

Musik, die den Handlungen, Situationen und Stimmungen folgt. Über Dramatik und Tonsatz in den ersten Bühnenversuchen Mozarts, Salzburg/Wien 1767/68.

Friedrich Chrysander gab 1881, nachdem Mozarts *Mitridate* erstmals im Rahmen der AMA publiziert worden war, in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* folgende, zwischen Lob und Tadel schwankende, Einschätzung: mit dieser Oper des Jünglings träte bei Mozart »als erste und unbewusst gesetzgeberische Macht das hervor, was er schon damals als fest ausgebildete Musik in sich trug und lenkte seine Hand im Guten wie im Schlimmen. So stand der Knabe Mozart bereits selbständig da, bevor er noch die Fähigkeit erlangt hatte, die italienische Oper, wie sie war, wirklich nachahmen zu können.«¹ Ich will versuchen aufzuzeigen, welche Art von »fest ausgebildeter Musik« der Knabe Mozart schon vor der Komposition des *Mitridate* in sich trug, worin seine »Selbständigkeit« gegenüber den italienischen Opernkomponisten seiner Zeit bestand und wie er sie, prozessual lernend, erwarb. Natürlich muß diese Analyse viel früher ansetzen als bei *Mitridate* selbst, daher mein Zurückgehen auf die Anfänge in Mozarts Opernkomposition (den ersten Teil des szenischen Oratoriums *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*, das lateinische Intermedium *Apollo et Hyacinthus* und die Operette *Bastien und Bastienne*). Ich hoffe, damit eine Anregung für Analysen jenseits der bisherigen Konditionierungen der Forschung zu geben.

Auch Mozarts erstes Bühnenwerk, der erste Teil des szenischen Oratoriums *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*, hatte schon eine längere Vorgeschichte. Mozart reagierte bereits auf den Auftrag zu diesem Werk, den ihm sein Vater für eine Aufführung in der fürsterzbischöflichen Residenz verschafft hatte, eigenwillig und eigensinnig. Der Fundus, aus dem er bei der Bewältigung von Anton Weisers Libretto schöpfte, waren seine Erfahrungen beim Schreiben einerseits von 15 italienischen Arien, die der Vater im Werkverzeichnis des 12jährigen 1768 aufführte und die Wolfgang Mozart 1765/66 in London und in Den Haag komponiert hatte. Andererseits hatte er unmittelbar nach seiner Rückkehr von der 3^{1/2}jährigen Reise durch Westeuropa zwei Szenen, sogenannte Licenza-Arien zum Beschluß italienischer Theateraufführungen, komponieren dürfen (K 36 und 70).

Der Komposition dieser Arien wiederum ging ein am 28. Mai 1764 in London geäußelter Wunsch des achtjährigen Mozart voraus, eine Opera zu schreiben. Leopold Mozart mußte dem Knaben zwar, wie er an Hagenauer nach Salzburg meldet, »alle junge[n] Leute zusammen zehlen [...], die er zum Orchester aufschreibet«², verlegte sich dann aber darauf, diesen von seinem Sohn geäußerten Wunsch pädagogisch geschickt auf einen Umweg zu lenken – den des Schreibens italienischer Einlage-Arien, was das spätere Komponieren einer ganzen Oper trefflich vorbereitete. Ob eine dieser Einlage-Arien zu Metastasio-Texten jemals im Rahmen von Pasticcio-Aufführungen in London oder Den Haag zur Aufführung gelangte, wissen wir nicht, auch sind nur höchstens vier von ihnen überliefert (K 21, 23, 78 und 79). Konrad Küster hat an ihnen dargelegt, was Mozart zu ihrer Komposition alles gelernt haben mußte an periodischem Bau, an Bewältigung des Wort-Ton-Verhältnisses³. Stefan Kunze hat an einzelnen dieser Arien außergewöhnliche Ausdrucksmomente, melodische Spannweite und harmonische Absonderlichkeiten hervorgehoben⁴. Mozarts Zeitgenosse Barrington urteilte über zwei von Mozart während einer Visite extemporierte Arien: »this extemporary

¹ Friedrich Chrysander, *Mitridate*, italienische Oper von Mozart, in: *Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ) Leipzig* 17 (1881/82), Sp. 58 f.

² Mozart Briefe und Aufzeichnungen (MBA), Kassel 1962–2005, Bd I, S. 152.

³ Siehe Konrad Küster, *Mozart und seine Zeit*, Laaber 2001, S. 167–191.

⁴ Siehe Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 20 f.

composition was not amazingly capital, yet it was really above mediocrity and shewed most extraordinary readiness of invention«⁵.

Die Salzburger Licenza-Arien⁶ zeigen schon den aus Rezitativ und Arie gebildeten szenischen Aufbau von Parlando-Vorlauf und eigentlicher Arie. Der rezitativische Teil ist in einer stark von Modulationen geprägten, übrigens nach italienischer Tradition vorzeichenlos notierten, also in tonartlich ungebundener Weise expressiv und affektsicher ausgefeilt und deutet auf gezielte Textauslegung. Als Mozart im Februar/März 1767 an die Vertonung des Librettos von *Die Schuldigkeit* ging, hatte er also bereits ein relativ umfangreiches kompositorisches Pensum in szenischer Vokalmusik, dazu eine Ausbildung seiner Singstimme bei Giovanni Manzuoli und intensiven Umgang mit italienischen Sängerinnen und Sängern in London hinter sich.

Anton Weisers Libretto zu *Die Schuldigkeit* wurde vom Autor nicht etwa in einem die Gattung anzeigenden Untertitel als »geistliches Singspiel« bezeichnet, sondern eher beiläufig, nämlich in dem auch den Komponisten als ermahrende Anleitung dienenden sogenannten »Vorbericht« (und dort auch nur in Parenthese gesetzt) als ein in einem übertragenen Sinn »geistliches Singspiel«, für das »comische Verlängerungs-Zierraden«⁷ zu vermeiden seien. Mozart vermied das in dem von ihm als szenisches Oratorium vertonten Werk gerade nicht. Das Libretto besteht aus lockeren, also nicht konsequent fünfhebigen Blankversen für gesprochene Dialoge und aus metrisch strengeren und gereimten Versen für die Arien. Daß die Personen im Vorbericht auch als Redende tituliert sind, könnte ein weiteres Indiz dafür sein, daß Weiser wirklich, wie in Salzburg damals bei einem Singspiel in der Regel zu erwarten, an gesprochene Dialoge mit Musikeinlagen gedacht hatte. Die vereinzelt szenischen Anweisungen im Libretto Weisers legen die Annahme nahe, daß *Die Schuldigkeit* mit kostümierten Sängern vor einem gleichbleibenden Bühnenprospekt, auf dem eine »anmutige Gegend an einem Garten und kleinen Wald«⁸ abgebildet war, aufgeführt wurde – dies war das Höchstmaß an Szenerie, das im Rahmen eines italienisch geprägten Salzburger Bühnen-Oratoriums denkbar war.

