Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 12 (1992)

Artikel: "... que cet enfant ne me fasse tourner la tête..." : zur Eröffnung des Zürcher Symposiums über den jungen Mozart

Autor: Lichtenhahn, Ernst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835254

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«... que cet enfant ne me fasse tourner la tête ...» Zur Eröffnung des Zürcher Symposiums über den jungen Mozart

ERNST LICHTENHAHN

Über die Ursachen von Mozarts frühem Tod, dessen die Welt 1991 gedenkt, ist viel gerätselt worden. Vielleicht trugen die Strapazen und Krankheiten, denen Mozart als Kind auf weiten Reisen ausgesetzt war, mit dazu bei. Die längste dieser Reisen trat der Salzburger Hofmusiker Leopold Mozart mit Frau und Kindern im Juni 1763 an. Wolfgang war damals sieben, seine Schwester Maria Anna, «Nannerl», zwölf. Die Reise dauerte bis November 1766 und führte durch Deutschland, Belgien, Frankreich, England, die Niederlande und die Schweiz. Der Aufenthalt in Zürich als einer der letzten Stationen gibt den Anlass zu unserem Symposium. Es gilt somit bewusst dem Knaben Mozart. Denn sich mit ihm erneut auseinanderzusetzen scheint lohnend: zwar geistert, wie Herr Estermann soeben aus Hildesheimer zitierte, noch immer das Wunschbild vom «Kindmanne» durch die Köpfe; doch mit der Wirklichkeit des Knaben Mozart, seines Umgehens mit Musik und Menschen und dem Umgang der Menschen mit ihm hat diese Vorstellung von Kindlichkeit wenig zu tun. Und das Mozart-Bild insgesamt ist doch bis heute viel stärker geprägt von der Vorstellung des «erhabenen Klassikers». Diese aber ist eher dazu angetan, den Blick auf den Knaben zu verstellen.

Damals, auf der grossen Reise, wurden Mozart und seine Schwester in unzähligen Konzerten einem staunenden Publikum vorgeführt, als Wunderkinder, fast wie Sensationen im Zirkus. Doch nichts lässt darauf schliessen, dass der kleine Wolfgang dagegen eine Abneigung empfunden hätte. Vielmehr soll er kaum zu halten gewesen sein, wenn ihm Werke fremder Musiker zum Vom-Blatt-Spielen und Themen zur freien Improvisation aufs Klavier gestellt wurden oder wenn er zuhause für sich selber Gehörtes und Gedachtes in eigenen Kompositionen verarbeitete. Mozarts schöpferischer Beginn und die Musik derer, die er auf der Reise traf und hörte, greifen eng ineinander.

Was auch immer auf jener Reise mehr ins Gewicht fallen mochte, die Möglichkeit zur Begegnung mit neuen Stilentwicklungen oder die Vermarktung als Wunderkind: für uns ist die grosse Reise ein glücklicher Umstand. Es ist fraglich, ob wir ohne sie dieselbe Fülle und Vielfalt an Zeugnissen hätten. Fraglich ist, ob so viele Kompositionen entstanden wären ohne alle die Eindrücke und Erlebnisse, die der Sieben- bis Zehnjährige hatte und die er in so erstaunlicher Weise zu verwerten verstand. Sicher ist, dass wir ohne die Reise Leopolds Briefe nicht hätten. Und wahrscheinlich ist, dass weniger Zeugnisse von dritter Seite vorhanden wären, wenn die Familie Mozart in Salzburg geblieben wäre, wohin sich kaum ein Grimm oder Barrington oder Tissot begeben hätte. Das heisst übrigens auch, dass ohne die grosse Reise das Bild vom «Wunderkind» weniger sensationell wäre.

