

Mozart (1756 bis 1791)
im Verhältnis
zur zeitgenössischen Kunst

So nah und fern zugleich

Udo Zimmermann

Über Mozart sich zu äußern führt in ein Labyrinth aus Fragen und einander widersprechenden Antworten, an denen oft schon der Staub von Jahrzehnten und Jahrhunderten haftet. Was ist das Geheimnis seiner Musik? Widerlegt Mozart wirklich den Glaubenssatz unserer Kunstbetrachtung, dass es zwischen Biografie und Werk belastbare Verständnisbrücken gibt? Was ist Kunst überhaupt? Verstehen wir darunter vielleicht etwas ganz anderes als Mozart und seine Zeitgenossen? Der Einzige, der sich authentisch zu vielen Fragen hätte äußern können, hinterließ uns die Mitteilung, dass Worte seine Sache nicht waren: „Ich kann nicht poetisch schreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie Schatten und Licht geben.“ (Gagelmann, *Mozart hat nie gelebt*, Seite 260) Was Mozart hier über Dichtung schreibt, gilt ebenso für Reflexion über Kunst, die Mozart gering achtete.

Mozart spricht zu uns allein durch seine Musik, und vielleicht war der Mozartkenner und Theologe Karl Barth derjenige, der in seinem Buch *letzte Zeugnisse* dem Wesen dieser Musik am nächsten kam: „Ich möchte sagen: Was ich höre bei Mozart, ist ein letztes Wort über das Leben, soweit es von Menschen ausgesprochen werden kann. Vielleicht ist es kein Zufall, daß es gerade ein Musiker gesagt hat. Aber ich höre ein letztes Wort, das sich bewährt, ein Wort, das durchhält, auf das man zurückkommen, mit dem man immer wieder anfangen kann. Denn wir

müssen schließlich alle jeden Morgen wieder neu anfangen [...].“

Wenn wir hier versuchen, über Mozart nachzudenken, sollten wir uns nicht nur der Grenzen unserer Einsicht, sondern auch der Begrenztheit aller Worte bewusst sein.

Aus der Perspektive eines Komponisten lässt sich der Versuch, über Nähe und Ferne von Mozart zu unserer Zeit zu sprechen, mit der nahe liegenden Frage beginnen: Beeinflusst Mozart die zeitgenössische Musik? Es gibt Komponisten, denen wir an Liszt oder Schönberg, die spätere beeinflusst haben, weil die von ihnen entdeckten Material- und Ausdrucksbereiche wie nur halb abgeerntete Felder waren. Andere hat man einfach kopiert. Aber Mozart ist nicht kopierbar. Vertieft man sich in sein Material, so stellt man enttäuscht fest, dass dieses Material das Phänomen Mozart nicht erklärt. Es ist, als wolle man die Genialität eines Malers aus der Analyse der Farben begründen oder den Zauber des gestirnten Himmels durch die Betrachtung einzelner Sterne verstehen. Der Geist der Mozart'schen Musik lässt sich anhand des Details nicht fassen, und so liegen schon auf den ersten Blick Welten zwischen Mozart und der methoden- und materialbesessenen zeitgenössischen Musik.

Seitdem sich die Musik Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts von der spätromantischen Emotionalität emanzipierte und Komponisten wie Schönberg, Webern, Berg, Eisler, Hindemith mit ganz verschiedenen Intentionen auf die Suche

nach einer neuen Klarheit gingen, hat kaum einer in Richtung Mozart geschaut. Zu den wenigen Ausnahmen gehört Stravinsky. Richard Strauss, zeitlebens in der Romantik verwurzelt, wollte in seinen späten Opern den Geist der Mozart'schen Leichtigkeit beschwören, und manchmal war ihm dieser wohl gewogen. In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts schien die Zeit für einen Bezug auf Mozart dann verstrichen. Die geschichtliche Erfahrung machte Leichtigkeit und das Ideal eines zweckfrei spielenden Menschen, eines *homo ludens*, suspekt. – Aber gerade in dieser Richtung müsste man Mozart suchen. „Mozarts Freiheit zeigt sich in seiner Sachlichkeit. Wo Spielen den Sinn des Ganzen ausmacht, da kann das Subjektive, das Ich nicht zum Thema werden [...]“, schrieb Barth.

