André Tubeuf

Mehr als ein Fest: Mirakel Mozart

26. Juli 2001

Festspiel-Dialoge 2001

© André Tubeuf, Paris

André Tubeuf

Mehr als ein Fest: Mirakel Mozart

Lassen Sie uns das Mirakel nicht anderswo suchen. Es zeigt sich noch heute, hier sogar. Das Klavier ist das am wenigsten zum Singen geeignete Instrument, mit seinen Tasten, seinen Brüchen zwischen den Tasten. Es kennt keine Kontinuität, kein legato; ein „Klopf-Instrument" ohne Zärtlichkeit. Hier **konzertiert** es überdies, es versucht sich mit jemand anders zu verständigen, aber zunächst führt es eine **Debatte**. Ein Concerto ist ein Aneinandergeraten. Wenn Harmonie eintritt, dann, nach dem Zerwürfnis, das sich den Zwistigkeiten verdankte. Der andere hier ist das Orchester. Wenn ein und derselbe Wille die Finger über die Tastatur führt und mittels Blicken das Orchester leitet, so wie es bei Mozart war, wenn er gleichzeitig spielte und dirigierte, so ändert dies doch nichts daran, dass die beiden Größen, die beiden Klangkräfte einander fremd, um nicht zu sagen feindlich gegenüberstehen. Hier jedoch zeigen sie uns beide die Eintracht; dieses gottgewollte Universum, wo alle Stimmen konspirieren. dies geschieht – denken wir nur an Leibniz – in der „**besten aller Welten"**, also in einer Welt, wo ein Gott am Werk ist, ein Gott, der das Schöne darin geschaut hat. Gott möchte sich Gehör verschaffen! Er nimmt das Risiko der Mannigfaltigkeit in Kauf, aus dem ein Babel entstehen könnte; er schafft eine Distanz zu den Geschöpfen, er geht das Risiko dieser Trennung ein, die für die Kreaturen Exil, Einsamkeit, Trauer bedeuten kann, vielleicht auch für Gott. Aber er hat ihnen Ohren geschenkt, um zu hören; und jedes geschaffene Ding ist eine Stimme. Alle Stimmen sind individuell, unterschiedlich, manchmal diskordant. Alle zusammen ergeben sie eine riesige Partitur, die nur Gott allein kennt, als Universum, und von der wir nur einen, wahrnehmbaren Beweis haben: die Musik.

Es war Rudolf Serkin. Und es war das Andante des 12. Klavier-Concertos in A-Dur, KV. 414. Von der ersten Note an war der ganze Mozart da. Wir erkannten ihn an dieser Leichtigkeit, die ihm eigen ist, wenn es darum geht, die Gnade zu vermitteln. Das lässt sich nicht analysieren. Das lässt sich aber auch nicht leugnen. Wir haben es immer schon gewusst. Und wir tragen es in uns selbst. Wir erkennen es. Aber was ist das genau, was wir erkennen?

Nicht die Melodie, wie man ein Gesicht oder einen Gegenstand erkennen würde. Sondern ein Einklang – das heißt etwas, das im eigentliche Sinne gar nicht existiert, weder dem Sprechenden noch dem Hörenden angehört und sie doch auf untrennbare Weise verbindet, über den zwingenden Abstand und das mögliche Missverständnis hinaus; und das damit beweist, dass es jeder von beiden in sich trug, dazu **fähig** war, so wie Pascal sagt, dass der Mensch zu Gott fähig ist.

Die Inkarnation macht uns empfindsam, und somit leidend; ungebunden, und somit allein. Die Musik **verbindet** wieder. Sie gibt uns unsere Vollkommenheit wieder, tröstet und bürgert uns wieder ein. So wird das Mysterium zum Wunder. Ich war blind, nun sehe ich, singe das schönste Spiritual. Meine Augen sind die selben geblieben, ich bin an meinem Platz geblieben, es ist mir nur dies widerfahren, dass ich sehe. Jemand ist gekommen, er hat zu mir

gesprochen, er hat mir eröffnet, dass Hören ein Mirakel ist, wenn man sich taub wähnte. Aber dieses Mirakel, das ist zu allererst Mozart.

