



CHRISTOPH WOLFF

MOZARTS DIVERTIMENTO IN ES-DUR (KV 563)
EINE EINFÜHRUNG

Im Tagungsprogramm ist mein Vortrag angekündigt unter dem Titel »Einführung in das Spätwerk Mozarts«. In der Tat starb der Komponist drei Jahre nach der Entstehung des Werkes, das wir heute hören. Darum lassen Sie mich mit der Frage beginnen: Darf man bei Mozart, der nicht einmal das 36. Lebensjahr vollendete, überhaupt von »Spätwerk« reden? Zwar hat sich der Begriff eingebürgert, und man könnte ihn angesichts der wahrlich ungewöhnlichen 30jährigen Zeitspanne, die zwischen Mozarts ersten und letzten Kompositionen liegen, in gewisser Weise rechtfertigen. Jedenfalls aber läßt sich Spätwerk bei Mozart keinesfalls im Sinn von Alterswerk verstehen. Dennoch hat sich in der Mozart-Literatur die Vorstellung verfestigt, die gegen Ende eines abgebrochenen Lebens entstandenen Kompositionen würden Spuren der Umstände von Mozarts letzter Krankheit und Tod bergen.

Vollkommene Erschöpfung, Verzweiflung über ausbleibenden musikalischen Erfolg, Sorge über zerrüttete Finanzen – so liest man – müßten zwangsläufig in einer persönlichen Katastrophe münden. So irrational die Vorstellung auch sein mag, Mozarts Musik der letzten Jahre sei vom Geist des Abschiednehmens durchdrungen, ist sie

doch immer noch weit verbreitet. Und man hört (laut H. R. Robbins Landon) »die betörend schöne herbstliche Welt von [Mozarts] im Jahre 1791 geschriebener Musik, in der die tiefliegende Sonne ein Licht verstrahlt, das sich bald in Sonnenuntergang und Zwielflicht wandeln soll«. Zu dieser poetischen Deutung gesellt sich das ebenso geläufige wie irreführende Bild vom Komponisten, der sein eigenes Requiem schreibt.

Betrachten wir die Fakten, war Mozarts Krankheit gegen Ende 1791, von seinen Ärzten als »hitziges Friesel Fieber« beschrieben, anscheinend eine schwere Infektion mit tödlichem Ausgang. Nach den Symptomen, über die Familienmitglieder berichteten, und den Schlußfolgerungen aus einer größtenteils auf Vermutungen basierenden Krankengeschichte war wohl Nierenversagen die wahrscheinlichste Todesursache. In den Monaten zuvor hatte er sich angesichts Dutzender Aufführungen der Zauberflöte an seinem größten Opernerfolg erfreuen können. Er komponierte noch im November das Klarinetten-Konzert und eine Freimaurer-Kantate. Jedenfalls war der Ausgang der Krankheit, die Mozart für zehn Tage ans Bett fesselte, keineswegs zwangsläufig. Alles hätte ebensogut auch ganz anders verlaufen können. Dies aber gilt in gleichem Maße, wie Peter Gülke schreibt, für den »im Zeichen von ›Wen die Götter lieben ...‹ in den Vor-Schatten des Todes gestellten Legenden-Mozart« der letzten Lebensjahre.

In meinem Buch über »Mozart im Dienst des Kaisers« habe ich mich ausführlicher mit den biographischen Bedingungen der Jahre 1788 bis 1791 auseinandergesetzt,* und zwar unter dem Vorzeichen eines Brief-Zitates von 1790, das ein anderes Licht auf die letzten Jahre Mozarts wirft. »Nun stehe ich vor der Pforte meines Glückes«, schreibt er seinem Logenbruder Michael Puchberg, dessen Name übrigens mit dem Divertimento KV 563 verbunden ist. An dieser Stelle muß es mit wenigen biographischen Hinweisen sein Bewenden haben, um den musikalischen Kontext des heute abend erklingenden Trios zu erläutern.

