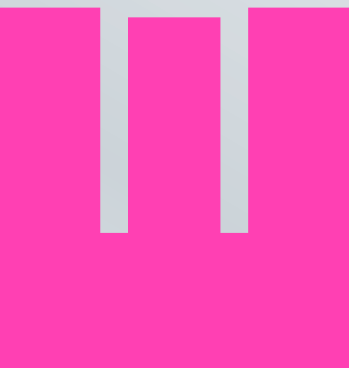


Mozartforum 2022



Universität
Mozarteum

Mozartforum 2022

frei.schaffend

Vortrag Peter Brenner-Felsenstein

g-Moll Streichquintett

Don Giovanni

Apollo und Hyacinthus

Konzerte für 2 und 3 Klaviere mit Orchester

Spot On MozART

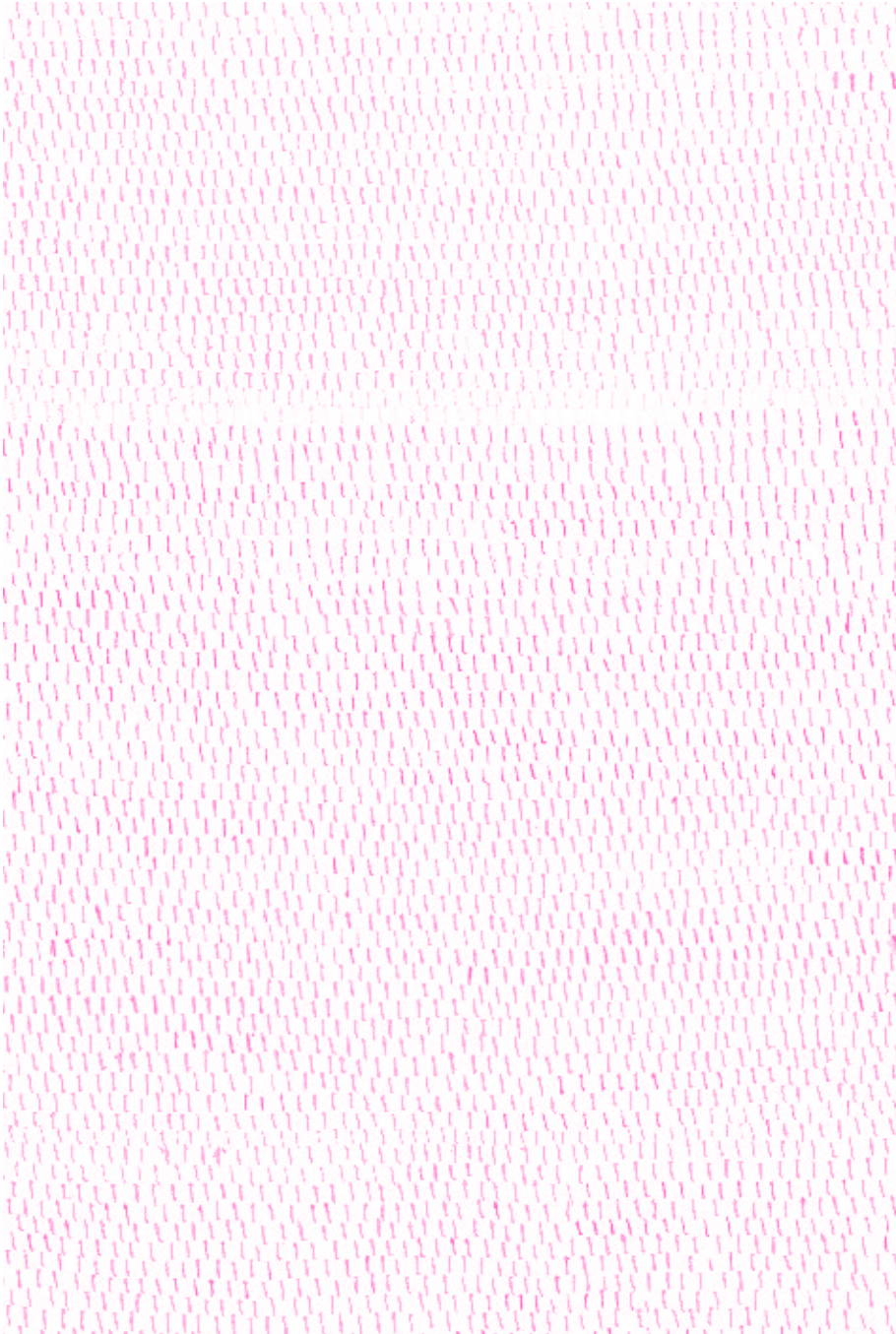
Symposium „frei.schaffend“

Liederabend

Mozarts Akademiekonzert des 23. März 1783

Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert

Ensemblekonzert Neue Musik



Beate Terfloth | aus der Serie: Femmage à Hafif, 2019–2021 | Pinselzeichnung, Aquarell auf Bütten (Ausschnitt in Originalgröße) | Foto: Eric Tschernow, Berlin

Inhalt

Grußworte

Elisabeth Gutjahr → 5

Gernot Sahler → 7

Programm → 10

„für mein Metier der beste ort von der Welt“

Mozarts Wiener Lebensentwurf – ‚freischaffend‘?

Laurenz Lütteken → 33

Give Freedom a Chance – Notes from the Freeszfe Society Songbook

Laszlo Upor → 39

Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert

Ulrich Leisinger (Bernadeta Czapruga, Rainer J. Schwob) → 47

Meta machen

Thomas Ballhausen → 55

„Mozart lesen“ – das Streichquintett g-Moll KV 516

Barbara Dobretsberger → 63

Freischaffendes Komponieren im 18. Jahrhundert – gab es das?

Gottfried Franz Kasparek → 73

From Self-design to Self-institution

In (re)Search for Art’s New Relevance

Lucia D’Errico → 81

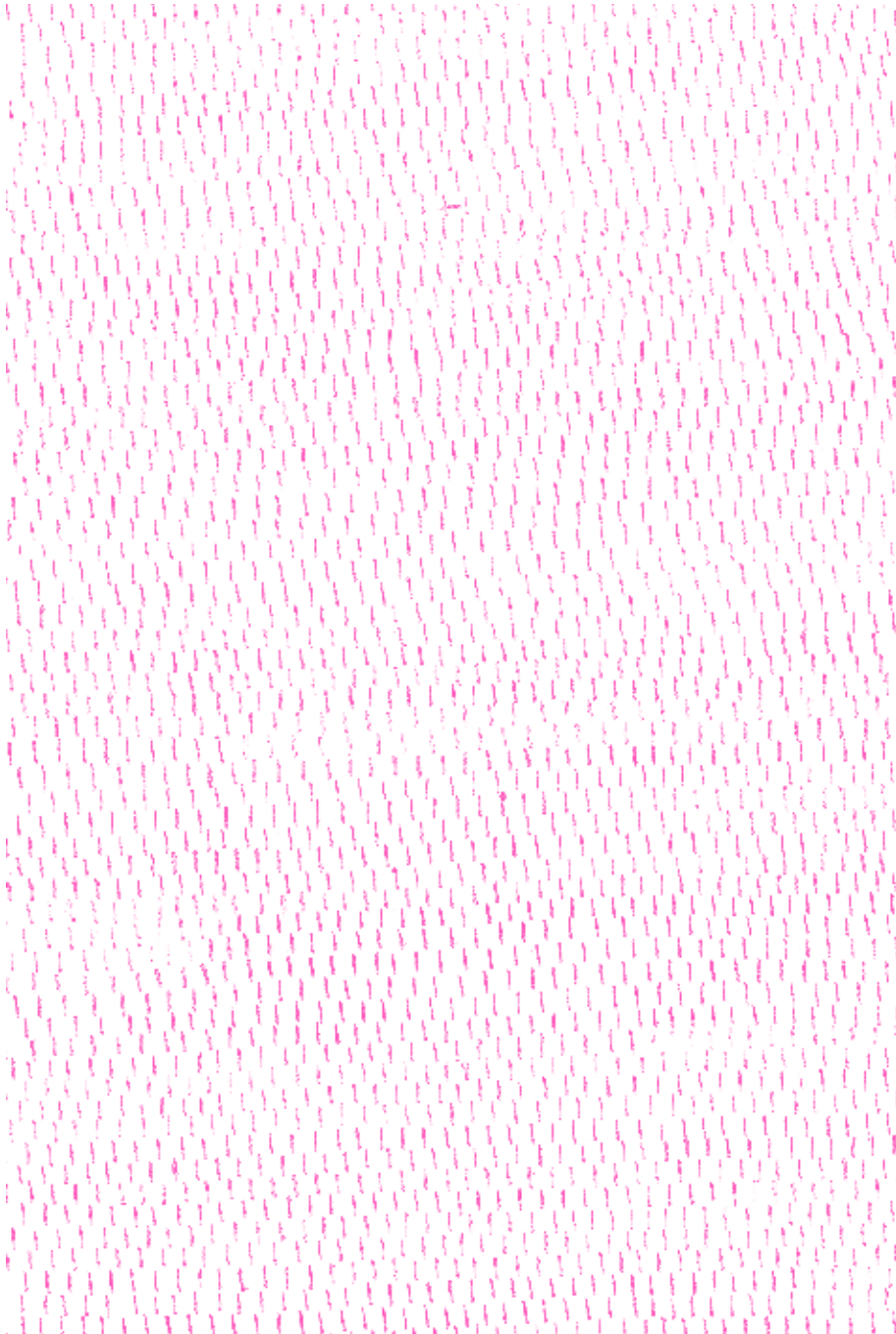
Freischaffend – frohes Schaffen.

Oswald Panagl → 93

Mozarts Durchbruch im Konzertsaal: die Akademie vom 23. März 1783

Karl Böhmer → 97

Impressum → 104



Beate Terfloth | aus der Serie: Femme à Hafif, 2019–2021 | Pinselzeichnung, Aquarell auf Bütten (Ausschnitt in Originalgröße) | Foto: Eric Tschernow, Berlin

FREI – schaffend 2022

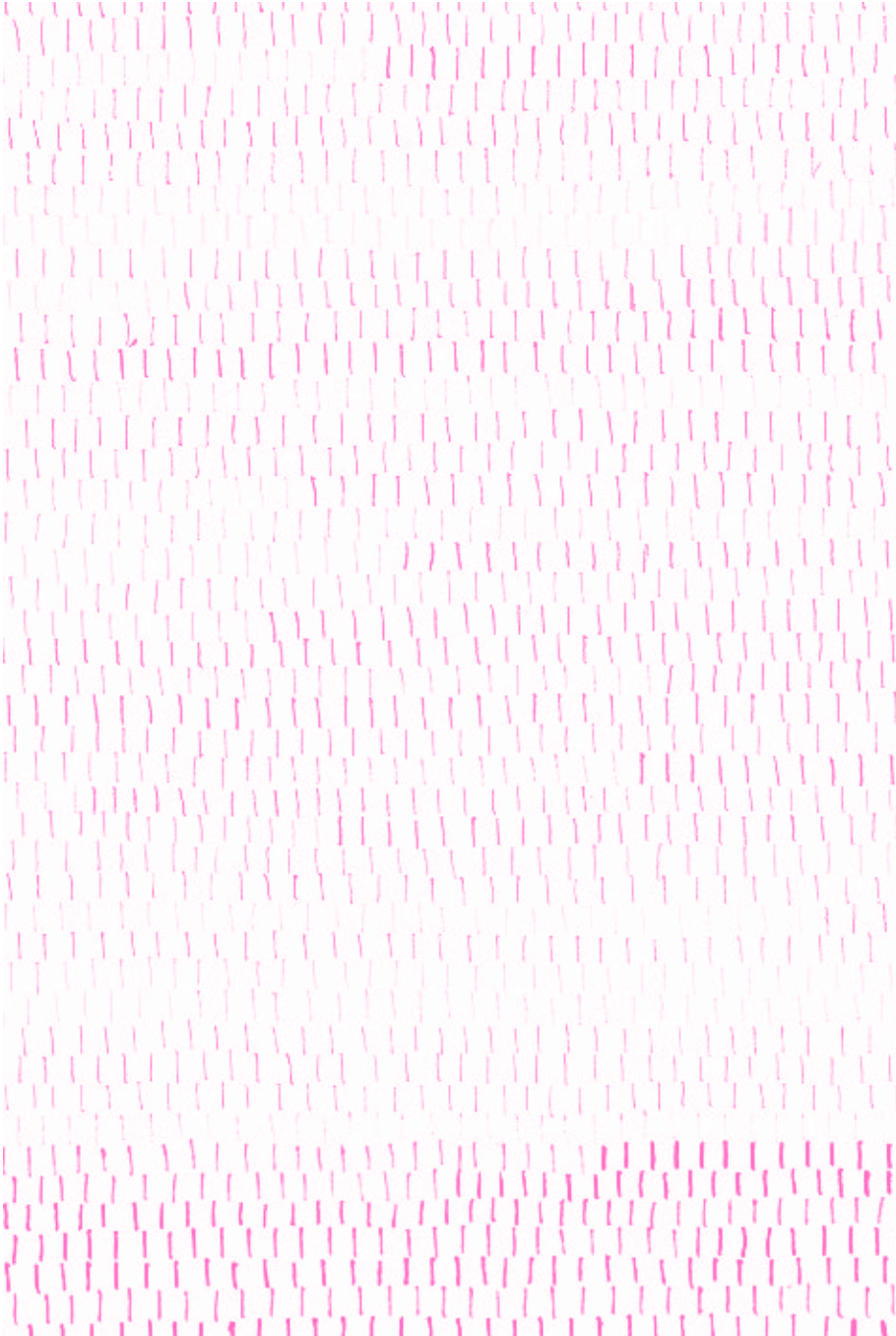
Welch hohe Sprengkraft dem Begriff „frei“ und seinem Substantiv „Freiheit“ zukommen, erleben wir zu Beginn des Jahres 2022 in schmerzlich berührender Vielfalt. Seit März 2020 haben wir durch pandemiebedingte Sicherheitsmaßnahmen die uns so selbstverständlich gewordenen Freiheitsgrade des modernen Europa als gefährdet erlebt. Es wurde uns bewusst, dass Grenzen auch wieder geschlossen werden und „neue Normalitäten“ einen Kulturwandel erzwingen können. Schaffens- und Arbeitskraft wurden in Systemrelevanz und nach Gefährdungsgrad eingestuft, Bühnen und Konzertsäle blieben über Monate hinweg geschlossen.

Im Februar dieses Jahres beginnt ein internationaler Krieg in Europa. Für ein ganzes Land geht es nun um die Freiheit der Selbstbestimmung und Souveränität, es geht um die eigene Kultur und um Identität. Letztere Bedingung und Ausdruck von Freiheit.