Wir verdanken jedenfalls der grossen Reise drei Arten von Zeugnissen über den jungen Mozart: die Kompositionen, die Briefe des Vaters, die Berichte Dritter. Den Kompositionen ist bei diesem Symposium naturgemäss der breiteste Raum gewidmet, wobei die Betrachtung nicht auf die Zeit der grossen Reise beschränkt ist, sondern auch Ausblicke bis ans Ende der frühen Reisejahre, also auch der italienischen, ihren Platz

haben sollen. Die Frage interessiert uns, ob sich feststellen lässt, wie sich die Werke, wie sich die Kompositionsvorgänge verändern, ob es so etwas wie eine das Grösser- und Erwachsenwerden begleitende «Bewusstwerdungskrise» gibt, und was dabei dennoch von jenem frühen – oft fast instinktiven – Aufnehmen, Verwandeln und Neugestalten musikalischer Eindrücke bleibt, von jenem frühen, offenbar so verblüffend leichten Produzieren.

*

Den Anfang aber soll der Zugang von aussen machen. Wie wurde der kleine Mozart von Dritten (und dann auch von seinem Vater) gesehen, wie verstanden, wie deuteten sie ihn? Denn um Deutungen, Spiegelungen aus je eigenen Voraussetzungen geht es ja nicht erst in Mozarts Nachleben, sondern schon bei den Zeitgenossen, gerade auch denen der frühen Jahre. Die Begabung des Knaben war ausserordentlich und liess sich wohl von keinem, der sie erlebte, in frühere Erfahrungen einordnen, aus ihnen erklären. Dennoch zeichnen sich Deutungsmuster ab, Erklärungs- oder doch zumindest Beschreibungsversuche aus unterschiedlichen Konventionen ästhetischen, pädagogischen und psychologischen Denkens jener Zeit. Hierzu einleitend einige Beobachtungen.

Einer der begeistertsten Berichte über den Knaben Mozart lieferte bekanntlich der aus Deutschland stammende Pariser Freund und Förderer der Familie Mozart, der Baron Friedrich Melchior von Grimm in seiner handschriftlich an Höfen ganz Europas verbreiteten *Correspondance littéraire*[2]. Der Bericht über Mozarts erstes Pariser Auftreten findet sich in der Ausgabe vom 1. Dezember 1763 und beginnt mit der Bemerkung, die wahren Wunder seien selten genug um davon zu sprechen, wenn man einem begegne. Dass man Mühe habe zu glauben, was man sehe und höre, illustriert Grimm unter anderem mit der Schilderung von Mozarts stundenlangem Improvisieren «avec goût et sans confusion», des Vom-Blatt-Spielens und Nach-dem-Gehör-Begleitens wie auch des Spielens auf verdeckten Tasten. Er sei, so Grimm weiter, darauf gefasst, dass dieses Kind ihm den Kopf verdrehe, wenn er es noch oft höre – «que cet enfant ne me fasse tourner la tête, si je l'entends encore souvent»; es bringe ihn zur Einsicht, dass es schwierig ist, den Verstand zu behalten, wenn man Wunder erlebt. Es erstaune ihn auch nicht mehr, dass Paulus den Kopf verlor, als er seine seltsame Vision hatte.

Grimms Schilderung ist zweifellos wirklichkeitsgetreu; Beschreibungen in andern Quellen und die Londoner Beobachtungen von Lord Barrington stimmen mit ihr in vielem überein[3]. Dennoch enthält sie eine Interpretation, ein Mozart-Bild, entworfen aus ganz bestimmten Voraussetzungen, zeitbedingten Annahmen heraus. Grimms Erklärungsmodell scheint ein quasi religiöses zu sein: das unerklärliche Wunder, das einem den Kopf verdreht, von Grimm verglichen mit dem Damaskus-Erlebnis des Paulus. Sein «Offenbarungsglaube» ist aber eher ästhetischer als religiöser Natur: die Auffassung der Unerklärlichkeit oder Nicht-Erklärungsbedürftigkeit des Genies steht in deutlichem Zusammenhang mit der modernen französischen Kunstauffassung jener Zeit: dass nämlich nicht – wie es traditionellerweise gelehrt wurde – die verstandesmässige Kenntnis und Beherrschung der Kunstregeln Wert und Grösse eines Kunstwerks ausmache, sondern

