

Christoph Wolff

»Vor der Pforte meines Glückes«
Mozart im Dienst des Kaisers
(1788–1791)

Aus dem Amerikanischen
von Matthias Müller

Bärenreiter
Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage
Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar
Originalausgabe: © 2012 by Christoph Wolff. Die Originalausgabe erschien
unter dem Titel *Mozart at the Gateway to His Fortune. Serving the Emperor, 1788–1791*
bei W. W. Norton, New York und London.

Umschlagabbildung: Wolfgang Amadeus Mozart. Gemälde von Barbara Krafft,
Öl auf Leinwand, Salzburg 1819 (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde)

Einbandgestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch

Lektorat: Diana Rothaug

Korrektorat: Daniel Lettgen, St. Augustin

Innengestaltung und Satz: Jürgen Brinckmann, Berlin

Notensatz: John McKay

Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-7618-2277-7 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-476-02480-0 (Metzler)

www.baerenreiter.com

www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	9
Prolog: Mozart 1788–1791	
Unabwendbares Ende oder Neuanfang?	13
1 Kaiserliche Berufungen: Mozart und Salieri	
Zeit für Veränderungen	20
Produktiv unter entmutigenden Umständen	31
Einer temperamentvollen Partnerschaft entgegen	42
2 Erkundungen außerhalb Wiens	
Wieder auf Reisen	52
Frankfurt, 1790: Der selbsternannte Botschafter	54
Leipzig und Berlin, 1789	57
Bach-Kreise daheim und in der Ferne	67
3 Ehrgeizige Pläne: Erweiterung des kompositorischen Horizonts	
Eine musikalische Ankündigung	80
Eine Gartenwohnung für einen kühnen Neubeginn	90
»Imperialer Stil«	95
4 »Vera opera« und »Die Zauberflöte«	
Was steckt hinter einem Namen?	110
Mehr als eine ägyptische Oper	113
Die Sprache der »großen Oper«	118
5 »Der höhere pathetische Stil der Kirchenmusik« und das Requiem	
Verheißungsvolle Aussichten	133
Ein Auftrag zur rechten Zeit	139
Geistliche Musik neuen Stils	143

6	»Komponirt ist schon alles – aber geschrieben noch nicht«	
	Nie zu hörende Musik	
	Selbstbewusstes Wunderkind	155
	Work in progress: Die Fragmente	161
	Durch einen Fensterspalt: Flüchtige Kammermusik-Töne	171
	Epilog	184

Anhang

Anmerkungen	191
Währung und Geldwerte	211
Bibliografische Abkürzungen	213
Literaturverzeichnis	214
Register der Werke Mozarts	218
Allgemeines Register	221
Abbildungsverzeichnis	227

Prolog

Mozart 1788–1791: Unabwendbares Ende oder Neuanfang?

IST ES MÖGLICH und überhaupt sinnvoll, sich mit den letzten vier Jahren von Wolfgang Amadé Mozarts schöpferischem Leben zu befassen, ohne den Blick ständig auf die Katastrophe seines vorzeitigen Todes zu richten? Sein Tod veränderte auf immer den Kurs der klassischen Musik zum Ende des 18. Jahrhunderts, weil dadurch – um nur ein Beispiel zu nennen – Beethoven der Möglichkeit beraubt wurde, in der Nähe des bewunderten Vorbildes zu komponieren, um dessentwillen er überhaupt nach Wien gekommen war. In der Tat hat sich die musikalische Welt mit dem frühen Tod eines ihrer größten Heroen nie abfinden können. Als sich die Nachricht Ende 1791 verbreitete, war die Bestürzung groß, und viele wollten nicht glauben, dass er an einer gewöhnlichen Krankheit gestorben war. So überrascht es nicht, dass beinahe umgehend Theorien über unnatürliche Todesursachen wie Pilze aus dem Boden schossen und Gerüchte über Verbrechen und Mord die Runde machten. Eine Geschichte, die besonders hartnäckig kolportiert und endlos fortgesponnen und ausgeschmückt wurde, war jene, Mozart sei angeblich vergiftet worden – von Antonio Salieri, seinem vermeintlich heimtückischen Rivalen; oder von Franz Hofdemel, einem Freund; oder von seinem Schüler und Assistenten Franz Xaver Süßmayr wegen zwei unterschiedlicher, doch gleichermaßen absurder Liebesaffären.

