ungarische Geigerin Johanna Martzy spielt unter Eugen Jochum das Violinkonzert KV 216.

1956

Theodor W. Adornos *Kritik des Musikanten* erscheint.

Zum Mozart-Jubiläum geißelt Bernd Alois Zimmermann in seinem Text *Mozart und das Alibi* einen geistlosen, vereinnahmenden Kult um den Komponisten.

Die Internationale Stiftung Mozarteum veranstaltet die erste Mozartwoche in Salzburg.

Elisabeth Schwarzkopf und Walter Gieseking nehmen Mozart-Lieder auf, produziert von Walter Legge.

Eva und Paul Badura-Skoda: *Mozart Interpretation* erscheint.

Das Ehepaar Irmgard Seefried und Wolfgang Schneiderhan konzertiert gemeinsam mit dem Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks unter Eugen Jochum beim Sinfoniekonzert im Kaisersaal.

1957

3. 5.: »Gesetz über die Gleichberechtigung von Mann und Frau« vom Deutschen Bundestag beschlossen.
Hans Oppenheim ruft auf Schloss Elmau Deutsch-Englische Musikwochen ins Leben, die in den folgenden Jahren durch die Beteiligung des Amadeus-Quartetts, aber auch von Benjamin Britten, Peter Pears oder Yehudi Menuhin zu einem Zentrum für Kammermusik werden.

Erstmals Konzertpodium vor der Fensterfront: Eugen Jochum soll mit dem Ergebnis akustisch sehr zufrieden gewesen sein (*Fränkisches Volksblatt*, 13. 6. 1957); Kritik gibt es an dem blendenden Gegenlicht, aber auch an der Akustik (*Main-Post*, 24. 6. 1957).

1958

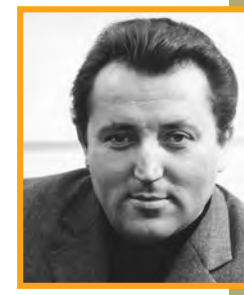
26. 2.: Das Würzburger »studio für neue musik« veranstaltet sein erstes Konzert.

16. 6.: Hinrichtung Imre Nagys nach dem Volksaufstand in Ungarn 1956.
Paul Dessau komponiert eine *Kleinste Nachttopfmusik* für Flöte (auch Picc.), präpariertes Klavier, Triangel und zwei Nachttöpfe (cis und pis).

1959

Der in der Rhön zu einem Manöver angekündigte Soldat Elvis Presley soll am Würzburger Hauptbahnhof in ein Taxi gestiegen sein; bezeugt ist lediglich eine Begegnung im Sommer 1959 in Wildflecken.

Konzert des Konservatoriums unter Leitung von Hanns Reinartz mit Teresa Stich-Randall und der 18-jährigen Martha Argerich. Zum ersten Mal treten die Bamberger Symphoniker auf – unter Rudolf Kempe und mit Monique Haas am Klavier. Sonatenabend mit Wolfgang Schneiderhan und Carl Seemann, die später Mozarts Violinsonaten vollständig einspielen; Fritz Wunderlich singt bei der eröffnenden Nachtmusik.



1960

Ein kalligraphiertes Mozart-Festbuch verzeichnet erstmals die auftretenden Künstler.
Mozarts *Titus* konzertant unter Eugen Jochum.

Das große Festspielhaus in Salzburg wird mit dem *Rosenkavalier* von Richard Strauss eingeweiht.

1961

Errichtung der Berliner Mauer.
Otto Erich Deutsch: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* sowie *Die Dokumente seines Lebens* erscheinen.
Rafael Kubelík wird Chefdirigent beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

1962

»Ist Mozart heute noch zeitgemäß?« Befragung der Würzburger Jugend und der Studenten, mit dem Ergebnis: »Nie ist der Andrang der studierenden Jugend zu Mozart-, zu klassischer Musik so groß gewesen wie in diesen Jahren.«
Die Konzerte des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks finden erstmals unter der Leitung von Rafael Kubelík statt.

Die *Spiegel*-Affäre führt zu einer Regierungskrise und stärkt letztlich die Pressefreiheit.

1963 bis 1967

Der Kaisersaal der Würzburger Residenz wird restauriert, das ausgefallene Mozartfest wird überbrückt mit Nachtmusiken und einem Ersatzprogramm.

1963

22. 2.: Otto Köhlers Reportage »Würzburg, dein Lied will ich singen. Garstiges Porträt einer schönen deutschen Stadt« erscheint in der *Zeit* und erhält später den Deutschen Journalistenpreis. Hintergrund ist die Aufdeckung eines Netzes von ehemaligen NS-Funktionären an einflussreichen Stellen in Stadt und Gericht. Der Würzburger Arzt Elmar Herterich, der den Stein ins Rollen brachte, wird angezeigt und bedroht (»Dich haben wir vergessen zu vergasen«) und wandert schließlich aus.

4 REGIONALE AKTEURE

Das Schiering-Quartett und Marianne Buck spielen E.T.A. Hoffmanns Harfenquintett c-Moll

Anders als bei den Salzburger Festspielen, wo Richard Strauss versucht hatte, das internationale Niveau der Festspiele dadurch zu behaupten, dass regionale Akteure zurückgedrängt wurden, setzte die Würzburger Unternehmung gleichermaßen auf klingende Namen von Gästen wie auf einheimische Kräfte. Bedingt durch die Doppelfunktion Zilchers als Leiter des Staatskonservatoriums und der Mozartwoche gehörten Solisten und Ensembles des Konservatoriums – der späteren Hochschule für Musik – von Anfang an zum Selbstverständnis. Der Komponist Armin Knab hatte im Würzburger Generalanzeiger darauf aufmerksam gemacht, dass für wahre »Feinschmecker« die regionalen Kräfte das Besondere am Mozartfest ausmachten. Immer wieder wurde darauf gedrungen, das in der öffentlichen Darstellung angemessen zu würdigen. Auch unter Zilchers Nachfolgern war die Hochschule noch prägend eingebunden.

Einige Formationen aus Professoren des Konservatoriums wie das Schiering-Quartett (1924–1943), das Würzburger Bläser-Quintett und die Würzburger Bläservereinigung (1928–1943) haben nicht nur das Programm, sondern auch die Identifikation der Würzburger mit ihrem Mozartfest maßgeblich bestimmt. Gemeinsame »Serenadenkonzerte« gehörten zum Markenzeichen des Festivals, die Würzburger Bläser gewährleisteten bis in die Fünfzigerjahre seine Kontinuität. Mit den Würzburger Bläser-Solisten, die ab 1975 regelmäßig auftraten, setzte sich diese Tradition fort, sodass darin bisweilen geradezu ein Würzburger Eigenklang vernommen wurde.

Über die Stadt hinaus wirkte später das Professorenpaar Kirsti Hjort und Conrad von der Goltz, die auch als Klaviertrio mit dem Cellisten Ludwig Hoelscher konzertierten; zeitweilig trat von der Goltz mit einem Würzburger Mozart-Ensemble auf. Aus Professoren der Lehranstalt setzte sich auch das Residenzquartett zusammen. Besondere Beachtung fanden Stars, die in Würzburg studiert, Preise bei den Gesangswettbewerben des Mozartfestes gewonnen oder in Würzburg erste Karriereschritte getan hatten, wie Waltraud Meier, Diana Damrau oder Christian Gerhaher.

Infolge der Umstrukturierung des Musiklebens wurde das städtische Orchester ab 1942 zu einer Konstante der Programmgestaltung. Im ausgehenden 20. Jahrhundert war zeitweilig der jeweilige städtische Generalmusikdirektor auch künstlerischer Leiter des Festivals. Bis heute konzertieren namhafte Solisten beim Mozartfest mit dem Philharmonischen Orchester Würzburg. Auch die Würzburger Chöre waren und sind in das Mozartfest eingebunden: zunächst neben dem Chor des Konservatoriums vor allem die Würzburger Liedertafel, später die Chöre der Kirchen in Gottesdiensten wie in Konzerten.

22. 3.: *Please Please Me*, das erste Studioalbum der Beatles, erscheint in England, in Deutschland unter dem Titel *Beatles* im Februar 1964.
15. 10.: Eröffnung der Berliner Philharmonie.

1964

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, 7 Bände (bis 1975).
Sechste, neubearbeitete Auflage des Köchel-Verzeichnisses.
Neunter Internationaler Mozart-Kongress in Salzburg: In einem bahnbrechenden Vortrag fordert Wolfgang Plath philologische Grundlagenarbeit und initiiert damit eine Neuausrichtung der Mozart-Forschung.

1965

Der Vietnam-Krieg eskaliert.

11. 5.: Grundsteinlegung zum ersten Gebäude der Hubland-Universität in Würzburg.

Friedrich Gulda spielt den langsamen Satz der Sonate KV 545 improvisierend verziert ein.

1966

Wirtschaftskrise in der BRD.

Inbetriebnahme des neuen Stadttheaters (heute Mainfrankentheater) in Würzburg.

Erste Auflage des späteren »Mostly Mozart«-Festivals in New York.

1967

Eröffnung der ersten Salzburger Osterfestspiele, gegründet von Herbert von Karajan.

7. 5.: Einweihung des wiederaufgebauten Würzburger Domes; Bruckners 7. Sinfonie wird von den Bamberger Symphonikern unter Joseph Keilberth gespielt.

2. 6.: Ermordung des Studenten Benno Ohnesorg.

Mit *Don Giovanni* beginnen regelmäßige Aufführungen von Mozarts Opern im Stadttheater und im Rahmen des Mozartfestes.
Kulturpreis der Stadt Würzburg für Eugen Jochum.

25. 9.: Pierre Boulez im *Spiegel*-Interview: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!«

1968

2. 4.: »Gewalt gegen Sachen«: Mit zwei gelegten Bränden in Frankfurter Kaufhäusern beginnt die Geschichte der RAF.
4. 4.: Attentat auf Martin Luther King; 11. 4.: Attentat auf Rudi Dutschke.

Erste Übertragung vom Mozartfest im ZDF: »Wie schön ist doch Musik«, mit Thomas Brandis, Ingrid Haebler, Erika Köth, Bruno Hofmann, dem Münchner Kammerorchester und der Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling.

21. 8.: Gewaltsame Beendigung des »Prager Frühlings«.

1968 bis 1973

Gesamtaufnahme der Klaviersonaten Mozarts durch Glenn Gould, der Mozart für »einen mittelmäßig begabten Komponisten« hält.

1969

Die Deutsche Grammophon Gesellschaft veröffentlicht eine Gesamtaufnahme von 46 Sinfonien Mozarts mit den Berliner Philharmonikern unter Karl Böhm.
21. 7.: Die ersten Menschen betreten den Mond.
10. 9.: Jean-Pierre Ponnelle beginnt mit *Titus* in Köln seinen bahnbrechenden Mozart Zyklus (Dirigent: István Kertész).

1969 bis 1972

Aufnahme der Mozart-Sonaten und anderer Werke für Klavier und Violine durch Ingrid Haebler und Henryk Szeryng beim Label Philips.

1971

6. 6.: Selbstbezichtigungskampagne von 374 Frauen im *Stern*: »Wir haben abgetrieben.«
Bei den Salzburger Festspielen wird erstmals seit der Uraufführung in Mailand 1770 Mozarts Opera seria *Mitridate* KV 87 aufgeführt, nachdem die Partitur in der *Neuen Mozart-Ausgabe* erschienen war.

50. Jubiläum des Mozartfestes. Eines der längsten Programme bisher mit 20 Konzerten. Konzert mit »Mozart-Flügel«: Elza van der Ven; Festvortrag von Erich Valentin: »Unser Zeitgenosse Mozart«; *Die Hochzeit des Figaro* mit Elisabeth Grümmer (in einer ihrer letzten Opernvorstellungen) und Jeanette Scovotti (die für Ingeborg Hallstein einspringt), gesungen wird auf Deutsch.

10. 12.: Friedensnobelpreis für Willy Brandt.

1972

23. 1.: *Die Sendung mit der Maus* erstmals im WDR.
Rafael Kubelík erreicht mit seiner Rücktrittsdrohung beim Bayerischen Rundfunk die Neuformulierung des geplanten Rundfunkgesetzes, das den staatlichen Einfluss auf den öffentlich-rechtlichen Rundfunk vergrößern sollte.
10. 12.: Literaturnobelpreis für Heinrich Böll.

1973

Leonard Bernstein erläutert in einer seiner Norton Lectures die Komplexität von Mozarts Musik am Beispiel der Sinfonie in g-Moll KV 550; nachzulesen in Bernstein: *Musik – die offene Frage*, München 1979.

1974

Deutschland wird Fußballweltmeister im eigenen Land.

Yehudi Menuhin ist der Star des Mozartfestes.

1975

Internationaler Mozartwettbewerb Salzburg.

Gründung des Würzburger Mozartfest-Wettbewerbs (ab 1977 auf Gesang begrenzt, 2006 eingestellt).
Liederabend von Ingeborg Hallstein mit Werken von Mozart, Mussorgski und Strauss.

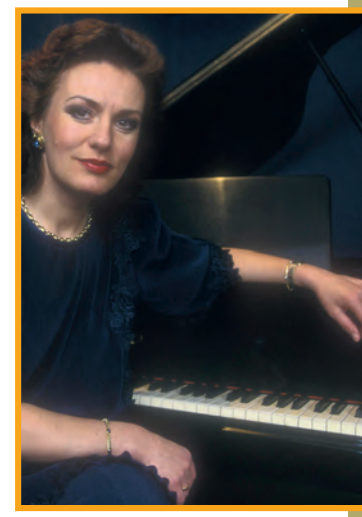
1976

Mozart – Aufzeichnungen einer Jugend, Film von Klaus Kirschner.
30. 5.: Helmut Lachenmanns *Accanto* in Saarbrücken uraufgeführt, eine Komposition für Klarinette und Orchester über dem Subtext von Mozarts Klarinettenkonzert.

1977

Uwe Johnson veröffentlicht die unfertig gebliebene Autobiographie der Journalistin und ehemaligen Zilcher-Schülerin Margret Boveri.
Wolfgang Hildesheimers *Mozart* erscheint und sorgt für große Kontroversen.
Das 1942 aus Berlin ausgelagerte Autograph der »Jupiter«-Sinfonie wird an die Staatsführung der DDR zurückgegeben.
Mit den beiden Raumsonden Voyager 1 und 2 wird ein Datenträger mit Musik ins Weltall geschickt. Mit an Bord auf der Voyager Golden Record: Arie der Königin der Nacht mit Edda Moser (Dirigent: Wolfgang Sawallisch).

Tage der Neuen Musik in Würzburg als Biennale gegründet.
Die gebürtige Würzburgerin Waltraud Meier gewinnt den Ersten Preis beim Mozartfest-Wettbewerb, im Stadttheater-*Figaro* übernimmt sie die Marzelline.
Ausstellung »Komponistinnen aus drei Jahrhunderten« im Rahmen des Mozartfestes (Staatsbibliothek München im Gebäude der Bayerischen Vereinsbank).
Auftritt des Amadeus-Quartetts.



»Deutscher Herbst« im Zeichen des RAF-Terrors.

1978

27. 1.: Das Galakonzert zum 222. Geburtstag von Mozart in Straßburg mit Jessye Norman, Alfred Brendel, Neville Marriner und der Academy of St Martin in the Fields wird als »Mozart Live 1978« auf zwei Langspielplatten, später auf CD zu einer Ikone der Aufführungsgeschichte.
26. 7.: In London kommt das erste Retortenbaby zur Welt.

1979

Don-Giovanni-Film von Joseph Losey mit Kiri Te Kanawa, Edda Moser, Teresa Berganza, José van Dam und Ruggiero Raimondi, Dirigent: Lorin Maazel (gedreht an Palladio-Schauplätzen).
Alle kriegsbedingt aus Berlin ausgelagerten Mozart-Autographe stehen der Forschung in der Biblioteka Jagiellońska Kraków (Krakau) wieder zur Verfügung.

Eklat: Die 16-jährige Anne-Sophie Mutter sagt ihr Konzert beim Mozartfest zugunsten anderer Auftritte ab, Edith Peinemann übernimmt.

1980

Mit *Idomeneo* beginnen Nikolaus Harnoncourt und Jean-Pierre Ponnelle ihren folgenreichen Mozart-Zyklus am Opernhaus Zürich.
Peter Sellars inszeniert erstmals *Don Giovanni* (in Manchester, New Hampshire), die Produktion kommt in überarbeiteter Form 1987 beim Pepisco Summerfare heraus und wird als »an act of artistic vandalism« (*Opera News*) wahrgenommen.
Nach 25-jähriger Arbeit legt die *Neue Mozart-Ausgabe* den 90. Band der Edition vor.

5 KLAVIERKONZERTE

Rafael Kubelík und Robert Casadesus bei einer Probe im Kaisersaal 1962

Die Klavierkonzerte bilden stets eine Nagelprobe der Mozart-Interpretation. Sie sind repräsentativ, weil Mozart die Gattung zeitlebens mit besonderer Aufmerksamkeit bedient hat. Mit den überlieferten komponierten Kadenzen ließen sich beim Mozartfest Querverbindungen zu anderen Komponisten wie Beethoven (2020) und Komponistinnen wie Clara Schumann (2019) ziehen.

Hermann Zilcher hat sich geradezu systematisch durch Mozarts Klavierkonzerte gearbeitet. Seine Kadenzen, die handschriftlich skizziert, im Druck publiziert und im Einzelfall durch eine Schallaufzeichnung überliefert sind, ermöglichen heute noch einen Blick auf sein Mozart-Verständnis. Um 1940 ließ Zilcher überregionale Pressestimmen zu seinem Mozart-Spiel sammeln und zu Werbezwecken drucken: *Zilcher spielt Mozart*. Aber unter seiner Ägide traten auch namhafte auswärtige Pianisten und Pianistinnen wie Edwin Fischer, Lubka Kolessa oder Elly Ney auf. Die Liste der Ausführenden nach dem Krieg führt viele illustre Namen auf, die für eine Interpretationsgeschichte der Klavierkonzerte von Bedeutung sind: Da finden sich maßstabsetzende Konstanten der Mozart-Interpretation wie Ingrid Haebler, es fehlen aber auch Ikonen wie die jüdische Pianistin Clara Haskil. Es gastierten (in alphabetischer Auswahl): Pierre-Laurent Aimard, Martha Argerich, Kit Armstrong, Alfred Brendel, Rudolf Buchbinder, Robert Casadesus, Clifford Curzon, Christoph Eschenbach, Edwin Fischer, Bernd Glemser, Monique Haas, Wilhelm Kempff, Alicia de Larrocha, Jan Lisiecki, Radu Lupu, Murray Perahia, Maria João Pires, András Schiff, Ragna Schirmer, Mitsuko Uchida und Christian Zacharias.

Nachdem ein in den Programmheften jeweils separat genannter »Mozart-Flügel« in früherer Zeit zu Kammermusikzwecken eingesetzt worden war, begann 1991 mit Andreas Spering und der Musica antiqua Köln unter Reinhard Goebel die Aufführungsgeschichte der Konzerte mit Nachbauten historischer Instrumente. Mit Robert Levin kam ausdrücklich der Spaß am historisch informierten Improvisieren von Eingängen und Kadenzen ins Spiel. Mit Alexei Lubimov, Andreas Staier und Kristian Bezuidenhout betraten weitere Stars dieser Szene die Bühne.

Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die beiden Konzerte in Moll, wobei das c-Moll-Konzert lange in der Beliebtheitsskala führte, dann aber vom d-Moll-Konzert abgelöst wurde. Während so mit dem »dämonischen« Mozart die romantische Aufführungstradition durchschlug, verkörperte das ebenso beliebte Es-Dur-Konzert KV 271 lange den Mozart des »Sturm und Drang«. Viel gespielt wurden auch die Konzerte in A-Dur KV 488 und B-Dur KV 595, denen bereits die besondere Aufmerksamkeit Zilchers gegolten hatte.

1981

Bei der Funkausstellung in Berlin wird die Compact Disc (CD) vorgestellt.

Die UNESCO erklärt die Würzburger Residenz zum Weltkulturerbe.

Bundeskanzler Helmut Schmidt nimmt mit Christoph Eschenbach, Justus Frantz und dem London Philharmonic Orchestra Mozarts Konzert für drei Klaviere KV 242 auf, die Platte erscheint 1982 im Handel.

Der aus Würzburg stammende Dichter Jehuda Amichai erhält den Würzburger Kulturpreis. Sein 1963 auf hebräisch publizierter, 1992 in deutscher Übersetzung erschienener Roman *Nicht von jetzt, nicht von hier* verarbeitet Erinnerungen an die Nazizeit bei einer Rückkehr in das Würzburg der Wirtschaftswunderzeit.

Franz Josef Strauß beim Mozartfest: Der »Tanzende Schäfer« (eine Zeit lang auch Emblem des Mozartfestes) wird als Gastgeschenk und Auszeichnung der Stadt Würzburg überreicht.

1982

Nach einem Misstrauensvotum gegen Helmut Schmidt wird Helmut Kohl Bundeskanzler.
Nikolaus Harnoncourts *Musik als Klangrede* erscheint.
24. 4.: Nicole gewinnt in Harrogate mit dem Lied *Ein bißchen Frieden* die 27. Ausgabe des Eurovision Song Contest.

12. 6.: Nikolaus Harnoncourt dirigiert erstmals im Rahmen des Mozartfestes, Solist ist Thomas Zehetmair, es spielt das Residentie Orkest Den Haag. Begleitveranstaltung ist ein Podiumsgespräch mit Harnoncourt, Wolfdieter Maurer, Wolfgang Osthoff, Norman Shetler, Conrad von der Goltz und Klaus Hinrich Stahmer.
Das Würzburger Stadttheater führt Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* auf – in einer Fassung von Josef Ulsamer, mit dem Ulsamer-Collegium und dem hauseigenen Orchester unter GMD Wolfdieter Maurer.

1983

Sir Colin Davis wird Chef des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.
100. Band der *Neuen Mozart-Ausgabe*.

»Mozart und die Volksmusik«: Tobias Reiser und sein Volkmusikensemble beim Mozartfest.
***Le nozze di Figaro* als Gastspiel der Bayerischen Staatsoper. Der 15 Jahre alten Inszenierung von**

Günther Rennert (Dirigent: Wolfgang Sawallisch) wird in der Lokalpresse die »Brisanz einer TV-Familienserie« bescheinigt (Gert Feser).
Jörg Demus spielt im Gartensaal Werke von Mozart auf dem Hammerklavier; das damit verbundene Interpretationsseminar wird schlecht angenommen.
Sabine Meyer spielt Mozarts Klarinettenkonzert bei der Nachtmusik.

1984

Amadeus-Film von Miloš Forman.

1984 bis 89

Gesamtaufnahme von Mozarts Klavierkonzerten mit Malcolm Bilson und John Eliot Gardiner.

1985

13. 2.: Wiedereröffnung der Semperoper in Dresden.
16. 9.: Klaus Umbach im Spiegel über den multimedialen Mozart-Kult: *Amadeus – das Ferkel, das Feuer speit*.

1986

Oper im Stadttheater: *Der Schauspieldirektor probt Zaide*.
Bei der Nachtmusik führt das Städtische Orchester Konzerte für Alt-Posaune sowie Alphorn und Orchester von Leopold Mozart auf.

1987

Loriots *Ödipussi* kommt in die Kinos.

Das Hagen-Quartett spielt drei Mozart-Quartette im Kaisersaal.
Händels *Messias* im Dom.
Gabriel Engert gestaltet als neuer Kulturamtsleiter die Programmstruktur des Mozartfestes nachhaltig um (bis 1994, ab 1991 mit GMD Jonathan Seers)

1988

Ivan Nagels *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern* erscheint.
11. 6.: Mega-Event zum 70. Geburtstag von Nelson Mandela im Wembley-Stadion, London. Das Lied *Asimbonanga* von Johnny Clegg fordert Freiheit für Mandela und das Ende der Apartheid. »Well, it is music and dancing that makes me at peace with the world. […] And at peace with myself« (Mandela 1999).

1989

Die Deutsche Grammophon veröffentlicht die erste Folge des Kinderhörspiels *Wir entdecken Komponisten*. Sie ist Mozart gewidmet.
1. 5.: Der *Spiegel* berichtet, dass die Zweifel an der Echtheit von Mozarts Schädel durch eine Untersuchung mit Computertomographie und Elektronenmikroskop ausgeräumt seien.
9. 11.: Öffnung der Berliner Mauer.

1990

Gernot Grubers *Mozart verstehen. Ein Versuch* erscheint.

Zum ersten Mal ein Chorkonzert im Kaisersaal (Deutsche Bach-Vocalsolisten und Concerto Köln).

3. 10.: Wiedervereinigung Deutschlands.