2 *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt u. erläutert v. Otto E. Deutsch, Kassel etc. 1961, S. 27f.
3 Vgl. ebda., S. 22f, 26, 86ff.

die Begabung. Das Genie schafft ohne Studium, es ist «unmittelbar zu Natur», von der es in den Zustand enthusiastisch-selbstvergessener Schöpferkraft gesetzt wird.

Es gäbe ja auch andere Aspekte: etwa der, dass Vater Leopold Mozart sein hochbegabtes Kind früh unterrichtet und systematisch gefördert hat. Dieses Erklärungsmodell begegnet auch. So heisst es in Gerbers Lexikon von 1790, Mozart sei «schon in seiner zarten Kindheit durch den Unterricht seines Vaters» so weit gebracht worden, dass er bereits «in seinem 7ten Jahre» in Paris «durch seine Fertigkeit auf dem Klaviere die allgemeine Bewunderung auf sich zog»[4]. Dieses rationale, pädagogische Erklärungsmodell ist bezeichnenderweise nicht dasjenige Grimms, wie es andrerseits bezeichnend sein dürfte, dass Gerber Grimms wundergläubige Emphase und den damit verbundenen Geniebegriff nicht übernimmt. Denn dass Gerber Grimms Bericht kennt und sich hier auf ihn stützt, legt die besondere Erwähnung des Pariser Aufenthalts ebenso nahe wie der Umstand, dass Gerber – wie Grimm – den damals fast achtjährigen Mozart als noch nicht siebenjährig bezeichnet. – Es fragt sich übrigens, ob Grimms so ausschliessliche Blickrichtung auf Mozarts angeborene Fähigkeiten, auf das Naturtalent, nicht auch mit im Spiel ist, wenn er später, 1778, deutlich zu verstehen gibt, dass er Mozart – gegen dessen eigene Überzeugung – nicht zutraut, sich in dem seiner Natur fremden Stil der französischen Oper auszuzeichnen. Mozart selber scheint auf solche Zusammenhänge in einem Brief an den Vater mit der bitteren Bemerkung hinzuweisen, «dass der M:r grimm im stande ist *kindern* zu helfen, aber nicht erwachsenen leüten»[5].

Noch in einem andern Falle wirft eine spätere Bezugnahme auf Grimm Licht auf die frühen Mozart-Bilder. Es handelt sich um eine Briefstelle Leopold Mozarts, wo dieser im Bemühen, dem Sohn im Sommer 1768 in Wien zur gebührenden Anerkennung zu verhelfen, die Vorstellung vom unerklärlichen Wunder aufgreift und sich dabei an Grimm erinnert: «war es nicht eine grosse freude und ein grosser Sieg für mich, da ich einen voltairianer mit einem erstaunen zu mir sagen hörte: Nun hab ich einmahl in meinem Leben ein Wunder gesehen; das ist das erste!»[6] Freilich ist die christliche Umdeutung des Grimmschen Wunderglaubens, die Leopold vornimmt, eher ein Missverständnis – jedenfalls mit der religiösen Emphase, die die Vorstellung nun bekommt. Dem jungen Mozart einen Opernauftrag vorenthalten, heisst ja in Leopolds Augen geradewegs: «Man will Gott die Ehre nicht lassen». Aufschlussreich im Rückblick ist nun aber nicht nur, dass Leopold dem «Wunder» Wolfgang die sozusagen messianische Kraft zutraut, einen Voltairianer zu bekehren, sondern überhaupt nur schon die Tatsache, dass er sich selber so eindeutig die Vorstellung vom unerklärlichen Wunder zu eigen macht. Gewiss ist er nicht durch Grimm auf diese Vorstellung gekommen. Aber es spricht doch einiges dafür, dass Leopold von Haus aus eher die Auffassung Gerbers teilte, mithin als aufgeklärter Mensch eher dazu neigte, der Erziehung vor der Naturbegabung den Vorrang einzuräumen. Zu erinnern ist an die äusserst weitgehende Bildungsvermittlung, die er in seiner Violinschule fordert, ehe einem Kind das Spielen überhaupt erst erlaubt sein solle[7], dann aber auch an die in dieser Beziehung durchaus glaubwürdigen späten Erin-