Experiment oder Schöpfung?

Das Selbstverständnis der Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts war keineswegs zweckfrei, und daran hat sich nichts geändert. Im Kern ist es das einer ästhetischen Avantgarde, die immer neue Grenzen überschreiten will, die unbehaust die Vergangenheit abtut, ohne ihr Ziel zu kennen. Wie vieles im zwanzigsten Jahrhundert ist auch die Musik das Ausagieren eines Unbehagens. Musik demonstriert eine Wachheit, die ein In-sich-selbst-Ruhen ausschließt und alles scheinbar Selbstverständliche infrage stellt. Bewusstheit wurde seit Schönberg oberstes Gebot – und nur Bewusstheit. Inspiration war ein Unwort selbst da, wo der Komponist in Form von *Aleatorik* mit dem Zufall spielte. Zufall und mathematisch determinierte Materialkontrolle waren nur Kehrseiten derselben Medaille, der Zurücknahme alles Emotionalen und der Nichtachtung des historisch und biografisch Gewachsenen zugunsten eines frei, aber wurzellos agierenden Geistes. Auch wenn ein Komponist nicht essayistisch über seine Methoden reflektierte, so

setzte man ein stark reflektiertes Vorgehen doch eigentlich voraus. Genauso wie man voraussetzte, dass sich die Komponisten selbst um den Preis eines babylonischen Sprachenwirrwarrs ihre ganz individuellen Material-Fürstentümer absteckten. Komponieren war Experiment, in dem die Form nicht mehr unbedingt hinter den Inhalt zurücktrat und bei dem der Komponist den Hörer gleichsam in seine Werkstatt einlud. Was sollte man da mit Mozart anfangen, über den Karl Barth schrieb: „Der Mann war schöpferisch, auch indem er und gerade er nachahmte. Er hat ja wahrhaftig nicht nur nachgeahmt. Er hat sich im Rahmen der Gesetze der Kunst seiner Zeit von Anfang an frei und dann immer freier bewegt. Er revoltierte aber nicht gegen sie. Er durchbrach sie nicht. Er suchte und hatte seine Größe darin, gerade in der Bindung an sie er selbst zu sein [...]“ Auch das Experimentelle ist geradezu antipodisch zum Mozart'schen Komponieren, denn: „Mozart schrieb schnell und praktisch fehlerlos. Für diesen Vorgang benötigte er auch keinerlei Konzentration, und Ablenkung war ihm sogar willkommen. Musik in der Nachbarschaft, der Gesang des Vogels oder die Erzählung seiner Frau störten ihn keineswegs. Sein Niederschreiben einer Partitur war im Grunde nichts anderes als ein Abschreiben, indem er nur noch das zu Papier brachte, was in ihm bereits fertig war. Der schöpferische Akt war für Mozart also bereits abgeschlossen, wenn er zu Papier und Feder griff [...]“ (Gagelmann, Mozart, Seite 275) Es soll hier nicht auf die hedonistischen, kontemplativen Ansätze und Gegenbewegungen eingegangen werden, die auch die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts kannte. Aber diese schöpften, wie bei John Cage, mehr aus der Interaktion mit Publikum und Umgebung, weniger aus einem Vertrauen in eine tief angelegte kreative Formung, das durch das fragmentierende Bewusstsein und eine über-

bewertete Extroversion bloß gestört wird. Nur so viel: Cage hätte den Gesang einer Nachtigall als Bestandteil seiner Musik akzeptiert wie auch das Geschrei einer Krähe.