Auch andere Geschichten kursierten, etwa dass Mozart von verärgerten Freimaurern ermordet worden sei. Derartige Anekdoten, die Mozart-Liebhaber seit Generationen faszinieren und unterhalten, bedürfen hier keiner weiteren Wiederholung oder Erwähnung.¹ Seit Langem schon ist die Wissenschaft damit beschäftigt, sie zu widerlegen, was allerdings auch dazu beigetragen hat, sie in Gang zu halten. Selbst heute gibt es so gut wie keine Mozart-Biografie, die nicht wenigstens indirekt auf die Möglichkeit verweist, dass der Komponist eines unnatürlichen Todes gestorben sein könnte.

Dennoch sind Mozart-Biografen und Musikwissenschaftler, die sich mit seinem Werk beschäftigen, nach wie vor auf der Suche nach Hinweisen, die Licht in die Umstände von Mozarts letzter Krankheit und seinem Tod bringen können. Nach vorherrschender Ansicht erscheint sein frühes Ende beinahe als vorhersehbar und unentrinnbar. Es wird gewöhnlich auf eine Kombination von vollkommen Erschöpfung, Verzweiflung über ausbleibenden musikalischen Erfolg und Sorge über seine zerrütteten Finanzen zurückgeführt. Mozarts Tod wird oft als eine persönliche Katastrophe betrachtet, die sich in einigen Merkmalen seiner späten Werke andeutet und widerspiegelt – wobei gerne die Tatsache übersehen wird, dass ein Komponist Mitte dreißig kaum »späte« Werke schreiben kann. Doch so irrational sie auch sein mag – die Vorstellung, Mozarts Musik der letzten Jahre sei vom Geist des Abschiednehmens durchdrungen, ist immer noch weit verbreitet. So kann man etwa poetische Feststellungen lesen über »die betörend schöne herbstliche Welt der [von Mozart] 1791 geschriebenen Musik, in der die Sonnenstrahlen so schräg einfallen und bald dem Sonnenuntergang und der Dämmerung weichen werden.«² Zu dieser Ansicht gesellt sich das ewige Bild des Komponisten, der sein eigenes Requiem schreibt, verbunden mit der Überzeugung, diese Vorstellung habe auch das Wesen seiner Musik beeinflusst.³

Wachsende Not, Enttäuschung, Trübsal und Verbitterung sowie eine zunehmend feindselige Umgebung waren Topoi, mit denen ausnahmslos das letzte Kapitel von Mozarts Leben gefärbt wurde, von den ersten anekdotischen und persönlich ausgeschmückten Darstellungen von Franz Xaver Niemetschek (1798) und Constanze Mozarts zweitem Ehemann Georg Nikolaus Nissen (1828) bis zu den großen wissenschaftlichen Biografien von Otto Jahn (1856–1859) und Hermann Abert (1919). Auch heute noch werden, selbst in Fachstudien, die letzten Jahre in der Regel unter dramatischen Überschriften wie »Mozarts Niedergang« (»Mozart's decline«)⁴, »Mozarts Fall« (»Mozart's fall«)⁵ oder ähnlich bedauerlichen Etikettierungen subsumiert. Selbst eine behutsamere psychologische Interpretation jener Periode unter der neutralen Überschrift »Schlüsse« (»Endings«) ist nicht unproblematisch, wenn sie in dem Sinne verstanden wird, dass jene weitgehend von der vermeintlich verheerenden Auswirkung überschattet wurde, die der Tod des Vaters Leopold Mozart auf den Sohn gehabt hatte.⁶ Und wer das anbrechende Jahr 1791 mit der Bemerkung charakterisiert, Mozart sei es »irgendwie gelungen, sich dem Sog ins Verstummen zu widersetzen«,⁷ der kehrt im Wesentlichen zu dem Bild des oben erwähnten herbstlichen Sonnenuntergangs zurück – eine seltsam überspannte und nicht gerade verheißungsvolle Sichtweise. Sie spiegelt nicht im Entferntesten die Wirklichkeit wider, die unter anderem den Weg be-

reitete für die erfolgreiche Vollendung zweier größerer und besonders innovativer Opernprojekte.

Mozarts letzte Krankheit Ende November und Anfang Dezember 1791, von seinen Ärzten als »hitziges Friesel Fieber« beschrieben, war anscheinend eine Infektion, die so schwer war, dass sie einen tödlichen Ausgang nahm.⁸ Nach dem wenigen, das bekannt ist, einschließlich der Symptome, über die anwesende Familienmitglieder berichtet hatten, und der Schlussfolgerungen aus einer größtenteils auf Vermutungen basierenden Krankengeschichte, war wohl Nierenversagen die wahrscheinlichste Todesursache.⁹ Doch selbst für diese Diagnose fehlen direkte Beweise. Jedenfalls war der Ausgang der Krankheit, die Mozart für zwei Wochen ans Bett fesselte, keineswegs unvermeidlich, und es hätte alles ebenso gut auch ganz anders verlaufen können.