4 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, hg. v. Ottmar Wessely, Graz 1977, Sp. 978.

5 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, hg. v. Wilhelm A. Bauer u. Otto E. Deutsch, Kassel etc. 1962, Bd. 2, S. 474.

6 Brief vom 30. Juli 1768 an Lorenz Hagenauer, ebda., Bd. 1, S. 272.

7 Leopold Mozart erachtet die Kenntnis dessen, was man heute allgemeine Musiklehre nennen könnte, ebenso wie das genaue theoretische Wissen über Violin- und Bogenhaltung vor aller Praxis für unerlässlich, «da widrigenfalls, wenn der lehrbegierige Schüler gleich nach der Violin die beeden Hände strecket;

nerungen des Salzburger Hoftrompeters Johann Andreas Schachtner, dass der Vater dem Knaben ein scheinbar verfrühtes Mitwirken an der häuslichen Kammermusik – erfolglos und, wie sich zeigen sollte, zu unrecht – zu untersagen suchte[8]. Es scheint also, dass Leopold Mozart so etwa in Wolfgangs fünftem und sechstem Altersjahr eine nicht unbedeutende Wandlung hinsichtlich seiner Einschätzung des hochbegabten Kindes durchzumachen hatte.

*

Lord Barrington – um noch kurz einige weitere frühe Mozart-Bilder zu streifen – ist in erster Linie der genaue wissenschaftliche Beobachter und Experimentator, der das Ausserordentliche und Unerklärbare der Mozartschen Begabung fasziniert unterstreicht (freilich nicht ohne sich in Mozarts Heimat der Richtigkeit des Geburtsdatums vergewissert zu haben). Zugleich aber ist es ihm wichtig, die kindlichen Züge festzuhalten: das Spielen mit einer Katze oder das Steckenpferdreiten unvermittelt aus äusserster musikalischer Konzentration heraus[9]. Diese besondere Blickrichtung Barringtons unterscheidet sich von der sonst in jener Zeit offenbar verbreiteten Tendenz, Wunderkinder wie vorzeitige, quasi zwergenhafte Erwachsene zu betrachten und zu behandeln – und entsprechend ja auch zu kleiden. Dass damit auch eine Zurschaustellung ähnlich der von Abnormitäten auf dem Jahrmarkt einherging, liegt auf der Hand und ist für die Mitte des 18. Jahrhunderts vielfach bezeugt. International berühmt war etwa die Kindertruppe des Italieners Nicolini, die Pantomimen zum besten gab. Lessing hat die Truppe 1747 gesehen, bezeichnet die Kinder als «kleine Affen» und Nicolini als einen, der sich «die Neugierigkeit und den läppischen Geschmack unserer Zeiten zinsbar zu machen weiss.» Und Lessing, der neben dem künstlerisch Unbefriedigenden dieser Aufführungen offenbar auch das menschlich Unwürdige solcher Schaustellungen empfand, fügt bei: «Ich glaubte vom Himmel zu fallen, als ich Männer vor seiner Bühne antraf, die ich sonst nicht anders als mit Ehrerbietung genennt habe ... Der kleine Narre spielt, die grossen sehen zu»[10].