1991

Juni: Nach der Unabhängigkeitserklärung von Slowenien und Kroatien gibt es wieder Krieg in Europa.
Der 200. Todestag ist Anlass für eine Reihe großer internationaler Konferenzen, bei denen die moderne Mozart-Forschung ein neues, wirklichkeitsnahes Mozart-Bild festigt. Die Hauptserie der *Neuen Mozart-Ausgabe* kommt mit dem 105. Band zum Abschluss.
Georg Kneplers *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen* erscheint.
Alfred A. Tomatis' *Pourquoi Mozart?* beschreibt zum ersten Mal, was später von Don Campbell als »Mozart-Effect« patentiert werden sollte: Eine 1993 in *Nature* erschienene Studie geht der Hypothese nach, dass das Anhören von Mozarts Musik »schlauer« mache.
Eröffnung der »Mozart Ton- und Filmsammlung« der Stiftung Mozarteum.
Complete Mozart Edition beim Plattenlabel Philips.
Zu Mozarts 200. Todestag erstellt das Bundeskriminalamt Wiesbaden ein Phantombild des Komponisten.

Reinhard Goebel führt mit Musica antiqua Köln Jugendwerke von Mozart auf.
Mit der Mozartnacht in der Residenz bekommt das Mozartfest einen deutlichen Schub in Richtung Eventisierung. *Die Zauberflöte* wird als Jahrmarktstheater gespielt.

1992

Ulrich Konrads *Mozarts Schaffensweise* korrigiert den Mythos des genial im Kopf erfindenden Komponisten.
Alan Tysons *Wasserzeichen-Katalog* führt zu einer grundlegenden Revision der Werkchronologie.
Erster Band der *Mozart Studien*, seither eines der führenden Organe der Mozart-Forschung.

Unter der Leitung des Generalmusikdirektors Jonathan Seers öffnet sich das Mozartfest programmatisch zu »Mozart im Kontext«. Es kommt zu Differenzen mit der Stadt wegen der Programmgestaltung.
Händels *Semele* im Stadttheater. La Stagione führt Händels *Acis und Galatea* in Mozarts Fassung auf. Camerata Academica Salzburg unter Sándor Végh.

1993

Lorin Maazel wird Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

»Musik sehen – Farbe hören«: Visuelle Studie zu Werken von Mozart, Fachbereich Gestaltung an der FH Würzburg.
»Seit 1992 will das Würzburger Mozartfest den Komponisten Mozart weder im Vakuum noch im Elfenbeinturm betrachten, sondern vielmehr vor dem Hintergrund der Musik, die er selber gekannt und von der er selber gelernt hat« (Jonathan Seers). Symposium zu den Beziehungen von Mozarts Musik zu Bach und Händel.

1994

Programmatische Gegenüberstellung von Mozart und Haydn. Gründung der Gesellschaft der Freunde des Mozartfestes Würzburg e. V.

1995

Maynard Solomons *Mozart. Ein Leben* erscheint.

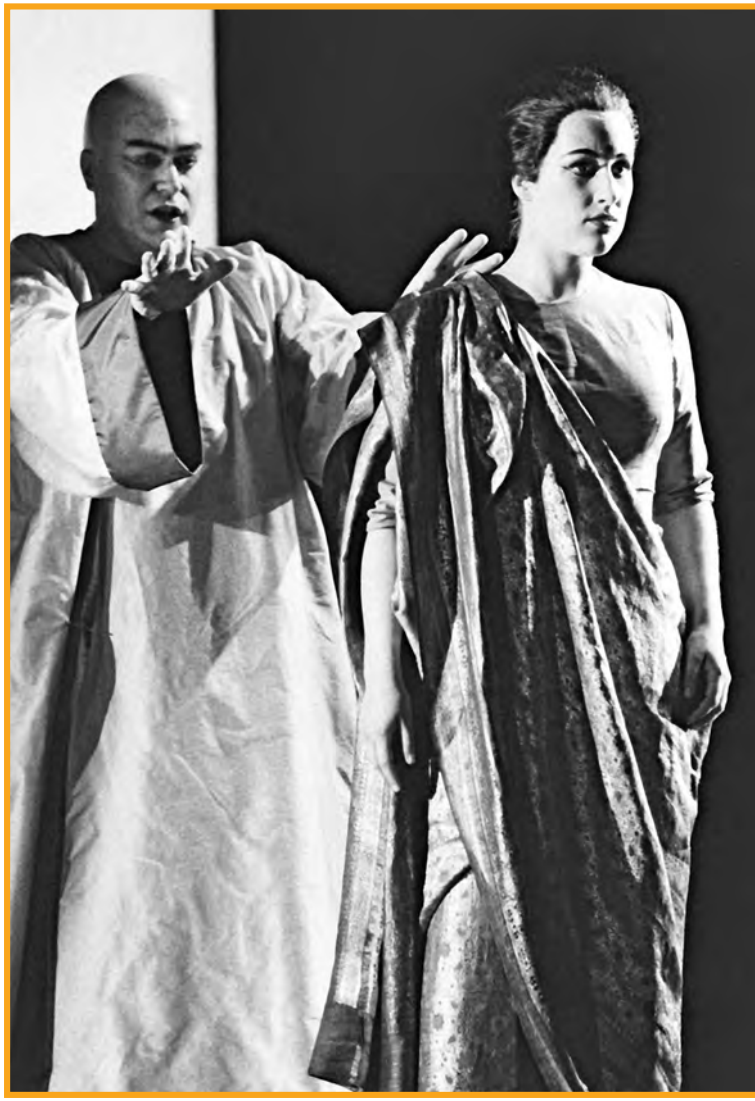
Thema: »Mozart und Michael Haydn«. Im Programmbuch schreibt Joachim Kaiser über »Mozart und wir«. Erstes Kinderkonzert. Liederabend mit Dame Margaret Price und Graham Johnson.

6 OPER

Der »ganze« Mozart ist nicht zu haben ohne den Musikdramatiker. Als der verblüffend treffsichere Vorschlag ins Spiel gebracht wurde, den Hofgarten als Schauplatz für *Die Hochzeit des Figaro* zu nutzen, scheiterte das zunächst daran, dass keine angemessene Ausweichmöglichkeit bei schlechtem Wetter zur Verfügung stand. Damit ist ein grundsätzliches Dilemma auf den Punkt gebracht. Auch nach der Eröffnung des neuen Stadttheaters war es – aufgrund begrenzter räumlicher und finanzieller Kapazitäten – kaum möglich, Mozarts Opern auf dem gewünschten Niveau zu spielen.

Von Anfang an hatte man versucht, das durch konzertante Aufführungen zu kompensieren. Bereits in Zilchers Ägide wurde 1931 *Idomeneo* konzertant aufgeführt, 1933 initiierte die Musikschule mit *Gomas und Zaide* eine Bearbeitung. In den späten Kriegsjahren wurden Aufführungen von Opern im Theater als Gemeinschaftsproduktionen von Konservatorium und städtischem Orchester intensiviert, weil das Konservatorium kein eigenes Orchester mehr stellen konnte. Ein »Nationalsozialistisches Sinfonieorchester«, so die Formulierung im Programmheft, führte 1944 mit dem Würzburger Sängerverein Glucks *Alkeste* konzertant auf. Nach dem Krieg bestand kaum Interesse an konzertanten Opernaufführungen. Lediglich 1960 machte Eugen Jochum einen Versuch mit *Titus*. Erst mit Beginn der Neuausrichtung in den Neunzigerjahren sollte sich das ändern. Das Prager Kammerorchester ergriff 1990 die Initiative und spielte *La finta giardiniera*: Gesungen wurde auf Italienisch, statt der Rezitative erlebte man einen (deutsch sprechenden) Erzähler. Eine neue Perspektive öffnete sich ab 1993, als Reinhard Goebel samt Originalklangensemble und historisch informierten Sängern einen kleinen Zyklus mit Jugendopern Mozarts präsentierte (konzertant, beginnend mit *Il re pastore*). Bis heute können Opernaufführungen im Kaisersaal mit unterschiedlich ausgespielten szenischen Andeutungen zu Zentralpunkten des Programms werden, etwa die Aufführungen des *Don Giovanni* mit Wolfgang Katschner und der Lautten Compagney Berlin (2017 und 2019) oder von *Così fan tutte* mit Marc Minkowski und Les Musiciens du Louvre (2018).

Ab 1967 wurde die Möglichkeit genutzt, im neu erbauten Stadttheater mit dem ansässigen, gelegentlich erweiterten Ensemble szenische Opernaufführungen einzubinden. Mit wenigen Ausnahmen konzentrierte man sich im Sinne des regulären Spielbetriebs auf die repertoiregängigen Wiener Opern Mozarts. 1983 und 1984 gastierte Wolfgang Sawallisch mit dem Ensemble der Bayerischen Staatsoper. Letztlich haben die Versuche städtischer Musiker, kaum gespielte Opern von Mozarts Zeitgenossen wie Johann Christian Bach



Uraufführung in Würzburg 1998: Antonio Salieris *Cublai, gran kan de' Tartari* (Kublai, großer Khan der Tartaren) im Mainfranken Theater mit Diana Damrau als Alzima und und Bernd Hofmann als Posega

wiederzubeleben, mehr Aufmerksamkeit erregt. Mit der eigens eingerichteten Fassung von Antonio Salieris *Cublai, gran kan de' Tartari* konnte sogar eine überregional beachtete Uraufführung auf die Bühne gebracht werden.

1996

In Hamburg wird die Partitur des Singspiels *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel* auf ein Libretto von Emanuel Schikaneder entdeckt. Das Werk gehört in den Umkreis der *Zauberflöte*; Mozart hat daran in einem nicht genau zu bestimmenden Maß mitgearbeitet.
Gründung der American Mozart Society.
Bobby McFerrin und Chick Corea: *The Mozart Sessions*.

»75 Jahre Mozartfest« mit 38 Konzerten an zehn Spielorten; Thema: »Mozart und Johann Christian Bach«. »Mozart für alle« auf dem Marktplatz. Diana Damrau erhält den Zweiten Preis beim Mozartfest-Gesangswettbewerb.

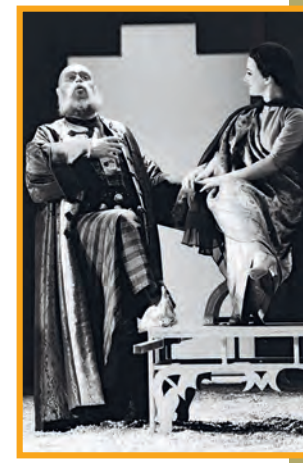
1997

Thema: »Mozart und sein Vater Leopold«. Robert Levin und das Freiburger Barockorchester interpretieren das Konzert KV 450 mit improvisierten Eingängen und Kadenzen. »Picknickkonzert im Rosenbachpark«.

1998

Mit der von Ulrich Konrad vorgelegten Skizzen-Edition werden erstmals sämtliche erhaltenen Zeugnisse aus Mozarts Werkstatt zugänglich.

Thema: »Mozart und Salieri«. Die Uraufführung der Oper *Cublai, gran kan de' Tartari* von Antonio Salieri in deutscher Übersetzung von Cornelia Boese unter der Leitung von Johan van Slageren mit Diana Damrau.



17. 10.: Klaus Hubers *Ecce homines*, ein Streichquintett vor dem Hintergrund von Mozarts g-Moll-Quintett, in Donaueschingen uraufgeführt.

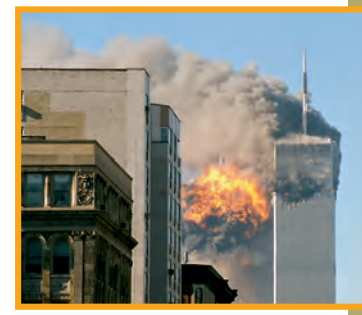
1999

Thema: »Mozart und die Mannheimer Schule«.

2000

Thema: »Mozart und Gluck«. Werkstattkonzert mit dem Schuppanzigh-Quartett, Christoph Hammer und Ulrich Konrad zu Mozarts Fragmenten und Skizzen.

2001



GMD Daniel Klajner übernimmt die künstlerische Leitung.
Thema: »Mozart und Italien«

11. 9.: Anschlag auf das World Trade Center in New York: »Nicht die Realität ist in unsere bildliche Vorstellung eingedrungen, sondern das Bild ist in unsere Realität eingedrungen und hat sie zerschmettert« (Slavoj Žižek).

2002

Globalisierung der Mozart-Rezeption: »Mozart und Afrika. Europa und Afrika zu Mozarts Zeit« (Tagung in Salzburg).

2003

20. 3.: Beginn des Irak-Kriegs.

Thema: »Mozart und die Meister seiner Zeit«.
Erstmals ein Artist in Residence: Martin Haselböck.

2005

Ulrich Konrads *Wolfgang Amadé Mozart. Leben – Musik – Werkbestand* erscheint.
Die Berliner Gemäldegalerie präsentiert ein mutmaßliches Porträt des 34-jährigen Mozart, gemalt von dem Münchner Porträtisten Johann Georg Edinger. Ob es sich um Mozart handelt, ist Gegenstand einer monatelangen, öffentlich geführten Debatte. Eine computergestützte Analyse, die nachweisen will, dass der Porträtierte wirklich Mozart ist, wird schließlich von anderen Recherchen überholt: Es handelt sich um den Teil eines Doppelporträts, das einen wohlhabenden Münchner Kaufmann und Ratsherrn mit seiner Frau darstellte.

Thema: »Mozart und die Moderne«.
Das Städtische Orchester führt Alfred Schnittkes *Moz-Art à la Haydn* auf.

2006

Fußballweltmeisterschaft in Deutschland.
250. Geburtstag Mozarts: weltweit Veranstaltungen aller Art – das medial größte Komponistenfest aller Zeiten.

Beginn der Digitalen Mozart-Edition (DME) am Mozarteum, Salzburg.
Die Hauptserien der *Neuen Mozart-Ausgabe* werden für jedermann kostenfrei zugänglich gemacht (http://dme.mozarteum.at), außerdem sämtliche Briefe, die Libretti der Bühnenwerke sowie weitere Materialien der Mozart-Dokumentation.
Mozart Operas in Facsimile: aufwendige Farbreproduktion der Originalhandschriften von *Idomeneo* bis zur *Zauberflöte* (bis 2009).
Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Band 8: Einführung und Ergänzungen.

Hermann Schneider, der Intendant des Mainfrankentheaters, übernimmt die künstlerische Leitung des Mozartfestes.
Thema: »Mozart – Leben im Werk. Ein musikalisches Tagebuch«
Am Würzburger Stadttheater wird das Ballett *Requiem!!* von Birgit Scherzer (1991) nachgespielt und ins Programm des Mozartfestes aufgenommen.
Anna Gourari spielt mit dem Würzburger Philharmonischen Orchester Zilchers Klavierkonzert op. 20.
Konzert mit der 5. Sinfonie und geistlicher Musik von Zilcher zu dessen 125. Geburtstag.
Frank Peter Zimmermann spielt Mozarts Violinkonzerte mit den Bamberger Symphonikern unter Jonathan Nott.

Bundesministerium für Bildung und Forschung (Hg.): *Macht Mozart schlau? Die Förderung kognitiver Kompetenzen durch Musik* (Bildungsforschung Band 18).

2007

Die *Neue Mozart-Ausgabe* wird nach über 50-jähriger Arbeit abgeschlossen. Sie enthält die wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe aller Werke des Komponisten und umfasst 132 Bände mit rund 25 000 Seiten an Noten und Kritischen Berichten.

Der Kaisersaal steht 2007 bis 2008 wegen Renovierung nicht zur Verfügung.
Die Neue Würzburger Hofkapelle beginnt einen Zyklus »Mozart und seine fränkischen Zeitgenossen«.

2008

Thema: »Mozart und London«.
Würzburgs Kulturreferent Muchtar Al Ghusain richtet für das Mozartfest eine eigene Dienststelle bei der Stadt ein.

4. 11.: »Yes we can«: Barack Obama wird zum Präsidenten der USA gewählt.

2009

Bei einer Untersuchung wird festgestellt, dass das berühmte Mozart-Porträt des aus Würzburg gebürtigen Joseph Lange ursprünglich nur ein Kopfbild war, dessen spätere Vergrößerung, das den Komponisten am Klavier spielend zeigen sollte, unvollendet blieb.

Das Mozartfest wird mit dem Leitungsteam KMD Christian Kabitz (künstlerische Leitung) und Karin Rawe (Geschäftsführung) neu aufgestellt. Das Programm zielt auf »Mozart für alle«, Musikvermittlung wird verstärkt betrieben.

15. 12.: Das Repräsentantenhaus der Vereinigten Staaten erklärt das Album *Kind of Blue* von Miles Davis anlässlich des 50. Jahrestags seines Erscheinens zum Meisterwerk und Jazz zum nationalen Kulturgut.

2010

Beginn des »Arabischen Frühlings«.

Joachim Kaiser hält zur Eröffnung des Mozartfestes die Festrede: »Mozarts noble Ferne«. Einführung des Mozarttags: An verschiedenen Stellen der Stadt spielen unterschiedliche Ensembles (Hobby- und Profi-Liebhaber) Musik von, mit und um Mozart.
Zyklische Aufführung der drei späten Sinfonien durch den Artist in Residence und künstlerischen Berater Thomas Hengelbrock mit dem Balthasar-Neumann-Ensemble.
Il Giardino Armonico feiert sein 25-jähriges Bestehen. Im Rahmen des Konzerts beim Mozartfest wird in der Residenz das Material für einen Dokumentarfilm aufgenommen.

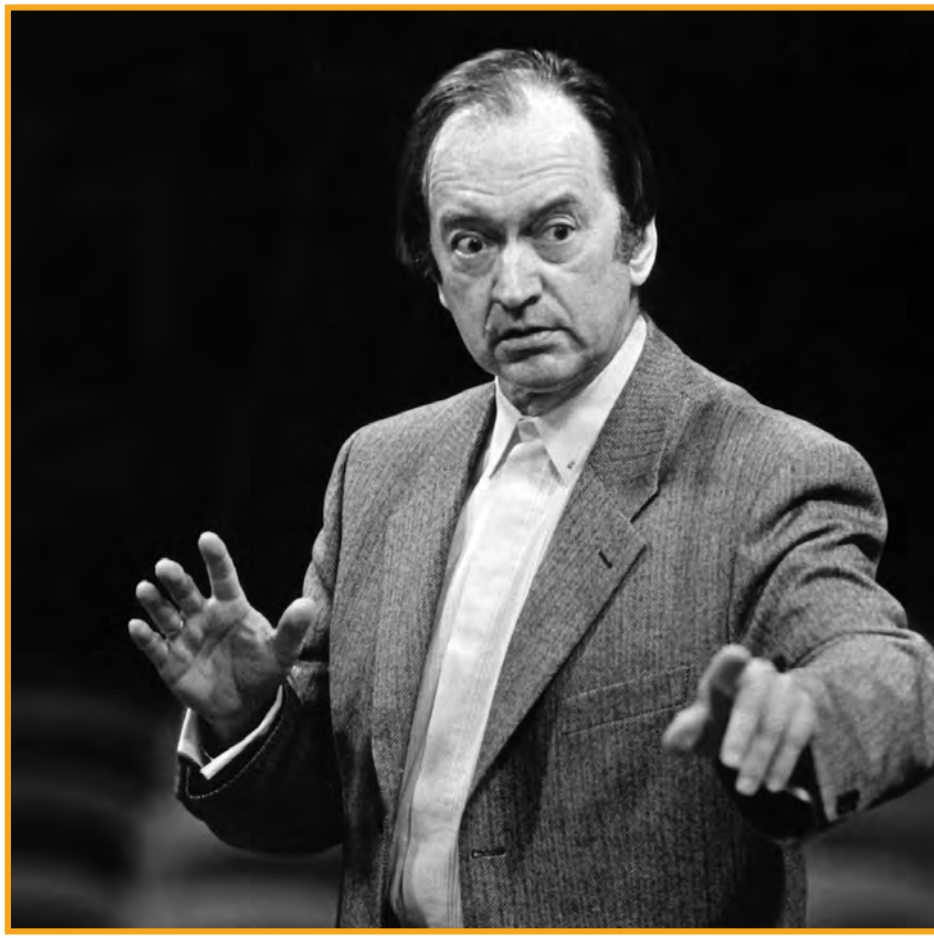
2011

Die Arbeit an einem neubearbeiteten Köchel-Verzeichnis durch den amerikanischen Musikwissenschaftler Neal Zaslaw wird abgeschlossen und die Publikation des Katalogs im Druck- und Digitalformat vorbereitet.

90 Jahre Mozartfest: »Ein Himmel voller Geigen: Mozarts Werke für Violine«.

2012

Thema: »Mozarts Claviere«. Bei einem Klaviermarathon kombinieren acht Pianisten in vier Sälen an einem Abend Mozart mit jeweils einem anderen Komponisten.



Nikolaus Harnoncourt in den 1980er-Jahren

7 HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Bei Zilcher war das Mozartfest noch motiviert von der Vorstellung, mit Kerzenlicht und »Rokoko-Kulisse« eine phantasievolle Imagination der alten Zeit zu inszenieren. Damit scheint er aber mehr verbunden zu haben als zirpende Spinett-Klänge, die er selbst von der Balustrade der Residenz in den nächtlichen Hofgarten zauberte. In einem späteren Manuskript zum Thema »Cembalo oder Konzertflügel« stellte er sich ausführlich der Frage: »Wozu historische Instrumente im Konzertsaal?«
Ein historisierend-rekonstruktiver Ansatz lag bereits durch die Mitwirkung des am Staatskonservatorium wirkenden Musikwissenschaftlers Oskar Kaul nahe, der mit einer Arbeit über die Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert promoviert worden war und etwa bei der »Großen Nachtmusik« 1924 seine Frau bei Mozart-Liedern am Spinett begleitete. 1943 gastierten gleich zwei Ensembles, die zu den Pionieren der Historischen Aufführungspraxis zählen: Das von Christian Döbereiner gegründete Münchner Trio für Alte Musik spielte unbekannte Barockmusik, ein Kammermusikkreis um den Flötisten Gustav Scheck und den Gambisten August Wenzinger gastierte mit Mozart. Im Programmheft wurden die Instrumente und die Modelle, nach denen sie rekonstruiert waren, ausgewiesen. Aus heutiger Sicht sind besonders die Bemühungen Döbereiners von noch recht unverbindlichen Vorstellungen zu Originalinstrumenten und deren Spielweise geprägt. Ihre Pionierfunktion bleibt jedoch unbestritten.

Als 1967 mit Josef Ulsamer – dem Leiter des nach ihm benannten Kollegiums und Mitbegründer des einflussreichen und langlebigen »Musikalischen Tafel-Confects« beim Bayerischen Rundfunk – ein Protagonist der nächsten Generation nach Würzburg berufen wurde, war die Alte Musik verankert. Seine Frau, die Cembalistin Elza van der Ven, begleitete Sonaten 1971 ausdrücklich auf einem »Mozartflügel«. Es dauerte aber noch eine Zeit, bis 1982 die Oper *L'incoronazione di Poppea* von Claudio Monteverdi in einer Fassung von Ulsamer im Rahmen des Mozartfestes aufgeführt wurde. Im selben Jahr trat Nikolaus Harnoncourt beim Mozartfest auf. Sein musikalischer Ansatz war damals so ungewöhnlich, dass der Auftritt durch eine Podiumsdiskussion vermittelt werden musste. Seit den Neunzigerjahren gehört Historische Aufführungspraxis programmatisch zum Mozartfest: Viele der bedeutendsten Vertreter mehrerer Generationen und unterschiedlicher Ansätze haben ihre Interpretationen vorgestellt, eine Reihe wichtiger Dirigenten erst in jüngerer Zeit: John Eliot Gardiner (2016), René Jacobs (2017), Marc Minkowski (2018), Hervé Niquet (2019), Christophe Rousset (2021).

Mit dem 59. Jahrgang stellen die *Acta Mozartiana*, das wissenschaftliche Organ der Deutschen Mozart-Gesellschaft, ihr Erscheinen ein.

2013

Christoph Wolffs *»Vor der Pforte meines Glückes«. Mozart im Dienst des Kaisers (1788–1791)* erscheint.
Von dem seit Jahrzehnten in Privatbesitz unzugänglichen Autograph der *Kleinen Nachtmusik* erscheint erstmals eine Farbreproduktion im Druck.
Mozarts Wiener Geige, ein 1764 von Pietro Antonio Dalla Costa gebautes Instrument, gelangt aus Privatbesitz an die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg.

Thema: »Herr Mozart tanzt«. Zyklische Aufführung der drei letzten Sinfonien mit dem Orchestre des Champs-Élysées unter Philippe Herreweghe. Uraufführung von *Breakin' Mozart*, einer Auftragsproduktion des Mozartfestes, mit der DDC Breakdance Crew und Christoph Hagel.

2014

Mozart: New Documents (https://sites.google.com/site/mozartdocuments/introduction), wissenschaftliche Online-Plattform für die Publikation neuer Dokumente zu Mozarts Leben und Schaffen.

Neuausrichtung des Mozartfestes unter Intendantin Evelyn Meining. Erstmals Landesförderung durch das Bayerische Ministerium für Wissenschaft und Kunst.
Thema: »Mozart – trazom: Musik im Spiegel«. Zum ersten Mal prägt ein Artiste étoile das Saisonprogramm und das MozartLabor: Jörg Widmann.
Uraufführung von Wolfgang Rihms *Harzreise im Winter* durch Christian Gerhaher und Gerold Huber.
Christof Weiß: *Gespräch unter Freunden*, Auftragswerk des Mozartfestes als Antwort auf das »Kegelstatt«-Trio von Mozart.
Neue Konzertformate: Lounge Amadé im Odeon, »Allzeit«-Gesprächsreihe, Abschlusskonzert als »Jupiternacht«.