Das diesjährige Thema des Mozartforums erscheint aktueller als erhofft und bietet eine großartige Möglichkeit, sich quer durch die Geschichte mit Freiheit und Schöpfertum, Souveränität und Unternehmergeist zu befassen. Nachlauschend einer längst vergangenen Klassik und vorausschauend in eine ungewisse Zukunft mag das Publikum den Grundwerten unserer Kultur und unseres Selbstverständnisses begegnen. Das Jahresprogramm wirft ein besonderes Licht auf die Modernität des freischaffenden Künstlers Wolfgang A. Mozart und sein Werk. Ein herzliches Dankeschön an das Mozartforum für dieses spannende Bouquet, das erneut Aktivitäten aus vielen verschiedenen Fachbereichen der Universität Mozarteum zusammenführt.

All den großartigen Veranstaltungen wünsche ich ein zahlreiches und vor allem begeisterungsfähiges Publikum.

Elisabeth Gutjahr
Rektorin der Universität Mozarteum Salzburg



Beate Terfloth | aus der Serie: Femme à Hafif, 2019–2021 | Pinselzeichnung, Aquarell auf Bütten (Ausschnitt in Originalgröße) | Foto: Eric Tschernow, Berlin

frei.schaffend

Im Jahr 2022 fokussiert das Mozartforum der Universität Mozarteum Salzburg die „freischaffenden“ Tätigkeiten Mozarts im Wien der 1780er-Jahre und will damit gleichzeitig eine Brücke zur Gegenwart schlagen, Reflexion der letzten zwei Jahre sein: Ist Kunst systemrelevant? Wie ist es im Speziellen den freischaffenden Künstler*innen in der Zeit der Pandemie ergangen? Bereiten wir als Universität unsere Studierenden auf freischaffende Tätigkeit in Kunst und Wissenschaft adäquat vor? Sind wir als Universität eigentlich frei?

Wien im Jahr 1781, josephinische Reformen: Toleranz- und Judenpatent gewähren Angehörigen aller Konfessionen gleiche Bürgerrechte, die Aufhebung der Leibeigenschaft, neue Pensionsregelungen, ein neues Bildungssystem, die Entschärfung der Zensur (von 5.000 auf 900 Bücher). In diese radikalisiert beschleunigte, vom Staat angeordnete Aufklärung mit ihrer enormen Aufbruchsstimmung trat Mozart im Jahre 1781 als begeisterter Anhänger dieses Gedankengutes ein.

Trotz stetigen Bemühungen um eine feste Anstellung war Mozart gezwungen, **freischaffend** tätig zu sein und schuf höchst erfolgreich ein ganzes Netzwerk an Aktivitäten: Akademien, Unterrichten, freie Operaufträge, Zusammenarbeit mit dem Verlagswesen etc.

Sein Umfeld riet ihm sogar zu dieser Existenzform: „die ganze Noblesse redet mir zu ich soll mich ja nicht mehr (vor?) führen lassen“.

Ein Höhepunkt des Jahres (am 9. November) wird sicherlich die originalgetreue Aufführung von **Mozarts Akademiekonzert vom 23. März 1783** sein, in der die Universität Mozarteum Salzburg in einem mehrstündigen Mozart-Marathon ihre ganze Kompetenz und Vielfalt erlebbar machen wird.

Ohne Anspruch auf eine vollständige Analyse, will dieses Programm und Publikation Denkanstöße zum Thema „frei.schaffend“ geben, nachsinnen über den vielerorts leider nicht selbstverständlichen Begriff der Freiheit in der Kunst und der Kunstausübung, verschiedene Zugänge bieten, auch die Vielfalt unserer Universität im Ansatz hierzu zeigen.

Das gesamte Leitungsteam des Mozartforums wünscht Ihnen dazu viel Muse und Spaß.

Für das Leitungsteam des Mozartforums:

Gernot Sahler

Leitender Koordinator des Mozartforums 2022



Programm

Fr, 11. März 2022

18.30 Uhr

Kleines Studio, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

„Mozart Opern: Ein Spiegel seines Lebens auf dem Weg zur Unabhängigkeit“

Vortrag Peter Brenner-Felsenstein

Der Vortrag beantwortet die noch kaum erforschte Frage, ob und inwieweit sich die Stoffe von Mozarts Hauptwerken auf dem Gebiet der Oper in seinem persönlichen Leben und Erleben widerspiegeln, und es wird auf Zusammenhänge aufmerksam gemacht, die ein faszinierendes Phänomen darstellen. Dabei wird insbesondere die Wirkung mit einbezogen, die Leopold Mozarts Beziehung zu seinem Sohn auf dessen Leben und Schaffen hatte. Außerdem beschäftigt sich der Vortrag mit Wolfgangs Streben sowohl nach Selbstständigkeit seinem Vater gegenüber als auch nach Freiheit und Unabhängigkeit in seinem künstlerischen Schaffen.

Peter Brenner promovierte als Doktor Juris an der Universität Wien und absolvierte sein Musikstudium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien mit der Reifeprüfung. Er wirkte u. a. als Oberspielleiter der Oper an den Städtischen Bühnen Freiburg sowie am Theater Bremen. Von 1984–1991 wurde ihm die Intendanz des Staatstheaters Darmstadt übertragen, von 1991–1999 die des Staatstheaters Mainz.

Er inszenierte als Gast u. a. bei den Salzburger Festspielen und den Osterfestspielen Salzburg, der Bayerischen und der Hamburgischen Staatsoper,

an der Deutschen Oper am Rhein, der Kölner Oper, der Welsh National Opera, am Opernhaus Zürich, bei den Schwetzingen Festspielen, an der San Francisco Opera und an den Opernhäusern in Johannesburg, Pretoria, Mannheim, Nürnberg, Wiesbaden, Hannover, Kassel u. a.

Er arbeitete mit weltberühmten Dirigenten zusammen wie Riccardo Muti, Sir Colin Davis, Reginald Goodall, Christian Thielemann, Wolfgang Sawallisch, Peter Schneider, Kurt Masur u. a.

Lehraufträge führten ihn an die Folkwang Hochschule Essen, die Staatliche Musikhochschule Freiburg, an die Universität und Musikhochschule Hamburg (Lehrgang für Musiktheater-Regie), an die Musikhochschule Köln, in die USA und an die Sommerakademie (American Institute of Musical Studies) in Graz. Er ist Autor zahlreicher musikwissenschaftlicher Publikationen. Von den Musikverlagen Ricordi, Schott, Sonzogno, Peters Frankfurt, Universal-Edition Wien und Bärenreiter wurde er bisher mit insgesamt 43 Opernübersetzungen beauftragt.

Brenner ist Träger der höchsten kulturellen Auszeichnung der Stadt Mainz, Mitglied der Gesellschaft zur Förderung der Richard-Wagner-Gesamtausgabe sowie Ehrenmitglied des Bremer Theaters und des Richard-Wagner-Verbands Bremen.

Programm

Do, 28. April 2022

19.00 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Kammermusikonzert rund um das g-Moll Streichquintett KV 516

Cuarteto Iberia

Marta Peño Arcenillas, 1. Violine

Luis Rodríguez Lisbona, 2. Violine

Aurora Rus Tomé, 1. Viola

Javier Martín de la Torre, 2. Viola

Arnold Rodríguez, Violoncello

„Mozart komponierte das Quintett KV 516 ohne Auftrag und ohne belegbaren äußeren Anlass. Eine Uraufführung zu Lebzeiten Mozarts ist nicht belegt, hätte sie stattgefunden, wäre das (ideale) Publikum wohl ein eher kleiner, elitärer Zirkel gewesen, der mit der Dechiffrierung der barocken Figuren sowenig Probleme gehabt hätte wie mit den experimentellen Zügen der Komposition.“ (Barbara Dobretsberger)

Wir freuen uns auf einen spannenden Abend des Departments für Kammermusik mit dem Quarteto Iberia.

→ *Vertiefend ab S. 63*

Programm

Do, 30. Juni 2022

19.30 Uhr

Konzertrotunde am königlichen Kurgarten

Salzburger Straße 7, 83435 Bad Reichenhall

„Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni“

KV 527, *Dramma giocoso* von Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto von Lorenzo Da Ponte

Studierende des Departments für Oper und Musiktheater

Philharmonisches Orchester Bad Reichenhall

Musikalische Leitung: Kai Röhrig

Programm

Sa, 2. Juli 2022

18.00 Uhr

So, 3. Juli 2022

16.00 Uhr

Rittersaal der Salzburger Residenz

Residenzplatz 1, 5020 Salzburg

„Von närrischen Visionen und sagenhaften Metamorphosen“

„Der Traum“

Pantomime in zwei Aufzügen von Pater Florian Reichssiegel

Musik von Michael Haydn

„Apollo und Hyacinthus“

KV 38, Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto von Rufinus Widl

Studierende des Departments für Oper und Musiktheater

Kammerorchester der Universität Mozarteum Salzburg

Musikalische Leitung: Kai Röhrig

Eine Kooperation des DomQuartiers Salzburg, der Universität Mozarteum Salzburg und der Johann Michael Haydn-Gesellschaft Salzburg.

 **DomQuartier
Salzburg**
Mehr als ein Museum

 Johann Michael
Haydn
Gesellschaft

Nach Wolfgang Amadeus Mozarts letzten beiden großen Bühnenwerken „La Clemenza di Tito“ und der „Zauberflöte“ im Studienjahr 2020/21 stehen auch in diesem Jahr wiederum Werke des Genius Loci auf dem Spielplan des Operndepartments der Universität Mozarteum. So wie Mozarts Werke für das Musiktheater eine bzw. die zentrale Bedeutung in seinem kompositorischen Schaffen einnehmen, so steht die künstlerische Auseinandersetzung mit seinen Werken stets im Zentrum eines Studiums in der Opernklasse.

Im Rahmen konzertanter Aufführungen erklingt in der Salzburger Residenz mit dem benediktinischen Schuldrama „Apollo und Hyacinthus“ ein Frühwerk des elfjährigen Wunderkindes. In Bad Reichenhall stehen Arien und Ensembles aus dem zwanzig Jahre später komponierten „Don Giovanni“ auf dem Programm. Zwanzig Jahre – fast Mozarts gesamtes Schaffen liegt zwischen diesen beiden Bühnenwerken, zwischen KV 38 und KV 527, zwischen genialischem Gehversuch und metaphysischem Meisterwerk. Neben aller Entwicklung und Reifung der musikalischen Rhetorik, der Dramaturgie und Figurenpsychologie hört man aber sowohl im Werk des Kindes wie in dem des Mannes immer eines: Mozarts Gabe, seinen Bühnenmenschen tief in die Seele zu blicken und diese zum Klingen zu bringen.

Programm

Di, 4. Oktober 2022
19.00 Uhr
Solitär, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Geistvolle Dialoge **Wolfgang Amadé Mozart: Konzerte für 2 und 3 Klaviere mit Orchester – KV 242 und KV 365**

Barockorchester Salzburger Hofmusik
Lehrende und Studierende des Departements für Tasteninstrumente
Leitung: Wolfgang Brunner

Für Mozart als freischaffenden Musiker war das Klavier in zweifacher Hinsicht ein „Hauptinstrument“: Seine Unterrichtstätigkeit beanspruchte einen maßgeblichen Teil seines Tagesablaufs. Er war auf heutige Verhältnisse umgerechnet ein exklusiver und teurer Pädagoge.

Obwohl ihm sein Vater Leopold außergewöhnliche Fertigkeiten auf der Violine attestierte, präsentierte er sich in Konzerten, zumal den selbst organisierten Wiener Akademien sowie in den Palais adeliger Familien hauptsächlich als Solist am Cembalo und zunehmend am Hammerflügel.

Die im Programm erklingenden Konzerte für mehrere Tasteninstrumente tragen just diesen Erfordernissen Rechnung:

Das Konzert für 3 Klaviere schrieb Mozart im Februar 1776 für die Gräfin Antonia Lodron und ihre beiden Töchter Aloisia und Giuseppa, in deren Räumlichkeiten regelmäßig Privatkonzerte veranstaltet wurden. Das

Notenmaterial nahm er mit auf seine Paris-Reise und führte das Konzert sowohl in Augsburg (mit Unterstützung des dort lebenden Klavierbauers Stein) als auch bei den Cannabichs in Mannheim auf.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Paris komponierte er das Konzert KV 365 – vermutlich für seine Schwester Anna Maria („Nannerl“) und sich, brachte das Konzert aber auch in den Wiener Jahren zusammen mit der Pianistin Josephine Aurnhammer zur Aufführung.

In beiden Konzerten komponiert Mozart lustvoll den geistvollen Dialog der Klavierpartner und des Orchesters in spielerisch-virtuosem Musizieren.

* * * * *

Das Konzert bildet eines von mehreren Konzerten, die die SALZBURGER HOFMUSIK zu ihrem 30-jährigen Jubiläum in Zusammenarbeit mit bisherigen Partnern veranstaltet. Zusammen mit dem Institut für Mozart Interpretation der Universität Mozarteum gab es in den letzten 10 Jahren zahlreiche Kooperationen, vorrangig mit dem Fokus auf „Ausgrabungen“ und Wiedererstaufführungen von vergessenen musikdramatischen Werken Michael Haydns und Mozarts Salzburger Umkreis, die auch durch Ersteinspielungen für den CD-Markt nachhaltig dokumentiert werden konnten.

Spot On MozART – Mozart mit neuen Augen sehen

Von Magdalena Karner und Franziska Wallner

Nachdem es im Juli 2021 erstmals die Gelegenheit gab, in einer Projektpräsentation Einblicke in die aktuellen Arbeiten zu bekommen, widmet sich Spot On MozART mit der Frage „Was siehst du, wenn du hörst?“ auch dieses Jahr wieder der visuellen Erforschung des Hörens und damit einem (neuen) Verstehen der Musik von Wolfgang A. Mozart im 21. Jahrhundert unter kreativer Nutzung digitaler Technologie.

Ob ein 360°-Video, eine Lichtinstallation, ein interaktives Musikerlebnis in einem Container oder Kurzfilme – die Liste der Projekte, die im Rahmen des interuniversitären und interdisziplinären Projekts Spot On MozART der Universität Mozarteum bereits entstanden sind, ist genauso vielfältig wie spannend und soll 2022 noch um zahlreiche Projekte erweitert werden.

Eine Möglichkeit dazu bieten die **Spot On MozART Workshoptage am 6. und 7. Mai 2022**; auf der Zistelalm können Studierende, Lehrende und alle internen und externen Projektinteressierten kreative Ideen sammeln, neue und aktuelle Projekte besprechen, sich vernetzen und gegenseitig inspirieren. Anmeldung zur Teilnahme unter spotonmozart@moz.ac.at.

Eine herzliche Einladung zur **Spot On MozART Lounge** auch für den **10. März 2022**: In legerem Rahmen haben Interessierte und Involvierte zwischen 17 und 20 Uhr im kleinen Studio, Mirabellplatz 1, die Möglichkeit sich auszutauschen und Einblicke in entstandene oder gerade entstehende Projekte zu bekommen.

