

Hanns-Josef Ortheil
Das Glück der Musik

HANNS-JOSEF ORTHEIL

Das Glück der Musik

Vom Vergnügen, Mozart zu hören

Sammlung Luchterhand

*Der Pianistin Daniela Ballek
gewidmet*

Vorbemerkung

Im Januar 2005 las ich durch Zufall, daß Rossini empfohlen habe, jeden Tag eine oder zwei Kompositionen Mozarts zu hören. Die Empfehlung gefiel mir und brachte mich auf den Gedanken, durch ein solches tägliches Hören meinen Mozart-Hörsinn zu schärfen. Jeden Tag würde ich mich fragen: Was höre ich und wann höre ich es?, täglich gäbe es, wo auch immer ich unterwegs wäre, zumindest eine kleine Mozart-Séance, ja ich könnte diese Unterbrechung des Alltags sogar mit bestimmten Ritualen verbinden und dadurch zu einem besonderen, herausgehobenen Tagesmoment machen. Darüber hinaus aber würde ich auch notieren, wie Mozarts Musik auf mich wirkt, wie sie die jeweilige Umgebung verwandelt und was mir durch den Kopf geht, wenn ich sie höre.

Hatte das schon einmal jemand versucht, hatte schon einmal ein Hörer möglichst genau und über einen längeren Zeitraum davon erzählt, wie er Mozarts Musik hört und warum sie ihn mehr als jede andere animiert und begeistert? Genau das, dachte ich damals sofort, müßte man aber einmal genauer erkunden, anstatt immer nur ins Biographische oder Analytische zu flüchten, zu Lebensdetails also oder in das oft hilflose Sezieren der Stücke und damit in Sätze von der Art »Es folgt eine Auflösung von H nach Ais mit einer sich anschließenden chromatischen Stufensequenz, die, rückgeleitet zur Grundtonart A-Dur, nach dem Doppelstrich in Krebsführung erneut auftritt«.

Anstatt mich an solche Sätze zu klammern, wollte ich an den verschiedensten Orten und zu den unterschiedlichsten Zeiten möglichst genau hinhören: In der Abgeschiedenheit eines Musikzimmers, in einem Café, in der Natur, mitten in einer Großstadt, frühmorgens, spät in der Nacht, im Sitzen, in Bewegung, in allen nur denkbaren Konstellationen.

Am 27. Januar 2005, Mozarts 249. Geburtstag, habe ich meine ersten Notizen gemacht, genau ein Jahr lang habe ich meine Höreindrücke notiert, dann habe ich die Notate gekürzt und eine Auswahl von ihnen für dieses Buch zusammengestellt. Allzu private Eintragungen habe ich ausgelassen, dafür habe ich manchmal aber auch kurze Notizen aufgenommen, die den Blitz der Überwältigung nur registrieren, gerade durch ihre Sprachlosigkeit und Erstarrung vielleicht aber besonders deutlich von jenen intensiven Momenten des Glücks handeln, die Mozarts Musik immer wieder beschert.

27. Januar 2005. Heute vor 249 Jahren wurde Wolfgang Amadeus Mozart gegen 8 Uhr abends im Wohnhaus seiner Eltern und seiner viereinhalb Jahre älteren Schwester Nannerl in der Salzburger Getreidegasse 9 geboren und am darauf folgenden Tag im Salzburger Dom auf die Namen Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus getauft. Fast genau fünf Jahre später, Ende Januar 1761, notiert Leopold Mozart, der Vater, die ersten Kompositionen des Sohnes in ein *Notenbuch*, das er zunächst für Nannerls Klavierunterricht angelegt hatte. Es handelt sich um zwei kurze, kaum eine halbe bzw. eine viertel Minute lange Klavierstücke, ein *Andante* und ein *Allegro*, beide in C-Dur, am frühen Vormittag habe ich sie mir angehört und damit mein Hör- und Aufzeichnungs-Projekt begonnen. Ich saß im Musikzimmer und spitzte die Ohren, ich war etwas aufgeregt und ermahnte mich, genau zuzuhören, Takt für Takt, ohne mich ablenken zu lassen, es gelang aber nur zum Teil, denn ich hatte laufend die Zimmer des Salzburger Geburtshauses vor Augen, diese dunklen Höhlen mit ihren spärlichen Fensterlöchern, die ich bereits seit meiner Kindheit kenne. Ich sah Mozarts Vater und den kleinen, fünfjährigen Sohn, ich sah ein Kind, das sich über ein Klavier beugt und immer neue Varianten erprobt: So nicht ..., vielleicht aber so, hier weiter ..., nicht dort. Zwei kleine Hände gehen auf den Tasten spazieren und erkunden noch nichtsahnend die Gesetze und Grenzen eines gewaltigen großen Terrains. Die