Alles an ihm steht zunächst unter dem holden Zeichen der Versöhnung. Er hat nichts von einem Revolutionär. Sein künstlerisches Genie besteht nicht darin, um jeden Preis erneuern zu wollen, um zu zeigen, dass er der erste und einzige ist. Im Gegenteil: Mit welch großer Bedeutung und Reverenz bekleidet er – kaum das er sie entdeckt hat – Bach und Händel, nimmt sie auf, versetzt sie in seine Stimme. Nichts geht bei Mozart verloren. Das Erbe wird angetreten und weiterentwickelt – eben sein Musikerpatrimonium. Alle Weisen, die Mozart hört, eignet er sich auf geheimnisvolle Art und Weise an, indem Mozart stets Mozart schafft. Damit eine Oper von Salieri zu einer Mozartschen würde, reichte es, dass Salieri Mozart wäre. Wie einfach das doch ist! Aber umgekehrt konnte er nichts Neues und Lebendiges kennenlernen, ohne es sich anzueignen.

Mozart war nicht der Einzige, dem Stadler die wunderbaren neuen Möglichkeiten der Klarinette und des Bassethorns gezeigt hatte, aber nur Mozart verstand es, aus der Klarinette die am poetischsten wahrnehmbare menschliche Stimme zu machen – im Quintett; nur er verleiht dem Bassethorn diese erstaunliche Funktion eines inneren Ohrs, eines Bewusstseins, das aus den Arien von Sesto und Vitellia in der **Clemenza di Tito** diese überraschenden Selbstanalysen macht: das Morgengrauen einer modernen Empfindsamkeit.

Kaum hatte er das Pianoforte des Klaviermachers Stein in Augsburg kennengelernt, als er bereits den somit zu Gebote stehenden dynamischen Ambitus zu nutzen wusste und ihn in einen expressiven Ambitus verwandelte; und schon ist das Klavier mit einer neuen Eloquenz bedacht – wie sich gleich im Andante der a-Moll Sonate zeigt, deren ganze Virtuosität darin liegt, dass sie **cantabile con espressione** ist, eine menschliche Stimme, berührend, gut gehalten, flüsternd, verletzt. In München trifft er anlässlich des **Idomineo** wieder auf die wunderbaren Musiker, die er in Mannheim kennengelernt hat, er kann sich nicht dazu entschließen, sie zu verlassen. In Wien wird der Erzbischof ungeduldig. Und wenn schon. Es ist ihm egal! Mozart komponiert die Serenade für dreizehn Bläser. Er „dosiert" am lebendigen Kontakt mit einem Material, das ihm durch Zufall zur Verfügung gestellt wurde, das Gleichgewicht der Intonationen, die Mischung der schwierigst möglichen Klangstoffe. Es nicht zu tun, wäre eine Sünde, **peccato**, und sollte er dabei auch seine Stellung verlieren.

1784 steht er in niemandes Diensten, er ist mit seiner Konstanze verheiratet, er möchte seinen Lebensunterhalt mit seinen Akademien verdienen, er stürzt sich in eine Reihe von sechs Klavierkonzerten; sein Talent als Pianist wird es ihm ermöglichen, sich als Komponist zu verkaufen. Ein einziges Mal hält er inne, er komponiert ein Quintett, bei dem das Klavier – das heißt, er, Mozart selbst – besser mit den Bläsern Zwiesprache zu halten versteht, er behandelt sie wie Personen. Welch großartiger Opportunismus Mozarts'. Er ergreift die Gelegenheit, er übt, macht sich bereit für das nächste Abenteuer: **le Nozze di Figaro,** wo eine Oboe einer Gräfin nicht bloß antwortet, sondern sie inspiriert; wo fabelhafte (und ganz neue) Ensembles, ein Sextett, im Finale des zweiten