Auch Jean-Jacques Rousseau übt Kritik an der Sensationsmache. In ihm findet aber vor allem die Auffassung, aussergewöhnliche Fertigkeiten und hohe Geschicklichkeit seien im Grunde nicht kindgemäss und deswegen sensationell, einen dezidierten Gegner. Nichts sei gewöhnlicher – so Rousseaus Meinung – als geschickte Kinder zu sehen, die in ihren Gliedern dieselbe Beweglichkeit haben, die ein Erwachsener haben kann. Gewiss hätten Kinder im allgemeinen zuerst dicke, kurze, wenig bewegliche Finger, patschige, zum Zufassen wenig geeignete Hände. Das habe aber nicht verhindert, dass manche Kinder in einem Alter schreiben und zeichnen konnten, wo andere noch nicht einmal Bleistift und Feder zu halten wussten. Dies beweise, dass die Ungeschicklichkeit, die man bei Kindern für die Handhabungen der Erwachsenen annehme, bloss eingebildet

ein und anderes Stück nach dem Gehör abzuspielen erlernet; den Grund nur obenhin beschauet, und mit Unbedacht über die ersten Regeln weg siehet, er alsdann auch das Versäumte gewiss nimmermehr nachholet, und folglich sich selbst dadurch in dem Weg stehet, zu einem vollkommenen Grad der musikalischen Wissenschaften zu gelangen.» *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 (Ndr. Frankfurt a.M. 1956), S. 20f.

8 Vgl. Dokumente, S. 397.

9 Dokumente, S. 90.

10 Schriften, 2.Tl, Zwölfter Brief, an Herrn A**, zitiert nach *Lessings Werke*, hg. v. Rob. Riemann, Leipzig o.J., Bd. 3, S. 41.

sei. Wenn sie gewisse Geschicklichkeiten nicht zu haben scheinen, so nur deswegen, weil man sie sie nie hat erproben lassen[11].

Rousseau, der auf diese Weise einmal mehr Kritik übt an einem Rollenverhalten, das die Gesellschaft mit ihren Konventionen vorschreibt, führt in diesem Zusammenhange auch Beispiele musikalischer Wunderleistungen an. Und an dieser Stelle im zweiten Buch des Emile findet sich dann in Rousseaus Handexemplar der handschriftliche Nachtrag: «Un petit garçon de sept ans en a fait depuis ce tems-là de plus étonnans encore.»[12]

Ohne Zweifel ist damit Mozart gemeint, und die Stelle verdiente es, in eine Neuausgabe der Mozart-Dokumente aufgenommen zu werden. Es ist anzunehmen, dass sich Rousseau auf den Bericht der Correspondance Littéraire stützte; denn er selber – obwohl es oft nur um wenige Wochen und Monate ging – hat den kleinen Wolfgang sowohl in Frankreich als auch in England und der Schweiz verpasst. Das ist zu bedauern, denn es wäre zweifellos spannend, Äusserungen Rousseaus etwa über jene Londoner Experimente Barringtons zu haben, bei denen der Knabe auf blosse Stichwörter – «Perfido» oder «Affetto» – Opernarien unterschiedlichen Charakters improvisierte. Hier ging es ja nicht so sehr um die Geschicklichkeit am Instrument als vielmehr um das Ausdrucksvermögen und damit um eine Fähigkeit, die Rousseau von der körperlichen Geschicklichkeit abgehoben wissen wollte. Deren Grundlagen seien vorhanden, die geistigen Fähigkeiten aber resultierten erst aus fortschreitender Entwicklung; was man bei Kindern für Geistigkeit halten möchte, sei blosser Schein, «n'est qu'apparent». Hier sei in der Tat jede «culture prématurée» zu verwerfen. Und entsprechend verwirft Rousseau in affektiver Hinsicht eine Musik, die er für dem Kind nicht gemäss hält: «La musique imitative et théâtrale n'est pas de son âge. Je ne voudrois pas même qu'il chantât des paroles; s'il en vouloit chanter je tâcherois de lui faire des chansons exprès, intéressantes pour son age et aussi simples que ses idées.»[13]