Es geht hier gewiss nicht darum, die Umstände, die Mozarts letzte Jahre prägten, schönzufärben oder von dem Eindruck abzulenken, dass er überarbeitet, ausgelaugt und bei schlechter Gesundheit war, geplagt von schweren Geldnöten und besorgt um »Ehre und Credit«¹⁰ – selbst wenn es sich hier größtenteils um hausgemachte Probleme handelte. Die konkreten Gründe für seine Geldschwierigkeiten bleiben trotz zahlreicher spezialisierter Studien ungeklärt.¹¹ Doch aus dem Inhalt seiner mehr als zwanzig Briefe an seinen Logenbruder Michael Puchberg von Mitte 1788 bis Mitte 1790,¹² einem Schuldschein von 1. Oktober 1790 sowie einem Prozess, den Prinz Carl von Lichnowsky im November 1791 gegen ihn anstrenzte,¹³ geht hervor, dass der Komponist, einer der bestbezahlten Musiker des späten 18. Jahrhunderts, mit seinem beinahe aristokratischen Lebensstil weit über seine Verhältnisse lebte und mit seinen Geldangelegenheiten nicht gerade verantwortungsvoll umging. Ein Jahr nach seinem Tod drückte es Mozarts Schwester Nannerl treffend aus: »Seine Fehler waren, dass er das Geld nicht zu dirigieren wusste.«¹⁴

Während der eindeutig nicht so ganz glücklichen Zeit, die den glänzend erfolgreichen Jahren um 1785 folgte, verfiel Mozart gelegentlich auf düstere Gedanken über seine Sterblichkeit – etwas, woran er dachte, worüber er reflektierte und worauf er sich als guter Christ vorzubereiten suchte. Die Briefe, in denen der Zweizwanzigjährige über den Tod der Mutter am 3. Juli 1778 in Paris berichtet, enthalten besonders bewegende Gedanken in dieser Hinsicht. »Wie es so gefährlich wurde«, schreibt Mozart, »so batt ich gott nur um 2 dinge, nemlich um eine glückliche sterbstunde für meine Mutter, und dann für mich um stärcke und muth – und der gütige gott hat mich erhört, und mir die 2 gnaden im grösten maaße verliehen.« Und einige Tage später: »Allerliebster Vatter! schonen sie sich! – liebste schwester –

schone dich – [...] wenn gott will, [werden wir] dort wieder zusamm kommen – wofür wir bestimmt, und erschafen sind!«¹⁵ Merkwürdigerweise wurde der Tod des Vaters im Mai 1787 nicht von ähnlichen Gefühlen begleitet; so erwähnte gegenüber seiner Schwester nur: »Du kanst dir leicht vorstellen wie Schmerhaft mir die traurige Nachricht des gähen [jähen] Todfalles unseres liebsten Vatters war, da der Verlust bey uns gleich ist«, und wandte sich dann recht geschäftsmäßig der Angelegenheit einer öffentlichen Versteigerung des väterlichen Nachlasses zu.¹⁶

Mozart war sich der Höhen und Tiefen im Leben immer sehr gewärtig. Ohne reflektierte persönliche Erfahrung, ein aufmerksames Auge, eine kritische Beobachtungsgabe und sein eigenes, bemerkenswert tiefes Verständnis der menschlichen Existenz hätte er die volle Bandbreite – bis in die Extreme – individueller menschlicher Befindlichkeiten und ihrer sehr unterschiedlich zum Ausdruck kommenden Gefühle ja kaum so bewundernswert ausdrücken können, vor allem in seinen sieben großen Opern von *Idomeneo* bis zur *Zauberflöte*.

Wenn er in einem undatierten Brief von 1790 schrieb: »Nun stehe ich vor der Pforte meines Glückes«,¹⁷ bedeutet dies daher nicht, dass er auf naive Weise meinte, einer unbeschwerten und sorgenlosen Zukunft entgegenblicken zu können.