Mozart hat mit dem Einsatz von Mitteln der opera seria (oder historisch korrekter: des *dramma per musica*), von Secco- und Accompagnati-Rezitativen und erweiterten Formen der Dacopo-Arie, mit dem Gebrauch rhetorischer Figuren und ausgefeilter Instrumentierung, die er je nach den szenischen Anspielungen verändert, besonders auch des solistischen Einsatzes bestimmter Blasinstrumente und mit einem ensemblemäßigen Schluß-Terzett ein hohes Maß an dramatischer Bewegung in seine erste Bühnenmusik gebracht. Ich teile die von Hartmut Schick im Bärenreiter-Handbuch geäußerte Ansicht, daß Mozart mit musikalischen Mitteln das Geschehen oder vielmehr die Texte der Singenden dramatischer erscheinen läßt, als sie vom Librettisten beabsichtigt waren.⁹ Mozart lag ein Libretto vor, das vom personellen Apparat her in einer Salzburger oratorischen Tradition stand und demnach darstellte, wie vier allegorische Figuren (Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Christgeist und Weltgeist) rasonieren, miteinander wetteifern und versuchen, einen wohl weniger allegorisch gemeinten lauen Christenmenschen zu beeinflussen. Der 11jährige Mozart wollte (endlich!, könnte man aus der Sicht dieses vom Komponieren besessenen Knaben sagen) szenisch-oratorisch eingebundene Rezitative und ausgewachsene Arien mit modifizierten Reprisen schreiben. Das

⁵ Daines Barrington, Account of a very remarkable young Musician, in: *Mozart Dokumente seines Lebens*, ges. und erl. von Otto Erich Deutsch, Kassel 1961, S. 89.

⁶ Siehe Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NMA), Serien I–IX, Kassel 1955–2006, S. 7, Bd. 1, S. 33–58.

⁷ Siehe den Libretto-Druck zu Anton Weiser, *Die Schuldigkeit*, Salzburg 1767. Er ist heute, da das Exemplar der UB Salzburg verlorengegangen, nur noch in Kopie im Archiv der NMA vorhanden und wurde mir im Jahr 2000 in einer filmischen Reproduktion von der Editionsleitung freundlich zur Verfügung gestellt.

⁸ Ebd.

⁹ Siehe Mozart Handbuch, hg. v. Silke Leopold, Kassel 2005, S. 234.

Libretto Weisers mit seinen hochtrabenden religionsgeschichtlichen Anspielungen und seiner gewundenen Sprache hatte er zu respektieren; früh lernte er hier, literarische Vorlagen minderen Werts zum Anlaß eigener musikdramatischer Phantasien zu nehmen.

Es ist ein auffälliges musikdramatisches Mittel des frühreifen Mozart, daß er innerhalb der Rezitativ-Blöcke an Stellen, die von ihm dadurch als bedeutsam markiert werden, vom *Secco*-ins *Accompagnato*-Rezitativ übergeht. Zwischen der 2. und 3. Arie gibt es eine Unterhaltung der Figuren Barmherzigkeit, Gerechtigkeit und Christgeist, während der der Christ noch sorglos schläft und der Christgeist *secco* rezitiert und vorschlägt, man müsse, um dem lauen Christen ein Licht anzuzünden, ihn mit dem »Schreckenbild des offenen Höllengrunds« konfrontieren. Unmittelbar nach diesen Worten und vor den kommenden Worten: »wenn aus so vieler Tausend Mund / das gräßliche Geheul erschallte« geht Mozart in ein *Accompagnato* über. Es beginnt mit einem 4taktigen Orchestereinwurf, der den Höllengrund klangmalerisch repräsentiert.¹⁰ Hierbei verwendet Mozart das Mittel zweier gegenläufiger Rhythmen: Unter Liegetönen der Bläser tremolieren die Geigen zusammen mit den geteilten Bratschen in 16tel-Triolen, während der Baß mit einer gegenläufigen Figur, die aus einem 16tel und zwei 32teln besteht, dagegen strebt. Bei einer guten Aufführung müßte hörbar sein, daß hier ein Dreier gegen einen Viererrhythmus gesetzt ist, jeweils eine 16tel-Triole gegen eine gezählte Einheit von vier 32tel. Man muß nicht, wie William Mann es 1977 tat, die 7. Sinfonie Beethovens bemühen¹¹, auf welche diese Stelle des jungen Mozarts seiner Meinung nach vorausweise, um für solche polyrhythmischen Passagen Vergleiche zu finden; denn aus der konzertanten Polyphonie des Barockzeitalters sind viele derartige Beispiele überliefert. Mozarts Einsatz dieser Technik, um damit ein *Seccorezitativ* tonmalerisch zu unterbrechen, ist auffällig.

Nach dem ersten nun folgenden *Parlando*-Einschub in diese *Accompagnato*-Episode folgt eine orchestrale Passage, die das »gräßliche Geheul« illustriert¹². Ausgehend von den in großen und kleinen Sekundsritten aufsteigenden Tönen *as*, *b*, *c*, *des* und *es* beginnen jeweils mit schnellen Tonrepetitionen zugespitzte chromatische Gänge. Gustav Jacobsthal spricht in seinen Straßburger Vorlesungsskizzen zu Mozarts Opern im Jahre 1888, in denen die bislang eingehendste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Mozarts Kindheitsopern geleistet wurde¹³, von einem »sequenzartigen Erheben«¹⁴, wobei die Geigen eine abwärtsführende, die tiefer liegenden Instrumente wie Bratschen, Celli und Fagotte aber eine aufwärtsführende Linie in Halbtonschritten ausführen. Hierin ist weniger, wie Ferdinand Pohl 1865 in seiner ersten Beschreibung des Autographs in Windsor Castle meinte, eine Vorausahnung von Wagners »Tannhäuserzeit« zu sehen¹⁵, sondern eine stürmisch-drängende Zuspitzung einer Technik des barocken Repertoires rhetorischer Figuren, derjenigen des *passus duriusculus*. Mozart befolgt diese Figur nicht sklavisch genau: weder bringt er sie im üblichen zerdehnten Leidens-Tempo, noch im Quart-Ambitus, sondern er beschleunigt sie und verkürzt sie auf einen kleinen Terzabstand. Auch wegen der Verdoppelung des Effekts, die zeitgleiche Überlagerung zweier harter Gänge in umgekehrter Richtung, könnte man hierin einen von Mozart erzielten Effekt der Überbietung einer tradierten Technik erblicken.

