

# Versuch über Alte Sprachen : zur Idiomatik des Historischen in der Musik W. A. Mozarts

Autor(en): **Konrad, Ulrich**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **25 (2005)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835265>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Versuch über Alte Sprachen. Zur Idiomatik des Historischen in der Musik W. A. Mozarts\*

---

Ulrich Konrad (Würzburg)

«Alt» heissen euphemistisch die Sprachen, die nicht mehr gesprochen werden und die deswegen in gewöhnlich informierten Kreisen als «tot» gelten. Zwar geniessen sie einen eher scheuen Respekt, weil in ihnen durchaus gültige Wahrheiten formuliert sind, aber die lassen sich bequemer und durchaus nicht unrichtiger auch in Übersetzungen zur Kenntnis bringen. Wenn Joseph Haydns Musik, wie er von ihr gesagt haben soll, eine Sprache war, die die ganze Welt verstanden hat, dann kann sie damals schwerlich eine «alte» gewesen sein – denn unmittelbar verstanden wird nur, was in Gebrauch steht, was Aktualität genießt, was gegenwärtig ist. Seit wann aber gibt es «Alte Musik»? Nicht die, welche abwertend «antiqua» genannt worden ist, also «veraltete», nein die, der nun seit längerem schon die Gegenwart gehört, der das «Altsein» die Aura des Wahren, des Einzigigen, des Lebendigen gibt.

Auf diese Frage die Antwort zu geben, gehört hier nicht zu unseren Aufgaben, aber im Blick auf das gewählte Thema dürfen wir festhalten, dass es für Mozart und seine Zeitgenossen eine «Alte Musik» im emphatischen Sinne nicht gab. Für ihn noch galt die in der europäischen Musik seit Jahrhunderten waltende Praxis, dass Musik im grossen und ganzen vergessen werden durfte – dann nämlich, wenn sie «veraltet», für die Jetztzeit gestorben war angesichts neuer musikalischer Sprachen und Sprechweisen. Gewiss ging nicht alles umstandslos verloren, und selbstverständlich muss zwischen der dauerhaften Schicht elementarer musikalischer Gestaltungsprinzipien und ihren im Laufe der Zeiten sich wandelnden Realisierungen

\* Das Referat, vorgetragen am 29. April 2004 im Rahmen des Symposions «Musiksprache – Sprachmusik» zu Ehren des *septuagenarius* Peter Gülke, sollte in seiner Vortragsform ungedruckt bleiben. Es knüpft an Überlegungen an, die ich in jüngeren Studien angestellt habe und die der weiteren Durchführung bedürfen (vgl. *Johann Sebastian Bach im Wien der Schubert-Zeit*, Hamburg 2004; *Wolfgang Amadé Mozart. Leben · Musik · Werkbestand*, Kassel 2005). Dem Drängen der Veranstalter, das kleine Geburtstagsgeschenk für den Jubilar zu veröffentlichen, gebe ich nun doch nach und lege den seinerzeitigen Redetext vor, ohne jede inhaltliche Änderung, aber unter Weglassung der Notenbeispiele und nur um rudimentäre bibliographische Nachweise ergänzt. Den hier andeutungsweise exponierten Gedanken werde ich weiter nachgehen, und vielleicht verschafft mir ihre Publikation zur «Vorzeit» die Gelegenheit, sie mit Peter Gülke in gewohnter Serenität weiter zu diskutieren.

unterschieden werden. Aber eben diese zeitgebundenen Verwirklichungen konnten keinen Schutzanspruch vor Verfall beanspruchen. Zum Beleg für diese fast gemeinplätzig festgestellte Tatsache genügt ein beliebiges Beispiel. Soweit wir zu sehen vermögen, kannte Johann Sebastian Bach kein einziges Werk von Heinrich Schütz, seinem grossen Vorgänger in der Tradition evangelischer Kirchenmusik. Selbst wenn er eines gekannt hätte, dann bliebe dessen Wirkung auf sein Schaffen ungewiss. Aber das ist eine müssige Spekulation, denn Geschichte spielt, wie Ranke einmal lapidar formulierte, nicht im Konjunktiv.

Kommt die Rede auf Mozart, dann stellen sich in der Regel keine Gedanken an sein historisches Bewusstsein ein. Besass er überhaupt eines? Dachte Mozart, wenn es um Musik ging, in geschichtlichen Dimensionen, will sagen, verstand er sein Komponieren in einem Zusammenhang, der aus der Tiefe der Zeit herangekommen, in den er aktuell hineingestellt war und der über ihn hinaus fortwirken würde? Oder war sein künstlerisches Selbstverständnis nicht doch viel pragmatischer an der für ihn erfahrbaren Gegenwart orientiert, was ja die Teilhabe am Denken und Tun von ein oder zwei Vorgängergenerationen einschloss? Für den mittelalterlichen Menschen hat Georges Duby die Reichweite des historischen Gedächtnisses auf etwa 50 Jahre eingegrenzt, in denen Erinnerungen genau und bestimmt waren, und auf weitere 50 Jahre, in denen die Rekonstruktion des Gewesenen bestenfalls noch lückenhaft gelang – davor herrschte das weitgehende Vergessen: «Au-delà, le souvenir se perd» (*Hommes et structures du moyen âge*, Paris-La Haye 1973, S. 282).