Doch er erkannte, dass er eine Schwelle erreicht hatte und eine sehnlich erwartete neue Phase in seiner Laufbahn begann. Denn ganz am Ende des Jahres 1787 hatte Kaiser Joseph II. ihn in seinen Dienst genommen und ihn zum »Komponisten der kaiserlich-königlichen Kammermusik« ernannt – eine besoldete Stellung fast ohne jegliche Verpflichtungen, die jedoch einen angesehenen Titel mit sich brachte, den Mozart umgehend seinem Namen hinzufügte. Zudem stellte der Erlass des Kaisers den ersten Schritt zu einer Neugliederung der Spitzen in der musikalischen Hierarchie am Wiener Hofe dar – mit Antonio Salieri als Hofkapellmeister, eine Stelle, die umfassende administrative Pflichten beinhaltete, und mit Mozart als Hofkomponist, unbelastet von irgendwelchen derartigen Bürden und vollkommen frei, seine eigenen künstlerischen Interessen zu verfolgen. Doch was für Mozart gezählt haben wird, war wohl eher die außergewöhnliche öffentliche Anerkennung, die sich bald über die gesamte Alte Welt ausbreiten sollte. Sie würde ihn in seiner Arbeit ermutigen, stimulieren und seine Aussichten als Musiker verbessern, ihm erlauben, einer erfolgreichen, lebenslangen Laufbahn entgegenzusehen. Ab Anfang 1788 wird dies durch Mozarts berufliche Aktivitäten, gefördert durch den weithin anerkannten kaiserlichen Titel, in vielerlei Hinsicht bestätigt. Nicht nur blieb er äußerst produktiv, er schlug auch eine neue Richtung in seiner musikalischen Arbeit ein, während etwa Salieris Verpflichtungen als Komponist abnahmen, teilweise bedingt durch die Zwänge seines Amtes.

Somit erscheint es nur sinnvoll und angemessen, die letzten vier Jahre Mozarts zu betrachten, ohne auf das Ende seines schöpferischen Lebens fixiert zu sein und über eine Zukunft zu spekulieren, die es nicht geben sollte. Was eine Neubeurteilung dieser Periode nahelegt, ist in erster Linie die erstaunliche Produktivität des Komponisten ab 1788, als deren erster Eckstein die drei großen Sinfonien KV 543, 550 und 551 jenes Sommers gelten können. Eine solche Perspektive deutet auf einen energischen Neubeginn und eine vielversprechende Zukunft für den Komponisten hin, ungeachtet der wirtschaftlichen und kulturellen Auswirkungen des 8. Österreichischen Türkenkrieges 1788–1790 auf Wien.¹⁸ Mozart konnte jetzt ehrgeizigen neuen Höhen und einer Zeit mit einer langfristigen Perspektive entgegensehen.

Das vorliegende Buch ist weder eine Biografie der letzten vier Jahre Mozarts noch eine allgemeine analytische Betrachtung seiner Musik dieser Zeit. Allerdings liegt der Schwerpunkt in den ersten beiden Kapiteln ebenso eindeutig auf dem Biografischen wie in den letzten drei auf dem Musikalischen, während Kapitel 3 als Dreh- und Angelpunkt dient. Übergeordnetes Ziel dieser Studie ist es, Mozarts letzte Schaffensperiode, die Jahre in kaiserlichen Diensten, aus einer ungewohnten Perspektive zu beleuchten. Doch das Mozart-Zitat im Titel des Buches soll nicht dahingehend missverstanden werden, dass der Komponist etwa einer Zeit reinen Zuckerleckens entgegensehnt. Jedes Leben hat seine Höhen und Tiefen, doch die Tiefen von Mozarts letzten Jahren wurden und werden zuungunsten einer ausgeglicheneren Sichtweise im Allgemeinen stark überbetont und sollen hier nicht ein weiteres Mal hervorgehoben werden. Zudem begreift man Mozarts finanzielle Lage besser, wenn man den Brief liest, dem jenes Zitat entnommen ist. Der Zweck des Briefes, der Ende März oder Anfang April 1790 geschrieben wurde, ist klar: Wieder einmal in dringenden Geldnöten bittet Mozart seinen wohlhabenden Freund Michael Puchberg um ein recht großes Darlehen. Mit ausgeprägtem Gespür für dramatische Wirkung versteht er es auch, in geschickter rhetorischer Steigerung seine verzweifelte Notlage packend zu beschreiben und seinen Seelenzustand eindrücklich darzustellen:¹⁹

Meine gegenwärtigen Umständen sind aber – daß ich, bey all meinen angenehmen Aussichten, ohne der Hülfe eines biederer Freundes, meine Hoffnung zu meinem ferneren Glücke ganz für verloren geben muß; – Sie werden an mir die Zeither immer etwas trauriges bemerket haben – und nur die zu vielen Gefälligkeiten, die Sie mir schon erwiesen haben, hießen mich schweigen; aber nur noch einmal und zum letztenmale, im allernothwendigsten Augenblike,