Da Mozart die Passagen, in denen der Christgeist rezitiert, entweder lediglich mit Liegetönen unterlegt oder gänzlich unbegleitet *parlando* sowie von längeren, den Text kommentierenden Instrumentalzwischenspielen unterbrochen singen läßt, haben sie den Charakter eines

¹⁰ Siehe NMA I, 4, 1, S. 34, Takte 185–188.

¹¹ William Mann, *The Operas of Mozart*, London 1977, S. 14.

¹² Siehe NMA I, 4, 1, S. 35, Takte 191–193.

¹³ Siehe Mus. Nachlaß Jacobsthal, Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Vorlesungsskizzen B 13: „Mozarts Opern“, Straßburg 1888, Teile I– VII, 357 Blätter und vorbereitende Materialien, auszugsweise ediert in: Peter Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen*, Diss. Saarbrücken 2005, Kassel 2006.

¹⁴ Jacobsthal, Nachlaß B 13, Teil II, Vorstudie „Die Opern Mozarts. Analysen“, S. 3.

¹⁵ Siehe Carl Ferdinand Pohl, Mozart's erstes dramatisches Werk, in: *AmZ* 3 (1865), Sp. 228.

Melodrams. Daß ihn später in Mannheim die bei Georg Benda ausgereifte Gattung des Melodrams so »suprenirte«¹⁶, ließe sich auch darauf zurückführen, daß sie in ihm Reminiszenzen weckte an seine eigenen frühen Experimente in alternierendem Einsatz von rezitierender Singstimme und Instrumentalepisode. Erstaunt wird ihn 1778 besonders haben, daß allein durch abwechselnd mit Musik gesprochen deklamierte Worte »Effect« erzielt werden kann, woran er 1767 in Salzburg noch nicht glauben wollte, obwohl der Salzburger Dom- und Hofkapellmeister Johann Ernst Eberlin diese Technik zumindest 1753 in seinen einzig überlieferten melodramatischen Vertonungen kleinerer Szenen des Schuldramas vom burgundischen Sigismund bereits angewandt hatte¹⁷. Die melodramatische Ausgestaltung von Rezitativen bei Eberlin mit teils gesprochenen, teils gesungenen Dialogpartikeln kann man wohl als etwas Melodramatisches vor dem Melodram ansehen, vor jenem Melodram zumindest, dessen Geschichte mit Rousseau¹⁸ beginnt. Es hatte seine historischen Wurzeln im Jesuitenspiel und eben im Salzburger Benediktiner-Drama.

Eher könnte also jene Salzburger Rezitativ-Praxis, die bei den musikalischen Einlagen in die Schuldramen der Benediktiner beobachtet werden kann, die Rolle einer Vorlage für Mozart gespielt haben. Die früheste überlieferte Quelle dazu scheint das um 1753 entstandene lateinische Schuldrama *Sigismundus Rex Burgundiae* von R. Joly mit musikalischen Episoden von Eberlin zu sein.¹⁹ Es ist also möglich, daß Mozart 1767 in Salzburg die ihm bekannte Praxis einer melodram-artigen Gestaltung von Accompagnati aufgriff und in seinen ersten beiden Bühnenwerken für sich zukunftsweisend gestaltete. Hier liegt, wie es scheint, da es selbst dem Eberlin-Editor und Mozartforscher Haas nicht auffiel, ein noch nicht umgegrabenes Feld auf dem Gebiet der sog. Einflußforschung.

Nach der Aufweck-Arie der Gerechtigkeit (Nr. 3) und nach einem kurzen Secco-Wortwechsel dreier allegorischer Figuren greift Mozart bei den Worten des erwachenden Christen »Wie, wer erwecket mich?« wieder zu einem recitativo accompagnato²⁰. Es besitzt mit seinem unbegleiteten Parlando oder Sprechgesang und seinen orchestralen Einschüben, die das allmähliche Emporräkeln des Schläfers gleichsam vertonbildlichen, wiederum melodramatischen Charakter.

Als Reaktion auf die beschwichtigenden Worte des Weltgeists betont der gerade erwachte, noch bange Christ, in ihm würden noch die Worte: »Erwache, fauler Knecht!«, die seinen Schlaf aufstörten, nachklingen. Hier geht Mozart wiederum in ein Accompagnato über, in dem er den Christ die Worte: »du wirst von deinem Leben genaue Rechnung geben« aus der Aufweck-Arie der Gerechtigkeit in echoartiger Verfremdung auf die gleiche Melodie wieder singen läßt²¹. Der im Pianissimo mit sordinierten Streichern atmosphärisch modifizierte Orchesterpart ist hier um eine solistische Altposaune erweitert; dadurch wird diese Sentenz als ein aus dem Traum herübergerettetes Zitat deutlich.

¹⁶ Siehe MBA II, S. 506.

¹⁷ Siehe Denkmale der Tonkunst in Österreich (DTÖ), Bd. 55, S. 91 ff.

¹⁸ Rousseau hatte seine mehr aus dem *récit* der *tragédie lyrique* entwickelte *Scène lyrique Pygmalion* zwar bereits 1762 textlich entworfen, aber erst 1770 mit den Musikeinlagen fertigstellt und 1772 veröffentlicht – sie kann aber nicht nur deswegen den melodramatischen Rezitativ-Episoden in *Die Schuldigkeit* (und denen in *Apollo et Hyacinthus*) nicht als Vorlage gedient haben, sondern ihre musikalischen Einsprengsel wären Mozart sicherlich quantitativ zu spärlich und qualitativ zu kümmerlich vorgekommen, um sich daran ein Vorbild nehmen zu wollen.