Übertragen wir diese von Duby für das Mittelalter plausibel gemachte Einsicht versuchsweise auf Mozarts musikhistorisches Gedächtnis. Danach stünde der Komponist in einem musikgeschichtlichen Raum, der die Ausläufer des 17. und das ganze 18. Jahrhundert einschliesse, der also die Musik der Grossvater- und der Vatergeneration enthielte. Das ist in evidenter Weise nicht der Fall gewesen und konnte es auch nicht sein. Dubys Befund bezieht sich auch nicht auf den Menschen als kollektives historisches Subjekt, sondern auf die individuellen Erfahrungsbereiche konkreter Menschenleben. Mozart war selbstverständlich nicht mit einer abstrakten «Musikmasse» aus hundert Jahren Geschichte vertraut, sondern mit einem mehr zufällig als planvoll gewachsenem, ausschnitthaften Repertoire an Werken unterschiedlichster Herkunft. Wesentlich wurde für Mozart sein im Vergleich mit anderen Komponisten der Zeit gewaltiges Wissen nicht aus Gründen der historischen Dignität, sondern einzig und allein nach der Massgabe, wie er es gegenwärtig, in der Aktualität des Komponierens schöpferisch fruchtbar machen konnte. Pointieren wir die Konsequenz dieser These: Mozart war es letztlich gleich, ob ein ihn anspringender Impuls von den gewiss nicht uninteressanten Violinsonaten eines Joseph Schuster oder von der Kunst-

emanation eines *Wohltemperierten Klaviers* von Bach ausging, wenn er nur sich und seine Musik dazu in ein produktives Verhältnis stellen konnte.

Um die Haltbarkeit dieser allgemeinen Aussage zu erweisen, wird die Vergewisserung einiger biographischer Tatsachen geboten sein, weiterhin die Prüfung eines musikhistoriographischen Topos, nämlich des postulierten «Bach-Erlebnisses» von Mozart zu Beginn seiner Wiener Zeit, und schliesslich haben wenigstens kursorische analytische Betrachtungen an signifikanten Werken des Komponisten zu folgen. Signifikant meint im Kontext unseres Themas, dass Mozart sich bei diesen Stücken – hier sei das Bild von der Musiksprache wieder aufgenommen – einer Idiomatik bedient, die vom Tonfall der «Normalsprache» wahrnehmbar absticht und historische Sprechweisen annimmt. Uns soll daran weniger das blosse Faktum des Widertönens alter musikalischer Sprachen interessieren als die Funktion und die musik-kommunikative Absicht, die Mozart damit in unterschiedlichen kompositorischen Situationen verbunden hat.

Von den musikalischen Zusammenkünften im Kreis um Baron van Swieten hiess es in einem Brief vom 30. März 1783 an den Vater: «denn wir lieben uns mit allen möglichen Meistern zu unterhalten; – mit alten und mit Modernen». Musik, ob alte oder moderne, bildete demnach den Gegenstand praktischer Auseinandersetzung unter diesen Kennern – vorausgesetzt, sie war meisterhaft. Von den Komponisten, die hier zum Zuge kamen, werden der eine oder andere gelegentlich mit Namen erwähnt, so Johann Sebastian Bach, dessen Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel, dann Georg Friedrich Händel, Johann Michael Haydn oder Johann Ernst Eberlin. Ein Teil der Musiker lebte noch, die behandelten Werke stammten überwiegend aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Gleichwohl galt ein Teil der «Meister» bereits als «alt» oder, anders ausgedrückt, als nicht mehr «modern». Deren Musik reizte immerhin zu anregenden Gesprächen. Vielleicht ging es um Fragen der handwerklichen Faktur, der Differenz zwischen früherer und gegenwärtiger Schreibart, der ästhetischen Gültigkeit der Werke. Sollte eine Komposition genauer studiert oder sogar einem grösseren Publikum vorgeführt werden, so war sie dem herrschenden Geschmack anzupassen. Dennoch kann man selbst an Orten, an denen bestimmte Aufführungstraditionen bestanden wie in Wien, wo beispielsweise seit Anfang der 1770er Jahre gelegentlich Oratorien Händels gespielt wurden, kaum von einer veritablen Präsenz «alter» Musik sprechen – jedenfalls nicht in dem Verständnis, dass sie als historische Grösse in die Gegenwart hineinwirkte. Einen musikalischen Historismus im ausdrücklichen Wortsinne gab es zu dieser Zeit nicht, auch kein explizites Musikgeschichtsbewusstsein (und Sehnsucht nach einer vermeintlich besseren Vergangenheit erst recht nicht, wovon, wenn auch in einer ganz anderen Richtung, das parodistisch

historisierende Lied *Die Alte* KV 517 zeugt). Das schloss selbstverständlich Mozarts Interesse an Fundstücken der Vergangenheit nicht aus: Seine bezeugte Kenntnis etwa eines Kanons von William Byrd (KV 227, KV<sup>2</sup> Anh. 284b, KV<sup>3</sup> Anh. 109<sup>XII</sup>, KV<sup>6</sup> Anh. A 31; kopiert aus Johann Matthesons *Der vollkommene Kapellmeister*), einer *Fantasia* Johann Jacob Frobergers (KV Anh. 292, KV<sup>3</sup> Anh. 109<sup>VII</sup>, KV<sup>6</sup> Anh. A 60; aus Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*) oder einer Motette Johann Stadlmayrs (KV 44 [73<sup>u</sup>]) blieb aber peripher und folgenlos. Selbst die Zahl der ihm durch intensive Beschäftigung vertrauteren Werke Bachs und Händels war angesichts von deren gewaltigem Œuvre klein. Dabei stammten diese beiden Musiker aus der Generation von Mozarts Grossvätern und ragten mit ihrer Lebenszeit beinahe noch oder tatsächlich in seine hinein.

