Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 12 (1956)
Heft: 3

Artikel: Liebe und Tod in Mozarts Leben und Werk
Autor: Bieder, Werner
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-878987

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

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

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

Download PDF: 10.01.2026

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

Liebe und Tod in Mozarts Leben und Werk.

Vorbemerkung. Eine erschöpfende Behandlung des Themas kann in den folgenden Ausführungen nicht gegeben werden. Noch weitere Werkanalysen und vor allem ein genaues Studium der Operngestalten wäre dringlichstes Erfordernis. Es versteht sich von selbst, daß der zur Verfügung stehende knappe Raum das alles nicht zuläßt.

Die Klaviersonate in a-moll, die Mozart 1778 in Paris komponiert hat (K. 310), ist von einer kaum sich auflichtenden Düsterkeit und herben Unerbittlichkeit. Was für eine Majestät kündigt sich hier marschmäßig feierlich im Allegro maestoso des ersten Satzes an? Welches sind die Hintergründe der dissonanzenreichen und dynamisch geladenen Durchführung, in der über unheimlichen Sekundenschritten im Baß der punktierte Achtel des Hauptthemas neue Verwendung gefunden hat? Was hat Mozart zu jenem unabreißbaren Klagegesang im Presto des dritten Satzes veranlaßt, der durch die 32 Takte in A-dur nur noch verschärft wird? [1] Gewiß steht das Thema des zweiten Satzes in F-dur, und niemand kann sich der Trostgewalt der Eingangskantilene entziehen, der diese Takte beseelt spielen oder hören darf. [2] Man wird aber schon beim genauen Studium des Themas gewahr werden, daß das Leid des ersten und des letzten Satzes in die Durseligkeit hineingenommen ist. Warum die Ausweichung auf die sechste Stufe im dritten Takt? Warum dieses Vorhalt-d im selben Takt, welches der Melodie einen Anflug von Schmerzlichkeit verleiht? Warum der Klopfrhythmus im zweiten Thema? Man ist nicht allzusehr überrascht, wenn

[1] A. Einstein, Mozart, sein Charakter und sein Werk (1947), gibt Beispiele, aus denen hervorgeht, daß «Dur seine Natur zu verkehren scheint» (S. 255. 266. 316).

[2] Daß zur Erreichung eines beseelten, klaren Mozart-Tons der heutige Konzertflügel mit der Erzeugung eines «Tonmeeres» nicht genügt, darauf macht H. Brunner mit Recht aufmerksam, Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit: Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen Universität in Prag, 4 (1933). Was Mozart in seinen Briefen über das richtige Klavierspiel schreibt, das steht der modernen Vergötzung der Virtuosität stracks entgegen: «Vor dem Tische hat er (Hofkaplan Abt Vogler in Mannheim) mein Konzert... herabgehudelt. Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo... Die Zuhörer (ich meine diejenigen, die würdig sind, so genannt zu werden) können nichts sagen, als daß sie Musik und Klavierspielen — gesehen haben» (Brief vom 17. Jan. 1778).

in der Durchführung dieses Satzes unheimliche Dissonanzen hörbar werden. Was hat Mozart zu dieser musikalischen Sprache veranlaßt?

Am 3. Juli 1778, 10 Uhr 21 Minuten abends, ist Mozarts Mutter nach fünfstündiger Bewußtlosigkeit verschieden. Der 22jährige Sohn war bei der Sterbenden. Wie der in derselben Nacht noch geschriebene Brief an Bullinger, den Freund, zeigt, hat sich Mozart in den göttlichen Willen ergeben: «Meine liebe Mutter ist nicht mehr! Gott hat sie zu sich gerufen; er wollte sie haben, das sahe ich klar, mithin habe ich mich in Willen Gottes gegeben ... Wie es so gefährlich wurde, bat ich Gott nur um zwei Dinge, nämlich um eine glückliche Sterbestunde für meine Mutter und dann für mich um Stärke und Mut, und der gütige Gott hat mich erhört und mir die zwei Gnaden im größten Maße verliehen.» Diese Ergebung in den göttlichen Willen konnte aber nicht hindern, daß die Erfahrung der irrationalen Todesmacht nach musikalischem Ausdruck verlangte.[3] Es ist zwar nach wie vor strittig, inwiefern das Biographische zur Deutung des musikalischen Werkes bei Mozart beigezogen werden darf. Man wird hier um so mehr zur Vorsicht gedrängt, als gerade das Jahr 1778 in Mozarts Leben einen wichtigen Einschnitt bedeutet. Von da an zieht der Meister bei allen Äußerungen «eine Maske an, welche schützend und undurchdringlich vor dem Letzten liegt».[4] Auch wird man sich davor zu hüten haben, aus Mozart einen Romantiker zu machen, der in der Musik einfach sich selber aussprechen will.[5] Trotz diesen gewichtigen Bedenken kann aber der, der Mozarts Musik wirklich verstehen will, nicht von den entscheidenden Lebensdaten absehen.[6] So glau-

[3] Daß Mozart hiezu a-moll gewählt hat, das ist auch nicht von ungefähr. Schon der kleine Mozart betrachtete a-moll als Tonart der Trauer: in «Bastien und Bastienne» schildert die Musik in a-moll die Traurigkeit der Verlassenen (W. Lüthy, Mozart und die Tonartencharakteristik, Basl. Diss. 1931, S. 78), und noch in der «Zauberflöte» singt Papageno seinen Schreck («ich hörte, daß er wie ein Tigertier») in dieser Tonart.