kurzen, überschaubaren Stücke haben etwas immens Rührendes, sie handeln von *Laut* und *Leise*, *Vor* und *Zurück*, beinahe wie Elementarskizzen. Anfangs habe ich die Stücke noch in zu großer Lautstärke gehört, als könnte ich sie mir auf diese Weise besonders gut einprägen, dann aber lasse ich den Knaben sehr leise spielen, es ist, als hörte ich die kleinen Stücke von nebenan, so verhuschen sie und tanzen schließlich im frühen Winterlicht, draußen ...

28.-30. Januar 2005. Draußen, im Garten, liegt dichter Schnee, seine leicht verkrustete und vereiste Oberfläche glänzt jetzt am Abend. Als ich durch den Schnee hinüber in das kleine Musikzimmer des Gartenhauses gehe, erinnere ich mich plötzlich wieder an bestimmte Winterwochenenden in Salzburg. Salzburg ist mir immer wie eine winterliche Stadt vorgekommen, das Schneeweiß auf seinen Dächern brachte die Häuser der Altstadt unter der Burg noch enger zusammen und war ein starker Kontrast zu den schon am Nachmittag im tiefen Schattendunkel versinkenden Gassen, in denen sich am frühen Abend eine Bergeiseskälte breitmachte. Schon die bloße Erinnerung an Mozarts Geburtsstadt und vor allem die Erinnerung an das Geburtshaus, *Getreidegasse 9*, wecken also bestimmte Bilder, immer wieder steht mir die alte Raum-Konstellation vor Augen, in der die ersten Kompositionen entstanden.

Nach Aussagen der Schwester soll der Knabe am liebsten spätabends und oft bis tief in die Nacht Klavier geübt und auf dem Klavier improvisiert haben. Seine ersten Kompositionen entstehen im Winter, im familiären

Kosmos weniger Stuben, in denen er vom ersten Tag seines Lebens an den Vater und die Schwester Musik machen hörte, er selbst erhält väterlichen Unterricht spätestens seit seinem vierten Jahr.

Was sind das für Kompositionen, diese ersten, kleinen Stücke? Über das pure Klavierüben hinaus markieren sie einen *Überfluß* und so etwas wie die Ahnung einer eigenen Stimme. Ihr C-Dur ist weniger kindlich als autonom: *Hier bin ich!* ..., ich trete hervor, diese ersten Stücke wollen sich abheben von dem familiären Musizieren und Spielen, indem sie einen ersten Beweis davon liefern, daß der Knabe die Musik nicht nur *spielt*, sondern *versteht*: Der Zauber der Wiederholung, der Zauber, ein Motiv mehrere Takte lang bis zu einem guten Ende zu führen ..., genau davon handeln die kleinen Stücke.