Darüber hinaus ist für den **13. und 14. Oktober 2022** eine umfassende **Projektpräsentation** mit Filmen, Installationen und einer großen Projektausstellung am Mirabellplatz 1 geplant. Als eines der Highlights wird dieses Jahr das Fulldome / VR & AR Lab der Universität für angewandte Kunst Wien mit einem eigenen Spot On MozART Projekt mit dabei sein. Ferner werden die bereits finalisierten Projekte zu sehen sein.

Bereits 2021 konnten mehrere Projekte realisiert werden. Etwa der Kurzfilm *Nachts* der Mozarteum-Professorin Claudia Lehmann und ihrem Team, oder auch *VR MozART*, ein 360°-Video des Filmemachers Michael

Gebendorfer in Zusammenarbeit mit der Opernsängerin Regula Mühlemann und einem Studierendenorchester der Universität Mozarteum unter der Leitung von Gernot Sahler. Auch *Mozart contained!*, ein Projekt der Mozarteum-Studentin Anna-Sophie Ofner, konnte in Zusammenarbeit mit den Research Studios Austria vergangenes Jahr erstmals präsentiert werden. 2022 wird dieses Projekt auch im Zuge der **Langen Nacht der Forschung am 20. Mai** zu sehen sein. Darüber hinaus werden bei diesem Event auch Teilbereiche der aktuell in Umsetzung befindenden Projekte *Die Farben von Salzburg* von Alrun Pacher, Doktorandin der Universität Mozarteum, sowie *Ein weites Feld* der Mozarteum-Studentin Sophie Thammer gezeigt.

Weitere Projekte wurden 2021 eingereicht und befinden sich aktuell in Arbeit, wie etwa der Kurzfilm *Idyll* der Münchner Filmhochschul-Studentin Fanny Rösch und der Kurzfilm *Lost in Dimensions* von Róza Radnóti, Erasmusstudentin der Universität Mozarteum. In der Umsetzung befinden sich außerdem das Projekt *Cultural Hotspots* von Andreas Bernhofer, Michaela Schwarzbauer und Elisabeth Wieland, Lehrende der Universität Mozarteum. Eines der neuesten Projekte ist *How to find myself through Mozart*, eingereicht von Mitarbeiter*innen der Kinder- und Jugendpsychiatrie Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Bereich Wissenschaft und Kunst der Universität Mozarteum und der Paris Lodron Universität Salzburg.

In Kooperation mit anderen Hochschulen und Institutionen, wie der TU Wien, der Salzburger Hochschulkonferenz und Red Bull Media House sind noch weitere Projekte in Planung. Darüber hinaus sind Teilprojekte aus den universitätsinternen Bereichen Textiles Gestalten und Filmkunst in Entwicklung.

Alle Projekte befassen sich dabei nicht nur mit den Bereichen Musik, Visualisierung, Innovation und Spot On, sondern auch mit einem Research-Aspekt. In diesem Rahmen forscht und lehrt Marcel Kiesling, der die Spot On MozART-Doktorandenstelle innehat.

Details zu den Projekten und Events sowie Informationen zu eigenen Projekteinreichungen können auf der Website www.spotonmozart.at eingesehen werden.

Programm

Mi, 2. November 2022
ab 11.00 Uhr
Solitär, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Symposium „frei.schaffend“

11.00 Uhr
Festvortrag: Laurenz Lütteken (Zürich)

14.00 Uhr
Vorträge à 20 min von:
Thomas Hochradner, Margit Legler, Ulrich Leisinger, Rainer J. Schwob

Ca. 17.00 Uhr
Podiumsdiskussion
Moderation: Joachim Brügge

19.00 Uhr
Liederabend der Gesangsklassen Pauliina Tukiainen und Stefan Genz
In Kooperation mit Schauspielstudierenden des Thomas Bernhard Institutes

Ca. 21.00 Uhr
Mozart-Tänze im Foyer, Leitung Margit Legler

Das geplante Symposium zum Mozartforum 2021 fiel leider steigenden Corona-Fallzahlen zum Opfer – umso mehr freuen wir uns, den renommierten Mozart-Forscher Laurenz Lütteken von der Universität Zürich wieder als Festredner für die Ausgabe im Jahr 2022 gewinnen zu können. Wir wollen thematisch eine Brücke zum Jahr 1791 schlagen – dem Thema des vergangenen und pandemiebedingt leider so reduzierten Mozartforums und gleichzeitig auch Teil von Mozarts „freischaffenden“ Wiener Jahren.

So sind neben Vorträgen und Podiumsdiskussionen auch eine Aufführung von Mozarts letzten Tänzen unter der Leitung von Margit Legler geplant; ein gewissermaßen verspätetes Highlight . . .

Programm

Mi, 2. November 2022

19.00 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Liederabend zum Thema „frei.schaffend“

Eine Koproduktion der Gesangsklassen Pauliina Tukiainen und Stephan Genz mit Schauspielstudierenden des Thomas Bernhard Institutes.

Ein „Liederabend“ mit Gesangsstudierenden und Schauspielstudierenden verspricht ein ungewöhnliches Format und Konzerterlebnis.

Rezitierende Sänger*innen, singende Schauspieler*innen und oder umgekehrt? Grenzen können und sollen hier zerfließen; freies Schaffen, Kreativität ohne Berührungsängste in ungewöhnlicher Kombination . . . Lassen wir uns überraschen.

Wir freuen uns sehr, auch im zweiten Jahr des Mozartforums das Thomas Bernhard Institut bei der Thematik Mozart integrieren zu dürfen.

Programm

Mi, 9. November 2022

18.00 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Akademiekonzert

Mozarts Akademiekonzert des 23. März 1783

Programm:

Haffner-Sinfonie D-Dur KV 385

Ilia- Arie aus Idomeneo

Klavierkonzert Nr.13, C-Dur KV 415

Sopran-Arie: „Misero, dove son...“

Posthornserenade, D-Dur KV 320: Andante grazioso

Klavierkonzert Nr. 5 D-Dur KV 175, Allegro/Andante grazioso

Rondo für Klavier und Orchester D-Dur KV 382, Rondo

Sopran Arie: „Parto, m'affretto“ aus „Lucio Silla“

Mozart improvisiert eine Fuge

Variationen für Klavier KV 398

10 Variationen für Klavier: „Salve tu Domine“ aus „I filosofi“ (Paisello)

Arie „Unser dummer Pöbel meint.“ „La Rencontre“ (Gluck)

Arie für Sopran KV 416 „Mia speranza“

Es spielt das neu gegründete AKADEMIEORCHESTER der Universität
Mozarteum

Leitung: Vanni Moretto

Das Akademiekonzert vom 23. März 1783 war für Mozart ein durchschlagender Erfolg – und ist heute für uns von besonderem Interesse, lässt es doch einzigartige Einblicke auf Mozart, den Konzertveranstalter zu. Als eines der wenigen Konzerte, die Mozart gegeben hat, ist uns das genaue (und ebenso bunte wie umfangreiche) Programm noch heute bekannt. Was liegt also näher, als die fulminante Akademie dieses Sonntags nachzustellen? Es spielt das neugegründete Akademieorchester der Universität Mozarteum Salzburg unter der Leitung des Kontrabassisten, Dirigenten und Mozart-Experten Vanni Moretto.

→ *Vertiefend ab S. 97*

Programm

Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert

Fr, 18. und Sa, 19. November 2022
Villa Vicina, Stiftung Mozarteum
Schwarzstraße 30, 5020 Salzburg

Wissenschaftliches Symposium

(Details werden bekanntgegeben)

Fr, 18. November 2022
19.00 Uhr
Wiener Saal, Stiftung Mozarteum
Schwarzstraße 26, 5020 Salzburg

Studienkonzert

zum Symposium mit Studierenden der Universität Mozarteum Salzburg.

Im Jahr 2022 beginnen **Bernadeta Czapraga** und **Rainer J. Schwob** am **Institut für musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte** (IMRI) in Zusammenarbeit mit der **Stiftung Mozarteum Salzburg** ein neues Forschungsvorhaben zu Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert. Drei Schwerpunkte sind vorgesehen: ein Seminar mit Studierenden im Sommersemester 2022, ein wissenschaftliches Symposium mit Studienkonzert am 18./19. November 2022 sowie ein Forschungsprojekt.

Im 18. und 19. Jahrhundert, vor der Einführung der Schallplatte, wurden musikalische Werke häufig in Bearbeitungen gespielt. Sie erklangen zuhause ebenso wie in kleineren Konzerten und Serenaden. Auf diese Weise konnten zum Beispiel Sinfonien im kleinen Kreis gespielt und kennengelernt werden, wofür verschiedenste Formationen in Frage kamen. Bevor mit der Idee des Urtextes der Anspruch auf Originalgestalt des Werks erhoben wurde, hatten Bearbeitungen eine wichtige kulturelle und soziale Funktion. Zugleich waren sie entscheidend für die Kenntnis von Mozarts Musik. Doch so wichtig Bearbeitungen für die Verbreitung seiner Werke waren, so wenig wurden sie bisher von der Forschung wahrgenommen.

Das Musikwissenschaftliche Seminar (zusammen mit **Ulrich Leisinger**, dem wissenschaftlichen Leiter der Stiftung Mozarteum) trägt den Untertitel „Von den Quellen bis zur Aufführung“: Studierende können hier Bearbeitungen kennenlernen, auswählen, erforschen und für den praktischen Gebrauch in Aufführungen vorbereiten (edieren). Als Quelle für handschriftliche und gedruckte Bearbeitungen steht die reichhaltige Sammlung der Bibliotheca Mozartiana der Stiftung Mozarteum zur Verfügung.

Das darauffolgende Symposium lädt internationale Spezialist*innen zu wissenschaftlichen Referaten nach Salzburg und steht auch künstlerisch-forschenden Zugängen offen. Es wird durch ein Studienkonzert von Studierenden der Kammermusikklassen der Uni Mozarteum abgerundet.

Derzeit wird an Stiftung und Universität Mozarteum ein mehrjähriges Forschungsprojekt zu Aufarbeitung der Mozart-Bearbeitungen und Erforschung ihrer Bedeutung vorbereitet. Lehrveranstaltung und Symposium bilden wichtige Vorleistungen bzw. Eigenanteile der beiden Projektpartner für die Drittmittelerwerbung.

Programm

Im Rahmen des **Crossroads Festivals**

Do, 24. bis Sa, 26. November 2022
Solitär, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg
Genaueres Datum und Uhrzeit folgen

Ensemblekonzert Neue Musik

Vokalensemble Cantando Admont

Im Begriff des **Frei.schaffens** lässt sich ein produktiver Widerspruch verorten, der an die Wurzel dessen greift, was Komposition bedeuten mag. **Schaffen:** Aus der unmöglichen Freiheit alles Möglichen eine Auswahl zu treffen, Vieles auszuschließen um Weniges einzuschließen, findet im komplexen Regelwerk einer Komposition – die letztlich eine Bewegungschoreografie in Zeit (und Raum) ist – künstlerischer Ausdruck dann zu einer ästhetischen Freiheit, wenn das Schaffen mit und gegen das Regelwerk sich immer wieder selbst aufzugeben vermag, sich über seine eigenen Grenzen hinwegsetzen kann, gegen seine Begrenzungstendenzen Fluchtwege ins Offene und Weite freihält. Das Frei.schaffen wäre demnach ein künstlerischer Prozess, der sich an seinen eigenen Entstehungs- und Formierungsbedingungen immer wieder selbst abarbeitet: ein Sich-Frei-Schaffen als ein fortwährender Prozess künstlerischer Erneuerung.

In einem **Konzert** mit dem **Vokalensemble Cantando Admont** setzen sich Kompositionsstudierende der Universität Mozarteum Salzburg mit diesen Fragestellungen auseinander und präsentieren ihre Ergebnisse an einem Abend **im Rahmen des Crossroads Festivals** im Solitär.





„für mein Metier der beste ort von der Welt“ Mozarts Wiener Lebensentwurf – ‚freischaffend‘?

Von Laurenz Lütteken

Im Postscriptum zu seinem Brief an den Vater vom 4. April 1781 schrieb Mozart die berühmt gewordenen Sätze über Wien: „ich versichere sie, daß hier ein Herrlicher ort ist – und für mein Metier der beste ort von der Welt.“¹ Schon früh ist daraus in der Mozart-Biographik der Topos erwachsen, Mozart sei auf der Suche nach einer festen Anstellung gewesen – und habe nach dem Scheitern dieses Vorhabens notgedrungen ‚freischaffend‘ werden müssen. Die einzige Quelle zu seinem im Folgemonat vollzogenen Bruch mit dem Salzburger Fürsterzbischof und dem Wechsel nach Wien bilden jedoch die Briefe an den Vater. Auch wenn die Korrespondenz nicht vollständig erhalten ist, und auch wenn die Beschwichtigung des besorgten Vaters dabei eine nicht unwichtige Rolle gespielt haben dürfte: Von einem Amt (und das hieß wohl: Hofamt) ist dort gar nicht die Rede. Es geht offenbar um Unterricht und um Konzerte, in der Gewißheit, der damit zu erzielende Verdienst übertreffe den des Salzburger Hofamtes beträchtlich.

Daher erscheint die Frage nach der von Mozart gewählten Formulierung trivial nur auf den ersten Blick. An den Vater gerichtet hätte er, wäre damit einfach der Status des Musikers, gar des Hofmusikers gemeint gewesen, doch zweifellos von ‚unserem Metier‘ schreiben können; er blieb aber beim Possesivpronomen im Singular – und hob dieses noch durch Unterstreichung hervor. Das bedeutet jedoch, daß sich das von Mozart reklamierte Metier sogar von dem seines Vaters unterscheiden sollte. Was also könnte dann mit dem Begriff überhaupt gemeint sein? In Christian Friedrich Schwans Mannheimer Wörterbuch von 1784 gilt als deutsches Äquivalent des Wortes ausschließlich das ‚Handwerk‘, das, wenn man es beherrsche, zur ‚profession‘ werde.² Dieses ‚metier‘ stand im Gegensatz zur Kunst, zum Tun des ‚artiste‘, in der Musik, bei Schwan, zur Tätigkeit des ‚Tonkünstlers‘.³ Vor diesem Hintergrund wird die besondere Pointe

1 Wolfgang Amadé Mozart am 4. April 1781 an Leopold Mozart. In: Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch (Hrsg.): Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Band III: 1780–1786. Kassel etc. 1963, S. 101–103, hier S. 102; abgeglichen mit der DME (<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1152&cat=>; Zugriff am 10.01.2022); die Unterstreichung bezieht sich wohl nur auf das Wort ‚mein‘. – Aus pragmatischen Gründen werden in diesem Text nur Quellennachweise gegeben.

2 Christian Friedrich Schwan: Nouveau Dictionnaire de la langue allemande et française. [...] Tome second qui contient les lettres H-Z de l’alphabet allemande, expliqué par le français. Mannheim 1784, S. 25f.