¹⁹ Hermann Rauhe hatte zwar in seinem MGG1-Artikel unbedingt Recht damit, das melodramatische Element bei Eberlin überhaupt zu registrieren, irrte aber darin, die »in 3 Bruchstücken überlieferte, Text und Musik umfassende Quelle (DTÖ 55, hg. von Robert Haas)« gäbe *Sigismundus Hungariae Rex* wieder. Denn: der ungarische Sigismund wurde erst 1761 aufgeführt, woran Mozart als Fünfjähriger als Salius teilnahm, und: das zweite Bruchstück, ein duodramatischer Dialog zwischen Sigericus und seinem Vater Sigismundus, verweist auf die vom burgundischen König Sigismund vollzogene Ermordung seines eigenen Sohns Sigerich im Jahre 522.

²⁰ Siehe NMA I, 4, 1, S. 50, Takte 1–12.

²¹ Siehe NMA I, 4, 1, S. 55, Takte 48–51.

Auch der innere Ablauf der Ariennummern folgt schon in Mozarts *Die Schuldigkeit* nicht streng dem Da-capo-Schema. Dafür ist die Arie Nr. 2 *Ein ergrimmtter Löwe brüllet* der Barmherzigkeit typisch²². Mozart schreibt hier seine erste Arie eines neuen vierteiligen Reprisen-Typs mit einem doppelten Da-capo: Beide Teile, A und B werden als A¹ und B¹, mit solistischen Bläsern modifiziert wiederholt. A¹ wird um das Vorspiel gekappt, das stattdessen reduziert als Nachspiel nach B¹ eingesetzt wird. Das Nachspiel selbst endet aber nicht mit einem regulären Schluß, sondern dieser wird zugunsten eines Attacca-Anschlusses des folgenden Seccos mit Hilfe chromatischer Alterationen zu einem Trugschluß erweitert. Dieser fließende Übergang läßt die Arie der Barmherzigkeit wie eingelegt in die rezitativischen Worte derselben Figur erscheinen. Hier wird musikalisch der in der Seriaoper konventionelle, unvermeidlich scheinende Bruch zwischen der affektaussingenden Arie und dem folgenden handlungsorientierten Rezitativ in eine vom Text her nahegelegte Kontinuität verwandelt. Bei der Arie handelt sich um eine eingeblendete Halluzination der Figur der Barmherzigkeit.

Mozart hat in der heute als Terzetto bezeichneten Schlußnummer, die zwischen den allegorischen Figuren Christgeist, Barmherzigkeit und Gerechtigkeit bestritten wird, seine erste Gelegenheit zu einem Ensemblesatz ergriffen und durch Eingriffe in die Textgliederung überhaupt erst möglich gemacht: Die dreistrophige Versgliederung Weisers sah vor, daß der siegreiche Christgeist mit der wiederholten ersten oder dritten Strophe solistisch den Abschluß bilden sollte²³. Die Terzettgliederung Mozarts sieht eine andere Art der Dreiteiligkeit vor: er überträgt jene der traditionellen Da-capo-Arie auf den Text der Schlußnummer, wobei aber der A-Teil aus fünf musikalisch modifizierten ein-, zwei- und dreistimmigen Durchläufen der beiden ersten Strophen besteht, dann erst folgt der B-Teil und die Reprise des fünfmaligen Textdurchlaufs innerhalb des A-Teils. Die zahlreichen Motive, aus denen der A-Teil des Terzetts gebildet ist, verweisen auf Mozarts frühe Technik der Adjunktion oder Juxtaposition von Motiven, deren Einheit durch Imitation, Sequenzierung und Schlußwendungen gestiftet wird. Auf diese Weise erzielt Mozart bei nur 10 Zeilen Text ein Terzett-Ensemble von zehn Minuten Spieldauer, das mit der wiederholten dreistimmigen Forderung und Beteuerung menschlichen Wohlverhaltens endet.

Von seiten des Librettisten haben wir es hier mit einer Vorlage für eine *Aria a tre* zu tun. Das gleiche Versmaß der jeweils dreizeiligen Strophen von Christgeist einerseits und Barmherzigkeit und Gerechtigkeit andererseits fordert den Komponisten zu einer mindestens homophonen wenn nicht imitatorischen Überlagerung der Stimmen auf. Insofern scheint Hermann Abert den Sachverhalt richtig zu beschreiben, wenn er 1919 feststellt: »Das Schlußterzett ist nichts anderes als eine von drei Stimmen gesungene Arie, gefällig und mit leichter imitatorischer Führung«²⁴. Andere Mozart-Forscher: Jahn, vor ihm schon Pohl, dann Wyzewa/St.Foix (die beiden Franzosen sprechen von einer »gaucherie inexpérimentée de l'enfant«²⁵) und William Mann (er spricht von einer Anwendung des »old style«²⁶) sind ihm darin entweder vorangegangen oder gefolgt. Gustav Jacobsthal scheint der einzige zu sein, der zu einem andersartigen Befund kam. Sein diesbezüglicher Satz aus dem Vorlesungs-Manuskript von 1888 lautet: »In vielen Fällen sind beim zweistimmigen Satz nur Terzen- oder Sextenparallelen; im dreistimmigen Satz, der meist imitatorisch angelegt ist, sind die Stimmen selbständig.«²⁷ Träfe Jacobsthals Einschätzung zu, so könnte man davon reden, daß Mozart hier seinen ersten Versuch machte, zumindest taktweise die Technik des

²² Siehe NMA I, 4, 1, S. 22–32.

²³ Siehe Weiser, *Die Schuldigkeit*, Salzburg 1767.

²⁴ Hermann Abert, W. A. Mozart, Leipzig 1919, S. 106 (⁸1973, S. 86).

²⁵ Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, W.-A. Mozart: *Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité* (1756–1777), Paris 1912 (³1936), S. 183.

²⁶ William Mann, *The Operas of Mozart*, London 1977, S. 18.

²⁷ Jacobsthal B 13, Teil II, Analysen zu *Die Schuldigkeit*, S. 16.