Sicher waren die ersten Kompositionen Teil des ununterbrochenen Gesprächs zwischen Vater und Sohn und damit eines Gesprächs zwischen einem geduldigen, fortschrittlichen Lehrer und einem aufnahmebereiten, genial disponierten Schüler. Indem der Vater sie aufschrieb, erkannte er sie als eigenständige Hervorbringungen des Sohnes an und fixierte den Stand seines Könnens, hier und da mag er nachgeholfen oder eine Wendung verbessert haben, darauf jedoch kommt es letztlich nicht an, wichtiger ist, daß er den Kompositionen im *Notenbuch* einen Platz neben Kompositionen bekannter Meister einräumt. Natürlich war Leopold aber auch überrascht und erstaunt, eine erste Anmerkung markiert genau dieses väterliche *Erstaunen*: »Des

Wolfgangerl Compositiones in den ersten drei Monaten nach seinem 5ten Jahre« (I, 48).★

1761/62 entstehen noch weitere kurze Klavierkompositionen, die Fortschritte von Stück zu Stück sind unüberhörbar, denn der Knabe arbeitet von nun an in einer *Werkstatt*: Er zeigt, daß er ein Stück mit einem markanten Motiv eröffnen und dieses Motiv beantworten und fortführen kann, er studiert die Wirkungen von Kontrasten im mittleren, retardierenden Passus, und er genießt die triumphierende Wiederkehr zum Ausgangsmotiv des Stückes in seinem Schlußteil. So testet und erprobt er kurze Spiel-Muster, variiert sie, es ist die Zeit des Hinhorchens und des Ab tastens des großen Korpus Musik.

Mozarts erste Kompositionen verwandeln das Musikzimmer in den Raum einer Kompositionsstube. Indem ich mir Mozarts früheste Klavierkompositionen anhöre, befinde ich mich am Eingangportal zu einem gewaltigen Kosmos, der sich über seine familiäre Herkunft hinaus zunächst auf Salzburg und dann auf das ganze musikalische Europa hin ausdehnen wird. Erstaunlich ist das Selbstbewußtsein, das sich in jedem dieser ersten Takte artikuliert, sie haben etwas Auftrumpfendes, Zielstrebiges, es ist beinahe so, als mache sich dieses Kind

★ Zitate in diesem Text beziehen sich, falls nicht anders vermerkt, auf die *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel u.a. 1962 ff. (Römische Ziffer = Bandzahl, arabische Ziffer = Seitenzahl).

entschlossen auf den Weg und als lade es auch alle Zuhörer ein, sich mit ihm auf den Weg zu machen ...

30. Januar 2005. Seit dem Mittag bin ich mit einer Schar von zwölf Kindern im Stuttgarter Zoo unterwegs, ich bin die Aufsichtsperson, aber als solche will ich nicht in Erscheinung treten, ich möchte nur ganz am Rande erscheinen, unsichtbar bleiben, den herumtollenden Kindern den Gang überlassen und nur zur Stelle sein, wenn eines der Kinder mich braucht. In meinem Rucksack habe ich zum ersten Mal den MP3-Player und Mozarts Musik dabei, die Kopfhörer und das Musikhören erscheinen mir als ideale Zeichen der *Abgrenzung*, als Zeichen, die den Kindern dann und wann demonstrieren, daß sie mich nicht weiter zu beachten brauchen.

Da auch im Zoo reichlich Schnee liegt, halten sich fast alle Tiere drinnen, in den großen, mit den Tier-Aromen durchtränkten Häusern auf, endlich ist man ihnen ganz nahe, und die Wärter nehmen sich Zeit, sich mit ihnen zu beschäftigen. Im Elefantenhaus sind die Tiere angekettet und werden mit einem kräftigen Wasserstrahl aus einem schweren Schlauch abgespritzt, die Kinder stehen ganz vorn, direkt vor dem Graben, und beobachten das Schauspiel in allen Einzelheiten. Ich aber habe mich in den hinteren Teil des großen Hauses auf eine an der gesamten Rückfront entlanglaufende Bank zurückgezogen, dort setze ich die Kopfhörer auf, und sofort verwandelt sich die gehörte Musik in eine Art *Filmmusik* zu den Bildsequenzen vor meinen Augen. Welche Musik aber könnte genau diese Sequenzen begleiten? Keine öffentliche, keine Repräsentationsmusik,