Die neue Reihe »Bruckner im Dom« erinnert alljährlich an die Wiedereröffnung des Doms. Wie 1967 spielen die Bamberger Symphoniker die 7. Sinfonie (Leitung: Jonathan Nott), dazu das Klarinettenkonzert von Mozart mit Sharon Kam.

2015

Die kleine Kantate *Per la ricuperata salute di Ofelia*, ein 1785 entstandenes Gemeinschaftswerk von Salieri, Mozart und Lorenzo Da Ponte zum Preis der Sängerin Nancy Storace, wird in Prag gefunden. Ins Köchel-Verzeichnis wird die Neuentdeckung mit der Nummer 477a eingefügt.

Thema: »Mozart – Was heißt hier Klassik?«
Artiste étoile: Renaud Capuçon.
Komponistenporträt: Toshio Hosokawa.
Uraufführung von Hosokawas *Hika* mit Renaud Capuçon, Lahav Shani und den Bamberger Symphonikern.
Gründung eines Kuratoriums für das Mozartfest Würzburg mit Persönlichkeiten aus Wirtschaft und Gesellschaft, Wissenschaft und Kunst.

31. 8.: Auf der Bundespressekonferenz prägt Kanzlerin Angela Merkel den Slogan einer neuen »Willkommenskultur«: »Wir schaffen das«.

2016

Thema: »Mozarts Europa«.
Artiste étoile: Kit Armstrong (hier mit Julien Prégardien beim Mozart-Labor).
Komponistenporträt: Aribert Reimann.
Waltraud Meier feiert ihr 40-jähriges Bühnenjubiläum mit einem Liederabend beim Mozartfest.
Gründung des Unternehmerkreises zur Förderung des Mozartfestes.
24. 6.: An dem Tag, an dem sich die Briten mit knapper Mehrheit für einen Brexit entscheiden, dirigiert ein schockierter John Eliot Gardiner im Kaisersaal ein Programm zum Thema »Mozarts Europa«.

2017

Markus Hinterhäuser beginnt seine Intendanz der Salzburger Festspiele unter anderem mit einer Neuproduktion von Mozarts *La clemenza di Tito* in einer Fassung von Teodor Currentzis und Peter Sellars.

Thema: »Mozart 36 – Was ist Reife?«
Artiste étoile: Christiane Karg.
Herbert Blomstedt dirigiert wenige Tage nach seinem 90. Geburtstag im Würzburger Dom die 5. Sinfonie von Anton Bruckner.

8 PROGRAMMATIK

In der Geschichte des Mozartfestes sind drei unterschiedliche programmatische Leitlinien auszumachen. Lange stand die Konzentration auf Mozarts Werke im Vordergrund. »Mozart pur« hieß die Devise, die Zilcher seinerzeit allerdings nur einige Jahre und auch da nicht konsequent durchhielt. Bereits Zilcher ließ Werke, die zum ersten Mal beim Mozartfest aufgeführt wurden, im Programm mit einem Sternchen versehen und stilisierte so die Mozartfeste zu einer imaginären Gesamtaufführung. Dies wurde 1968, zu einer Zeit, als die bürgerliche Kultur sich in enzyklopädischer Selbstbehauptung zu wappnen begann, konsequent wieder aufgegriffen. Letztlich mündete das in eine Präsentation auch der nicht vollendeten oder in anderen Fassungen ausgearbeiteten Werke Mozarts. Der Mozart-Forscher Ulrich Konrad, Herausgeber der Skizzen und Fragmente in der Gesamtausgabe, konzipierte im Jahr 2000 ein Werkstattkonzert mit nie gehörter Musik von Mozart. All das konnte aber die Wiederholung der geliebten und kanonischen Werke nicht infrage stellen.

Provokanter erschien die Entscheidung, Mozart in seine historischen Kontexte einzubetten und Konzerte zu konzipieren, die ihn mit seinen Vorbildern, Zeitgenossen und Konkurrenten konfrontierten sowie Einflüsse und Rezeption nachzeichneten. Jonathan Seers rechtfertigte sein Programm 1993 gegen massiven Widerstand: »Seit 1992 will das Würzburger Mozartfest den Komponisten Mozart weder im Vakuum noch im Elfenbeinturm betrachten, sondern vielmehr vor dem Hintergrund der Musik, die er selber gekannt und von der er selber gelernt hat.« In der Intendanz von Hermann Schneider hat die Neue Würzburger Hofkapelle Mozart mit der Musik seiner fränkischen Zeitgenossen in Verbindung gebracht. Mit einschlägigen Rahmenthemen wie »Mozart und Italien« oder »Mozart und die Violine« ließ sich das Repertoire anregend perspektivieren.

Besonders schwer war die dritte programmatische Leitlinie zu vermitteln, die Mozart in der Musik der Gegenwart zu positionieren versuchte. Zwar hatte schon Zilcher über die Aufführung historisierender eigener oder fremder Werke hinaus einen Wettbewerb für neue Kompositionen ausschreiben lassen, aber entsprechende Konzepte blieben unverbindlich. Neuere Werke kamen nur gelegentlich zur Aufführung. Der erste lebende Komponist, der nach 1951 beim Mozartfest aufgeführt wurde, war 1997 Manfred Trojahn.

Erst mit der programmatischen Formulierung »Ein Fest mit, für und durch Mozart« hat Evelyn Meining ab 2014 die Musik der Gegenwart im Festival verankert. Inzwischen gibt es neben regelmäßigen Auftragskompositionen

Jörg Widmann, erster »Artiste étoile« des Mozartfestes, probt im MozartLabor 2014 sein Quintett für Bläser und Klavier

zusätzlich einen Gegenwarts-Schwerpunkt (»Nachklänge im Echoraum«). Im Fokus des Mozartfestes standen seit 2014 Komponisten und Komponistinnen wie Unsuk Chin, Arvo Pärt, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm oder Dieter Schnebel. Das erste MozartLabor wurde von Jörg Widmann gestaltet, der seinerseits Christof Weiß den Auftrag zu einem Trio *Gespräch unter Freunden* gab – als Antwort auf Mozarts »Kegelstatt«-Trio.

Dieter Schnebel beim MozartLabor.
Konzertexperiment über Figuren und Gesten in Opernarien und Sinfonien Mozarts mit René Jacobs mit dem Belgian Baroque Orchestra Ghent.

2018

Mit der Digital-Interaktiven Mozart-Edition (DIME) bricht eine neue Ära des editorischen Umgangs mit Mozarts Kompositionen an (https://mozarteum.at/dime-die-musikedition-des-21-jahrhunderts/).

Thema: »Aufklärung. Klärung. Verklärung«.
Artiste étoile: Schumann-Quartett.
Komponistenporträt: Arvo Pärt.
***Così fan tutte* semi-staged unter Marc Minkowski im Kaisersaal.**
Die Bamberger Symphoniker spielen ihr 200. Konzert im Rahmen des Mozartfestes.
Pierre-Laurent Aimard, Träger des Ernst von Siemens Musikpreises 2017, konzipiert ein Programm um Beethovens *Hammerklaviersonate*.
»Zauberflöte reloaded«: Oper im Culture-Clash mit Hip-Hop und Rap.

2019

Thema: »Mozart – ein Romantiker?«
Artiste étoile: Julian Prégardien.
Komponistenporträt: Unsuk Chin.
Erstmals über 20 Mitschnitte für den Bayerischen Rundfunk und den Deutschlandfunk; Ausweitung der Video-Livestreams.
75 Konzerte an 26 Spielstätten.

2020

Die Salzburger Festspiele finden im Jahr ihres 100. Jubiläums wegen der Corona-Pandemie in verkürzter und veränderter Form statt.

Auch das Mozartfest muss sein Programm umstellen. Die lange Musiknacht zur Eröffnung erreicht als Video-Livestream aus dem Kaisersaal 104.000 Zuschauer.
Thema: »Widerstand. Wachsen. Weitergehen«.
Artiste étoile: Reinhard Goebel.
Das MozartLabor widmet sich der sozialen Verantwortung von Kunst.

ANHANG

ANMERKUNGEN

»Weil jede Note zählt«

Zur Einführung

1 Harnoncourts Rede zur Eröffnung des Mozartjahres 2006, gehalten am 27. Januar im Salzburger Mozarteum, wurde mehrfach gedruckt, zeitnah unter anderem in der *Neuen Musikzeitung*, März 2006, S. 9. Buchveröffentlichung in Nikolaus Harnoncourt: *Über Musik. Mozart und die Werkzeuge des Affen*, hrsg. von Alice Harnoncourt, Salzburg/Wien 2020, S. 131–140, Zitate S. 133.

2 Wenn in diesem Buch vereinfachend von Instrumentalisten, Sängern etc. die Rede ist, schließt das die weibliche Form immer ein.

3 Unter den jüngsten Publikationen zu den Forschungsfeldern Interpretation/Aufführungspraxis: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal 2020 (Kompendien Musik 12); *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1: Ästhetik – Ideen*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel/Berlin 2019; *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hrsg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen 2019 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 14); *Perspektiven musikalischer Interpretation*, hrsg. von Arnold Jacobshagen, Würzburg 2016 (Musik – Kultur – Geschichte 4). Zur »medialen Doppelstruktur« von Musik vgl. Richard Klein: »Das musikalische Werk und seine Interpretation«, in: *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 2003, S. 101–121, hier S. 103.

4 Hans-Joachim Hinrichsen: »Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), Heft 1, S. 78–90, hier S. 81.

5 Ebd., S. 86.

6 Zum Begriff der ästhetischen Erfahrung, der in der Rezeptionstheorie der Literaturwissenschaft Karriere machte und mit dem sogenannten Performative Turn zu den tragenden Säulen einer Ästhetik des Performativen wurde, vgl. Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [1982], Frankfurt am Main 1991, insbes. S. 18, wo dezidiert von der »kommunikative(n) Leistung der ästhetischen Erfahrung« die Rede ist; Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel 2001; dies.: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004. Zum Kontext im Musiktheater: *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?*, hrsg. von Gerhard Brunner und Sarah Zalfen, Wien

et al. 2011 (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert 8).

7 Wolfgang Rathert verwendet den Begriff der »ästhetischen Fluidität« in diesem Buch (S. 107).

8 Brief aus Frankfurt an seine Frau, 28. September 1790, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Erweiterte Ausgabe mit einer Einführung und Ergänzungen hrsg. von Ulrich Konrad, Bd. IV, 1787–1857, Kassel et al. 2005, S. 112 f., hier S. 113.

9 »Würzburg und die Mozart-Feste. Eine Betrachtung von Geheimrat Professor Hermann Zilcher«, in: *Neuburger Nationalzeitung* vom 16. Juni 1939.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 »Mein Taktstock brauchte die Ornamentik nur nachzuzeichnen«, undatierte Abschrift eines Rede-Beitrags von Hermann Zilcher aus dem Privatnachlass, S. 2 f.

13 Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, erweiterte Neuausgabe, München 1987, S. 230.

14 Zilcher 1939 (wie Anm. 9).

15 Vgl. den Beitrag von Wolfgang Rathert in diesem Band, dort S. 109 auch das Zitat. Vgl. weiterhin Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2).

16 Privatnachlass Hermann Zilcher, Gästebuch.

17 *Würzburger General-Anzeiger* vom 21. Februar 1919, zit. n. Irina Kriehn, Christoph Henzel: »Hermann Zilcher und das Würzburger *Mozartfest* in der Zeit des Nationalsozialismus« in: *Provinz? Würzburger Musikkultur in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Christoph Henzel, Würzburg 2013, S. 181–238, hier S. 183.

18 *Würzburger General-Anzeiger* vom 26. Juni 1920, zit. n. ebd.

19 *Fränkisches Volksblatt* vom 28. Juni 1922, zit. n. ebd., S. 185.

20 Kriehn, Henzel 2013 (wie Anm. 17). Vgl. auch Christoph Henzel: »Hermann Zilchers heikle Jahre«, in: *Der Würzburger Tonkünstlerverband. Geschichte – Gegenwart – Zukunft. Festschrift zum 100jährigen Bestehen*, hrsg. von Christoph Henzel und Steffen Zeller, Würzburg 2011, S. 138–157.

21 Erich Valentin: *Die goldene Spur. Mozart in der Dichtung Hermann Hesses*. Mit einem Vorwort von Prof. Thomas Kakuska, München 1998, S. 19 und 22.

22 Erich Valentin: »Das magische Zeichen. Mozart in der modernen Dichtung«, in: *Mozart-Jahrbuch 1956*, Salzburg 1957, S. 7–15, hier S. 9.

23 Valentin 1998 (wie Anm. 21), S. 27. Zu Valentins Mozart-Bildern vgl. auch: Friedhelm Brusniak: »›Wege zu Mozart‹. Zum 100. Geburtstag des Mozart-

Forschers und Hermann-Hesse-Freundes Erich Valentin (1906–1993), in: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 3, hrsg. von Mauro Ponzi im Auftrag der Internationalen Hermann-Hesse-Gesellschaft, Tübingen 2006, S. 81–93.

24 Theodor Heuss hielt sich mehrfach in Würzburg auf, ein offizieller Besuch als Staatsoberhaupt beim Mozartfest ist in der Regionalpresse allerdings nicht dokumentiert. Einen Besuch der Bayreuther Festspiele vermied Heuss aus politischen Gründen, vgl. Michael Custodis: »Grenzfälle, bei denen der Mensch sich zu entscheiden hat‹. Konrad Adenauer, Theodor Heuss und das Erbe Bayreuths«, in: *»Es gibt nichts ›Ewiges‹«. Wieland Wagner: Ästhetik, Zeitgeschichte, Wirkung*, hrsg. von Stephan Mösch und Sven Friedrich, Würzburg 2019 (Wagner in der Diskussion 16), S. 65–85.

25 Valentin 1998 (wie Anm. 21), S. 24.

26 »Das Thema von heute: Geistgeprägte Wahlverwandtschaft«, in: *Fränkisches Volksblatt* vom 23. Juni 1961.

27 Privatnachlass Hermann Zilcher, Gästebuch.

28 Vgl. die Beiträge von Thomas Seedorf und Stephan Mösch in diesem Buch. Dort auch über Josef Krips, die Zentralfigur des sogenannten Wiener »Mozart-Stils«.

29 Auf die Problematik hat jüngst Tobias Janz in der Auseinandersetzung mit Positionen Paul Bekkers hingewiesen: »Reproduktion und Spontaneität«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1* (wie Anm. 3), S. 237–256, hier S. 250 f. Vgl. auch Martin Elste: »Der mechanisierte Mozart«, in: *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, Bildender Kunst und in den Medien. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990*, hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Anif/Salzburg 1991 (Wort und Musik 10), S. 363–379.

30 Heinz von Loesch: »Autor – Werk – Interpret«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1* (wie Anm. 3), S. 63–127, hier S. 113.

31 Ulrich Konrad: »Alte Musik, musikalische Praxis und Musikwissenschaft. Gedanken zur Historizität der Historischen Aufführungspraxis«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), Heft 1, S. 91–100, hier S. 99. Zur Begriffsgeschichte vgl. jüngst auch: Tobias Pfleger: »Interpretation und Aufführungspraxis. Geschichte der Begriffe – Geschichte in den Begriffen«, in: *Musik aufführen* (wie Anm. 3), S. 17–41.

32 Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften. Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Bd. 2) S. 269.

33 Reinhard Kapp: »Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1* (wie Anm. 3), S. 257–292, hier S. 268.

Mozarts Musik

Text und Klang, Komposition und Aufführung

1 *Mozart. Eigenhändiges Werkverzeichnis. Faksimile British Library Stefan Zweig MS 63* (= Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 10 Serien, Kassel et al. 1955–2007 [im Folgenden: NMA], X/33/Abt. 1). Einführung und Übertragung von Albi Rosenthal und Alan Tyson, Kassel et al. 1991.

2 Brief aus Mannheim an den Vater, 31. Juli 1778, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Erweiterte Ausgabe mit einer Einführung und Ergänzungen hrsg. von Ulrich Konrad, Kassel et al. 2005 (im Folgenden: MBA), Bd. II: 1777–1779, S. 422–430, hier S. 427.

3 In die folgenden Ausführungen sind Gedanken und Formulierungen meiner zahlreichen Publikationen zum Thema eingegangen, vor allem: *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 201); Artikel »Schaffensweise«, in: *Das Mozart-Lexikon*, hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügge, Laaber 2005 (Das Mozart-Handbuch 6), S. 727–733; Artikel »Compositional Method«, in: *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, hrsg. von Cliff Eisen und Simon P. Keefe, Cambridge et al. 2006, S. 100–108; *Werkstattblicke. Haydn, Beethoven und Wagner beim Komponieren beobachtet*, Stuttgart 2014 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der Klasse der Literatur und der Musik, Jg. 2014, Nr. 2).

4 Vgl. Brief aus Augsburg an den Vater, 23.–25. Oktober 1777, mit der Schilderung des spontanen Spiels einer »Prächtige[n] sonata ex C major so aus dem kopf mit dem Rondeau«, MBA II, S. 81–85, hier S. 84.

5 *Allgemeine musikalische Zeitung* 17 (1815), Nr. 34, 23. August, Sp. 561–566.

6 Brief aus Wien an die Schwester, 20. April 1782, MBA III: *1780–1786*, S. 202 f., hier S. 202.

7 Neben den zahlreichen Autographen abgeschlossener Kompositionen, die in vieler Hinsicht von Vorgängen in Mozarts Werkstatt zeugen, sind manche Skizzen und ungewöhnlich viele Fragmente aus Mozarts Nachlass heranzuziehen. Sie liegen in kritischen Editionen vor: *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X: Supplement, Werkgruppe 30: Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia, Band 3: Skizzen*, vorgelegt von Ulrich Konrad, Kassel et al. 1998; ebenda *Band 4: Fragmente*, vorgelegt von dems., Kassel et al. 2002.

8 Brief Maria Anna Mozarts aus Paris an Leopold, mit bestätigender Nachschrift Wolfgangs, 5. April 1778, MBA II, S. 329–332, hier S. 330.

9 Brief aus Wien an den Vater, 1. August 1781, MBA III, S. 143 f., hier S. 144.

10 Ulrich Konrad: »On Ancient Languages: The Historical Idiom in the Music of Wolfgang Amadé Mozart«, in: *The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance*, hrsg. von Sean Gallagher und Thomas Forrest Kelly, Cambridge 2008 (Isham Library Papers 7; Harvard Publications in Music 22), S. 253–278; ders., »Rezeption, Innovation, Individuation. ›Intertextualität‹ zwischen der Symphonie Nr. 75 von Joseph Haydn und dem Klavierkonzert KV 450 von Wolfgang Amadeus Mozart«, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rotter, Kassel et al. 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XLVI), S. 149–167.

11 Mozarts Brief aus München an den Vater vom 30. Dezember 1780, MBA III, S. 76–78, hier S. 78.

12 Die Frage nach den Möglichkeiten der Aufführung historischer Musik im Spannungsfeld von Geschichte und Gegenwart steht seit Jahrzehnten im Mittelpunkt musikwissenschaftlicher und musikpublizistischer Diskurse ebenso wie im Bemühen der musikalischen Praxis. Die folgenden Ausführungen sind grundgelegt in meinen Beiträgen »Alte Musik, musikalische Praxis und Musikwissenschaft. Gedanken zur Historizität der Historischen Aufführungspraxis«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), Heft 1, S. 91–100, und »Gibt es eine ›authentische‹ Aufführungspraxis der Werke Wolfgang Amadé Mozarts?«, in: *Musikwissenschaft und Musikpädagogik im interdisziplinären Diskurs. Eine Festschrift für Ute Jung-Kaiser*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Albrecht Goebel und Matthias Kruse, Hildesheim et al. 2008 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 48), S. 147–163.

13 Artikel »Aufführungspraxis«, in: *Das Mozart-Lexikon* (wie Anm. 3), S. 55–71, und Cliff Eisen, Artikel »Performance practice«, in: *The Cambridge Mozart Encyclopedia* (wie Anm. 3), S. 392–396, jeweils mit weiterführenden Literaturhinweisen.

14 Max Seiffert: »Die Verzierungen der Sologesänge in Händel's *Messias*«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1906/07), S. 581–615, bes. S. 603–605.

15 Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931 (Musikpädagogische Bibliothek 10), Nachdruck mit einem Geleitwort und Corrigenda-Verzeichnis von Siegfried Goslich, Wilhelmshaven 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 35); Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft [7]), Nachdruck Frankfurt am Main 1979. Vgl. die grundsätzliche Darstellung von Dieter Gutknecht: *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick*

vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg, Köln 1993, erweiterte und überarbeitete Neuauflage ebd. 1997.

16 Briefnachschrift aus Mannheim vom 7. Februar 1778 an den Vater in Salzburg, MBA II, S. 266; Briefnachschrift aus Paris vom 12. Juni 1778 an den Vater in Salzburg, ebd. S. 377; Brief aus Wien vom 27. Juni 1781 an den Vater in Salzburg, MBA III, S. 135.

17 Briefnachschrift aus Augsburg vom 24. Oktober 1777 an den Vater, MBA II, S. 81–83, hier S. 83.

18 Brief aus Augsburg vom 17. Oktober 1777 an den Vater, MBA II, S. 68–71, hier S. 68.

19 Briefnachschrift aus Paris vom 12. Juni 1778 an den Vater, MBA II, S. 377–379, hier S. 378.

20 Hugo Riemann: *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts. Die Musica ficta. Eine Ehrenrettung*, Langensalza 1907 (Musikalisches Magazin, Heft 17). Zum Gegenstand insgesamt *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hrsg. von Thomas Seedorf, Kassel et al. 2019.

21 Notenausgabe der ornamentierten Version in NMA II/7/2, vorgelegt von Stefan Kunze, Kassel et al. 1968, S. 151–166; zu der Arie allgemein siehe Stefan Kunze: »Die Vertonungen der Arie ›Non sò d'onde viene‹ von J. Chr. Bach und W. A. Mozart«, in: *Analecta Musicologica* 2 (1965), S. 85–111, sowie Nicole Baker: »Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528«, in: *Performance Practice Review* 2 (1989), Nr. 2, S. 133–143.

22 *Canto. / Le Nozze di Figaro. / Eine Oper / in vier aufzügen / von / Herrn Mozart componirt. / La Contessa. / Für Madame* Faller. Rollenheft, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Signatur: *Donaueschingen Mus. ms. 1393, Tasche 3*. Zum Kontext des Materials siehe Manfred Schuler: »Die Aufführung von Mozarts *Le Nozze di Figaro* in Donaueschingen 1787. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 45 (1988), S. 111–131; ders.: »Das Donaueschinger Aufführungsmaterial von Mozarts *Le Nozze di Figaro*«, in: *Florilegium musicologicum. Hellmuth Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 21), S. 375–388, und Manfred Herman Schmid: »Mozart und der Fürstlich Fürstenbergische Hof in Donaueschingen«, in: *»… Liebhaber und Beschützer der Musik«. Die neu erworbene Musikaliensammlung der Fürsten zu Fürstenberg in der Badischen Landesbibliothek*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder zusammen mit der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 2000 (Patrimonia 188), S. 21–35. Zu den Verzierungen der Arie siehe Ludwig Finscher: »Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten«, in: *Musica* 36 (1982), S. 19–23; eine Ausgabe der Arie mit den Verzierungen der Donaueschinger Quelle – allerdings in italienischer Sprache – bieten Karin und Eugen Ott: *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik*, Bd. 3: *Die Vokalmusik in der Zeit Mozarts*, München 1998, S. 240–248.

23 Finscher 1982 (wie Anm. 22), S. 23.

24 Autograph: The Pierpont Morgan Library New York, Signatur: *Heinemann MS* 156; Faksimile: *Wolfgang Amadeus Mozart. Piano Concerto No. 26 in D Major (»Coronation«). K. 537. The Autograph Score. With an Introduction by Alan Tyson*, New York 1991 (The Pierpont Morgan Library Music Manuscript Reprint Series); Kritische Edition: NMA V/15/8, vorgelegt von Wolfgang Rehm, Kassel et al. 1960, ^{2}1993, S. 3–92.

25 Autograph: Princeton University Library, William H. Scheide Collection, Signatur: *30.18*, dazu: Valeria De Lucca: »A Mozart Manuscript in the Scheide Library at Princeton University«, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* IX (2005), Nr. 2, S. 6 f. Erstdruck: *TROIS SONATES pour le Clavecin ou Pianoforté composées par W. A. Mozart. Œuvre. VI. Publièes a Vienne chez Artaria Compl:* [1784], nachgewiesen in: *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), hrsg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Bd. A/I/6, Kassel et al. 1976, S. 212 (Nr. M 6780); dazu auch Gertraut Haberkamp: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing 1986 (Musikbibliographische Arbeiten 10), Textband S. 136 f., Bildband S. 91. Kritische Edition: NMA IX/25/2, vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel et al. 1986, S. 28–47. Vgl. Siegbert Rampe: *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Kassel et al. 1995, S. 251–260, bes. S. 258–260, passim, sowie generell William Kinderman: *Mozart's Piano Music*, Oxford 2006.