Die Gültigkeit von Musik, die trotz stilistischer «Rückständigkeit» noch aufgeführt wurde, war an deren spezifische «Orte» gebunden, und die Möglichkeiten des Umgangs mit ihr ebenso. Auf der Ebene der Werke galt das beinahe ausschliesslich für die Kirchenmusik, auf der Ebene der kompositionstechnischen Verfahren nur für Kanon, Fuge und Kontrapunkt. Liturgisch gebundene Musik behauptete gemäss ihren Funktionen seit je einen Sonderstatus: Die Teilhabe an Entwicklungen und dadurch bedingten Veränderungen in anderen Genres stand stets unter dem (potentiellen) Vorbehalt ihrer Nicht-Weltlichkeit. Das sah auch Mozart im wesentlichen so. Als sein Vater im Frühjahr 1783 zögerte, eigene kirchenmusikalische Kompositionen nach Wien zu schicken, ermutigte er Leopold mit dem Hinweis, Kenner wüssten sehr wohl, «daß sich der Gusto immer ändert – und aber – daß sich die Verränderung des gusto leider so gar bis auf die kirchenMusic erstreckt hat; welches aber nicht seyn sollte – woher es dann auch kömmt, daß man die wahre kirchenMusic – unter dem dache – und fast von würmern gefressen – findet» (12. April 1783). Diese Aussage bedeutete keine Klage über den Verfall der «wahren» Kirchenmusik – ansonsten hätte Mozart seine eigene, erst kurz zurückliegende moderne kirchenmusikalische Produktion als dem «Gusto» geopfert angesehen haben müssen –, sondern die Anerkennung der länger währenden Gültigkeit eines *stylus ecclesiasticus* gegenüber anderen Stilarten. Freilich bezog sich der damit verbundene konkrete Wunsch nach bestimmten Werken Leopolds auf erst rund ein Vierteljahrhundert alte Kompositionen, womit die hier gedachte zeitliche Traditionsspanne nach hinten auf die Zeit um 1760 begrenzt wird. Dass Mozart in seine Vorstellungen von «wahrer» Kirchenmusik auch deutlich ältere Stilrichtungen wie die der Klassischen Vokalpolyphonie, im besonderen Werke von Giovanni Pierluigi da Palestrina, mit einbezogen hätte, ist eher unwahrscheinlich. Das Kennenlernen von Gregorio Allegris *Miserere* 1770 in Rom oder die eigene Bologneser Prüfungsarbeit, die Motette *Quaerite primum regnum Dei* KV 86 (73<sup>v</sup>) jedenfalls haben keine hörbaren Folgen gezeitigt.

Kanon und Fuge als Inbegriff kontrapunktischen Gestaltens genossen zu Mozarts Lebzeiten die Verbindlichkeit seit langem bewährter kompositorischer Techniken, wenn auch angesichts des in der ersten Jahrhunderthälfte eingetretenen tiefgreifenden Wandels der herrschenden musikalischen Sprache nicht mehr in der gleichen Intensität wie zuvor. Die Beherrschung traditioneller Regeln und Verfahren des Kontrapunkts gehörte weiterhin zu den Anforderungen an Komponisten und somit zu den Zielen jeder professionellen Musikausbildung, bildete aber keine axiomatische Grundlage mehr für kompositorische Arbeit. Die Fuge als prominentestes kontrapunktisches Formungsprinzip oder – allgemeiner – die imitatorische Ausgestaltung des Tonsatzes behaupteten einen gültigen «Ort» für ihre Entfaltung nur mehr in festgelegten Ausschnitten der Kirchenmusik, namentlich in der Messe und in der Sakramentslitanei. Mozart hat diese Konventionen in allen seinen entsprechenden Beiträgen respektiert. Mehr noch: In einer langen Reihe von kirchenmusikalischen Sätzen komponierte er ausgesprochen ambitionierte Fugen, die zudem schon früh von seinem kontrapunktischen Vermögen zeugen – den Weg des handwerklichen Lernens, den ihm der Vater wohl mit eigenen Arbeiten und mit solchen aus der Salzburger Musikpraxis gewiesen hatte, legte Mozart rasch zurück. Um 1770 machte er sich ausserdem über das Studium der *Gradus ad parnassum* von Johann Joseph Fux mit einem tief in der Tradition verwurzelten Regelsystem des strengen Satzes vertraut. Leopold Mozart drängte seinen Sohn einmal ausdrücklich, öffentlich zu demonstrieren, was er «in der Fugen, Canonen und Contrapuncts Composition zu machen im Stande» sei (29. September 1777).

Ausserhalb der klaren Bestimmung von «Ort» und Funktion im Raum der katholischen Liturgie hatten kontrapunktische Formen für Mozart keine erkennbare substantielle Bedeutung. Die Instrumentalfuge scheint für ihn zunächst allenfalls ein nützliches Modell bei der Improvisation auf dem Tasteninstrument gewesen zu sein, jedenfalls spielte sie nach mehreren brieflichen Berichten aus den 1770er und 1780er Jahren in diesem Zusammenhang eine Rolle (zum Beispiel aus Mannheim, 23.–25. Oktober 1777; aus Paris, 18. Juli 1778; aus Wien, 27. Juni 1781). Erst in Wien änderte sich die Lage, allerdings nicht in der Weise, dass solche Fugen nun im Sinne von zu komponierenden Gattungsbeiträgen für Mozart eine Herausforderung geworden wären. Er hat den Kontrapunkt immer als Mittel, nicht aber als Ziel kompositorischer Arbeit verstanden – aus diesem Grund vollendete er in Wien auch nur zwei als selbständige Werke intendierte Fugen, die dreistimmige für Klavier in C-Dur KV 394 (383<sup>a</sup>; mit Präludium) und die vierstimmige für zwei Klaviere in c-Moll KV 426 von 1783 (im Jahre 1788 mit einer Einleitung versehen und für Streichorchester bearbeitet, KV 546). Hier handelte es sich um Gattungsexempla aus dem Geist der Bachs und Händels. In ihnen zeigt sich einmal Mozarts Interesse an diesem Genre,