sondern eine Musik, die sich klein macht und sich diesen sehr entlegenen Szenen anschmiegt, nur sehr wenige Instrumente, die auf ruhige Weise, bei sich bleibend, etwas Gelöstes, Freundschaftliches vermitteln. Eine Musik also am Rande, die niemand angestrengt zur Kenntnis nimmt, sondern die einige Musikanten zu ihrem eigenen Vergnügen aufführen, indem sie gleichsam auf dem Umweg über ihre Instrumente eine Art zweiter Konversation betreiben. Ich wähle die fünf *Divertimenti* (KV 439b) für zwei Klarinetten und Fagott, die Mozart wohl für musizierende Freunde komponierte und die von diesen Freunden dann in privatem Kreis gespielt wurden. Es sind unaufdringliche, sehr gelassene und in sich versunkene Stücke abseits vom Aufputz, den Stücke für den Aufführungs- und Konzertbetrieb haben. Die drei selbständig und dann wieder zu wechselnden kleinen Gruppen geführten Instrumente wenden sich an niemanden, sondern sprechen nur miteinander. Dabei werden die beiden helleren Klarinetten von dem tieferen Fagott gerahmt, gestützt, gehalten und immer wieder auf den Weg geschickt. Klarinetten und Fagott – diese minimalistische Kombination entspricht genau dem, was ich sehe: Die schweren, sich kaum bewegenden Elefanten, die zur Ruhe gekommenen Kinder, die über den Graben hinweg spähen, ohne von den Tieren jetzt irgendwelche Auftritte oder Kunststücke zu erwarten. Es ist beinahe so, als beziehe sich diese Musik auf die eigentümliche Würde der Tiere, die in diesen Häusern weniger angegafft und ausgestellt als mit einer gewissen Zutraulichkeit beobachtet werden.

– Darf ich auch mal hören?, fragt eines der Kinder, das nach einer Weile neugierig zu mir kommt.

– Na klar, sage ich, na klar darfst Du.

Ich gebe die Kopfhörer weiter, das Kind lauscht, es hat alles mögliche erwartet, nur nicht *diese* Musik. Während es weiter hinüber zu den Elefanten starrt, öffnet sich sein Mund unmerklich zu einem Staunen, das allmählich übergeht in ein Lächeln. Als es sich dieses Lächelns gewiß ist, wendet es den Kopf und schaut mich an, und als ich zurücklächle, schaut es wieder vergnügt zu den Elefanten hinüber und bemerkt gar nicht die regelmäßigen Bewegungen der knapp über dem Boden hin und her wippenden Füße.

Ich höre die fünf *Divertimenti KV 439b* im Elefantenhaus des Stuttgarter Zoos nicht als *Hintergrund-*, sondern als *Film-Musik*. Als *Film-Musik* begleiten sie nämlich nicht nur das Geschehen, sondern treten in enge Verbindungen zu den Bildern, in diesem Fall könnte man sogar davon sprechen, daß die Bilder genau diese Musik evoziert haben. (Indem ich mir klarmachte, um welche Bilder es sich handelte, machte ich mir klar, nach welcher Musik ich zu suchen hatte, die Bilder waren also anfänglich nichts anderes als ein interpretatorisches Raster, mit dessen Hilfe sich Besonderheiten der Musik besser erschlossen.)

31. Januar 2005. Fünf *Klaviersonaten (KV 279–283)* habe ich heute während einer langen Autobahnfahrt gehört. Mir fiel auf, daß die Musik nicht zu einem Medium der Fortbewegung wird, sondern den Innenraum des Wagens polstert und ihn dadurch zu einer geschlossenen