Ensemblesatzes zu erproben. Leider kann ich aus Platzgründen die genaue Stimmführung im einzelnen hier nicht darstellen²⁸, sondern nur das Resümee dieser Untersuchung mitteilen. Demnach wäre es nicht adäquat, sich die drei Stimmen lediglich aus Imitationen, Versetzungen und Parallelen zusammengesetzt vorzustellen. Die Versatzstücke sind für jede Stimme nicht völlig neu erfunden, sondern stellen verwandtes Material dar, sind aber so zahlreich in ihren Abwandlungen und unterschiedlichen Fortspinnungen, daß man für manche Phasen der miteinander verschränkten ersten und zweiten Strophen sagen kann: nach einer anfänglichen imitatorischen Anmutung führt Mozart die Stimmen dann taktweise selbständig weiter. Obwohl der Text des Schlußterzetts keinen dramatischen, sondern nur einen räsonierenden, allenfalls bekenntnishaften Charakter hat, benutzt Mozart hier die Gelegenheit, selbstständige, nicht nur rein imitative Stimmführung auszuprobieren, ein satztechnisches Unternehmen, das ihm später bei dramatischen Akzentuierungen in der musikalischen Personenführung helfen wird. Deutlich übersteigt Mozarts Verfahrensweise in diesem Schlußterzett die bis dato übliche Praxis in italienischen Oratorien, nämlich die Akte entweder mit Chören oder mit homophonen Ensembles des Solistenkollektivs schließen zu lassen.

Leopold Mozart notiert in seinem Werkverzeichnis des Zwölfjährigen eine »Musik zu einer lateinischen Comoedie«²⁹. Mit der lateinischen Komödie (zeitüblich im Sinne von Schauspiel im allgemeinen und nicht von Lustspiel verwandt) meinte er natürlich die Sprechtragödie *Clementia Croesi* von Ruffinus Widl, »zu« der oder in die hinein Wolfgang Mozart ein musikalisches Intermedium, eben jene kleine dreiaktige Schuloper *Apollo et Hyacinthus*, komponiert habe. Die heute gängige Bezeichnung »lateinische Komödie« für das Apollo-Intermedium erweckt den falschen Eindruck, als habe Mozart in eine Tragödie ein im deutschen Sinne komödienhaftes musikalisches Intermezzo eingeschoben. Ganz im Gegenteil hat die lateinische Apollo-Oper Mozarts, wie das Rahmenwerk, einen tragischen, musikalisch oder opernästhetisch formuliert: seriösen Charakter. In der italienischen Renaissance wurden in Sprechtragödien musikalische Intermedien mit gleicher Tendenz implantiert. Im Salzburger Benediktinerdrama hat diese Praxis, wie wenige Zeugnisse Eberlins belegen, überlebt. Alfred Einstein meinte, es käme »nicht auf die Aufhellung geschichtlicher oder persönlicher Zusammenhänge und Einflüsse an« und auch nicht »auf Analysen [...] der Lateinischen Schulkomödie ›Apollo et Hyacinthus‹ (K.V. 38), in denen sich der junge Musiker dem würdigen Johann Ernst Eberlin verpflichtet zeigt und der barocken Lokaltradition Salzburgs sein Opfer bringt«³⁰. Von Opferbringen kann keine Rede sein, vielmehr eignet sich Mozart bestimmte Konventionen und Techniken Eberlins an und macht daraus etwas durchaus Eigenes, das seinen weiteren Weg vorzeichnet. Auch ist es wohl nicht angemessen, wie Anna Amalie Abert von einer »im internen Kreise der Salzburger Universität abgelegte[n] Talentprobe auf dem abseitigen Gebiet des lateinischen Schuldramas« zu sprechen. Immerhin hatte auf diesem angeblich abseitigen Gebiet die imposante Technik des Melodrams überlebt, die erst in anderen Zusammenhängen eine aufregende Wiederbelebung erfuhr.

In nicht zu verkennender Analogie zu der unbeabsichtigten Tötung von Kroisos Sohn Atys durch einen Lanzenwurf seines Freundes Adrastos während einer Eberjagd (Herodot, Historien I, 43), dem Hauptgegenstand der Handlung der Sprechtragödie, machte Widl zum Gegenstand des Librettos von *Apollo et Hyacinthus* eine Erzählung, die er aus einer von dem pseudonymen Autor Palaiphatos im 4. vorchristlichen Jahrhundert gesammelten und rationalistisch kommentierten Anthologie »unglaublicher Geschichten«³¹ entnommen hatte: die unbeabsichtigte, von dem eifersüchtigen Zephyros verursachte Tötung von Oebalus' Sohn Hyakinthos durch einen Diskurswurf des Apollo während einer zu dritt veranstalteten

²⁸ Siehe aber Peter Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts*, Diss. Saarbrücken 2005, Kassel 2006.

²⁹ MBA I, S. 288.

³⁰ Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Frankfurt a/M. 1968, S. 375.

³¹ Siehe *Mythographi Graeci*, hg. von N. Festa, Leipzig 1902, Vol. III, 2, S. 67 f.

gymnastischen Übung. Schon in der in den Metamorphosen des Ovid gegebenen Variante dieser Mythe ist die homoerotische Konkurrenz um die Gunst des Hyakinthos zwischen Apollo und Zephyros und die als Racheakt des Zephyros dargestellte Abfälschung des Diskus getilgt. Widl hat also diese entschärfte Fassung gerade nicht benutzt. Daß der homoerotische Aspekt bei Widl überhaupt entschärft oder sogar getilgt sei, wie immer wieder behauptet wird, ist zuviel gesagt, denn immerhin wirbt Apollo im 1. Akt während des rezitativen Dialogs zwischen den Arien Nr. 2 und 3 offen um Hyacinthus und spricht Zephyros seine Eifersucht ebenso offen, von Wolfgang Mozart intensiv deklamatorisch komponiert, aus: »Heu! nunc amatum Apollo mihi puerum rapit!«³². Widls Bemühung, die in den griechischen mythischen Texten betonte Rolle der Knabenliebe für die Schüleraufführung durch die implantierte Liebesaffäre zwischen Apollo und der Königstochter Melia abzumildern oder von ihr abzulenken, ist allerdings erkennbar.

Die frühe musiktheatralische Haltung Mozarts, also die Tatsache, daß er nicht nur neutrale und auswechselbare Gesangsnummern komponierte, sondern sich an den Situationen, den zu singenden Worten und den durch sie evozierten Stimmungen orientiert, läßt sich besonders an den dramatischen Accompagnati und den Duetten der Oper demonstrieren.

