



W. A. MOZART

Die letzten Sinfonien:
drei Gipfelwerke oder ein Gesamtkonzept?

Aus
ÜBER ALLEM DIE LIEBE
52 MAL MOZART
2006
Kolumne 39–41

HERBERT BÜTTIKER

Die letzten Sinfonien: drei Gipfelwerke oder ein Gesamtkonzept?

Innerhalb von weniger als drei Monaten verzeichnet Mozart 1788 die Vollendung der drei Sinfonien, die als Gipfelleistung in die Musikgeschichte eingegangen und gegenwärtig sind. Es sind nach den herkömmlichen Zählungen die Sinfonien 39, 40 und 41 in den Tonarten Es-Dur, g-Moll und C-Dur, und es sind die letzten Werke dieser Gattung, die Mozart komponiert hat. Über den Anlass ihrer Entstehung und über die Frage, ob sie zu seinen Lebzeiten überhaupt aufgeführt wurden, ist wenig bekannt. Offensichtlich ist, dass Mozart in diesen Jahren den Impuls nicht von einer starken Nachfrage im Wiener Konzertleben erhielt.

Ist damit nicht auch die Tatsache erklärt, dass Mozart nach 1788 keine Sinfonien mehr komponierte? Manche führen innere Gründe dafür an. Dietmar Holland meint zur C-Dur-Sinfonie, es gebe «wohl keine andere letzte Sinfonie eines Komponisten, die die Rolle des Abschliessens, Zusammenfassens und Vollendens so ausdrücklich wahrnehmen und so vollkommen gestalten würde» wie die Jupiter-Sinfonie. Dass Mozart in den ihm verbleibenden drei Lebensjahren nicht mehr auf die Gattung zurückgekommen ist, sieht auch Peter Gülke in der Höhe des Erreichten begründet. Aber naheliegender als die Idee einer bewusst abschliessenden Arbeit ist seine Ansicht, dass «weitere, an die Trias anknüpfende, über sie hinausgehende Sinfonien vorderhand nicht fällig und selbst für Mozart nicht vorstellbar waren».

Ins Feld der höheren musikologischen Spekulation führt auch die Frage, inwiefern es sich denn überhaupt um eine «Trias» handelt. «Folgte Mozart nicht nur einem inneren Drang, sondern einem Programm? Ist die Reihenfolge beabsichtigt? Ich glaube nicht», meinte Alfred Einstein 1947. Hat sich Mozart also einfach wie schon bei den Streichquartetten am Vorbild Haydn orientiert? Dieser hatte 1787 seine sechs «Pariser Sinfonien» publiziert, von denen die ersten drei (die Serie op. 51, Nr. 82–84), wie Ludwig Finscher bemerkte, ebenfalls in den Tonarten C-Dur, g-Moll und Es-Dur stehen. Auffällige Analogien zeigen speziell auch die langsamen Einleitungen und die Finalsätze der beiden Es-Dur-Sinfonien.

Gegenüber dieser vergleichsweise einfachen Erklärung des Ausgangspunktes der drei Werke führt Gülkes Begründung ihrer inneren Einheit weit in musikalische Analyse und philosophische Begrifflichkeit hinein: «Unverkennbar scheint die Konstellation These-Antithese-Synthese durch». Einfacher nachzuvollziehen ist der Hinweis von Volker Scherliess, dass die Werke allein schon in der unterschiedlichen Instrumentation (Nr. 39 keine Oboen, Nr. 40 keine Pauken und Trompeten, Nr. 41 keine Klarinetten) ihre Individualität betonen. Aber auch seine Bemerkung von der «Differenzierung als verbindendes Element» deutet eine dialektische Verklammerung an.

40

«40 Violinen haben gespielt»: Anfang der Zukunft

Die Konzerte der Tonkünstler-Sozietät in Wien waren Wohltätigkeitsveranstaltungen für Musiker-Witwen und -Waisen und erstrangige Ereignisse: «Kein virtuos der nur ein bisschen liebe des Nächsten hat, schlägt es ab darin zu spielen [...] man macht sich auch sowohl beym kayser als beym Publicum beliebt», berichtet Mozart seinem Vater im März 1781. In einem späteren Brief heisst es dann: «Das habe ihnen auch neulich vergessen zu schreiben, dass die Sinfonie Magnifique gegangen ist, und allen Succés gehabt hat – 40 Violin haben gespielt – die blass-Instrumente alle doppelt – 10 Bratschen – 10 Contre Bassi, 8 violoncelli, und 6 fagotti». (11. 4. 1781)

Die Angaben mögen verblüffen: Handelte es sich da nicht um eine Mozart-Aufführung gegen die Regeln der «historischen Musikpraxis»? Dieser folgen heute auch die grossen Sinfonieorchester und schicken einen guten Teil der Streicher in die Pause, wenn sie eine Mozart-Sinfonie auf dem Pult haben – aus Rücksicht auf Musik, die in Zeiten der kleinen Hoforchester entstanden war. Aber das Beispiel der Tonkünstler-Sozietät zeigt umgekehrt, dass Mozart in seinen Wiener Jahren die Anfänge des grossen öffentlichen Konzerts des 19. Jahrhunderts erlebte, dessen Erbe eben das heutige Sinfonieorchester ist.