3 Schwan: Nouveau Dictionnaire (wie Anm. 3). Tome troisième qui contient les lettres I-P de l’alphabet français expliqué par l’allemand. Mannheim 1791, S. 420.

erkennbar, wenn der Begriff in Zusammenhänge übertragen wurde, denen er eigentlich nicht angehörte. So konnte der Göttinger Historiker Johann Christoph Gatterer 1771 ebenso selbstbewußt wie untertreibend von sich behaupten: „Mein Metier ist Historie“;⁴ womit nichts anderes gemeint war als die nüchterne Beherrschung seines geistigen Tuns. Auch von Joseph II. ist ein solch pointierter, abweichender Wortgebrauch bezeugt. In einer seit 1777 mehrfach kolportierten Anekdote wird berichtet, der Kaiser habe, angesprochen auf seine Haltung zum amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, entgegnet: „Mein Metier erfordert, königlich gesinnt zu sein.“⁵ Die auf der Gnade Gottes gegründete Herrschaft war damit, zweifellos in einer provokativen Anspielung auf die Motive des Unabhängigkeitskriegs selbst, zu einem handwerklichen Beruf geworden.

Daß Mozart derlei terminologische Feinheiten im Sinn hatte, ist nach seinem langen Aufenthalt in Paris zumindest nicht unwahrscheinlich. Die Musik war ihm demnach zu einem ‚Metier‘ geworden – und damit in einen Zusammenhang gestellt, der beispielsweise in der riesenhaften Unternehmung der *Encyclopédie* und ihren zahlreichen auf die Musik bezogenen Artikeln grundsätzlich nicht begegnet. Da Mozart in denselben Briefen an den Vater überdies und unentwegt vom Geldverdienen spricht, wird der kommerzielle Hintergrund seiner Begriffsverwendung deutlich. Schon im Postscriptum vom 4. April erwähnt er sein Ziel, „so viel möglich geld zu gewinnen“. Im Brief vom 11. April, also eine Woche später, wird er, über weite Teile in der internen Geheimschrift, noch deutlicher: „genug davon. ich hoffe nächsten Posttag zu lesen, ob ich noch ferners in salzburg meine iungen iahre und mein Talent vergraben solle; – oder ob ich mein Glück, wenn Ich es machen kann, machen darf. – oder warten muss, bis es zu späth ist. – in vierzehn tägen oder 3 wochen kann ich es freylich nicht machen, so wenig als in salzburg in tausend iahren. – übrigens ist es doch mit tausend Gulden das iahr – angenehmer zu warten, als mit vier. – denn so weit hab ich es izt schon gebracht – wenn ich will! – Ich darf nur sagen das ich hier bleibe – dann, was ich Componiere ist nicht dazu gerechnet“.⁶

4 Johann Christoph Gatterer: Raisonement über die jezige Verfassung der Geschichtskunde in Teutschland. In: Historisches Journal 1, 1772, S. 255–266, hier S. 256.

5 Adam Friedrich Geisler: Skizzen aus den Charakter und Handlungen Josephs des Zweiten [...]. Erste Sammlung. Halle 1783, S. 136.

6 Wolfgang Amadé Mozart am 11. April 1781 an Leopold Mozart. In: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen 3 (wie Anm. 1), S. 104–106, hier S. 105f.; abgeglichen mit der DME (<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1154&cat=>); Zugriff am 10.01.2022).

Das Metier umfaßte demnach das musikalische Tun, die aktive Tätigkeit, also das Konzertieren und wohl auch das Unterrichten, bemerkenswerterweise aber nicht die Komposition, die gewissermaßen unabhängig davon existierte. Leopold Mozart hatte im Salzburg der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen der liberalsten Staaten des Reiches kennengelernt, und sein Sohn wußte aus den 1770er-Jahren von den damit verbundenen Freiräumen. Die Serie seiner großen Salzburger Werke, zum Beispiel der Sinfonien, legt davon auch kompositorisch Zeugnis ab, war es doch anscheinend mühelos möglich, eine derart ambitionierte Reihe anspruchsvollster Orchesterwerke in einem höfisch geprägten Umfeld zu verwirklichen und, unter welchen genauen Bedingungen auch immer, aufführen zu lassen. Mozart hatte über seine gesamte Kindheit hinweg diesen Hof zwar lediglich als abstrakte, gönnerische Größe kennengelernt – bis etwa 1773 herrschte der permanente Ausnahmezustand bloß gelegentlicher Anwesenheiten in Salzburg; aber auch danach nahm er erstaunliche Freiheiten in Anspruch. Zudem konnte er in Mannheim, Paris und gleich zweimal in München die Erfahrung machen, was es bedeutete, zwar in der höfischen Welt, aber bis zu einem gewissen Grad zugleich unabhängig von ihr zu existieren.

Sein Metier unterschied sich also vorsätzlich vom Hofdienst des Vaters, in dem alles seinen regulierten Weg ging, auch in den Freiräumen, die eben doch nur bis zu einem gewissen Grad und, vor allem, als Akt der Gnade existierten. In den wenigen Wochen seines Wien-Aufenthaltes glaubte Mozart zu lernen, daß eine Existenz auch jenseits des Hofdienstes nicht nur kurzfristig, sondern dauerhaft denkbar war – in einem höfischen Umfeld, in dem sogar der Monarch selbst seine Regentschaft lediglich als ‚Metier‘, als handwerkliches Geschäft begriff. Im Umfeld des finanzstarken Wiener Hochadels erschien diese auf handwerkliche Tätigkeit gegründete Existenzform greifbar nahe. Der vorsätzlich herbeigeführte Bruch mit dem Erzbischof sollte sich demnach als eine Art von Eintrittsbillet in das freigeistige Klima des sich radikalierenden josephinischen Wien erweisen.

Die Existenzform, die Mozart in Wien anstrebte, war folglich kein Zufallsprodukt, kein Schaden auf der gescheiterten Suche nach einem Amt, sondern sie war offenbar vorsätzlich gesucht – und darin neu. Der Begriff ‚freischaffend‘ charakterisiert sie deswegen nur ungenau und verzerrt. Der Begriff des ‚Metiers‘ legt vielmehr eine professionelle (und professionell kalkulierte) Organisationsform nahe, in der Mozart bedeutende Entfaltungsmöglichkeiten erblickte. Ein rechtes Vorbild dafür existierte nicht,

vielleicht am ehesten in der Figur Georg Friedrich Händels. Ob sich Mozart wenigstens ansatzweise darauf bezog – immerhin dürfte er während seines Londoner Aufenthaltes reiche Eindrücke von Händels später Zeit erfahren haben –, muß allerdings vollständig unklar bleiben. So oder so ist die Entscheidung in Wien bewußt gefallen, und Mozart muß, im Gegensatz zu seinem Vater, das damit verbundene Risiko für gering und kalkulierbar gehalten haben.

Die Wiener Jahre sollten ihm, zumindest bis zur großen Wirtschaftskrise ab etwa 1788, Recht geben, erwies sich doch sein Modell als ausgesprochen erfolgreich. Mozart wurde seit seinen Kindertagen von der in Salzburg bereitwillig kolportierten Auffassung begleitet, die Vorsehung habe an ihm und in ihm ein Wunder Wirklichkeit werden lassen – in einem komplizierten Begründungszusammenhang, der aber seine Selbstwahrnehmung und seine Selbsteinschätzung zunehmend geprägt hat, mit nicht selten demütigenden Folgen vor allem für seine musikalische Mitwelt. Wie in einem Säkularisierungsakt, demjenigen Kaiser Josephs II. nicht unähnlich, reduzierte er dieses Wunder der Vorsehung nun auf das ‚Metier‘, das gelingende Können. Es ging um die Tätigkeit des Pianisten, Lehrers und am Ende doch des Komponisten – und der Erfolg dieses Konzepts sollte sich rasch erweisen. In der *Wiener Zeitung* wurden im Dezember die sechs Sonaten für Clavier und Violine (KV 296, 376–380), also gewissermaßen der Wiener Einstandsdruck, als Werk „von dem genugsam bekannt und berühmten Herrn Wolfgang Amadee Mozart“ angekündigt.⁷ Ein Fünfundzwanzigjähriger, der sich erst wenige Monate am Ort befand, galt also bereits als hinreichend berühmt. Mozarts Prognose vom April 1781 hatte sich damit bewahrheitet, wie sich zugleich in der erfolgreichen Serie seiner Akademien zeigte. Das betraf auch die finanziellen Gegenleistungen für dieses ‚Metier‘: Zieht man die oft exorbitanten Sänger-Gagen nicht in Betracht, so verdiente ein Hofmusiker günstigstenfalls 400 Gulden jährlich; bei Mozart waren es in seinen besten Zeiten wahrscheinlich 8.000.

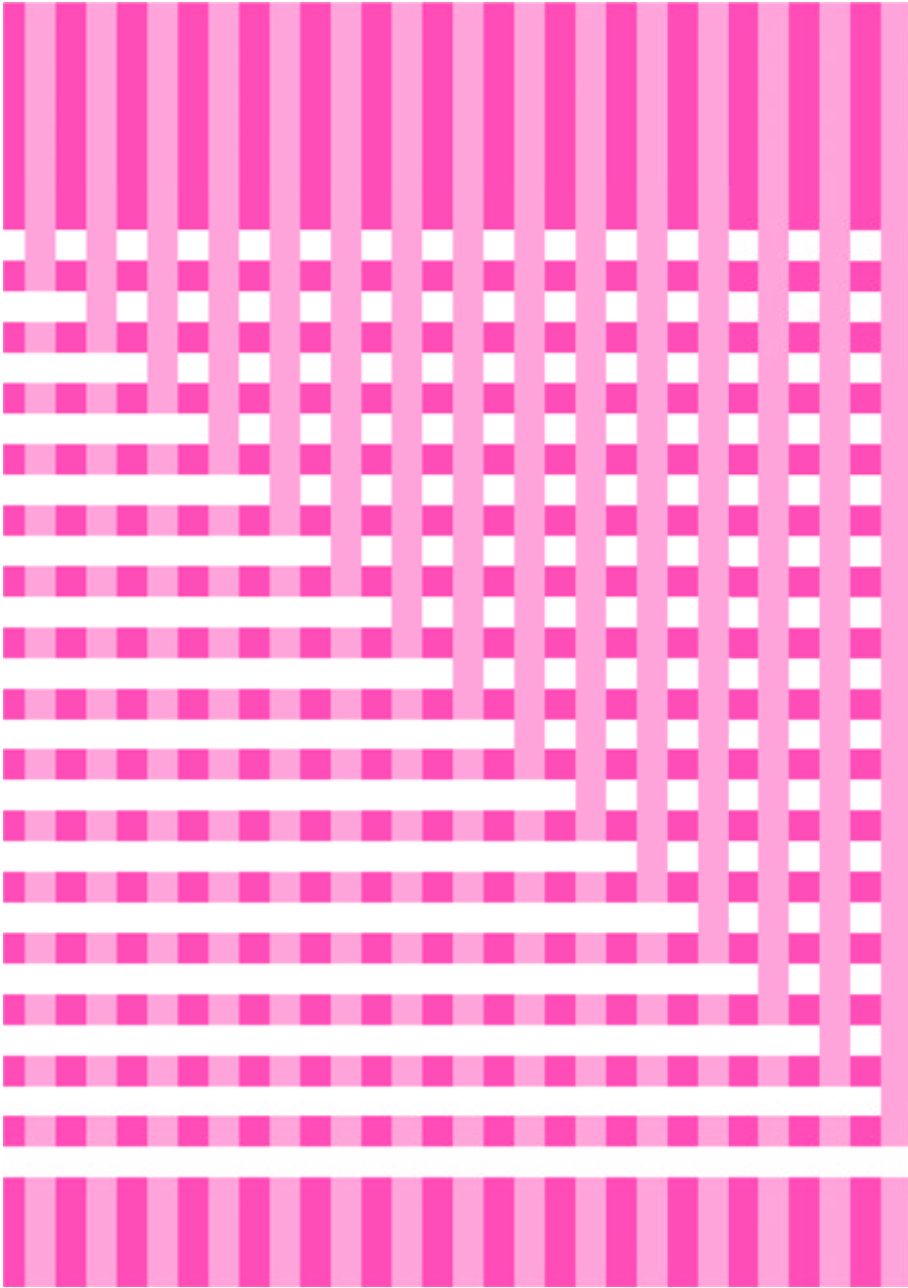
Daß Leopold Mozart die Abgrenzung wahrnahm, die sein Sohn bei der Rede von ‚seinem‘ Metier auch ihm gegenüber vornahm, ist natürlich nicht belegt, aber bei einem so klugen und gelehrten Musiker mehr als wahrscheinlich. Die Reduktion auf die professionelle, handelnde Tätigkeit war nämlich durchaus nicht verbunden mit einem Anspruch auf Egalisierung.

⁷ Anhang zur Wiener Zeitung 98, 8. Dezember 1781, S. [7]; vgl. Otto Erich Deutsch: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Kassel etc. 1961 (= Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke X, Supplement), S. 175.

Auch im Falle Josephs II. stand die „königliche Gesinnung“ ja in einem kalkulierten Widerspruch zum handwerklichen Metier dessen, der sie reklamierte: Die monarchische Gesinnung konnte eben einzig ein Kerngeschäft des Monarchen selbst sein, niemand sonst konnte und durfte sich dies anmaßen. Im Falle Mozarts ist dies durchaus vergleichbar. Das im Metier säkularisierte Wunder seiner Existenz sollte, das lassen schon die selbstbewußten Zeilen vom April 1781 erkennen, nicht etwa ein Muster zur Nachahmung ausprägen, sondern ganz im Gegenteil ein Alleinstellungsmerkmal bleiben.

Ein gutes Jahr später, nach den ersten großen Wiener Erfolgen, belehrte der Sohn seinen Vater darüber, daß solche Leute wie er, Wolfgang, „nur alle 100 Jahre auf die welt kämten“.⁸ Das sendungshafte Selbstbewußtsein wirft damit auch ein entscheidendes Licht auf den Entwurf der Wiener Existenz. Mozart war nicht durch Zufall stellen- und ämterlos, sondern in voller Absicht, vorsätzlich und kalkuliert. Er empfand sich damit aber nicht, ähnlich wie schon, ansatzweise, wenigstens in Mannheim, Paris oder München, als Nebenerscheinung einer höfisch bestimmten Musikkultur, sondern als deren Mittelpunkt. Das ‚Metier‘, ‚sein‘ Metier enthob ihn der gewährten Gnade, als Musiker tätig zu werden, und machte ihn davon, wenigstens bis zu einem gewissen Grad, unabhängig. Dieser Existenzentwurf ist ohne die Umgebung der zugespitzten josephinischen Verhältnisse der 1780er-Jahre nicht denkbar, in ihm zeigen sich also durchaus radikalisierte Mechanismen des Aufklärungsjahrhunderts. Mozart hielt sie aber anscheinend nicht für ein Modell, sondern für das Privileg von jemandem, der von der Natur dazu begünstigt war – in einem, so seine Selbstauffassung, präzedenzlosen Ausnahmefall. Die damit verbundenen Risiken hat er für beherrschbar gehalten. Die große Wirtschaftskrise in den späten 1780er-Jahren mußte ihn allerdings darüber belehren, daß auch diesem Lebensentwurf, ‚seinem‘ Metier am Ende Grenzen gesetzt waren. Seine verbleibende Lebenszeit war zu kurz, um erkennen zu können, wie er darauf am Ende des 18. Jahrhunderts hätte reagieren wollen; die Bewerbung um das Amt des Kapellmeisters am Wiener Stephansdom 1791 gehört vielleicht dazu.