Wenn auch nicht Rousseau, so fand der kleine Mozart während des Schweizer Aufenthaltes doch in dem Gelehrten Samuel (oder Auguste, wie er sich als Schriftsteller auch nannte) Tissot einen weiteren aufmerksamen Beobachter[14]. Sein Bericht ist selbst so etwas wie die Synthese der bisher skizzierten Auffassungen dar. Das Aussergewöhnliche des Phänomens, das im Grimmschen Sinne Unerklärliche, sieht Tissot sehr wohl; dieses will er letztlich der Metaphysik zur Erörterung überlassen. Soweit aber seine Wissenschaft reicht, zieht er folgende physiologisch-psychologisch orientierten Erklärungsmodelle heran: eine hochentwickelte Sensibilität des Gehörssinnes, eine von diesem gesteuerte besondere Ausbildung des Gehirns wie auch der Motorik, die zudem durch frühes Training vorzüglich ausgebildet worden sei. Zur Verwirklichung aber seien diese Anlagen nur gelangt, weil der Vater sie früh erkannt und gefördert habe.

Vor welchem Hintergrund und mit welchen Erklärungsversuchen das mittlere 18.Jahrhundert das Phänomen des Knaben Mozart auch zu erfassen suchte, fest steht, dass die Vorstellung vom «Wunderkind» das Mozart-Bild für eine lange Zeit prägte.

*

11 *Emile*, in: *J.-J. Rousseau, Oeuvres complètes*, vol. 4, Paris 1980, p. 402.

12 Ebda., p. 1398. Der Zusatz findet sich in Rousseaus Handexemplar (Bibl. Genf Cc 12), das er im Hinblick auf die von Duchesne 1764 geplante Sammelausgabe seiner Werke annotierte.

13 Ebda., S. 403ff.

14 Dokumente, S. 58ff.

Seit jenem Herbsttag vor zweieinviertel Jahrhunderten, als der zehnjährige Mozart in Zürich auftrat, ist so etwas wie eine Umkehrung erfolgt. Er war damals das viel gepriesene Wunderkind, das quer durch Europa Aufmerksamkeit erregte. In späteren Jahren stand ihm der frühe Ruhm gelegentlich im Wege. In Gerbers Lexikon von 1790 heisst es über Mozart: «Dieser grosse Meister hat sich durch seine frühe Bekanntschaft mit der Harmonie so tief und innig mit selbiger vertraut gemacht, dass es einem ungeübten Ohre schwer fällt, ihm in seinen Werken nachzufolgen.»[15] Es ist offenkundig: der erwachsene Mozart kann und will nicht mehr jenen leichten Ruhm erringen, der dem Knaben zuteil wurde. Manch einer aber, selbst ein Gerber, ein ausgewiesener und erfahrener Musikkenner, scheint das zu bedauern. Der grosse Mozart wird am kleinen gemessen, am Wunderkind, das sich in alle Herzen spielte; der grosse, erwachsene Mozart erfüllt diese Erwartungen nicht mehr, er ist in seiner Musik irgendwie zu kunstvoll, zu schwierig geworden. Das scheint Gerber andeuten zu wollen.

Heute ist es umgekehrt: Der kleine Mozart steht im Schatten des grossen. Das ist begreiflich und aufs ganze gesehen auch richtig: der spätere Mozart ist nicht nur der bekanntere, er ist zweifellos auch der tiefere, der gewichtigere. Und es ist gewiss niemandem zu verargen, wenn er in frühen Werken, in einer Londoner Sinfonie oder dann nachher bei Salzburger oder frühen italienischen Werken, dem *Mitridate*, dem *Lucio Silla* oder dem Oratorium *Betulia liberata* auf jene Stellen am stärksten reagiert, die am ehesten als Vorklänge erscheinen: hier ein Moment, eine Ahnung voll ausgewachsenen Musiktheaters, dort mit einemmale ein Motiv von der unübertrefflichen Grazie, die nach der von Kleist im «Marionettentheater» geäusserten Vorstellung vor aller Bewusstwerdung oder aber in deren Vollendung nur möglich ist. Solches Heraus- und Voraus-Hören ist begreiflich und legitim: Es geht ja um einen und denselben Komponisten, der sich zum bedeutenderen hin entwickelt und auch entwickeln wollte.