das ihn 1782/83 zur Nachahmung anregte, und zum andern – auf unterschiedlich hohem Niveau – seine Gewandtheit im Umgang mit tradierten Fugentechniken. Alle anderen Ansätze und Pläne dieser Zeit wie etwa der, die genannte C-Dur-Fuge um fünf weitere Stücke zu einem Dedikationszyklus für van Swieten zu ergänzen (Brief vom 20. April 1782), verliefen sich. Wirklich zentral für die stilistische Entwicklung Mozarts aber wurde, wie allgemein bekannt ist, das in den folgenden Wiener Jahren sich verstärkende Bemühen um eine Integration kontrapunktischer Verfahrensweisen in die Musiksprache insgesamt. Die Zusammenführung musikalischer Gestaltungsmittel aus unterschiedlichen stilistischen Kontexten – aus Kirchen-, Kammer- und Theaterstil, um die fortwirkenden Kategorien aus dem 17. Jahrhundert zu bemühen – bis hin zu deren Kontrastierung auf engstem Raum in allen denkbaren Gattungen erwies sich als die fruchtbarste Möglichkeit kompositorischer Vertiefung und Individualisierung der eigenen Musiksprache.

Es gehört zu den beinahe sakrosankten historiographischen Konventionen, den Anstoss für diese produktive Verschmelzung namentlich von ›gelehrtem‹ und ›galantem‹ Stil in der Begegnung Mozarts mit der Musik Johann Sebastian Bachs zu sehen. Ja, es soll sich, so etwa Alfred Einstein, geradezu ein «Bach-Erlebnis» eingestellt haben, als Mozart im Hause van Swietens die Gelegenheit wahrnahm, die Bachiana aus dessen Sammlung durchzuspielen. Tatsächlich ging von diesem Bach-Spiel ein besonderer schöpferischer Impuls auf Mozart aus, aber nichts zeugt dafür, dass die gleichzeitige Anregung durch die Musik der Bach-Söhne und ganz besonders die Händels irgendwie geringer gewesen sein sollte – auch wenn das in der deutschen Musikwissenschaft gelegentlich ideologisch bedingte Reflexe auslöst, so liesse sich mit gleichem, vielleicht sogar grösserem Recht von einem ›Händel-Erlebnis‹ Mozarts sprechen. Wie immer in solchen Fällen bewirkte das nähere Kennenlernen ihm wenig vertrauter Musik auch hier den Drang zur Nachahmung. Die Clavier- und Fugenkunst der beiden Vorgänger reizte Mozarts Neugierde, die Machart der Werke zu ergründen und sich das Erkannte kompositionspraktisch anzueignen: als verfügbares Mittel eines charakteristischen Ausdrucks. Niemals bestand dabei die Absicht, sich fortan stilistisch auf ein historisches Idiom zuzubewegen. Versuche wie die ›barockisierende‹ *Suite* KV 399 (385<sup>i</sup>) oder die erwähnten Fugen haben ihren unverkennbaren ›Ort‹ als Studien für den Kennerzirkel um van Swieten (der darüber hätte diskurrieren können, wie trefflich Mozart hier wie auch immer zu bewertende Stileigenarten je Bachs und Händels amalgamiert hat – wie auch in der 1789 geschriebenen, besonders hinter-sinnig mit musikalischen Idiomen spielenden *Gigue* G-Dur KV 574).

Die Aneignung der eigentlichen Kompositionstechnik hatte eine nüchtern handwerkliche Seite, zu der den Analytiker eine Reihe von höchst aussa-

gefähigen Fugen-Fragmenten führt. An einigen von ihnen lässt sich deutlich ablesen, wie Mozart über das reflektierte Wechselspiel von Versuch und Irrtum zu für ihn gültigen Einsichten gelangte. Bei diesen unvollendeten Stücken ging es wohl von vornherein nicht um den werkhafte Abschluss eines Gesamtverlaufs, sondern um das Bewusstmachen von technischen Problemen und um deren Bewältigung in der Art eines Experiments. Ein instruktives Beispiel für die Generierung einer Fugenexposition, bei der wiederholte Vor- und Rückschritte das gedankliche Probieren und Entscheiden im Kompositionsprozess dokumentieren, liefert die fünfteilige skizzenartige Niederschrift einer e-Moll-Fuge KV deest (Sk 1782e; siehe NMA X/30/3, Blatt 37 [1a–e]; 38 [4]). In dem vierstimmigen Stück, das auf eine grosse Form zielt, erprobte Mozart in sechs Schreibansätzen die Möglichkeiten von Einsatzfolgen und Stimmlagen sowie von metrischen Verschiebungen mit einem breit angelegten Thema im 4/2-Takt. Dabei fixierte er keine virtuell im Kopf existente Gesamtvorstellung von einer bestimmten Fuge, sondern steuerte zunächst jeweils naheliegende formale Zielpunkte an – beispielsweise die Ausarbeitung der Themengestalt und eine erste Einsatzfolge – und schritt anschliessend den gefundenen Weg erneut ab, lenkte ihn gelegentlich um oder gab ihn gar auf. Manchmal bestätigte er das erreichte Zwischenziel, wenn auch vorläufig. Eine diesen Denk- und Schreibvorgang beeinflussende Grösse war das in nur schwer bestimmbarer, gleichwohl in evidenter Weise wirkende Modell instrumentaler Fugen Bachs (beispielsweise aus dessen *Wohltemperiertem Klavier*) und Händels (etwa die *Six Fugues or Voluntaries* op. 3): ihre Faktur gab den musikalischen Raum vor, in dem sich Mozart bewegen wollte.