Versucht man aufzulisten, was zeitgenössische Kunst ausmacht – neben dem erwähnten Hang zum Experimentellen, Kontrollierten oder Zufälligen ein tendenzieller Pessimismus, ein tiefer Zweifel an Glaube, Liebe und Hoffnung – so ist Mozart beinahe in jedem Punkte der krasse Gegensatz. In diesem wie in jedem Mozartjahr haben zeitgenössische Komponisten ihm ihre Referenz erwiesen, haben sich gern zu Auftragswerken bereitgefunden. Aber mit dem Ende des Jahres wird er wieder kein Thema mehr sein für zeitgenössische Künstler. Ist Mozart also anachronistisch? Er wird mehr wahrgenommen als jeder zeitgenössische Komponist, nicht zuletzt deswegen, weil er uns nach wie vor im Innersten betrifft. Da tut sich ein Widerspruch auf, der uns beunruhigen sollte. Um ihn zu verstehen, müssen wir die Perspektive weiten.

Sozialgeschichtlicher Kontext

Das Thema „Mozart und die zeitgenössische Kunst“ ist aufschlussreich vor allem durch die Negation, die Flüchtigkeit und sogar das Fehlen einer Beziehung. Wie kann es sein, dass jemand, der uns so nahe ist, so fern ist? Sind die zeitgenössischen Künstler gesellschaftlich prinzipiell so anders determiniert, dass eine Mozart'sche Dialektik und Leichtigkeit außerhalb ihres Horizontes liegt?

Diese Frage lässt sich aus dem Biografischen heraus ansatzweise beantworten. Versucht man das Mozartbild von Mythen und Gerüchten zu befreien, stoßen wir auf einen Menschen, der im Negativen wie im Positiven Normalität verkörperte. Wir wissen um seine Kindheit als gewinnträchtiges „Naturwunder“ des Vaters Leopold. Als „kleiner Mann in seiner Frisur und Degen“, wie ihn ein vier-

zehnjähriger Goethe 1763 beschreibt, reist er quer durch Europa von Fürstenhof zu Fürstenhof. Diese Kindheit war, obgleich nicht einfach, auch nicht das Gefängnis, als das sie später kolportiert wurde. Sie war reich an menschlichen und musikalischen Erfahrungen und sicher eine Schule für den späteren Musikdramatiker, für seinen Sinn für Komisches und Tragisches, für Doppelbödiges, für Verstellung und überhaupt das „Allzumenschliche“. Er ist unter diesen Verhältnissen gereift, wenn auch eine lebenslange Willkür, Unberechenbarkeit, Unpünktlichkeit und Ungeduld neben seinem Leichtsinn im Umgang mit Geld dem Mythos vom „ewigen Kind“ Vorschub leisteten. Aber er zerriss selbstbewusst durch die Heirat mit Konstanze Weber die familiären Bande. Mutig überwarf er sich mit dem Salzburger Erzbischof, um sich nicht länger vorschreiben zu lassen, welche Musik er komponieren sollte, um reisen zu können, ohne sich abmelden zu müssen. Dieser damals ungewöhnliche Schritt machte ihn zu einem der ersten freischaffenden Musikkünstler der Geschichte überhaupt. In Wien mit der freieren künstlerischen Atmosphäre am Hof des Aufklärers Josephs II. fand er Bedingungen für seine Meisterwerke von der *Entführung* bis zur *Zauberflöte* und dem *Requiem*. Die Inspiration dafür schöpfte er nicht nur aus sich selbst. Sein Schaffen ist im gesellschaftlichen sowie kultur- und sozialgeschichtlichen Kontext zu verstehen. Mit Sicherheit spielte der Einfluss von Schülerinnen und Künstlerinnen, nicht zuletzt von seiner Schwester und seiner Ehefrau, eine Rolle.

Mozart hat viel Leid erfahren, auch in seiner Familie. Von acht Kindern hat er sechs beerdigen müssen. Trotzdem war er ein lebenszugewandter Mensch. Er aß gern, besonders Leberknödel mit Sauerkraut oder Forellen. Leidenschaftlich gern tanzte er. Er spielte Billard, besaß sogar einen wertvollen eigenen Billardtisch

und, bis wenige Wochen vor seinem Tode, auch ein Reitpferd.