26 Autograph: Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Signatur: KV 475+457; Faksimile: *Fantasie und Sonate c-Moll für Klavier* KV 475+457. Einführung von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Salzburg 1991; Erstdruck: *FANTASIE et SONATE Pour le Forte-Piano composées pour MADAME THERESE de TRATTNERN par le Maitre de Chapelle W. A. MOZART. Œuvre XI. Publiée a Vienne chez Artaria Comp.* [1785], Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Norbert Kalz, Courlay 1991, vgl. RISM (wie Anm. 25), S. 214 (Nr. M 6810) und Haberkamp 1986 (wie Anm. 25), Textband S. 236 f., Bildband S. 199. Kritische Editionen: NMA IX/25/2, vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel et al. 1986, 2. Satz: S. 86–90, Varianten dazu im Kritischen Bericht, vorgelegt von Wolfgang Rehm, ebd. 1998, S. 200 f.; Wolfgang Amadeus Mozart: *Klaviersonaten*, Bd. 2, nach den Quellen hrsg. von Ulrich Leisinger, Neuausgabe (Wiener Urtext Edition), Wien 2003, S. 96–100 (Fassung des Erstdrucks), S. 108–113 (frühere Fassungen nach dem Autograph). Die Versionen sind besonders anschaulich zu studieren in der digitalen Ausgabe: *Wolfgang Amadeus Mozart. Fantasie und Sonate c-Moll. Die Originalhandschrift an Mozarts Clavier interaktiv zum Klingen gebracht*, Salzburg 2006 (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, www.mozarteum.at).

27 Rondo a-Moll KV 511, in: NMA IX/27/2, vorgelegt von Wolfgang Plath,

Kassel et al. 1982, S. 44–53; Adagio h-Moll KV 540, ebd., S. 54–57; Rondo D-Dur KV 485, ebd., S. 36–43.

28 Zum Kontext siehe Ulrich Konrad: *Wolfgang Amadé Mozart. Leben – Musik – Werkbestand*, Kassel et al. 2005, ^{3}2006, S. 153 f. und 169.

29 Briefnachschrift vom 14. November 1777 aus Mannheim an den Vater in Salzburg, MBA II, S. 123–126, hier S. 124.

30 Zeitgenössische Kopie der Stimmen mit autographen Eintragungen Mozarts: Augsburg Staatsarchiv, Signatur: *Heilig Kreuz 31*. Erster Hinweis auf diese Quelle bei Walter Senn: »Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg«, in: *Neues Augsburger Mozartbuch. Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 62/63 (1962), S. 333–368, bes. S. 352; Cliff Eisen: »The Mozarts' Salzburg Music Library«, in: *Mozart Studies 2*, hrsg. von Cliff Eisen, Oxford 1997, S. 85–138, bes. S. 94 f., 115, 133. Kritische Edition: *Joseph Haydn. Streichquartette »Opus 9« und »Opus 17«*, hrsg. von Georg Feder (Joseph Haydn. Werke. Reihe XII, Bd. 2), München / Duisburg 1963. Zu Haydns »Opus 17« vgl. allgemein Georg Feder: *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München 1998, S. 39–43.

31 Dazu liegt eine umfassende Darstellung vor von Helmut Breidenstein: *Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis. Alle autograph bezeichneten Tempi in 420 Gruppen von Stücken gleicher Charakteristik mit 392 kommentierten Notenbeispielen und allen relevanten Quellentexten*, Tutzing 2011.

32 Vgl. Jacques Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 386.

»Fragen des menschlichen Daseins«
Mozarts Theater der Vielfalt

1 Christof Bitter: *Wandlungen in den Inszenierungsformen des »Don Giovanni« von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland*, Regensburg 1961 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft X), S. 111 ff.; Robert Braunmüller: »Don Giovannis Ende. Zweihundert Jahre Münchner Inszenierungsgeschichte«, in: *»Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit«. Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart*, hrsg. von Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder, Stuttgart / Weimar 2003, S. 234–241, hier S. 237; eine frühere, bebilderte Fassung des Aufsatzes in: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1995/1996*, hrsg. von Hanspeter Krellmann, München 1995, S. 70–79, hier S. 74.

2 Zit. n. Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, erweiterte Neuausgabe, München 1987, S. 209.

3 Ebd.

4 Fred Büttner: »Abbé Voglers ›Coro de' Mostri‹ aus *Castore e Polluce* (1787) und die Bedeutung der Unterwelt in Opern des 18. Jahrhunderts«, in:

Archiv für Musikwissenschaft 57 (2000), Heft 3, S. 222–239, hier S. 229 ff. Das Paradestück aus Voglers Oper erschien 1788 sogar als separater Druck. In einigen Häusern gehörte es zur Tradition, Mozarts *Don Giovanni* damit zu beschließen, wobei der Wechsel zur Tonart As-Dur als »kalkulierter Bruch« gedeutet werden kann (ebd., S. 236).

5 Bitter 1961 (wie Anm. 1), S. 71 ff., vgl. auch jüngst Claudia Maurer Zenck: »Mozarts Opern im Hamburger Comödienhaus / Stadttheater 1787–1850«, in: *Mozart Studien*, Bd. 25, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Wien 2018, S. 83–114, zu Fassungsfragen in der frühen *Don-Giovanni*-Rezeption dort S. 92 ff.; vgl. weiterhin David Buch: »*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* and *Così fan tutte* in 2006. New Research and Perspectives«, in: *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Köln et al. 2007 (Musik – Kultur – Gender 4), S. 142–148.

6 Bitter 1961 (wie Anm. 1), S. 101, Braunmüller 2003 und 1995 (wie Anm. 1), S. 236 f. bzw. S. 74.

7 Aspekte der Aufführungsanalyse können im gegebenen Rahmen nicht diskutiert werden. Vgl. mit unterschiedlicher theoretischer Fundierung: Clemens Risi: *Oper in Performance. Analyse zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Berlin 2017 (Theater der Zeit. Recherchen 133); Jens Roselt, Christel Weiler: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen 2017; Daniele Daude: *Oper als Aufführung. Neue Perspektiven auf Opernanalyse*, Bielefeld 2014; Stephanie Großmann: *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*, Würzburg 2013; Jan Lazarding, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat: *Theaterhistoriographie. Eine Einführung*, Tübingen 2012.

8 Sieghart Döhring, Sabine Henze-Döhring: *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra*, München 2014; *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption. Bericht zum Internationalen Kongress 2007, Folkwang Hochschule Essen-Werden*, hrsg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmann, Hildesheim et al. 2009 (Musikwissenschaftliche Publikationen 33); *The Cambridge Companion to Grand Opera*, hrsg. von David Charlton, Cambridge et al. 2003; Sieghart Döhring, Sabine Henze-Döhring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen 13); Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart / Weimar 1992.

9 Stephan Mösch: »Oper und Musiktheater«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 2: Institutionen, Medien, hrsg. Thomas Ertelt und Heinz von Loesch (in Vorbereitung).

10 Dazu unten, im dritten Abschnitt.

11 Robert Sollich hat diesen Prozess am Beispiel der Wagner-Rezeption nachgezeichnet: »Sola scriptura? Überlegungen zur Inszenierungsgeschichte der Oper im Lichte sich wandelnder Werkbegriffe«, in: *Macht. Ohnmacht. Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*,

hrsg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stephanie Schwarz, Berlin 2011 (Theater der Zeit. Recherchen 87), S. 50–65, hier S. 53.

12 Nikolaus Harnoncourt: *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*. hrsg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten/Salzburg 2005, S. 119.

13 Vgl. den Beitrag von Ulrich Konrad in diesem Band.

14 Gerard Mortier: *Dramaturgie einer Leidenschaft. Für ein Theater als Religion des Menschlichen*, Kassel/Stuttgart 2014, S. 10 f. (franz. Original 2009), vgl. auch ders.: *Das Theater, das uns verändert. Essays über Oper, Kunst und Politik*, hrsg. von Reinhart Meyer-Kalkus, Kassel/Stuttgart 2018 (span. Original 2015); ders.: »Theater und historisches Bewusstsein«, in: *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*, hrsg. von Hans-Michael Körner und Jürgen Schläder, München 2000 (Studien zur Münchner Theatergeschichte 1), S. 333–347.

15 Stephan Mösch: »Gestundete Zeit. Gegenwart als Gegenstand von Opernregie nach 1968«, in: *MusikTheorie* 29 (2014), Heft 3, S. 269–280; ders.: »Die Entführung der Zeit. François Abou Salem und Marc Minkowski mit Mozarts *Entführung*«, in: *Opernwelt* 38 (1997), Heft 9, S. 7 f.

16 Bereits 1994 hatten Ursel und Karl-Ernst Herrmann ein Mozart-Pasticcio unter dem Titel *Ombra Felice* entwickelt. Auch dieses Vorhaben entstand in enger Zusammenarbeit mit Gerard Mortier.

17 Patrick Primavesi: »Gärungsstufen zwischen Liederabend und Performance. Der Regisseur Christoph Marthaler«, in: *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, hrsg. von Marion Tiedke und Philipp Schulte, Berlin 2011, S. 122–134, hier S. 130; Susanne Schulz: *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, Sankt Augustin 2002, insbesondere S. 34 ff.

18 Guido Hiß: »Marthalers Musiktheater«, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 1999 (Theatron 29), S. 210–224, hier S. 216.

19 Zu dieser Inszenierung vgl. Stephan Mösch: »Ein Lidschlag der Gräfin oder: Was hat das postdramatische Theater mit Opernregie zu tun?«, in: *Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität*, hrsg. von Barbara Beyer, Susanne Kogler und Roman Lemberg, Berlin 2014 (Theater der Zeit. Recherchen 113), S. 177–194; ders.: »Lebensknotenpartner. Drum traue keiner Trauung. *Le nozze di Figaro*, standesamtlich geprüft von Christoph Marthaler und Sylvain Cambreling«, in: *Opernwelt* 42 (2001), Heft 9/10, S. 6 f.

20 Wolfgang Rihm hat diesen Begriff für Mozarts Musik in einem Gespräch zum Jubiläumsjahr 2006 geprägt: als »nahes Beieinander-Sein von Entwicklungen, die sich auszuschließen scheinen. Das Großartige an der Musik Mozarts ist ja, dass sie sich immer entwickelt in einer Weise, die so nicht absehbar war.« (»Der macht's besonders gut‹. Wolfgang Rihm über den großen Kollegen Wolfgang M.«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 27. Januar 2006).

21 Jürgen Schläder: »… da der Tod der wahre Endzweck unseres Lebens ist …‹. Theorie-Überlegungen zu Peter Konwitschnys Dekonstruktion der zweiten Ottavio-Arie«, in: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, hrsg. von Anno Mungen, Würzburg 2011 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 23), S. 119–145, hier S. 137.

22 Brief aus Mannheim an den Vater, 4. April 1787, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Erweiterte Ausgabe mit einer Einführung und Ergänzungen hrsg. von Ulrich Konrad, Bd. IV, 1787–1857, Kassel et al. 2005, S. 40–42, hier S. 41.

23 »Freiheit und Ordnung. Ein Gespräch zwischen Bettina Bartz, Werner Hintze und Peter Konwitschny«, in: *Peter Konwitschny. »Mensch, Mensch, Mensch«. Oper als Zentrum der Gegenwart*, hrsg. von Andrea Welker, Weitra 2015, S. 52–55, hier S. 54, auch in: *Programmheft »Don Giovanni«*, hrsg. von der Komischen Oper Berlin, Spielzeit 2002/03, S. 7–13, hier S. 12.

24 Jürgen Schläder 2011 (wie Anm. 21), S. 141 und 139; Franziska Weber: »Wi(e)der die Geschichte. Neue raumzeitliche Modelle in den *Don Giovanni*-Inszenierungen von Martin Kušej, Nicholas Hytner und Peter Konwitschny«, in: *OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters*, hrsg. von Jürgen Schläder, Berlin / Leipzig 2006, S. 133–166.

25 Bitter 1961 (wie Anm. 1), S. 112.

26 In seinen Erinnerungen (*Das Bastardbuch. Autobiographische Stationen*, München 2011) geht Neuenfels nur kurz auf diese Inszenierung ein (S. 430), die von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert und 2001 aufgezeichnet wurde.

27 Lilli Lehmann: *Mein Weg*, Leipzig ^{2}1920, Repertoireliste dort S. 485–487; dies.: *Meine Gesangskunst*, Berlin / Wiesbaden ^{3}1922.

28 E. T. A. Hoffmann: *Fantasiestücke nach Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, Berliner Ausgabe, Berlin ^{4}2016, die Novelle *Don Juan* S. 60–72, hier S. 69 f.

29 Dieter Borchmeyer: *Mozart oder die Entdeckung der Liebe*, Frankfurt am Main / Leipzig 2005, S. 154, vgl. auch ders.: »Mozarts Oper als literarisches Ereignis: E. T. A. Hoffmanns *Don Juan*-Novelle und ihre Folgen«, in: *Mozarts Opern*, Teilband 2, hrsg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber, Laaber 2007 (Das Mozart-Handbuch 3/2), S. 585–592.

30 Hierzu eingehend Carl Dahlhaus, Norbert Miller: *Europäische Romantik in der Musik*, Bd. 2: *Von E. T. A. Hoffmann zu Richard Wagner 1800–1850*, Stuttgart / Weimar 2007. Die beiden umfangreichen Kapitel zu »E. T. A Hoffmann und die Musik« stammen von Norbert Miller (S. 55–279), wobei die Novelle *Ritter Gluck* als Ausgangspunkt dient. Vgl. insbesondere S. 55 und 78 (Zitat). Die Vorstellung der *Don-Giovanni*-Musik als »allumfassend«

entwickelte Hoffmann bereits lange vor der Novelle in einem Brief des Jahres 1795 (ebd., S. 78 f.).

31 Die erste Arie der Donna Anna und das dazugehörige Rezitativ spielten dabei eine Schlüsselrolle. Zur frühen Interpretationsgeschichte der Figur im Spiegel zeitgenössischer Presse vgl. Karin Werner-Jensen: *Studien zur »Don Giovanni«-Rezeption im 19. Jahrhundert (1800–1850)*, Tutzing 1980 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 8), insbes. S. 62–88, hier S. 63.

32 Jürgen Kesting: *Die großen Sänger*, Neuausgabe, Bd. 1, Hamburg 2008, S. 81.

33 Jens Malte Fischer: *Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman*, Stuttgart 1993, S. 61.

34 Dahlhaus, Miller 2007 (wie Anm. 30), 246.

35 Lehmann ^{2}1920 (wie Anm. 27), S. 119.

36 Zur gesangsgeschichtlichen Perspektive vgl. Thomas Seedorf: »Violettas Szene oder Die vokale Selbstinszenierung der Diva«, in: *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf, Schliengen 2011 (Forum Musikwissenschaft 7), S. 172–183, hier S. 179.

37 Seedorf 2011 (wie Anm. 36), S. 178. Susan Rutherford fasst die Entwicklung mit den Worten zusammen: »No previous century had witnessed such extensive and rapid changes in vocal technique« (*The Prima Donna and Opera, 1815–1930*, Cambridge et al. 2006 [Cambridge Studies in Opera] S. 90). Vgl. auch *Gesang* [MGG Prisma], hrsg. von Thomas Seedorf, Kassel et al. 2001, S. 69 ff.

38 Zum aus dem 19. Jahrhundert kommenden Mozart-Verständnis vgl. auch die Aufnahmen von Victor Maurel, der ebenfalls 1848 geboren wurde (Don Giovannis »Deh vieni alla finestra«) und Luisa Tetrazzini (Zerlinas »Batti, batti«). Hierzu Martin Elste: »Der mechanisierte Mozart«, in: *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, Bildender Kunst und in den Medien. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990*, hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Anif/Salzburg 1991 (Wort und Musik 10), S. 363–379.

39 Auf den Aspekt der Geschlechterperformanz als »prozessuale[m] Vollzug«, der sich mit den Wandlungen des Donna-Anna-Verständnisses verbindet, kann hier nicht näher eingegangen werden. Vgl. (ohne speziellen Bezug zu Donna Anna): Sigrid Nieberle, Eva Rieger: »Gender Studies am Beispiel ›Mozart‹«, in: *Mozart im Blick* (wie Anm. 5), S. 171–193, insbes. S. 190 f.

40 Josef Krips: *Ohne Liebe kann man keine Musik machen. Erinnerungen*, hrsg. und dokumentiert von Harrietta Krips, Wien et al. 1994, S. 225.

41 Ebd., S. 227.

42 Vgl. den Beitrag von Thomas Seedorf in diesem Band.

43 Zu Aloysia Lange, geb. Weber, Mozarts »Ensemble-Solisten« und der zeitgenössischen Besetzungspraxis vgl. Thomas Seedorf: »Von gut gemachten Kleidern, geläufigen Gurgeln und dem richtigen Ausdruck. Mozart und der Gesang«, in: *Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch*, hrsg. von Stephan Mösch, Kassel ²2018, S. 76–93, hier S. 87 ff. Dort auch weitere Literaturhinweise.

44 Es kursieren sowohl ein Audio-Mitschnitt mit Netrebko (2002) als ein DVD-Mitschnitt mit Schäfer (2006, Dirigent: Daniel Harding). Joachim Herz notierte nach einem Besuch der Aufführung 2002: »Als Anna hat man ein junges Mädchen besetzt, schon an sich höchst lobenswert, aber wie dieses junge Mädchen ihre letzte Arie dargeboten hat, in völliger Verlassenheit, hilflos, das war überwältigend, den Mozart ganz genau verstanden! Eine Russin namens Anna Netrebko« (*Oper mit Herz. Das Musiktheater des Joachim Herz*. Bd. 1: *Von der Barockoper zum Musikdrama*, hrsg. von Michael Heinemann und Kristel Pappel, Köln 2010, S. 162). Während Netrebko die Rolle der Konstanze nie sang, reüssierte Schäfer damit in der oben erwähnten Salzburger *Entführung* von 1997.

45 Zur Tempofrage der Arie und Mozarts Umgang mit der Alla-Breve-Vorgabe vgl. den zentralen, 1971 erstmals publizieren Aufsatz von René Leibowitz, der erst 20 Jahre später auf Deutsch erschien: »Tempo und dramatischer Sinn in Mozarts *Don Giovanni*«, in: *Mozart. Die Da Ponte-Opern*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1991 (Musik-Konzepte, Sonderband), S. 212–253, hier S. 217 f., 237 f. et passim.

46 Zu diesem Aspekt vgl. am Beispiel eines anderen Repertoires Stephan Mösch: »Metamorphosen der Verbindlichkeit. Zur Interpretationsgeschichte der Klavierlieder von Richard Strauss«, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch 2017*, hrsg. von der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft, Wien 2018, S. 137–148.

47 Zu Currentzis vgl. auch den Beitrag von Thomas Seedorf in diesem Band. Speziell zur *Don-Giovanni*-Interpretation des Dirigenten (live und – mit anderer Besetzung – im Studio) vgl. Stephan Mösch: »Hexengrüße aus dem Ural. Teodor Currentzis schließt in Perm seinen Mozart/Da-Ponte-Zyklus mit *Don Giovanni* ab«, in: *Opernwelt* 56 (2015), Heft 1, S. 6 f.; ders.: »Orchesterstück. Theodor Currentzis und MusicAeterna schließen ihren Mozart/Da-Ponte-Zyklus mit *Don Giovanni* ab«, in: *Opernwelt* 57 (2016), Heft 12, S. 27.

48 Zit. n. Mortier 2000 (wie Anm. 14), S. 334. Gemeint war das keineswegs als Publikumsschelte, sondern als Kritik an einem von Sponsorengeschmack bestimmten Opernbetrieb, der in den USA seit jeher in ästhetischer Hinsicht enge Grenzen hatte.

49 Johannes Grützke: »Der schiefe Stil! Warum?«, in: *Programmheft »Figaros Hochzeit«*, hrsg. vom Württembergischen Staatstheater Stuttgart, Spiel-

zeit 1982/83, S. 75. Wesentlichen Anteil an der Produktion hatte der damalige Chefdramaturg des Hauses: Klaus-Peter Kehr.

50 Stephan Mösch: »Störung, Verstörung, Zerstörung. Regietheater als Rezeptionsproblem«, in: *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, hrsg. von Robert Sollich, Clemens Risi, Sebastian Reus und Stephan Jöris, Berlin 2008 (Theater der Zeit. Recherchen 52), S. 216–232; ders.: »Geistes Gegenwart? Überlegungen zur Ästhetik des Regietheaters in der Oper«, in: *Mitten im Leben* (wie Anm. 21), S. 85–103, dort auch weiterführende Literaturhinweise.

51 Susanne Vill: »Paradigmatische Tendenzen der Wirkungsgeschichte von Mozarts Opern auf dem Theater«, in: *Mozarts Opern*, Teilband 2 (wie Anm. 29), S. 547–581, hier S. 553. Vgl. auch dies.: »Ist Don Juan an Aids gestorben? Über die Schwierigkeiten zeitgenössischer Regisseure des *Don Giovanni*, die Titelfigur von Mozarts Oper aus dem Museum zu holen«, in: *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert* (wie Anm. 38), S. 181–201.

52 Zur Problematik des Realismusbegriffs bei Felsenstein vgl. Boris Kehrmann: *Vom Expressionismus zum verordneten »Realistischen Musiktheater«. Walter Felsenstein – Eine dokumentarische Biographie 1901–1951*, Marburg 2015 (Dresdner Schriften zur Musik 3).

53 Herz 2010 (wie Anm. 44), S. 155.

54 Zit. n. Dieter Kranz: *Der Gegenwart auf der Spur. Der Opernregisseur Harry Kupfer*, Berlin 2005, S. 22. Zu Götz Friedrichs Auseinandersetzung mit Mozart vgl. ders.: *Mein Opernführer*, hrsg. von Werner Otto, Berlin 2002, S. 21 ff., sowie Paul Barz: *Götz Friedrich. Abenteuer Musiktheater. Konzepte, Versuche, Erfahrungen*, Bonn 1978, S. 158 ff. Zu Ruth Berghaus *Regie: Ruth Berghaus. Geschichten aus der Produktion*, hrsg. von Irene Batzinger, Berlin 2010 (zu *Don Giovanni* dort S. 58 ff.), sowie Corinne Holtz: *Ruth Berghaus. Ein Porträt*, Hamburg 2005, S. 32 ff., 207 f. et passim.

55 Jürgen Kühnel: »Regietheater. Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts. Versuch einer Typologie«, in: *»Regietheater«. Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Mit einem Anhang zu Franz Schrekers »Die Gezeichneten«. Vorträge Salzburger Symposion 2005*, hrsg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Anif/Salzburg 2007 (Wort und Musik 65), S. 13–30, hier S. 21 ff.

56 Ebd., S. 23 f.

57 Ebd., S. 24.

58 Die Produktionen von Bondy, Brook und Chéreau wurden für DVD mitgeschnitten. Zu Noelte vgl. Imre Fabian: »Zu versammeln alle Arten von Mut‹. Der Opernregisseur Rudolf Noelte«, in: *Inszenierungen in Moll. Der Regisseur Rudolf Noelte*, hrsg. von Amadeus Gerlach, Berlin 1996, S. 194–199. Gegen die von Noelte umgesetzte Idee, *Don Giovanni* in einer Nacht spielen zu lassen, hat sich Egon Voss gewandt: »Unterminierung der Einheiten. Zur Dramaturgie des *Don Giovanni*«, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine*

Festschrift für Ludwig Finscher, hrsg. von Annegrit Laubenthal, Kassel 1995, S. 344–352. Zu Peter Brooks Inszenierung vgl. u. a. Wolfgang Marx: »*Don Giovanni* inszenieren im 21. Jahrhundert«, in: *Mozart im Blick* (wie Anm. 5), S. 128–141, insbes. S. 135 ff. Ein anderes Beispiel für Gegenläufigkeit im genannten Sinn: Just in jenen Jahren, in denen sich mit postdramatischem Denken auch in der Oper neue Formen von theatraler Gegenwart öffneten, hielt Calixto Bieito am schlichten Zeittransfer fest und versuchte, Gegenwart durch die Schockwellen eines grellen Realismus zu erzwingen. Die Skandale, die seine Inszenierungen ansteuerten, konnten kaum darüber hinwegtäuschen, dass die szenischen Mittel jenseits der Ikonographie konservativ blieben (u. a. *Don Giovanni*, Hannover 2002; *Die Entführung aus dem Serail*, Komische Oper Berlin 2004).

59 Günther Rennert: *Opernarbeit. Inszenierungen 1963–1973. Werkstattbericht, Interpretation, Bilddokumente*, München 1974, S. 239 und 247. Mit ausführlichem dokumentarischem Anhang: Andreas Backöfer: *Günther Rennert. Regisseur und Intendant*, Anif/Salzburg 1995 (Wort und Musik 25).