Wie sich nun die Mozart von Kindheit an vermittelten und von ihm erworbenen Kenntnisse *«alter»* Musik oder *«alter»* kompositorischer Techniken auf seine schöpferische Entwicklung insgesamt auswirkten und wie die wechselnde Intensität der von dort empfangenen Eindrücke sein musikalisches Denken in welchem Masse beeinflusste, das sind Fragen, die nicht mit monokausalen Erklärungen wie dem vermeintlichen *«Bach-Erlebnis»* generell beantwortet werden können, sondern am Einzelfall erörtert werden müssen. Ohne historisch fundierte Berücksichtigung des im weiten Sinne verstandenen musikalischen Kontexts einer Komposition lassen sich in diesem Punkt keine validen Aussagen gewinnen. Vor allem aber wird sich der Musikforscher davor zu hüten haben, den Bach oder Händel, den Mozart in den 1780er Jahren in ausgewählten Partituren studierte, mit jenen Kunstikonen zu verwechseln, zu denen beide Komponisten im Zuge ihrer je verschiedenen Wirkungsgeschichten stilisiert worden sind. Die künstlerische Neugier des Jüngeren galt keinen realitätsenthobenen Heroen, sondern konkreten musikalischen Inhalten aus der Feder verstorbener Kollegen – das Wort verstanden in seiner lateinischen Ursprungsbedeutung: der Kollege als der



mit den gleichen Rechten ausgestattet, mit der gleichen Tätigkeit Beauftragte.

An vier Kompositionen wollen wir solche Kontexte wenigstens andeutungsweise bedenken, an zwei liturgischen Werken vor dem Hintergrund der Diskussion über das «Erhabene» in der Musik, an einer charakteristischen Arie aus dem *Don Giovanni* KV 527 und an einer schaurig-pittoresken Szene aus der *Zauberflöte* KV 620. Diesen altbekannten Stücken eignet jeweils ein musikalischer Ton, ein musiksprachliches Idiom, die dem vertrauten Ton und Idiom Mozarts auf merkwürdig ambivalente Weise widersprechen und doch ihm angehören, beide eine Art historische Metaphorik ausbildend. In der Literatur wird diesem Sachverhalt meist mit dem historiographisch selbstgenügsamen Hinweis eben auf die Bach- und Händel-Rezeption begegnet. Die gelegentliche Annahme historischer Musik-Sprechweisen aber bedeutet einen Akt individueller Ausdrucksgestaltung – doch mit welchem Hintergrund und in welcher Funktion?

Die für Kenner offene Bezugnahme Mozarts auf kompositorische Ansatzpunkte aus dem oratorischen und oratoriennahen Schaffen Händels in den beiden grossen (unvollendeten) Kirchenmusikwerken der Wiener Zeit bewegt sich im Rahmen eines einzelnen Affekts oder, wenn man so sagen darf, eines klar konturierten ästhetischen Gedankens. Der mächtige Doppelchor des «Qui tollis» aus dem Gloria der *Missa* in c KV 427 (417<sup>a</sup>) folgt – Wolfgang Plath hat das erstmals herausgestellt – unverkennbar und höchst sinnfällig der Spur von Händels achtstimmigem Chor «The people shall hear» aus dem Oratorium *Israel in Egypt* HWV 54, Nr. 25a (beiden Chören geht jeweils, worauf noch nicht hingewiesen wurde, ein Duett in d-Moll voran – «Thou in thy mercy»/«Domine Deus» –, ein weiteres Indiz für den engen Bezug der Werke aufeinander). In Mozarts *Requiem* KV 626 steht der Eröffnungssatz im Zeichen des ersten Chors von Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline* («The ways of Zion do mourn») HWV 264 (No. 2), die anschliessende Kyrie-Doppelfuge unter dem Einfluss des Schlusschors aus dem *Anthem for the Victory of Dettingen* («The King shall rejoice») HWV 265 (No. 5).

