

DR. PHIL. ERNST FRITZ SCHMID

MOZART

*Das
Album*

FELDPOSTAUSGABE
VON
COLEMANS KLEINEN BIOGRAPHIEN

Colemans Kleine Biographien
Herausgegeben von Prof. Dr. Fritz Endres
Heft 51

Wolfgang Amadeus Mozart

von

Dr. Phil. Ernst Fritz Schmid
Privatdozent der Musikwissenschaft
an der Universität Graz



1 9 4 3

Verlag von Charles Coleman, Lübeck



VIII a



8697

3

Copyright 1934 by Charles Coleman, Lübeck.
Alle Rechte vorbehalten.

19/63

Mitten in der nüchternen Zeit des Aufklärungszeitalters schrieb der fürsterzbischöflich salzburgische Vizekapellmeister Leopold Mozart an einen Freund, er fühle sich berufen, „der Welt ein Wunder zu Verkündigen, welches Gott in Salzburg hat lassen geböhren werden.“ Er fährt fort: „Ich bin diese Handlung dem allmächtigen Gott schuldig, sonst wäre ich die undanckbarste Creatur: und wenn ich jemals schuldig bin, die Welt dieses wonders halben zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man alles, was nur ein Wunder heist, lächerlich machet und allen Wundern widerspricht.“ Das Wunder, das den schlichten Salzburger Musiker zu so bewegten Worten drängt, verkörperte sich in der Person seines kleinen Sohnes Wolfgang, dessen wundersam erblühende musikalische Gaben den Vater in Staunen setzten und ihm eine schwere Verantwortung aufzubürden begannen.

Es war eine stille, heimelige Welt süddeutschen Bürgerthums, aus deren Boden sich diese Wunderblume in ihrer bezaubernden Pracht zu entfalten anschickte. Leopold Mozart entstammte der altehrwürdigen schwäbischen Reichsstadt Augsburg, der stolzen Residenz der Fugger und Welfer, in der seine Ahnen seit Generationen als biedere Maurermeister gewerkt hatten. Erst sein Vater Hans Georg hatte der Kelle entsagt und war als ehrfamer Buchbindermeister geistigeren Welten nähergerückt; die Mutter, die Weberstochter Anna Maria Sulzer, brachte durch ihre Abstammung aus badi-schem Blut das lebhaft-alemannische Element in die Familie, das der schwereren schwäbischen Art der Mozarte zur glücklichen Ergänzung gedieh. Als Hans Georg Mozart im Jahre 1736 starb, war sein Ältester, der junge Leopold, erst siebenzehn Jahre alt. Während die Brüder dem Buchbindergerwerbe treu blieben, wagte Leopold den weiteren Schritt und trat aus der Umwelt der geistigen Sphäre in diese selbst ein. Die Musikpflege, zu der er als Chorknabe

zu St. Ulrich angehalten wurde, stärkte in ihm den Widerstand gegen den naheliegenden geistlichen Beruf zugunsten musikalischer Neigungen. Alte Beziehungen der Augsburger Benediktiner zur Universität Salzburg bewogen ihn 1737 als Student der Logik dorthin zu übersiedeln, wo er seinen dauernden Aufenthalt nehmen sollte, seit 1743 als Violinist in der fürsterzbischöflichen Hofkapelle. Im November 1747 heiratete er die Tochter Maria Anna des fürsterzbischöflichen Pflskommissars Wolfgang Nikolaus Pertl.

Maria Anna Pertl war am Weihnachtsfest 1720 in St. Gilgen am Obersee (Salzkammergut) geboren, also um ein Jahr jünger als Leopold Mozart. Ihr Vater stammt aus salzburgisch-bayrischer Familie; der Urahn Bartholomäus war Hofkutscher der berühmten Salzburger Erzbischöfe Wolf Dietrich, Markus Sittikus und Paris Lodron gewesen. Wolfgang Nikolaus Pertl, wohl die interessanteste Gestalt unter Mozarts Vorfahren, studierte viele Jahre an der Salzburger Benediktiner-Universität. Er scheint über eine ganz ausgesprochene musikalische Begabung verfügt zu haben; sein Name ist uns als der eines tüchtigen Bass-Sängers in den Programmen der Salzburger Schulopern sehr häufig überliefert. Auch seine Gattin, die der Fünfundvierzigjährige 1712 in der um mehr als zwanzig Jahre jüngeren Witwe Eva Rosina Barbara Purbaumerin, geborenen Ullmann, fand, stammte als Tochter eines Salzburger Choralisten aus musikalischer Familie. Pertl schlug mit Glück die Beamtenlaufbahn ein und war an den verschiedensten Orten Österreichs als fürsterzbischöflich salzburgischer Beamter tätig. Seine Gesundheit scheint recht schwankend gewesen zu sein; wenigstens hören wir, daß er 1715 in Kärnten „an Verstand verwürrt“ und „im Rhopf völlig corrupt“ gewesen sei, was er selbst nach seiner Genesung auf „den Ungewohnt kärnthnerischen Lufft, Sauren Mahr- und Wolfspurger Wein, auch Matt Ungesundtes Wasser“ zurückführt. Als er 1724 starb, hinterließ er den Seinigen nur bittere Armut, die seine Krankheit verursacht hatte; auch seine jüngste Tochter Maria Anna, die einst W. A. Mozarts Mutter werden sollte, war als Mädchen von sehr schwacher Gesundheit.

Diese Schwäche der körperlichen Veranlagung seiner Gattin wirkte sich in der jungen Ehe Leopold Mozarts

verhängnisvoll aus, zumal die sieben Kinder, die den Eheleuten beschert wurden, nach damaligem Vorurteil bei Wasser statt Milch aufgezogen wurden. Fünf der Kinder starben in zartester Jugend, am Leben blieben nur Maria Anna (das „Nannerl“) und der Jüngste, Johann Chrysostomus Wolfgang Theophilus, den die Eltern in seltsamer Vorahnung schon in der Taufe „Goldmund“ benannten. Er wurde am 27. Januar 1756 im Salzburger Elternhaus geboren; er trat nicht leicht ins Leben, und seine Mutter hätte die Geburt fast mit dem eigenen Leben bezahlt. Ein höheres Geschick wollte es anders. Sie hat kraft ihres salzburgischen Frohsinns die Jugend des Meisters mit einer lichten und warmen Atmosphäre der Güte und Freude umgeben dürfen, die ihm zeit seines Lebens treu geblieben ist. Den bajuarischen Humor, wohl auch der „salzburgische Hanswurstgeist“ genannt, empfing Mozart als unschätzbare Erbe seiner Mutter. Er ward ihm nicht nur zum heiteren Ausdruck der unbefangenen Lebensfreude, sondern weit darüber hinaus zum Schutzgeist gegen Mächte der Finsternis und zum schirmenden Gehege, hinter das sich sein von überwältigenden überirdischen Gesichten bestürmter Geist der Umwelt gegenüber ohne Bitterkeit flüchten konnte. Der Vater vermochte ihm gleichfalls ein gut Teil behäbig-trockenen reichsstädtischen Humors und Wises schwäbischer Prägung mitzugeben. Im übrigen aber war das Geisteserbe, das er seinem Sohn weitergab, von besinnlicherer Art. Schwäbische Gründlichkeit und Nachdenklichkeit, schwäbischer Fleiß und zielbewußter Sinn boten das natürliche Gegengewicht zur mütterlichen Wesensart. Auch Mozarts ungemein scharfe Beobachtungsgabe, die Wurzel seiner dramatischen Charakterisierungskunst, ist schwäbisches Erbteil. So manche Überspizung schwäbischer Eigenart, Eigensinn, grüblerisches Wesen, Pedanterie, finden wir wohl bei Leopold Mozart, nicht mehr aber bei seinem Sohn, dessen Anlagen in glücklichster Weise durch das mütterliche Geisteserbe ergänzt worden sind.

Die Erziehung des Knaben Mozart im elterlichen Hause war die denkbar ausgeglichenste. „Nach Gott kommt gleich der Papa“, pflegte der kleine Wolfert zu sagen, und als Jüngling in einem Briefe an den Vater: „Ich habe auf drei

Freunde mein Vertrauen, und das sind starke und unüberwindliche Freunde, nämlich auf Gott, auf Ihren Kopf und auf meinen Kopf.“ So wurde der Vater ihm unvermerkt zum Führer und zum Gewissen in allen Fragen des Lebens und der Kunst. Seine charaktervolle Persönlichkeit ist Wolfgang immer vorbildlich geblieben, auch wenn er später andere Wege gehen mußte; für die ersten zwanzig Jahre seines Lebens ist das Verhältnis zwischen Vater und Sohn ein so einzigartiges, daß wir ihm in der Lebensgeschichte der großen deutschen Menschen kaum ein anderes an die Seite zu stellen vermögen. Früh wurde der Vater auf das unbegreifliche Wunder aufmerksam, das ihm in seinem Sohn beschied war. Der fünfjährige Wolfgang erlernte spielend, was die fünf Jahre ältere Schwester sich am Klavier mit Mühe erarbeiten mußte. In verschiedenen Notenheften sind uns die Stücke erhalten, die sich Vater Mozart für den Unterricht des Kleinen zusammenstellte. Daß er dabei mit besonderem Geschick vorging, versteht sich aus seiner feinen musikalischen und allgemeinen Bildung. Hatte er sich doch gerade auf musikerzieherischem Gebiet durch die Veröffentlichung seiner Violinschule, die im Geburtsjahr Wolfgangs erschienen war, einen bedeutenden Namen gemacht, und war er doch selbst als schöpferischer Musiker mit Erfolg tätig. Seine musikästhetischen Anschauungen fußen im wesentlichen auf den Gedanken der norddeutschen Schule; daß er damit in einen gewissen Gegensatz zur bodenständigen barocken Musiktradition Salzburgs trat, bewirkte bei dem heranwachsenden Sohn eine bedeutende Erweiterung des Gesichtskreises. Entsprechend wählt der Vater die Stücke zum Unterricht seiner Kinder: neben einzelnen Stücken des Wieners Wagenseil stehen hier in reicher Fülle zyklisch zusammengestellt solche der nord- und mitteldeutschen Schule von Ph. E. Bach, Telemann, Haffe, Gräfe, Agrell und anderen. Daneben aber vermittelt der Vater dem jungen Wolfgang eine Menge wertvoller Volksmusik aus schwäbischem und salzburgischem Bereich: wir finden hier Ständelieder, Schwabentänze, Trompeterstückchen in bunter Reihe.

Die Schnelligkeit, mit der sein Schüler die ersten Kennt-

nisse erwarb, die Frühreife seines Vortrags und die Neigung des Kleinen zur musikalischen Muse mag den Vater bewogen haben, dieses „Wunder“ zusammen mit dem Können der für ihr Alter im Klavierspiel erstaunlich vorgeschrittenen Schwester auch außerhalb des engen Salzburger Kreises bekannt zu machen. Zu diesem Entschluß hat gewiß der alte schwäbische Wandertrieb beigetragen, der ihm, wie später seinem Sohn, im Blut lag, auch allerlei Unzufriedenheit mit den Salzburger Verhältnissen und seiner dortigen unfreien Stellung. So schickte er sich im Januar 1762 zur ersten Kunstreise mit seinen Kindern an. Diese führte ihn zunächst nach München an den Hof des bayrischen Kurfürsten. Im Herbst desselben Jahres brachte ein Donauschiff die Familie zum ersten Male nach Wien, von wo sie anfangs 1763 wieder nach Salzburg zurückkehrte, der kleine Wolfgang freilich recht geschwächt durch eine gefährliche Scharlacherkrankung. Während der Reisen der folgenden Jahre ward die zarte Konstitution des Knaben immer wieder auf harte Proben gestellt; mehr als einmal war er in Folge verschiedener katarrhalischer Erkrankungen dem Tode nahe.

Im Juni 1763 trat Leopold mit beiden Kindern die erste große Westreise an, die mehr als drei Jahre dauern sollte. Über Bayern und Schwaben erreichte er Frankfurt, an allen bedeutenderen Orten mit den Kindern öffentlich konzertierend. Hier in der Krönungsstadt des Deutschen Reiches hörte der vierzehnjährige Goethe den kleinen Wolfgang im Konzert; in einem Gespräch mit Eckermann erzählte er sehr angeregt davon: „Ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich.“ Über das Rheinland und die österreichischen Niederlande reisten die Wunderkinder nach der Hauptstadt Frankreichs, überall mit Bewunderung aufgenommen und gefeiert. In Paris trat der Knabe Mozart mit seiner ersten größeren Komposition vor die Öffentlichkeit; schon in Salzburg hatte er mit fünf Jahren die ersten schöpferischen Versuche gemacht. Nun legte er als Siebenjähriger der königlichen Prinzessin Victoire und einer ihrer Hofdamen einen Strauß von vier Sonaten für Klavier und Violine vor, dessen Widmung er scherzhaft schließt: „La nature qui m'a fait musicien comme elle fait les rossig-

nols, m'inspirera . . . Je suis avec le plus profond respect Madame Votre très humble, très obeissant et très petit serviteur J. G. Wolfgang Mozart." Wolfgang lehnt sich in diesen Jugendwerken stark an italienische Vorbilder galanter Art an. Es zeigt sich schon hier sein ausgesprochenener Nachahmungstrieb, der auf einer untrüglich scharfen Beobachtungsgabe beruht. Mozart ist zeit seines Lebens mit offenen Sinnen durch die Welt der Kunst gegangen; vieles übernahm er von außen, freilich stets mit fast nachtwandlerischer Sicherheit das ihm Gemäße erwählend und im Feuer seines glühenden Geistes umschaffend zum persönlichen Meisterwerk. Man hat ihn neuerdings in Italien ein „undankbares Kind“ der Italiener genannt; hat er doch das Schwert, das er zu schmieden lernte, später wacker gegen die „welsche“ Musik geschwungen. Es gibt aber zu denken, daß seine dramatischen Meisterwerke in Italien noch heutigentags erstaunlich wenig Fuß zu fassen vermögen. Die italienischen Anregungen, die er neben weit stärkeren aus süddeutscher Volksmusik, aus Salzburger Barocktradition und aus der Überlieferung der mittel- und norddeutschen Altklassik und Frühklassik schöpfte, sind eben in seinem Werk zu echter deutscher Prägung gediehen. Schon Leopold Mozart strebt in seiner Violinehschule und in den Studienheften deutlich vom damals allmächtigen italienischen Kunsteinfluß weg. Die Früchte solcher Erziehung zeigen sich schon in den Erstlingen des kleinen Wolfgang: im Menuettfinale der vierten der erwähnten Pariser Sonaten tummelt sich vergnüglich ein Thema aus süddeutscher Volksmusik, eine Weise der schwäbischen „Ostracher Liederhandschrift“, die im späteren Schaffen des Meisters unzählige Male wiederkehren sollte.