60 Rennert 1974 (wie Anm. 59), S. 240 f.

61 Oscar Fritz Schuh, Franz Willnauer: *Die Bühne als geistiger Raum*, Bremen 1963; Oscar Fritz Schuh: *Salzburger Dramaturgie*, Salzburg 1969; ders.: *So war es – war es so? Notizen und Erinnerungen eines Theatermannes*, Frankfurt am Main 1980; eine nur skizzenhafte Auswertung bei Siegrid Schmidt: »Der Komponist und der Regisseur. Oscar Fritz Schuhs Auseinandersetzung zum Thema Mozart in Vortrag, Zeitung und anderen Publikationen«, in: *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert* (wie Anm. 38), S. 117–130.

62 *Jean-Pierre Ponnelle 1932–1988*, hrsg. von Max W. Busch und der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Berlin 2002, S. 213. Die Mozart-Inszenierungen Michael Hampes griffen Ponnelles Ideen in vielfacher Hinsicht auf. Das gilt insbesondere für die Da-Ponte-Opern. Vgl. (ohne Würdigung Ponnelles) Michael Hampe: *Alles Theater. Reden und Aufsätze*, Köln 2000.

63 Vgl. etwa die differenzierte Reaktion von Hanns Eisler: »W. A. Mozart: *Don Giovanni*«, in: ders.: *Musik und Politik. Schriften I (1924–1948)*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1973, S. 59–61.

64 Zur Entwicklung vgl. u. a. Vill 2007 (wie Anm. 51); Nora Eckert: *Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure*, Berlin 1995. Zum Kontext von musikalischer Interpretation in der Weimarer Republik vgl. eingehend Detlef Giese: *»Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin 2006, insbes. S. 361 ff.

Werktreue und Texttreue

Mozart-Dirigenten des 20. und 21. Jahrhunderts

1 Zit. n. Helga Schmidt-Neusatz: »Richard Strauss als Kapellmeister der Münchner Hofoper (2)«, in: *Richard-Strauss-Blätter. Neue Folge* 50 (2003), S. 93–129, hier S. 103.
2 Raymond Holden: »Richard Strauss: An Organized Mozartian«, in: *Richard-Strauss-Blätter. Neue Folge* 46 (2001), S. 103–183, hier S. 178.
3 Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen* [1949], hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1981, S. 55.
4 Ebd., S. 57.
5 Ebd.
6 Ebd., S. 58.
7 Julius Patzak: »Richard Strauss als Mozart-Dirigent«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 11 (1956), S. 274 f., hier S. 275.
8 Zit. n. Schmidt-Neusatz 2003 (wie Anm. 1), S. 112.
9 Patzak 1956 (wie Anm. 7), S. 275.
10 Bruno Walter: *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken* [1947], Frankfurt am Main 1988, S. 47.
11 Robert Werba: »Mahlers Wiener Mozart-Taten. VIII. Zusammenfassung – Besetzungslisten – Namensverzeichnis«, in: *Wiener Figaro* 46, Dezember 1979, S. 3–17.
12 Walter 1988 (wie Anm. 10), S. 187 f.
13 Hartmut Krones: »›[…] doch behielt er jene Appoggiaturen bei […].‹ Zu Gustav Mahlers Ausführung Mozartscher Rezitative«, in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, hrsg. von Reinhold Kubik, Wien et al. 2007 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 4), S. 261–295.
14 Götz Kende: »Gustav Mahlers Wiener *Figaro*«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 26 (1971), S. 295–302.
15 Krones 2007 (wie Anm. 13).
16 Walter 1988 (wie Anm. 10), S. 187.
17 Ebd., S. 281.
18 Ebd., S. 257.
19 Fritz Busch: *Der Dirigent*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Grete Busch und Thomas Mayer [1961], Frankfurt am Main 1990, S. 33.
20 Fritz Busch: *Aus dem Leben eines Musikers* [1949], Berlin (DDR) ^{3}1970, S. 167.
21 Helmut Reinold: *Mozarts Haus. Eine Geschichte aus Glyndebourne*, Köln 2001.
22 Busch 1990 (wie Anm. 19), S. 58.
23 Grete Busch: *Fritz Busch. Dirigent* [1970], Frankfurt am Main 1985, S. 151.
24 Karl Böhm: *Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie*, Zürich 1968, S. 45.
25 Ebd., S. 46.
26 Ebd., S. 86.

27 Josef Krips: *Ohne Liebe kann man keine Musik machen. Erinnerungen*, hrsg. und dokumentiert von Harrietta Krips, Wien et al. 1994, S. 225.
28 Ebd.
29 Ebd.
30 Martin Elste: »Nationalität und Internationalität der musikalischen Interpretation. Einige Fallbeispiele zur Diskussion«, in: *Perspektiven musikalischer Interpretation*, hrsg. von Arnold Jacobshagen, Würzburg 2016 (Musik – Kultur – Geschichte 4), S. 191–212, hier S. 195–201.
31 Krips 1994 (wie Anm. 27), S. 225.
32 Ebd., S. 226.
33 Lothar Knessl: *Karl Böhm an der Wiener Staatsoper. Eine Dokumentation*, Wien 1981.
34 Franz Endler: *Karl Böhm. Ein Dirigentenleben*, Hamburg 1981.
35 Nikolaus Harnoncourt: *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, München et al. ^{2}1988, S. 149–162.
36 Nikolaus Harnoncourt: *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hrsg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten / Salzburg 2005, S. 120.
37 Johanna Fürstauer, Anna Mika: *Oper, sinnlich. Die Opernwelten des Nikolaus Harnoncourt*, St. Pölten / Salzburg 2009.
38 »Musik ist Sprache. Gedanken von Nikolaus Harnoncourt zu Mozarts drei letzten Sinfonien«, in: Booklet zu *The Last Symphonies. Mozart's Instrumental Oratorio. Concentus Musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt*, Sony Classical (2014), o. S.
39 René Jacobs: *Ich will Musik neu erzählen. René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold*, Kassel / Leipzig 2013, S. 71–80.
40 Ebd., S. 82.
41 Currentzis beendete seine Arbeit in Perm 2019.
42 »Man muss träumen und man muss warten. Warum diese Aufnahme entstanden ist – ein Gespräch mit Teodor Currentzis«, in: Booklet zur Gesamtaufnahme von *Le nozze di Figaro*, Sony Classical (2014), S. 34–42, hier S. 34.
43 Ebd., S. 35.
44 Ebd., S. 37.
45 »Der Currentzis-Effekt. Warum ist er die aufregendste Figur in der Klassischen Musik? Hartmut Welscher versucht, hinter den Hype zu tauchen«, https://van.atavist.com/teodor-currentzis [letzter Zugriff 9. September 2019].

Nahe Ferne, ferne Nähe

Mozart und die Musik des 20. Jahrhunderts

1 Alma Mahler-Werfel: *Erinnerungen an Gustav Mahler / Gustav Mahler: Briefe an Alma Mahler*, Berlin 1978, S. 230.

2 Vgl. Robert D. Levin: »My Completion of Mozart's Mass in c Minor K. 427/417 A«, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. c-Moll-Messe KV 427. Ergänzungen und Vervollständigungen* [Vorträge auf dem Europäischen Musikfest Stuttgart 2006], hrsg. von Ellen Freyberg und Michael Gassmann, Kassel 2010, S. 182–248.

3 Rudolf Kelterborn: »Aktuelles musikalisches Denken im Umgang mit Mozarts Musik«, in: *Dissonanz* 95 (2006), S. 28–34.

4 *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser, Laaber 1992 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 2).

5 *Herausforderung Mozart. Komponieren im Schatten kanonischer Musik*, hrsg. von Wolfgang Gratzer, Freiburg et al. 2008 (klang-reden 2).

6 Hermann Jung: »›Ein Meteor am musikalischen Horizont‹. Aspekte der Rezeptionsgeschichte«, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, hrsg. von Matthias Schmidt, Laaber 2006 (Das Mozart-Handbuch 2), S. 501–539, bes. S. 519–538; Matthias Schmidt: »Rezeption: Kompositorische Wirkungsgeschichte«, in: *Das Mozart-Lexikon*, hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügge, Laaber 2005 (Das Mozart-Handbuch 6), S. 672–682; Siegfried Mauser: »Mozart als analytischer Modellfall im Umkreis der Wiener Schule« und »Mozart-Analyse aus dem Geist der neuen Musik«, in: *Mozart neu entdecken. Theoretische Interpretationen seines Werks*, hrsg. von Gernot Gruber und Siegfried Mauser, Laaber 2012 (Das Mozart-Handbuch 7), S. 181–193 und 323–331.

7 *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Köln et al. 2007.

8 Zit. n. Mauser 2012 (wie Anm. 6), S. 329.

9 Von dem in die USA emigrierten deutsch-jüdischen Komponisten Herman Berlinski (1910–2001) gibt es das Stück *Ein Musikalischer Spass. Theme and Variations from Mozart's Dorfmusikanten-Sextett, K. 522* (1983), über das der Verfasser jedoch keine weiteren Informationen ermitteln konnte.

10 Vgl. dazu Felix Meyer, Anne C. Shreffler: *Elliott Carter. A Centennial Portrait in Letters and Documents*, Woodbridge 2008, S. 274 f., darunter ein Brief Carters an Heinz Holliger vom 4. Dezember 1987.

11 Vgl. hierzu die Analysen beider Werke durch Wolfram Steinbeck (S. 251–268) bzw. Martin Geck (S. 312–328) im *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Kassel/Stuttgart 2010.

12 Vgl. zu Debussys Mozart-Bild Theo Hirsbrunner: »Mozart in Frankreich (1890–1950)« (S. 91–101), zu Strauss und Mozart den Beitrag von Stefan Kunze: »Idealität der Melodie. Über Richard Strauss und Mozart« (S. 11–30) in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 4).

13 Vgl. dazu Morten Kristiansen: »Richard Strauss, ›die Moderne‹ and the Concept of ›Stilkunst‹«, in: *The Musical Quarterly* 86 (2002), S. 689–749.

14 Vgl. dazu ausführlich Matthias Schmidt: *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte,* Wien 2004 (Publikationen der Int. Schönberg-Gesellschaft 5), sowie den Sammelband *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule,* hrsg. von Hartmut Krones und Christian Meyer, Weimar 2012 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 7).

15 »There's an aspect of my attitude about being a composer that is like mourning. Say, for example, the death of art […], something that has to do with, say, Schubert leaving me.« Zit. n. Ryan Dohoney: *Saving Abstraction. Morton Feldman, the de Menils, and the Rothko Chapel,* New York 2019, S. 208 (die Äußerung fiel ursprünglich in einem Gespräch Feldmans mit Heinz-Klaus Metzger und Earle Brown, zu hören auf der Schallplatten-Kassette *Music Before Revolution,* EMI 1C 16528954–57 [1972], Plattenseite 7).

16 Morton Feldman: »The Anxiety of Art« [1965], in: ders.: *Give My Best Regards to Eight Streets. Collected Writings of Morton Feldman,* hrsg. von B. H. Friedman, Cambridge 2000, S. 30.

17 »Pas plus qu'un écrivain ne saurait être artiste s'il n'aime pas Montaigne, pas plus je ne reconnais le beau nome d'artiste au musicien qui ne comprend pas Mozart et Schubert. Mozart d'abord, car enfin, Schubert n'a tout de même pas le métier de Mozart, il n'en pas les sens de la forme, sa musique symphonique est moins belle«, in: *L'Intransigeant,* 21. Februar 1928, S. 1 f. (Interview mit André Laphin). Eine englische Übersetzung des Artikels findet sich in Francis Poulenc: *Articles and Interviews. Notes from the Heart,* hrsg. von Nicolas Southon, New York 2016, S. 115 f.

18 Vgl. dazu Albrecht Riethmüller: »Mozart – Don Juan – Arlecchino – Busoni. Fragmente zu einem Rollenspiel«, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 4), S. 149–169.

19 Hanns Eisler: »Mozart. Notizen eines Komponisten«, in: ders.: *Materialien zu einer Dialektik der Musik,* Leipzig 1973, S. 287–291, hier S. 291.

20 Vgl. dazu Martin Loeser: »›… einem unvergleichlichen Meister des großdeutschen Raumes‹. Mozartgedenken im Kriegsjahr 1941«, in: *Mozart im Blick* (wie Anm. 7), S. 67–77.

21 Vgl. dazu den Aufsatz von Stefan Drees: »›… che solo un atto d'amore può rendere viva la tradizione‹. Salvatore Sciarrinos Mozart-Rezeption im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Tradition«, in: *Herausforderung Mozart* (wie Anm. 5) S. 59–105, hier S. 62.

22 Zit. n. Leopold Brauneiss: »›… ein lebendiges Zeichen in der Asche suchen‹: Mozart-Umschreibungen bei Henze und Pärt«, in: *Herausforderung Mozart* (wie Anm. 5), S. 45–58, hier S. 49.

23 Hermann Hesse: *Der Steppenwolf,* Berlin 1927, S. 287.

24 Vgl. dazu grundlegend Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert,* Laaber 1990.

25 Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Fassung von 1916), mit einem Nachwort von Wolfgang Dömling, Hamburg 1973, S. 20.

26 Ebd.

27 Ferruccio Busoni: »Mozart-Aphorismen«, in: ders.: *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, S. 78–80, hier S. 78.

28 Ferruccio Busoni: »Junge Klassizität«, in: Busoni 1922 (wie Anm. 27), S. 275–279, hier S. 277.

29 Kurt Weill: »Bekenntnis zur Oper (III)« [1926], in: ders.: *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera unter Mitwirkung von Elmar Juchem, Mainz 2000, S. 47–49, hier S. 48 f.

30 Zit. n. Stephen Hinton: *Kurt Weill. Stages of Musical Reform*, Berkeley 2012, S. 451.

31 Zit. n. Giselher Schubert: »Neue Sachlichkeit und Mozart«, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 4), S. 171–186, hier S. 178. (Es handelt sich um Ausschnitte aus unveröffentlichten Texten Hindemiths für ein »Handbuch der Musik«.)

32 Max Reger: *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich H. Müller von Asow, Weimar 1949, S. 130 (Brief vom 18. Februar 1912).

33 Susanne Popp: *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie, Wiesbaden* 2015, S. 416.

34 Alban Berg: »Was ist atonal?« [1930], in: ders.: *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, Leipzig 1981, S. 297–306, hier S. 302 f.

35 Arnold Schönberg: »Nationale Musik« [1930], in: ders.: *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976 (Gesammelte Schriften 1), S. 252 f.; vgl. dazu auch Rudolf Stephan: »Überlegungen zum Thema ›Schönberg und Mozart‹«, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 4), S. 105–116.

36 Zit. n. Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie‹. Textauswahl in deutscher Übersetzung*, hrsg. von Wolfgang Rathert, Herbert Schneider und Karl Anton Rickenbacher, Hildesheim 2012 (Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse 1), S. 307.

37 Tobias Janz: »Messiaens Mozart und die ›Théorie de l'Accentuation‹«, in: *Das Werk im historischen Kontext*, hrsg. von Wolfgang Rathert, Herbert Schneider und Karl Anton Rickenbacher, Hildesheim 2013 (Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse 2), S. 295–305, hier S. 301.

38 Karlheinz Stockhausen: »Kadenzrhythmik im Werk Mozarts«, in: ders.: *Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1975 (Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles 2), S. 170–206, hier S. 174.

39 Nach dem zurückgezogenen *Leopold und Wolfgang* für zwei Geigen (1976) hat sich Eötvös in *Korrespondenz. Szenen für Streichquartett* (1992) und *Da capo für Zimbel und Ensemble* (2013/14, bearbeitet für Orchester 2016/17 unter dem Titel *Dialog mit Mozart*) mit Mozart auseinandergesetzt. Analysen

zu diesem Werkkomplex, zu dem umfangreiche Skizzen in der Paul Sacher Stiftung Basel vorliegen, gibt es bislang nicht.

40 Die Aufnahmen sind wiederveröffentlicht auf der CD-Box *Yvonne Loriod. The Complete Véga Recordings 1956–1963*, DECCA 481–7069 [2019].

41 Bernd Alois Zimmermann: »Mozart und das Alibi« [1955], in: ders.: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christoph Bitter, Mainz 1974, S. 15 f., hier S. 15.

42 Ebd., S. 16.

43 Ebd., S. 100 (Kommentar zu den *Dialogen*).

44 Vgl. dazu Rachel Lumdsen: »The Pulse of Life Today‹. Borrowing in Johanna Beyer's String Quartet No. 2«, in: *American Music* 35 (2017), S. 303–342.

45 Helmut Lachenmann: »Accanto«, in: ders.: *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 168–177, hier S. 175 f.

46 Ebd., S. 176.

47 Vgl. dazu die Aufsätze von Lisa Farthofer: »Von Methoden des gesteuerten Zufalls hin zu frei reflektierenden ›Klangräumen‹. Georg Friedrich Haas' kompositorische Mozart-Rezeption« und von Lukas Haselböck: »›A Hidden Commentary‹. *Zaide – Adama* von Chaya Czernowin«, in: *Herausforderung Mozart* (wie Anm. 5), S. 153–169 und 171–186.

48 »›Irgendwie ist das doch Liebe, oder?‹ Jörg Widmann über Mozart und das Mozartfest«, auf YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=zErecXeP1As&t=14s, zuletzt abgerufen am 10. November 2019).

49 György Kurtág: *Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen*, hrsg. von Bálint András Varga, Hofheim 2010, S. 140.

50 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1972 (Gesammelte Schriften 7), S. 242 f.

51 Gideon Klein: »W. A. Mozarts Streichquartette. Studie über den Quartettstil mit besonderer Berücksichtigung des Individualisierungsprozesses der einzelnen Stimmen im Streichquartett«, in: *Gideon Klein. Materialien*, hrsg. von Hans-Günter Klein, Hamburg 1995, S. 69–102.

Warum Spontaneität und Risiko so wichtig sind

Aufführungspraxis bei Mozart: Ein Überblick

1 Dieser Aufsatz ist die in vielen Details überarbeitete, teils erweiterte, teils gekürzte Fassung eines Beitrages des Autors: »Performance Practice in the Music of Mozart« in: *The Cambridge Companion to Mozart*, hrsg. von Simon Keefe, Cambridge 2003, S. 227–245. Ich danke Cliff Eisen, der mir die Übernahme von Material in Zusammenhang mit unserer Ausgabe von Mozarts Klavierkonzert Nr. 9 Es-Dur KV 271 für Breitkopf & Härtel (PB 5300) gestattet hat. Ein großer Dank geht außerdem an die Ver-

lage Cambridge University Press und Breitkopf & Härtel für die freundliche Genehmigung.

2 Unter den wichtigsten seien genannt: Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 ([2]Augsburg 1769/70, [3]Augsburg 1787); Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753; Johann Joachim Quantz: *Versuch über die wahre Art, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752; Johann Gottlob Türk: *Klavierschule*, Leipzig/Halle 1789. Unter den wichtigsten Traktaten des 20. Jahrhunderts seien erwähnt: Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien 1957, überarbeitete Auflage: *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, New York 2007; Frederick Neumann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986; Sandra P. Rosenblum: *Performance Practices in Classic Piano Music. Their Principles and Applications*, Bloomington/Indianapolis 1988.

3 *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Bd. I [Stuttgart 1835], Reprint Hildesheim 2013, S. 341.

4 Eine ausführliche Behandlung von Tempofragen bei Helmut Breidenstein: *Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Tutzing 2011; ders.: »Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?«, in: *Das Orchester* 52 (2004), Heft 3, S. 17–22; ders.: »Das Tempo in Mozarts und Haydns Chorwerken«, in: *Chor und Konzert*, Jg. 2004, Heft 3, S. 6–11: Teil I (»Musikalische Zeit«); Jg. 2005, Heft 1, S. 13–19: Teil II (»Doppelt so schnell oder doppelt so langsam?«); vgl. auch Jean-Pierre Marty: *The Tempo Indications of Mozart*, New Haven 1989.

5 Breidenstein 2004 (*Chor und Konzert*, wie Anm. 4), S. 9; paraphrasiert in Breidenstein 2011 (wie Anm. 4), S. 10.

6 Brief aus Augsburg an den Vater, 23.–25. Oktober 1777, in: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Erweiterte Ausgabe mit einer Einführung und Ergänzungen hrsg. von Ulrich Konrad, Bd. II: 1777–1779, Kassel et al. 2005 (im Folgenden MBA), S. 81–85, hier S. 83: »daß ich immer accurat im tact bleybe. über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach«.

7 Vgl. zum Beispiel das Klavierkonzert Es-Dur KV 271, erster Satz, T. 83–84, 86, 212–213, 215.

8 Zu »dolce« als Dynamik vgl. Robert D. Levin: »The Devil's in the Details: Neglected Aspects of Mozart's Piano Concertos«, in: *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, hrsg. von Neal Zaslaw, Ann Arbor 1996, S. 32–35.

9 Vgl. etwa Klaviersonate G-Dur KV 283, erster Satz, T. 62–68, bzw. Klavierkonzert Es-Dur KV 271, dritter Satz, T. 43–55, wo Wechsel der Tonhöhe in den Streichern gleichzeitig mit Einsätzen der Bläser stattfinden, was auf Subito-Änderungen hinweisen könnte. Auf der anderen Seite deuten das Fehlen eines solchen Tonhöhenwechsels in einigen Stimmen und die Platzierung der Dynamik und Noten in Mozarts Handschrift auf die Alternative von rapiden Crescendi bzw. Decrescendi hin, die jene Dynamik vorbereiten. Ich danke Malcolm Bilson für diesen Hinweis.

10 Für Darstellungen der Positionen vgl. Frederick Neumann: »Dots and Strokes in Mozart«, in: *Early Music* 21 (1993), S. 429–435; Clive Brown: »Dots and Strokes in late 18th- and 19th-Century Music«, in: *Early Music* 21 (1993), S. 593–610; Wolf-Dieter Seiffert: »Punkt und Strich bei Mozart«, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft der Musikforschung Freiburg i. Br. 1993,* hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Bd. 2: *Freie Referate*, Kassel et al. 1998, S. 133–143.

11 Vgl. den Beitrag von Ulrich Konrad in diesem Band.

12 Seiffert 1998 (wie Anm. 10.)

13 Ein Vergleich zwischen dem Autograph des ersten Satzes des Klavierkonzertes C-Dur KV 503 und dem überlieferten Skizzenblatt bestätigt dies.

14 Einige Beispiele: Mal liegen zwei widersprüchliche Harmonien übereinander (Klavierkonzert c-Moll KV 491, zweiter Satz, T. 40; Klavierkonzert C-Dur KV 503, dritter Satz, T. 60). Es entsteht daraus ein Querstand (KV 491, erster Satz, T. 319, zweite Oboe und Klavier). Quintparallele zwischen zwei Notierungsschichten (Klavierkonzert C-Dur KV 415, erster Satz, T. 121–122, Klavier rechte Hand und zweite Violine; Klavierkonzert C-Dur KV 503, dritter Satz, T. 247–248, Klavier rechte Hand und zweites Fagott). Dieselbe Stimme ist für zwei Instrumente notiert, wobei eine notwendige Stimme dazu fehlt (Klavierkonzert A-Dur KV 488, erster Satz, T. 38, erste und zweite Violine). Eine Stimme enthält leere Takte (Klavierkonzert c-Moll KV 491, erster Satz, erstes Fagott, T. 175–177; ebd. Violen, T. 278–279).

15 Vgl. den Beitrag von Ulrich Konrad in diesem Band.

16 Mozarts eigene Kadenzen und Eingänge sind für alle Klavierkonzerte außer KV 466, 467, 482, 491, 503 und 537 überliefert.

17 Das erste Motiv der Kadenz kommt nicht aus der Durchführung, sondern aus der späteren Kadenz zum Klavierkonzert A-Dur KV 414, entstanden unmittelbar vor der Fertigstellung des ersten Satzes von KV 488, der einige Jahre als Fragment auf Mozarts Schreibtisch lag. Vgl. Robert D. Levin: »K. 488: Mozart's Third Concerto for Barbara Ployer?«, in: *Mozartiana. The Festschrift for the Seventieth Birthday of Professor Ebisawa Bin,* hrsg. von Y. Tokumaru, Tokyo 2001, S. 555–570, japanische Übersetzung, S. 45–57.

18 Leopold Mozart 1756 (wie Anm. 2), S. 243 f.

19 Robin Stowell: Chapter XII, »Strings«, in: *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice,* hrsg. von Howard Mayer Brown und Stanley

Sadie. [Bd. 2:] *Music after 1600, Part Two: The Classical Era*, Basingstoke et al. 1989, S. 239–251.

20 Ebd., S. 247 (Fußnoten im Zitat gestrichen).

21 Ebd., S. 248.

22 Ebd.

23 Vgl. Daniel N. Leeson, Robert D. Levin: »Mozart's Deliberate Use of Incorrect Key Signatures for Clarinets«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1998, S. 139–152.

24 Das Divertimento KV 187 besteht aus Bearbeitungen Wolfgang und Leopold Mozarts von Musik von Starzer und Gluck; KV 188 ist ein Originalwerk für die Besetzung.