Zelle macht. Die Landschaft ringsum wird so farbloser und monotoner und verliert gegenüber der alle Aufmerksamkeit einfordernden, intimen Musik rasch an Charakter. Als ich einem Freund am späten Nachmittag von diesen Eindrücken erzähle, berichtet er von musikpsychologischen Untersuchungen, die nachgewiesen haben, daß Autofahrer beim Hören von leiser Mozart-Musik häufiger Ampeln bei Rot überfahren. Hört man Mozart dagegen in mittlerer Lautstärke, kann die Musik angeblich zu einer beschleunigten Reaktionszeit bei unvorhergesehenen Zwischenfällen beitragen. Die *Sonate in E-Dur, KV 282*, beginnt statt des erwarteten schnellen Allegro-Satzes mit einem *Adagio*. Als ich es heute während der Zufahrt auf eine Raststätte hörte, konnte ich nicht aussteigen, bis ich es zu Ende gehört hatte, und auch die kurze Zeit über, die ich mich danach draußen aufhielt, glaubte ich, weiter dieses Adagio zu hören, und hörte es nach dem Einsteigen sofort wieder, es handelt sich um eine Musik, die alles andere absorbiert und unbedingte Versenkung fordert, bittend, vor sich hin sprechend, den Hörer unmerklich an der Hand nehmend, um ihn in die Ferne zu führen ...

02. Februar 2005. Seit der Frühe ein ununterbrochener leichter Schneefall, ein weißes Stäuben, die schwachen, kleinen Flocken drehen sich dem vereisten Boden entgegen und punktieren die erhöhten, aufgeworfenen Graspärtien mit hellen Streifen und Flecken. Kurz vor Mittag fiel mir genau das richtige Stück für diese atmosphärische, kristalline Landschaftsszenerie ein, nämlich das *Glasharmonika-Quintett, KV 617*, das Mozart 1791, also in seinem letzten Lebensjahr, komponiert hat. Es

handelt sich um ein Quintett für Flöte, Oboe, Viola und Violoncello, denen die Glasharmonika wie ein Solo-Instrument vorausgeht und antwortet. Zu Beginn gibt es einen kurzen dramatisch einsteigenden Satz in C-Moll, dann aber folgt ein Rondo in C-Dur, das wie ein kleiner Konzertsatz gearbeitet ist. Die sphärischen, überhellen, dabei aber winzigen Ton-Schritte der Glasharmonika schwebten über dem soliden Erd-Teppich der übrigen Instrumente, die sich in Gruppen, aber auch immer wieder einzeln, als solistische Erscheinungen, melden. Ich starrte aus dem Fenster des Musikzimmers hinaus in den Schneefall, und ich hörte, daß Mozart genau das, was ich dort draußen sah, komponiert hatte: Den Tanz der schwebenden Geister, die von den soliden Erd-Charakteren eingefangen und zur Ruhe gebracht werden. (Auch hier also der Fall einer durch Bilder evozierten und dadurch erst zu einem *besonderem Klang-Eindruck* gewordenen Musik.)

02./03. Februar 2005, nachts. Der langsame Satz des *Klavierkonzerts in c-Moll, KV 491*: Ein Stück, das einen vor innerer Anteilnahme beinahe regungslos werden läßt, während des Hörens wird man zum Kind, man lauscht nur noch, geht hinterher, blickt nicht nach rechts und links. Wie macht die Musik das? Warum habe ich immer wieder den Eindruck, daß sie sich unnachahmlich leicht einen Zugang zu den tiefsten Erlebniszentren verschafft? Die einzelnen Phrasen sind übersichtlich und kurz, sie beziehen sich eng aufeinander, sie antworten und schreiten dann kaum einen weiteren Raum ab, statt dessen geraten sie ins Gleiten, sie bekommen etwas Traumwandlerisches, Flüchtliges, zersetzen sich und be-

lohnen einen immer wieder mit der Empfindung einer Rückkehr und Ankunft. Am schönsten sind jene Passagen, in denen das Klavier über dem weichen Orchester-teppich nur ein paar Töne auf und ab spaziert, als wollte Mozart einem etwas vormachen: So einfach ist das, so einfach, hör nur, das ist Musik, es braucht nicht mehr als die halbe Tonleiter, einmal hinauf und hinab (immer wieder hat es Hörer, wie zum Beispiel Glenn Gould, gegeben, die genau von dieser Einfachheit angeekelt waren). Im dritten Satz spürt man so etwas wie ein vibrierendes Zentrum, das die Perlenläufe des Klaviers wie kleine Kometen hinausfeuert ins Freie, vielleicht sind die innersten Bewegungen von Mozarts Musik den Bewegungen eines starken Herzens ganz ähnlich, vielleicht übersetzt diese Musik die ganze Phalanx der Herzimpulse, so daß sie uns genau mit *den* Rhythmen, Harmonien und Reflexen vertraut macht, die uns am Leben erhalten: Anspannung / Dehnung / Klopfen / Zögern / Stottern / Rasen / Entspannung ...