Im April 1764 verließ Leopold mit den Kindern Paris, um sich nach London zu wenden, wo die Familie mehr als ein Jahr verblieb. Für Wolfgang war der entscheidende Eindruck hier die persönliche Bekanntschaft mit dem damals dreißigjährigen jüngsten Sohn J. S. Bachs, Johann Christian Bach, der soeben seinen Ruhm in der englischen Hauptstadt begründet hatte. Es war eine große Ehre für den kleinen Wolfgang, hier längere Zeit den Unterricht des berühmten Musikmeisters der Königin genießen zu dürfen.

J. Chr. Bachs nachhaltigen Einfluß auf das Schaffen Mozarts zeigen schon die ersten drei Symphonien, die der achtjährige Wolfgang während der Londoner Lehrzeit schrieb. In der allerersten stoßen wir auf ein Motiv, das wir fast als Leitmotiv Mozarts ansehen dürfen; es erscheint später z. B. in der F-Dur-Messe von 1774, in der Salzburger B-Dur-Symphonie von 1779 (Nr. 319 in L. von Köchels thematischem Verzeichnis, im folgenden stets mit K. abgekürzt), in der Wiener Es-Dur-Violinsonate von 1785 (K. 481), und schließlich in höchster gedanklicher Verklärung in der letzten Symphonie des Meisters. Im Sommer 1765 reiste die Familie wieder aufs Festland zurück. Der Weg führte über die österreichischen Niederlande nach Holland, wo sich im Haag anlässlich der Einführungsfeierlichkeiten für den Prinzen Wilhelm V. von Oranien als Erbstatthalter willkommene Gelegenheit zum Konzertieren fand. Der kleine Wolfgang schrieb zu diesem Anlaß Variationen über das holländische Nationallied „Wilhelmus von Nassau“, dessen Weise fünf- undvierzig Jahre später auch Joseph Haydn als Verbeugung vor seinem niederländischen Lyriker Gottfried van Swieten zum Thema seiner „Romanze“ in den „Jahreszeiten“ heranzieht. In einem lustigen „Galimathias musicum“ für Orchester, das er gleichfalls im Haag schrieb, verwendete Mozart außer dieser Melodie zahlreiche originale und nachgebildete schwäbische und salzburgische Volkslieder und Volkstänze in bunter Reihe; schon hier dringt das bodenständig deutsche Element neben dem italienischen siegreich an die Oberfläche. Im März 1766 reiste Leopold Mozart mit den Seinen über Utrecht und Brüssel wieder nach Paris, wo sich Wolfgang mit einem Kyrie erstmals auf dem Gebiet der Kirchenmusik versuchte. Nach kurzem Aufenthalt ging die Reise weiter über Lyon nach der Schweiz, wo die Familie in Zürich besonders freundliche Aufnahme bei dem Dichter Salomon Gessner fand. Über Oberschwaben und München traf die Familie endlich Ende November 1766 wieder im heimatlichen Salzburg ein.

Es folgte ein Jahr ernsthaften Lernens in der Vaterstadt. In diese Zeit fallen die ersten Versuche des Knaben auf dem Gebiet des Konzerts, die sich an Bearbeitungen J. Chr. Bachs

scher Klavierfonaten zu ſchulen ſuchen. Nun wandte ſich der elfjährige Wolfgang auch erſtmals der dramatiſchen Kompoſition zu: er ſchrieb den erſten Teil des deutſchen ſzeniſchen Faſtenoratoriums „Die Schuldigkeit des erſten Gebots“, deſſen zweiten und dritten Teil Michael Haydn und der Domorganiß Adlgaffer übernahmen, ſowie die vollſtändige Muſik des lateiniſchen Schuldramas „Apollo et Hyacinthus“. Eine deutſche Grabmuſik ſchließt die Reihe dieſer Studienwerke, für die in Inſtrumentation und Form das Vorbild der bodenſtändigen Barocktradition, vor allem das der Werke des 1762 in Salzburg als Hofkapellmeiſter verſtorbenen Schwaben J. C. Eberlin gilt. Im Herbit 1767 reiſte Leopold Mozart mit den Kindern zum zweiten Male nach Wien; der dort herrſchenden Blatternepidemie entrannen die Kinder trotz der Flucht nach Olmütz nicht, doch kehrten ſie im Januar 1768 von dort geheilt nach Wien zurück. Hier fanden ſie bei Kaiſerin Maria Thereſia und Joſeph II. ſehr herzlichen Empfang; auch der muſikliebende Adel begann auf das Wunder des kleinen Wolfgang aufmerkſam zu werden. Auf Anregung des Kaiſers ſchrieb der Zwölfjährige nun ſeine erſte Opera buffa, „La finta ſemplice“, deren Aufführung aber durch Hofintriguen vereitelt wurde. Der Text nach Goldoni kam Mozarts Neigung zum Poſſenhaften ſehr entgegen. Doch hatte er zunächſt mehr Glück mit der ſchäferlichen Muſik des heiteren deutſchen Singſpiels „Bastien et Bastienne“, das er für das Gartentheater des Magnetopathen Anton Meſmer ſchrieb. Den paſtoralen Ton, wie er ſchon in der Duvertüre auftritt, hatte der Knabe den Salzburger Chriſtmekken abgelauscht. Auf dem Gebiet der Symphonie knüpft Wolfgang an die dreifäßigen Londoner Symphonien an, fügt aber unter dem Eindruck der Wiener Meiſter, beſonders Joſeph Haydns, dem zyklischen Werk nunmehr das Menuett ein und verfeinert die motivische Arbeit. Einen ganz entſchiedenen Fortſchritt im Werden des Mozartschen Genius zeigt die Meſſe in C-Moll (K. 139), die der Zwölfjährige zur Einweihung der Wiener Waiſenhauskirche ſchrieb. Dieſes Werk ſteht bereits auf der Linie, die über die F-Dur-Meſſe (K. 192) und den Torſo der ſpäten C-Moll-Meſſe (K. 427) zum Requiem führt. Die kantatenhafte Form übernahm der Knabe von der italieni-

schen Tradition, die Besonderheiten der Instrumentation von der Salzburger kirchenmusikalischen Überlieferung; auf diesem Boden schuf er aber ein Werk, das sich besonders im Kyrie, Crucifixus und Agnus zu erschütternder Größe erhebt. Mit der Uraufführung des Werkes, die Wolfgang selbst am 7. Dezember 1768 in Gegenwart des gesamten Hofes leitete, ging sein zweiter Aufenthalt in der Kaiserstadt zu Ende. In Salzburg arbeitete der junge Meister in den folgenden Monaten namentlich wieder auf kirchenmusikalischem Gebiet; es entstanden mehrere Messen, die allerdings vorläufig den höheren Flug der Wiener C-Moll-Messe nicht wieder erreichen. Der Salzburger Gepflogenheit gemäß schuf Wolfgang nun auch eine Reihe instrumentaler Gradualien, einsätziger „Sonaten“, die zumeist nur zwei Violinen, Baß und Orgel verlangen.

Gegen Ende des Jahres 1769 regte sich wieder der Mozartsche Wandertrieb. Diesmal setzte der Vater seine Hoffnungen auf das alte Sehnsuchtsland der deutschen Musiker, auf Italien. Am 12. Dezember reiste er mit dem Sohn, der kurz zuvor von dem wohlwollenden Salzburger Fürsterzbischof Sigismund Grafen Schrattenbach zum Konzertmeister ernannt worden war, über Innsbruck und Rovereto nach Oberitalien, wo das Ziel, Mailand, gegen Ende Januar 1770 erreicht wurde. Der nunmehr vierzehnjährige Wolfgang wurde hier wie schon vorher in Mantua und Cremona begeistert gefeiert. Er hatte vollauf Gelegenheit, sich in die lebendige italienische Opernpraxis einzuarbeiten, ja, er erhielt den ehrenvollen Auftrag, zur nächsten Spielzeit eine Opera seria für Mailand zu schreiben. Im März reisten Vater und Sohn nach Parma; auf dem Weg dorthin schrieb Wolfgang in einem Wirtshaus zu Lodi sein erstes Streichquartett (K. 80). Über Bologna und Florenz reisten die beiden nach Rom, wo sich dem Knaben besonders die musikalischen Eindrücke der Karwoche einprägten; seine gedächtnismäßige Niederschrift des berühmten Miserere Gregorio Allegris nach der Aufführung in der Sixtina zeigt, wie außerordentlich entwickelt die Gedächtnisgabe Mozarts schon in seiner Jugend war. Als Vater und Sohn ruhmbedeckt von Neapel wieder nach Rom zurückkehrten, überraschte Papst Klemens XIV. den jungen Künstler durch

die Verleihung des Ordenskreuzes vom goldenen Sporn und des Titels eines päpstlichen Cavaliere. In Bologna trat eine längere Ruhepause in dem bunten Reiseleben Mozarts ein. Er genoß hier den Unterricht des berühmten Kontrapunkt-lehrers Padre Martini; gleichzeitig arbeitete er an der für Mailand bestimmten Oper. Der Text dieses „Mitridate re di Ponto“ beruht auf einer Dichtung von Racine. Mozart folgt in der Komposition slavisch der italienischen Opernshablone; das Werk wurde denn auch in Mailand am zweiten Weihnachtsfeiertag 1770 mit großem Erfolg aufgeführt. Wichtigter als diese Oper wurde für Mozart der treffliche Unterricht im strengen Saß, den er in Bologna erhielt; dessen erfolgreicher Abschluß war seine feierliche Aufnahme in die Bologneser Accademia filarmonica. Der Erfolg des „Mitridate“ verschaffte ihm den Auftrag, eine weitere Oper sowie ein Festspiel für Mailand zu schreiben. Glücklicherweise kehrten Vater und Sohn nach kürzeren Aufenthalten in Venedig und Padua nach Salzburg zurück, wo sie in der Karwoche 1771 eintrafen. Hier war ihres Bleibens freilich nicht lange; schon am 13. August reiste Leopold Mozart mit Wolfgang wieder südwärts, um diesem die ruhige Ausarbeitung des Festspiels „Ascanio in Alba“ in Mailand selbst zu ermöglichen. Diese „Theatralische Serenade“ bevorzugt den schäferlichen Gesellschaftston der Zeit; sie wurde anlässlich der Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinand am 17. Oktober im Mailänder Theater aufgeführt und brachte dem jungen Meister vollen Erfolg. Seine Hoffnung, eine Anstellung zu erhalten, scheiterte aber, da die Kaiserin dem Erzherzog abriet, eine solche „gens inutilis“ in seine Dienste zu nehmen. Maria Theresia war von den vielen „Bettelfahrten“ Mozarts mit seinem Vater in steigendem Maß unangenehm berührt; daß hinter dieser äußeren Aufmachung ein edler Kern sich verbarg, scheint sie verkannt zu haben. So reisten Vater und Sohn anfangs Dezember unverrichteter Dinge nach ihrer Heimat zurück. Hier erwartete sie ein schwerer Schlag: am Tag ihrer Rückkehr starb der Fürsterzbischof, ein warmherziger und nachsichtiger Gönner der Familie Mozart. Sein Nachfolger, der herrische Hieronymus Graf Colloredo, führte ein strengeres Regiment; Vater und Sohn be-

kamen es bald zu spüren, daß nun ein anderer Wind blies. Zur Feier des Einzugs des neuen Kirchenfürsten im Mai 1772 schrieb der nun sechzehnjährige Wolfgang das dramatische Festspiel „Il sogno di Scipione“ auf einen Text Pietro Metastafios. Dafür wurde er mit einem festen Jahresgehalt von hundertfünzig Gulden angestellt, immerhin der erste bleibende wirtschaftliche Erfolg seiner bisherigen Tätigkeit. Die Vorarbeiten zu der bestellten Mailänder Oper beschäftigten Mozart während der Salzburger Ruhezeit; auch ein italienisches Fastenoratorium für Padua, „La Betulia liberata“, ward in dieser Zeit ausgearbeitet. Die Oper „Lucio Silla“ rückt merklich von der italienischen Manier ab; Pariser Eindrücke und freiere Ausdrucksformen Glücklicher Prägung werden hier verarbeitet. Die Charakterisierung der Personen wird verinnerlicht und im Orchester glühen, eine Vorahnung zu „Don Giovanni“, in einer barocken Gräberszene düstere Farben auf. Auch das Dratorium sucht neue Wege im Anschluß an die Salzburger Barockkunst; im Schlußchor tritt bereits der von Mozart so bevorzugte „Tonus peregrinus“ des gregorianischen Chorals hervor, der seinem Requiem einst feierliche Weihe verleihen sollte. Im übrigen entstehen in dieser Salzburger Zeit mehrere dreisätzigige Streichquartette, in denen der junge Meister Anregungen Sammartinis und Haydns nachgeht und den Ausdruck zu vertiefen sucht. Ende Oktober 1772 reisen Vater und Sohn zum dritten Male nach Italien. In Mailand ward die Oper vollendet, die dort wieder am Stephansfeiertag über die Bretter ging, diesmal leider ein Mißerfolg. Man wollte die gewohnten italienischen Klänge hören und war über die nun unverschleiert hervortretenden Eigenwilligkeiten der Mozartschen Muse betroffen und befremdet. So war dieser letzte italienische Aufenthalt Mozarts, den er im übrigen wieder eifrig zur Komposition von leichtbeschwingten Streichquartett-Divertimenti benutzte, äußerlich eine Enttäuschung, zumal die Bemühungen des Vaters um eine Anstellung in Florenz im Dienst des späteren Kaisers Leopold II. fehlschlügen. Im März 1773 traten die beiden wohl oder übel die Heimreise nach Salzburg an.