Und dennoch beginnt genau hier die Schwierigkeit, zeichnet sich hier das Bild ab, das den kleinen, den jungen Mozart allzu sehr verblassen lässt, ihm nicht gerecht wird, den Zugang zu ihm verstellt: Der grosse Mozart, der bekannte, gewichtige und bedeutende, das ist ja zugleich der «klassische», der Mozart also, dem lange nach Gerber, im 19. Jahrhundert, besonders deutlich seit Schumann, alle Attribute des Klassischen beigemessen wurden: Idealität, Grazie, Ruhe, Objektivität, Erhabenheit. Dass Mozart im Biographischen dieser abgeklärte, erhabene Klassiker nicht gewesen ist, das hat sich spätestens seit dem «Amadeus»-Film herumgesprochen, aber doch eben auf eine verzerrte und im ganzen recht äusserliche Art. Die Vorstellung vom Werk ist weithin diese klassische geblieben. Und das verstellt nun eben den Blick zurück zum jungen Mozart – zum Knaben auf der grossen Reise. Zu sehr erscheint in «klassischer» Perspektive das Frühwerk als ein blosses Noch-nicht; allzu unwirklich das Bild auch vom Wunderkind – ein «siebenjähriges Genie» (in der vollen Bedeutung dieses Begriffes), das ist schlechthin nicht vorstellbar, ist eine Chimäre, ein Konstrukt.

Das Komponieren des Knaben Mozart – vom Schatten der Zukunft befreit, d.h. von der Hypothek des Mozart viel später erst zuwachsenden emphatischen Begriffs des Klassischen – es zeigt sich uns als ein durchaus aussergewöhnliches Produzieren zwar, aber doch auch als ein irgendwie (unter den besonderen Voraussetzungen, versteht sich) recht kindgemässes, wie ein Spielen mit Bauklötzen, erfüllt von der Spannung, ob z.B. ein längliches Stück, das andere Kinder gerade auf den Boden legen würden, vielleicht

15 a.a.O., Sp. 979.

auch oben drauf, und nicht genau in der Mitte, zum Stehen gebracht werden kann, ohne dass es herunterfällt. Bei Mozart fällt es nicht herunter, oder er gibt eben nicht nach, bis es hält. Nicht zuletzt ist es die ungeheure Ausdauer des Knaben, die erstaunt.

Das Bild vom spielenden Kind ist vom erhabenen und abgeklärten des Klassikers weit entfernt. Es wäre aber wohl nicht unangemessen, dieses frühe Bild stärker in den Vordergrund zu rücken, d.h. auch den späten Mozart gelegentlich mehr in seinem Lichte zu sehen. – Was freilich nicht heissen muss, in die «Wunschvorstellung vom Kindmanne» zu verfallen, die nach Hildesheimer das sentimentale populäre Mozartbild prägt. Vielmehr soll es heissen, Mozart in dem Sinne im Lichte des Spielerischen zu sehen, welcher einschliesst, was dessen erwachsene Korrelate sind: das Kühne, das Überraschende, das Experimentelle, das Un-Konventionelle.

Gelingt es, etwas von diesem Mozartschen Spiel gegen die Konvention hörbar und lebendig zu machen, so kommt nicht nur der kleine, junge Mozart mit dem, was auch für den späteren in ihm angelegt ist, besser zu seinem Recht, sondern es besteht darüber hinaus auch eine Chance, Mozart überhaupt ein bisschen neuer und ungewohnter zu hören.