[4] H. Mersmann, Mozart (1925), S. 19.

[5] Er musiziert «erst recht nicht sich selbst»: K. Barth, Wolfgang Amadeus Mozart 1756—1956: Zwingli-Kalender 1956, S. 35.

[6] Einstein, der die «Unzugänglichkeit» Mozartscher Musik vom Biographischen her betont (op. cit., S. 158. 394), kann doch nicht umhin, bei der g-moll-Sinfonie (K. 183) von «ganz persönlich leidvollem Erlebnis» zu reden (S. 305).

ben wir, daß Mozart in der Pariser a-moll-Sonate die herbe Unerbittlichkeit des Todes zur Aussprache bringt.

Aber «indem er dem Klavier seinen Schmerz anvertraut, befreit Mozart sich von der Überlast der Bekümmernis und gesundet». [7] «Nur bitte ich Sie», schrieb er am 31. Juli 1778 dem Vater, «daß ich ein wenig kurz seyn darf, und nur die Hauptsachen schreiben darf, indemme die Sache einmahl vorbey ist, und leider nicht mehr zu ändern ist.» Mozart geht ins Leben zurück. Ein Ausdruck dieser Zuwendung zum Leben ist die A-dur-Klaviersonate (K. 331). Das Thema der Variationen des ersten Satzes geht wahrscheinlich auf das süddeutsche Lied zurück «Freu dich, mein Herz, denk an kein Schmerz!». [8] Mozart hatte allen Anlaß, sich wieder ganz dem Leben zuzuwenden. In Paris glüht in ihm die starke Sehnsucht nach Aloysia Weber. Schon in Mannheim war die Liebe zu ihr entbrannt. Alle väterlichen Vorstellungen, die aus dem ernsten Brief vom 12. Februar 1778 gesprochen haben, hatten nichts gefruchtet. Wohl konnte Leopold seinen Sohn davon abhalten, mit der Familie Weber nach Italien zu ziehen, hat er ihm doch kurzerhand befohlen, nach Paris zu reisen, damit er sich «großen Leuten an die Seite setze». Der Vater konnte zwar so Aloysia seinem Sohn wohl aus den Augen, aber nicht aus dem Sinn bringen. Es ist darum nur zu verständlich, daß Mozart, nachdem er seine Mutter zu Grabe getragen hatte, sich nicht nur dem Leben neu zugewendet, sondern auch seiner Sehnsucht nach Aloysia starken Antrieb verliehen und ihr beredtesten Ausdruck gegeben hat.

Dies geschah in der B-dur-Klaviersonate (K. 333). Die B-dur-Tonart ist bei Mozart u. a. auch die Tonart der Liebesleidenschaft, in der Trauer, Sehnsucht und Schmerz wunderlich gemischt sind. So überwiegt z. B. im Hymnus an die Liebe, die den Tod überwindet, in der «Entführung aus dem Serail» B-dur. [9] B-dur drückt Giovannis Liebesleidenschaft aus. Gewiß sind in K. 333 die dämonischen Lebenstiefen noch nicht aufgebrochen, die dann im «Don Giovanni» spürbar werden. Die B-dur-Sonate ist die große «Seufzersonate» [10] voll inniger Weichheit. Die zehn

---

[7] H. Dennerlein, Der unbekannte Mozart, 1951, S. 97.

[8] R. Haas, W. A. Mozart (1933), S. 55 f.; dagegen Einstein, op. cit., S. 332.

[9] H. Goerges, Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts (1937), S. 104.

[10] Dennerlein, op. cit., S. 118.

Takte des ersten Themas lassen sich wie ein Zwiegespräch der Seele mit sich selber hören, in der Frage und Antwort von derselben Sehnsucht durchzittert sind. Im dritten Takt des zweiten Themas symbolisiert ein Septimensprung dieselbe Sehnsucht. Sekundenschritte in der linken Hand [11] sprechen dieselbe Seufzersprache. Überraschend stößt Mozart im Durchführungsteil in die dunkeln Bezirke von f-moll und es-moll vor. Wer kann hier die Bangigkeit überhören, ob ihm wohl die Sehnsucht nach Aloysia gestillt werde? Beim Andante cantabile in Es-dur werden wir an die sog. Ombraszenen in der italienischen Oper gemahnt, in denen die Geister Verstorbener in derselben Tonart angerufen werden. Daran muß man denken, wenn im Durchführungsteil des zweiten Satzes die unheimlichen Achtelschläge in der Tiefe des Basses ertönen. Das Erinnerungsbild der Mutter im Herzen, wendet sich der junge Meister mit schmerzenreicher Liebessehnsucht Aloysia zu.