Die folgenden Jahre waren mit geringen Unterbrechungen der Sammlung und Einkehr in der Geborgenheit der Heimat geweiht. Der Salzburger Kirchendienst erforderte zahlreiche Kompositionen Wolfgangs, und das geruhlsame, heitere Leben und Treiben des Bürgerstands regte ihn zu einer Fülle von Gelegenheitswerken an, denen er über den besonderen Anlaß hinaus durch die Kraft und Tiefe seines Geistes Ewigkeitswert zu verleihen wußte. Einen Markstein in Mozarts symphonischem Schaffen bedeutet die erste heroisch ernste G-Moll-Symphonie (K. 183), die er 1773 schrieb; um dieselbe Zeit entstand auch sein erster Konzertversuch für Streichinstrumente mit dem Concertone in C-Dur für zwei Soloviolen und Orchester. Im Juli dieses Jahres reiste Wolfgang mit dem Vater zu längerem Besuch nach Wien, wo man sich bis in den September aufhielt, um sich nach neuen Möglichkeiten und Beziehungen umzusehen. Der gereifte Jüngling nahm hier mit vollen Zügen die inzwischen siegreich durchgedrungene Kunst Joseph Haydns in sich auf. Es entstanden die prächtigen sechs ersten Wiener Streichquartette (K. 168—173), die ganz zu Unrecht heute in der Praxis fast völlig in Vergessenheit geraten sind. Haydns heitere Anmut paart sich hier mit Mozarts sanfter Schwärmerei, das Ganze getragen und zu bedeutender Haltung gesteigert durch kontrapunktische Arbeit. Mit der bewußten Anwendung strengen Satzes stützt sich der Salzburger Meister auf Haydns „Sonnenquartette“ op. 20 von 1771. Im Andante des ersten Wiener Quartetts verwendet er sogar unmittelbar das barocke erste Thema der Doppelfuge des fünften Sonnenquartetts zu wunderbar traurig ernster Bearbeitung in Kanonform. Auf dasselbe Motiv, das schon in Händels „Messias“ und „Joseph“ nachweisbar ist, greift der todfranke Meister 1791 nochmals im Kyrie seines Requiems zurück. Im letzten der Wiener Quartette erscheint der tragische Pessimismus Mozarts zum ersten Male in erschütternder Klage. In allen diesen Werken findet sich nun auch endgültig das Menuett als vierter eingeschobener Satz in Anlehnung an Haydns Vorbild. Außer diesem entscheidenden Schritt brachte der Wiener Sommer 1773 für Mozart die erste musikalisch fruchtbare Berührung mit der

mystischen Gedankenwelt der damaligen Freimaurerei. Er wurde von dem Freimaurer-Dichter Tobias Philipp Freiherrn von Gebler zur Vertonung von zwei Priesterchören seines heroischen Dramas „Thamos, König in Agypten“ herangezogen. Ägyptische religiöse Symbolik war seit langem zum Ausdruck der maurerischen Ideen gewählt worden; nicht nur in dieser Hinsicht ist Mozarts Thamosmusik eine Vorarbeit zur „Zauberflöte“. Der Meister hat eine durch Einfügung inhaltsschwerer Zwischenaktsmusiken erheblich erweiterte Fassung seiner Thamosmusik 1780 in Salzburg auf Anregung des Theaterprinzipals Johann Böhm ausgearbeitet, wobei ihm vielleicht auch Anregungen aus Joseph Haydns einige Jahre zuvor entstandener Schauspielmusik zu Shakespeares „König Lear“ mit ihren charakterisierenden Intermezzi zugute kamen. Die Musik zu „König Thamos“ ist in ihrer späteren Fassung vom wehevoll übersinnlichen Geist der Priesterwelt der „Zauberflöte“ erfüllt; leider wird sie noch immer viel zu wenig beachtet, obwohl sie auch in konzertmäßiger Auf- führung von größter Wirkung ist. Nach Salzburg zurück- gekehrt, wandte sich Mozart mit erhöhtem Eifer der schöpfe- rischen Arbeit zu. Noch zu Ende des Jahres 1773 entstand neben dem ersten selbständigen Klavierkonzert (K. 175), in dem die Wiener kontrapunktischen Anregungen nachklingen, die erste große Reihe von Tänzen, ein Strauß von sechzehn Orchestermenuetten samt Trios. Das Jahr 1774 war be- sonders der Kirchenmusik geweiht. Es entstanden vor allem die Lauretanische Litanei in D-Dur und die großartige F-Dur- Messe mit Mozarts Credo-Leitmotiv. Hier ist der kontra- punktische Ernst, zumal in dem unerbittlichen Crucifixus, aufs Eindringlichste gesteigert, während ihm als lichte Er- scheinung aus unirdischer Höhe die wohllautenden Klang- gebilde des Benedictus gegenübertreten. Schon hier zeigt sich, wie Mozart den mystischen Stellen des Textes seine tiefsten Offenbarungen anvertraut. Das Geheimnis der Wandlung von Brot und Wein steht wie ein mild leuchtender Schrein im Mittelpunkt seines musikalischen Messerlebnisses. In den folgenden Jahren entstehen noch mehrere Messen dieses Benedictus-Typus, der in mancher innigen Melodieformel bis Bruckner nachgewirkt hat, darunter die Orgelsolemesse

in C-Dur und die volkstümliche B-Dur-Messe, in deren Credo eine heiter beschwingte Violinfligur die Volksweise „Bauer häng dein Bummerl an“ anstimmt. Aus dem Jahr 1774 stammt eine sprühend lebendige A-Dur-Symphonie (K. 201), mit der der junge Meister einen bedeutenden Schritt weiter auf seinem Weg als Symphoniker macht. Im Herbst des Jahres nahm ihn aber mehr als alles andere die Niederschrift seiner neuen italienischen Opera buffa „La finta giardiniera“ in Anspruch, die am 13. Januar 1775 unter brausendem Beifall in Mozarts Anwesenheit an der Münchener Hofoper zur Uraufführung gelangte. Die Ursache dieses Erfolges war, daß sich der junge Meister diesmal in seiner Musik sorgsam der üblicheren italienischen Ausdrucksweise anbequemte hatte.

In seiner Eigenschaft als fürsterzbischöflicher Konzertmeister schrieb Mozart 1775 für seinen eigenen Gebrauch nicht weniger als fünf Violinkonzerte, darunter als Krone der ganzen Reihe unmittelbar vor Weihnachten das berühmte in A-Dur. Hier sind mit Glück volkstümliche und exotisch-musikalische Klänge genügt, wie der „Straßburger“ im Finale des D-Dur-Konzerts und die Zingarese-Episode im Finale des A-Dur-Konzerts. Auch das schäferliche Kokokofestspiel „Il rè pastore“, das er um dieselbe Zeit schrieb, bringt eine konzertierende Violine zur Geltung. Das äußere Leben Mozarts im Salzburg der siebziger Jahre erschöpfte sich in einer beschaulichen Kleinstadtidylle. Es gab Billardpartien, Ausflüge zum Scheibenschießen und bürgerliche Geselligkeiten, an denen Mozarts neckischer Sinn tausenderlei Nahrung fand. In den überaus zahlreichen Serenaden, Divertimenti und Kassationen des Meisters ist diese kleine Welt mit ihrem behaglich vergnügten Zauber eingefangen. Das abendliche Ständchen in lauer Sommernacht beim schwermütigen Schlag der Nachtigall, die schwärmerische Huldigung unter dem Fenster schöner Frauen, die geziert einherstehende höfische Tafelmusik des Adels und die utwüchsig derbe Ausgelassenheit der Salzburger Volksfeste, alles das wirft der Spiegel dieser kristallklaren Musik in köstlich buntem Geflimmer zurück. Die reichsten dieser wunderbaren Werke sind wohl die große D-Dur-Serenade zur Vermählung der Salzburger Bürgermeisterstochter

Elisabeth Haffner (K. 250, 1776), die beiden Divertimenti in F-Dur und B-Dur für Antonie Gräfin Lodron (K. 247 und 287, 1776/77), die dreisäßige Serenade in D-Dur (K. 239, 1776), das Notturmo in D-Dur (K. 286, 1777) und das Bläserdivertimento Es-Dur (K. 252, 1776). Die Haffner-Serenade fand ihre Uraufführung im Juli 1776 am Polsterabend vor der erwähnten Hochzeit in Salzburg. Das Werk umfaßt in abwechslungsreicher Folge nicht weniger als acht Sätze, wozu vier Trios der drei Menuette und ein langsamer Einleitungssatz des Schlußallegros kommen; endlich gehört zum Ganzen noch ein Marsch (K. 249) als majestätische Einleitung. In dreien der Sätze ertönt feierlich oder geistreich scherzend die konzertierende Sologeige des jungen Maestro Mozart. Ein Menuetto Galante mit melancholischem Trio und ein ausdrucksvolles Andante leiten zum letzten Menuett über, in dessen zweitem Trio die Holzbläser und Waldhörner vergnüglich konzertieren; ein schmerzlich verhaltenes Adagio, in dem Töne aus Franz Schuberts „Fahrt zum Hades“ vorgebildet sind, führt zum lebensprühenden Schlußsatz, der in fröhlicher Jagd das Ende erreicht. Eine Hochzeitsmusik, wie keine zweite mehr geschrieben worden ist! Leider werden heute gemeinhin bei Aufführungen des Werkes die Sätze, an denen die konzertierende Violine beteiligt ist, erbarmungslos weggestrichen, wodurch die reizvolle Kettenform zerstört und mutwillig ein Torso geschaffen wird. Angesichts solcher Kürzungen erscheint es fast ein Kampf gegen Windmühlen, wenn man anzuregen wagt, daß in diesem Fall, wie noch bei so manchen anderen Serenaden des Meisters, auch der jeweils zugehörige Aufzugsmarsch der Musikanten der Aufführung vorangestellt werden möge. Dies gilt z. B. auch für das F-Dur-Divertimento (K. 247, dazu Marsch K. 248) und für das D-Dur-Divertimento von 1779 (K. 334, dazu Marsch K. 335). Die beiden Lodron-Divertimenti sind nicht ganz so umfangreich wie die Haffner-Serenade, umfassen aber gleichwohl alles in allem jeweils neun Sätze. Die Besetzung verlangt nur Streichquartett mit Kontrabaß und zwei Hörnern, der ganzen Haltung nach in solistischer Besetzung. K. 287 darf als das unvergleichliche Juwel der ganzen Gattung gelten. Die konzertant auftretende Bio-

line steht in überaus wirkungsvollem Gegensatz zu dem fein gearbeiteten Stimmengewebe der anderen Streicher und zu den gelegentlich feierlich oder humorvoll zu Wort kommenden Hörnern. Schwerlich wird es ein graziöseres Stück geben, als das anmutig dahinschwebende variierte Andante, schwerlich sogar bei Mozart selbst ein edleres Adagio, als dieses aus dunkel samtenen Klängen gewobene, das zu den umrahmenden kraftvoll bewegten Menuetten in besinnlichen Gegensatz tritt. Unerhört kühn ist endlich die dramatische Rezitativ-Einleitung des Finales; das Thema des letzten Satzes, der wie Irrlichtschein an uns vorüberhuscht, hat Mozart dem schwäbischen Volkslied „D' Bäurin hat d' Kaß verlorn“ entnommen. Auch K. 239 gibt sich konzertant; hier treten zwei Prinzipalviolin, Viola und Kontrabaß einem Streichorchester mit Pauken gegenüber, nach Art des alten Concerto grosso. K. 286 bringt durch Gegenüberstellung von vier Streichorchestern mit vier Hörnern Abwechslung in die vielgestaltige Reihe der Divertimenti, anknüpfend an die damals so beliebten Echoscherze, wie sie Haydn schon 1767 in einem Divertimento für zwei Streichtrios in zwei aneinander stoßenden Zimmern vertrat. In K. 252 finden wir die übliche Bläserbesetzung der höfischen Tafelmusik des Rokoko. Je zwei Oboen, Hörner und Fagotte treten zu einer „Banda musicale“ zusammen, nach Art der böhmischen Musikanten Eichendorffs. Das zweite Finale des „Don Giovanni“ zeigt uns, wie lebendig diese Musikpraxis gewesen ist. In diesen Werken heiter unterhaltsamer Art klingt so manches Mal eine Weise aus der Volksmusik, so in dem erwähnten Divertimento K. 252 in lustiger Selbstironie das Volkslied „Die Kasse läßt das Mäusen nicht“, eine Weise aus dem schwäbischen „Augsburger Tafelkonfekt“ (1733), die schon Joh. Seb. Bach in seiner Kaffeeantate und später auch Haydn und Beethoven benützt haben. Auf Klarinetten verzichteten die Salzburger Divertimenti, da diese Instrumente in der erzbischöflichen Residenzstadt nicht vertreten waren; dagegen verwendete sie der fünfzehnjährige Mozart schon 1771 in einem Matländer Bläserdivertimento. Im ganzen zählen wir in der Salzburger Ruhezeit Mozarts von 1775 bis 1777 nicht

weniger als sechzehn Serenaden und Divertimenti; ihnen waren schon früher fast ebensoviele vorangegangen. Eine fast verwirrende Fülle von Menuetten, Märschen, Variationen, Kontretänzen, Rondos, Polonaisen und anderem leicht beschwingtem Formenvolk hält sich in diesen zyklischen Werken verborgen. Leider hat die heutige musikalische Praxis diese Schätze bei weitem nicht in dem wünschenswerten Maß zu heben gewußt. Besonders wäre eine Wiedererweckung der Bläserserenaden zu begrüßen, eine ungemein lohnende Aufgabe für die heute schon merklich fortschreitende Renaissance der Pflege von Blasinstrumenten.

Mitten in dieser farbigen Welt steht 1776 wieder ein Kirchenwerk ernster kontrapunktischer Arbeit, die „Litania de Venerabili“ (K. 243). Die Anlage des Werkes stützt sich auf den sogenannten gemischten Stil: neben feierliche Chöre im strengen Satz treten reich verzierte Sologefänge italienisch opernhafter Herkunft. Doch bemächtigt sich Mozart auch der Ariengestaltung in ganz persönlicher Weise und macht nicht selten die hergebrachte Schablone zuschanden. Einen Höhepunkt des Werkes bildet der Chor „Viaticum“, in welchem in der Form einer Choralbearbeitung die gregorianische Weise des „Pange lingua“ erklingt. In das Jahr 1777 fällt die Komposition des ersten bedeutenden Klavierkonzerts Mozarts (Es-Dur, K. 271). Das Thema des ersten Satzes, nach des Meisters Art in zwei Charaktere zerfallend, ist zwischen Orchester und Soloinstrument aufgeteilt; im langsamen Satz entfaltet sich seine schwärmerische Schwermut zu eindringlicher Sprache, die sich bis zu leidenschaftlichen Rezitativbildungen Ph. E. Bachscher Art empor-schwingt. Sechs Klavier-sonaten desselben Jahres waren 1775 in München während Mozarts dortigem Aufenthalt von Baron Dürniß bestellt worden, einem begabten Dilettanten, für den der Meister auch sein Jagdkonzert von 1774 schrieb; es sind die ersten erhaltenen Klavier-sonaten Mozarts überhaupt. Hier herrscht in den raschen Sätzen Handys sprühende Laune, in den langsamen die weiche Empfindsamkeit Ph. E. Bachs. Am bedeutungsvollsten sind die erste und die letzte Sonate der Reihe (K. 279 und 284). Im sizilianohaften Adagio

der ersten singt die süße Schwermut der Romanzen der späten Klavierkonzerte des Meisters.