03. Februar 2005: Ich habe mich nicht bremsen können, mich heute mit Kopfhörern in ein Café zu setzen, um Mozart zu hören. Als ich mit *Klaviersonaten* beginnen wollte, bemerkte ich bald, daß es mit ihnen nicht geht, der Sonaten-Klavierklang hat überhaupt nichts Geselliges, sondern eher etwas Denkerisches und wirkt in vielen Passagen wie eine Übung in Gestaltenkunde, ich hörte dem Fortgang der Musik zu und saß da wie ein vertiefter Grübler, der kein gutes Bild abgibt und so etwas doch besser nicht unter Menschen, sondern allein, zu Hause, hören sollte. An große Musik war aber auch nicht zu denken, in einem Café eine Symphonie oder

eine Oper von Mozart zu hören, kommt mir völlig deplaciert vor. Als ich es eher zufällig mit dem *Klaviertrio in G-Dur, KV 496*, versuchte, stimmte alles vom ersten Moment an: Plötzlich erschien mir dieses Stück wie eine Konversation, ich konnte *zuhören* und zugleich *aufschauen*, ja, ich konnte den Blick durch das ganze Café schweifen lassen, denn diese Musik ließ mich an eine langsame Kamerafahrt mit unmerklichen Überblendungen von einer Physiognomie zur andern denken. Wie zugewandt einem die Gesellschaft ringsum erscheint! Wie man jede und jeden einzelnen in seiner Eigenheit wahrnimmt! Als wären sie alle insgeheim miteinander gut bekannt und harreten nur auf das erlösende Wort, das ihnen erlaubt, sich gemeinsam auf den Weg zu machen...

Das *Klaviertrio in G-Dur, KV 496*, als *Schauspielmusik*: Die Musik theatralisiert das Geschehen ringsum, als habe sie sich den Bewegungen der Menschen und Dinge eingepfift.

04.-08. Februar 2005. Karneval. Die Kinder verkleiden sich jeden Tag anders und neu und sind dann bis zum Abend in ihren Kostümen unterwegs. Ich höre die *Zwölf Menuette* und die *Dreizehn Deutschen Tänze*, die Mozart für die Karnevalssaison 1791 in Wien komponiert hat. In normaler Lautstärke machen sie zu viel her und wirken aufdringlich, hört man sie jedoch *pianissimo*, erscheinen sie wie kurze, kaum mehr als zweiminütige, schemenhafte Erinnerungen eines uralten, kollektiven Gedächtnisses, dem gerade wieder die Anfänge der Walzer- und Dreh-Rhythmen am Ende des 18. Jahr-

hunderts in den Sinn kommen. (Das alles auch als ein Versuch, manchen Stücken ihre jahreszeitliche Entstehungsgeschichte zurückzugeben, sie also in genau jener Jahreszeit zu hören, für die sie komponiert wurden ...)