Aktes, die **konzertante Form** auf die Opernbühne bringen, die zur höchsten Vollendung findet dank dieses Umweges über das Quintett. Muss man erwähnen, dass Mozart im **Figaro**, wo er statt der Schemen des **Singspiels** und der **opera seria** endlich wirkliche Personen vorfindet, welche ihm von Beaumarchais und Da Ponte geliefert werden, diese **menschlich singen** lassen wird, wie es vor dem **Figaro** keiner tat! Bis dahin nicht einmal Mozart selbst? Sich mit dem abfinden, was ist, um hörbar zu machen, was nicht ist. Ein erster Schlüssel des Mirakels. Der ganze Mozart findet sich oder besser: inkarniert sich in dieser Aufmerksamkeit, die auch eine Gnade ist.

Im gleichen Jahrhundert (etwas früher) schrieb Leibniz seine **Theodizee** – die Rechtfertigung eines Gottes, der, als er die Welt schuf, auch das Böse schuf. Mozart ist der Beweis dafür, dass es gut ist, dass es die Welt gibt, er beweist es anhand dessen, was bereits existiert; Mozart ist der gute Gebrauch der Welt, die berechtigte Inkarnation, wahrhafte „Menschwerdung" Was bei jedem anderen Zufall wäre, wird bei ihm zur Notwendigkeit.

Er konnte nur in diese Familie hineingeboren werden, in dieses musikalische Umfeld, mit dieser Schwester, von der er durch Zuhören lernt, mit diesem Vater, von dem er durch Gehorchen lernt. Es gibt keine andere Möglichkeit, natürlich und angepasst, gebildet und geführt zugleich geboren zu werden: bereit. Er steht mitten im 18. Jahrhundert (wie Adam im Paradies auf Erden steht), sieht man ab von dieser verfluchten **Neugier nach dem Draußen**, die das Jahrhundert „Freiheit" nennen wird. Mozart ist nicht frei. Er ist programmiert, eingeschrieben. Er sollte hier geboren werden, in Salzburg, wo sich Nord und Süd vermischt, Ost und West, der germanische und der romanische Geist, ein Zusammenfluss aller Einflüsse. In Salzburg führt die Tradition zur Aufklärung: Architekturstadt eher denn Musikstadt, wo die Kunst der Baumeister nichts anderes tat, als die Naturgegebenheiten zum Vorschein zu bringen; diese Landschaft des Flusses und der Felsen. Hier freunden sich die Gegensätze an, einer Gnade von Oben folgend, nach der Devise des Erzbischofs: **Numen vel dissita jungit**.

Man vergesse nicht diese wohl seltenste aller Tugenden, die nicht nach der Macht strebt und nicht nach dem Glück, sondern nach der Verständigung – die **Gnade**. Das Kind Mozart zeigt sie den Größen, den Prominenzen, dieser Welt, die ihn wie ein merkwürdiges Tier behandeln, gnädig auch gegenüber **ihrer** Kindlichkeit: Denn er, unter dem Mäntelchen seiner Kinderspiele, macht sich bereits an jenes Werk, von dem er jetzt schon weiß, dass er es in sich trägt. Er wird ihm zuerst seine Musse und seine Freiheit opfern, dann die Substanz seines Lebens. Er schloss seinen **Idomeneo** ab, und alles war schon geschrieben in seinem Kopf, er brauchte es nur noch aufzuzeichnen. Und er schreibt seinem Vater: „Kopf und Hände sind mir so von dem dritten Ackte voll, dass es kein Wunder wäre, wenn ich selbst zu einem dritten Ackt würde." So treibt man freilich Raubbau an sich selbst. Man braucht sich nicht wundern, dass er mit 35 gestorben ist. Er hatte sich selbst gegeben für dieses reine Gold, die **gute Nachricht**, die er uns überbringt. Er ist gestorben, damit wir durch ihn reicher werden konnten.