Auf die Dauer wurden Mozart trotz aller geselligen Freuden, denen seine dem Lebensgenuß unbefangene aufgeschlossene Natur so gern huldigte, die Enge des kleinstädtischen Lebens und die dienende Stellung am Salzburger Hof zu einer drückenden Last, zumal seine Bitten um Urlaub taube Ohren fanden. Der Erzbischof wollte Vater und Sohn mit aller Entschiedenheit das unbändige Wanderleben abgewöhnen. Damit stieß er bei beiden auf wenig Gegenliebe. Die Spannung zwischen Herrn und Dienern wurde so erbittert, daß Leopold Mozart gemeinsam mit Wolfgang die Dienstentlassung einreichte, die ihnen von dem verärgerten Kirchenfürsten in der Tat am 28. August 1777 gewährt wurde. Während jedoch Leopold nach kurzem Zögern reuig wieder in sein Dienstverhältnis zurückkehrte, war Wolfgang nicht mehr zur Umkehr zu bewegen. Gegen des Vaters Willen reiste er am 23. September 1777, diesmal in Begleitung der treubeforgten Mutter, nach dem Westen ab. Die Erfolge seiner Knabenzeit mögen ihm den Versuch nahegelegt haben, hier nochmals sein Heil zu versuchen.

Die Kreise der Musikliebhaber, die einst dem Wunderkind das Strohfeuer einer begeisterten Sensationslust entgegengebracht hatten, waren aber dem zur selbständigen Künstlerpersönlichkeit herangewachsenen Jüngling gegenüber merklich abgekühlt. Das begann Mozart schon in München empfindlich zu spüren. Der Kurfürst war nicht geneigt, etwas Besonderes für den jungen Meister zu tun. In Augsburg, wohin sich Mutter und Sohn weiter wendeten, fanden sie bei der schwerfälligen Spießbürgerlichkeit der Reichsstädter, die Mozarts launige Beobachtungsgabe in den Briefen an den Vater köstlich schildert, wenig Erfolg. Er schreibt selbst: „Ich bin recht froh, wenn ich wieder in einen Ort komme, wo ein Hof ist. Das kann ich sagen, wenn nicht ein so braver Herr Vetter und Base und so ein liebs Bäsle da wäre, so reute es mich, so viel als ich Haar auf dem Kopf habe, daß ich nach Augsburg bin.“ Das „Bäsle“ war die damals neunzehnjährige Tochter Maria Anna von Leopold Mozarts jüngerm Bruder, dem Buchbindermeister Joseph Ignaz Mozart, die erst im Jahr

1841 im Alter von dreiundachtzig Jahren zu Bayreuth starb. Mozart schloß sich an das lebenslustige Mädchen auf das engste an; sie wurde ihm Gespielin im besten Sinne des Wortes und hat ihm in den nächsten Jahren über manche schwere Stunde hinwegzuzscherzen geholfen. Aus den Briefen, die die beiden wechselten, spricht der harmlos vergnügte Geist des Vogelfängers der „Zauberflöte“ und seines gefiederten Weibchens. Mozarts Humor ist hier gelegentlich geradezu klassisch zu nennen, so wenn er nach einer lustigen Vitanei von Schimpfworten unvermittelt im feierlich gespreizten Ton des deutschen Poeten Gryphius anhebt: „Wenn auch der Löwe ringsumher in Mauern schwebt, wenn schon des Zweifels harter Sieg nicht wohl bedacht gewesen und die Tyrannei der Wüterer in Abweg ist geschlichen, so friß doch Codrus, der weis Philosophus, oft Ros und Habermuß . . .“ In seinen Unterschriften „Eauschwanz Amadeo Rosenfranz . . . addio Fer—Her bis ins Grab, wenn ichs Leben hab . . .“ tobt sich die übermütigste Laune aus, und das zur selben Zeit, zu der er an ernstesten Werken der Tonkunst schuf. Er fand in diesen Späßen, welche die „vernünftige“ Welt geringschätzig als kindische Albernheiten abzutun pflegt, Entspannung von den Anstrengungen seines Geistes. Hierin war er bis zu seinem Tod ein Kind, kindlich auch in der spielerischen Leichtigkeit seines Schaffens und in der innerlich heiteren Auffassung des Märchenspiels vom Leben. Das Märchen der „Zauberflöte“ in seiner tiefsinnigen Bedeutsamkeit ist nur vom phantastischen Knabengeist seines musikalischen Schöpfers her zu verstehen; gottverlassener Vernunft wird es stets eine künstlerisch gefaßte Albernheit bleiben. Um so erschütternder wirkt Mozarts traumhaft mystische Wandlung kindlichen Frohsinns in jene unfassbar entrückte Heiterkeit letzter Weihe, deren tiefer Ernst wie eine purpurne Schale im lächelnden Spiel leuchtet. Hier wird er zum gottgeweihten priesterlichen Kündler einer wunderbaren Lebensphilosophie, in deren magisches Geisterreich freilich nur Kinder seines Geistes ahnend vorzudringen vermögen. Es sind nicht nur Auswirkungen freimaurerischer Gedanken, sondern Ergebnisse eigenster innerer Läuterung, wenn dieser Mensch, der seiner Mitwelt als ein leichtfertiger

Charakter, ja noch als Schlimmeres galt, in einem Brief an den sterbenskranken Vater die Worte findet: „Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. — Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde, — und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre, — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen.“

Von Augsburg reisten Mutter und Sohn weiter nach Mannheim, wo sie am 30. Oktober 1777 eintrafen und für mehrere Monate Rast machten. Hier fand Mozart im Kreise ausgezeichneter Fachgenossen begeisterte Aufnahme und überreiche Gelegenheit, Erfahrung und Können zu erweitern. Vor allem widmete er seine Aufmerksamkeit der deutschen Oper Mannheims, von der er einen lebendigen Eindruck durch die Aufführung von Ignaz Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ erhielt. Unter den Vertretern der neuen Bewegung für eine nationale deutsche Kunst, wie sie sich damals in Mannheim zusammenfanden, lernte Mozart den Dichter Wieland kennen, dessen „Oberon“ er später seiner „Zauberflöte“ zugrunde legen sollte. Eine ungemein scharf beobachtete Schilderung des Dichters schickt er in der Weihnachtszeit 1777 an den Vater. Der unbefangene scharfe Blick für Menschen und Dinge und die unbarmherzige Bloßstellung aller Mängel, verbunden mit Humor und Neckerei, ist eine von Mozarts bemerkbarsten Eigenschaften gewesen. Schon als Kind legte der „schlimme“ Wolfserl davon Zeugnis ab, wenn er z. B. während seines Aufenthalts in Neapel das Königs-paar in einem Briefchen an die Schwester schildert: „Der König ist grob neapolitanisch aufgezogen und steht in der Oper allezeit auf einem Schemel, damit er ein Bißl größer

als die Königin scheint. Die Königin ist schön und höflich, indem sie mich gewiß sechs mal im Molo auf das freundlichste gegrüßt hat.“ Mit dieser ungeschminkten Ehrlichkeit und seiner scharfen Zunge hat sich der Meister freilich nicht wenig Feinde gemacht.

Während der Mannheimer Wintermonate entstanden mehrere große Werke Mozarts, die aus dem Kreis seiner dortigen Bekannten ihre Anregung erhielten, darunter für den holländischen Flötisten Dechamps mehrere anmutige Quartette für Flöte, Geige, Viola und Cello, zwei Flötenkonzerte und ein Andante für Flöte und Orchester. Mozart liebte die Flöte damals noch nicht besonders, was sich in der zwar brillanten, aber im übrigen etwas flüchtigen Behandlung der Flötenkonzerte zeigt. Dafür begann er in Mannheim eine außerordentliche Vorliebe für den ihm bisher noch wenig bekannten empfindsam weichen Klarinettenklang zu fassen, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet hat. Dem Vater schreibt er: „Ach, wenn wir nur auch Klarinetten hätten! Sie glauben nicht, was eine Symphonie mit Flöten, Oboen und Klarinetten für einen herrlichen Effekt macht.“ Das kurpfälzische Orchester mit seiner damals weltberühmten Disziplin und gepflegten Vortragsart hat Mozarts Schaffen eine entscheidende Bereicherung vermittelt, die dem Symphoniker und dem Opernkomponisten sehr zu statten kommen sollte. Hier in Mannheim entstanden auch Mozarts erste Violinsonaten im moderneren Sinn, in welchen die Violine nicht mehr als bedeutungsloser Schatten dem allein herrschenden Klavier folgt, sondern ihm gleichberechtigt zur Seite tritt. Es sind dies die sechs Sonaten K. 301 bis 306, die Mozart 1778 in Paris stehen ließ; als Nachzügler entstand noch im März 1778 die C-Dur-Violinsonate (K. 296), die er zum Abschied seiner fünfzehnjährigen Klavierschülerin Theresie Pierron, der Tochter seines Mannheimer Gastgebers, verehrte. In diesen Sonaten ist der wohlbekannte reine Typus der Mozartschen Violinsonate fertig ausgeprägt; die intuitive Sicherheit, mit der er von Anfang an erfaßt ist, ist erstaunlich. Die Form ist zunächst zweisätzig; erst die beiden letzten Sonaten (K. 306 und 296) erweitern den Zyklus zur Dreisätzigkeit. In den langsamen Mittelsätzen der beiden letzten Sonaten erblüht schon die ganze

Süßigkeit des Wohlklangs, wie sie den langsamen Sätzen der Mozartschen Violinsonaten so besonders eignet. Die bedeutendsten der Reihe, in denen der Geist des Sturm und Drang brausend erwacht, sind die heroisch tragische E-Moll-Sonate und die feurig lodernde D-Dur-Sonate, in deren kühnem Rondofinale Ph. E. Bachsche Phantastik zu Wort kommt. Auch die beiden dreisätzigen Mannheimer Sonaten für Klavier allein (K. 309 und 311) entbehren nicht heldischen Schwungs; in der ersten ist ihm ein liebreizendes Seelengemälde der dreizehnjährigen Rosa Cannabich, des Töchterchens des Mannheimer Orchesterdirektors, gegenübergestellt. Wie bemerkbar den sachkundigen Zeitgenossen der Mannheimer Umschwung in Mozarts Schaffen wurde, zeigt Vater Leopolds Bemerkung, diese Sonate sei „sonderbar“ und es sei etwas vom „vermanirierten Mannheimer goût“ darin. Wenn auch der Vater trotz mancher neuen Klänge für die musikalische Selbständigkeit des Sohnes nicht fürchtete, so flöste ihm ein neuer Klang in Wolfgangs Lebensafford um so mehr Besorgnis ein. Der nun zwei- undzwanzigjährige Wolfgang hatte sich im leichtlebigen Mannheim in die fünfzehnjährige Sängerin Moïssia Weber verliebt. Diese Liebesleidenschaft, wohl die stärkste seines Lebens überhaupt, schlug den jungen Meister so übermächtig in ihren Bann, daß er für alle Stimmen der Vernunft, wie sie ihm von Vater und Mutter in reichem Maß zukamen, taub war. Es war eine magische Verbindung zwischen Frauenliebe und Kunstbesessenheit, die ihn umloderte. Er schrieb für die Ungebetete die Konzertszene auf den für ihn so beziehungsreichen Text „Non so d'onde viene quel tenero affetto“, angeregt durch sein Lieblingsstück, J. Chr. Bachs Vertonung desselben Textes. Mozart eröffnet mit dieser Konzertsarie, in der die Orchesterfarben durch die dunkeln und warmen Klänge der Klarinetten neue Schattierungen empfangen, eine Reihe hochbedeutender Werke dieser Gattung, die bis in sein letztes Lebensjahr reicht; darunter finden sich Juwelen, von denen die heutige hastende Konzertpraxis zu ihrem eigenen Schaden kaum mehr Notiz nimmt. Mozart geht hier beruht von J. Chr. Bach aus, dessen feinsinnige Obligatorbehandlung der Blasinstrumente und dessen schwär-

merische Empfindsamkeit in des Meisters Werke übergreifen.

Erst durch eindringlichste briefliche Vorstellungen des Vaters war Wolfgang zu bewegen, den Bannkreis seiner Sirene zu verlassen. Schweren Herzens brach er am 14. März 1778 mit der Mutter von Mannheim auf, um neun Tage später in Paris einzutreffen, auf welche Stadt der Meister jetzt seine Zuversicht setzte: „Ich habe nun meine ganze Hoffnung nach Paris, denn die deutschen Fürsten sind alle Knicker.“ Aber auch Paris sollte seine Hoffnungen bitter enttäuschen. Der hervorragende Ballettmeister J. G. Noverre, der Mozart herzlich wohlwollte, bemühte sich vergeblich, ihm den Auftrag zur Komposition einer Oper zu verschaffen. Es blieb bei einer graziösen Musik zu dem Ballett „Les petits riens“, die Mozart als „Freundstück“ für den Meister des Tanzes schrieb. Dagegen bereicherte Mozart den Schatz seiner Werke für Blasinstrumente durch mehrere bedeutende Schöpfungen. Für die Solobläser des Mannheimer Orchesters, die sich gleichfalls gerade in Paris aufhielten, entstand die konzertante Symphonie für Oboe (ursprünglich Flöte), Klarinette, Horn, Fagott und Orchester, die in überaus reizvoller Weise an die Form des Concerto grosso anknüpft. Ein Konzert für Flöte und Harfe entstand für den Herzog von Guines und seine Tochter. Für ein Concert spirituel am Fronleichnamstag 1778 schrieb der Meister die musikalisch frische D-Dur-Symphonie (K. 297), die man heute die Pariser zu nennen pflegt. Sie verzichtet auf das Menuett und kehrt zur dreisätzigen Form der italienischen Opernouvertüre zurück. Es ist die erste Symphonie Mozarts, die Klarinetten aufweist und in ihrer vollständigen Besetzung mit je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken neben den Streichern für das Wiener klassische Orchester bis weit in die Biedermeierzeit richtunggebend geworden ist. Endlich entstanden in der französischen Hauptstadt die fünf großen Klaviersonaten K. 310 und 330—333, die bereits mit dem Hammerklavier der Mannheimer rechnen. Eine Fülle von heiteren und schwermütigen Gedanken ist hier ausgestreut. Die Krone gebührt der düster dramatischen A-Moll-Sonate, welche die Idee der Sequenz zu drohend