Wie sich Mozart die mit Bedacht gewählten Sätze Händels anverwandte und wie seine Musik auch in diesen Fällen seine eigene wurde, wäre im Detail zu zeigen – belassen wir es für unseren Zusammenhang bei der blossen Feststellung und Spurensicherung. Die Inhalte der hier in intertextuelle Relation zueinander gestellten Kompositionen sprechen auf der Ebene der Worte von Schuld, Schrecken und Trauer. Zum «Domine Deus», der Anrufung des Gottesohnes, und zum «Qui tollis» des Messentextes liefern die Worte des Händelschen Duetts und des Chores gewissermassen exegetische Kommentare. Zunächst heisst es da im Zwiegesang: «Du hast in Deiner

Gnade dein Volk geleitet, das Du erlöst hast. Und Du hast es mit Macht zu Deiner heiligen Wohnung geführt»; dann im Tutti: «Das werden die Völker hören und sie werden erstaunt sein; Schrecken umfasst sie rings umher; durch die Macht Deines Armes wird alle die Einwohner von Kanaan die Angst ergreifen. Sie werden zu Stein erstarren, bis Dein Volk vorüberzieht, o Herr, das Du erworben hast.» Aber diese die Artikel des Gloria gleichsam tropierenden Worte kommen nur mittelbar zur Anhörung, indem ihr Ausdrucksgehalt von Händels Musik, die in Mozarts Partitur eingegangen und in ihr aufgehoben ist, übermittelt wird. Zwischen den *Requiem*-Sätzen und den Chören aus den *Anthems* herrschen vergleichbare Beziehungen. Die sprachlichen Bilder und Aussagen der Texte von Händels und Mozarts Kompositionen gehören zum Ausdruck des «Erhabenen», also dessen, von dem Johann Georg Sulzer sagt, es sei «weit größer und stärker [...] als wir es erwartet hätten», es wirke «mit starken Schlägen», sei «hinreißend» und ergreife «das Gemüth unwiderstehlich» (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771/1774, Bd. 2, S. 97).

Mozart muss 1782, spätestens 1783 beim Studium der Händelschen Partitur von den «starken Schlägen» der mächtigen Chöre überwältigt worden und in ihnen die paradigmatische musikalische Gestaltung des «Erhabenen» erkannt haben. Aus dieser Musik expressive Mittel zu gewinnen und dadurch vielleicht die eigenen in diese Richtung gehenden Kompositionen auch historisch zu legitimieren (wobei erneut zweifelnd zu fragen ist, ob Mozart die Geschichte als eine solche Instanz überhaupt in den Blick genommen hat), wurde ihm zum produktiven Ansporn. Das «Erhabene» – in Verbindung mit dem *Requiem* soll der Komponist vom «höhere[n] pathetische[n] Stil der Kirchenmusik» gesprochen haben – war im ästhetischen Diskurs seit den 1770er Jahren aufs engste mit der als monumental empfundenen, affektiven Wirkungskraft der Chöre Händels assoziiert worden. In dieser Hinsicht dürften sie auch bei den sonntäglichen Musikübungen im Hause van Swietens zunächst Gesprächs- und Musiziergegenstand gewesen sein, ehe von ihnen – nach einer Episode gebliebenen Produktion des *Judas Maccabäus* 1779 sowie mehreren Aufführungen einzelner Chöre durch die Tonkünstlersozietät unter Starzers und Salieris Leitung – in den späten 1780er Jahren der Impuls für die Wiedergabe mehrerer grosser Vokalwerke Händels ausging, an deren Vorbereitung und Durchführung Mozart bekanntlich in vorderster Linie beteiligt war.

Alle Rückgriffe auf historische Modelle und Idiome führen, ungeachtet der Anverwandlung und Transformation durch Mozart, zu einer gewissen objektivierenden Distanz oder «Uneigentlichkeit» der Musik. Diese Wirkung scheint der Komponist einkalkuliert zu haben, besonders dort, wo der Kontrast derartiger Partien aufgrund ihrer Einbettung in anderslautende Kon-

texte unmittelbar ins Ohr fällt. Das geschieht besonders deutlich in Zusammenhängen, in denen «alte» Musik keine originäre Funktion beanspruchen kann, also beispielsweise in der Oper. Die Arie der Donna Elvira «Ah fuggi il traditor» aus dem *Don Giovanni* und der «Gesang der Geharnischten» aus der *Zauberflöte* etwa stehen mit ihrer stilistischen Ausrichtung auf Tonfall und Techniken Bachs und Händels, wie nicht zu überhören ist, in einer für sie fremden Umgebung, oder umgekehrt formuliert, sie passen nicht an den «Ort», an den sie der Komponist gestellt hat. Mozart bricht an solchen Stellen musiksprachliche Konventionen um eines speziellen dramatischen Effekts willen, der allgemein als Pointierung des Fremdartigen zu bezeichnen wäre.

Die zweite Arie der Donna Elvira, mit der sie tonikal, nämlich in D-Dur, auf das vorangegangene Verführungsduett in A-Dur «Là ci darem la mano» zwischen Don Giovanni und Zerlina antwortet, bricht mit musikalischer Elementargewalt in das dramatische Geschehen ein – eine gute Minute lang geht es um sehr grundsätzliche Dinge, so wie später in der polaren Gegenminute Don Giovanni in der in B-Dur (also denkbar weit von Elivras Tirade entfernt) stehenden Champagner-Arie sein Lebensbekenntnis abgibt. Während der männliche Held in seiner Minute musikalische Gegenwart schlechthin erzeugt, eine Gegenwart, die sich 1787 genauso zündend eingestellt haben dürfte wie heute, kämpft die Donna mit ihrer Zeit. Das lässt sich allein schon an den grundierenden Bassstimmen der beiden Stücke ablesen: In der Donna Elvira-Arie reiht sich ein hektischer Sechzehntel-Auftakt an den anderen, doch alle Energie verpufft nach kürzester Zeit – in 45 Takten stehen 26 Pausen; bei Don Giovanni dagegen pulst der Bass wie ein unbändig schlagendes Herz. Doch auch sonst fällt Elvira aus der Zeit – sie artikuliert sich in einer musikalischen Sprache, die sich alt anhört, die von der Patina einer antiquierten Ausdrucksweise überzogen ist. Mangels aussagekräftigen Berichten wissen wir nicht, wie das Prager und Wiener Publikum zu Mozarts Lebzeiten auf diesen Atavismus reagiert hat, doch die frühesten Rezeptionsdokumente seit Ende des 18. Jahrhunderts bis weit in das 19. Jahrhundert hinein zeugen von jahrzehntelangem Unverständnis gegenüber Mozarts merkwürdigem Kunstgriff – die Arie wurde fast immer gestrichen. Friedrich Rochlitz sah 1798 in ihr eine «Grille» des Komponisten, Ignaz Ferdinand Arnold fühlte sich fünf Jahre später «wie mit dem Schlage einer Zauberruthe in das goldne Zeitalter der Bache, Händel und Hassen versetzt», was ihn allerdings befremdete. Otto Jahn in seiner Mozart-Biographie rückte das Stück in die Sphäre des Geistlichen und meinte sich unter «den Eindruck der Moralpredigt» gestellt.