Nun hat bekanntlich Mozart auf der Heimfahrt von Paris seine große Enttäuschung erlebt. Aloysia zeigte ihm in München die kalte Schulter. Am 31. Dezember dieses seines Schicksalsjahres schrieb er dem Vater: «Über das Träumen halte ich mich nicht auf, denn da ist kein Sterblicher auf dem ganzen Erdboden, der nicht einmal träumt! — Allein lustige Träume! — ruhige Träume, erquickende, süße Träume! Das ist es! — Träume, die, wenn sie wirklich wären, mein mehr trauriges als lustiges Leben leidenschaftlich machen würden.» Mozart hat einen schönen Traum ausgeträumt, und nun geht er in herber Entschlossenheit auch durch das hindurch und wieder ins Leben hinein. Der derbe Spruch, den Mozart am Klavier laut gesungen haben soll, ist gut beglaubigt. [12] Es ist sogar möglich, daß Mozart die herbe c-moll-Klaviersonate (K. 457), die auch ein Es-dur-Adagio enthält, im großen Schmerz um den Verlust Aloysiens konzipiert hat. [13] Nun hat zwar Mozart für die schöne Stimme Aloysiens und den Reiz ihrer Künstlerschaft zeit seines

---

[11] Vgl. die Takte 43. 44. 50. 51. 54. 55.

[12] B. Paumgartner, Mozart (1945), S. 233. 490.

[13] Dennerlein vermutet, daß sich während der Niederschrift der früher konzipierten Sonate K. 457 — laut dem Eigenverzeichnis des Meisters am 14. Okt. 1784 — die Gedanken zur Fantasie K. 475 eingestellt hätten (op. cit., S. 200—209).

Lebens die alte Schwäche bewahrt, hat er ihr doch manche Arie komponiert. Aber man braucht nur die Bravourarie «Ah se in ciel, benigne stelle» (K. 538) mit der Arie «Alcandro, lo confesso» (K. 294) zu vergleichen, um zu erkennen, wie gründlich das Verhältnis zu Aloysia erkaltet ist: [14] «Die Langin ist eine falsche, schlecht denkende Person und eine Coquette.» [15] Dieser endgültige Bruch, was die erotischen Beziehungen anbelangt, konnte natürlich nicht aus der Welt schaffen, daß für Mozart Aloysia die erste große Liebe gewesen ist. [16]

Über der Ehe Mozarts mit Constanze Weber liegt nicht nur eine stille Tragik, sondern — trotz allem, oder gerade wegen dieser Tragik? — ein starker Glanz. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß der dämonische Gegenpol in Mozarts Leben, Maria Cäcilia (!) Weber, die Schwiegermutter, den jungen Meister ins Garn gelockt und mit Hilfe des Vormundes Johann Thorwart Mozart ein schriftliches Eheversprechen abgelockt hat. Constanze war von sehr triebhafter Natur. Andrerseits bekennt Mozart seinem Vater: «Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem anderen. Und vielleicht lauter als in manchem großen starken Lümmel.» [17] So konnte es nicht ausbleiben, daß es unter diesen Umständen zu der am 4. August 1782 rechtskräftig werdenden Ehe kommen mußte. «Als wir zusammen verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich an zu weinen.» [18] Was konnte aus einer solchermaßen geschlossenen Ehe Gutes werden, die ohne letzte innere Freiheit des Ehemannes und mit einem post festum eingetroffenen Ja Leopolds zustande kam? Was konnte Constanze für Mozart sein, sie, die wohl ein erotisches Weibchen war und dem Meister auf diesem Gebiete gern entgegenkam — wenn sie sich nicht verdächtig lange in Badekuren aufhielt! —, die ihn aber mit ihrer mangelhaften Hauswirtschaft finanziell mitruinieren half und, ziemlich beschränkten und oberflächlichen Geisteszustandes [19], für seine musikali-

---

[14] Einstein, op. cit., S. 492. [15] Äußerung vom 15. Dez. 1781.

[16] Daß Mozart «außer der Frau Musica nie eine Frau im eigentlichen Sinne geliebt hat» (K. Barth, op. cit., S. 34), ist doch wohl eine nicht ganz so stichhaltige Vermutung.

[17] Äußerung vom 15. Dez. 1781. [18] Äußerung vom 7. Aug. 1782.

[19] Vgl. den Brief an Nannerl Mozart vom 20. April 1782 und einen Brief aus dem Bad Gastein an einen Sohn vom 18. Sept. 1829 (Einstein, op. cit., S. 105. 113).

sche Sendung kein Verständnis hatte? Es ist ein sprechendes Zeichen, daß gerade die Werke, die Mozart «für Constanze» zu schreiben anfing, unvollendet blieben. Ein Fragment war und blieb auch seine Ehe. Was soll es wohl bedeuten, daß die unvollendet gebliebene, Constanze angelobte c-moll-(!)Messe (K. 417) ausgerechnet bis zum «et incarnatus est» gediehen ist? Ist es nicht bezeichnend, daß die Ende Juli 1782, also knapp vor der Hochzeit vollendete Serenade für Blasinstrumente, in der «das Lyrische gleichsam immer wieder von finsteren Ausbrüchen überfallen wird» [20] (K. 388), in der Schicksalstonart c-moll geschrieben steht?