Das Accompagnato, mit dem der 3. Akt (CHORUS II^{duo}) eröffnet wird³³, ist ja kein Parlandovorlauf einer monologischen Arie mehr, wie es bis dato, allerdings mit Ausnahmen, in der Seriaoper üblich war, sondern eine dialogische, duodramatische Sterbeszene, in der zunächst der Sohn Hyacinthus sein Leben aushaucht und der herbeigeeilte Vater Oebalus erst in Trauer, dann in Wut ausbricht. Die letzten, an den Vater gerichteten Worte des sterbenden Hyacinthus hat Mozart wie in einem Melodram alternierend mit den Instrumentalepisoden gesetzt, die das Absterben der Sprechfähigkeit und das Erlöschen der Lebenskraft musikalisch gleichsam verklankkörpern. Den allmählich entstehenden Stimmungsumschwung im Vater, welcher zunächst den verzweifelten Ausrufen seines Sohnes liebevoll nachsinnt und dann, als er der in ihnen enthaltenen realen Mitteilung über den wahren Mörder inne wird, über den Frevler Zephyrus erzürnt, trägt Mozart zunächst orchestral als anwachsende Zornesgesten kühn modulierend vor und schildert damit vorwegnehmend die jeweils kommenden Worte des Oebalus. Hier liegt tatsächlich der Gedanke an Vorbilder nahe, etwa an melodramatische Dialogszenen in den musikalischen Episoden der Eberlin'schen Schuldramen, gerade auch an jene zwischen König Sigismund und seinem Sohn Sigerich, aber die besonders prozeßhafte, den Wechsel der Stimmung ankündigende, auf offener Szene vorbereitende Funktion der Instrumentaleinschübe ist hier erkennbar als eine bei Mozart mitten in der Nachahmung entstandene schöpferische Steigerung damaliger Standards anzusehen.

Das Accompagnato, in das die Begräbnis- und Verwandlungsszene für Hyacinthus eingebettet ist, während der sich das frische Grab Hyacinths auf Geheiß Apollos mit Blumen bedeckt, die nach dem Verstorbenen den Namen Hyazinten tragen sollen, macht Mozart durch die orchestralen Zwischenspiele und die »vorausmalenden« Trillerketten zu einer Szene³⁴, in der die Musik quasi eine demiurgische Kraft gewinnt, ähnlich wie in Haydns *Die Schöpfung*.

Im Duett Nr. 6 *Discede crudelis!* zwischen der Königstochter Melia und Apollo unternimmt Mozart einen gewichtigen dramaturgischen Eingriff. Laut Textbuch sah der Librettist vor, daß Melia mitten im Duett abtritt. Sie hält Apollo für den Mörder ihres Bruders Hyacinthus und will ihn nicht mehr sehen. Sie soll aber, nachdem sie Apollo, der sich bei ihr einzuschmeicheln versucht, wütend aufgefordert hat, sich zu entfernen, nun ihrerseits abtreten, um Apollo zerknirscht alleine auf der Bühne zurückzulassen. Er soll dann unmotiviert von sich geben, daß er sich vor Melia verstecken wolle. Mit diesem solistischen Zurückbleiben Apollos sollte der Chorus I (also der 2. Akt) enden. Mozart aber gibt hier dem

³² Siehe NMA II, 5, 1, S. 28, Takte 51–53.

³³ Siehe NMA II, 5, 1, S. 67–69.

³⁴ Siehe NMA II, 5, 1, S. 91 f., Takte 7–22.

von ihm gegen die Textvorlage installierten Da-capo eine brisante dramatische Funktion. Er streicht das »Melia abit«³⁵, läßt Melia stattdessen auf der Bühne bleiben und (nachdem Apollo im B-Teil der Arie seine Absicht erklärt hat, sich vor Melia verstecken zu wollen) erneut in ihre furianten Discede-Ausrufe mit anschließend wiederholtem Zankduett mit Apollo ausbrechen. Man könnte hierin wiederum eine schematische, plumpe oder ungeschickte Überstülpung des Da-capo-Prinzips einer Seria-Arie auf ein Duett sehen, würde aber damit übersehen, wie hier die Wiederholung des A-Teils eine dramatisch verwandelnde Funktion hat, die ja auch im Da-capo einer Arie schon intendiert ist, nämlich unter den veränderten Bedingungen des gesungenen B-Teils eine erneute Bekräftigung des Ursprungsaffekts auszusingen. Hier modifiziert das Wiedereinsetzen des A-Teils mit Melias Discede-Rufen die Szene: Melia hält ihren Dissens mit Apollo aufrecht und läßt sich auch durch Apollos Anruf des Zeus weder irritieren noch beschwichtigen. Innerhalb der Discede-Rufe Melias, die Mozart mit den abwiegelnden Worten Apollos verschränkt, fabriziert Mozart in seinem dramatischen Gestaltungswillen sogar eine rhythmisch Asymmetrie (es fehlt ein Halbkolon, d. h. Melia kommt äußerst situationsgerecht ins Stolpern und übereilt sich) und fabriziert eine harmonische Stagnation, eine Tonikastarre mit anschließendem sprunghaften Wechsel in die Tonart der Subdominante³⁶ – sein überschäumender dramatischer Impetus verschafft der berechtigten Empörung Melias aufrichtig Gehör.

Das Duett Nr. 8³⁷ zwischen Oebalus und Melia zeigt dann mit unterschiedlich charakterlicher Melodieführung der beiden Stimmen die verschiedenen, väterlich-schwesterlichen Formen der Trauer um Hyacinthus. Melia singt nicht nur melismatisch ausgeschmückt, sondern weicht in der Melodieführung selbst ab, insbesondere von einem harten chromatischen Gang ihres Vaters. An der Ausdifferenzierung der Empfindungsnuancen ist auch die unterschiedliche Instrumentalbegleitung der getrennt vorgetragenen solistischen Teile des Duetts beteiligt, indem die Hörner mit weichen Liegetönen Melias Part länger und akkordisch begleiten, die gesamte harmonische Einhüllung ihrer abweichenden Melodie ist völlig neu.