Donna Elvira befindet sich in einem Zustand höchster Empörung und durchkreuzt «con atti disperatissimi», wie es im Prager Uraufführungslibretto heisst, zum Leidwesen Don Giovanni den bis dahin so geradlinig

verlaufenden Weg der Verführung Zerlinas. Der Himmel habe sie befähigt, die Abgefemtheiten des *Dissoluto* zu vernehmen – «il ciel mi fece udir le tue perfidie» – und nun komme sie, die Unschuldige zu schützen. Dieser Auftritt als hysterischer Rettungengel macht es Don Giovanni leicht, sie zur «Liebeskranken», zur «povera infelice» zu machen, und die folgende Arie bestätigt die Denunziation: Ein Merkmal der momentanen Zerrüttung Donna Elviras ist ihre Unfähigkeit, musikalisch wie «normale» Menschen zu sprechen. In ihrem Zorn verliert sie sich selbst und damit ihre Sprache – sie fällt in ein anachronistisches Idiom, musikgeschichtlich gesehen in das der überlebten Opera seria. Ästhetisch bedeutet die musikalische Regression an diesem Punkt der dramatischen Entwicklung eine Karikatur Donna Elviras – ihre Wut schlägt, ähnlich wie im nicht ganz unähnlich gelagerten Fall des Osmin, in Komik um. So wie dort, nach Mozarts eigener Aussage, die türkische Musik den Umschlag ins Komische markiert, also ein exotisches Idiom die Musiksprache lautstark überwältigt, so ist es hier das stilisiert Historische, das der Mahnerin in der moralischen Wüste ein komisches Gepräge gibt. Während jedoch der Exotismus des *alla turca* in Wien und anderswo zu einem allorts beliebten Ausdrucksmittel der Gegenwarts-musik geworden war, wird die *couleur ancienne* im Opernhaus vermutlich vor allem abstossend gewirkt haben, namentlich dann, wenn der weniger kennerhafte oder der jüngere Zuhörer den alten Ton gar nicht als solchen, sondern bloss als irgendwie fremden zu identifizieren vermochte.

Mozart hat mit der zweiten Donna Elvira-Arie ästhetisch viel gewagt, und sie ist ein in dieser Form vereinzelt Experiment geblieben. Es mag dem Komponisten aufgegangen sein, dass eine derart direkte Adaption historischer Musik anders als beim kollektiven Affekt des Erhabenen in grossen Chören kein probates Gestaltungsmittel für den nun immer stärker subjektbetont werdenden Gefühlsausdruck der Opernarie sein konnte – es sei denn in verzerrender Absicht. Ausserhalb des Solostücks allerdings liess sich die Idiomatik des Historischen aber sehr wohl funktionalisieren, wie abschliessend am «Gesang der Geharnischten» gezeigt werden soll.

Seit Reinhold Hammerstein dem Stück aus dem zweiten Finale der *Zauberflöte* vor nunmehr bald 50 Jahren eine grundlegende Studie gewidmet hat (*AfMw* 13, 1956), gilt die Szene als «wohl das großartigste Dokument für Mozarts Begegnung mit der Geschichte.» Hammerstein hört in dieser Musik den Niederschlag der zweiten «Bach-Begegnung» Mozarts, die 1789 in Leipzig stattgefunden hat und bei der er den «Meister der Wort-gebundenen Formen» kennengelernt habe. Obwohl Mozart von den «Motetten und vielleicht auch Orgelchoralbearbeitungen besonders tief beeindruckt» gewesen sein soll, gesteht Hammerstein ein, dass sich die zweite «Bach-Begegnung» gegenüber der ersten «nicht in der gleichen synthetischen Weise» ausge-

wirkt habe. Im Klartext muss es doch wohl heissen, dass die von Rochlitz in die Welt gesetzte Legende von Mozarts vermeintlichem Leipziger Bach-Erlebnis höchst fragwürdig ist, ihr jedenfalls im analytischen Zugriff auf die Musik kaum Evidenz verschafft werden kann. Das einzige greifbare Zeugnis einer Auseinandersetzung mit einem Bachschen Vokalwerk, nämlich die Kopie der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*, trägt von Mozarts Hand den bezeichnenden Vermerk: «NB müßte ein ganzes orchestre dazu gesetzt werden», was besagt, dass die Partitur in ihrer Originalgestalt für eine Aufführung in Wien nicht in Frage kam.