heroischen Gebilden fürmt. Von größter Vielseitigkeit ist die A-Dur-Sonate (K. 331); eine vielgestaltige Variationenkette folgt einer Weise der schwäbischen Ostracher Viederhandschrift („Freu dich mein Herz, denk an kein Schmerz“), das Menuett parodiert heiter das Thema der Mannheimer C-Dur-Sonate (K. 309), während im stürmisch bewegten Finale „alla turca“ orientalische Klänge in hinreißender Gestaltung lebendig werden. Anfangs Juli traf den Meister ein schwerer Schicksalschlag: die geliebte Mutter, die schon seit Wochen kränkelte, verschied am 3. Juli 1778 im Alter von noch nicht sechzig Jahren. Die einzige Freude, die dem Vereinsamten in der fremden Stadt noch zuteil wurde, war das Zusammentreffen mit J. Chr. Bach, der im August nach Paris gekommen war. Mozart schreibt unter dem Eindruck der Begegnung an den Vater: „Seine Freude und meine Freude, als wir uns wieder sahen, können Sie sich leicht vorstellen . . . Ich liebe ihn (wie Sie wohl wissen) von ganzem Herzen und habe Hochachtung für ihn.“ Die Begegnung mit dem deutschen Meister war ihm ein besonderes Labfal. In Paris war, gestützt auf die Eindrücke der deutschen Bewegung Mannheims, sein Nationalgefühl mächtig erstarkt. Mit Stolz fühlt er sich als deutscher Künstler, wenn er an den Vater schreibt: „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden und nur ein wenig etwas von der Musique verstünden und Gusto hätten . . . — aber so bin ich unter lauter Viecher und Bestien (was die Musique anbelangt) . . . Nun bin ich hier. Ich muß aushalten, und das Ihnen zulieb. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesundem Gusto davonkomme. Ich bitte alle Tag Gott, daß er mir die Gnade giebt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache . . .“ Ein ander Mal schreibt er, er „zittre an Händen und Füßen vor Begierde, den Franzosen immer mehr die Deutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen“, und mit Beziehung auf einen Anbeter italienischer Musik: „Mir ist nur leid, daß ich nicht bleibe, um ihm zu zeigen . . ., daß ich soviel kann als sein Piccini, — obwohl ich nur ein Deutscher bin . . .“ Es war ihm unerträglich, von den „Welschen“ als ein „dummer Deutscher, wie alle Franzosen von den Deutschen sprechen“,

angesehen zu werden. Daß solche nationalen Vorurteile dem deutschen Künstler gegenüber damals selbst im Munde von Sachkundigen gang und gäbe waren, bezeugt u. a. die Bemerkung Jomellis über den Knaben Mozart, „daß es zu verwundern und kaum glaublich seye, daß ein Kind deutscher Geburt so ein musikalisches genie und soviel Geist und Feuer haben könne.“ In seiner glühenden Verteidigung der deutschen Kunst traf sich der Meister mit so manchen der hochfliegenden Pläne Kaiser Josephs II., des letzten deutschen Kaisers des alten Reiches, der diesen Namen verdiente. In Wien sollte dem Meister schon wenige Jahre später die Schöpfung der deutschen Nationaloper beschieden sein, die ihm den unsterblichen Ruhm eines der tapfersten Vorkämpfer der deutschen Sache auf künstlerischem Gebiet gesichert hat. In Paris ward er sich ganz klar über seine innere Sendung; Vorahnungen der Gedankenwelt, der bald die französische Revolution in einem Chaos von Blut und Not zum Durchbruch verhelfen sollte, klingen in den Worten an, die er dem Vater mit Beziehung auf die Geldheirat eines adligen Freundes schreibt: „Wir arme, gemeine Leute, wir müssen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, sondern wir dürfen, können und wollen so eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlich und nicht reich sind, wohl aber niedrig, schlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unser Reichthum nur mit uns ausstirbt, denn wir haben ihn im Kopf — und diesen kann uns kein Mensch nehmen, ausgenommen man hauete uns den Kopf ab, und dann — brauchen wir nichts mehr.“ Wenige Jahre später spielte sich der erbitterte Kampf Friedrich Schillers mit seinem Landesherrn ab, und während Mozart diese Worte schrieb, büßte der schwäbische Dichtermusiker Chr. Fr. Daniel Schubart seinen Freisinn auf der Festung Hohenasperg. Es waren unheilswangere Jahre, die der Katastrophe der Gesellschaft des Rokoko vorangingen; auch Mozart hat das Wetterleuchten am Horizont verspürt. Die herannahende schroffe Auseinandersetzung des bürgerlichen Musikanten mit dem Salzburger Fürsterzbischof gehörte mit zu den Sturmzeichen der Zeit.

Als alle Hoffnungen auf eine gesicherte Stellung scheiterten, reiste der Meister über Straßburg nach Mannheim

zurück, wo er sich noch über einen Monat aufhielt, obwohl der Magnet, der ihn früher gefesselt, nicht mehr dort weilte: Aloisia Weber war unter glänzenden Bedingungen als Sängerin an die Münchener Oper verpflichtet worden. Der zweite Mannheimer Aufenthalt war für den Meister aber von anderer Bedeutung. Er arbeitete auf Uraten von Friedrich Schillers mächtigem Gönner, Freiherrn von Dalberg, an einem Melodram des Freiherrn Otto von Gemmingen-Hornberg, der der Freimaurerei schon damals nahegetreten war und später als Meister vom Stuhl der Wiener Loge „Zur Wohltätigkeit“ vorstand, welcher Mozart selbst angehörte. Als Vorbild zu dieser Komposition, der „Semiramis“, die unvollendet blieb, dienten dem Meister die Melodramen Georg Bendas, an deren eindrucksvollen Aufführungen er in Mannheim teilnahm. In der „Zaide“ sind später manche dieser Anregungen aufgegangen. Mitte Dezember reiste der Meister nach München weiter, wo er am Weihnachtsfest 1778 wohlbehalten eintraf. Der Empfang durch die Geliebte war ihm eine bittere Enttäuschung, er wurde sich bald darüber klar, daß seine Liebe nicht wie einst erwidert wurde. Zum Abschied schrieb er für Aloisia die dramatische Szene „Popoli di Tessaglia“ auf einen Text aus Glucks „Alceste“. Er steht mit diesem Werk auf der vollen Höhe seiner dramatischen Kunst; das einleitende Rezitativ mit seinem schneidenden Schmerz gehört in harmonischer Beziehung zum Kühnsten, was er überhaupt geschrieben hat. Anfang Januar holte das getreue „Bäsle“ den Unglücklichen in München ab und geleitete ihn nach Salzburg ins väterliche Haus. Wolfgang war durch viel Leid zum Manne gereift und selbständig geworden. Das Gängelband des Vaters vermag ihn je länger je weniger zu halten; das Verhältnis zwischen Vater und Sohn lockert sich seit dieser Krisenzeit merklich. In Salzburg war inzwischen die Stelle eines Hof- und Domorganisten frei geworden. Es spricht für Leopold Mozarts Einfluß am Hof des Erzbischofs, daß der Sohn trotz des Vorgefallenen diese Stelle im Januar 1779 mit einem Gehalt von fünfhundert Gulden antreten durfte. Für Wolfgang blieb freilich der Stachel der Rückkehr unter die Hofmächtigkeit des verhassten Kirchenfürsten.

Die Stille der Heimatstadt ertrug sein aufgewühlter Sinn nur schwer; Ruhe suchte er in der schöpferischen Arbeit. Zunächst entsteht neben anderen Kirchentwerken im Zusammenhang mit Mozarts Amt als Hoforganist Ende März 1779 die Krönungsmesse (K. 317) samt einem zugehörigen instrumentalen Graduale, der „Sonate“ K. 329 für Orchester. Die Beteiligung der Bläser ist wesentlich gesteigert, wobei das Vorbild der Mannheimer Kirchenmusik mitgewirkt haben mag. 1779/80 entstehen die beiden großen Vespere in C-Dur K. 337 und 339, letztere mit dem von himmlisch mildem Wohlklang erfüllten „Laudate Dominum“. Die Reihe seiner symphonischen Werke vermehrt Mozart 1779 durch die heiter beschwingte kleine B-Dur-Symphonie (K. 319) und 1780 durch die festliche C-Dur-Symphonie ohne Menuett. Hinzu kommt 1779 noch die französische Ouvertüre („Symphonie“) in G-Dur, die mit vier solistischen Hörnern prunkt. An Serenadenmusik ist vor allem die in den buntesten Farben erglänzende große Orchesterserenade in D-Dur vom Jahre 1779 (K. 320) zu erwähnen, in welche, ähnlich wie seinerzeit in die Haffner-Serenade, eine „Concertante“ eingelegt ist, diesmal für je zwei Flöten, Oboen und Fagotte. Leider wird auch diese Einlage in der Praxis meist ausgeschaltet. Ein köstliches D-Dur-Divertimento aus demselben Jahr knüpft in Form und Besetzung an K. 287 an, ohne allerdings die wunderbare Höhe der Lodronischen Nachtmusik zu erreichen. An die Concertante in K. 320 lehnt sich die Concertante Symphonie für Violine, Viola und Orchester aus dem Jahr 1780 an, in welcher die Viola nach barockem Gebrauch unzustimmen ist. Dieses Werk erreicht besonders im langsamen Satz und in Mozarts phantastischen Kadenz eine einsame Höhe der Gestaltung. An Klavierwerken gelangt in den beiden Salzburger Jahren auffallenderweise nur eine Sonate in B-Dur zu vier Händen zur Niederschrift, in der heitere Lebenslust wohnt; Mozart stützt sich in dieser Sonate wie in den späteren Werken der Gattung auf den von J. Chr. Bach geschaffenen Typus der vierhändigen Klavier-sonate. Mozarts Bekanntschaft mit Emanuel Schikaneder begann schon Ende des Jahres 1780, als dieser mit seiner Truppe in Salzburg weilte. Vorläufig aber blieb es bei flüch-

tiger Berührung. 1780 schrieb der Meister die Musik zu dem deutschen Singspiel „Zaide“ für das Wiener deutsche National-singspiel Kaiser Josephs II. Mozart, der die Musik nicht ganz vollendete, komponierte hier zum ersten Male einen türkischen Stoff, womit er der unmittelbar anschließenden Vertonung der „Entführung“ vorarbeitete. Bemerkenswert ist in der „Zaide“ die wesentliche Rolle des Melodrams. Mozart ist von dieser Einkleidung des Rezitatifs später wieder abgekommen. Die Kunst der Profilierung der einzelnen Charaktere ist beträchtlich gewachsen; die Oper wäre heute noch mit geringfügigen Ergänzungen durchaus lebensfähig. Das gewaltigste Werk dieser letzten Salzburger Zeit Mozarts war aber die italienische Opera seria „Idomeneo, rè di Creta“; der Auftrag zu ihrer Vertonung, der ihm 1780 vom Münchener Hof zuteil wurde, war der einzige große äußere Erfolg seiner letzten Westreise. Mit diesem Werk beginnt die monumentale Reihe der späten musikdramatischen Schöpfungen des Meisters; es ist in vielen Stücken als die entscheidende Vorarbeit zu „Don Giovanni“ und zur „Zauberflöte“ anzusehen. Mozart folgt hier weitgehend den Anregungen Glucks, so besonders im hochdramatischen Seesturm, bei der Erscheinung des Meerungeheuers und in der Weihe der Drakelszene, die bereits Posaunen verlangt; der „mirus sonus“ der Liba des Requiems wird für den Dramatiker Mozart von nun an der Klang des Wunders und des Mystischen. Meisterhaft ist die thematische Kleinarbeit in den Arien geworden; die obligaten Soloinstrumente vereinigen sich mit der Singstimme zu einem Gewebe wunderbarer Transparenz, wie etwa in der Arie Ilias „Se il padre perdei“, in der zu den gedämpften Streichern Flöte, Oboe, Horn und Fagott, das Bläserquartett der alten Mannheimer Freunde, treten. Die Ensemblekunst ist aufs höchste gesteigert; die Meisterensembles in den späteren Opern sind hier vorgebildet. Leider ist „Idomeneo“ ein Schmerzenskind unserer Dramaturgen und Operndirektoren geblieben. Schuld daran trägt im wesentlichen die maßlose Breite des Textbuchs, das der Salzburger Hofkaplan Varesco geschrieben hatte, und manche Rücksichtnahme, die Mozart den Münchener Lokalverhältnissen schuldig war. Mozart selbst, dem dieses Werk besonders teuer war, blieben diese Mängel nicht verborgen.

Unmittelbar vor der Vertonung des „Don Giovanni“ unterzog der Meister das Werk einer gründlichen Bearbeitung und übersetzte den Text ins Deutsche. In dieser Form ging das Werk 1786 in einer Wiener Aufführung adliger Musikliebhaber in Szene. Von den Bearbeitern unserer Zeit hat bisher keiner ganz das Richtige zu treffen vermocht, am wenigsten vielleicht Richard Strauß (Wien 1931), obwohl seine eigenen geschlossenen Zutaten gesondert betrachtet zum Schönsten gehören, was er uns beschert hat. Auch hier liegt wohl der richtige Mittelweg in einer konzertmäßigen Aufführung.

Nach der Aufführung des „Idomeneo“ (29. Januar 1781), zu der auch Vater und Schwester nach München gekommen waren, reiste der Meister auf den Ruf des Erzbischofs unmittelbar nach Wien, wo dieser sich anlässlich der Thronbesteigung Josephs II. aufhielt. Mozart traf hier am 16. März 1781 mit Eilposten ein, da der Kirchenfürst sich über die eigenmächtige Überschreitung des Münchener Urteils sehr ungnädig zeigte. Das Verhältnis zwischen ihm und seinem Hoforganisten ward binnen kurzem so unerträglich, daß Mozart es auf den endgültigen Bruch ankommen ließ. Die Begleitererscheinungen sind so demütigend, daß man sich sträubt, sie sich auszudenken: am 8. Juni 1781 fand Mozarts Dienstverhältnis mit einem Fußtritt des fürsterzbischöflichen Oberkuchenmeisters Grafen Karl Arco seinen unrühmlichen Abschluß, nachdem sich der Erzbischof dem jungen Meister gegenüber schon vorher mit den brutalsten Beleidigungen vergessen hatte. Mozart kündigte den Dienst und stand wieder als selbständiger Künstler da.