Das einzige Sujet, von dem man annehmen darf, Wolfgang Mozart habe es sich selbst ausgesucht, etwa nach einer Darbietung der Bernerschen Truppe in Salzburg, ist jenes vom Dorfzauberer Cola, der das entzweite Liebespaar Bastien und Bastienne wieder zusammenführt. Ob es richtig ist, Mozarts drittem Bühnenwerk, der Operette *Bastien und Bastienne*, den Gattungstitel eines Singspiels zu verleihen, ist wiederum zweifelhaft. Leopold Mozart schreibt in seinem Verzeichnis: eine operetta – nach dem damaligen Verständnis war das eine durchkomponierte kleine Oper, also mit gesungenen Rezitativen und szenisch verknüpften Arien und Ensembles. Es ist zwar tatsächlich Mozarts erste Auseinandersetzung mit dem deutschen Singspiel, bei der er aber sogleich dessen noch nicht streng fixierte Grenzen, besonders die gesprochenen Dialoge, zu überwinden trachtete. Mozarts irgendwann abgebrochene Arbeit an den Rezitativen, die er anhand des mit Andreas Schachtner vereinbarten Librettos aber von Salzburg 1767 an im Blick hatte, deutet in diese Richtung. Schachtners Libretto, welches als eine Übersetzung der französischen Favart-Parodie auftritt, kann auch als eine Überarbeitung des Wiener Librettos von Weiskern und Müller angesehen werden, die besonders die Dialoge zugunsten ihrer möglichen musikalischen Gestaltung »heben« wollte. Ebenso und noch mehr in die Richtung einer kleinen Oper deuten die bis auf einen kurzen gesprochenen Wortwechsel durchkomponierten Schlußnummern: 14 (ein Accompagnato con arioso), 15 (ein Duett mit mehreren Tonart- und Tempowechseln, das noch bei Weiskern keine geschlossene Musiknummer zu sein scheint) und 16 (das

³⁵ Siehe Rufinus Widl, *Clemetia Croesi*, Salzburg 1767, Libretto-Druck, heute in den Sondersammlungen der UB Salzburg. Eine digitale Reproduktion wurde mir freundlich von Frau Mag. Beatrix Koll zur Verfügung gestellt.

³⁶ Siehe NMA II, 5, 1, S. 56, Takte 103–105.

³⁷ Siehe NMA II, 5, 1, S. 82–90.

Schlußterzett). Ich werde später noch kurz zu begründen suchen, daß man in dieser Nummernfolge Mozarts erstes kleines Kettenfinale erblicken kann.

Da heutzutage in den beiden neuen Nachschlagewerken zu Mozart, dem Bärenreiter-Handbuch und dem Laaber-Lexikon, das Schachtner-Libretto auf das Salzburger Jahr 1767 datiert wird, kann man davon ausgehen, daß Mozart zumindest den Plan zu diesem Sujet zusammen mit Schachtner bereits vor dem Antritt seiner familiären Reise nach Wien gefaßt und während des sich in die Länge ziehenden Aufenthalts in Wien dann komponiert hat, worauf Tysons Papieranalyse des Bastienne-Autographs deutet. Zum Beispiel könnte Mozart das getan haben während der Zeitspanne, als ein Opernprojekt für die Hofoper mit dem Kaiser im Januar 1768 zwar vereinbart war, es aber dann bis Ostern dauerte, bis Wolfgang Mozart von Coltellini den ersten Arientext zu *La finta semplice* erhielt. Leopold Mozart beschäftigte sich in dieser Zeit nachweislich mit so naheliegender Lektüre wie dem Grimm'schen Pamphlet zur Verteidigung des Rousseau'schen Dorfwahrsagers *Le petit prophète de Böhmischbroda*³⁸. Auf diese relativ frühe Produktion der Bastienne-Operette deutet auch die Tatsache, daß bereits im August Bastiens Schöne-Wangen-Arie (Nr. 11) als übertragenes und mit neuem Text unterlegtes zweistrophiges Klavierlied (vom Verleger Rudolph Gräffer auf der Basis eines überlieferten Klavierauszugs Leopold Mozarts erstellt) in einer Wiener Zeitschrift erschien³⁹.

Auch verkehrten die Mozarts zu dieser Zeit bereits mit Joseph Conrad Mesmer, dem damaligen Rektor der Bürgerschule zu St. Stephan, der vielleicht für sein Amateurtheater (oder »Gesellschaftstheater«, wie Nissen schrieb, was auf den gleichen Theatertypus hinauslief), vielleicht mit Wiener Schülern, gerne ein passendes Stück gehabt hätte. Hierfür seien nur noch ein paar wenige Indizien, auf die wir leider in dieser Frage angewiesen sind, genannt. Nur Joseph Mesmer besaß, im Gegensatz zu seinem Vetter Anton, dem späteren Magnetiseur, damals bereits ein Gartenhaus in der Wiener Vorstadt »Landstraße«. Wenn überhaupt, so könnte die Operette *Bastien und Bastienne* dort aufgeführt worden sein. Davon, daß diese Aufführung erst im Herbst und als Ersatz für die *Semplice* von einem Dr. Mesmer in Auftrag gegeben und aufgeführt worden sei, ist schon in der ersten und einzigen Quelle zu einem gewissen Mesmer, bei Nissen⁴⁰ nämlich, nicht die Rede. Auch hätte man Otto Jahns Kommentar zu dieser Stelle aus der 1. Auflage seiner Mozart-Monographie beachten können: »Nissen, welcher von dem »bekanntem Freunde der Mozartschen Familie, Dr. Mesmer« spricht, hat offenbar den berühmten Magnetiseur im Sinne, allein mit Unrecht. Der hier gemeinte Mesmer war Normalschulinspector«⁴¹. Über den Garten Anton Mesmers berichtet Leopold Mozart erst 1773 an seine Frau nach Salzburg als von einer neuen Sensation, während er von der Begegnung mit Joseph Mesmer als von einem freudigen Wiedersehen erzählt⁴². Auch die Reihenfolge der beiden Opernwerke, der Bastienne-Operette und der opera buffa *La finta semplice* für die Hofoper, ist von Leopold Mozart in seinem Verzeichnis genau angegeben: »Die operetta Bastien und Bastienne, im Teutschen, hat er kürzlich hier in die Musik gesetzt – Und nun die opera Buffa La Finta Semplice«⁴³.