2

Erkundungen außerhalb Wiens

Wieder auf Reisen

MOZARTS KAISERLICHE STELLUNG brachte praktisch keine Standortverpflichtungen mit sich. Ebenso wie Gluck sich immer wieder über längere Zeit von Wien abseintert hatte, durfte Mozart davon ausgehen, dass er für sich dasselbe beanspruchen konnte. Allerdings erwartete man offenbar von ihm, dass er wenigstens für die jährlichen Festlichkeiten im Redoutensaal zur Verfügung stand – eine Aufgabe, die er gewissenhaft erfüllte. Während des ganzen restlichen Jahres, also für mindestens zehn Monate, konnte er sich frei bewegen – ein Privileg, das er von Anfang an geschätzt haben muss, selbst wenn er im ersten Jahr keinen Gebrauch davon machte.

Nachdem sich Mozart 1781 in Wien niedergelassen hatte, verließ er die Stadt ganze sechs Jahre lang nicht, bis auf einen einzigen Besuch 1783 bei seiner Familie in Salzburg. Demgegenüber war er in den ersten zweieinhalb Jahrzehnten seines Lebens sehr viel gereist, meistens in Gesellschaft seines Vaters. Wenn er diese Reisen unternahm, die ihn kreuz und quer durch Europa führten, bedeutete das meistens, dass er über lange Zeiträume von seinem Salzburger Zuhause abwesend war. Zu den wichtigsten Reisezielen zwischen 1762 und 1781 zählten München, Wien, Mannheim, Brüssel und Amsterdam, Paris und London, sodann Italien mit Verona, Venedig, Mailand, Florenz, Bologna, Rom und anderen Städten. Die Lage änderte sich drastisch 1781, als er sich in Wien ohne feste besoldete Stellung befand und eigenverantwortlich seinen Lebensunterhalt verdienen musste. Dies bewerkstelligte er, indem er seine Einkommenschancen ausbaute und intensiv komponierte, viel konzertierte und unterrichtete. In dem Maße, wie sich seine Arbeitsmöglichkeiten verbesserten, musste er allerdings auch sein hart erkämpftes Territorium gegen konkurrierende Musiker verteidigen. Es waren größtenteils berufliche Umstände und wirtschaftliche Erwägungen, die ihn daran hinderten, so ausgiebig wie früher in seinen Jugendjahren zu reisen. Doch über die Bedeutung des Reisens war er sich immer im Klaren, wie er einst aus Paris seinem Vater gegen-

über erklärte: »Ohne reisen – wenigstens leüte von künsten und wissenschaften – ist man wohl ein armseeliges geschöpf!«¹

1787 hatte Mozart in der Hauptstadt der Habsburger bereits festen Fuß gefasst und auch jenseits der Stadtmauern einen stetig wachsenden Ruf erworben. Anstatt anstrengende Konzertreisen zu unternehmen, beförderte er jetzt sein Renommee durch veröffentlichte Werke, durch die Verbreitung von Abschriften seiner Kompositionen und vor allem durch die im gesamten deutschsprachigen Raum zunehmende Popularität seines Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* von 1782. Das Werk wurde in weit über vierzig Städten auf die Bühne gebracht – unmittelbar während der Saison 1782/83 in Prag, Bonn, Frankfurt und Leipzig, aber danach auch bald in Weimar, Dresden, Hamburg, Lübeck, Rostock, Berlin und Königsberg, sowie auch in entfernteren Orten wie Amsterdam oder Riga.² Mozart war sich dieser Entwicklungen außerhalb Wiens, wo das Nationale Singspiel am Burgtheater im Jahr 1783 geschlossen wurde, sehr wohl bewusst.³ Daher muss er besonders erfreut gewesen sein, als die »Bondinische Gesellschaft der Opernvirtuosen« in Prag ihn zu einer Neuproduktion von *Le nozze di Figaro* (die Uraufführung war 1786 in Wien) für Januar 1787 einlud. Dies veranlasste ihn, seine erste Konzertreise nach vielen Jahren zu unternehmen. Der spektakuläre Erfolg des *Figaro* führte dann zum Auftrag für den *Don Giovanni*, der etwa neun Monate später dort uraufgeführt wurde und den Komponisten ein zweites Mal nach Prag führte.