⁸ Wolfgang Amadé Mozart am 17. August 1782 an Leopold Mozart. In: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen 3 (wie Anm. 1), S. 220–222, hier S. 221; abgeglichen mit der DME (<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1253&cat=>; Zugriff am 10.01.2022).



Give Freedom a Chance Notes from the Freeszfe Society Songbook

From Laszlo Upor

Long and Winding Road

Two years ago, we were simply called SZFE (Szinhat és Filmmuvszeti Egyetem –University of Theatre and Film Arts in Budapest), and we didn't know we were free. We didn't have to *know*. We spent our days working – teaching, studying, creating art. Doing and not doing our homework. Sometimes busy, sometimes lazy – as normal people are, as *free* people are. Then the world around us changed radically, and although we thought we remained the same, we suddenly realised how free we *had been* and how, for some reason, our freedom irritated others.

This freedom got severely attacked – and being free didn't feel so *natural* anymore. But it still felt *necessary*. The university community put on a fight, but, eventually, we left our ravaged old institution, and established our new non-institution: FreeSZFE Society, so we could stay and work together. In a radical act of defending our autonomy we performed autotomy.

Autotomy or self-amputation is the behaviour whereby an animal sheds or discards one or more of its own appendages, usually as a self-defence mechanism to elude a predator's grasp or to distract the predator and thereby allow escape. Some animals can regenerate the lost body part later. Starfish (asteroid) can re-grow its arms, sea cucumber may expel then grow back its cuvierian tubules, cute extra-terrestrial looking axolotl is able to grow part of its heart and brain. A recent study by a young Japanese scientist proved that some sea slugs will sometimes detach their head and regrow their entire body.

We were suddenly jobless and homeless, but free. And freedom, as we all know, might be a luxury. The quest for a safe place and the search for funds began. Soon, five European art universities from Austria, Germany, Poland and Switzerland (including Salzburg based Mozarteum University) decided to join forces and adopt our courses, so the students who left their brutally conquered alma mater could work on with their dissident teachers, while those partner universities agreed to provide the necessary credits. We dubbed this program Emergency Exit.

By being forced out from our collective comfort zone, we are now free to begin something genuinely new, that is rooted in (although not limited to) our past tradition but grows on the fertile soil of transnational collaboration.

Fixing a Hole

In 1772, legend says, eleven-year-old Mozart was locked in a house for a week, because the Big Authority of Salzburg wanted the boy to prove he really possessed the talent to compose all the mature pieces he had done by then. Whatever this tells about the powerful Prince's poor principles is another tale, but the infant prodigy emerged from this isolation with a little masterpiece, *Grab music* (Grave Music). A victory of the irrepressible talent and a clear sign of budding genius. But not everyone is a Mozart.

In 2020, records show, students of the 155-year-old University of Theatre and Film Arts locked themselves up in their main Budapest building, as an act of civil disobedience, to defend artistic freedom and the autonomy of the university against a severe government-led attack. Whatever that reveals about the ruling populist party's pompous principles is to be discussed in volumes, but these *enfants terribles* ruled a little educational republic while self-imprisoned and emerged with the prospect of a free society when they, eventually, had to give up the blockade after 71 days. Their discipline and irresistible charm secured their victory against all odds. Their movement was followed with sympathy and supported by an unprecedented mass of civilians. A clear sign of maturity and community genius.

We lost everything, but *we didn't lose*. We didn't gain anything, still: *we won*.

Come Together

Little Wolfgang Amadeus (an established composer already), at the time of that famous house arrest, was deprived from communicating with others – cell phone and internet were hiding in the thick fog of the distant future, even old-fashioned landline telephone was more than a century away –, so he could not reach out from his softly padded prison cell and “cheat”. (Not that he wanted to.) Did he suffer? Probably not. Did he care at all? We don't know. He spent his time with what he enjoyed most: challenging the secret powers of the Muses. He did what he was and remained best at: composed music. He certainly had enough music sheet and was, most likely, given enough to eat and drink – maybe some sweets, too (being a child after all). In our cloudy imagination this is all this wunderkind needed (probably a misconception of feverish creation) while filling one blank page after the

other with his beautifully flowing music. As for his diet those days – no records available.

During their self-imprisonment our students were isolated but, using all 21st century technologies and creative artistic tools, they did what they were and remain best at: communicate. Within their enclave – an educational republic – and outside of it. Communication, communal creation, and community building. Challenging the *a-musingly* mundane powers in various ways of artistic political activism.

The glorious days of the blockade (together with many preceding months of fierce fights) will, no doubt, be a shining page (chapter?) in the Grand Book of Resistance. A lot has been written/talked about its heroism and creativity. But less is known about minute details, including the logistics and catering. The building became a cult site of pilgrimage for those chasing the Blue Bird of *Hope*. Hundreds visited, bringing gifts and offerings to the dozens of students residing there. Blankets and sleeping mattresses, sanitary items, even refrigerators (!); fruit by the tons, water by the gallons, pizza, hot dishes and so on. And – for some reason – lots of sweets (“Oh, poor kids, let's indulge the little orphans”, must have thought many voluntary mothers). Donated provisions included a notable amount of *Mozartkugeln*. The protesting inmates received other sweet donations, like pancakes, Nutella etc. but nothing compares to these multi-layered chocolate balls ...

Because

Let's just take one. Examine the little golden globe (*whoops!*), admire its perfect shape. Unwrap it. Remove the kitschy tinfoil with the fake-classic printed portrait of Wolfgang Amadeus. See the naked ball, firm and round. Cut it into two halves with a sharp knife (or with an e-string). Although it lacks the multitude of layers known from Peer Gynt's famous onion, you can clearly see the heart/nucleus, the cover, the cover of the cover ... All in all: a symbolic piece of pleasurable perfectness.

The points on the surface of a sphere are all the same distance (a radius) from a fixed point. Of all the solids having a given volume, the sphere is the one with the smallest surface area; of all solids having a given surface area, the sphere is the one having the greatest volume.

A metaphor of healthy society (aka democracy?), determination and resistance.

A sphere can be constructed as the surface formed by rotating a circle about any of its diameters.

One day you suddenly realise that you have taken things for granted when you shouldn't have. Order gives way to confusion; things get upside down. Your comfortable circles of freedom and independence start spinning around, and it feels quite dizzy, nauseous. But if the axis is stable, instead of falling apart, your rotating circle of freedom will become a perfect, inclusive sphere with your determined little community in the very centre, and friendly layers (spheric shells) covering each other.

Here Comes the Sun

Celestial bodies (only quasi-spheres) are shaped by gravity and friction. They can explode and get scattered all around in the void of infinite space or, the opposite extreme, collapse into a black hole – unless atomic level cohesion, that is a firm and sustainable connection to the innermost (moral) centre, comes in perfect balance/agreement with gravity of the other astronomical objects. So could communities fall apart or collapse, due to too big outside pressure or too little inner cohesion.

Earth – a celestial body itself, apart from being our temporary home – without ART is just “EH”, claims the well-known graffiti. Art without freedom is “eh-eh” – you may add. A Mozartkugel without the inner marzipan ball – its supreme taste-essence – is just a hollow shell that would break and collapse in your mouth. Who needs *that*, eh? Equally, without the nougat and the chocolate cover it would be just an oversimplified body of uncomfortable sweetness. Who wants *that*, eh-eh?

Note that Mozartkugel was first manufactured 100 years after Mozart died (well, 99 to be precise) so the composer certainly could not favour it and wouldn't necessarily agree on lending his name. We haven't even seen historical evidence that the musical genius liked marzipan or that he had sweet teeth (although, he must have had *some* obsession other than music). Gloria mundi ...

Happiness Is a Warm Gun

Probably the most perfect natural spheric body (one of the most valuable objects, a very costly jewel) is born out of the sufferings of the mother of

pearl. Is that a proof that we need to suffer to create something unique, something valuable? No, not necessarily...

A commonplace: art flourishes under pressure, even better: good art(ists) *need* the pressure and find inspiration in suffering, since effortless creation and happy artists open the door to bad art. Nonsense. Or, to put it mildly, a popular misunderstanding. True, though: art doesn't *die* under pressure. The artist's pride and confidence may be fuelled by the anger reflecting the senseless interference by arrogant powers. Political pressure, unjust limitation of resources – of space and time – will stimulate the creative hormones. Art is, by its nature, subversive and adventurous.

Whether you're a stubborn loner or a notorious team-player, you're used to exploring new fields and fighting dire circumstances – also: to fly against the wind. Thus, a little lack of electricity here or there will not stop you, a little deprivation of freedom will not necessarily freak you out. So, your output tends to defy natural logic – and this may be the source of the common misconception...

Art needs courage and although bravery in exploring new fields in creation doesn't necessarily coincide with civil courage, it very often does. Artists and art communities tend to get up against autocracy of any kind and fight for their rights (although, very often they don't).

Get Back

Freedom is a world-famous song, but nobody has ever seen its music score – goes the romantic-ironic chorus of *Freedom* (1998) by popular composer-lyricists Gabor Presser and Dusan Sztevanovity (not to be confused with Mozart's *Lied Der Freiheit* K.506, 1786). Apparently, freedom is much sought for by everyone: the rebel and the revolutionary, the sovereign and the subject.

For years, our cosy little school – University of Theatre and Film – was under heavy attack. Many of our powerful unfriends kept denouncing us, sticking labels on us, depicting our community a „liberal nest”, referring to us as a secret and dangerous sect of freemasonry – labels widely used by the (now mainstream) extreme right.

We didn't like it but enjoyed our poverty in the freedom of creation.

But there came a moment when our *illiberal* neverfriends decided to set our nest on fire. However devastating the firestorm had been, out of the ashes we were reborn like the mythological firebird (whoops, that's not Mozart, that's Stravinsky), the Phoenix. As the thick smoke was about to settle, with still blurry eyes, we realised to our great joy that we were not alone. We found genuine friends who offered to host the orphaned baby phoenixes (aka students) in their welcoming nests. Not one, not two, but five beautiful nests joined forces. And still counting.

Happily accepting the label „free masons” (Mozart, was a famous mason, after all, so we found ourselves in the best possible company) we began, stone by stone brick by brick, to build our all-European Hogwarts school of Theatre and Film Witchcraft. We are at the very beginning of the huge construction work but, judging from the partners' determination, we may foresee this school serving generations of art magicians to come.

With a Little Help from Our Friends

Emergency Exit is the popular nickname of our joint rescue program – but working on it we soon realised that this exit is actually a comforting entry: by leaving the brutally stormed old home through the fire door, we are entering the Promised Land with endless opportunities of collaboration and creation. An attractive landscape: plenty of nice clearings and hilltops to sit around the *bonfire* with our friends and sharing Tokaji wine, Zubrówka, Schnaps, maybe a few Mozartkugeln, singing sweet songs of freedom and feeling safe.

The brothers in arms, originally united to establish EmEx, are now entering in a long-term high-*fidelity* collaboration and planning on building structures of an international *non-institutional* institution. Plenty of room for developing cross-disciplinary projects that make border crossings – between genres as well as between science and art – desirable and natural. A multidimensional education matrix, that is as independent of capricious governments' dumb dictates and changing political climates as possible.

Collaboration is not just a “tool”, not a side-effect: it's the very core of our universe where the healthy links mend the broken chain – as seen in our case. Freedom is not a passive state, not an individual gift or achievement, practiced and nurtured alone in isolation. Not the opposite of imprisonment, but a collective *act of liberating the mind*.

The rampaging virus of autocracy could be stopped or tamed by repeated vaccination with manifest light-hearted autonomy. And the society (no: *mankind*) needs the regular booster shots to defend humanity against the repeated tsunamis of oppression, humiliation, spiritual enslavement. To fight the pandemic of infectious *non-liberté, non-égalité* and *non-fraternité*.

No individuals or communities are immune by definition, no-one is safe by birth right.

Let It Be

In times of trouble, like ours, when false group identities are forged and enforced by populism and chauvinism, when discriminating and eliminating others is the order of the day, when institutionalised corruption is accepted and welcome, when hatred – fuelled by sleek and effective propaganda – has become the common currency... in troubled times, like ours, true solidarity, genuine collaboration, free artistic creation and open-minded education, flag shipped in self-governing autonomous institutions, are vital. Unless we want to endlessly repeat “EH” while walking the surface of our quasi-spherical, gloomy EARTH, unless we are ready to repeatedly decapitate ourselves, unless we want to get imprisoned or self-imprisoned for *what we are*, unless we want to give up basic human values, unless we want to reject the quest for that very popular song (aka *freedom*) whose music score has yet remained unseen... in troubled times, like ours, autonomy, solidarity and freedom of expression must be retained, repaired, rebuilt, reinforced every day.

Let's dream about a splendid system of non-isolation, a universe of interconnected planets representing the ultimate celestial balance (harmonia caelestis) of gravity and lightness. Planets populated with “normal” and “deviant” creatures, like fox and starfish, magpie and sea cucumber, butterfly and cute little axolotl. And autonomous people of all kinds. Imagine a sweet interstellar network of orbits wrapped in grandiose virtual tin-foils portraying Mozart (and Bartok, Beethoven, Honegger, Penderecki) as well as Einstein (and Bernoulli, Bolyai, Gödel, Maria Skłodowska): the ones that shine like crazy diamonds, not pearls. Who are fluent in the language of arts and sciences, and speak the words of wisdom.

Imagine.

14 9 5
4 5 1
13 9 20
4 5 18
13 9 5
19 5 14
2 18 5
9 18 21
5 2 5

Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert

Von Ulrich Leisinger

(Bernadeta Czapruga, Rainer J. Schwob)

„Nun habe ich keine geringe arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine Opera auf die harmonie gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon; [...] – sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die harmonie zu setzen – daß es den blaßinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht.“

Mit diesen Worten schilderte Wolfgang Amadé Mozart seinem Vater am 24. Juli 1782, wenige Tage nach der erfolgreichen Premiere der *Entführung aus dem Serail*, seine Nöte als freischaffender Künstler. Zugleich plante er einen Klavierauszug der Oper. Viel ist aus diesen Projekten freilich nicht geworden, denn Mozarts Kopf war nach KV 384, der *Entführung aus dem Serail*, übervoll mit neuen Ideen wie der Haffner-Symphonie KV 385, dem Streichquartett in G KV 387 und der Bläuserserenade in c KV 388.