Im November 1787, kurz nach der Prager Uraufführung von Mozarts *Don Giovanni*, starb in Wien der kaiserliche Hofkomposi-

teur Christoph Willibald Gluck. Dies veranlaßte Joseph II. zu einer Umorganisation der Hofkapelle, die zugleich mit Einsparungen verbunden war, da sich Österreich in einer Allianz mit Rußland auf einen Krieg mit dem Osmanischen Reich einrichtete. Als erster wurde noch im Dezember per Dekret Mozart zum Hofkompositeur als Nachfolger Glucks ernannt, und wenige Monate später erhielt Antonio Salieri die Stelle des Hofkapellmeisters Bonno, der in Pension ging. Eine geschickte Entscheidung des Kaisers, der keineswegs – wie üblicherweise angenommen – Mozart gegenüber Salieri mit dessen nur wenig besser besoldeten Stelle zurücksetzen wollte. Der Hofkapellmeister hatte weitgehend organisatorische Arbeit zu leisten, während der Hofkompositeur zum Komponieren und Konzertieren mit einem Dauerstipendium freigestellt war – eine überaus ideale Situation für Mozart.

Dieser hatte nun ab Ende 1787 eine langersehnte Stelle bei Hofe inne, und der jährliche Ehrensold von 800 Gulden reichte zum Lebensunterhalt völlig aus, auch wenn er in den Vorjahren ein Vielfaches über seine Konzerteinkünfte verdient hatte. Derlei Zusatzeinnahmen verringerten sich jedoch deutlich mit Beginn des Türkenkrieges im Frühjahr 1788. Denn die wesentlichen Träger der Konzertveranstaltungen, die Wiener Adelsfamilien, sahen ihre Oberhäupter nun als Offiziere dem Kaiser ins Feld folgen. Die Quellen für Sondereinnahmen versiegten damit, aber Mozart legte Wert auf einen Lebensstandard, den er seiner Stellung schuldig zu sein glaubte. Mit seinem fast aristokratischen Lebensstil (er schaffte sich z. B. eine Privatkutsche an) lebte er weit über seine Verhältnisse. Daß er mit finanziellen Dingen nicht gerade verantwortungsvoll umging, drückte seine Schwester Nannerl später treffend aus: »Seine Fehler waren, daß er das Geld nicht zu dirigieren wußte.«

Mit Recht konnte Mozart jedoch davon ausgehen, zu normalen Zeiten seine Schulden leicht zurückzahlen zu können – nur, daß der Türkenkrieg erst im August 1791 auf österreichischer Seite beendet wurde, als eben in Wien die Proben zur *Zauberflöte* am Volkstheater an der Wieden (nicht an der Hofoper) begannen. Immerhin war die Komponisten-Witwe Constanze 1842, d. h. fünfzig Jahre nach

Mozarts Tod und mit dem wesentlich aus dessen Nachlaß stammenden Vermögen imstande, ihren beiden Söhnen rund 30.000 Gulden zu hinterlassen.

Ungeachtet der wirtschaftlichen und kulturellen Auswirkungen einer andauernden Kriegssituation resultierte Mozarts Ernennung zum Hofkompositeur in einer überaus erstaunlichen Produktivität, als deren erster Eckstein die drei großen – und letzten – Sinfonien in Es-Dur (KV 543), g-Moll (KV 550) und C-Dur (KV 551) vom Sommer 1788 gelten müssen. Im Verbund mit erweiterten musikalischen Ambitionen deutet die Perspektive auf einen bewußten und energischen Neubeginn, alles andere als eine schleichende Resignation. Mozart ging ehrgeizigen neuen Höhen entgegen, nahm seine seit 1780 erloschene Reisetätigkeit mit Zielen wie Dresden, Leipzig, Berlin und Frankfurt am Main wieder auf, verhandelte über eine England-Tournee, beförderte zahlreiche Werke zum Druck und versuchte somit, das verblaßte Image des einstigen Wunderkindes durch ein neues, des vom Kaiser protegierten Komponisten großer und anspruchsvoller Werke, in die europäische Öffentlichkeit zu lancieren.