25 Mozart hat auch den Tangentenflügel gekannt und darauf gespielt – ein Instrument, bei dem die Seiten durch rechteckige Holzstücke angeschlagen werden, die den Springern des Cembalos ähnlich sind. Mozart hat auch für die Glasharmonika und fürs Glockenspiel (Letzteres in *Die Zauberflöte*) mit Klaviernotierung komponiert. Er bezeichnet das Soloklavier in seinen Konzerten bis zum Klavierkonzert C-Dur KV 503 (1786) als »Cembalo«; beim Klavierkonzert D-Dur KV 537 verwendet er das Wort »Forte-Piano« und beim letzten Klavierkonzert B-Dur KV 595 den modernen Begriff »Pianoforte«. (Die Bezeichnung ist daher ein Datierungskriterium.) Die Beibehaltung des Terminus »Cembalo« bildet keine Vorschrift für das ältere Instrument. Wir wissen, dass Mozart seine Wiener Konzerte auf einem Hammerflügel von circa 1781 aus der Werkstatt von Anton Walter gespielt hat, was durch die Vielzahl der dynamischen Bezeichnungen in seiner Solo- und Ensemblemusik für Klavier bestätigt wird. Zwar könnten die Solowerke auf einem Clavichord gespielt worden sein – einem Instrument, das Mozart bis zu seinem Tod besaß; doch wäre das Clavichord wegen seines zarten Klanges für Kammermusik und Orchesterkonzerte unbrauchbar.

26 In der Sonate für zwei Klaviere D-Dur KV 448, für Josepha Auernhammer komponiert, kommt einmal fis^3 vor; offensichtlich hatte Mozarts Schülerin einen Flügel, der bis g^3 reichte.

27 Cembali sind für jedes Register einzelbesaitet: Das typische zweimanualige Cembalo hat ein 8-Fuß-Register für jedes Manual, ein 4-Fuß-Register für das untere Manual und die Möglichkeit, die beiden Manuale zu koppeln. Dadurch kann eine Vielfalt von Registern (einzelnen und kombinierten) erzeugt werden.

28 Die Kreuzbesaitung reduziert die Länge der Basssaiten, was dickere Kupferumwandlungen erfordert, um die tiefe Tonhöhe zu gewährleisten. Dadurch entsteht der trübe Bassklang.

29 Vgl. dazu bzw. im Allgemeinen David Rowland: *A History of Pianoforte Pedaling*, Cambridge 1993.

30 Cliff Eisen: »Mozart's Salzburg Orchestras«, in: *Early Music* 21 (1992), S. 89–104.

31 MBA, Bd. II, S. 337–339, hier S. 338.

32 Cliff Eisen: »The Orchestral Bass Part in Mozart's Salzburg Piano Concertos. The Evidence of the Authentic Copies«, in: *Mozart's Piano Concertos* (wie Anm. 8), S. 411–426.

33 James Webster: *The Bass Part in Haydn's Early String Quartets and in Austrian Chamber Music, 1750–1780*, Diss., Princeton University, 1973; ders.: »Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and His Viennese Contemporaries, 1750–1780«, in: *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976), S. 413–439; ders.: »The Scoring of Mozart's Chamber Music for Strings«, in: *Music in the Classic Period. Essays in Honor of Barry S. Brook*, hrsg. von Allan W. Atlas, New York 1985 (Festschrift Series 5), S. 259–296; Wolf-Dieter Seiffert: *Mozarts frühe Streichquartette*, München 1992 (Studien zur Musik 11).

34 Allerdings beschreibt Josepha Auernhammer in einem Brief an Nannerl Mozart (ca. 1810) eine Aufführung eines Klavierkonzertes in einem adeligen Salon in Wien folgendermaßen: »Mozart saß am Klavier, dessen Deckel abgenommen war, mit dem Rücken zum Auditorium. Das Orchester war in einem Halbkreis um das Schwanzende des Flügels gruppiert.« Das Original dieses Briefes soll in einem Privatarchiv aufbewahrt werden. Vgl. Alfons Huber: »Deckelstützen und Schalldeckel in Hammerklavieren«, in: *Studia Organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, Tutzing 1987, S. 229–251, hier S. 241. Nanette Streicher schlug vor, das Klavier circa anderthalb Meter näher zum Publikum und das Orchester etwas davon getrennt aufzustellen; vgl. ihre Publikation *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano: welche von Nannette Streicher geborne Stein in Wien verfertigt werden*, Wien 1801.

»An Mozart«?

Hermann Zilcher als Bearbeiter, Komponist und Interpret auf Mozarts Spuren

1 »zu Würzburg haben wir auch unsere theuere Mägen mit koffè gestärkt, eine schöne, prächtige Stadt«. Brief W. A. Mozarts an Constanze Mozart vom 28. September 1790, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch [1962], auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Erweiterte Ausgabe mit einer Einführung und Ergänzungen hrsg. von Ulrich Konrad, Bd. IV, 1787–1857, Kassel et al. 2005, S. 112 f., hier S. 113.

2 Vgl. Irina Kriehn, Christoph Henzel: »Hermann Zilcher und das Würzburger *Mozartfest* in der Zeit des Nationalsozialismus«, in: *Provinz? Würzburger*

Musikkultur in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Christoph Henzel, Würzburg 2013, S. 181–238, hier S. 182 ff.

3 Besonders: Archiv der Hermann-Zilcher-Gesellschaft e. V. in Würzburg; Nachlass Hermann Zilchers in der Bayerischen Staatsbibliothek (Mbs), Signatur Ana 458.

4 CD *Hermann Zilcher*, Koproduktion von Largo Records (Nr. 5145) und Bayerischem Rundfunk, Köln 1999; CD *Hermann Zilcher. Komponistenportrait*, Hermann-Zilcher-Gesellschaft e. V. (Nr. 1197), Rellingen o. J.

5 Vgl. auf YouTube: *Rokoko-Suite* op. 65; *Rameau-Suite* op. 76; *Variationen über ein Thema von Mozart* op. 94.

6 Hans Schneider: *Hermann Zilcher 1881–1948. Heiteres aus einem Würzburger Künstlerleben*, Würzburg 1980, S. [17].

7 Hans Oppenheim: *Hermann Zilcher*, München 1921 (Zeitgenössische Komponisten. Eine Sammlung V), S. 104 (einen nicht näher bezeichneten Artikel der konservativen katholischen Tageszeitung *Germania* sich zu eigen machend).

8 Ebd.

9 Vgl. [Hermann Zilcher:] »Hermann Zilcher über musikalische Zeitfragen«, in: *Zeitschrift für Musik* 95 (1928), S. 674–676, hier S. 675.

10 Ebd., S. 676.

11 Hermann Zilcher: »Zur deutschen Musikerziehung«, in: *Zeitschrift für Musik* 101 (1934), S. 918–925, hier S. 919.

12 Ebd., S. 924. Ein Vergleich von Manuskript und gedruckter Fassung konnte jüngst zeigen, dass Zilcher sich im Entwurf weniger der kampfbetonten Rhetorik bedient hatte (vgl. Christoph Schuller: *Synoptische Edition des Textes »Ehrt eure deutschen Meister!« von Hermann Zilcher*, unveröffentlichtes Manuskript, Würzburg 2020, S. 23).

13 Zilcher 1934 (wie Anm. 11), S. 924.

14 Ausführlicher dazu: Christian Lemmerich: »›Wirklich gute starke deutsche Musik‹. Hermann Zilchers Musikpflege 1920–1945«, in: *Provinz? Würzburger Musikkultur in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 2), S. 139–153, bes. S. 144 ff.

15 Vgl. Erik Levi: »Wolfgang Amadeus Mozart als Ikone des Nationalsozialismus«, in: *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Herbert Lachmayer, Ostfildern 2006, S. 331–338, hier S. 331.

16 Ulrich Konrad: »Mozart-Pflege im ›Dritten Reich‹«, in: *Acta Mozartiana* 56 (2009), Heft 1, S. 48–68, hier S. 50.

17 Ebd.

18 Joseph Goebbels: Ansprache zum 150. Todestag Wolfgang Amadeus Mozarts in der Wiener Staatsoper am 4. Dezember 1941, zit. n. einem zeitgenössischen Zeitungsartikel in: *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 15), S. 334.

19 »Staatsakt und ›Requiem‹. Ausklang der Mozartwoche. Fernschreiberbericht unserer Wiener Schriftleitung«, in: *Völkischer Beobachter*, Nr. 341 vom 7. Dezember 1941, S. 4, zit. nach: Konrad 2009 (wie Anm. 16), S. 55.

20 Goebbels 1941 (wie Anm. 18), S. 334.

21 *Rameau-Suite* op. 76 (1934) in Fassungen für kleines Orchester und für Klaviertrio; *Rokoko-Suite* op. 65 (frühe 1930er-Jahre).

22 *Variationen über ein Thema von Schubert* op. 99 (ca. 1942/44).

23 *Aus Schuberts Tänzen* op. 96a; *Concerto grosso* für Streichorchester, Handharmonika-Orchester, vierhändiges Klavier, Flöten und Trompeten, Pauken und Schlagzeug op. 100 (1944), dreisätzig mit einer Schlusssteigerung zur Deutschland-Hymne (vgl. Fred K. Prieberg: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprès des Zombry 2004, S. 7987).

24 Der NS-Kulturideologie gelang bis zuletzt keine Entwicklung einer musikalischen Ästhetik, auf die man sich als Ideal hätte verständigen können. Für Komponisten blieb vor allem die vage Erkenntnis, dass man mit der Vermeidung exponierter Modernität, einer Orientierung an der musikalischen Vergangenheit und Musiken von evidenter, volksnaher Anwendbarkeit auf der sicheren Seite sei (vgl. Christian Lemmerich: *Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen*, Tutzing 2012, S. 82).

25 Von der Forschung ist mittlerweile nachgewiesen, dass KV 623a fälschlich Mozart zugeschrieben wurde (vgl. Ulrich Konrad: Art. »[Mozart,] (Joannes Chrysostomus) Wolfgang Theophilus«, in: *MGG* 2, Personenteil 12, Sp. 591–758, hier Sp. 653).

26 Vgl. Hans Schneider: *Das Mozartfest Würzburg. Seine Geschichte, seine Werke und seine Künstler,* Würzburg 1967, S. 26; Christoph Henzel: »*… fühlen, was deutsche Musik ist …*«. *Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950*, Würzburg 2016, S. 230.

27 »Dich preisen wir, Deutschland! Heimat, / Die du uns leuchtest in der Nacht, / Vom Schicksal als heiliger Boden / Uns dargebracht!« (zit. n. Henzel 2016 [wie Anm. 26], S. 195 f.).

28 Abfolge der Teile und Zuordnung zu den Vorlagen: *Einleitung* (HZ), *Aufmarsch* (KV 106), *Menuett* (KV 527) [und Trio] (KV 568), [Überleitung] (KV 219), *Gavotte. Allegro* (KV Anh. 10 [299^{b}]), *Alla turca* (KV 331), *Abmarsch* (HZ), [Schlusschor] (HZ).

29 Zit. n. Henzel 2016 (wie Anm. 26), S. 221.

30 Weitere Aufführungen dieser Fassung 1929, 1933 und 1935.

31 Vgl. Henzel 2016 (wie Anm. 26), S. 221.

32 Die neue Fassung wurde auch 1937, 1938 und 1940 aufgeführt.

33 Alfons Stier: »15. Mozart-Fest. Nachtmusik im Hofgarten«, in: *Würzburger General-Anzeiger* vom 15. Juni 1936, S. 4.

34 Überliefert als Manuskript im Nachlass (Mbs Ana 458, Mus. Mss. 12 247). Die Tänze stammen aus KV 462, KV 609, KV 605, KV 535, KV 600 und KV 509.

35 Alle genannten Uraufführungen im Rahmen der Mozartfeste.

36 Aus dem Divertimento KV 251, 1. Satz. Im Druck erschienen als Ausgabe für Flöte und Klavier, Breitkopf & Härtel (EB 5111), Leipzig 1937; Partitur der Originalfassung bei Breitkopf & Härtel (Nr. 3478), Leipzig 1938; Orchesterstimmen ebd. (Nr. 2850), Leipzig 1938.

37 Aus dem Divertimento KV 131, 4. Satz. Im Druck erschienen als Ausgabe für Violine und Akkordeon, Matthias Hohner Musikverlag (Nr. 1080), Trossingen o. J.; Ausgabe für Violine und Klavier [nur geringfügige instrumentenbedingte Abweichungen] ebd. (Nr. 1081), Trossingen o. J.

38 Im Druck erschienen als Ausgabe für Violoncello und kleines Orchester, Breitkopf & Härtel (Nr. 4002), Leipzig 1942; Orchesterstimmen ebd.; Ausgabe für Violoncello und Klavier, ebd. (EB 5368), Leipzig 1942.

39 Manuskript verbrannt (vgl. Theodor Hlouschek: *Hermann Zilcher, sein Leben, sein Werk*, Dissertation Universität Jena 1952, S. 296).

40 Die Aufnahme wurde 1943 als Schallplatte produziert von der seit 1939 nationalsozialistisch verwalteten Electrola (Nr. DB 7641–43). Der 3. Satz ist publiziert auf CD (*Hermann Zilcher. Komponistenportrait*, Hermann-Zilcher-Gesellschaft e. V., [Nr. 1197] Rellingen o. J.).

41 Das Lied (»Komm lieber Mai« nach einem Text von Christian Adolph Overbeck), entstanden im Januar 1791 kurz nach Vollendung des Klavierkonzerts, entlehnt seine Motivik bekanntlich dessen 3. Satz.

Kulturhilfe

Das Würzburger Mozartfest nach dem Zweiten Weltkrieg im kulturpolitischen Kontext

1 Privatarchiv Eugen Jochum, Taschenkalender März 1945 (im Folgenden: PA Jochum, TK).

2 PA Jochum, TK 8. April 1945.

3 Ebd., 11. März 1945.

4 Ebd., Postkarte vom 22. März 1945.

5 Ebd., TK 24. März 1945.

6 Franz Henrich: *Die Bünde katholischer Jugendbewegung*, München 1968.

7 Ebd., S. 70.

8 PA Jochum, TK 29. Mai 1945, wobei »Kna« für Knappertsbusch und »Harald« vermutlich für Oswald Kabasta steht.

9 Ulrike Stoll: *Kulturpolitik als Beruf – Dieter Sattler (1906–1968) in München, Rom und Bonn*, Paderborn et al. 2005 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte, Reihe B: Forschungen 98), S. 80.

10 Gabriele E. Meyer: »Oswald Kabasta und die Münchner Philharmoniker – Glanzvolle Karriere unter dem Hakenkreuz und bitteres Ende«, in: *»Musik soll nicht bloß tönen, sie muß leben« – Die Beiträge zum 2. Internationalen*

Oswald-Kabasta-Symposion vom 16. bis 19. Mai 1996, hrsg. von Engelbert M. Exl, Graz 1998, S. 143–184, hier S. 160f.

11 PA Jochum, TK 10. Juni 1945.

12 Details bei Stoll 2005 (wie Anm. 9), S. 203–211.

13 PA Jochum, TK 13. Juli 1948.

14 Ebd., Januar 1948 sowie Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, Rundfunkratsprotokolle (im Folgenden: RRP), 1. Sitzung vom 7. Januar 1949.

15 PA Jochum, TK 3. bis 5. Februar 1949.

16 Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, RRP, 5. Sitzung vom 11. Februar 1949.

17 Ebd., 6. Sitzung vom 15. Februar 1949.

18 PA Jochum, TK 15. Februar 1949.

19 Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, RRP, 8. Sitzung vom 11. März 1949.

20 PA Jochum, TK 11. März 1949.

21 Ebd., 12. März 1949.

22 Ebd.

23 Ebd., 30. März 1949; 1. April 1949; 6. April 1949; 8. April 1949.

24 Ebd., 22. April 1949.

25 Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, Signatur GR /74 Kulturhilfe 1949, Brief Dieter Sattlers vom 3. März 1949.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 PA Jochum, TK 15. Juli 1945: »Abends bei Stadelmeier [sic] mit Scharnagl.«

29 Ebd., 15. Juli 1945; 21. Juli 1945; 23. Juli 1945; 4. Mai 1946; 5. Mai 1946; 14. Mai 1946; 15. Mai 1946; 2. September 1946; 3. September 1946; 4. Dezember 1947; 28. November 1948; PA Maria Jochum: TK 19. Juli 1945; 22. Juli 1945; 27. November 1946.

30 Stoll 2005 (wie Anm. 9), S. 77.

31 PA Jochum, TK 30. Oktober 1945: »Abends bei Stadelmayer [in München], Schwierigkeiten mit Amerikanern«.

32 Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, Signatur SL 2.25, Brief Franz Stadelmayers an Rudolf von Scholtz, den Intendanten des Bayerischen Rundfunks.

AUTORINNEN UND AUTOREN

HANSJÖRG EWERT (*1965) studierte Schulmusik an der Musikhochschule Freiburg und Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an den Universitäten in Freiburg und Würzburg. Staatsexamen 1994. Promotion mit der Arbeit *Anspruch und Wirkung. Studien zur Entstehung der Oper »Genoveva« von Robert Schumann* (Tutzing 2003). Nach verschiedenen Tätigkeiten im Bereich der Opernregie und -dramaturgie sowie Editionsprojekten seit 2001 Assistent, seit 2003 Akademischer Rat am Institut für Musikforschung in Würzburg. Arbeitsschwerpunkte liegen auf der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, des Mittelalters und der Musiktheorie. Neben Publikationen zu Robert Schumann hat er zur Verbindung von Musik und Literatur sowie zu zeitgenössischer Musik veröffentlicht. Im Bärenreiter-Verlag liegen von ihm Urtext-Editionen der Liederzyklen Robert Schumanns vor sowie: *Mozart. Das Bilderbuch* (gemeinsam mit Dietmar Giese, 2005). Jüngste Veröffentlichung: »Ueberdem hat das Geschwätz über Meisterwerke was fatales«. Zergliederung als musikkritisches Instrument bei Reichardt und seinen Zeitgenossen«, in: *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Musikpublizist und kritischer Korrespondent*, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Regine Zeller, Hannover 2020.

Chronik S. 305

ULRICH KONRAD (*1957) studierte Musikwissenschaft, Germanistik sowie Mittlere und Neuere Geschichte an den Universitäten Bonn und Wien. 1983 Promotion, 1991 Habilitation, 1993 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule in Freiburg, seit 1996 Ordinarius am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg. Ulrich Konrad hat zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts vorgelegt. Mehrfach wurde er für seine wissenschaftlichen Arbeiten ausgezeichnet, so unter anderem 1996 mit der Dent Medal der Royal Musical Association London, 1999 mit der Silbernen Mozart-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg und 2001 mit dem Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Dreimal erhielt er den Musikeditionspreis des Deutschen Musikverleger-Verbandes (1999, 2003 und 2006). Er ist Projektleiter der Robert-Schumann-Ausgabe und der Edition »Richard Wagner Schriften (RWS)«, außerdem Vorsitzender der Akademie für Mozart-Forschung der Stiftung Mozarteum in Salzburg, Mitglied der Akademien der Wissenschaften Göttingen, Mainz und München sowie der Academia Europaea und der Nationalakademie Leopoldina. Publikationen zu Mozart (Auswahl): *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (Göttingen 1992); *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke X/30, Band 3: Skizzen, Band 4: Fragmente* (Kassel et al. 1998, 2002); *Wolfgang Amadé Mozart. Leben. Musik. Werkbestand* (Kassel et al. 2005, ^{3}2006).

Essay S. 16

CHRISTIAN LEMMERICH (*1970) studierte Schulmusik mit den Schwerpunkten Klavier und Dirigieren an den Musikhochschulen in Würzburg und Freiburg sowie Musik-

wissenschaft, Germanistik und Erziehungswissenschaften an den Universitäten Würzburg, Freiburg und Basel. Staatsexamen 1998. Es folgte ein Studienreferendariat. Christian Lemmerich war langjähriger Leiter mehrerer Chöre. Von 2002 bis 2010 hatte er einen Lehrauftrag für Musikalische Analyse und Musikgeschichte an der Musikhochschule Würzburg inne. 2005 bis 2009 forschte er im Rahmen des Würzburger DFG-Projekts »Komponieren‹ in Deutschland während der 1930er und 1940er Jahre«. Seine Dissertation *Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen* (Tutzing 2012) wurde mehrfach ausgezeichnet. Seit 2010 ist er als Akademischer Rat am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg mit Schwerpunkt in der Lehre und Studiengangsbetreuung tätig. Zu seinen Arbeitsgebieten zählen unter anderem Musik und Bildende Kunst, Musik in der Literatur, Musik im Nationalsozialismus, Musikerbiographik sowie Film- und Popularmusik.

Essay S. 278

ROBERT D. LEVIN (*1947) hat als Pianist in ganz Europa, Nord- und Südamerika, Asien und Australien konzertiert – sowohl auf dem Steinway als auch auf dem Hammerflügel. Als Experte für historische Tasteninstrumente hat er sich mit seinen improvisierten Auszierungen und Kadenzen weltweit einen Namen gemacht. Unter seinen zahlreichen Aufnahmen: ein Mozart-Zyklus mit Christopher Hogwood und der Academy of Ancient Music (Decca); ein Beethoven-Zyklus mit John Eliot Gardiner und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique (DG Archiv); sämtliche Cembalokonzerte von Bach mit Helmuth Rilling, die Englischen Suiten (auf einem Steinway) und beide Teile des Wohltemperierten Klaviers (auf fünf Tasteninstrumenten) im Rahmen der von Hänssler herausgegebenen »Edition Bachakademie«. 2013 kam eine Gesamteinspielung der Werke Beethovens für Klavier und Cello mit Steven Isserlis auf historischen Instrumenten heraus (Hyperion). Für Le Palais des Dégustateurs hat er seine eigenen Ergänzungen von Mozarts Fragmenten für Klavier und Violine mit Gérard Poulet aufgenommen. Seine Einspielung der sechs Bach-Partiten (auf einem Steinway, ebenfalls für LPdD) gewann 2019 den Grand Prix International du Disque. Eine Gesamtaufnahme von Mozarts Klaviersonaten (auf dem Hammerflügel des Komponisten) erscheint in Kürze bei ECM. Als leidenschaftlicher Verfechter der Neuen Musik hat Robert Levin zahlreiche Werke in Auftrag gegeben bzw. uraufgeführt. Seine Einspielung des Gesamtwerks für Klavier von Henri Dutilleux erschien bei ECM.

Robert Levin ist außerdem als Pädagoge und Musikwissenschaftler tätig, wobei Mozart einen Schwerpunkt bildet. Seine Ergänzungen unvollendeter Werke Mozarts wurden von Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, Carus, Peters und der Wiener Urtext Edition verlegt und weltweit aufgeführt. Seine Ergänzung der Messe in c-Moll war ein Auftragswerk der Carnegie Hall, New York. Levin ist Präsident des Internationalen Bach-Wettbewerbs in Leipzig, Mitglied der Akademie für Mozart-Forschung, der American Academy of Arts and Sciences und Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Letters. Von 1993 bis 2013 war er Professor an der Harvard University. Gegenwärtig hat er eine Gastprofessur an der Juilliard School inne.

Essay S. 135

STEPHAN MÖSCH (*1964) ist Professor für Ästhetik, Geschichte und Künstlerische Praxis des Musiktheaters an der Hochschule für Musik Karlsruhe (seit 2013). Doppelstudium: Musik- und Literaturwissenschaft in Berlin sowie Gesang in Berlin und Stuttgart (Bühnenreifeprüfung). Promotion an der TU Berlin mit einer Studie über Boris Blacher (*Der gebrauchte Text*, Stuttgart 2002). Die Habilitationsschrift *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners »Parsifal« in Bayreuth 1882–1933* (Kassel et al. 2009, ²2012) wurde mehrfach ausgezeichnet. Als Hochschullehrer im wissenschaftlichen und künstlerischen Bereich gehörte Stephan Mösch zur ersten Faculty des Studiengangs Executive Master in Arts Administration an der Universität Zürich, hatte eine Lehrstuhlvertretung an der Universität Bayreuth inne, unterrichtete bei den Dresdner Meisterkursen Musik (DMM) und den Weimarer Meisterkursen. Von 1994 bis 2013 war er verantwortlicher Redakteur der Fachzeitschrift *Opernwelt* (Berlin), Mitherausgeber des Jahrbuchs *Oper* und einer CD-Reihe. Er ist Autor im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Regelmäßig Beiträge für Rundfunkanstalten der ARD. Jury-Mitglied zahlreicher Wettbewerbe für Gesang, Regie und Bühnengestaltung sowie beim Preis der deutschen Schallplattenkritik. Zuletzt erschienen: *Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm* (Herausgeber, Kassel et al. 2017, ²2018); *»Es gibt nichts ›Ewiges‹«. Wieland Wagner: Ästhetik, Zeitgeschichte, Wirkung* (Mitherausgeber, Würzburg 2019).