Unsere Sensibilität lässt uns **für nichts und wieder nichts** erzittern. Unser eigenes Zittern zerreißt uns oft: vor allem dann, wenn wir keine Antwort kriegen. Doch Mozart antwortet uns. Wie bringt er das fertig? Weil er, obwohl er leidet, wie auch wir leiden, im leibnizschen Sinne gesund ist. Sein individuelles Leiden berührt seine Übereinstimmung mit der Welt nicht. Er zeigt, dass leben schön ist, dass uns unsere Sensibilität nach Angst und Melancholien uns doch auch das Allerbeste beschert. Das Wunder Mozarts besteht genau darin, dass er gleichzeitig mit der Welt in Einklang und mit uns im Gleichklang ist. Indem er uns sein eigenes Einverständnis vermittelt, löscht er unsere innere existentielle Dissonanz. Er steht da, brüderlich und übernatürlich, wie der platonische **metaxu**, dieser **go-between**, jener, der sich zwischen den Welten bewegt, halb Eros, halb Engel. Ein Vermittler. Einer, durch den der Ausschluss ausgeschlossen ist.
Mozart ist dieses heilsame und gesunde Genie, der einzige jedoch, der uns gleichzeitig unserer hinfälligen Natur enthebt. Er hat diese Gabe, uns selbst unseren übernatürlichen Anteil zu offenbaren, uns ganz „natürlich" ins Übernatürliche übergehen zu lassen. Kein anderer Musiker – auch nicht die Größten unter ihnen– wirkt so auf uns.

Haydn ist mehr als heilig, er ist robust. Er ist der Archetyp des vollendeten, souveränen Menschen. Er zeichnet Gärten in die Natur, schöner als die Natur selbst, als hätte er von Gott den Auftrag erhalten, es mit Gottes Mitteln besser als Gott zu machen. Als perfekter Verwalter nutzt er seinen Machtvorteil, um das Gute aufzuwerten. Wenn die Menschen darin Hungers sterben, darf man nicht damit rechnen, dass Haydn es bemerkt. All sein Geschäft, seine Kunst, die riesig groß ist, besteht im Preisen.

Beethoven seinerseits ist nicht gesund, außer vielleicht von einer besonderen, nietzschenschen Art Gesundheit. Was ihn nicht umbringt, macht ihn stärker. Beethoven ist der (athletische) Sieger, der (theatralische) Held des Kampfes gegen sich selbst. Seine affirmative Haltung ist der des Prometheus vergleichbar. Kein Schicksal kommt vom Himmel, es gibt keinen Himmel. Wenn jedoch am Ende des Opus 111 – das heißt am Ende von Beethoven selbst – etwas, das ein Zeichen des Jenseits trägt, auf uns zusegelt, bis es uns einhüllt, so ist dies keine Beschwichtigung oder Versöhnung. Es ist **Sublimation**. Es ist das Produkt einer besessenen Gewalt, die unserer menschlichen Natur angetan wird. Nicht das einer Freundschaft oder Verständigung. Für so etwas ist Beethoven entschieden zu taub. Aber indem er sich bezwingt und sich Gewalt antut, drückt der Mensch jenen Anteil an Übernatürlichem aus, der ganz in der Tiefe verborgen liegt. Nur der Starke wird so weit suchen können. Nur der ganz Starke ist gerettet. Heiler, Tröster, das ist Beethoven nicht. Er ist der gefürchtete Chirurg.

Und Schubert? Nicht dass er krank wäre, aber Schubert ist auch nicht wirklich gesund. Seine Musik weist keine Anzeichen von Beherrschung oder Vollendung auf. Sie moduliert, sie setzt wieder ein, als wäre sie auf der Suche nach ihrem Platz. Eine Musik auf dem Weg, geprägt vom Provisorischen und der Improvisation. Sie hat eine Ahnung von den Mysterien des Jenseits und lässt uns daran Anteil haben, eine Gunst, die ihm vielleicht als Ausgleich zukommt für jenen Teil des Lebens, der ihm verwehrt bleibt. Er wird nicht

gesunden, und wir auch nicht. Eine melancholische Brüderschaft. Wenn wir mit ihm in Berührung kommen, fühlen wir uns auch wie Schwäne, Träger des Gesangs, weil wir uns sterblich wissen. Mit Schubert eröffnet sich uns das eigenartig befreiende Gegenteil des Denkens Spinozas. **Sentimus experimurque nos –** nicht: **aeternos** – sondern: **mortales esse.**