Und wer hat nicht die Geschichten von Komponisten wie Johannes Brahms oder Arnold Schönberg im Ohr, die sich in ihrer Jugend ihren Lebensunterhalt mit der Anfertigung von Arrangements verdienen mussten, welche sie unter eigenem oder fremdem Namen publizierten, anstatt sich der holden Kunst zuzuwenden?

Wissenschaft und Praxis, Lehrende wie Studierende machen heute zumeist einen großen Bogen um Bearbeitungen. Wer nicht gerade ein „exotisches“ Instrument wie Mandoline oder Bandoneon spielt, wird nur ausnahmsweise zu Arrangements greifen und das auch nur dann, wenn sowohl Bearbeiter*innen als auch Bearbeitende einen großen Namen tragen. Für Konzertpianist*innen hat es durchaus einen Reiz, sich mit Franz Liszts Klavierbearbeitungen von Liedern von Franz Schubert und Robert Schumann oder mit Ferruccio Busonis Bach-Bearbeitungen zu beschäftigen. Doch auch dann stehen sie selten auf dem Programm, sondern dienen eher als Zugabestücke.

Noch seltener wird man Bearbeitungen für größere Ensembles im Konzertsaal erleben, etwa Igor Strawinskys „schräge“ Adaption von Bachs Choralvariationen über „Vom Himmel, hoch da komm ich her“. Manchmal sind

Chorwerke wie Brahms' *Deutsches Requiem* von einem Kammerchor mit Begleitung von zwei Klavieren zu hören, aber die meisten Veranstaltungsleiter*innen denken hier gar nicht an den künstlerischen Wert der immerhin von Brahms selbst stammenden Einrichtung, sondern vor allem an das Budget. Wohl mehr belächelt als bestaunt werden hingegen heute Händels Oratorien mit der üppigen Bläserbesetzung von Wolfgang Amadé Mozart oder Bachs *Matthäus-Passion* in der Bearbeitung Felix Mendelssohn Bartholdys, der das Werk durch Kürzungen und Neuinstrumentation ordentlich modernisierte.

Woher kommt dieser radikale Paradigmenwechsel? Vor 120 Jahren blühten noch Ausgaben für professionelle Pianist*innen mit dem Titelzusatz „für den Konzertvortrag bearbeitet von“, und für den Hausgebrauch waren alle Sinfonien, Streichquartette etc. der großen Meister in Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen weit verbreitet. Sind denn Bearbeitungen per se künstlerisch wertlos oder gar moralisch verwerflich? Der Blick auf Mozart mahnt hier jedenfalls zur Vorsicht, denn zu den Werken, wegen denen die Harmoniemusik zur *Entführung* auf der Strecke blieb, gehört auch die Serenade in c KV 388. Diese hat Mozart aber selbst einige Jahre später als ein Streichquintett (KV 406) eingerichtet, das gleichwertig neben den „originalen“ Quintetten KV 515 und KV 516 bestehen kann.

Im Jahr 2022 beginnen Bernadeta Czapraga und Rainer J. Schwob am Institut für musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte (IMRI) in Zusammenarbeit mit der Stiftung Mozarteum Salzburg, vertreten durch Ulrich Leisinger, ihren Wissenschaftlichen Leiter, ein neues Forschungsvorhaben zu Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert. Ziel ist es, dem erstaunlich vielfältigen und umfangreichen Repertoire nachzugehen, Kriterien zur Beschreibung und zur Beurteilung von Bearbeitungen zu entwickeln, Bearbeitungen von besonderer Bedeutung zu identifizieren und wenn möglich online zugänglich zu machen.

Drei Schwerpunkte, die sich gegenseitig ergänzen, sind dabei vorgesehen: ein Seminar mit Studierenden im Sommersemester 2022, ein wissenschaftliches Symposium mit Studienkonzert am 18./19. November 2022 sowie ein Forschungsprojekt.

Schon die bloße Zahl an Mozart-Bearbeitungen überrascht: Im *Repertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM) sind gut 15.000 Mozart-Quellen überwiegend des 18. und 19. Jahrhunderts verzeichnet,

darunter etwa 5.000 Druckausgaben und 10.000 Handschriften. Mindestens ein Drittel dieser Quellen sind Bearbeitungen, und selbst wenn man die vielen gedruckten und handschriftlichen Klavierauszüge beiseite lässt, bleiben noch mehr als 1.000 Arrangements übrig. Allein mehr als 50 Quellen weisen eine Besetzung von 2 Flöten auf: Darunter finden sich alle großen Opern von der *Entführung aus dem Serail* bis zur *Zauberflöte*, aber auch Violinsonaten und Streichquartette dienten als Vorlage für diese Besetzung. Auf der Gegenseite des Spektrums gibt es faszinierende Instrumentationen, beispielsweise der Fantasie und Sonate in c-Moll KV 475 für Streichquartett oder sogar für großes Orchester.

Auch das „Rondo alla turca“ aus der Klaviersonate KV 331 durfte damals nicht fehlen: Manche Bearbeitungen beschränken sich auf die Hinzufügung eines Violin- und eines Celloparts zur originalen Klavierstimme; Carl Andreas Goepfert lässt es mit 14 Blasinstrumenten, darunter Serpentine und Posaune, sowie mit Großer Trommel, „Piatti“ und Triangel hingegen zünftig scheppern. Nur auf den ersten Blick erstaunlich ist, dass es von der *Kleinen Nachtmusik* keine Bearbeitungen aus dem 18. oder 19. Jahrhundert gibt. Dieses Werk wurde nämlich erst um 1837 erstmals publiziert, als die Bearbeitungswelle ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte. Den Charakter als die „Erkennungsmelodie“ für Mozart schlechthin hat sie erst im 20. Jahrhundert durch Radio und Schallplatte erlangt!

Die Untersuchung von Bearbeitungen erlaubt, wie diese Beispiele zeigen, wichtige Rückschlüsse auf die Verbreitung und die Beliebtheit von Mozarts Musik im 19. Jahrhundert. Bearbeitungen sind somit eine wichtige, wenn auch bislang stark vernachlässigte Komponente der Mozart-Rezeption.

Der Wunsch nach Reproduzierbarkeit von Musik, der so alt wie das Musizieren selbst ist, konnte in der Mozart-Zeit nur mit gleichermaßen kunstvollen wie kostspieligen Musikautomaten bedient werden: Mozart hat zwei seiner „romantischsten“ und „erhabensten“ Kompositionen, das Adagio und Allegro KV 594 sowie die Fantasie KV 608 für Joseph Graf Deym von Stržitéž geschrieben. Dieser hatte am 23. März 1791 mit einem Mausoleum für den am 14. Juli 1790 verstorbenen Heerführer Gideon Freiherr von Loudon eine neue Abteilung seines Kunstkabinetts eröffnet, das er unter dem eher trivialen Künstlernamen Joseph Müller am Stock-im-Eisen-Platz in Wien führte. Besucher*innen konnte dort in einem Glassarg die Wachfigur des Feldmarschalls bestaunen, der in atemberaubender

Weise beleuchtet wurde. Mit „Schlag jeder Stunde“ sollte den Besucher*innen ein Schauer über den Rücken laufen, denn es ließ sich dort, wie es in einer Zeitungsannonce zur Eröffnung heißt, „eine Trauer Musique hören, und wird alle Woche eine andere seyn. Diese Woche ist die Composition von Hrn Kapellmeister Mozart.“ Es muss sich um ein beeindruckendes mechanisches Musikinstrument gehandelt haben, und Müllers technisches Geschick verdient Bewunderung – wüssten wir doch gerne, wie es ihm gelungen ist, Stücke von mehr als 150 Takten und fast 10 Minuten Spieldauer auf einer einzigen Orgelwalze unterzubringen.

Doch wer außer wenigen Angehörigen des Adels verfügte schon über Musikautomaten von der Größe und Klangpracht einer Orgel? Und an den kleineren Flötenuhren fand Mozart keinen rechten Gefallen, selbst wenn die Dienste großzügig bezahlt wurden. So klagte er in einem Brief an sein „liebes, bestes Herzens-Weibchen“ vom 3. Oktober 1790, wie schwer es ihm falle, den Auftrag über ein Stück für ein mechanisches Instrument auszuführen: „Ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten.“ So musste man sich selbst helfen, und wer ein Stück, das er im Konzertsaal gehört hatte, auch zu Hause spielen wollte, hatte fast nach Belieben die Wahl einer für seinen Geschmack und Geldbeutel passenden Einrichtung.

Schon ein flüchtiger Blick auf das Repertoire zeigt, dass es grundverschiedene Arten der Bearbeitung gibt, die sich an ganz unterschiedliche Adressatenkreise wenden. Der nächstliegende Fall ist, dass ein Werk mit einer großen Besetzung für eine deutlich kleinere Anzahl an Spielern eingerichtet wird. Selbst reiche – oder sagen wir vorsichtiger kulturaffine – Adlige konnten sich oft kein eigenes Orchester (mehr) leisten; eine Harmoniemusik, bestehend aus 6 oder 8 Bläsern, die man gegebenenfalls aus der Militärmusik, wofür immer Geld da war, rekrutierte, konnte hier Abhilfe schaffen. Mozart hat diesem seinerzeit beliebten Genre in der Tafelmusik im zweiten Finale von *Don Giovanni* ein bescheidenes Denkmal gesetzt, mit zitathaften Bearbeitungen beliebter Weisen aus Opern von Giovanni Paisiello, Vicente Martín y Soler und aus *Le nozze di Figaro*. Dass gute gemachte Bearbeitungen, auch wenn sie nicht von Mozart selbst stammten, das Publikum und manchmal sogar die Presse begeisterten, können wir einem enthusiastisch anonymen Korrespondentenbericht aus Dresden in der *Musikalischen Real-Zeitung* vom 25. Februar 1789 entnehmen: „In einem

hiesigen Privatkonzert ist Mozarts vortrefliche Oper: *Il Don Giovanni* auf 8 blasende Instrumente gesetzt, aufgeführt worden; der Effekt, den sie auf die Zuhörer machte, ist nicht zu beschreiben. – Da man sonst nur Suiten und Märsche auf diesen Instrumenten zu hören gewohnt war, so machte dieses Meisterstück desto mehr Eindruck.“

In Musik für den Hausgebrauch kommt seit dem späten 18. Jahrhundert dem Klavier mit seinem „neutralen“ Klang eine wichtige Rolle zu: Fast jedes Mozart-Werk, das im 19. Jahrhundert überhaupt bearbeitet wurde, liegt auch in einer Klavierfassung, sei es zu zwei oder vier Händen, vor. Kurios erscheint es heute, dass selbst Vokalwerke wie das *Requiem* nicht nur in Klavierauszügen, sondern auch in Fassungen für Klavier allein unter „Hinweglassung der Worte“ verbreitet wurden. Da es dem Klavier aber an „Farbe“ fehlt, werden häufig weitere Instrumente hinzugefügt: Gerade dem Klaviertrio in seiner „klassischen“ Form – Klavier, Violine, Violoncello – kam hier neben dem Auszug für Klavier zu vier Händen eine wichtige Rolle zu; manchmal sorgte auch eine Flöte für zusätzliches Kolorit. Bearbeitungen Mozart'scher Werke dieser Art (aber auch von Haydn und Beethoven) haben unter anderem Muzio Clementi und Johann Nepomuk Hummel angefertigt.

Bearbeitungen wurden aber auch dort „gebraucht“, wo der Komponist seltene Instrumente verlangte: Mozarts Trios für drei Bassethörner KV 439b waren bis ins 20. Jahrhundert hinein nur in Arrangements für 2 Klarinetten und Fagott oder als Klavierkompositionen („Die Wiener Sonatinen“) bekannt. Das große Klavierquintett KV 452, das Mozart für eines seiner besten Werke überhaupt hielt, wurde kurz nach seinem Tod gedruckt – als Quartett in der Besetzung Klavier, Violine, Viola und Violoncello. Wer es in Originalbesetzung aufführen wollte und nicht nur auf einen wackeren Pianisten, sondern auch auf einen guten Oboisten, Klarinettenisten, Fagottisten und Hornisten zurückgreifen konnte, musste sich das Werk zunächst in einer Abschrift im Musikalienhandel besorgen.

Aber es war gar nicht immer das Ziel, ungebräuchliche Instrumente auszusparen. Manchmal ging es genau umgekehrt darum, das Repertoire an Kompositionen für ein Instrument, das Mozart nur selten bedacht hatte, zu erweitern. Hierzu gehören die vielfältigen Bearbeitungen von Violinsonaten, Klaviertrios, Quartetten und Quintetten mit einem solistischen Bläserpart, meist Flöte oder Klarinette.

Aber wir sollten die Versuche, Mozarts Musik zu vereinfachen, um sie dadurch weiten Kreisen zugänglich zu machen, weder ignorieren noch einfach belächeln. Auch die Bearbeitung des Vogelfängerlieds aus der *Zauberflöte* für zwei Violinen hat ihren musikgeschichtlichen Ort – und die Suzuki-Methode ist ein Beispiel dafür, dass es gelingen kann, mit „populären“ Arrangements das Rüstzeug für eine künstlerische Auseinandersetzung mit der klassisch-romantischen Musikkultur zu vermitteln.

An all diesen Prinzipien und Voraussetzungen änderte sich in den ersten 100 Jahren nach Mozarts Tod nur wenig. Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke, über deren Hintergründe wir oft mehr wissen, als über die typischen Bearbeitungen von fremder Hand, können damit ohne Weiteres in die Diskussion mit einbezogen werden. Sie helfen uns, die ästhetischen Ideen hinter dem Konzept „Bearbeitung“ zu verstehen, wer die Adressaten waren und wie sich Mozart beim Bearbeiten auf diese einstellte.

Doch was hat schließlich dazu geführt, dass dieser blühende Markt heute fast nicht mehr besteht? Der Hauptgrund ist sicher die Entwicklung der mechanischen Musikreproduktion, die auf der einen Seite von der Flötenuhr über das Orchestrion bis zum Reproduktionsklavier auf der anderen Seite von Edisons Wachsylinder über Schellack- und Langspielplatten zu den heute gebräuchlichen digitalen Formaten geführt hat. Mit der grenzenlosen Verfügbarkeit von Musik ist aber eine Ästhetik der Professionalisierung einhergegangen: Angesichts der mit tausend Schnitten und höchster Ton-technik perfektionierten Tonaufnahmen ist dem normalen Bürgertum der Sinn nach dem Selbstmusizieren gründlich vergangen.

Aber auch die Wissenschaft hat eine gehörige Teilschuld. Natürlich war es revolutionär, sich nach den mit Vortragsbezeichnungen überladenen Ausgaben des 19. Jahrhunderts wieder auf den vom Komponisten intendierten Notentext zu besinnen. Der hehre Versuch, den „Urtext“ wiederherzustellen, indem alles, was als fremder Beitrag zu Mozarts Werken erkannt wurde, abgestreift wurde, hat aber dazu geführt, dass heute nur noch „das Original“ gilt. Dabei ist das Bearbeiten – wie die vielen, vielen Beispiele zeigen – nicht nur eine legitime, sondern eine fruchtbare Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe der Vergangenheit.