10. Februar 2005. Warum war ich so irritiert, als ich Alfred Brendel heute abend in der Stuttgarter Liederhalle einige *Klavariationen* von Mozart spielen hörte? Weil ich während dieses Hörens dazu gedrängt wurde, vor allem darauf zu achten, wie Alfred Brendel diese Klaviervariationen von Mozart spielt. Eigentlich also sollte ich nicht Mozart, sondern Brendel hören, und obwohl gerade Alfred Brendel alles tut, sich nicht in den Vordergrund zu drängen und den großen Tastenvirtuosen herauszukehren, starrten alle Hörer natürlich ununterbrochen auf jede Bewegung von Alfred Brendel. Wozu gibt es überhaupt noch solche Konzerte, die einen nicht *Musik hören* lassen, sondern einem vorführen, wie Menschen *Musik spielen*? Man müßte mit geschlossenen Augen in solchen Konzerten sitzen, aber auch das brächte einen nicht weit, denn die Größe des letztlich nur störenden Konzertsaals und die Anwesenheit vieler anderer, sich unaufhörlich bemerkbar machender Zuhörer lenken einen nur ab und lassen einen die Aufmerksamkeit auf alles andere als die Musik richten.

Stücke wie Mozarts *Klavariationen* kann ich nur *allein hören*, und das am besten in einem geschlossenen Raum wie dem Musikzimmer, nur dann erschließen sie sich dem *Studium*, dem genauen *Hinhören*, während ich

dagegen Mozarts Opern am liebsten in großer Gesellschaft höre, in einem Opernhaus also, was mich aber nicht abhält, gerade gegenüber so gestrigen Bauten wie *Opernhäusern* einen starken Widerwillen zu empfinden (Die meist viel zu große Entfernung von der Bühne, das dichtgedrängte Sitzen, die Gespräche davor, danach und vor allem die in der Pause, die unbequeme, viel zu festliche Kleidung, die während der langen Spieldauer von Opern immer unerträglicher werdende, stark parfümierte Luft, das Lächerliche und Unbeholfene vieler Bühnenarchitekturen ...).

In meiner Kindheit gab es in den Schallplattenläden noch schalldichte Kabinen, in denen man sich die neuesten Aufnahmen anhören konnte, nach der Schule ging ich oft hin und verbrachte dort die elend lange und sonst meist so unattraktive Mittagszeit, in der die halbe Welt aß oder schlief oder darauf wartete, daß endlich der vitalere Nachmittag begann. Ich liebte diese Kabinen, mit all ihrer Enge und ihrem nackten und kahlen Innenleben erschienen sie mir wie ideale Hör-Räume, in denen sich nichts anderes ereignete als *die Musik selbst*.

Frage: Welche Stücke möchte ich allein, zu zweit, in kleiner oder in großer Gesellschaft hören, und was sagt die jeweilige Hör-Gesellschaft aus über die Stücke?

Frage: Welche Stücke möchte ich am frühen Morgen, mittags, am Nachmittag, am frühen Abend, am Abend, in der Nacht hören, und was sagt die jeweilige Hör-Zeit aus über die Stücke?

12.–27. Februar 2005. Studium (Klavierstücke KV 1–5, Sonaten für Klavier und Violine KV 6–15). Mozarts früheste Musik entsteht in dem familiären Binnenraum der Salzburger Wohnung in der Getreidegasse 9. Dort wächst er als jüngstes Familienmitglied auf, dessen musikalische Hochbegabung sich in drei Richtungen orientieren kann: Als erstes am Vater, der als anerkannter und unermüdlicher Lehrer zur Autorität wird; dann an der Schwester, die ihm im musikalischen Unterricht anfänglich noch voraus ist, jedoch schon bald übertrumpft wird; schließlich an der Mutter, der atmosphärischen Mitte der Familie, die den Intimrahmen des Zusammenlebens inszeniert und gestaltet. Innerhalb dieser Familienkonstellation sind vielerlei Paar-Szenarien möglich: Die spielerische, ausgelassene mit der Schwester, die anhängliche mit der Mutter, die lernende mit dem Vater. Gegenüber dem Trio der drei älteren Familienmitglieder ist der junge Mozart sehr häufig der Komödiant, der die Familientonlagen rasch aufschnappt, imitiert und parodiert, als der jüngste der vier kann er sich solche Freiheiten herausnehmen.