Bach kam kurz vor Mozart. Bach ist die Gesundheit selbst, aber vergessen wir die vorgefassten Meinungen. Er ist **geistlich** nur durch die Themen, denen er sich zuwendet. Seine Kraft, seine Gesundheit, ja selbst seine Heiligkeit gehören dem **Weltlichen** an, in der beharrlichen Organisation des Stoffes und in jenem menschlichsten aller Dinge (von einer Menschlichkeit, die das Paradies auf Erden hinter sich ließ): der Arbeit. Bach bewegt uns nur selten dazu, diese Welt zu verlassen, Messen und Kantaten tun es stellenweise, durch textuelle Bezüge. Aber er stellt uns vor eine große Aufgabe, und mit ihrer Bewältigung und unserer Bemühung, dieser Aufmerksamkeit, werden wir unser Schicksal meistern. Genauso wie er. Dies ist die wahre Lehre der Klassiker. Und nach Bach und Haydn ist auch Beethoven noch einer: die Arbeit. Entweder er verwurzelt uns auf noch fruchtbarere Weise in unserem menschlichen Status, dann bedeutet das Gesundheit, Schicksal. Oder er reißt uns heraus wie Beethoven. **Muss es sein? Es muss sein!** – Womit wir wieder am Anfang wären.

Mozart ist nicht so. Wie Schubert macht er uns alles leicht. Aber bei Schubert vermischt sich dieser Leichtigkeit mit dem Zustand des **Wanderers**: einer, der nur vorübergeht. Während uns Mozart da hält, wo wir sind. Kein Herausreißen, keine Anstrengung wie bei Beethoven. Kein Adieu wie bei Schubert. Und doch finden wir uns in unserem ersten Garten wieder. Mozart hat sich an jenen Teil an Unschuld, an Reinheit in uns gewandt, den wir verloren glaubten. Er wusste zu ihnen zu sprechen, und sie antworten. Auch er ist durch die Besudelungen der Welt gegangen, er hatte sein Joch davon zu tragen, aber er ist der Welt nicht gram, dass er besudelt wurde, er ist sich selbst nicht gram, dass er fehlbar und schwächlich ist, er ist Gott nicht gram, dass er ihn so geschaffen hat. Er ist die Vergebung Gott gegenüber für unsere Empfindsamkeit, Gott, der machte, dass unsere Empfindsamkeit Leid bedeutet. Denn wenn all der Schmerz der Welt in Mozarts Musik ist, so ist er Schmerz nur für Mozart allein. Für uns ist es nur noch Mozart.

Jener, der mit seinen Augen, die Wesenheiten selbst schauen will, die erhabenste griechische Philosophie, von Platen in seinen Gedichten wieder aufgegriffen, von Thomas Mann im **Tod in Venedig,** sagt uns zuallererst, dass er sterben muss. So steht Gustav von Aschenbach an der Grenze zwischen Sand und Meer, weil eine Gestalt erschienen ist und ihm ein Zeichen gibt. Er wird dem göttlichen Psychagogen folgen. Er ist schon auf der anderen Seite. Aber es gibt auch, bei Platon, eine Pädagogik der Empfindsamkeit. Man stützt sich auf die Dinge, die die Sonne beleuchtet, man bekehrt das Auge mit der Seele, man geht weiter, höher. Bei Mozart reicht es aus, dass man sich öffnet, dass man gehorcht. Denn es gibt nicht das Schöne an sich. Das Schöne ist wahrnehmbar, oder es ist nicht. Es ist das Unsichtbare, das sichtbar wird, das Unerreichbare, das greifbar wird. Und es berührt uns. Mehr braucht es nicht. Wir sind auf der anderen Seite – genau hier.