Es bleibt bei dem allem rätselhaft, woher Constanzes Vorliebe für Fugen kam und aus welchen wohl nicht besonders tiefen Motiven heraus sie von ihrem Gatten unbedingt Fugen komponiert haben wollte. Diese Fugen (K. 394, 399) widerspiegeln die intensive Beschäftigung Mozarts mit Joh. Seb. Bach, zu der ihm Baron van Swieten Veranlassung gegeben hat. Sie zeigen gewiß einen ganz bestimmten, von Bach und Beethoven deutlich unterschiedenen Fugenstil. Aber man wird trotz dem Rettungsversuch Dennerleins [21] nicht um den Eindruck herumkommen, daß diese kontrapunktischen Arbeiten nicht aus den tiefsten Tiefen des Genius herausgeströmt sind. [22] Die Bach-Studien des Meisters tragen erst in den Spätwerken ihre reifen Früchte, in denen die Kontrapunktik in die ganze Mozartsche Klang- und Spielwelt hineinverwoben ist. Dies muß er instinktiv gefühlt haben. Darum läßt er die Werke «pour ma très chère épouse» [23] größtenteils unvollendet.

Constanze hat Mozart das Leben nicht leicht gemacht. Hinsichtlich der ehelichen Treue nahm sie es nicht allzu genau. Was sie sich bei ihren Kuren in Baden bei Wien 1789 und 1791 alles geleistet hat, wissen wir im einzelnen nicht. Man beachte aber, was der Gatte ihr am 16. April 1789 schrieb: «Liebes Weibchen, ich habe eine Menge Bitten an dich ... daß du auf deine

[20] Einstein, op. cit., S. 283. [21] Dennerlein (Anm. 7), S. 161 ff.

[22] Besser als auf dem modernen Flügel gelangen diese Fugen auf der Orgel (am besten auf dem Rückpositiv!) zur Wiedergabe (auch K. 401, dessen Autograph sich in Basler Privatbesitz befindet, s. Dennerlein, op. cit., S. 165).

[23] Widmungsblatt für K. 403, einer Sonate für Violine und Klavier in C-dur.

Gesundheit achtest und der frühlingsluft nicht trauest... daß du nicht alleine zu fuße — am liebsten aber — gar nicht zu fuße ausgehest... bitte ich Dich nicht allein auf Deine und Meine Ehre in deinen Betragen Rücksicht zu nehmen, sondern auch auf den Schein.» Man wird hier allerhand zwischen den Zeilen lesen können. Die Anekdote vom Lieutenant von Malfatti, die Einstein [24] abdruckt, spricht für sich selbst und gewinnt an Glaubwürdigkeit, wenn man Briefzeilen Mozarts vom 25. Juni 1791 danebenhält. Der besorgte Gatte schreibt seinem lieben «Stanzerl»: «Traue dem Baade nicht! — schlafe auch mehr — nicht so unordentlich! — sonst ist mir bange — ein bischen bange ist mir schon...»

Man muß sich alle diese Dinge vor Augen halten und jetzt die Briefe des Meisters an Constanze lesen. Diese Briefe, die gerade im Todesjahr von einer kaum mehr zu überbietenden inneren Herzlichkeit, von aufrichtiger Gattenliebe und von sinnlicher Sehnsucht sprechen, sind eines der ergreifendsten Dokumente der ganzen Briefliteratur. Hier spricht nicht nur ein zärtlicher, besorgter und verliebter Gatte, sondern einer, der seinen starken Eros durch die Agape heiligen ließ. Hier spricht einer, der, *noch* in starker Sinnlichkeit gebunden — und er war es noch in den letzten Monaten seines Lebens! —, gerade diese Sinnlichkeit schon überwunden hat.

Man muß dabei aber auch Constanze Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wenn man erfährt, daß sie als «Constanze Etatsräthin von Nissen gewesene Wittwe Mozart» noch mehr als fünfzig Jahre nach dem Ableben ihres ersten Gatten als geschäftstüchtige (!) und ordentliche Hausfrau gelebt hat, so darf man wohl vermuten, daß es Mozart seinerseits auch nicht gegeben war, ein Erzieher seiner Gattin zu werden. Auch er blieb ihr vieles schuldig, und auch von ihm aus gesehen blieb diese Ehe ein Fragment. Der Tod Mozarts muß für Constanze eine Befreiung von einer letzten Endes fragwürdigen Bindung gewesen sein. Der geistig kaum hervorragende, gutmütige und ehrenwerte Georg Nikolaus Nissen, seines Zeichens Legationssekretär auf der dänischen Gesandtschaft in Wien, scheint auf den Bohémien-Charakter Constanzes wohltuend gewirkt zu haben. Aber gerade wenn man das alles sieht, wird man die Ehe Mozarts

[24] Op. cit., S. 107 f.

mit Constanze als ein kleines Zeichen dafür ansehen dürfen, daß die Erlösungswelt doch schon allen fragwürdigen und unfertigen menschlichen Beziehungen zum Trotz mächtig zu leuchten begonnen hat. Daß Mozart stets diese seine Ehe mit jeder Faser seines Herzens bejaht hat, das ist ein Zeichen des überirdischen Glanzes, der gerade über dem Verhältnis dieser beiden Menschen ruhen durfte.