Groß und anspruchsvoll, expansiv im äußeren Format, komplex in der inneren kompositionstechnischen Struktur, ernsthaft und innovativ in der Konzeption – das ist die Devise, unter der sich vor allem die ab 1788 entstandenen Instrumentalwerke deutlich von ihren Vorgängern unterscheiden. Da unter den genannten Prämissen der Begriff »Spätstil« ganz und gar unzutreffend ist, rede ich lieber von »imperialem Stil« bzw. einer 1788 einsetzenden »imperialen Periode«. Diese Termini spiegeln im Blick auf Mozarts Hoftitel einen objektiven Sachverhalt wider und schlagen auch eine direkte Brücke zu dem musikalisch gebildeten Kaiser Joseph II., von dem Mozart wußte, daß er insbesondere den traditionellen polyphonen Stil hochschätzte. Und weil seine Stelle als Kompositeur in der privaten k. k. Hofkammermusik angesiedelt war, findet hierin auch der große Umfang der ab 1788 entstandenen Kammermusikwerke seine Begründung.

Der imperiale Stil reflektiert zudem die besonderen Erfahrungen, die Mozart seit Anfang 1788 als Leiter der Matineen des k. k. Hof-

bibliothekars Gottfried van Swieten machen konnte. Sie begannen mit einem Oratorium von Carl Philipp Emanuel Bach, mit dem van Swieten enge Verbindungen pflegte, und setzten sich fort mit einer Reihe Händelscher Werke. Mozarts Satztechnik empfing denn auch insbesondere durch Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel mancherlei Anregungen, die sich weniger auf barocke Stilimitation bezogen als vielmehr auf die Integration kontrapunktischer Techniken mit dem Ziel einer technisch angereicherten zeitgenössischen Tonsprache. Ein schlagendes Beispiel in dieser Beziehung bietet die 1789 in Leipzig komponierte kleine Gigue in G-Dur (KV 574) für Klavier, ein Charakterstück, das Ideen Bachs und Händels verschmilzt, aber vor allem durch asymmetrische Artikulation und Synkopen durchaus Mozartisch-modern klingt.

Klangbeispiel: KV 574

Wenden wir uns nun dem Divertimento bzw. Gran Trio zu, das der k. k. Kapellmeister gleich im ersten Jahr seiner Berufung komponierte. Unmittelbar nach den drei großen Sinfonien Ende September 1788 entstanden, erscheint es überaus merkwürdig, daß der Komponist nach den Sinfonien, für die er erstmals die größte Orchesterbesetzung in der Geschichte der Gattung verwandte, Musik für ein Ensemble von nur drei Instrumenten schrieb. Doch dieses Kontrastprogramm paßt durchaus in die Phase freien Experimentierens mit den verschiedensten Formen, die sich der Hofkompositeur leisten konnte, ohne auf Aufträge angewiesen zu sein. Hierzu gehört auch die Hinwendung insbesondere zur Neukonzeption von Streichquintett und Klaviertrio. Aber ein Streichtrio bot besondere Herausforderungen, zumal es als Gattung außer einigen Werken von Luigi Boccherini keine Geschichte besaß, und Mozart war sich dessen bewußt. Eine Komposition für Violine, Viola und Violoncello, also drei Streicher von hohem, mittlerem und tiefem Register, unterschied sich deutlich von der barocken Triosonate (2 Violinen und Baß), aber auch vom modernen Streichquartett durch das Fehlen einer komplementären zweiten Diskantstimme. Und daß Mozart sich gleich – und ohne Vorbild – auf ein 6sätziges Werk einließ, dessen Länge die einer Sinfonie deutlich über-

steigt, zeugt von Ehrgeiz und dem Mut, musikalisch etwas sagen zu können.