Einführung, Essay S. 41, **Gespräch mit Sir John Eliot Gardiner**

WOLFGANG RATHERT (*1960) lehrt seit 2002 als Professor für Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Musik des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Nach einem Kirchenmusik-Examen studierte er Historische Musikwissenschaft, Philosophie und Neuere Geschichte an der Freien Universität Berlin und wurde 1987 von Rudolf Stephan mit einer Arbeit über das Werk von Charles Ives promoviert (Joachim-Tiburtius-Preis des Landes Berlin 1988). Nach einer Ausbildung zum Wissenschaftlichen Bibliothekar leitete er von 1991 bis 2002 die Musik- und Theaterbibliothek der Universität der Künste Berlin. 1999 habilitierte er sich an der Humboldt-Universität zu Berlin unter dem Mentorat von Hermann Danuser. Wolfgang Rathert ist Mitglied der Stiftungsräte der Géza-Anda-Stiftung (Zürich) und der Paul-Sacher-Stiftung (Basel). Er ist Vorsitzender der Jury des Schneider-Schott-Musikpreises Mainz sowie des Beirats des Deutschen Musikarchivs und Mitglied des Projektbeirats des Musikinformationszentrums beim Deutschen Musikrat. Außerdem gehört er zum Advisory Board der Buchreihe *Musical Cultures of the Twentieth Century* sowie zum Beirat der Reihe *Musik-Konzepte*. Jüngste Veröffentlichungen: *Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge* (zusammen mit Berndt Ostendorf, Hofheim 2018); *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive* (Mitherausgeber, Berlin 2020).

Essay S. 103

THOMAS SEEDORF (*1960) studierte zunächst Schulmusik und Germanistik, dann Musikwissenschaft und Musikpädagogik in Hannover. Nach der Promotion (*Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert,* Laaber 1990) war er von

1988 bis 2006 als Wissenschaftlicher Angestellter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg tätig. Seit dem Wintersemester 2006/07 wirkt er als Professor für Musikwissenschaft an der Karlsruher Hochschule für Musik. Zu seinen Forschungsinteressen gehören unter anderem Liedgeschichte und -analyse, Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte sowie insbesondere die Theorie und Geschichte des Kunstgesangs. Er ist Mitherausgeber der Reger-Werkausgabe, Projektleiter der Neuen Schubert-Ausgabe sowie Vorsitzender der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Zu seinen letzten Veröffentlichungen gehören der Band *Heldensoprane. Die Stimmen der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini* (Göttingen 2015) sowie das *Lexikon der Gesangsstimme* (Mitherausgeber, Laaber 2016, ²2017), das *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang* (Herausgeber, Kassel et al. 2019) und der gemeinsam mit Kai Köpp herausgegebene Band *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven* (Lilienthal 2020). Für MGG online betreut er als Fachbeirat den Bereich Vokalsolisten.

Essay S. 74

MARKUS THIEL (*1965) studierte an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität und ist Musikredakteur des *Münchner Merkur*. Darüber hinaus arbeitet er als Autor für die Zeitschrift *Opernwelt* und ist Jury-Mitglied beim Preis der deutschen Schallplattenkritik. Regelmäßig übernimmt er Konzerteinführungen, unter anderem beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Bisher erschienen seine Biographien über Edita Gruberová (*Der Gesang ist mein Geschenk*, Kassel/Leipzig 2012) und über Mariss Jansons (*Ein leidenschaftliches Leben für die Musik*, München 2020).

Gespräche mit Alfred Brendel, Brigitte Fassbaender, Christian Gerhaher, Hartmut Haenchen, Markus Hinterhäuser, René Jacobs, Frank Peter Zimmermann und Tabea Zimmermann

RENATE ULM (*1957) studierte Klavier in Augsburg, Musik- und Theaterwissenschaften sowie Lateinische Philologie des Mittelalters in München. 1985/86 und 1996/97 DAAD-Forschungsstipendien in Paris. 2007/08 Stipendiatin in der Villa Concordia in Bamberg. Seit ihrer Promotion 1989 (*Glucks Orpheus-Opern*, Frankfurt am Main 1991) arbeitet sie als verantwortliche Redakteurin beim BR für die Musikpublikationen und Programmhefte von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Herausgeberschaften und Essays zur Sinfonik von Beethoven, Brahms, Bruckner, Haydn, Mahler und Schubert (erschienen bei Bärenreiter/dtv zwischen 1994 und 2007). Außerdem Herausgeberin der Bände *»Eine Sprache der Gegenwart« – musica viva 1945–1995* (Mainz 1995); *50 Jahre Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* (Kassel et al. 1999); *Rafael Kubelíks »Goldenes Zeitalter«. Die Münchner Jahre 1961–1985* (Kassel et al. 2006). Zahlreiche Sendereihen (*Hildegard von Hohenthal* nach Wilhelm Heinse; *Charles Burneys musikalische Reise*; Werkstattberichte *Dirigenten bei der Probe*). Unter den Aufsätzen: »Musique concrète – musique acousmatique – Probleme des Hörens und der Analyse«, in: *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Giselher Schubert (Mainz 2001). Renate Ulm arbeitet derzeit an einer Biographie über den Dirigenten Eugen Jochum.

Essay S. 290

DIMITRA WILL (*1986) studierte als Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes Musikwissenschaft, Germanistik und Dirigieren in Würzburg. 2012 assistierte sie bei Daniel Barenboim an der Berliner Staatsoper. Von 2013 bis 2015 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Projekts »SängerInnen und Rollen. Geschlechtskonzeptionen in der Oper des 19. Jahrhunderts« am Forschungsinstitut für Musiktheater in Thurnau (fimt). Promotion mit der Arbeit *»Geisterstimme aus höheren Welten«. Untersuchungen zum Alt-Diskurs des 19. Jahrhunderts* (Würzburg 2020). Nach mehrjähriger Tätigkeit als Dozentin an den Universitäten in Bayreuth, Bamberg und München (LMU) ist sie seit 2018 als Projektmanagerin beim Mozartfest Würzburg beschäftigt. Seit 2006 leitet sie zudem das Ensemble Pizzicato in Würzburg. Unter den Publikationen: »Deklamationsmaschinen. Richard Wagners Gesangsästhetik im Kontext europäischer Gesangstraktate des 19. Jahrhunderts«, in: *Finger weg von Wagner! Richard Wagner und der Sängernachwuchs*, hrsg. von Tom Sol (Mainz 2018).

Bildredaktion

WERKREGISTER

Adagio in h-Moll für Klavier KV 540 35
Adagio und Fuge in c-Moll für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass KV 546 43
Allegro und Andante (Fantasie) für eine Orgelwalze KV 608 285
Bona Nox, bist a rechta Ox, Kanon KV 561 186
Bundeslied (»Lasst uns mit geschlungnen Händen«) KV 623a 283
Concertone in C-Dur für zwei Soloviolinen KV 190 147
Così fan tutte ossia La scuola degli amanti KV 588 44, 68 f., 75, 77, 80 f., 86 f., 90–92, 95, 97, 99 f., 110, 118, 133, 174 f., 177 f., 179, 182 f., 186 f., 190, 196–201, 230, 232 f., 238 f., 250, 338, 350
Der Schauspieldirektor KV 486 335
Deutsche Tänze KV 509 378
Deutsche Tänze KV 600 378
Deutsche Tänze KV 605 378
Die Entführung aus dem Serail KV 384 12, 21, 44, 46 f., 50, 52, 61, 92, 97, 133, 174, 177, 192, 198, 232 f., 239, 247
Die Zauberflöte KV 620 44, 61, 71, 77 f., 80, 82 f., 97, 118, 120, 131, 133, 153, 174, 177, 187, 196, 198, 203, 207–210, 212, 219, 231, 239 f., 243 f., 247 f., 319, 330, 336, 340, 342, 350
Divertimento in D-Dur für Orchester KV 131 379
Divertimento für Flöten, Trompeten und Pauken KV 187 153
Divertimento in C-Dur für Flöten, Trompeten und Pauken KV 188 153
Divertimento in D-Dur für Oboe, zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner KV 251 379
Divertimento in B-Dur für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner KV 287 115
Divertimento in Es-Dur für Violine, Viola und Violoncello KV 563 134, 138, 254, 267
Don Giovanni (Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni) KV 527 7, 41–44, 48–63, 66–69, 71, 75, 77, 83 f., 86–91, 95, 97, 100, 110, 115, 118, 120, 133, 136, 153, 174, 181, 183, 190 f., 200 f., 203–209, 211, 214, 218–223, 230, 232–234, 239–245, 248 f., 305, 312 f., 319, 328, 331, 338, 378
Duo für Violine und Viola in G-Dur KV 423 266 f.
Duo für Violine und Viola in B-Dur KV 424 266 f.
Duos für Hörner KV 487 153
Eine kleine Nachtmusik KV 525 346
Exsultate, jubilate, Motette für Sopran und Orchester KV 165 (158a) 307 f., 310
Faschingspantomime für zwei Violinen, Viola und Bass KV 446 107
Hornkonzert in D-Dur KV 412 93, 153
Hornkonzert in Es-Dur KV 417 93, 153
Hornkonzert in Es-Dur KV 447 93, 153
Hornkonzert in Es-Dur KV 495 93, 153
Hornquintett in Es-Dur KV 407 153
Idomeneo, re di Creta ossia Ilia ed Idamante KV 366 23, 69, 75–77, 79, 91, 93, 95, 97, 102, 153, 190, 194 f., 200, 234, 243, 248, 312, 331, 338, 342
Il re pastore KV 208 95, 338
Klarinettenkonzert in A-Dur KV 622 127, 132, 152, 266, 330, 335, 346
Klarinettenquintett in A-Dur KV 581 152
Klavierkonzert in F-Dur KV 37 128, 154
Klavierkonzert in B-Dur KV 39 128, 154
Klavierkonzert in D-Dur KV 40 154
Klavierkonzert in G-Dur KV 41 154
Klavierkonzert in Es-Dur (»Jenamy«) KV 271 145, 163 f., 168, 333, 373 f.
Klavierkonzert in A-Dur KV 414 374

Klavierkonzert in C-Dur KV 415 374
Klavierkonzert in Es-Dur KV 449 115, 145
Klavierkonzert in B-Dur KV 450 21, 147, 340
Klavierkonzert in D-Dur KV 451 145
Klavierkonzert in G-Dur KV 453 145
Klavierkonzert in F-Dur (»2. Krönungskonzert«) KV 459 287
Klavierkonzert in d-Moll KV 466 83, 112, 145, 187, 191, 323, 333
Klavierkonzert in C-Dur (»Elvira Madigan«) KV 467 131, 143, 145, 191
Klavierkonzert in Es-Dur KV 482 143, 317, 323
Klavierkonzert in A-Dur KV 488 83, 145, 147, 333, 374
Klavierkonzert in c-Moll KV 491 77, 191, 374
Klavierkonzert in C-Dur KV 503 190 f., 374 f.
Klavierkonzert in D-Dur (»1. Krönungskonzert«) KV 537 32, 145, 375
Klavierkonzert in B-Dur KV 595 145, 286, 333, 375
Klaviersonate in C-Dur KV 279 (189d) 154
Klaviersonate in F-Dur KV 280 (189e) 154
Klaviersonate in B-Dur KV 281 (189f) 154
Klaviersonate in Es-Dur KV 282 (189g) 154
Klaviersonate in G-Dur KV 283 (189h) 154, 374
Klaviersonate in D-Dur KV 284 (205b) 144, 154
Klaviersonate in C-Dur KV 309 (284b) 36, 144
Klaviersonate in D-Dur KV 311 (284c) 155
Klaviersonate in A-Dur KV 331 (300i) 378
Klaviersonate in F-Dur KV 332 (300k) 32–34, 144
Klaviersonate in c-Moll KV 457 34 f., 143, 146
Klaviersonate in C-Dur (»Sonata facile«) KV 545 35, 328
Klaviersonate in B-Dur KV 570 144
Klaviertrio in G-Dur KV 564 35
Kontretänze KV 462 378
Kontretanz KV 535 378
Kontretänze KV 607 378
Konzert für Flöte und Harfe in C-Dur KV 299 152
Konzert für drei Klaviere in F-Dur KV 242 334
Konzert für zwei Klaviere in Es-Dur KV 365 (316a) 145 f.
Konzertrondo für Horn in Es-Dur KV 371 153
La clemenza di Tito KV 621 43, 49, 69, 75, 77, 91, 97, 102, 118, 152, 175, 177, 180, 182, 229, 232, 234, 247 f., 325, 329, 338, 347
La finta giardiniera KV 196 95, 97, 307, 338
La finta semplice KV 51 (46a) 97, 250
Lacrimoso son io, Kanon KV 555 186
Le nozze di Figaro KV 492 12, 30–32, 44, 46 f., 56, 63–65, 69, 75 f., 80, 82 f., 86 f., 89, 91 f., 95, 97–102, 110, 118, 123, 126, 133, 173–175, 177 f., 183, 186, 190, 194, 196, 200 f., 203, 208–215, 230, 232 f., 239 f., 242–244, 248, 251, 305, 313, 318 f., 329, 331, 334, 338
Les Petits Riens, Ballettmusik KV Anh. 10 (299b) 378
Lied einer Alten (»Zu meiner Zeit«) KV 517 48
Lucio Silla KV 135 76, 95
Maurerische Trauermusik KV 477 (479a) 43
Menuette KV 568 378
Messe in c-Moll KV 427 (417a) 21, 43, 105, 153, 177, 188
Mitridate, re di Ponto KV 87 (74a) 76, 222, 226, 329
Non sò d'onde viene, Arie für Sopran und Orchester KV 294 28–30
Oboenquartett in F-Dur KV 370 152
Ouvertüre und drei Kontretänze KV 106 378

Per la ricuperata salute di Ofelia, Kantate für Singstimme und Klavier KV 477a 347
Präludium (Fantasie) und Fuge in C-Dur KV 394 (383a) 20
Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in Es-Dur KV 452 153
Requiem in d-Moll KV 626 63, 71–73, 97, 99, 105, 132, 153, 188, 237, 250, 307, 323, 342
Rondo in a-Moll für Klavier KV 511 35
Sehnsucht nach dem Frühlinge (»Komm, lieber Mai«), Lied KV 596 286
Sinfonia concertante für Violine und Viola in Es-Dur KV 364 (320d) 147, 254, 266–269, 272
Sinfonie in D-Dur (»Haffner«) KV 385 126, 138
Sinfonie in C-Dur (»Linzer«) KV 425 83
Sinfonie in D-Dur (»Prager«) KV 504 24, 97
Sinfonie in Es-Dur KV 543 78, 95–97, 186, 310, 343, 346
Sinfonie in g-Moll KV 550 78, 92, 95–97, 163, 310, 330, 343, 346
Sinfonie in C-Dur (»Jupiter«) KV 551 78 f., 95–97, 226, 310, 330, 343, 346
Sonate für zwei Klaviere in D-Dur KV 448 375
Streichquartett in G-Dur KV 387 144
Streichquartett in d-Moll KV 421 144
Streichquartett in Es-Dur KV 428 144
Streichquartett in B-Dur KV 458 144
Streichquartett in A-Dur KV 464 144, 151
Streichquartett in C-Dur KV 465 144
Streichquartett in D-Dur KV 499 306
Streichquintett in g-Moll KV 516 186, 340
Thamos, König in Ägypten, Schauspielmusik KV 345 (336a) 283, 313, 316
Trio für Klavier, Klarinette und Viola in Es-Dur KV 498 (»Kegelstatt«-Trio) 346, 349
Violinkonzert in G-Dur KV 216 108, 147, 253 f., 323, 342
Violinkonzert in D-Dur KV 218 108, 147, 253 f., 342
Violinkonzert in A-Dur KV 219 108, 147, 149, 253 f., 258, 262, 342, 378
Violinsonate (Sonate für Klavier und Violine) in e-Moll KV 304 139
Violinsonate (Sonate für Klavier und Violine) in F-Dur KV 547 35
Zaide KV 344 (336b) 49, 131–133, 313, 335, 338

PERSONENREGISTER

Abendroth, Hermann 313
Abert, Hermann 306
Abou Salem, François 46 f.
Adam von Fulda 16
Adorno, Theodor W. 13, 110, 133 f., 323
Aimard, Pierre-Laurent 333, 350
Alarie, Pierrette 323
Al Ghusain, Muchtar 342
Alva, Luigi 68
Amichai, Jehuda 334
Argerich, Martha 324, 333
Armstrong, Kit 333, 347
Aronowitz, Cecil 186
Arroyo, Martina 91
Bach, Carl Philipp Emanuel 138, 217, 222, 225, 317
Bach, Johann Christian 218, 222, 312, 338, 340
Bach, Johann Sebastian 93, 104, 107, 118, 124, 151, 178, 185, 188, 208, 211, 213, 220, 222, 227, 231, 254, 257, 259, 262 f., 302, 306, 312, 319

Bacquier, Gabriel 68
Badura-Skoda, Eva 323
Badura-Skoda, Paul 323
Barenboim, Daniel 66 f.
Bartabas (Clément Marty) 72
Bartók, Béla 104, 129, 261, 286
Baumann, Hermann 93
Baumgarten, Sebastian 72
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 82, 197, 210
Beecham, Thomas 186
Beethoven, Ludwig van 52, 107, 110, 113, 118, 125, 134, 139, 163, 185, 220, 255, 257, 259 f., 270, 333, 350
Bellini, Vincenzo 52
Berg, Alban 87, 123 f., 129, 204, 217, 310
Berganza, Teresa 68, 331
Berghaus, Ruth 65
Berio, Luciano 49, 131 f.
Berlioz, Hector 185
Bernstein, Leonard 330
Bertati, Giovanni 61
Beyer, Johanna 131
Bezuidenhout, Kristian 333
Bilson, Malcolm 188 f., 191, 335
Bing, Rudolf 86
Bizet, Georges 52
Blomstedt, Herbert 347
Boese, Cornelia 340
Böhm, Karl 12, 39, 52, 56, 59, 74–76, 87–93, 178 f., 231, 243, 313, 329
Böll, Heinrich 330
Bolstad, Anne 48
Bondy, Luc 67
Bonney, Barbara 192
Bossi, Antonio Giuseppe 168
Boulez, Pierre 60, 128 f., 328
Boveri, Margret 330
Boysen, Peer 183
Bracht, Roland 64 f.
Brahms, Johannes 123, 163, 262, 286
Brandis, Thomas 329
Brandt, Willy 329
Braun, Helena 55
Braus, Dorothea 307
Brecht, Bertolt 120, 311
Breidenstein, Helmut 137
Brendel, Alfred 14, 162–169, 331, 333
Britten, Benjamin 107, 187, 324
Brook, Peter 67
Bruckner, Anton 217 f., 256, 259 f., 294, 328, 346 f.
Buchbinder, Rudolf 261, 333
Buck, Marianne 326
Bülow, Hans von 77
Busch, Adolf 310, 312, 315
Busch, Fritz 12, 57, 74–76, 84–87, 89, 178, 240, 313

Busch, Grete 86
Busoni, Ferruccio 4, 7, 109 f., 112, 117–122, 124, 126, 169

Cage, John 4, 106 f., 128
Cahnbley, Ernst 279
Cambreling, Sylvain 47
Campbell, Don 336
Cannabich, Rosa 36
Capuçon, Renaud 347
Carter, Elliott 108
Carydis, Constantinos 231
Casadesus, Robert 332 f.
Cassadó, Gaspar 312
Cassandre, A. M. (Adolphe Jean-Marie Mouron) 67
Castellucci, Romeo 72 f., 234
Castorf, Frank 44
Cavalli, Francesco 97, 237
Cebotari, Maria 11 f., 313, 315
Cesti, Antonio 97
Chabrier, Emmanuel 185
Chaplin, Charlie 316
Chéreau, Patrice 66 f.
Chin, Unsuk 349 f.
Chopin, Frédéric 158
Christie, John 85 f.
Christie, William 46
Cioran, Emil M. 104
Clegg, Johnny 335
Clément, Mariame 51
Connell, Elizabeth 60
Corea, Chick 340
Cowell, Henry 128, 131
Currentzis, Teodor 13, 43, 62, 75, 99–102, 229, 347
Curzon, Clifford 333
Czernowin, Chaya 49, 132 f.

D'Arcangelo, Ildebrando 192
Da Ponte, Lorenzo 61, 77, 82, 197 f., 200, 204 f., 210, 241, 347
Dalla Costa, Pietro Antonio 346
Dam, José van 68, 212, 331
Damrau, Diana 327, 339 f.
Danco, Suzanne 57, 91
Dauthendey, Elisabeth 283, 315 f.
Davies, Dennis Russell 64 f.
Davis, Colin 334
Davis, Miles 343
De Keersmaeker, Anne Teresa 51
Dean, Brett 253
Debussy, Claude 52, 103, 117, 129, 131, 185
Decker, Willy 67
Dejean, Ferdinand 152
Della Casa, Lisa 91, 186
Demus, Jörg 335
Dermota, Anton 57
Derra de Moroda, Friderica 315, 317 f.
Dessau, Paul 324
Deutsch, Otto Erich 325
Dew, John 67
Diehl, August 315 f.
Ditters von Dittersdorf, Carl 319
Döbereiner, Christian 345
Domgraf-Fassbaender, Willi 173, 178, 313
Dörrie, Doris 51
Dukas, Paul 117
Dülberg, Ewald 71
Dussurget, Gabriel 67
Dutron, Pierre-Henri 97, 250
Dutschke, Rudi 329

Ebers, Clara 301
Ebert, Carl 85 f.
Ebert, Friedrich 306
Edinger, Johann Georg 341
Einstein, Alfred 312, 316, 319, 322
Eisen, Cliff 156
Eisen, Jakob 153
Eisler, Hanns 113
Engert, Gabriel 335
Eötvös, Péter 128
Erath, Johannes 51
Eschenbach, Christoph 333 f.
Escher, M. C. (Maurits Cornelis) 270
Ewert, Hansjörg 304–350

Faerber, Jörg 258
Falckenberg, Otto 5
Faller, Maximiliana 31
Fasch, Johann Friedrich 311
Fassbaender, Brigitte 170–183, 257
Fauré, Gabriel 257
Faust, Isabelle 268 f.
Feldman, Morton 110–112
Felsenstein, Walter 65
Ferrarese, Adriana 198 f.
Feser, Gert 335
Figueiredo, Nicolau de 99
Fink, Elena 61
Finley, Gerald 192, 206
Fischer, Edwin 191, 315, 317, 323, 333
Flesch, Carl 8, 311 f., 315
Forman, Miloš 115, 263, 335
Förster, Christoph 311
Frantz, Ferdinand 55
Frantz, Justus 334
Friedrich der Große, König von Preußen 306
Friedrich, Götz 60 f., 65
Fritsch, Herbert 72
Furtwängler, Wilhelm 57, 294, 315, 317

Gaisberg, Fred 86
Gardiner, John Eliot 62, 100, 184–201, 259, 335, 345, 347
Gareis, Eugen 283
Gaspar, Francine 46
Gazzaniga, Giuseppe 61
Gebhardt, Hans 317
Gebler, Tobias Philipp von 283
Genette, Gérard 66
Georg II., Herzog von Meiningen 122
Gerhaher, Christian 202–215, 327, 346
Gesualdo, Carlo 113
Ghiaurov, Nicolai 206, 242
Gide, André 118
Gieseking, Walter 323
Gilfry, Rodney 192
Giulini, Carlo Maria 62
Glanzberg, Norbert 311
Glauser, Elisabeth 64 f.
Glemser, Bernd 333
Gluck, Christoph Willibald 173, 191, 195, 338, 340
Goebel, Reinhard 333, 336, 338, 350
Goethe, Johann Wolfgang von 209, 317, 346
Goltz, Conrad von der 327, 334
Göring, Hermann 318
Gossec, François-Joseph 312
Gould, Glenn 329
Gourari, Anna 342
Graener, Paul 312
Grandaur, Franz 42–44, 50, 71
Grimm, Baron 195
Groves, Paul 47
Gruber, Gernot 105, 336
Gruberová, Edita 61
Grumiaux, Arthur 255, 257
Grümmer, Elisabeth 59, 329
Grützke, Johannes 63 f.
Guardini, Romano 291
Guarneri, Petrus 260
Guines, Graf de 152
Gulda, Friedrich 95, 328
Gürbaca, Tatjana 51
Guth, Claus 51

Haas, Friedrich 132
Haas, Monique 324, 333
Haas, Robert 25
Haebler, Ingrid 39, 329, 333
Haenchen, Hartmut 10, 216–227
Hagel, Christoph 346
Hahn, Reynaldo 305
Haitink, Bernard 262
Hallstein, Ingeborg 329 f.
Hammer, Christoph 340
Hampson, Thomas 60
Händel, Georg Friedrich 21, 93, 97, 185, 188, 222–224, 237, 313, 335, 337
Handschin, Jacques 40
Haneke, Michael 51

Harnoncourt, Nikolaus 1, 40, 45, 60–62, 75 f., 92–100, 102, 167, 194, 214 f., 231, 240, 256, 269, 274, 323, 331, 334, 344 f.
Hartl, Karl 318
Hartmann, Karl Amadeus 295, 319
Haselböck, Martin 341
Haskil, Clara 40, 257, 333
Hauptmann, Cornelius 192
Haydn, Joseph 21, 36–38, 139, 224, 226 f., 231, 260, 311 f., 319, 337, 341
Haydn, Michael 267, 337
Hengelbrock, Thomas 272, 343
Henschel, Dietrich 48
Henze, Hans Werner 113–115
Herheim, Stefan 51
Hermann, David 51
Herreweghe, Philippe 46, 346
Herterich, Elmar 325
Herz, Joachim 65 f.
Herzog, Werner 51
Hesse, Hermann 9 f., 116, 310, 319
Heuss, Theodor 9
Hildebrandt, Lucas von 168
Hildesheimer, Wolfgang 11, 330
Hindemith, Paul 104, 121 f., 312
Hinrichsen, Hans-Joachim 4
Hinterhäuser, Markus 228–235, 347
Hitler, Adolf 310, 313, 317–319
Hjort, Kirsti 327
Hoelscher, Ludwig 327
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 7, 53 f., 62, 189 f., 241, 326
Hofmann, Bernd 339
Hofmann, Bruno 329
Hofstetter, Michael 72
Hogwood, Christopher 266
Holzapfel, Helmut 64 f.
Hosokawa, Toshio 347
Huber, Gerold 346
Huber, Klaus 340
Hüsch, Gerhard 313, 315

Indy, Vincent d' 126

Jacobs, René 75, 78, 97–102, 173, 178, 183, 236–251, 345, 350
Jahn, Otto 305 f.
Janz, Tobias 126
Joachim, Joseph 261
Jochem, Martina 71 f.
Jochum, Eugen 2, 9–11, 168, 290–303, 321–325, 328, 338
Jochum, Maria 291
Johnson, Graham 337
Johnson, Uwe 330
Jones, Gwyneth 60 f.
Joseph II., Kaiser 211
Jurinac, Sena 57

Kabasta, Oswald 292
Kabitz, Christian 343
Kafka, Franz 310
Kagel, Mauricio 113, 128
Kaiser, Georg 119
Kaiser, Joachim 337, 343
Kam, Sharon 346
Kappel, Gertrud 55
Karajan, Herbert von 52, 58, 178, 238 f., 328
Karg, Christiane 347
Katschner, Wolfgang 338
Kaul, Oskar 310, 317, 345
Keaton, Buster 71
Keilberth, Joseph 328
Keiser, Reinhard 237
Kelterborn, Rudolf 105
Kempe, Rudolf 324
Kempff, Wilhelm 323, 333
Kergulien, Madame de 301
Kerkhof, Ingo 51
Kertész, István 329
Kierkegaard, Søren 241
King, Martin Luther 329
Kirchgeßner, Marianne 48
Kirschner, Klaus 330
Klajner, Daniel 341
Kleiber, Erich 186
Klein, Gideon 134

Kleist, Heinrich von 130, 164
Klemperer, Otto 71
Kloeffel, Oskar 312, 316
Knab, Armin 312, 327
Knapp, Fritz 8, 306, 308
Knappertsbusch, Hans 292
Knepler, Georg 336
Koch, Ulrich 269
Köchel, Ludwig Ritter von 305
Kohl, Helmut 334
Köhler, Otto 325
Kolessa, Lubka 333
Konrad, Ulrich 2, 16–40, 337, 340 f., 348
Konwitschny, Peter 44, 48–50
Körner, Thomas 63
Kosky, Barrie 71
Koßdorff, Jörg 49
Köth, Erika 329
Krämer, Günter 67
Křenek, Ernst 104
Krips, Josef 56 f., 59, 88–91, 178, 319
Kubelík, Rafael 325, 330, 332
Kühnel, Jürgen 66
Kuijken, Sigiswald 61
Kunz, Erich 57, 165
Kupfer, Harry 65 f.
Kurtág, György 133
Kurtág, Márta 133
Kušej, Martin 60 f.