Aber wie steht es denn mit Mozarts Verhältnis zu anderen Frauen? Man hüte sich hier vor jeder moralischen Splitterrichterei! Berüchtigt sind die spaßhaften und sinnlich derben Bäslebriefe und die anstößigen Texte mancher von ihm komponierten Kanons. Bedenklich ist auch jene Beichte an den Vater vom 8. November 1777, in der er bekennt, «daß ich vorgestern und gestern (auch schon öfters) erst bei der Nacht um 12 Uhr nach Haus gekommen bin, und daß ich von 10 Uhr an bis zur benennten Stund beim Cannabich in Gegenwart und en compagnie des Cannabich, seiner Gemahlin und Tochter ... oft nicht schwer, sondern ganz leichtweg gereimt habe, und zwar lauter Sauereien, und zwar mit Gedanken, Worten und — aber nicht mit Werken. Ich hätte mich aber nicht so gottlos aufgeführt, wenn nicht die Rädelführerin, nämlich die sog. Lisel (Cannabichs Tochter) mich gar sehr dazu animiert und aufgehetzt hätte.» Diese Briefstelle ist in verschiedener Hinsicht aufschlußreich: 1. Mozart schreibt vom Vorkommnis eines leichtlebigen Abends seinem Vater; 2. seine Beichte ist eine Selbstbeschuldigung *und* -entschuldigung, wobei der Sohn sich als ein von Frauen leicht entzündbares Gemüt hinstellt; 3. Mozart unterscheidet die Gedanken und Worte von den Werken, d. h. in erotisch sexueller Hinsicht gibt er sich im Denken und Reden dem Zeitgebrauch entsprechend eine große Freiheit, hält sich aber von jeder sexuellen Unordentlichkeit fern. Dies paßt zu jenem anderen Bekenntnis, das aus einem Brief an den Vater vom 15. Dezember 1781 spricht: «Ich kann ohnmöglich so leben wie die meisten dermaligen jungen Leute. Erstens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächsten und zu ehrliche Gesinnung, als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte und drittens zu viel Liebe zu meiner Gesundheit, als daß ich mich mit Huren herumbalgen könnte. Daher kann ich auch schwören, daß ich auch noch mit keiner Frauensperson auf diese Art etwas zu tun

gehabt habe.» Mozart weiß erotisches Spiel und ehelichen Ernst wohl zu unterscheiden: «Ist das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterschieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verschafft?» [25] Mozart konnte allerdings im erotischen Spiel und Spaß sehr weit gehen, ohne hierüber Gewissensbisse zu empfinden. [26]

Und doch kommt man, alles in allem gesehen, nicht um den Eindruck herum, daß wir es bei Mozart mit einem eigentümlich reinen Menschen zu tun haben. Die uns aus diesem Leben entgegenstrahlende Reinheit ist allerdings von der Art, daß sie einer moralisierend urteilenden und aburteilenden Gesellschaft immer fremd bleiben wird. Mozarts Reinheit in und mit aller Fragwürdigkeit seines erotischen Verhaltens ist nicht das Ergebnis einer Tugendanstrengung, und seine derbe Sinnlichkeit «in Worten» ist kein psychologisch erklärbares Ventil zur Verhütung von Schlimmerem. [27] In Mozart lebt Papageno *und* Tamino, der sinnlich unreflektierte Naturmensch *und* der Wanderer, der dem Lichtreich entgegenschreitet. Und gerade weil beides in ihm lebte, wußte Mozart auch um den Dämon Don Giovanni, der vom schrecklichen Tode in der ihm bereiteten Höllenfahrt nur verschlungen werden kann. Auch wenn er Anna Selice Storace geliebt hat [28], so blieb er doch ihr «servo ed amico», wie er auf das Autograph der ihr gewidmeten Arie «Ch'io mi scordi di te» (K. 505) schrieb. Er ließ es gerade nur zu dieser musikalischen «Verklärung eines Verhältnisses kommen, das keine Verwirklichung finden konnte». Wenn Mozart seine reifsten Opern schreibt, tut er das in starker Hellsichtigkeit: er interpretiert das menschliche Wesen, das er doch sonst bei sich so sehr zu verhüllen verstand. [29]

---

[25] Brief vom 4. Nov. 1787 an den Freund Gottfried von Jaquin.

[26] Das paßt zu seiner Übersensibilität im allgemeinen. Der 21jährige schreibt: «Geben Sie mir das beste Klavier von Europa, aber Leute zu Zuhörern, die nichts verstehen oder die nichts verstehen wollen und die nicht mit mir empfinden, was ich spiele, so werde ich alle die Freude verlieren» (2. Okt. 1777).