Es geht uns freilich heute nicht um eine Diskussion der immer noch sehr anregenden Darlegungen Hammersteins. Dass der «Gesang der Geharnischten» ein höchst merkwürdiges Stück Musik ist, das sich stilistisch weit ausserhalb des um 1790 geläufigen Sprachgebrauchs bewegt, bedarf keiner weiteren Erörterung. Aber ob es sich dabei um die mit welthistorischen Erfahrungen aufgeladene, ja förmlich übersättigte Komposition handelt, wie sie sich in musikhistoriographischer Überhöhung darstellt, mag doch zweifelhaft erscheinen. Bei Hammerstein heisst es dazu: «Ihr ideeller Gehalt weist über die Humanitätsideologie des 18. Jahrhunderts zurück nach Griechenland und Ägypten. In der Choralmelodie spannt sich der Bogen über Protestantismus und lutherische Reformation zum Psalm aus dem Alten Testament. In der Tatsache der cantus firmus-Bearbeitung öffnet sich der Bezug zu ältesten Formen der europäischen Mehrstimmigkeit. Im Parodieverfahren, in der Verwendung der musica rhetorica, in der inneren Nähe zur Orgelwelt des Barock leben mächtige Traditionszüge der älteren Musikgeschichte auf. In dieser simultanen Präsenz verschiedener historischer Stufen und Epochen wird dem lauschenden Ohr die spezifische Kontinuität der abendländischen Musik, ihre Geschichtlichkeit vernehmbar.» (S. 18). Dieser eindrucksvollen Apotheose liesse sich die harmlose Frage nach dem historischen Sitz im Leben, noch naheliegender, nach Funktion und Wirkung der Szene im Kontext des *Zauberflöten*-Finales entgegenhalten.

Gerade haben die Drei Knaben im Garten ihren Hoffnungsgesang auf den Morgen der Vernunft gesungen und Pamina vom unvernünftigen Selbstmord aus vermeintlich enttäuschter Liebe zurückgehalten, als sich die Bühne dramatisch verändert. Vor den Augen der Zuschauer entsteht das Bild einer grauenerregenden Natur: wilde Berggegend, stürzender Wasserfall, feuerspeiender Vulkan, schwarze Nebel vor hellrotem Horizont, und überall Gitter mit verschlossenen Eisentüren. In der Mitte prangt oben eine Pyramide, auf der eine transparente Inschrift angebracht ist. «Zwei schwarz geharnischte Männer», so lautet die originale Regieanweisung, «führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer.» Was die beiden dem Jüngling vor «des Schreckens Pforten» nun vortragen, ist bekanntlich die esoterische Inschrift auf der Pyramide. Schikaneder hat sie fast wörtlich aus dem *Séthos*-

Roman des Abbé Terrasson in sein Libretto übernommen. Dieser visuellen Phantasmagorie, für deren Realisierung die gesamte Bühnenmaschinerie in Gang gesetzt wurde, stellte Mozart nun als auditives Äquivalent seine kontrapunktisch durchgeformte, durchaus «unheimliche» Choralbearbeitung zur Seite. Wir besitzen kein Archiv der Hörerwartungen, das uns über die Reaktionen des Wiener Vorstadt-Publikums von 1791 Auskunft geben könnte, aber da mit grösster Wahrscheinlichkeit alle Hörer zumindest weder den Hintergrund der Bachschen Choralbearbeitung noch die Melodie des protestantischen Kirchenliedes noch die Idiomatik des barockisierenden Tonsetzes kannten, wird beim Erklängen dieser Musik im Theater auf der Wieden der starke Reizwert eines akustischen Arcanums seine von Mozart offensichtlich berechnete Wirkung nicht verfehlt haben. Ohne die Verwurzelung des «Gesangs der Geharnischten» in einer konkreten historischen Praxis zu leugnen geht es in ihm primär nicht um Musikgeschichte als autonomen Wert, also um ein Bach-Bekenntnis Mozarts – was sollte das auch gerade hier? –, sondern zuerst um sie als Mittel zum Zweck einer musikalischen Wirkung. Diese aber tritt ein, weil das ausser Gebrauch gestellte, quasi herbeizitierte Alte als etwas weitgehend Vergessenes erkannt und in der phantastischen Szenerie der Initiation Taminos gleichsam wie Hieroglyphen in den Ohren klingt.

Die Idiomatik des Historischen in der Musiksprache Mozarts, wie sie in unseren wenigen Beispielen angedeutet wurde, erschöpft sich freilich nicht in den Dimensionen des Handwerks, der Karikatur und des Fremd-Machens – das wird (zumal in Anwesenheit von Peter Gülke, dem Geschichte als Gegenwart und Gegenwart als Geschichte so bewusst sind wie nur wenigen Musikern und Musikwissenschaftlern) niemand behaupten wollen. Aber sie gehören wesentlich zu ihr dazu und bestätigen Gülkes warnende Feststellung, formuliert vor der Pyramide des Finales aus der *Jupiter-Sinfonie*: «Wie immer Mozart die bis ins gregorianische Repertoire hinabreichende geschichtliche Tiefe bewußt gewesen sein muß, welche sein «Archetypus» bei sich führte, Schattenbeschwörung betrieb er dennoch nicht – er vollzog Historie ohne Historizität.» (*Triumph der neuen Tonkunst*. Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld, Kassel 1998, S. 207). Anders gesagt: Alte Sprachen sind keine toten Sprachen, und die Vielfalt der Idiome, die Mozarts Musiksprache auszeichnet, wäre blosses Akzidenz, gründete sie nicht in einer Substanz, die über die Zeiten hinaus von hörenden Menschen verstanden wird.