Man könnte diese Aufzählung von Fakten fortführen, um zu zeigen, dass er als Mensch kein mythologisches Wesen war, dass wichtige Werke sich auch biografisch zuordnen lassen und dass die Leichtigkeit und spielerische Dialektik seiner Musik in seinem Charakter begründet lagen. Aber das alles erklärt nicht die Vollkommenheit seines Werkes. Es erklärt höchstens eine innere Ausrichtung und die Empfänglichkeit für etwas, das über ihn weit hinausgeht. Es muss noch eine andere Determiniertheit geben, es muss etwas Tieferes in ihm gewirkt haben, das in der Kompilation biografischer Details nicht sichtbar wird. Wenn wir in seinem Werk danach suchen, stoßen wir auf das Bewusstsein alles Überwindender Liebe, aber auch auf ein Verhältnis zum Tod, wie es christlicher nicht sein könnte.

Lebenszugewandtheit und Todeszugewandtheit erscheinen uns eigentlich konträr, gänzlich unvereinbar. Nie beneiden wir die, die gezwungen sind, sich mit ihrem eigenen Tod oder dem Tod naher Menschen auseinanderzusetzen. Sie erfüllen uns mit Mitleid, mit Scheu, mit Bestürzung, denn eine solche Situation erscheint uns als Qual, vielleicht im positiven Sinne als Aufgabe, aber niemals als erstrebenswerter Zustand. Mozart stellt diese vermeintlich unumstößliche Erfahrung infrage, indem er mit seinem Leben und Werk einen anderen Weg weist. Er kannte keine Furcht vorm Tod, wie er im April 1778 an seinen kranken Vater schreibt „[...] nun höre ich aber, daß sie wirklich krank seyen! wie sehnlich ich einer Tröstenden Nachricht von ihnen selbst entgegensehe, brauche ich ihnen doch wohl nicht zu sagen und ich hoffe es auch gewiß – obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das schlimmste vorzustellen – 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! [...] – ich lege mich nie zu Bett ohne zu bedenken, daß ich vielleicht so jung als ich bin den anderen Tag nicht mehr seyn werde – und es wird wohl kein Mensch von allen die mich kennen sagen können daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre [...]“ (Gagelmann, Mozart, Seiten 180/182)

Wirkungen von Transzendenz

Mozarts Musik beweist, dass diese Worte mehr sind als wohlgemeinter Trost. Seine Musik ist erfüllt von Todesahnung, die jedoch nie düster ist – der Philosoph Schleiermacher sprach von „der Abwesenheit aller Dämonen“ in Mozarts Musik. Im Gefolge Christi hat er schon im Leben den Tod überwunden und zum Bewusstsein göttlicher Liebe gefunden, die unangreifbar macht für Ängste und Befürchtungen. Liebe, Mitleid, Vergebung und Dank als Kernbegriffe des christlichen Glaubens sind auch die zentralen Themen in Mozarts Werken. „Wir finden die Vergebung und den Dank für diese Vergebung in der *Entführung aus dem Serail*. Die angebotene, aber zurückgewiesene Vergebung bei *Don Giovanni*. Die zurückgewiesene, dann aber erflachte Vergebung in der *Hochzeit des Figaro* und in der *Zauberflöte* wieder die Liebe und die Vergebung.“ (Reginald Ringenbach in seinem Buch *Gott ist Musik*.)

Wir spüren Transzendenz nicht nur im Requiem, sondern in allen seinen Werken, im *Don Giovanni* und sogar in der fast zeitgleich im Sommer 1787 entstandenen *Kleinen Nachtmusik* – Werke, von denen der Kritiker Wolfgang Schreiber einmal schrieb, dass es für ihn kaum fassbar ist, dass sie vom selben Komponisten sind.