1786 erhielt Mozart eine Einladung nach London für das Frühjahr 1787 – drei Jahre bevor der viel ältere Haydn eine solche offizielle Einladung bekam –, doch er lehnte ab, in erster Linie auf Anraten seines Vaters.⁴ Als die Einladung ein Jahr später erneuert wurde, half sie ihm anscheinend, die von ihm so sehr begehrte Anstellung bei Hofe zu erhalten, doch diesmal kamen Familienverpflichtungen in die Quere, da die Mozarts im Dezember 1787 ihr viertes Kind erwarteten. Allerdings dürfte der neu verliehene kaiserliche Titel, zusammen mit der Prager Erfahrung und der verschobenen Londoner Einladung, in Mozart ein weiteres Mal jene kosmopolitischen Ambitionen geweckt haben, an die er sich seit Kindertagen so gewöhnt hatte.

Doch die Zeiten waren jetzt in vielerlei Hinsicht anders, da der verheiratete Mozart für eine wachsende Familie verantwortlich war. Dennoch unternahm er beide Prager Reisen im Jahr 1787 zusammen mit seiner Frau Constanze, die während der zweiten Reise schwanger war. Aber Prag war von Wien aus in zwei Tagen zu erreichen, und beide Reisen wurden binnen vier bis sechs Wochen absolviert. Vorläufig konnte Mozart jedoch nicht an eine längere Abwesenheit denken, so wie Haydn sie sich leicht leisten konnte, der von 1790 bis 1792 anderthalb Jahre in

London verbrachte. Daher musste er die Reisen nach Berlin und Frankfurt von 1789 und 1790, die jeweils 57 beziehungsweise 43 Tage dauerten, relativ kurz halten und ohne Constanze unternehmen. Außerdem hatten diese beiden längeren Konzertreisen größtenteils Sondierungscharakter. Und da sie nicht auf Einladungen und Auftrittsverpflichtungen hin durchgeführt wurden, waren sie auch kostspieliger. Somit wären sie als eine gemeinschaftliche Reise des Ehepaars kaum finanziert worden, geschweige denn lukrativ gewesen.

Es steht außer Frage, dass der Mozart von 1788 eine wirkliche Notwendigkeit darin sah, direkt und persönlich mit der größeren europäischen Musikszene in Verbindung zu treten. Am 8. Oktober 1790 schrieb er an Constanze: »Da hätt' ich schon oft den Gedanken noch *weiter* zu reisen – wenn ich mich dann so zwang diesen Entschluß zu fassen, so fiel mir dann wieder ein, wie es mich reuen würde, wenn ich mich so auf *ungewis*, vielleicht gar *fruchtlos* so lange von meiner lieben gattin getrennet hätte.«⁵ Inzwischen hatte er es nicht mehr nötig, sich von seinem weitverbreiteten Ruf als Wunderkind zu lösen, als das er in ganz Europa von einem zielstrebigen und ehrgeizigen Vater vorgeführt worden war. Ab Mitte bis Ende der 1770er-Jahre hatte er in Mannheim, Paris, München und anderswo sein vielseitiges Können als Klaviervirtuose und ungewöhnlich begnadeter Komponist in zunehmendem Maße unter Beweis stellen können. Doch wie Gluck und andere große Persönlichkeiten des zeitgenössischen Musiklebens, und vor allem jetzt in Diensten des Kaisers, wollte Mozart eindeutig eine starke, eigenständige Präsenz demonstrieren. Nach seinen eigenen Vorstellungen auch jenseits von Wien seine Fühler auszustrecken, bei allen Beschränkungen, die ihm durch finanzielle Zwänge und seine junge Familie auferlegt wurden, blieb ein wichtiges Ziel, das er immer energischer verfolgte.

Frankfurt, 1790: Der selbsternannte Botschafter

OBWOHL SICH SEINE FINANZIELLE LAGE allem Anschein nach auf einem Tiefpunkt befand, reiste der kaiserliche Kapellmeister Mozart am 23. September 1790 in großem Stil ab, um den Feierlichkeiten der Kaiserkrönung von Leopold II. in Frankfurt beizuwohnen. Er wurde nicht nur von seinem Schwager Franz Hofer begleitet, sondern auch von einem Bedienten, der gleichzeitig als Kutscher fungierte. Die kleine Gesellschaft reiste bequem in Mozarts eigenem, neu erworbenem Reisewagen. Die gemieteten Pferde würde man bei jeder Poststation wechseln.⁶ Kurz vor seiner Abreise traf Mozart Vorkehrungen, um eine neue Wohnung in der