Mozart plante übrigens ein zweites Trio in G-Dur (KV Anh. 66), das wohl ein gutes Jahr später entstand, aber nur als Fragment von immerhin 100 Takten erhalten ist. Es gehört zu den mehreren dutzend Fragmenten der letzten vier Jahre, die andeuten, mit welcher Intensität der Komponist gerade auch auf Vorrat arbeitete. Mozarts Fragmente bezeugen seine Arbeitsweise, im Kopf ausgedachte Kompositionen zur Gedächtnisstütze reinschriftlich und mit allen dynamischen und sonstigen Details zu fixieren, um sie bei späterer Gelegenheit zu komplettieren. Da das Trio-Fragment in G nie zu hören ist, möchte ich seinen vollständig niedergeschriebenen ersten Teil (vor dem Doppelstrich) als kurzes Beispiel bringen, das zugleich in die Struktur eines Triosatzes einführen hilft. Das Besondere besteht darin, daß die vertikale Harmonik eines Trios über den Dreiklang bzw. einen dreistimmigen Akkord nicht hinausgeht (abgesehen von einzelnen Doppelgriffen) und darum eine ausgewogene dreistimmige Partitur eine echte Herausforderung für den Komponisten bildet. Beide Trios beginnen übrigens mit der Exposition eines Dreiklanges – das spätere Fragment mit einem aufsteigenden G-Dur-Dreiklang im Cello, mündet aber bereits nach vier Takten in eine chromatische Wendung.

Klangbeispiel: KV Anh. 66

Das früher entstandene Gran Trio in Es-Dur (KV 563) nimmt die konzertante Funktion der drei Streicherstimmen im G-Dur-Fragment vorweg, ja zeigt als vollendete Komposition, wie Mozart das virtuose Zusammenspiel von Violine, Viola und Cello gleichsam auf die Spitze treibt. Dabei kommt der Viola eine Schlüsselstellung zu, indem sie oftmals die wesentlichen Impulse gibt. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass Mozart selbst zumeist die Viola spielte, wohl auch bei der ersten Darbietung, die offenbar im Hause seines Logenbruders und geduldigen Geldgebers Michael Puchberg stattfand. Gleich nach dem in Halbenoten und im Unisono absteigenden Dreiklang in Es als Themenkopf (das fragmentarische G-Dur-Trio

beginnt mit aufsteigendem Dreiklang) beginnt die Viola mit der Rhythmisierung des Themas, auf die brillantes Figurenwerk in kontrapunktischer Ausarbeitung folgt, gleichmäßig auf die drei Stimmen verteilt.

Auch das Adagio in As-Dur – einer bei Mozart seltenen Tonart, die jedoch ebenfalls im langsamen Satz der großen Es-Dur Sinfonie erklingt – beginnt mit einem Dreiklangs-Einstieg, allerdings gleich im vollen Akkord. Es folgt einer der besonders tiefgründigen, der harmonisch ausdrucksvollsten und rhythmisch differenziertesten Sätze Mozarts.

Umrahmt von zwei kontrastierenden Menuetten steht als 4. Satz ein Andante in der Dominante B-Dur, das in der Form von Variationen über ein eingängiges, liedhaftes Thema gestaltet ist. Das schlichte und verschmitzt-humorvolle Thema (das man nach dem ersten Hören gleichsam mitpfeifen kann) läßt ganz und gar nicht vermuten, was der Komponist an Raffinesse aufzubieten weiß, um den Satz in ein überaus komplexes und musikalisch aufregendes Gebilde zu verwandeln – auffallend insbesondere der Abschnitt im dunklen b-Moll (mit fünf Vorzeichen!), dessen Kontrapunktik das ursprünglich liedhafte Thema total verändert.

Den Abschluß des 6sätzigen Divertimento bildet ein Allegro im $\frac{6}{8}$ -Takt, wie es sich oft als Finale vor allem in Mozarts Konzerten findet. Doch im Trio gibt es kein Soloinstrument, sondern die drei Streicher vereinigen sich zu einem homogen konzertanten Ensemble in einem bei allem Tempo überaus spannungsvollen und abwechslungsreichen musikalischen Diskurs – zum krönenden Abschluß eines einzigartigen Werkes.

* *Mozart at the Gateway to His Fortune: Serving the Emperor, 1788-1791* (New York, W. W. Norton 2012); deutsche Ausgabe: »Vor der Pforte meines Glückes«: *Mozart im Dienst des Kaisers (1788-91)*, übers. Matthias Müller (Kassel, Bärenreiter 2013).