[27] So würde vielleicht C. G. Jung zu erklären versuchen, vgl. die Deutung der Johannes-Gestalt in seinem Buch «Antwort auf Hiob», S. 137.

[28] Einstein, op. cit., S. 109 f.

[29] Es ist z. B. sehr die Frage, ob Mozart nicht bei der Donna Anna im «Don Giovanni», die als Opfer bezeichnet ist, oder bei den weiblichen Opfern

Das Todesjahr 1791 zeigt uns alles, was hier zu verhandeln ist, in noch größerer Klarheit und Intensität. Eine für sich selber sprechende Briefstelle vom 7. Juli an Constanze stehe hier zuvorderst: «Ich kann dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere — die mir halt wehe tut —, ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird, folglich nie aufhört — immer fortdauert, ja, von Tag zu Tag wächst.» Mozart sehnt sich nicht nur nach seiner Gattin, er sehnt sich, ohne daß er es sich recht eingestehen will, nach dem Tod als dem «Schlüssel zu unsrer wahren Glückseligkeit». [30] Man darf die zuletzt erwähnte wichtige Briefstelle, die Karl Barth mit Recht als erhellenden Beitrag zum Todesproblem betrachtet und darum in seiner Dogmatik zum Abdruck bringt [31], allerdings nicht als «feststehende dogmatische Einstellung» [32] dem Tod gegenüber ansehen, sondern muß sie im Zusammenhang mit anderen Äußerungen dialektisch verstehen. Man muß vor allem den italienischen Brief danebenhalten, den Mozart am 7. September 1791 an einen Unbekannten geschrieben hat und dessen Echtheit nicht angezweifelt werden sollte: «... Ich fühle es, mein Zustand sagt es mir: die Stunde schlägt! Ich werde sterben müssen. Ich bin zu Ende, ehe ich mich meines Talentes erfreuen durfte. Das Leben war doch so schön! Meine Laufbahn begann so glückverheißend! Aber man kann sein zugemessenes Geschick nicht ändern. Keiner vermag seine Lebenstage zu umgrenzen. Ergeben muß man sich in den Willen der Vorsehung schicken. — Und so beende ich meinen Grabgesang. Ihn darf ich nicht unvollendet lassen.» Einer, der ganz im Leben drin steht und dieses Leben wie nur einer heiß geliebt hat, sehnt sich nach der Erlösung, sagt Ja zum Sterben.

Gerade das Todesjahr zeigt die ungeheure Spannweite von Mozarts Lebensbereich. Im März sind die Klaviervariationen über Schikaneders Lied «Das Weib ist das herrlichste Ding» (K. 613) entstanden. Durch Schikaneder veranlaßte, ausgelassene Gelage fehlten gerade während der Komposition der «Zauberflöte» keineswegs. Daß aber der Tod schon seine mächtigen

---

im «Così fan tutte», mit denen Mozart Mitleid hat, an seine Constanze und ihr unerlöstes Wesen gedacht hat.

[30] Brief vom 4. April 1787.

[31] K. Barth, Die kirchliche Dogmatik, III, 4, S. 676.

[32] Goerges (Anm. 9), S. 163.

Schatten vorauswarf, zeigt nicht nur die Komposition des «Requiem», zeigt nicht nur der erblich vom Vater überkommene Verfolgungswahn, er könne vergiftet werden, sondern im musikalischen Bereiche die beiden f-moll-Fantasien für eine Orgelwalze (K. 594 und 608), die die Edition Peters für Klavier zu vier Händen allgemein zugänglich gemacht hat. Daß beide Werke in f-moll stehen, ist bezeichnend. Schubart charakterisiert f-moll folgendermaßen: [33] «Tiefe Schwermut, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht.» Nur eine genaue Werkanalyse der beiden Fantasien könnte zeigen, inwiefern Schubarts Charakteristik auf Mozart zutrifft. W. Lüthy vermutet [34], daß Mozart f-moll «gern zur Darstellung seelischer Katastrophen verwandte». Im «Don Giovanni» tritt der Tod des Comthurs in f-moll ein. Im Duett der Anna mit Ottavio klingt beim Erkennen des toten Vaters f-moll auf. In «Così fan tutte» bereitet Don Alfonso die beiden Schwestern auf den bevorstehenden Abschied der Geliebten in f-moll vor. Wenn man bedenkt, daß die Werke für die Orgelwalze, die als Totenmusik zu Ehren Kaiser Josephs II. und des greisen Feldmarschalls Laudon in einem prächtigen Mausoleum als Spielorgelmusik zu hören waren [35], von Mozart als verhaßte Brotarbeiten empfunden wurden, wenn man sich klarmacht, daß zur Vorahnung des Todes der ganze ökonomische Druck kam, unter dem Mozart in seiner letzten Lebenszeit mehr denn je stand, so begreift man die Wahl gerade dieser Tonart.