Verbreitung erfuhren. Auch ergänzte die Hofkapelle unter Antonio Salieri's Leitung ihr Repertoire geistlicher Musik mit zahlreichen Werken Mozarts, von denen die meisten nach dem Tod des Komponisten von Traeg erworben wurden. Es scheint jedoch, dass Salieri auch vorher schon für die offizielle Krönungszeremonie in der Prager Veitskathedrale am 6. September 1791 neben seinem eigenen Te Deum in D-Dur eine Mozart-Messe auswählte. Es wurde lange angenommen, dass es sich bei dem fraglichen Werk um die Messe C-Dur KV 317 handelte, doch überlieferte handschriftliche Quellen aus der Hofkapelle verweisen auf die C-Dur-Messe KV 337, anscheinend als Ersatz für eine Messe von Koželuh, die ursprünglich für das wichtige Ereignis der Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen geplant gewesen war.¹⁶ In der handschriftlichen Partitur von KV 337 fügte Salieri im »Et incarnatus« des Credo eine zusätzliche Bratschenstimme ein, da er offenbar meinte, hier eine Lücke füllen zu müssen. Mozart hatte diesen Satz wie alle seine Salzburger Kirchenwerke mit nur zwei Geigen und Bass besetzt.¹⁷ So passte Salieri das Werk den italienischen Gepflogenheiten an, nach denen die Viola oft den Continuo-Part verdoppelt.

Die beiden für den Salzburger Dom komponierten feierlichen Messen in C-Dur KV 317 und KV 337 bilden den ersten Höhepunkt in der Laufbahn des jungen Mozart, bei der die Komposition geistlicher Musik verschiedenster Art – Messen, Litaneien, Vespern, Motetten und andere Werke – im Mittelpunkt gestanden hatte. 1783 nahm Mozart mit der c-Moll-Messe ein weiteres Mal eine Messe in Angriff, diesmal ein Werk von großer Komplexität und Länge, stellte sie aber aus größtenteils unbekannten Gründen nicht fertig. Schließlich, nach einer weiteren, über acht Jahre langen Pause, kehrte er zu jenem Bereich der Musik zurück, der einst im Zentrum seines Interesses gestanden hatte, indem er den Kompositionsauftrag für eine Totenmesse annahm.¹⁸

Ein Auftrag zur rechten Zeit

DAS REQUIEM verdankt seine Entstehung Franz Graf von Walsegg, einem adligen Musikliebhaber, der Ländereien außerhalb Wiens und ein Geschäftsbüro in Wien besaß und Hauswirt von Mozarts Logenbruder und wohlwollendem Financier Michael Puchberg war. Der wohlhabende Graf gab das Werk in Auftrag zum Gedenken an seine Frau Anna, geborene Flammberg, die am 14. Februar 1791 im jugendlichen Alter von 21 Jahren gestorben war. Der Auftrag, den Mozart irgendwann während des Sommers, aber mit Sicherheit vor seiner Abreise nach Prag im

August entgegen nahm, wurde über einen Mittelsmann ausgehandelt, da der Graf seine Anonymität bewahren wollte. Mozart dürfte das Honorar und den Vorschuss sehr begrüßt haben, aber was ihn besonders empfänglich für den Gedanken machte, war die Gelegenheit, seine Aufmerksamkeit einem ihm neuen Typus geistlicher Musik zuzuwenden. Nie zuvor hatte er eine Totenmesse komponiert, und in Erwartung seiner zukünftigen Rolle als Domkapellmeister erkannte er, dass Musik dieser Art oft benötigt werden würde, zumal in der Hauptstadt des Reiches. So mag er sich etwa daran erinnert haben, dass Salieri früher im selben Jahr zum 20. Februar, dem ersten Jahrestag des Todes von Joseph II., das Requiem in c-Moll Leopold Hofmanns dirigiert hatte, den Mozart zu beerben hoffte.

In diesem Zusammenhang betrachtet, erhielt der Requiem-Auftrag eine besondere Bedeutung für Mozart, da er ihm die Gelegenheit bot, ein großes liturgisches Repertoirestück zu komponieren, das seine Rückkehr zur geistlichen Musik, seinem mutmaßlichen »Lieblingsfach«¹⁹ markieren und es ihm ermöglichen würde, seine bereits erworbenen Kenntnisse des Kirchenstils aufzufrischen und zu erweitern. Eine solche Überlegung lässt auch Constanze spätere Bemerkung glaubhaft erscheinen, ihr Mann habe ihr von dem »sonderbaren Auftrag«, ein Requiem zu komponieren, erzählt: »Und [er] äußerte zugleich sein Verlangen sich in dieser Gattung auch einmal zu versuchen, um so mehr, da der höhere pathetische Styl der Kirchenmusik immer sehr nach seinem Genie war.«²⁰