Das erwähnte Konzert fand im Kärntnertortheater statt, Versuchsstätte des deutschen Singspiels, später Ort wichtiger Ereignisse wie der Uraufführung des «Fidelio». Hier also, wo die Musik zum Appell an das grosse Publikum wurde, rühmte Mozart die Aufführung als «magnifique». Dafür hatte er natürlich Gründe. Von den Benefizkonzerten einmal abgesehen, die aber immerhin der eigenen Reklame dienten, waren die «Akademien» als Erwerbsquelle natürlich umso ergiebiger, je mehr Publikum sie erreichten.

Ebenso wichtig war jedoch, was die neue öffentliche Rolle für das Selbstverständnis des Künstlers bedeutete. Noch die «Haffner»-Sinfonie entstand 1782 aus der Überarbeitung einer Serenade. In den fünf letzten Sinfonien, der «Linzer», «Prager» und der Trias von 1788, zeigt sich dann deutlich, wie sich die Sinfonie in der Verbindung von Könnerschaft und Bekennerschaft zur künstlerisch repräsentativen Gattung entwickelte, welche die Epoche von Beethoven bis Mahler musikalisch entscheidend prägen sollte.

Unter Mozarts letzten drei war es insbesondere die mittlere, die g-Moll-Sinfonie Nr. 40, die sich spontan als «persönliches» Werk erschloss und deshalb die grösste Popularität (bis hin zur Pop-Bearbeitung) erlangte. Subjektivität ist dabei nicht mit Gestimmtheit zu verwechseln. Das trostlose g-Moll war für Mozart «abrufbar» wie das strahlende C-Dur des Jupiterfinals. Die g-Moll-Sinfonie war es vermutlich, die Antonio Salieri am 16. und 17. April 1791 in einem Konzert der Tonkünstler-Sozietät dirigierte.

41

Die Sinfonie: Gesinnungen und Gedanken in Tönen

«Der ‹Sinn des Lebens›, die Aufgabe des Menschen auf der Erde waren nicht Gegenstand seiner bewussten Fragestellung» – Hätte Wolfgang Hildesheimer Recht, Mozart wäre nicht der Mann der grossen Konzepte gewesen. Peter Gülkes Versuch, die drei letzten, 1788 entstandenen Sinfonien als Zyklus zu deuten, traut dem Komponisten dagegen einen wahrhaft kühnen Sprung über die musikalischen Konventionen der Zeit zu. Im realen Konzertbetrieb war noch nicht einmal die Integrität der mehrsätzigen Sinfonie immer gesichert, während Gülke in einer umfassenden Studie darlegt, dass die Einleitung zur Es-Dur-Sinfonie «als Introduction zur Trias insgesamt gesehen werden kann wie das Finale der Jupiter-Sinfonie als Finale für alle drei».

Geht man davon aus, dass die Anspannung der Form in der Bewegung des Geistes ihren Grund hat – nur so jedenfalls ist Beethovens Entscheidung, die 9. Sinfonie mit einem Chorfinale zu beschliessen, zu erklären –, so müsste für die zyklische Gestaltung der drei Sinfonien Mozarts eine nicht geringere Motivation angenommen werden. Und wäre diese Motivation, die den Spannungsbogen vom Pathos der Es-Dur-Einleitung zum Triumph des Jupiter-Finales hervorgebracht hätte, nicht derjenigen Beethovens – auch da «per aspera ad astra» – sogar verwandt?

Es gibt gute Gründe, Mozarts Künstlertum in solchen Zusammenhängen zu sehen. Die «Zauberflöte» mit ihrer Nacht-Licht-Metaphorik zeigt es ebenso wie Mozarts tätige Mitgliedschaft in der Freimaurerloge. Die berühmte Selbstcharakterisierung des jungen Künstlers ist (wie Georg Knepler in seinem Buch aufzeigt) bei ihrem Nennwert zu nehmen: «Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter [...]. Ich kann sogar durchs deuten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. Ich kann es aber durch töne; ich bin ein Musiker.» (Brief an den Vater, 8. November 1777.)

Gedanken und Gesinnungen durch Töne ausdrücken: Für die sinfonische Trias muss das nicht heissen, dass hier ein «Programm» aufzuschlüsseln wäre, aber der Zug zum krönenden Finale drängt in einen Sinnhorizont, in dem das Unerhörte des kompositorischen Gelingens im Zusammenführen der fünf Themen und Kontrapunkte einer Epiphanie gleichkommt: absolute Musik – davor versagt die Sprache. Aber sicher gilt zum Jupiter-Finale Peter Gülkes Wort (Triumph der neuen Tonkunst – Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld, 1998): «Alle scheinbar kluge Zurückhaltung beim Gebrauch von Superlativen wird angesichts dieser Musik von der Gewissheit weggeräumt, dass, wenn irgendwie und -wo klassisches Komponieren kulminierte, dann so und hier.»