Warum ist es so wichtig, dies zu betonen? Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, Mozarts *Bastienne* in den Zusammenhang von Mozarts Auseinandersetzung einerseits mit der neuartigen Rezitativtechnik zu stellen, die Rousseau in seinem *Devin du village* vorexerziert hatte, und andererseits mit dem schwach entwickelten Modell einer deutschen Operette, über deren Entwicklung wir im Koch'schen Lexikon einiges erfahren. Folgt man nämlich dem

³⁸ Siehe MBA I, S. 261

³⁹ Siehe Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht, hg. von Rudolph Gräffer, 4. Band, Wien 1768.

⁴⁰ Georg Nikolaus Nissen *Biographie W. A. Mozart's*, Leipzig 1828 / Reprint Hildesheim 1972, S. 127.

⁴¹ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig 1856, S. 113.

⁴² MBA I, S. 484.

⁴³ MBA I, S. 289.

Resümee, das Heinrich Christoph Koch 1802 über die geschichtliche Entwicklung der Operette in den hinter ihm liegenden fünfzig Jahren zog, dann ging der Name Operette gerade in dem Augenblick der Entstehung von *Bastien und Bastienne* »auf die komische Oper über, in welcher bloß kleine Arien und Lieder enthalten waren, die zwischen den Dialog eingestreut wurden«⁴⁴. Diese zeitweilige Austauschbarkeit von »Operette« und »Singspiel« währte ziemlich lange; dennoch begann sich innerhalb der Operettenproduktion eine Tendenz zu regen, die sie wieder in die Richtung einer kleinen durchgesungenen komischen Oper zu profilieren suchte. Für diese Bestrebung ist gerade Mozarts Auseinandersetzung mit dem Libretto des Wiener Singspiels *Bastienne* charakteristisch. Er ging damit in eine Richtung, die Koch als den Weg zu einer deutschen komischen Oper neuen Typs charakterisierte: »Als man nachher anfang, die Arien zwischen den Dialogen weiter auszuführen, und die Finale damit zu verbinden, in welchen die Handlung unter fortdauerndem Gesange fortrückt, bekamen sie den Namen komische Oper.« »Finali, in welchen die Handlung unter fortdauerndem Gesange fortrückt«: das ist eine exakte Beschreibung dessen, was Mozart in den zusammenhängenden Schlußnummern 14–16 versucht (einem *accompagnato con arioso*, einem Duett, in dem sich der Wandel von der Entzweiung zur Versöhnung vollzieht und dem jubelnden Schlußterzett). Ein Jahrzehnt zuvor war von Goldoni und Galuppi in Venedig das Kettenfinale entwickelt worden. Mozart konnte es bereits im September 1767 an der Wiener Hofoper erleben, denn es stand gerade Galuppi's *Il marchese vilano* auf dem Spielplan und Leopold Mozart berichtete dieser Tage an Hagenauer: »Es giebt übrigens alle Tage Opera Seria oder opera Buffa oder Comoedie«⁴⁵.

Der innere Zusammenhang der drei letzten (nur durch einen kurzen gesprochenen Dialog unterbrochenen) Musiknummern in Mozarts *Bastienne* legt es nahe, hier von einer Konstruktion ähnlich jener des Kettenfinals zu sprechen. Dessen Merkmalen, innerhalb einer sich verdichtenden und steigernden Handlungskette ein durch Takt- und Tonartenwechsel mehrteiliges Finale zu erzeugen, nähert sich die zusammengebundene finale Szenenfolge von Mozarts *Bastienne* offensichtlich an. Mozart fügte noch mehrere Tempo-Wechsel innerhalb gleicher Taktarten hinzu.⁴⁶

Meine Schlußfolgerungen lauten: der historische Moment, der innerhalb der Werkgeschichte von Mozarts Opern dazu führt, daß Mozart in der Dramatik ein der Musik innewohnendes Moment entdeckt, das *sui generis* theatralisch wirken kann, ist sehr früh anzusetzen. Jedenfalls sind erste Signale zu dieser Praxis schon in seinen ersten Opernversuchen zu erkennen, und sie markieren die Grundhaltung, den Impetus, die Gestik, mit denen der junge Komponist sich der Musik für die Bühne von vornherein nähert. Jacobsthal erkannte das Phänomen der musikdramatischen Einstellung schon beim 11- bis 12jährigen Mozart und teilte seinen Hörern 1888 anlässlich seiner Analysen zu *Apollo et Hyacinthus* mit: »Ich meine, es belehrt uns [...] darüber, dass wir uns Mozarts Entwicklung nicht so vorstellen können, als erfülle ihn in seiner Kindheit und Jugend das dramatisch-poetische in der Oper noch nicht, als mache er zu den Texten zunächst nur Musik, und als erwache die poetisch-dramatische Kraft in ihm erst in seinen späteren Jahren. Freilich wächst sie immens und zu den späteren Werken verhält sich dieses Werk, wie jedes andere, wie eine Schülerarbeit zu der eines Meisters.«⁴⁷ In umgekehrter Richtung betrachtet, ist zu betonen, daß Mozarts Meisterjahre wohl kaum so früh hätten einsetzen können, hätte er nicht schon im Alter von 11 Jahren als frühreifer Schüler einen besonderen musiktheatralischen Eigensinn gezeigt. Mozarts spezifisch musikdramatisches Talent können wir in den Kindheitsopern natürlich nicht in seiner reifen,

⁴⁴ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/M. 1802, Reprint Kassel 2001, Sp. 1098.

⁴⁵ MBA I, S. 238.

⁴⁶ Siehe die detaillierte Analyse dieser Finalnummern in: Peter Sühning, *Mozarts früheste Opern*, Diss. Saarbrücken 2005, Kassel 2006.

⁴⁷ Jacobsthal, B 13, Bl. 26.

dominierenden, hegemonialen Gestalt registrieren, wohl aber in nuce, im Geburtszustand, als kreative Suchbewegung, als Autonomie-Erfahrung eines jungen Künstlers, der trotz prägender heteronomer Einflüsse, schon eigene Wege ausprobiert und die Konventionen in neuem Licht erscheinen läßt. Mozart war schon zu dieser Zeit das, was er sein Leben lang bleiben wird: ein Künstler, der im Akt der Nachahmung die schöpferische Differenz formuliert.

Vortrag auf dem Kongress „Der junge Mozart“, Salzburg Dez. 2005. Erschienen in: Mozart Jahrbuch 2006, Kassel 2008, S. 209–221.