Lachenmann, Helmut 4, 129, 131 f., 330
Lachner, Franz 42
Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de 199
Lange, Aloysia 61
Lange, Joseph 343
Lang, Fritz 310
Larrocha, Alicia de 333
Last, James 105
Le Gros, Joseph 20
Legge, Walter 323
Lehmann, Lilli 51–55, 58, 305
Lehmann, Lotte 209
Leinsdorf, Erich 59
Lemmerich, Christian 278–289
Lethen, Helmut 121
Leupold, Sandra 51
Leutgeb, Joseph 153
Levi, Hermann 52, 77
Levin, Robert D. 2, 105, 135–159, 333, 340
Liebknecht, Karl 306
Ligeti, György 133
Lindberg, Magnus 253
Lippl, Alois Johannes 296, 298
Lisiecki, Jan 333
Loeillet, Jean-Baptiste 312
London, George 57
Lonquich, Alexander 254 f.
Loriod, Yvonne 128
Loriot (Vicco von Bülow) 335
Losey, Joseph 115, 331
Lowery, Nigel 51
Loy, Christof 51, 203, 205
Lubimov, Alexei 333
Lubin, Germaine 55
Ludwig III., König von Bayern 8
Ludwig, Christa 165
Luhmann, Niklas 50
Lupu, Radu 333
Luxemburg, Rosa 306

Maazel, Lorin 331, 337
Mackerras, Charles 163, 187, 194
Mahler, Alma 103
Mahler, Gustav 44, 51 f., 74, 80–82, 102–104, 108, 110, 116, 131, 217, 219, 294, 305
Malgoire, Jean-Claude 46
Malipiero, Luigi 318
Mandela, Nelson 335
Mann, Thomas 110, 310 f., 313, 318 f.
Mantel, Dietmar 269
Margiono, Charlotte 192
Marivaux, Pierre Carlet de 197
Marriner, Neville 212, 331
Marthaler, Christoph 44, 46 f.
Martinpelto, Hillevi 192

Marty, Jean-Pierre 137
Martzy, Johanna 323
Mauersberger, Rudolf 224
Maurer, Wolfdieter 334
Mayer-Michnay, Michaela 49
McFerrin, Bobby 340
McNair, Sylvia 192
McVicar, David 196
Medcalf, Stephen 196
Meier, Waltraud 327, 331, 347
Meining, Evelyn 346, 348
Memmel, Theo 300
Mendelssohn Bartholdy, Felix 262
Menuhin, Yehudi 255, 324, 330
Merkel, Angela 347
Merz, Bettina 50
Merz, Oskar 80
Messiaen, Olivier 125–128
Meyer, Jean 67 f.
Meyer, Sabine 258, 335
Meyerbeer, Giacomo 42
Meyer-Olbersleben, Max 307
Mildenburg, Anna von 55
Miller, Norbert 54
Minkowski, Marc 46 f., 72, 338, 345, 350
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 42, 69, 241
Moll, Kurt 69
Montaigne, Michel de 111
Monteverdi, Claudio 97, 334, 345
Moodie, Alma 12
Mörike, Eduard 73
Mortier, Gerard 41, 46 f., 229
Mösch, Stephan 1–14, 41–73, 185, 201
Moser, Edda 330 f.
Mottl, Felix 305
Mozart, Constanze 20, 240
Mozart, Leopold 49, 93 f., 139–141, 145, 149 f., 156, 195, 335, 340
Mozart, Maria Anna 147
Mühlen, Michael von zur 44
Murray, Ann 60
Mussbach, Peter 67
Mussin, Ilja 99
Mussorgski, Modest 330
Mutter, Anne-Sophie 268 f., 331

Nagel, Ivan 335
Nagy, Imre 324
Nel, Christof 71 f.
Nemirova, Vera 51
Netrebko, Anna 60 f.
Neuenfels, Hans 50
Neumann, Balthasar 6 f., 168, 308, 317
Ney, Elly 315, 333
Nicole 334
Niemetschek, Franz Xaver 20
Nietzsche, Friedrich 113
Nilsson, Birgit 59, 91
Niquet, Hervé 345
Nissen, Georg Nikolaus 240
Noelte, Rudolf 67
Nono, Luigi 131
Norman, Jessye 331
Norrington, Roger 78, 100, 258
Nott, Jonathan 342, 346

Obama, Barack 342
Oelze, Christiane 218
Ohnesorg, Benno 328
Oistrach, David 255 f., 268 f.
Oppenheim, Hans 310, 315, 324
Orgonášová, Ľuba 62, 192
Osthoff, Wolfgang 334
Otter, Anne Sofie von 192

Pärt, Arvo 133, 349 f.
Patti, Adelina 55
Patzak, Julius 79 f., 313, 315
Pauly, Rose 55
Paumgartner, Bernhard 307, 310
Pavarotti, Luciano 261
Pears, Peter 324
Peinemann, Edith 331
Perahia, Murray 333
Peter, Benedikt von 44
Petrenko, Kirill 48 f., 258
Pfitzner, Hans 104

Pichon, Raphaël 72 f.
Piltti, Lea 317
Pintscher, Matthias 253
Pires, Maria João 333
Platel, Alain 46
Plath, Wolfgang 328
Ployer, Barbara 14
Ponnelle, Jean-Pierre 68–70, 76, 92 f., 180, 182, 329, 331
Porter, Cole 113
Possart, Ernst von 52, 77
Poulenc, Francis 111 f.
Prégardien, Julien 347, 350
Presley, Elvis 324
Price, Leontyne 58 f.
Price, Margaret 59, 337
Pritchard, John 178
Prokofjew, Sergei 257
Puccini, Giacomo 58, 173, 175

Quantz, Johann Joachim 306

Raaff, Anton 243
Rackwitz, Werner 223
Raimondi, Ruggero 69, 181, 331
Rameau, Jean-Philippe 185, 188, 191, 195 f.
Ramm, Friedrich 152
Rathenau, Walther 307
Rathert, Wolfgang 103–134
Rau, Franz 321
Ravel, Maurice 103 f., 117, 286
Rawe, Karin 343
Reger, Max 117, 119, 122 f.
Reimann, Aribert 103, 347, 349
Reinartz, Hanns 321, 324
Reinhardt, Max 52
Reiser, Tobias 334
Rennert, Günther 59, 68 f., 335
Richter, Karl 178
Rieger, Fritz 294
Riemann, Hugo 27
Rihm, Wolfgang 106, 346, 349
Rilling, Helmuth 329
Ríos, Waldo de los 105
Ritter, Georg Wenzel 152
Robin, Patrick 275
Rochberg, George 115 f.
Rochlitz, Friedrich 19
Röhn, Erich 317
Rohs, Martha 57
Rolfe Johnson, Anthony 192
Roller, Alfred 52
Rosbaud, Hans 294
Rosetti, Antonio 319
Rossini, Gioachino 173
Rousset, Christophe 345
Rudolph, Johanna 224

Salieri, Antonio 237, 339 f., 347
Satie, Erik 103
Sattler, Dieter 292, 294, 296, 298–301
Sawallisch, Wolfgang 59, 69, 240, 330, 335, 338
Scarlatti, Alessandro 237
Schaaf, Johannes 67
Schadewitz, Carl 312
Schäfer, Christine 47, 61
Schalk, Franz 306
Scharnagl, Karl 300
Scheck, Gustav 345
Schenk, Otto 182
Schering, Arnold 25
Scherzer, Birgit 342
Schiering, Adolf 279
Schiff, András 333
Schikaneder, Emanuel 120, 209, 340
Schiller, Friedrich 129
Schilling, Gustav 136
Schirmer, Ragna 333
Schlömer, Joachim 51
Schmidt, Christian 50
Schmidt, Helmut 334
Schnabel, Artur 191
Schnebel, Dieter 349 f.
Schneider, Hermann 342, 348
Schneiderhan, Wolfgang 324
Schnittke, Alfred 106 f., 116, 341

Schöffler, Paul 57
Scholtz, Rudolf von 295–298, 302 f.
Schönberg, Arnold 103, 109, 123–125, 127, 129, 253
Schostakowitsch, Dmitri 258
Schröder-Devrient, Wilhelmine 53
Schrott, Erwin 221
Schubart, Christian Friedrich Daniel 190
Schubert, Franz 110–112, 123, 163, 205, 211
Schuh, Oscar Fritz 68
Schuh, Willi 78
Schulhoff, Erwin 104
Schumann, Clara 333
Schumann, Elisabeth 310, 315
Schumann, Robert 203, 227, 262, 286
Schütz, Heinrich 224
Schwarzkopf, Elisabeth 57, 165, 323
Sciarrino, Salvatore 113–115
Sciutti, Graziella 68
Scovotti, Jeanette 329
Seedorf, Thomas 3, 74–102
Seefried, Irmgard 57, 165, 324
Seemann, Carl 324
Seers, Jonathan 335, 337, 348
Seidel, Hanns 301
Seiffert, Max 25
Seiffert, Wolf-Dieter 141, 156
Sellars, Peter 43, 63, 65, 67, 102, 229, 331, 347
Serkin, Rudolf 310, 312
Shani, Lahav 347
Shetler, Norman 334
Sibelius, Jean 262
Sieden, Cyndia 192
Siegert, Arila 51
Siepi, Cesare 90, 181, 186, 206, 242
Silvestrelli, Andrea 201
Silvestrow, Valentin 104
Slageren, Johan van 340
Solomon, Maynard 337
Solti, Georg 294
Spering, Andreas 333
Spoerli, Heinz 51
Stadelmayer, Franz 9, 299–303, 321 f.
Stadler, Anton 152
Stahmer, Klaus Hinrich 334
Staier, Andreas 333
Stalin, Josef 323
Steier, Lydia 51
Stein, Horst 61
Stein, Johann Andreas 26 f., 189
Steinecke, Wolfgang 319
Stephens, Suzanne 127
Stich-Randall, Teresa 59, 324
Stockhausen, Karlheinz 127–129, 322
Storace, Nancy 347
Stowell, Robin 150 f.
Stradivari, Antonio 260 f.
Strauß, Franz Josef 334
Strauss, Richard 11, 18, 52, 55, 57, 74 f., 77–80, 87 f., 91 f., 102, 104, 108–110, 122, 171, 305–307, 310, 312, 316, 325, 327, 330
Strawinsky, Igor 103, 124 f.
Strehler, Giorgio 68
Sulyok, Franz 133
Süßmayr, Franz Xaver 97, 247, 250
Sutherland, Joan 62
Szeryng, Henryk 329
Szulc, Radoslaw 258

Tamestit, Antoine 254
Tauber, Richard 311
Te Kanawa, Kiri 331
Telemann, Georg Philipp 237, 272
Thiel, Markus 3, 163, 171, 203, 217, 229, 237, 253, 265
Thomas, Augusta Read 253
Tiepolo, Giovanni Battista 3, 6, 169, 308
Tomatis, Alfred A. 336
Tornius, Valerian 316
Toscanini, Arturo 59
Trattner, Therese von 143
Trojahn, Manfred 49, 348
Trost, Rainer 192
Tschaikowsky, Pjotr 257, 261 f.
Tsontakis, George 115 f.

Türk, Daniel Gottlob 193
Tyson, Alan 337

Uchida, Mitsuko 333
Ulm, Renate 290–303
Ulsamer, Josef 334, 345
Umbach, Klaus 335

Valentin, Erich 9 f., 329
Valéry, Paul 133
Varady, Julia 59
Vatelot, Étienne 275
Végh, Sándor 268 f., 337
Ven, Elza van der 329, 345
Verdi, Giuseppe 51, 58 f., 64, 89, 171, 173, 177, 185, 207, 234
Vesper, Will 318
Vick, Graham 67
Viebrock, Anna 47
Villeneuve, Louise 198 f.
Vogler, Georg Joseph (Abbé) 42
Voss, Gert 209
Vötterle, Karl 307

Wagner, Richard 51–53, 55, 59–61, 64, 78, 80, 87, 89, 91, 110, 113, 117, 122, 171, 173, 191, 208, 211, 217 f., 222, 232, 238, 307, 313
Waibel, Anton 306
Walter, Anton 26, 189
Walter, Bruno 74 f., 80–84, 86–88, 92, 102, 313
Walther von der Vogelweide 311
Weber, Aloysia 218
Weber, Carl Maria von 185
Webster, James 156
Weill, Kurt 104, 117–121, 311
Weiß, Christof 346, 349
Weisser, Johannes 242
Welitsch, Ljuba 57–59
Wenzinger, August 345
Wesselmann, Hilde 316
Widmann, Jörg 133, 346, 349
Wieler, Jossi 44
Wilhelm II., deutscher Kaiser 306
Will, Dimitra 304–350
Wolff, Christoph 346
Wolf-Ferrari, Ermanno 108, 312
Wunderlich, Fritz 324

Zacharias, Christian 254 f., 333
Zadek, Peter 63–65, 67
Zagrosek, Lothar 50
Zallinger, Meinhard von 177
Zaslaw, Neal 343
Zehetmair, Thomas 269, 334
Zilcher, Heinz Reinhard 286, 322
Zilcher, Hermann 2, 5–12, 278–289, 305, 307 f., 310–319, 321 f., 327, 330, 333, 338, 342, 345, 348
Zimmermann, Bernd Alois 129–132, 323
Zimmermann, Frank Peter 252–263, 342
Zimmermann, Tabea 264–275
Žižek, Slavoj 341

ABBILDUNGSNACHWEISE

Festival d'Aix-en-Provence / Pascal Victor 73
akg-images 81, 85, 125
akg-images / Marion Kalter 131
Arnold Schönberg Center 109 (Schönberg)
Dion August 116 (Tsontakis)
Bayerische Staatsbibliothek 284 und 311 (Signatur: Mus.ms. 12004-1), 287 (Signatur: Mus.ms. 12233)
Bayerische Staatsoper / Oda Sternberg 69
Bayerischer Rundfunk / Fred Lindinger, in Lizenz der BRmedia Service GmbH 322 (Stadelmayer)
Bayerischer Rundfunk / Foto Sessner, in Lizenz der BRmedia Service GmbH 337
Bernd-Alois-Zimmermann-Gesellschaft e. V. 129
Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique 106 (Cage)
Bildportal der Kultureinrichtungen (bpk) 316 (unten)
Bildportal der Kultureinrichtungen (bpk), Kunstsammlungen Chemnitz / László Tóth 307 (unten)
Marco Borggreve 264
Bridgeman Images / Philippe Matsas, Opale 236
BrüderBuschArchiv im Max-Reger-Institut / Hermann Weiler 119 (Reger)
BrüderBuschArchiv im Max-Reger-Institut / Charlotte Willott 310
Bundeskriminalamt 336 (unten)
Ralf Dombrowksi 162
Willi Dürrnagel, Privatarchiv 309
Getty Images / Erich Auerbach 115
Getty Images / Bettmann 121 (Weill)
Getty Images / Leif Skoogfors 116 (Rochberg)
Marc Gilsdorf 170
Hänssler Classic / Irène Zandel 252
imago images / Everett Collection 59 (L. Price; Nilsson), 312, 335
imago images / ITAR-TASS 106 (Schnittke)
imago images / Leemage 79, 94, 98, 119 (Busoni), 331, 334 (C. Davis), 344
imago images / Michel Neumeister 88, 121 (Hindemith), 324 (Wunderlich)
imago images / United Archives 325 (Kubelík)
Komische Oper Berlin / Monika Rittershaus 48
Main-Post 320
Main-Post / Thomas Obermeier 347, 349, 350 (Schnebel)
Main-Post / Röder 301
Gert Mothes 184
Mozartfest Würzburg 295, 343
Mozartfest Würzburg / Katrin Link 325 (oben)
Mozartfest Würzburg / Daniel Peter 350 (Chin)
Mozartfest Würzburg / Norbert Schmelz 10
Mozartfest Würzburg / Katharina Trutzl 3, 7
Mozartfest Würzburg / Kathrin Königl 14
Mozartfest Würzburg / Dita Vollmond 350 (Goebel)
Riccardo Musacchio 216
The National Library of Israel 305 (oben)
Birgit Nockenberg 346
Daniel Osthoff, Privatarchiv 319 (unten)
Österreichische Nationalbibliothek 111 (Poulenc), 126
Österreichische Nationalbibliothek / D'Ora-Benda, Atelier 124
Österreichische Nationalbibliothek / Ferdinand Schmutzer 109 (Strauss)

Österreichische Nationalbibliothek / Charlotte Till-Borchardt 127
Rai Trade / Luca Carrà 114
Salzburger Festspiele Archiv / Oliver Herrmann 47
Salzburger Festspiele Archiv / Hans Jörg Michel 60
Salzburger Festspiele Archiv / Franz Neumayr 228
Salzburger Festspiele Archiv / Ros Ribas 66
Sony Music Entertainment / Gregor Hohenberg 202
Staatsoper Stuttgart (Württembergische Staatsoper) / Hannes Kilian 64
Stadtarchiv Würzburg 280, 293, 306 (oben und unten), 313 (oben), 319 (oben)
Stadtarchiv Würzburg / Dr. Carl Lamb 322 (unten)
Stadtarchiv Würzburg / Erika Groth-Schmachtenberger 289, 311 (unten), 317, 326
Stadtarchiv Würzburg / Hans Heer 297, 332, 334 (oben)
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Portraitsammlung Friedrich Nicolas Manskopf / Julius Cornelius Schaarwächter 52
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main 305 (unten)
Wikimedia Commons 56, 330, 336 (oben), 341
Wikimedia Commons, Bulgarian Archives State Agency 59 (Welitsch)
Wikimedia Commons, Dutch National Archives / Rob Bogaerts 111 (Feldman)
Wikimedia Commons / Rauf Guliyev 328
Wikimedia Commons, Library of Congress 324 (Argerich)
Wikimedia Commons, Library of Congress / Dupont 103
Petra Winkelhardt 339, 340
Anton Zavjyalov 101
Helga Zilcher, Privatarchiv 279, 307 (oben), 313 (unten), 314, 316 (oben), 322 (Zilcher)

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechteinhaber zu ermitteln. Sollte es in Einzelfällen nicht gelungen sein, Rechteinhaber ausfindig zu machen, bitten wir diese um einen Hinweis an den Verlag.

DANK

Dieses Buch war von langer Hand geplant, 100-jährige Jubiläen sind keine Überraschung. Dass es pünktlich erscheinen kann – ein halbes Jahr vor Beginn des Würzburger Mozartfestes 2021 und zur Bekanntgabe des Jubiläumsprogramms – ist dennoch alles andere als selbstverständlich. Unter den Bedingungen der Corona-Pandemie hat sich die Produktion in vielen Details anders gestaltet als erwartet. Genauer: Sie war nur durch den energischen und selbstlosen Einsatz der Beteiligten möglich. Dass und in welchem Maße Mozart als Thema und das Projekt als Ganzes dabei beflügelten, gehört zu den schönsten Erfahrungen, die der Herausgeber während der dreijährigen Entstehungszeit machen konnte.

Zu danken ist zunächst den Künstlerinnen und Künstlern, die ihre Erfahrungen mit Mozart für dieses Buch reflektiert haben und sich viel Zeit für die Gespräche nahmen. In gleichem Maß gilt der Dank den Autorinnen und Autoren, die sich auf das Konzept eingelassen haben und einzelnen Themenstellungen mit Leidenschaft und Expertise gefolgt sind.

Der Dialog mit Ulrich Konrad war stets Bereicherung, Anregung – und auch mit konkreter Hilfestellung verbunden, wofür ihm besonders gedankt sei. Markus Thiel hat sich der Aufgabe der Künstlergespräche über die Inhalte hinaus mit größtem diplomatischem Geschick, Geduld und Gelassenheit angenommen. Robert D. Levin konnte in einer heiklen Situation eine wertvolle Brücke schlagen. Dimitra Will hat keine Mühen und keinen Archivbesuch gescheut, um Bitten nach entlegenem Bildmaterial auch in härtesten Corona-Zeiten zu erfüllen.

Für die konstruktive Zusammenarbeit in Hinblick auf Archivmaterial sei insbesondere gedankt: Axel Metz, Sybille Grübel und Anne Ullrich (Stadtarchiv Würzburg); Stefan Dietzer und Milena Kowalczyk (Main-Post); Uta Schaumberg (Bayerische Staatsbibliothek); Andrea Kaiser, Angelika Stein und Albrecht Thiemann (Opernwelt), sowie den Kindern von Hans Heer, die dessen Nachlass zugänglich machten.

Für Informationen, Anregungen und Hilfestellungen verschiedenster Art ist zu danken: Richard Barth, Friedhelm Brusniak, Willi Dürrnagel, Gabriel Engert, Christoph Henzel, Klaus Heuberger, Karin Rawe, Jürgen Schaarwächter, Jonathan Seers, Matthias Wagner, Klaus Zeitler und Helga Zilcher.

Vonseiten des Verlages waren es Jutta Schmoll-Barthel als unbestechliche Lektorin und Dorothea Willerding als Gestalterin, die zum Gelingen beigetragen haben. Daniel Lettgen hat als überaus sachkundiger Korrektor zu Recht manche Formulierung hinterfragt.

Evelyn Meining, Intendantin des Mozartfestes Würzburg, und Katharina Strein, dessen Geschäftsführerin, haben nicht nur den organisatorischen und finanziellen Rahmen geschaffen, in dem das Projekt wachsen konnte, sie haben diesen Rahmen in Corona-Zeiten keineswegs enger gefasst, sondern sogar erweitert, wofür ihnen nachdrücklich gedankt sei.

Ohne einen Druckkostenzuschuss der Unterfränkischen Kulturstiftung hätte das Buch nicht in der vorliegenden Ausstattung erscheinen können. Der finale und größte Dank gilt der Stadt Würzburg, die als Träger des Mozartfestes das ganze Projekt überhaupt erst ermöglicht hat.

Karlsruhe, im Oktober 2020

Stephan Mösch