Wie bemerkenswert Mozarts Zeitempfinden war und wie sehr es uns beschäfti-

gen sollte, weil es eine existenzielle Dimension berührt, darauf hat nicht zuletzt der Literaturwissenschaftler Rüdiger Görner in einem Essay hingewiesen. In seinem ausgeprägten „Jetztbewusstsein“ kam Mozart nach Görner ohne Sehnsuchts-motive, musikalische Zukunftsentwürfe und Gedanken über das Nachwirken seiner Kunst aus. Darin liegt keine Oberflächlichkeit, denn das Nacheinander erfüllte Mozart als ein Nebeneinander oder Übereinander, gar als ein „Ineinander“ (Albrecht Goes), in jedem Fall aber als etwas Gleichzeitiges, unbedingt Gegenwärtiges. Mozarts Musik ist erfüllte Gegenwart, sie braucht keine unstillbare Sehnsucht und Utopie, sie vermittelt nicht das Gefühl, woanders sein zu wollen, sie hat dort ihren richtigen Platz, wo sie gerade ist, ihre Mitte ist überall, sie muss nicht gefunden werden.

Das Mozart'sche wäre somit eine Herausforderung, den Abstand, die Spannung zwischen der ihm zugrunde liegenden Zeit-Erfahrung und der unseren auszuhalten und zu ermessen, was dieser Abstand für uns bedeutet. (Rüdiger Görner)

Mozarts Lebensbejahung fehlt uns heute allenthalben, aber das Erleben seiner Musik kann sie uns wieder näher bringen. Sie kann uns ein wenig ändern, gerade weil sie uns nicht mit dem Anspruch erschreckt, uns ändern zu wollen. Dazu schreibt Reginald Ringenbach: „Denn Mozarts Musik ist vielleicht nicht so sehr Inhalt, sondern eher ein Weg. Daher ist Mozarts Musik im Unterschied zu der von Bach keine Botschaft und im Unterschied zu der von Beethoven kein Lebensbekenntnis. Er musiziert keine Lehren und erst recht nicht sich selbst. Mozart will nichts sagen, er singt und klingt nur eben. So drängt er dem Hörer nichts auf, verlangt von ihm keine Entscheidung und Stellungnahmen, gibt ihn nur eben frei. Die Freude an ihm beginnt wohl damit, daß man sich das gefallen läßt [...] Seine

Musik lotet die Abgründe der Verzweiflung des Menschen, seines Leidens, seiner fundamentalen Einsamkeit aus; doch auch hier, ohne Gefallen daran zu zeigen und ohne jemals diese strahlende Schönheit zu verlieren. So ist sie allerletzte Stütze der Hoffnung, die neu durchbrechen will [...] Ob Mozart Musik im gewöhnlichen Sinne des Wortes gemacht hat? Ich frage mich ohne eine Antwort zu wagen, ob nicht die Musik es war, die ihn zu Mozart gemacht hat? [...]“

Karl Barth formuliert Ähnliches: „Wer ihn recht hört, der darf sich als Mensch fühlen, der er ist – als der schlaue Basilio und als der zärtliche Cherubino als Don Juan, der Held, und als der Feigling Leporello, als die sanfte Pamina und als die tobende Königin der Nacht, als die alles verzeihende Gräfin und als die entsetzlich eifersüchtige Elektra. Er darf sich als der weise Sarastro und als der närrische Papageno, die in uns allen stecken – er darf sich als der dem Tod Verfallene und als der noch Lebende, die wir ja alle sind, verstanden und selber zur Freiheit berufen fühlen.“

Kein eifriger Kirchgänger

Ist mit der Musik, die Mozart zu dem machte, was er für uns ist, nicht Gott gemeint? Ein Biograf könnte widersprechen, denn Mozart war nicht fromm, und warum sollte ausgerechnet er für diese besondere Rolle ausersehen sein? Mozart war katholisch, ohne dies unseren Quellen nach für sich sehr zu thematisieren oder theologisch zu reflektieren. In der Verlobungszeit schrieb er Constanze ins Gebetbuch: „seyen Sie nur nicht allzu andächtig [...]“ (Wien 1781). Ein eifriger Kirchgänger scheint er nicht gewesen zu sein, und es gibt kein Zeugnis, dass er nach 1782, außer zur Aufführung eines eigenen liturgischen Werkes, überhaupt noch jemals zur Kirche ging.