Nunmehr hatte ihn der Magnet der musikfreudigen Kaiserstadt endgültig an sich gezogen. Hierbei mag der Umstand mitgespielt haben, daß sich seit 1779 auch die Familie Weber, die ihn trotz Aloisias ablehnendem Verhalten noch nicht freigab, in Wien befand. Aloisia war am deutschen Nationalingspiel angestellt und seit kurzem verheiratet. Mozart scheint von der schlauen Mutter der Weberschen Töchter aufs neue eingefangen worden zu sein, diesmal für die jüngere Tochter Konstanze. Trotz aller Warnungen des besorgten Vaters traf der junge Meister am 4. August 1782 zu St. Stephan mit Konstanze

Weber, übrigens einer Base Karl Maria von Webers, an den Traualtar. Die Ehe war kinderreich; von den sechs Kindern starben freilich alle sehr früh bis auf zwei Knaben. Von diesen ist Karl Thomas, der 1858 als k. k. Staatsbuchhaltungsbeamter unvermählt in Mailand starb, im September 1784 geboren, während der Jüngste, Franz Xaver Wolfgang, der 1844 gleichfalls unvermählt als Musikant in Karlsbad starb, erst kurz vor des Vaters Tod, im Juli 1791, das Licht der Welt erblickte. Mozart hat seine Gattin zärtlich geliebt; sie hat diese Liebe mit Beschränktheit und Faulheit in ihren häuslichen Pflichten erwidert, ahnungslos, was für ein kostbarer Mensch ihrer Pflege vertraut war. Dem Erlebnis ihrer Brautzeit hat der Meister mit seinem deutschen Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“, das kurz vor der Eheschließung am 16. Juli 1782 im Wiener Burgtheater in Szene ging, Unsterblichkeit verliehen. Mit diesem ersten klassischen deutschen Singspiel, dessen Uraufführung von brausendem Beifall begleitet war, hat Mozart seinen Ruhm in Wien begründet. Daß er die Aufführung trotz aller Rabalen der Italiener durchzusetzen vermochte, verdankte er dem persönlichen energischen Eingreifen Kaiser Josephs II. und dem überaus günstigen Urteil Glucks, der Mozarts Leistungen, „nicht genug loben konnte“. Anlässlich der Komposition der „Entführung“, in der er mit dem wundervollen Konzertieren der Soloinstrumente in Konstanzes Arie „Martern aller Arten“ an „Idomeneo“ und mit der humorvollen Darstellung des türkischen Milieus an „Zaide“ anknüpfte, schrieb Mozart Bemerkungen an den Vater, die seine Stellung zur musisch-dramatischen Komposition schlagartig beleuchten: „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein“. Die Poesie des jüngeren Stephanie zur „Entführung“, die Mozart selbst erheblich verbessert hat, erschien ihm leidlich gut, doch beklagt er sich: „Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anbelangt, so sollten sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden.“

In die erste Wiener Zeit fallen wieder mehrere Cerenaden, darunter die gewaltige in B-Dur für dreizehn Bläser

(K. 361) und die geistreiche in Es-Dur für Bläsersextett (K. 375) vom Jahr 1781, ferner im Jahr 1782 die düster großartige C-Moll-Serenade (K. 388) für Bläseroktett, die der Harmoniemusik des Fürsten Schwarzenberg zugebracht war und die der Meister später für Streichquintett bearbeitete (K. 406), sowie die stark besetzte A-Dur-Symphonie zur Adelserhebung des Bürgermeistersohns Sigmund Haffner in Salzburg (K. 385, ursprünglich eine Serenade). Den Gipfel seliger Entrückung erreicht Mozart in dem einsamen Adagio von K. 361; für dieses Wunderwerk, dessen abgeklärter Schmerz an die Erlebnisse der letzten Westreise gemahnen mag, gelten Eduard Mörikes tiefschauende Worte über Mozarts Leben und Kunst: „Doch wissen wir, auch diese Schmerzen rannen abgeklärt und rein in jenem tiefen Quell zusammen, der aus hundert goldenen Röhren springend, im Wechsel seiner Melodien unerschöpflich, alle Qual und alle Seligkeit der Menschenbrust ausströmte.“ Aus den Jahren 1782/83 stammen mehrere Kompositionen für Waldhorn, darunter das serenadenhafte Quintett für Horn, Violine, zwei (!) Bratschen und Cello, sowie mehrere weniger bedeutende Hornkonzerte, deren Reihe erst 1787 mit einem Konzerttrondo abgeschlossen wird. Mozart schrieb diese Werke für den Käsehändler und Liebhaberhornisten Ignaz Leutgeb, einen lustigen Salzburger Kauz, der nach des Meisters Bericht in einer Wiener Vorstadt in einem „Schneckenhäusl“ hauste. Er wurde Mozart, so wie einst das „Bäsle“, zum Gespielen seiner heiteren Späße; während der Meister für ihn schrieb, mußte er gar hinter dem Ofen knien. Eines der Konzerte schrieb Mozart im Übermut durcheinander mit schwarzer, roter, blauer und grüner Linie, und in den Partituren finden sich allerlei lustige Scherze, z. B. an einer für den Solisten heiklen Stelle: „Leitgeb bittet um Hilf“, oder bei einer Wiederholung: „Schau wieder hinsür, mein bachener Engel.“ Ähnliche Scherze sprechen aus dem bekannten humoristischen „Bandlerzett“ im Wiener Dialekt, das 1782 entstand, oder aus der Musik zur häuslichen Pantomime vom Karneval 1783 (K. 446). Der Schauplatz solcher heiteren Szenen war namentlich Haus und Garten des berühmten Botanikers Nikolaus Joseph Freiherrn von Jacquin, mit dessen Kindern Mozart innig be-

freundet war; diesen Beziehungen verdankten auch die zierlichen Notturmi für drei Singstimmen und Klarinetten bzw. Bassetthörner ihre Entstehung, von denen unlängst mehrere neu entdeckt wurden. An Kammermusik entstand schon 1781 eine stattliche Reihe von fünf Violinsonaten (K. 376—380), reife Werke, die noch heute zum eisernen Bestand jedes Violinpielers gehören. Mozart schrieb sie zumeist für sich und Konstanze zum häuslichen Musizieren. Die Form ist nun wie die der reinen Klaviersonate dreisätzig geworden, der Inhalt namentlich in den schönheitstrunkenen langsamen Sätzen bedeutend vertieft. Eine weitere Violinsonate (K. 402), von der nur zwei Sätze, und auch diese nicht ganz vollendet sind, führt eine regelrechte vierstimmige Fuge in die Form ein, ein in seiner Art einzig dastehender Fall. Die Anregung zu solchen Versuchen strengen Satzes verdankte der Meister einer der einflußreichsten Gestalten im Musikleben des josephinischen Wien, dem Illuminaten Gottfried Freiherrn van Swieten, der als Präses der Hofbibliothek sowie als Präsident der Studien- und Zensurhofkommission in der Organisation des Unterrichtswesens führend tätig war. Er hat Mozarts Genius sehr rasch erkannt und ihn schon 1782 zu seinen regelmäßigen Hausmusikern beigezogen, bei denen nach des Meisters Bericht fast nichts als Joh. Seb. Bach und Händel gespielt wurde. Die im Verkehr mit Swieten gewonnenen Eindrücke aus der Welt der mitteldeutschen Altklassik bewirkten eine geradezu entscheidende Umwälzung im Schaffen des Meisters, gefördert durch halb vergessene Jugendeindrücke aus der süddeutschen Barockmusik Eberlins und Frobergers und durch die Erinnerung an die Bologneser Studien bei Padre Martini. Mozarts Vertiefung in die Werke Sebastian Bachs bezeugen u. a. seine Bearbeitungen vieler drei-, vier- und fünfstimmiger Fugen aus des Altmeisters Werken für Streichinstrumente, wozu er neue, selbständige Präludien schrieb. Erst kürzlich ist eine größere, bisher unbekannte Zahl derselben in der Privatmusikalienammlung des Kaisers Franz II. zum Vorschein gekommen, die der Verfasser der *Dsfentlichkeit* vorlegen wird. Im Auftrag Swietens bearbeitete Mozart noch 1788/90 mehrere Oratorien Händels, darunter „Acis“, „Messias“, „Alexandersfest“ und „Caecilienode“ in sehr eigenartiger Weise; sie würden in dieser Form sehr wohl

eine Wiedererweckung verdienen. In Mozarts eigenem Schaffen fanden diese Studien sehr bald ihren Niederschlag. Hierher gehören u. a. die Phantasie und Fuge für Klavier in G-Dur (K. 394), die G-Moll-Fuge (K. 401), die gewaltige C-Moll-Fuge für zwei Klaviere vom Dezember 1783, die Mozart später für Streichorchester bearbeitete und mit einer harmonisch kühnen Einleitung im Stil der französischen Overtüre versah (K. 426 und 546), endlich die Klaviersuite in Händelscher Art (K. 399). Cwiefens Einfluß ist auch die außerordentlich freundliche Aufnahme zu danken, die Mozart im Konzertsaal und in den musikliebenden Kreisen des Wiener Adels fand.

Nach Ablauf eines Jahres war Vater Mozarts Groll über die Eheschließung seines Sohnes soweit abgekühlt, daß dieser daran denken konnte, die Gattin in Salzburg vorzustellen. Zum Dank schrieb er im Juli 1783 in Salzburg die „Gelöbnismesse“ in C-Moll (K. 427), die uns nur als Fragment überliefert ist, ähnlich wie das Requiem, mit dem sich dieser frühere gewaltige Torso durchaus messen darf. Das Orchester ist außergewöhnlich stark besetzt, ähnlich wie im großen D-Moll-Kyrie K. 341, das zur Idomeneozzeit in München entstand und vom selben Geisteshauch durchweht ist. Die machtvoll erhabenen Chöre, zumal das von einem obstinaten Baß getragene doppelschörige Qui tollis, gemahnen an Bachs Trauerode und H-Moll-Messe, welche letztere im Kreise Cwiefens nachweislich bekannt war. Die modernen Versuche, die Messe zu vervollständigen, haben noch zu keinem voll befriedigenden Ergebnis geführt. Am zugänglichsten ist das Werk heute in der von Mozart selbst durchgeführten und erweiterten Bearbeitung als die italienische Kantate „Davidde penitente“ (K. 469). Seit der „Entführung“ war das Wiener deutsche Nationaltheater, die verheißungsvolle Schöpfung der jungen deutschen Bewegung, fühlbar im Rückgang begriffen. Mozart hat diese Entwicklung der Dinge tief beklagt. 1782 schreibt er an den Vater: „Will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden — und das zur Schande der teutschen Nation.

Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche erzelierten. Wo fanden sie aber ihr Glück, wo ihren Ruhm? — In Teutschland wohl gewiß nicht! — Selbst Glück — hat ihn Teutschland zu diesem großen Mann gemacht? — Leider nicht!“ Ein Jahr später schreibt er wieder: „Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? Ist die teutsche Sprache nicht so leicht singbar wie die französische und englische? — nicht singbarer als die russische?“ Und 1785 an einen Mannheimer Freund: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken — teutsch zu handeln — teutsch zu reden und gar teutsch — zu singen!!!“ Notgedrungen wandte sich der Meister wieder italienischen Opernstoffen zu. So arbeitete er im Sommer und Herbst 1783 in Salzburg an einer Opera buffa „L'oca del Cairo“ nach einem Text Varescos und an einer eben solchen „Lo sposo deluso“. Beide Opern sind nur bis zu wenigen Nummern gediehen. Im Mittelpunkt der ersteren steht ein Gänseautomat, dessen Idee auf mechanische Spielereien der Zeit, wahrscheinlich unmittelbar auf die künstliche Ente des Franzosen Baucanson zurückgeht. In Salzburg hatte Mozart auch Gelegenheit, dem kranken Freunde Michael Haydn einen Liebesdienst zu erweisen: er schrieb an seiner Stelle zwei meisterliche Duette für Geige und Bratsche, die der Erzbischof bestellt hatte. Auf der Rückreise nach Wien entstand am 3. November in Linz für den Grafen Thun die sogenannte Linzer Symphonie (K. 425).

In Wien verlief das Jahr 1784 ohne besondere äußere Ereignisse. Im wesentlichen war es durch eine reiche Konzertthätigkeit ausgefüllt: so wirkte Mozart innerhalb von sechs Wochen bei nicht weniger als zweiundzwanzig Konzertakademien mit. Ein bedeutendes Werk des Jahres ist die düster heldische C-Moll-Klaviersonate (K. 457), in der Ph. E. Bachs Sturm und Drang, wie ihn später vor allem Beethoven aufgriff, in Mozarts Ideenwelt ausleuchtet.

Der in jener Zeit wieder gesteigerte Einfluß Ph. E. Bachs geht auf Ewieten zurück, der in regem Briefwechsel mit dem greisen Hamburger Meister stand. Hierher gehört auch die 1785 entstandene groß angelegte Klavierphantasie in C-Moll. Von hervorragender Bedeutung ist das Klavierquintett mit Bläsern vom Jahr 1784; Mozart selbst hielt es für „das Beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe.“ Ferner entstanden in diesem Jahr nicht weniger als sechs Klavierkonzerte, womit die Reihe der späten Klavierkonzerte, die 1791 mit der stattlichen Zahl von insgesamt siebzehn schloß, fortgesetzt erscheint. Das Jahr 1785 war eines der fruchtbarsten Jahre Mozarts. Der Gegenbesuch Leopold Mozarts in Wien, der vom 10. Februar bis 25. April dauerte, scheint den Meister zu besonderem Eifer angespornt zu haben. Im Januar war mit dem arüblerisch tragischen sogenannten Querstandquartett das letzte der sechs Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette fertig geworden, (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465), deren erstes schon 1782 vollendet worden war. In diesen Werken hat der Meister den Gipfel seiner kammermusikalischen Kunst erstiegen, treulich geführt vom strahlenden Vorbild des Meisters von Eisenstadt, den er seinen lieben Freund nennen durfte, wie er es in der Widmung ausspricht. Leopold Mozart hörte kurz nach seiner Ankunft in der Wohnung seines Sohns die drei letzten der Quartette. Haydn selbst war dazu erschienen und erklärte dem Vater in tiefer Bewegung: „Ich sage Ihnen vor Gott als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne, er hat Geschmaç und über das die größte Kompositionswissenschaft.“ Mozarts Meisterschaft in der thematischen Verknüpfung der Sätze, in der Erhöhung des Gewichts der Finalsätze, in der Einführung des Chorals (Finale des A-Dur-Quartetts), wie sie bis Bruckner weiterwirkt, in der Kühnheit der Harmonik und Melodik, war für ihre Zeit unerhört. Leopold Mozart hörte den Sohn auch in zwei Subskriptionskonzerten die unmittelbar vorher entstandenen Klavierkonzerte in D-Moll (K. 466) und C-Dur (K. 467) spielen, deren unsagbare Schönheit den alten Mann zu Tränen rührte. Die sturmbewegte Tragik des D-Moll-Konzerts, die eine Romanze von zartester Innigkeit einschließt, der feier-

liche Ernst des C-Dur-Konzerts, aufgehell't von der über allem Irdischen schwebenden Vision des mild leuchtenden Andante, alles das war wohl angetan, den Vater dieses Gotteswunders aufs Tiefste zu erschütter'n. Das dritte Konzert der monumentalen Klavierkonzert-Trilogie von 1785, das großartige in Es-Dur (K. 482) hat er nicht mehr in Wien gehört; es entstand erst gegen Weihnachten. In diesen Werken hat der Symphoniker Mozart den Gipfel seiner Kunst erreicht; denn die späten Klavierkonzerte des Meisters sind keine Konzerte mehr, sondern symphonische Schöpfungen größten Stils. Die obligate Beteiligung des Orchesters, insbesondere der Bläser, stellt alles bisher Dagewesene in Schatten; die Virtuosität des Solisten ist völlig dem symphonischen Gedanken unterstellt. Einige Monate nach der Abreise des Vaters, im November 1785, schuf Mozart eine der erhabensten Trauermusiken, welche die Musikgeschichte kennt, die „Maurerische Trauermusik“ auf den Tod der Freimaurer Georg August Herzog zu Mecklenburg-Strelitz und Franz Graf Eszterházy von Galantha. Der Meister verarbeitet hier die gregorianische Weise eines Bußpsalms der Karwochenliturgie zu einer Choralphantasie von erschütternder Größe. Im Dezember 1784 war Mozart in den Freimaurerorden aufgenommen worden. Die Welt philosophischer Vertiefung, die sich dem schon vom Vaterhaus her fein gebildeten Mozart hier aufstat, war seinem schwäbischen Grüblergeist aufs Innigste willkommen. Seine nachgelassene Bibliothek zeigt die geistige Höhe, auf der er stand. Wir finden hier neben Kleists Werken, den Schriften Friedrichs des Großen und des Aufklärers Joseph von Sonnenfels Mendelssohns Phaedon, Detingers Metaphysik, Eberts Vernunftlehre und Naturlehre neben zahlreichen mathematischen und geographischen Werken.