Wenn in K. 594 das f-moll im Allegro nach F-dur aufhellt, so ist diese Aufhellung durch ein Fanfarenmotiv eingeleitet, welches wie das Signal des herannahenden Todesfürsten ertönt. Man denke hier an den Priestermarsch in der «Zauberflöte», der zum Gebet Sarastros führt. Etwas von Würde, Feierlichkeit und Majestät wird spürbar: die Unerbittlichkeit des herannahenden Todes wirkt angesichts der f-moll-Düsterkeit des Anfangs geradezu «erlösend». Man beachte vor allem die wuchtigen Quartschritte im Baß! [36] Man beachte die Sechzehntelpassagen,

---

[33] C. F. D. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1806), S. 377.

[34] Lüthy (Anm. 3), S. 86.

[35] S. darüber Weiteres bei Dennerlein (Anm. 7), S. 270 ff.

[36] Die Takte 21 f. 63 ff. des Allegro in As-dur, Des-dur und Es-dur.

die von Anfang bis Ende das Gepräge einer herben Unerbittlichkeit in sich tragen.

Die am 3. März 1791 niedergeschriebene zweite Fantasie mit den schneidenden Anfangsakkorden, den punktierten Achteln [37] und dem unerbittlichen Fugenthema, den Sekundschritten und den chromatischen Gängen bedeutet eine Steigerung und Konzentration der ersten Fantasie. Man beachte hier den unerhörten Übergang in Takt 56 f. von c-moll über b-moll nach fis-moll, den Modulationswechsel in den Akkordschlägen von Takt 59 an und die an den Schluß der c-moll-Fantasie (K. 475) gemahnende C-dur-Tonleiter in Takt 73! Um so erstaunter ist man dann, im Mittelsatz ein As-dur-Andante anzutreffen: was für ein Friede umweht uns hier auf einmal! eine Melodie, wie vom Himmel geschickt! As-dur «überbietet den Gefühlsbereich von Es-dur» als deren Unterdominante. [38] Das Terzett zwischen Tamino und den Geharnischten steht in As-dur: Tamino wird in die finstere Felsenhöhle zu den Prüfungen mit Feuer und Wasser geführt. Es liegt gewiß Trost in diesem As-dur-Andante, aber Trost angesichts des dunkeln Todes. In der Wiederaufnahme des Fugenthemas wird die Chromatik, verbunden mit Sechzehntelgängen, noch gesteigert.

Daß es Beethoven zu dieser Fantasie hingezogen hat, ist sehr begreiflich. Aber ebenso wahrscheinlich ist es, daß Beethoven Mozart im Letzten nicht verstanden hat. Er hört in dieser Fantasie den prometheischen Trotz. Den kennt aber Mozart nicht. Er lebt jetzt als Todgeweihter, was er im «Idomeneo» musiziert hat. Während hier für alle Hauptgestalten der Tod ein Ausweg ist aus der Schwere und Dunkelheit des Daseins, ohne daß er wirklich ersehnt wäre, wird es in der Opferszene, in der im Opfern des Sohnes der Vater seinen eigenen Tod vollzieht [39], anders: durch die Todesbejahung des Königssohnes wird der Tod nicht resigniert erwartet, sondern männlich überwunden. Die zweite f-moll-Fantasie ist der musikalische Kommentar zu jenem alten Volkslied: «Trutz Tod, komm her, ich fürcht dich nit!»

---

[37] Vgl. damit das Thema der a-moll-Sonate K. 310.

[38] Lüthy, op. cit., S. 75.

[39] Man studiere die beiden bedeutsamen Takte, die bei Goerges, op. cit., S. 100, abgedruckt sind: «O padre!» (Idamante) «O figlio!» (Idomeneo) «O Dio!» (beide im Dominantseptimenakkord von As-dur).

Dabei will aber Mozart nicht dem Schicksal trotzig in den Rachen greifen, sondern in männlicher Entschlossenheit, wahrlich auch ein sterbender Königssohn, in das von Gott Verhängte hineingehen. Was er angesichts der toten Mutter dem Vater am 3. Juli 1778 geschrieben hat, das praktiziert er jetzt selbst: «Ich habe mich ganz in den Willen Gottes gegeben — ich bin getröstet, es mag ausfallen, wie es will — weil ich weiß, daß es Gott, der alles (wenn's uns noch so quer vorkömmt) zu unsrem Besten anordnet, so haben will; denn ich glaube (und dieses lasse ich mir nicht ausreden), daß kein Doctor, kein Mensch, kein Zufall, einem Menschen das Leben geben noch nehmen kann, sondern Gott allein — das sind nur die Instrumenten, deren er sich meistentheils bedient.»