Von hier aus kann man das erstaunliche, frühkindliche Komponieren als ein *Nach- und Hinterher-Sprechen* verstehen: Seit seiner Geburt wächst das Kind in einem täglich vor allem von der Musik geprägten Kosmos auf, in dem die einzelnen Familienmitglieder deutlich bezeichnete Orientierungsfunktionen einnehmen, durch diese Orientierungen wird das musikalische Erleben des Kindes auf mehrfache Weise geformt und gleichzeitig auf die Musik insgesamt als *gemeinsame, den Alltag transzendierende Familiensprache* hin ausgerichtet. So prä-

gen die Charaktere der Eltern und der Schwester den Umgang mit den Instrumenten (die dadurch selbst zu Charakteren und Personen werden), ja sie prägen den Umgang mit der Musik als ganzes: Von Anfang an ist sie nichts Fremdes, sondern ein durch die Nähe der anderen Familienmitglieder geformtes Medium, das Medium besonderer Verständigung, die eigentliche Sprache neben der Sprache aus Worten und Sätzen. Beim Musizieren rückt die Familie aufs engste zusammen, sucht und stellt ihre innere Stimmigkeit her, erkundet die Übergänge zwischen den Personen und Instrumenten, weist den Instrumenten wie den Musikstücken einen jeweils eigenen Charakter zu. Durch diese besondere *Prägung* wird die Musik nie als etwas Äußerliches, bloß Konstruiertes empfunden, sondern als eine *Intimsprache*, die den Körper und den Raum, in dem sie sich aufhalten, in Klang übersetzt und während des Vorspiels den eigenen Körper auf besonders intensive Weise mit dieser Umgebung in Kontakt bringt.

Vom Klavier als dem für Mozarts ganzes Leben zentralen Klangkörper geht seine Musik aus, das Klavier teilt er zunächst mit Vater und Schwester, bis er sich in dieser Trias als der Alleinherrscher behauptet. Die Violine, deren Spiel er als nächstes erlernt, ist das Instrument des Vaters, die Singstimme ein Klangkörper der Schwester – der junge Mozart lernt nicht in Schulen und Akademien, sondern auf körperliche und unmittelbare Weise, indem er sich die musikalischen Sprachen der ihm nächsten Menschen aneignet, sie zusammenführt und variiert. Von Anfang an versteht er die Instrumente daher nicht als bloße Tonträger, sondern als musikalische

Wesen, die eine eigene Sprache besitzen und einer jeweils eigenen Behandlung bedürfen. Gelingt das, hören die Zuhörer die Instrumente *sprechen*, das Klavier, die Violine, die Singstimme – sie kommen dann gleichsam so zu sich selbst, als hätten sie den Zuhörern etwas zu *sagen*.

Hat man sich den sehr besonderen Ausgangspunkt von Mozarts Schaffen deutlich gemacht, so versteht man, warum es nur ihm als einzigem der uns heute bekannten großen Komponisten gelungen ist, in beinahe allen musikalischen Gattungen, in den Stücken für Solo-Instrumente wie in der Kammermusik, in der weltlichen wie der geistlichen Musik, in Konzerten wie Symphonien, in Singspielen wie in den verschiedensten Opernformen das Höchste zu leisten. Am Anfang seiner drei Jahrzehnte dauernden Entwicklung steht der Blick auf das einzelne Instrument als Wahrnehmung seines Charakters und seines gesamten Körpers, der einer eigenen, unverwechselbaren, nur diesem Instrument gemäßen Stimme und Stimmführung bedarf. Von diesem Beginn her ist jene merkwürdige und für Mozarts Musik so typische Beseelung zu verstehen, die dem einzelnen Instrument einen Raum und eine eigene Sprache gibt und – im nächsten Schritt – diese Sprachen so in die musikalischen Formen integriert, daß auch diese Formen etwas Eigenes, etwas von eigener Sprache und Zwiesprache offenbaren. Es ist, als habe Mozart die musikalischen Gattungen und Terrains auf menschnahe Weise zum Sprechen gebracht und als habe er nichts anderes unternommen, als ihnen eine *Psyche* zu geben, eine Psyche, die sich in den Schattierungen der Klang-