Aber die Frage nach Mozarts Frömmigkeit ist letztendlich nur von rein bio-

grafischem Interesse. Vielmehr kommt es darauf an, inwieweit Mozarts Musik den Gott der Schöpfung selbst verkündigt und er durch sie spricht. Gott kommt in Mozarts Musik dem Menschen entgegen, und auch hier hat Karl Barth weise Worte gefunden: „Warum kann man dafür halten, daß er in die Theologie (speziell in die Lehre von der Schöpfung und dann wieder in die Eschatologie) gehört, obwohl er kein Kirchenvater und dem Anschein nach nicht einmal ein besonders beflissener Christ – und überdies auch noch katholisch! – gewesen ist? Man kann darum dafür halten, weil er gerade in dieser Sache, hinsichtlich der in ihrer Totalität guten Schöpfung etwas gewußt hat, was die wirklichen Kirchenväter samt unserer Reformatoren [...] so nicht gewußt oder jedenfalls nicht zur Aussprache und Geltung zu bringen gewußt haben [...] Mozart hatte hinsichtlich des Theodizeeproblems den Frieden Gottes, der höher ist als alle lobende, tadelnde, kritische oder spekulative Vernunft [...] Und es war bei ihm auch das von Grund aus in Ordnung, daß er nicht etwa einen mittleren, neutralen Ton, sondern den positiven stärker hörte als den negativen. Er hörte diesen nur in und mit jenem. Aber er hörte in dieser ungleichen Verteilung doch beide zusammen [...] Und indem er die Geschöpfung ganz und ohne Ressentiments und unparteiisch hörte, brachte er eigentlich nicht seine, sondern ihre eigene Musik hervor, ihr doppeltes nie sich selbst äußern und produzieren, weder seine Vitalität noch seinen Herzenskummer noch seine Frömmigkeit noch irgendein Programm. Er war wunderbar frei von dem Krampf, selber durchaus etwas sagen zu müssen oder zu wollen [...] Er starb als eine Art unbekannter Soldat in der Misere und hat mit Calvin und in der biblischen Geschichte mit Mose dies gemeinsam, daß niemand weiß, wo er be-

graben wurde. Aber was hat das zu bedeuten? Was ist schon ein Grab, wo ein Leben diesen Dienst leisten, die gute Schöpfung Gottes, zu der auch des Menschen Grenze und Ende gehört, so [...] zur Sprache bringen durfte? [...]“

Wenn wir die Unerreichbarkeit des Mozart'schen für heutige Komponisten beklagen, unsere Unfähigkeit, in seinem Sinne Balance und Zusammenhänge im Vielfältigsten zu stiften, sollten wir daran denken, dass Mozart auch in seiner Zeit eine Ausnahme war. In keiner Zeit werden wir Musik finden, die der seinen wirklich ähnlich ist. Durch ihn hat sich etwas artikuliert, das gerade in den tonalen Mitteln seiner Epoche die besten Bedingungen fand, das wohl oberflächlich auch Ausdruck seiner Epoche ist, das sich bei tieferer Betrachtung aber als Botschaft für alle Zeiten zu erkennen gibt. Einen zweiten Mozart zu verlangen wäre, selbst wenn das heutige Material der Kunst für seine Leichtigkeit und Dialektik taugen würde, ein Missverständnis.

Wir können nicht sagen, dass wir Mozart restlos verstehen, aber er wirkt in uns und durch uns. Wir stoßen in unserem Leben allenthalben auf ihn. Die inflationäre Vermarktung seiner Musik, alle Versuche, ihn zu verflachen oder sogar der Lächerlichkeit preiszugeben, haben ihm nicht schaden können. Wir brauchen nur eine CD einzulegen, in einem Konzert einem seiner Werke zu lauschen, und es braucht wenige Takte, da fällt all dies Oberflächliche von uns ab – wir sind mit seiner Musik allein und können uns dem aufschließen, was Karl Rahner einmal als eine Grunddimension des Christlichen beschrieben hat:

Wir Christen sollen die Seligen sein, die lachen, die den Glanz ihrer Erlöstheit ausstrahlen, die Erlösten, die Befreiten, die wissen, dass das Reich Gottes und die Frucht des Geistes auch Freude bedeutet.