Das Jahr 1786 steht ganz im Zeichen der vieraktigen „Comedia in Musica, Le nozze di Figaro“, deren Text von dem Hofdichter Lorenzo Da Ponte im Anschluß an ein Lustspiel von Beaumarchais geschaffen worden war. Diesem neuen dramatischen Werk war Mozarts deutsche Komödie mit Musik „Der Schauspieldirektor“ vorangegangen, die anläßlich eines Hoffestes in Schönbrunn aufgeführt wurde; sie leidet leider sehr unter der Schwäche des

Letztes. Im „Figaro“ hat Mozart die unheilvollen Vorzeichen der französischen Revolution, wie sie die scharfe Sprache in Beaumarchais' Gesellschaftskomödie andeutete, im Spiegel seiner göttlichen Heiterkeit ins Zeitlose entrückt. Der Meister hat hier den letzten glücklichen Abend schimmer einer unbeschwereten Zeit, den Ausklang der bunten Märchenwelt des Kokoko, in einem ewig jungen Meisterwerk seiner Muse verklärt. Er selbst war sich des nahen Endes wohl bewußt, und die wissende leise Wehmut, die in so manchen Klängen des „Figaro“ atmet, macht ein gut Teil der zauberischen Wirkung seiner Musik aus. Die Aufführung fand am 1. Mai statt; sie war ein Triumph, wie ihn Wien selten wieder sah. In die Zeit der Entstehung des „Figaro“ fällt eine zweite Trilogie von Klavierkonzerten (K. 488, 491, 503), unter denen besonders das liebliche A-Dur-Konzert mit dem sizilianohaften Mittelsatz und das tragisch pathetische C-Moll-Konzert hervorragen. Der Stimmung des letzteren schließt sich das Klavierquartett in G-Moll vom Vorjahr an, dem nunmehr ein eher anmutig gehaltenes in Es-Dur folgt. Von besonderem Liebreiz ist das im August des Jahres für das Haus Jacquin entstandene Regelfstatt-Trio für Klarinette, Bratsche und Klavier, das der Meister während einer Regelpartie geschrieben haben soll. Neben Mozarts Liebling unter den Blasinstrumenten tritt hier die Viola, die er, so wie auch J. S. Bach und Franz Schubert, mit Vorliebe selbst zu spielen pflegte, bedeutend hervor. In diesem Jahr entstehen ferner die Klaviertrios in G-Dur und B-Dur (K. 496 und 502), in denen der Meister in selbstständig fortbildender Weise an Werke Haydns und Ph. E. Bachs anknüpft, wie später zumal in dem geistreichen E-Dur-Trio von 1788 (K. 542); einzeln steht das bekannte D-Dur-Streichquartett von 1786 (K. 499), ein Vorläufer der letzten großen Quartettreihe. Endlich entsteht im Figarojahr noch die F-Dur-Sonate für Klavier zu vier Händen (K. 497), deren orchestrale Wucht und Farbigkeit unter den Werken dieser Gattung einzig dasteht.

Am 11. Januar 1787 reiste der Meister mit seiner Gattin für vier Wochen nach Prag, wo er anläßlich der dortigen Aufführung seines „Figaro“ begeistert gefeiert wurde. Hier

schrieb er die sogenannte Prager Symphonie in D-Dur ohne Menuett (K. 504). Als schönsten Erfolg der Reise nahm Mozart einen Operauftrag für die Prager Bühne mit sich, dem wir die Oper aller Opern, des Meisters „Don Giovanni“ verdanken. Es ist ein seltsames Zusammenreffen, daß das Entstehen des Werkes in das Todesjahr Glucks fällt, aus dessen Don-Juan-Ballett Mozart 1779 in Salzburg den weltberühmten tragischen Stoff erstmals kennen gelernt hatte. Im Frühjahr dieses Jahres, das dem Meister den geliebten Vater rauben sollte, erhielt Mozart den Besuch eines jungen Mannes, der kurze Zeit seinen Unterricht genoß: es war der siebzehnjährige Ludwig van Beethoven, von dem der Meister schon damals zu seinen Freunden äußerte: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“ Unter dem Eindruck des Todes eines Freundes entstand am 16. Mai, kaum vierzehn Tage vor des Vaters Tod, das düster ernste G-Moll-Streichquintett (K. 516), dem das ebenso berühmte Quintett in C-Dur (K. 515) unmittelbar vorangegangen war. In diesen beiden Werken hat Mozart seine tiefsten Gedanken niedergelegt, unendlichen Schmerz und durch Tränen lächelnde Heiterkeit. Ph. E. Bachs Kunst des „Gesprächs“ ist im Andante von K. 515 zur Vollendung gebracht; meisterhaft ist die Umdeutung der Motive in K. 516, die zu einzigartiger gedanklicher Verbindung der Sätze führt. In dieses Jahr fällt auch die heiter dahineilende Kleine Nachtmusik für Streicher, mit welcher der Meister seinen letzten verspäteten Beitrag zur einst so reich bedachten Gattung der Serenade leistete, sowie das sogenannte Dorfmusikantensextett, in dem er eine unzulängliche Dilettantenmusik vornehmer Liebhaber mit zwerchfellerschütternder Komik darstellt. Mit diesen heiteren Werken und mit der Schar von Liedern, die er im Don Giovanni-Jahr schuf, flüchtete sich der Meister in harmlosere Gefilde. Mozarts Beiträge zum deutschen Lied sind mit wenigen Ausnahmen nicht von großer Bedeutung; zu den letzteren gehören neben dem „Beilchen“ von Goethe (1785) namentlich die 1787 entstandenen Gesänge „Abendempfindung“, „An Chloe“ und die empfindsame musikalische Szene „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte.“

Die Uraufführung des „Don Giovanni“, an dessen Komposition der Meister schon seit September in Prag in der „Bertramka“, dem gastlichen Hause des befreundeten Ehepaars Duschek, arbeitete, fand im Altstädtischen Theater der böhmischen Hauptstadt am 29. Oktober 1787 unter unbeschreiblichem Jubel statt. Der Text war von Da Ponte in enger Zusammenarbeit mit Mozart aus älteren Vorlagen geschöpft und zu dramatischer Wucht geballt worden. Mit diesem Werke tritt zum ersten Male der Dämon und sein unheilvoll schicksalhaftes Walten in Mozarts dramatisches Schaffen ein; die pessimistische Grundhaltung, die sich als unerbittlich grausame Vermengung von Tragik und Komik in schneidenden Dissonanzen durch das ganze Werk zieht, ist ein erschütterndes Bekenntnis des Meisters. Das Hereinragen des Ungeheuren, des Übersinnlichen in die kleine Welt der Menschen ist in eine erschreckend wirkliche Musik gebannt; Mörke schreibt zu diesen Stellen: „Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend herunter durch die blaue Nacht.“ Wie sehr Mozarts Dramatik auf der Welt des Barock ruht und wie sehr sie andererseits in die Romantik vorausweist, wird in diesem Riesenwerk am fühlbarsten. Der Dichterkomponist E. L. U. Hoffmann hat schon als Knabe die Dämonie des Werkes voll erfasst, die in dem verhängnisvollen Irrtum des Suchens nach Erfüllung hienieden gipfelt; er nennt die Musik „allumfassend“. Schon er ward auf die auch heute noch ungetilgten großen Schwächen der deutschen Übersetzung des italienischen Textes aufmerksam und versuchte es mit einer deutschen Nachdichtung, mit der sich übrigens vor ihm schon Mozart selbst befaßt hatte.

Im Dezember 1787, nach dem ungeheuren Erfolg des „Don Giovanni“, schrieb Joseph Haydn an einen Bekannten in Prag: „Könnt' ich jedem Musikfreund, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den teuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer

Genien traurig . . . Mich zürnt es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagiert ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb.“ Im selben Monat ward Mozart endlich die ersehnte Anstellung als kaiserlicher Kammerkompositeur mit einem Gehalt von achthundert Gulden zuteil. Leider kam sie zu spät. Der Meister war schwer verschuldet und konnte sich bis zu seinem Tod von der Verwahrlosung seines Hauswesens nicht mehr erholen. Im Juni 1788 schrieb er den ersten Bittbrief um Unterstützung an den befreundeten Johann Michael von Puchberg, einen Freimaurer, der auch Haydn aus mancher Geldverlegenheit geholfen hat. Puchberg, der in rührender Weise dem „Bruder“ Mozart immer wieder Geld vorstreckte, empfing als unschätzbare Gegengabe des Meisters Divertimento für Streichtrio in Es-Dur (K. 563), in dem die ganze Schönheit der Mozartischen Muse in bezaubernder Mannigfaltigkeit sich spiegelt. Im übrigen ist Mozarts Interesse für kleinere Kammermusik von nun an zugunsten dramatischer Komposition merklich im Rückgang begriffen. Die wenigen Werke für Violine und Klavier, die noch entstehen (K. 526 und 547, 1787/88), fallen gegen die früheren Schöpfungen dieser Art ab, was auch für die späten Streichquintette K. 593 und 614 (1789 und 1791) gilt. Als kaiserlicher Kammerkompositeur schrieb er von 1788 bis 1791 für die Hofbälle nicht weniger als sechsunddreißig Menuette mit Trios, fünfzig „Deutsche“ mit Trios und neunzehn Kontretänze für großes Orchester. Es wäre sehr zu wünschen, daß sich die gegenwärtige Bewegung zur Erneuerung des deutschen Tanzes auch dieser Schätze bedienen möchte! Reich ist das Jahr 1788 besonders an Kanons, mit denen Mozart an Wiener gesellschaftliche Bräuche anknüpft. Neben allerlei lustig derben Scherzen stehen hier auch ernstere Werke, darunter Perlen reinen Wohllauts. Haydn und Cherubini haben aus dieser Kleinwelt mannigfache Anregungen bezogen. Das sogenannte Krönungskonzert D-Dur (K. 537), das Mozart ein Jahr später bei seinem Auftreten in Frankfurt gespielt haben soll, ist als das letzte große Klavierkonzert des Meisters 1788 entstanden; das B-Dur-Konzert, das er 1791 niederschrieb,

erreicht trotz vieler Schönheiten nicht mehr ganz die frühere Höhe. Das Hauptwerk des Jahres 1788, zugleich Ende und strahlender Gipfel in Mozarts symphonischem Schaffen, ist die Trilogie der großen Symphonien Es-Dur, G-Moll und C-Dur (K. 543, 550, 551), die innerhalb von kaum sechs Wochen im Hochsommer des Jahres entstanden. Was für ein langer, rauher Weg war seit der bescheidenen kleinen Es-Dur-Symphonie, die der Achtjährige unter J. Chr. Bachs Agide in London geschrieben hatte, bis zu diesen gewaltigen Zeugen innerer Kämpfe und innerer Läuterung zurückgelegt worden! Und doch bindet ein Großes das erste und das letzte Glied der Folge: des Meisters Leitmotiv, das einst zaghaft in den Hörnern des langsamen Satzes der ersten Symphonie erklingen, bildet nun den Grundstein des mächtigen symphonischen Gebäudes, das der Meister im fugierten Finale seiner letzten, der Jupiter-Symphonie, errichtet. Im Hauptthema der tragischen G-Moll-Symphonie, — auf eine Handschrift derselben schrieb Mozarts Sohn „il sogno di bacio“, — lebt ein Gedanke aus dem wunderbaren C-Dur-Klavierkonzert von 1785, eine Erinnerung an das letzte Zusammensein mit dem Vater.

Das Jahr 1789 rief in dem Meister noch einmal den alten Wandertrieb ins Leben, geweckt von der zusehends steigenden Not seiner wirtschaftlichen Verhältnisse. Anfangs April reiste er auf Kosten und im Gefolge eines Schülers, des Fürsten Karl Lichnowsky, der später Beethovens mächtiger Gönner wurde, zum ersten Male nach Sachsen und Brandenburg. Auf der Reise wurde in Prag, Dresden, Leipzig, Potsdam und Berlin kurze Rast gemacht, die fast stets mit Konzerten verbunden war. König Friedrich Wilhelm II. von Preußen, selbst ein großer Musikliebhaber, beauftragte den Meister mit der Komposition von sechs Streichquartetten und ebensoviel Klavier-sonaten; im übrigen aber war der äußere Erfolg der Reise gering. Die schönste Erinnerung war Mozart der zweimalige Aufenthalt in der Stadt Joh. Seb. Bachs. Die Bekanntschaft mit Bachs Schüler und Amtsnachfolger J. Fr. Doles vermittelte dem Meister unmittelbare Eindrücke aus der lebendigen Überlieferung der Thomas-schule. Nachdem er lange auf der Orgel über den pro-

testantischen Choral „Jesu meine Zuversicht“ phantasiert hatte, sangen ihm die Thomaner Bachs achtstimmige A-capella-Motette „Singet dem Herrn“ vor; er ließ sich Partituren der Bachschen Motetten anfertigen, von welchen sich u. a. diejenige zu „Singet dem Herrn“ soeben in Wien mit Bemerkungen Mozarts gefunden hat; der Verfasser wird darüber in Bälde berichten. Am 4. Juni 1789 traf Mozart mit leeren Händen und vollem Herzen wieder in Wien ein. Die Not, vermehrt durch Krankheit Konstanzes, steigt unaufhaltsam weiter. In dieser bitteren Zeit entsteht vor allem das Quintett für Klarinette und Streichquartett für Mozarts schlechten und diebischen Freund, den Klarinetisten Anton Stadler; in diesem Werk ist reinste göttliche Heiterkeit ausgestreut. 1789/90 schrieb der Meister ferner seine drei letzten Streichquartette im Auftrag des Preußenkönigs, deshalb auch Königsquartette oder wegen des virtuosen Hervortretens von des Königs Leibinstrument Celloquartette genannt (R. 575, 589, 590). Es sind Mozarts letzte reife Kammermusikwerke, in ihrer Art wahrhaft klassisch zu nennen.