Zum Kontext des Requiems gehört noch ein weiterer Aspekt. Als Mozart den Auftrag erhielt, hatte er sich wieder zunehmend und ernsthaft mit geistlicher Musik beschäftigt – wahrscheinlich nicht nur im Zusammenhang mit seinen Aufgaben im Stephansdom, sondern auch schon während der Jahre vor 1791. Von besonderer Bedeutung in dieser Hinsicht war seine Beteiligung von 1788 bis 1790 an der Aufführung größerer Vokalwerke Georg Friedrich Händels und Carl Philipp Emanuel Bachs, die er für die privaten und öffentlichen Konzerte des Barons van Swieten einrichtete und dort auch aufführte.²¹ Zwar handelte es sich nicht um Musik für liturgische Zwecke, doch eröffneten ihm diese Werke neue Perspektiven auf die Welt und reiche Tradition geistlicher Musik im Allgemeinen, zusätzlich zu seiner eigenen eingehenden Beschäftigung mit der Musik Johann Sebastian Bachs. Selbst die zeremoniellen Nummern der *Zauberflöte* profitierten von dieser musikalischen Erfahrung.

Schließlich passte der Requiem-Auftrag auch in Mozarts verschiedene konkrete Pläne für neue geistliche Werke, die sämtlich aus der Zeit nach 1787 stammen.²² Mehrere Manuskriptfragmente deuten darauf hin, dass Mozart zumindest die Vorarbeiten für einige Messen abgeschlossen hatte (Tabelle 5.1).²³ Die einzigen

Tabelle 5.1
Fragmente von Messensätzen aus den letzten Jahren

Kyrie in C-Dur KV Anh. 13 (Fr 1787b)²⁴

für 4 Singstimmen, 2 Trompeten, Pauken, Streicher und Orgel: 9 Takte

Gloria in C-Dur KV Anh. 20 (Fr 1787c)

für 4 Singstimmen, 2 Trompeten, Pauken, Streicher und Orgel: 26 Takte

Kyrie in D-Dur KV Anh. 14 (Fr 1787e)

für 4 Singstimmen, 2 Oboen, Fagott, Streicher und Orgel: 11 Takte (siehe Abbildung 6.4 unten)

Kyrie in G-Dur KV Anh. 16 (Fr 1787a)

für 4 Singstimmen, 2 Trompeten, Pauken, Streicher und Orgel: 34 Takte, von Maximilian Stadler vollendet

Kyrie in C-Dur KV Anh. 15 (Fr 1790a)

für 4 Singstimmen, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Streicher und Orgel: 37 Takte, von Stadler vollendet

Skizze für ein Credo in D-Dur KV deest (»Nantes«-Skizzenblatt²⁵): 13 Takte. Enthält auch eine Skizze für eine textlose Sopranstimme in d-Moll, KV deest: 32 Takte

Kriterien für eine ungefähre Zeitbestimmung, die uns zur Verfügung stehen, bietet die Analyse der Papiersorten, die der Komponist zu verschiedenen Zeiten seines Lebens verwendete. In diesem Fall wurden die meisten Fragmente geistlicher Musik auf Papier geschrieben, das nach 1787 in Gebrauch war. Trotzdem muss mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass Mozart gelegentlich auch auf ein unbenutztes Blatt Notenpapier aus einem früheren Jahr zurückgriff. Es bleibt demnach offen, ob die geplanten Werke mit seinem Amt als Adjunkt-Domkapellmeister in Beziehung standen oder früher und unabhängig von dieser Stellung konzipiert wurden. In den Fragmenten sind jedenfalls die Grundideen festgehalten, die Mozart für ein bestimmtes Stück oder einen bestimmten Satz hatte, doch fehlte ihm die Zeit, ein Auftrag oder ein konkreter Anlass, um das Material weiter auszuarbeiten. Jedenfalls deuten die Partiturskizzen unzweifelhaft auf die Absicht hin, die Kompositionen zu einem späteren Zeitpunkt zu vollenden (Abbildung 5.2; für Parallelfälle siehe Kapitel 6).

Einige weitere Manuskripte von Mozarts Hand, unvollständige Abschriften von Werken des ehemaligen Kapellmeisters des Stephansdoms Georg Reutter d. J., müssen zusätzlich in Betracht gezogen werden. Sie gehörten offenbar zu dem Aufführungsmaterial, das Mozart für seine kirchenmusikalischen Aktivitäten verwen-