Den Blick hierfür wollen wir am Beispiel von Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert schärfen. Das Musikwissenschaftliche Seminar trägt daher den Untertitel „Von den Quellen bis zur Aufführung“: Studierende können hier Bearbeitungen kennenlernen, auswählen, erforschen und für den praktischen Gebrauch in Aufführungen vorbereiten (edieren). Als Quelle für handschriftliche und gedruckte Bearbeitungen steht die reichhaltige Sammlung der Bibliotheca Mozartiana der Stiftung Mozarteum zur Verfügung.

Das darauffolgende Symposium lädt internationale Spezialist*innen zu wissenschaftlichen Referaten nach Salzburg und steht auch künstlerisch-forschenden Zugängen offen. Es wird durch ein Studienkonzert von Studierenden der Kammermusikklassen der Universität Mozarteum abgerundet, bei dem Bearbeitungen und ihre Vorlagen einander gegenüber und gemeinsam zur „Diskussion“ gestellt werden.

Um den vielfältigen Facetten dieses faszinierenden Repertoires gerecht zu werden, wird derzeit an Stiftung und Universität Mozarteum ein mehrjähriges Forschungsprojekt zur Aufarbeitung der Mozart-Bearbeitungen und zur Erforschung ihrer Bedeutung vorbereitet. Lehrveranstaltung und Symposium bilden wichtige Vorleistungen bzw. Eigenanteile der beiden Projektpartner für die Drittmittelinwerbung.

Sommersemester 2022: **Lehrveranstaltung** (Seminar)

18. und 19. November 2022: **Wissenschaftliches Symposium**, Villa Vicina (Details werden bekanntgegeben)

18. November 2022, 19.00 Uhr: **Studienkonzert** zum Symposium mit Studierenden der Universität Mozarteum Salzburg, Wiener Saal



Meta machen

Versuch über Kunst und Kultur als Lebensnotwendigkeiten in Zeiten der *Krise*

Von Thomas Ballhausen

I.

Twenty-nine different attributes
Only seven that you like (uh-oh)
Twenty ways to see the world (oh-ho)
Twenty ways to start a fight (oh-ho)

The Strokes: You Only Live Once

II.

Das zufällig gelesene Fragment stellt die Situation auf den Kopf. Linearität, so war unlängst zu hören, wäre ja ohnehin heillos überschätzt. Freundlicher als die Zeile *Du hättest wenigstens anrufen können* wird es nicht mehr werden. Im Wechselschritt geht es verletzend voran, der kaum sichtbare Beobachter begleitet das schändliche Geschehen wie ein mechanischer Chronist. Die Gesichter der anderen Gäste erscheinen bedrohlich vertraut. Jeden Moment kann man enttarnt werden, die nächste Katastrophe ist nur eine weitere Zufälligkeit entfernt. Versuche der Maskierung tragen noch zur weiteren Verfremdung der Gesamtsituation bei. Jede dieser Unternehmungen ist von Beginn an zum Scheitern verurteilt.

III.

Wie Leihgaben wechseln die Körper für kurze Zeit die Besitzer. Bald schon aber hat man sich satt, wer will denn schon jemand anderen nötig haben. Die Notwendigkeit des Verlusts wird jeden Tag neu verhandelt. Wir sind Politiker und Piraten, kaum haben wir das Bett verlassen. Die Feuer in der Tiefe sind längst erloschen. Nur in den langweiligsten Zusammenstellungen, den unbeantworteten Briefen und den vergessenen Einladungen wird noch darauf Bezug genommen. Alljährlich werden an der Oberfläche Menschen angezündet, zum Gedenken an den alten Schrecken und seine Rhythmen. Unruhig wird zwischen den Orten gewechselt. Als ob es sich auf der Straße leichter schreiben und im Park leichter leben ließe. Der vorsichtige Blick zur Seite ist verräterisch. Lieber soll ein weiteres Unrecht begangen, als auf jeden Anflug von Ordnung verzichtet werden.

IV.

Die Unsicherheit und die Gerüchte stiften leise Verwirrung, kaum fühlbaren Aufruhr unter den zitternden Oberflächen. Im Neigen des Kopfes, im Falten der Hände versteckt sich das Entschlüsselbare. Für Momente der Entspannung kann die Außenwelt vergessen werden. Heimisch kann hier aber trotzdem niemand werden. Der Status des Gasts lässt sich nicht abwachen, vor dem Spiegel nicht wegbürsten. Nachrichten wechseln zwischen den wie eigenständig agierenden Geräten hin und her. Phrasen werden abgespult, das Vielgesagte wiederholt. Die unbeabsichtigte Berührung einiger Tasten kann Existenzen löschen, Kriege auslösen oder Liebe stiften. Ein Zauberspruch ist also mitunter doch wie eine Telefonnummer, die man auswendig – *by heart* – weiß. An wen sich die Aufforderungen richten, ist unbestimmt. Wenn die Aufgaben erledigt sind, werden wir lange nicht wissen, wohin wir uns wenden sollen.

V.

Acker, Kathy & Wark, McKenzie: *I'm very into you. Correspondence 1995 – 1996*. Edited and with an Introduction by Matias Viegner. Afterword by John Kinsella. South Pasadena, CA: Semiotext(e) 2015.

Ballhausen, Thomas: *Transient. Lyric Essay*. Wien: Edition Melos 2020.

Blanchot, Maurice: *Thomas der Dunkle*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2017.

Caduff, Corina & Tan Wälchli (Ed.): *Artistic Research and Literature*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.

Carson, Anne: *Der bitter-süße Eros*. Wien: Verlag Turia + Kant 2020 (=Neue Subjektile).

Davis, Lydia: *Essays*. London: Hamish Hamilton/Penguin Books 2019.

Eshun, Kodwo: *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*. Berlin: ID Verlag 1999.

Fournier, Lauren: *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge, MA: The MIT Press 2021.

Monk, Ian & Daniel Levin Becker (Ed.): *All That Is Evident Is Suspect. Readings from the Oulipo 1963–2018*. San Francisco: McSweeney's, 2018.

Nelson, Maggie: *On Freedom. Four Songs of Care and Constraint*. London: Jonathan Cape 2021.

Reckwitz, Andreas & Rosa, Hartmut: *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* Berlin: Suhrkamp Verlag 2021.

Yuknavitch, Lidia: *The Misfit's Manifesto*. London: Simon & Schuster 2017 (=TED Books).

Zambreno, Kate: *Drifts. A Novel*. New York: Riverhead Books 2020.

VI.

Die Hand an das grobe Mauerwerk gepresst, fühlst Du den Puls der Stadt, die unter dem Mauerwerk verlaufenden Leitungen. Etwas schläft unter dieser langsam abbröckelnden Haut. *Sie* hat längst verstanden, was für einen Wert das hat, aber sie will ihre Wahrheiten nicht mit Dir teilen. Sie zieht es vielmehr vor, Dich in den unmöglichsten Momenten mit den immer gleichen – und irgendwie auch immer gleich berechtigt klingenden – Vorwürfen zu konfrontieren. Die steinerne Mauer ist so kühl wie Dein Gemüt. Da ist eine Stimme, die im Verputz der Dinge steckt, doch noch hat sich ihre Frequenz Dir nicht erschlossen. Vielleicht wird hier ja auch von einer Wahrheit gesprochen, für die Du Dich taub stellen musst. Das bedrohlich anmutende Geräusch, das zu hören ist, wenn man eine lange getragene Maske anzieht. Ein unfreundliches Schmatzen, Puder rieselt auf Deine Schultern. Dein Gesicht ist gerötet. Für einen Moment fürchtest Du, dass sich Teile Deiner Haut ebenfalls abgelöst haben und die nächste, darunter liegende Maskierung zu sehen ist. Das Wunder der Fälschung liegt nicht so sehr im Vermeiden der Verluste begründet, sondern im Aufbieten unvermuteter Reserven.

VII.

Das stumpfe Licht fällt auf die Bilder an der Wand, die, wie selbst eine flüchtige Überprüfung ergeben muss, keine Originale sind. Sie wurden, so legt es die Staubschicht auf der Oberseite der Rahmen nahe, schon vor längerer Zeit ausgetauscht. Selbst hier finden wir also nur gefälschte Bilder, Reproduktionen, die aus billig hergestellten Katalogen herausgelöst wurden. Eine noch nicht fertig ausformulierte Antwort auf die Frage,

welchen Eindruck ihr furchtbares Verhalten langfristig auf Dich haben wird, tritt hinter die Notwendigkeit zurück, eine Antwort auf die Frage danach zu finden, ob Du all das nicht auch tatsächlich verdient hast. *Was ist eigentlich mit Dir los?* Sie verlangt mit einer gewissen Berechtigung nach einer Auskunft, die Du ihr weniger geben kannst denn geben willst. Man muss sich mit der Rolle des Gespenstes erst abfinden, bevor man sich mit ihr anfreunden kann. Schließlich flechtest Du in den mühsam abgepausten Klassiker kleine Wortbrocken, Fragmente einer Fremdsprache, die euch zumindest in Teilen geläufig ist. Farben, Nummern und Satzzeichen fügen sich, schreibend wie auch lesend, nach und nach zu einer Andeutung von Risikobereitschaft, einem Signal, das Du deutlicher nicht mehr setzen kannst. Die Leitung ist tot. Man muss dieses Spiel also tatsächlich stundenlang spielen, bevor man die eigene Rolle – geschweige denn die Rollen der anderen Mitspieler – verstanden hat. Du schlüpfst in das vorbereitete Kostüm, die Täuschung muss schließlich plangemäß weiterlaufen. Heute macht ihr wieder Schlagzeilen, nicht zuletzt, damit ihr etwas gemeinsam habt.

VIII.

Dies ist der Ort des Austauschs, zwischen diesen langen Regalreihen hinterlasst ihr euch Nachrichten, kleine Botschaften, die nicht immer gleich ans Ziel gelangen. Prüfend wirft der Beamte einen weiteren Blick auf Deinen gefälschten Ausweis. Er kann sich, ganz im Gegensatz zu Dir, nicht an Deinen letzten Besuch erinnern, Du kommst ihm nicht so bekannt vor, wie Du es befürchtet hattest. Immer wieder vergisst er auch die von Dir angegebenen Namen, eigentlich ein segensreicher Umstand. Ihr habt euch schon vor längerer Zeit auf ein Buch zur Übermittlung der verschlüsselten Botschaften geeinigt. Der gelbe Umschlag, das Papier und sein Geruch anderer Jahrhundertwenden, verheißt mit spitzer Feder ausgeführte, lockende Obszönitäten. Das Blättern in dem Band lässt Dich zumindest für wenige, flüchtige Momente wieder die Neugier und die Aufregung vergangener Zeiten spüren. Die Erinnerungen an vermeintliche Kinderspiele, papierne Hilfsmittel und die Erziehung zum Lügen blitzen kurz auf. Du lernst, die Lüge zu lieben, sie zu zelebrieren. Die statt ihrer Zeilen in dem Buch vorgefundenen Fotos behältst Du aus persönlichem Interesse. Dies hat rein gar nichts mit Deiner Profession zu tun. Beide Aufnahmen richten sich, obwohl Du es vorerst nicht wahrhaben willst, direkt an Dich. Eines zeigt eine junge Frau, die Du, Jahre nachdem diese Aufnahme gemacht worden war, kennen lernst, eine junge Frau, deren heimlicher Geliebter Du eine zu kurze Zeit lang warst. Die andere Aufnahme zeigt dem Betrachter den Blick aus dem

Schlafzimmer der Frau auf das gegenüberliegende Gebäude. Erst dieser zweite Beleg entschlüsselte Dir den ersten, macht Dir klar, woher Du dieses junge, noch ganz mädchenhafte Gesicht kennst. Diese Aussicht ist Dir vertraut, Du kannst Dich erinnern, wo dieses Haus stand. Du kennst diese arrogant geschürzten Lippen, nein, Du kanntest sie zumindest ein wenig. Beide Aufnahmen sind, so wie es für diese Art von belichteten Sofortunikatzen früher üblich war, blau getönt. Du kannst nur Vermutungen darüber anstellen, wer die Fotografien aufgenommen hat. Du kannst Leute verdächtigen, die Du aus Schilderungen kennst. Ob es noch weitere dieser Belege gibt, ob es überhaupt Botschaften sind, die sich vorsätzlich an jemanden richten? Vielleicht täuscht Dich Dein Wunsch nach Interpretation über die Tatsachen hinweg, wieder einmal.

IX.

Amerika, Mark: *The Kafka Chronicles*. Normal, IL: Black Ice Books 1993.

Ballhausen, Thomas: *Lob der Brandstifterin*. Mit einem Nachwort von Jack Hauser. Wien: Edition Atelier 2013 (=Textlicht).

Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Erweiterte Ausgabe. Berlin: Suhrkamp Verlag 2015.

Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997 (=Bibliothek Suhrkamp 1263).

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001.

Butt, Danny: *Artistic Research in the Future Academy*. Bristol: Intellect, 2017.

Cixous, Hélène: *Manhattan. Schreiben aus der Vorgeschichte*. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 2010.

Farge, Arlette: *Der Geschmack des Archivs*. Göttingen: Wallstein 2011.

Gioia, Ted: *Music. A Subversive History*. New York: Basic Books 2019.

Heraklit: *Fragmente. Griechisch und Deutsch*. Herausgegeben von Bruno Snell. Zürich: Artemis & Winkler 2007 (=Sammlung Tusculum).

Jabés, Edmond: *Vom Buch zum Buch*. München: Carl Hanser Verlag 1989.

Mandel, Emily St. John: *Station Eleven*. New York: Vintage Books 2015.

Wark, McKenzie: *Philosophy for Spiders. On the Low Theory of Kathy Acker*. Durham: Duke University Press 2021.

X.

Eine Zeitlang lebtet ihr, wie in diesem französischen Gedicht, dessen genauer Wortlaut Dir nicht mehr einfallen will, von Liebe und kaltem Wasser. Ihr habt beschlossen so schrecklich zu kämpfen, wie es euch nur möglich war. Ist das eine Stellvertretung fremder Götter, die da wirkt? Der Blick aus dem Fenster, nur kurz von der Lektüre aufblickend, legt es nahe. Ihr erlebt wieder ein letztes Aufbäumen, einen weiteren finalen Gewaltakt. Die Lichter ringsum sind Blitzschläge des Gedächtnisses, in die die vermeintlich letzten Kräfte fließen. Der dichte, gewaltvoll anmutende Regen kann die allgemeine Stimmung nicht von der Stadt waschen, sie nur kurz betäuben. Ihr dürft eine Werbepause erleben, eine fast schon unerhebliche Unterbrechung, gleich schon geht es weiter.

XI.