Die beiden letzten Jahre bringen, abgesehen vom Requiem, fast nur noch dramatische Werke des Meisters. Zunächst entstand das italienische *dramma giocoso* „Così fan tutte“, ein ungemein melodienreiches, bezaubernd anmutiges Werk. Der etwas flache Stoff, zudem von Da Ponte bei weitem nicht so trefflich gemeistert wie seine vorangehenden Arbeiten für Mozart, vermag uns auch heute dieses Werk nicht zu verleiden. Wie glücklich, daß hier nach Mozarts dramatischem Leitgedanken in der Tat die Poesie der Musik gehorsame Tochter ist! Die erfolgreiche Uraufführung fand am 26. Januar 1790 in Wien statt. Mitten in diese Zeit höchster Anspannung im dramatischen Schaffen fällt die Komposition für zwei musikalische Kuriositäten. Es ist das die großartig düstere F-Moll-Phantasie im strengen Stil für eine mechanische Orgel (R. 608), die der Meister „für das prächtige dem großen Feldmarschall Laudon errichtete Mausoleum“ im Kunstkabinett des Grafen Joseph Deym schrieb und deren Urschrift kein Geringerer als Beethoven als seinen teuersten Schatz hütete, ferner eine Reihe von Stücken für die Glasharmonika der blinden

Marianne Kirchgeßner. Der Herbst des Jahres 1790 brachte nochmals den Versuch einer Kunstreise; schon hier bemerken wir eine wachsende innere Unruhe des Meisters. Er reiste im September auf eigene Kosten zur Krönung Leopolds II. nach Frankfurt. Ein Konzert brachte zwar Beifall in Menge, aber magere Einnahmen. Krank und enttäuscht reiste der Meister im November über Mannheim, Augsburg und München, wo er die lieben alten Freunde zum letzten Male begrüßte, nach Wien zurück. Er kam gerade noch recht, um Abschied von Joseph Haydn zu nehmen, der am 15. Dezember seine erste englische Reise antrat; bei seiner Rückkehr weilte Mozart nicht mehr unter den Lebenden. Während Konstanz zur Erholung in Baden bei Wien die Badekur gebrauchte, arbeitete der kränkelnde Meister im Frühjahr und Sommer 1791 an der Vertonung eines neuen, diesmal deutschen Operntextes. Es war die Märchenoper „Die Zauberflöte“ nach einem Text Emanuel Schikaneders unter Mitwirkung des schwäbischen Schauspielers und Freimaurers Karl Ludwig Meßler (Pseudonym Giesecke). Der Text geht im wesentlichen auf Wielands „Oberon“ und dessen dramatische Ableger zurück; daß auch Mozart sich sehr mit seiner Gestaltung befaßt hat, geht schon aus der Tatsache hervor, daß er selbst Wielands „Oberon“ in einer Reutlinger Auflage von 1781 besaß. Die äußeren Symbole der Läuterung, des stufenweisen Fortschreitens zu immer höheren Weihen auf dem Weg zu Wahrheit, Güte und Schönheit, waren in allen Einzelheiten der Freimaurerei entnommen. Daß diese Gedanken nach und nach in den Text eindringen, was sich am augenfälligsten in der Vertauschung der Charaktere des bösen Zauberers Sarastro und der edlen Königin der Nacht äußert, ist Mozarts eigenes Werk. Unerhört war für jene Zeit das Eindringen strenger Formen in die leichte Welt der Opernmusik. Es äußert sich schon in der großen Fuge der Ouvertüre, die bedeutungsvoll mit dem Lehrlingsgruß der drei Bläserfanfaren anhebt, wie einst das Zwischenspiel zwischen dem ersten und zweiten Akt des „König Thamos“. In ihrer ganzen Größe zeigt sich diese neue Welt aber im Gesang der geharnischten Männer, der sich einer tiefgründigen Choralphantasie über

den Lutherchoral „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ bedient; hier werden die Leipziger Eindrücke des Meisters lebendig. Neu ist auch das Auftreten geschlossener solistischer Personengruppen als Vertreter einer einheitlichen Idee. Dem leidenschaftlich bewegten Damentertzeit steht das überirdisch reine Terzett der drei Knaben gegenüber, das freilich nach Mozarts Absicht der Stimmmarakteristik auch wirklich mit Knabenstimmen besetzt werden müßte. Eine dritte Welt tritt in Papageno den Mächten des Lichtes, wie sie Sarastro's Priester-schar, und den Mächten der Finsternis, wie sie die Abgesandten der Königin der Nacht verkörpern, zur Seite. Es ist die jenseits von Gut und Böse liegende Natur. Wie diese drei Urelemente alles Wesens zueinander in Beziehung und Gegensatz gesetzt sind, darin zeigt sich das philosophisch musikalische Meisterwerk Mozarts, eine Großtat deutschen Geistes. Der Schöpfer dieses Werkes hatte sich mit der ungeheuren Anstrengung seiner Konzeption aufgerieben. Ein Kranker war er schon, als er im Juli 1791 durch einen seltsam gekleideten ernsten Boten den anonymen Auftrag erhielt, ein Requiem zu schreiben. Mit Freuden ergriff er, dem kurz zuvor eine unbezahlte Hilfskapellmeisterstelle bei St. Stephan übertragen worden war, die Gelegenheit, sich wieder einer solchen Aufgabe zuzuwenden, zumal seit dem Tod Josephs II. die unfreiwillige Pause in der bis dahin durch strenge Verordnungen eingedämmten Kirchenmusik zu Ende war. Im Zusammenhang damit entsteht auch des Meisters inniges Ave verum für das Badener Fronleichnamtsfest vom Juli 1791. Mozart ahnte bei seiner Empfänglichkeit für Jenseitig-Mystisches nicht, daß der Requiemauftrag von einem Grafen Franz von Walsegg zu Stuppach herrührte, der das anonym bestellte Werk unter seinem eigenen Namen zum Gedächtnis seiner verstorbenen Gattin aufzuführen gedachte. So nimmt es nicht wunder, wenn Mozart, allein, verstört und leidend, im September an Da Ponte in einem italienischen Brief schreibt: „Mein Kopf ist wirr, ich bleibe mit Mühe klar und vermag den Blick nicht vom Bilde dieses Unbekannten zu wenden. Ich sehe ihn unausgesetzt, er bittet, er drängt mich und fordert ungeduldig das Werk. Ich fahre fort, weil das Komponieren mich weniger er-

schöpft als die Ruhe. Sonst habe ich nichts mehr zu fürchten. Ich merke an dem, was ich leide, daß die Stunde schlägt; ich bin im Bereich des Todes; ich habe geendet, bevor ich mich meiner Gaben freuen konnte. Und doch war das Leben so schön, meine Laufbahn öffnete sich unter so glücklichen Vorzeichen, aber man kann sein eigenes Schicksal nicht ändern.“ Mitten in solchen Todesahnungen erhält Mozart von den böhmischen Ständen den Auftrag, zur Krönung Leopolds II. in Prag eine Festoper zu schreiben. In der geradezu unglaublichen Zeit von achtzehn Tagen entsteht die zweiaktige italienische Opera seria „La clemenza di Tito“, die am 6. September in Prag ihre Uraufführung erlebte. Der Erfolg war mäßig, obwohl auch dieses Werk trotz der lähmenden Schwäche des Letzten eine Menge großer Schönheiten enthält, wie etwa das in das Silber reinsten Wohllauts getauchte Quintettfinale des ersten Aktes. Das Werk ist heute am ehesten konzertmäßiger Wiedergabe zugänglich. Mozart war zur Titusaufführung mit Konstanze und dem getreuen Schüler Süßmayr nach Prag gefahren; ernstlich krank kehrte er nach Wien zurück, wo er als letztes Instrumentalwerk ein Klarinettenkonzert für Stadler schrieb. Schon am 30. September leitete er unter brausendem Beifall die Uraufführung seiner Zauberflöte in Schikaneders Theater. Während die Gattin wieder zu ihrer Kur in Baden weilte, schrieb der Todfranke, gepflegt von seiner Liebesschwägerin Sophie Haibel, fieberhaft an seinem Requiem; dazwischen ließ er es sich nicht nehmen, bei einer Tempelweihe seiner Loge sein letztes vollendetes Werk, die „Kleine Freimaurerkantate“, zu dirigieren. Vom Requiem war ihm nicht mehr zu vollenden beschieden als Introitus, Tractus, Kyrie und ein Teil der Sequenz; alles andere hat Süßmayr theils nach des Meisters Diktat, theils nach vorhandenen Skizzen pietätvoll ergänzt. In diesem erschütternden „Canto funebre“ des Meisters wird eine neue kirchenmusikalische Gesinnung Wirklichkeit, die sich im auffallenden Zurücktreten der nur in tiefer Lage verwendeten Bläser, in der Anknüpfung an Bach und Händel und an den gregorianischen Choral sowie im Zurücktreten des einzelnen Solisten gegenüber dem im Ausdruck gesteigerten Soloquartett äußert. Dieser Anfang ist Anfang und zugleich Vollendung

geblieben. Haydns kirchenmusikalisches Schaffen steht auf anderer Linie.

In der Nacht vom 4. auf 5. Dezember 1791 hatte der Tapfere ausgekämpft, dessen ungeheure Energie trotz den Qualen einer Gehirnentzündung bis zuletzt mit der Übermacht des Todes um das Werk gerungen hatte. Sein Scheiden von dieser Welt des Irrens, in der sein mild leuchtender Stern noch heute uns allen Ziel und Trost schenkt, war ein mystisches Vergessenwerden und Entschwinden. Gerade am 5. Dezember hatte Leopold II. den mächtigen Gönner von Swieten seiner Stelle als Präses der Studien- und Zensurhofkommission enthoben. Der Schwergekränkte vermochte in der Bestürzung über die Zerstörung seines Lebenswerks nichts mehr für das Begräbnis des verarmten Meisters zu tun. So fanden Mozarts irdische Überreste am 6. Dezember um drei Uhr nachmittags auf dem Friedhof der Wiener Vorstadt St. Marx in einem Schachtgrab ein Armenbegräbnis, bei dem weder Freunde noch Verwandte zugegen waren; die wenigen Freunde, die den Sarg geleitet hatten, waren beim Stubentor wegen eines Unwetters umgekehrt. Da Konstanze sich nicht rechtzeitig darum kümmerte, geriet das Grab in Vergessenheit; heute können wir in dem stimmungsvoll romantischen Gewirr von Büschen und uralten Grabsteinen des alten Friedhofs nur mehr annähernd die Grabstätte finden. Des Meisters Nachlaß wurde auf die beschämende Summe von fünfhundertzweiundneunzig Gulden zwei Kreuzern geschätzt, wovon die sechzig Gulden Bargeld für die Begräbniskosten aufgingen. So manche Reliquien, wie das „Forte-Piano mit Pedal“, die „Pratschen in Futteral“ und das „grün tücherne Pillard mit fünf Baln“, wurden in alle Himmelsrichtungen zerstreut, ebenso die stattliche Handbibliothek des Meisters und sein handschriftlicher Nachlaß. Die Totenmaske, die Graf Deym abgenommen hatte, zerbrach Konstanze in ihrer Unachtsamkeit; viele Handschriften des Vatten verschleuderte sie, ein Leichtsinn, dem erst ihr verständnisvoller zweiter Gemahl, der dänische Etatsrat von Nissen, Einhalt gebot.

Vieles ist verloren gegangen; heute hat es das Photographiearchiv an der Wiener Nationalbibliothek (Stiftung A. van Hoboken) unternommen, alle irgend erreichbaren

musikalischen Eigenschriften Mozarts im Lichtbild zu sammeln und zu verwahren. So manches davon ist Deutschland entschwunden, wie die Originalpartitur des „Don Giovanni“, die sich in Paris, und die Partitur der großen Streichquartette, die sich in London findet. Eine Gesamtausgabe der Werke des Meisters erschien 1876/86 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig; sie ist leider sehr wenig zuverlässig. Das Schrifttum über den Meister und sein Werk ist heute zu einem wahren Meer angeschwollen. Das wissenschaftliche Hauptwerk bleibt die große Biographie von Albert Jahn (Leipzig 1919/21), der kürzlich als wertvolle Ergänzung das Mozartwerk von Robert Haas (Potsdam 1933) folgte, in dem, wie schon bei A. Schurig (Leipzig 1913), auch die Erkenntnisse der französischen Mozartbiographen Byzera und Saint Foix (Paris 1912) verarbeitet sind. Eine gewaltige Leistung bietet das thematische Verzeichnis von Ludwig von Köchel (Vierte Auflage 1905), das gegenwärtig von Alfred Einstein ergänzt und neu bearbeitet wird. Ein reiches Quellenmaterial bringt endlich das fünfbandige Werk, in dem Ludwig Schiedermair eine Gesamtausgabe der Briefe und Bildnisse Mozarts und seiner Familie niederlegte (München 1914); eine Übersicht über das gesamte Mozartschrifttum bietet Otto Keller (Leipzig 1927). Wertvolle Einzelstudien lieferten namentlich Alfred Schnerich (1926) zur Kirchenmusik, Karl Blüml (1923) zum Freundes- und Familienkreis, Adolf Buff (1891) und Erich Schenk (1929) zur Genealogie, E. von Komorzynski (1922 und 1926) zur Zauberflöte und Otto Erich Deutsch (1932) zur Freimaurerei Mozarts. An dichterischen Verklärungen des Meisters sind die feinsinnigsten E. L. A. Hoffmanns Phantasiestück „Don Juan“ (Leipzig 1813) und E. Mörikes Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“ (Stuttgart 1855). Mozarts Werk lebt heute, nach bald hundertundfünfzig Jahren, im ganzen deutschen Volk. Seine dramatischen Schöpfungen bilden den eisernen Bestand unserer Bühnen, seine Symphonien einen Grundstock unserer symphonischen Programme. Seine Kirchenwerke sind in der katholischen Kirche Süddeutschlands und besonders Wiens heimisch geblieben und haben sich, wie das Requiem, längst auch den Konzertsaal erobert; seine Kammermusik und Klaviermusik endlich ist in die allgemeine

häusliche Musikpflege eingegangen. Erfreulicherweise sehen wir die menschliche und künstlerische Gestalt Mozarts heute nicht mehr als das verwaschene und verblaßte Idealbild, wie es sich die süßliche Sentimentalität noch unlängst fast allgemein vorstellte. Der heldisch dämonische, der leidende und kämpfende, der weise und prophetisch tiefsinnige Mozart ist es, den wir heute lieben und verehren als das Abbild deutschen künstlerischen Märtyrertums.



Bibl. Gł. Akademii Muz. Katowice
nr inw.: B - 8697



8697 B

NIE WYPOŻYCZA SIĘ