1944 musste ein achtzigjähriger Mann glauben, dass die Welt, in die er geboren wurde, untergehen werde. Ein feines Gehör, ein Ohr für Mozart sind vielleicht für immer verloren. Da tritt Richard Strauss in die **Werkstatt** seiner Bläser ein, er schreibt **Capriccio** und die **Metamorphosen**, in der Hoffnung, dass jener Teil in uns, der Mozart hören kann, nicht taub geworden ist angesichts des Getöses der Waffen und des Hasses. Er schreibt auch diese Zeilen, die es verdienten, eine Opuszahl zwischen dem **Rosenkavalier** und der **Ariadne** zugeteilt zu bekommen, beide so voll von Mozart. Lassen Sie mich sie Ihnen vorlesen:

„Es ist Brauch geworden, diesen sublimsten aller Tonmeister als Rokoko-Künstler zu behandeln, seine Werke als Inbegriff des Zierlichen und Spielerischen darzustellen. Es ist gleich richtig, dass er derjenige ist, der gleichsam alle Probleme bereits gelöst hat, bevor sie nur aufgestellt werden, dass die Leidenschaft bei ihm alles Irdischen entkleidet ist und gleichsam aus der Vogelperspektive betrachtet erscheint, so enthält sein Werk, wenn auch verklärt, vergeistigt und von aller Realität befreit, alle Phasen des menschlichen Empfindungslebens von der monumentalsten, düsteren Großartigkeit der Komthurszenen in **Don Juan** bis hin zur Zierlichkeit der Zerlinenarien und den himmlischen Frivolitäten des **Figaro** und den überlegenen Ironien von **Cosi fan tutte.**

In Susannas Gartenarie, in Belmontes und Ferrandos A-Dur-Arien, Ottavios G-Dur, spricht Eros selbst in Mozarts Melodie, die Liebe selbst in ihrer schönsten, reinsten Gestalt zu unserem Gefühl. Zerlinens zwei Arien sind doch nicht Ausdruck eines gewöhnlichen, verführten Bauernmädchens. Mit dem langsamen Teil von Donna Annas sog. Briefarie, in den beiden Arien der Gräfin in **Figaro** stehen Idealgebilde vor uns, die ich nur mit Platons Ideen, den Urbildern der ins sichtbare Leben projizierten Gestalten vergleichen kann.

Fast unmittelbar (auf Bach) folgt das Wunder Mozart mit der Vollendung und absoluten Idealisierung der Melodie der menschlichen Stimme – ich möchte sie die Platonsche Idee und Urbilder nennen, nicht zu erkennen mit dem Auge, nicht zu erfassen mit dem Verstande, als Göttlichstes nur von dem Gefühl zu ahnen, dem das Ohr sie einzuatmen gewährt. Die Mozartsche Melodie ist – losgelöst von jeder irdischen Gestalt – das Ding an sich – schwebt gleich zwischen Platos Eros zwischen Himmel und Erde, zwischen sterblich und unsterblich – befreit von Willen – , tiefstes Eindringen der künstlerischen Phantasie, des Unbewussten, in letzte Geheimnisse, ins Reich der Urbilder."

So führt uns Mozart ins **Reich der Urbilder** oder führt uns da hin zurück. So ist unsere Stimme, die menschliche Stimme, fähig, eine Stimme hervorzubringen, die unsere Menschhaftigkeit selbst ist. **Melodie der menschlichen Stimme –** und Mozart lässt sie zutage treten. Er spricht, und wir wissen, dass wir singen können. Wir waren also weder taub noch böse noch verdammt. Nur vergesslich. Orpheus machte, dass die Steine tanzen, das ist gut. Mozart macht, dass sich die Menschen als Menschen wissen und sich menschlich fühlen, das ist besser. **Sentimus experimurque...** Das war es fast wert, 1944 rund um sich das Getöse des Krieges und das des Hasses zu hören, um diese gute Nachricht

zu vernehmen und sie uns weiterzugeben. Es wird vielleicht wieder Kriege geben. Aber wir haben Mozart.