Wir haben aber von diesen beiden dunkeln, majestätischen f-moll-Werken noch weiterzuschreiten zu jenem unscheinbaren, schlackenreinen, nur aus 28 Takten bestehenden Adagio in C-dur (K. 356), das Mozart zum Rondo in C-dur (K. 617) noch hinzukomponiert hat. Es war bestimmt für die blinde Glasharmonikaspielerin Marianne Kirchgäßner. Was für einen Weg hat doch Mozart seit dem September 1784 zurückgelegt, da er vermutlich für eine andere Blinde, die Klavierspielerin, Sängerin und Komponistin Maria Theresia Paradies, das B-dur-Klavierkonzert (K. 456) geschrieben hat! Es ist nicht nur das Instrument der Glasharmonika, das dem Meister Einfachheit gebot. Er konnte jetzt, da der Tod vor der Türe stand, mit allereinfachsten Mitteln Vollkommenes sagen und zum Klingen bringen. Und erst noch in C-dur, der siegreichen Tonart der Jupitersinfonie! In der «Zauberflöte» antwortet Pamina dem zu jeder Notlüge bereiten Papageno in strahlendem C-dur: «Die Wahrheit wollen wir sagen!» Der vor den dunkeln Toren des Todes stehende Meister ruft dem blinden Mädchen zu — ist es nicht ein Ausdruck reinster Liebe? —: Die wir wandern unsre Straße voll Beschwerden, uns eint in der Dunkelheit von Gebrechen und Todesahnung die tröstende Wahrheit der seligen Harmonie. [40]

---

[40] Zum komplexen Begriff der Harmonie vgl. außer meinem Aufsatz, Der Zusammenhang zwischen musikalischem Spiel und spielendem Gehorsam bei Ignatius von Antiochia: Kirchenbl. für die ref. Schweiz 111 (1955), S. 178—180, noch C. Stumpf, Geschichte des Consonanzbegriffs: Abh. der philos.-philol. Classe der Akademie der Wissenschaften, München, 1901, S. 12. 77.

Die dunkeln Bezirke der f-moll-Fantasien sind nicht das Letzte. Es ist auch im Blick auf die Reihenfolge der großen Werke bedeutsam, daß die dämonischen Opera von den hellen und strahlenden in die Mitte genommen werden. Es ist m. E. kein Zufall, daß sowohl 1773 als auch 1788 jeweils in der Trias der in jenen Jahren komponierten Sinfonien (K. 200. 183. 201. 543. 550. 551) die in g-moll in der Mitte steht. Und es ist ebensowenig Zufall, daß im großen Triptychon der Liebe der dämonische «Don Giovanni» von den freundlicheren Opern «Figaros Hochzeit» und «Così fan tutte» umrahmt wird. Dazu paßt es auch, wenn in den Opern auch die mephistophelischen Gestalten einfach mitmusizieren müssen. So muß schließlich auch der Tod als der überwundene Feind in den letzten Sieg der musikalischen Harmonie einbezogen sein.

Und doch können wir mit diesem Triumph der Harmonie noch nicht schließen. Wir müssen jetzt noch auf eine bedeutsame Stelle in der «Entführung aus dem Serail» zu reden kommen. Es ist jenes Rezitativ, in dem Constanze der quälenden Sorge Belmontes sicher und ruhig entgegnet: «Laß, ach Geliebter, laß dich das nicht quälen! Was ist der Tod? Ein Übergang zur Ruhe, und dann, an deiner Seite, ist er Vorgeschmack der Seligkeit.» Wir führen diese «höchst eindringlichen Worte» [41] darum hier an, weil sie Mozart in der Zeit seiner beginnenden Ehe mit Constanze komponiert hat. Die Constanze der Oper hat sich anders betragen als die wirkliche Constanze seines Lebens. Wohl hat Mozart rein subjektiv sich immer wieder gesehnt nach einem Zusammenleben mit seiner Constanze. Aber er hat die Gehilfin, die ihn in die Ewigkeit wies, in ihr nicht gefunden. Er ist hier ein einsamer Mann gewesen und geblieben. Es ist darum der notwendige Schlußstein dieses außerordentlichen Lebens, daß Mozart in unerhörter Einsamkeit sterben mußte

---

Man sieht hier eine Linie, die von Heraklit zur pseudo-hippokratischen Schrift περὶ διαίτης und zur pseudo-aristotelischen Schrift περὶ κόσμου führt, sieht aber auch den Zusammenhang zwischen den Stoikern und den Kirchenvätern im harmonischen Denken. Man lernt, daß die Verschiedenheit in der Tonhöhe philosophisch zur Gegensätzlichkeit vertieft worden ist; auf diesem Wege gelangt man zu einer dialektischen Spannung zwischen Dissonanz und Harmonie.

[41] Einstein, op. cit., S. 594.

und begraben wurde. Die Freunde sind vor der Beerdigung umgekehrt. Constanze war nicht zugegen. In einem Massengrab wurde der Meister beigesetzt. Seine Totenmaske ist unauffindbar geworden. Die Reise des Rastlosen [42] endete in tiefster Einsamkeit. Was blieb, war seine herrliche Musik. Diese Musik aber begann zu klingen und wird bis zum Anbruch des Jüngsten Tages weiterklingen. Sie ist ein mächtiges Zeichen der vorausleuchtenden Auferstehung der Toten. Darum wird es immer wieder Menschen geben, die Mozarts Musik bewegt, tröstet und aufrichtet, weil ihre Klänge gehalten und getragen sind von *der* Liebe, die den Tod überwunden hat.

Basel. *Werner Bieder.*

---

[42] Man denke an seinen Eros vagans, aber auch an die beinahe krankhaften Wohnungswechsel.