In einer anderen Wirklichkeit bist Du wahrscheinlich eine viel verträglichere, umgänglichere Person. Hier aber müsst ihr Geheimnisse erfinden, um etwas zu haben, das nur euch gehört und verbindet. Generationen gelangweilter Zuschauer würden sich sonst zu schnell abwenden, nur unter ihren neugierigen Blicken scheint ihr wirklich und tatsächlich zu existieren. Es wird einem offensichtlich immer noch zu leicht gemacht, sich nicht für die Welt zu interessieren. Was ihr übereinander wisst, verbindet euch. Die Brücke, zu der Dich die Spur führt, erweist sich als ungesicherter Übergang zwischen den Zonen. Die Leute tragen Schutzmasken. Ist das ein Trend oder eine Vorsichtsmaßnahme, Du vermagst es nicht zu sagen. Du kramst kurz in Deiner Tasche und holst die aufgrund ihres Alters fast schon antik wirkende Gasmasken hervor, die Du seit den letzten Attacken immer mit Dir herumträgst. Sie sitzt schlecht, Du musst kurz stehen bleiben und die Bänder, die sie auf Deinem Kopf fixieren, nachziehen. Unge-nügend geschützt, aber unkenntlicher als zuvor, setzt Du Deinen Weg fort, als wüsstest Du, wohin Du unterwegs bist. Hier kannst Du nicht bleiben. Hier nicht, hier auch nicht. Du möchtest lernen, die Katastrophe wie eine alte Freundin zu umarmen, so heftig und ehrlich, wie nur wenige vor Dir.

Du könntest Dich mit ihr anfreunden, da bist Du Dir ganz sicher. Diesmal wird alles anders sein. Ihr seid am Zug.

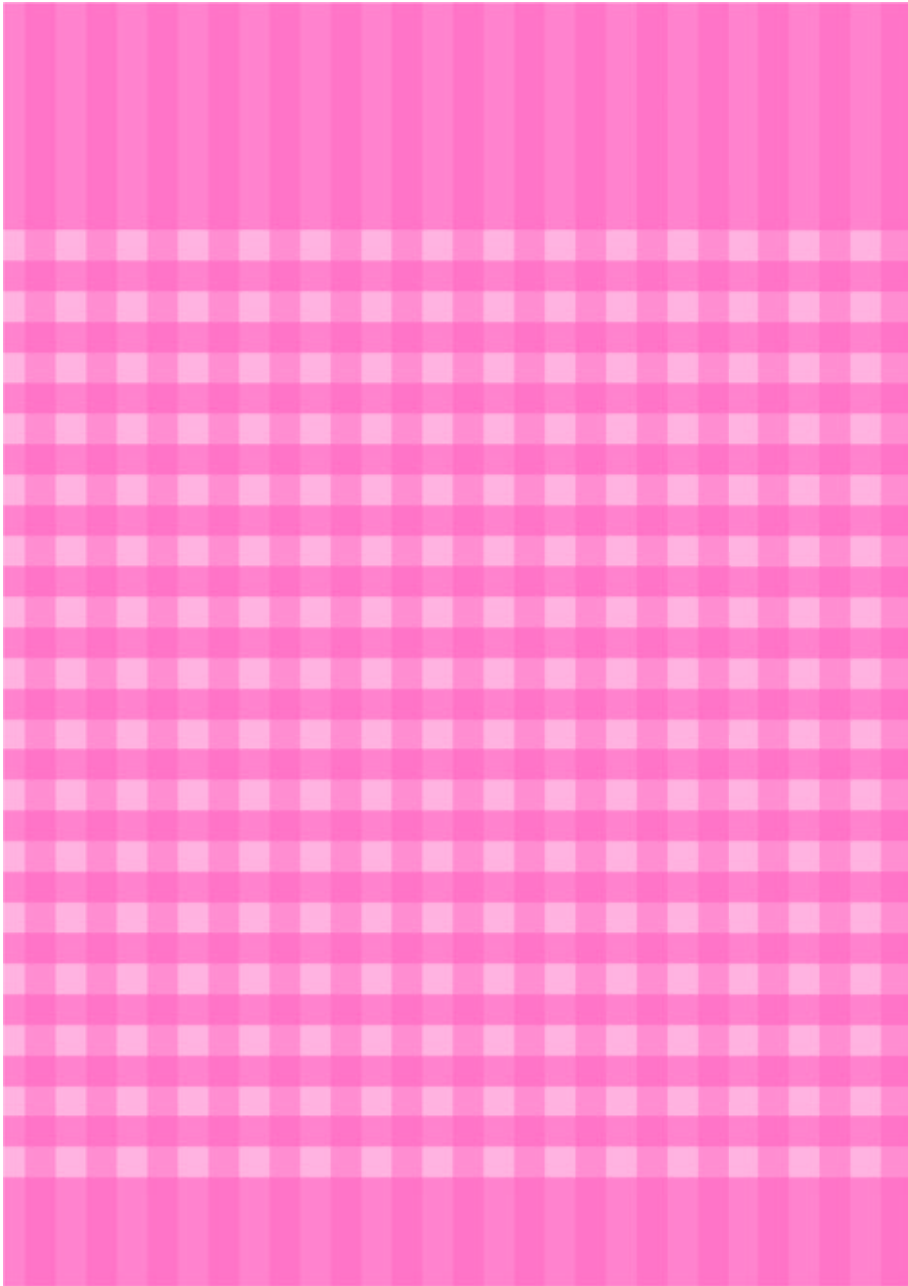
XII.

Im sicheren Dunkel des Saals, den Du später aufsuchst, richtest Du Dir die Sinne auf eine Sprache des unsicheren, des ungesicherten Terrains ein. Es ist eine zu einfache Vorstellung vom Leid, sich schlicht zum Clown gemacht zu sehen. Hier – und eben nur *hier* – kannst Du Dich an das erinnern, was Du vergessen hast. Dein Leben könnte davon abhängen. Meist, das tritt Dir nun wieder ganz deutlich vor Augen, wird aus dem unvermeidlichen Hungergefühl fast schon beiläufig die Liebe geboren. Man fängt sich Menschen also wohl wie Kugeln ein, indem man sich unvorsichtig dazwischen wirft, immer mit den besten Absichten.

XIII.

You only live twice or so it seems
One life for yourself and one for your dreams
You drift through the years and life seems tame
Till one dream appears and love is its name

Nancy Sinatra: You Only Live Twice



„Mozart lesen“ – das Streichquintett g-Moll KV 516

Von Barbara Dobretsberger

1781 kündigte Mozart seine Salzburger Stelle im Dienst des Fürsterzbischofs auf. Er fühlte sich in seiner Geburtsstadt zunehmend künstlerisch eingeschränkt, ja schikaniert, und als es beim Versuch, dem Erzbischof Colloredo eine Bittschrift bzw. sein Entlassungsgesuch zu überreichen, zu einem Eklat kam und Mozart vom Grafen Arco mit einem „Tritt im Hintern“ bedacht wurde, besiegelte das den Entschluss. Mozart beendete seine jahrelangen Versuche, sich in Salzburg neben der Anstellung am erzbischöflichen Hof eine Laufbahn als eigenständiger, weisungsungebundener Komponist aufzubauen. Im Brief an seinen Vater vom 9. Juni 1781 schilderte Mozart den unmittelbar vorangegangenen demütigenden Vorfall; überdeutlich sind seine Empörung und Verachtung für das Salzburger kleinstädtische Milieu. Sein Entschluss, in Wien zu bleiben, war kein spontaner. Schon im April desselben Jahres äußerte er seinem Vater gegenüber: „[...] ich versichere sie, dass hier ein herrlicher ort ist – und für mein Metier der beste ort von der welt.“ Ganz bewusst, und gewissermaßen von langer Hand vorbereitet, entschied sich Mozart im Alter von 25 Jahren, sein Glück als freiberuflicher Künstler zu versuchen.

Wien bot eine Fülle an Möglichkeiten, die sich Mozart zunutze machen konnte. Burgtheater, Kärntnertortheater, Augarten, Mehlgrube und private Palais standen ihm für die Aufführung seiner Werke und zur Veranstaltung seiner privaten und öffentlichen Akademien zur Verfügung. Seine Einkünfte als Komponist und Pianist seiner eigenen Klavierkonzerte besserte Mozart mit dem Erteilen von „Lektionen“ auf. Entgegen der sich hartnäckig haltenden Legende des finanziell stets schlecht aufgestellten Komponisten konnte sich Mozart in kurzer Zeit in Wien derart etablieren, dass er ein großbürgerliches Leben führen konnte. Die kompositorische Ernte dieser Jahre ist enorm: *Die Entführung aus dem Serail* (1782), die Haydn gewidmeten Streichquartette (1785), etliche Klavierkonzerte, darunter d-Moll KV 466 und c-Moll KV 491, Klaviersonaten, Violinsonaten, einige Lieder, Konzertarien, *Le Nozze di Figaro* (1786) und *Don Giovanni* (1787), um nur einiges zu nennen.

Bis 1786 hatte Mozart trotz seines aufwendigen Lebensstils keine größeren Geldsorgen. Ungefähr um die Zeit nach der Uraufführung des *Figaro*

(1. Mai 1786) wendete sich Mozarts Glück. Die Gründe dürften vielschichtig gewesen sein. Das Libretto des *Figaro* war nicht dazu angetan, die Gunst der großteils adeligen Gönner Mozarts zu erhöhen, und Vicente Martín y Soler hatte mit *Una cosa rara* trotz des gleichfalls gesellschaftskritischen Librettos einen musikalischen Erfolg erzielt, der den *Figaro* rasch vom Wiener Spielplan verdrängte.

1787, das Jahr der Entstehung des Streichquintetts KV 516, war keineswegs ein erfolgloses Jahr. Am 29. Oktober 1787 wurde in Prag *Don Giovanni* unter großem Applaus uraufgeführt, nach der erfolgreichen Aufnahme des *Figaro* in der Prager Opernsaison 1786/87 eine weitere Genugtuung und Entschädigung für die Zurückhaltung des Wiener Publikums und der Wiener Veranstalter.

Am 4. April 1787 schreibt Mozart an seinen damals schon kranken Vater einen Brief, den er zunächst mit heiteren Alltagsgeschichten aus seinem Wiener Komponistenleben einleitet. Doch dann ändert sich der Ton, und Mozart berichtet von seiner eigenen Versöhnung mit dem Tod, „diesem wahren, besten Freunde des Menschen“, bezieht sich auf den Todesfall seines „liebsten, besten Freundes“ Graf von Hatzfeld, der 31-jährig verstorben war. Zugleich bringt Mozart seine Sorge um den Gesundheitszustand des Vaters zum Ausdruck. So scheint es doch nicht abwegig, in der Entstehungszeit des Quintetts eine nachdenkliche Grundstimmung Mozarts zu vermuten, die sich auch durch die Prager Erfolge nicht überdecken ließ. Wenige Wochen nach diesem Schreiben, am 28. Mai, stirbt Leopold Mozart. Die Kompositionsarbeit am Streichquintett g-Moll hat Mozart kurz zuvor, am 16. Mai, beendet (Eintrag in sein eigenhändig geführtes *Verzeichnüß aller meiner Werke*). Die Komposition kann daher keine unmittelbare Reaktion auf den Tod des Vaters sein. Ähnlich wie bei der 1778 in Paris entstandenen Klaviersonate a-Moll KV 310, die trotz des wahrscheinlich früheren Kompositionsbeginns in der Interpretationstradition oft mit dem Tod von Mozarts Mutter am 3. Juli 1778 in Paris in Zusammenhang gebracht wird, greift eine Verbindung zwischen der Molltonart von KV 516 mit diesem neuerlichen biographischen Einschnitt, dem Tod des Vaters, zu kurz.

Generell überwiegen in Mozarts Œuvre die Dur-Tonarten. Bei den wenigen Werken mit einer Moll-Tonika dominieren g-Moll und d-Moll. Aus den überlieferten g-Moll-Werken (u. a. Sinfonien KV 183 und KV 550, Klavier-

quartett KV 478, die Fuge KV 401, Arien aus *Mitridate*, *La finta giardiniera*, *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*) lässt sich nicht ohne weiteres eine einheitliche Tonartencharakteristik herauslesen. Die Bandbreite einer möglichen Zuordnung von g-Moll zu bestimmten Affekten ließe sich in Epitheta von trotzig, energiegeladen und sehnsüchtig bis zu einsam, verzweifelt, rachelustig, zornig und enttäuscht fassen. Nichts davon möchte so recht zum Streichquintett KV 516 passen. Oder umgekehrt: Von allem könnte ein kleines bisschen passen.

Erwartungsgemäß kann weder die Annäherung über die Biographik noch über die Tonartencharakteristik zu erschöpfenden Ergebnissen und einem erweiterten Verständnis des Werkes führen. Die Spurensuche muss in der Komposition selbst fortgesetzt werden. Exemplarisch sollen hier einige der besonderen Wesensmerkmale des Werkes herausgestellt und Wege für ein analytische Annäherung aufgezeigt werden.

Der Kopfsatz, schlicht mit Allegro bezeichnet, lässt sich als rastlos charakterisieren, was keineswegs nur eine subjektive Empfindung ist. Das Satzbild oder, anders formuliert, die Lektüre des Notentextes (heilige Pflicht vor jeder Einstudierung, also noch vor dem Griff zum Instrument!), spiegelt diesen ersten Höreindruck wider. Die Partitur zeigt einen nahezu ununterbrochenen Achtelnotenpuls, teilweise triolisch gesteigert. Die wenigen Takte, in denen Mozart dieses rhythmische Ostinato aussetzt, mildern die Spannung nicht. Im Gegenteil – das regelmäßige Rasen des Achtelnotenpulses wird durch einen lombardischen Rhythmus (T. 40ff.) und durch mittels Sforzato akzentuierte Synkopen (T. 68ff) sozusagen zu einem Stolpern gebracht.

Die Motivik des Hauptthemas ist einprägsam. Ein gebrochener g-Moll-Dreiklang eröffnet das Thema, wird in eine chromatisch fallende Linie umgelenkt und mit einer Seufzerfiguration (Sekundintervalle in Zweierbindungen) fortgesetzt.

Allegro

Erster Satz, T. 1–11

Diese Motivik ist dem Repertoire der musikalischen Rhetorik, der barocken Figurenlehre, entnommen und daher unmittelbar „sprechend“. Die Semantik der *passus duriusculi*, der chromatischen Schritte, war den musikalisch gebildeten Zeitgenossen Mozarts so vertraut wie die ein Seufzen suggerierenden *suspirstiones* der legato-Zweierbindungen. Hinzu kommen noch die Tonrepetitionen der Achtelnotenketten, die als *tremolo* („zittern“) eine weitere rhetorische Figur darstellen. Obwohl diese ersten vier Takte bereits eine äußerste Dichte der rhetorischen Figuren präsentieren, setzt Mozart mit einer Steigerung fort. Der Nachsatz des Themas beginnt mit einer Umkehrung des Kopfmotivs (T. 5 fallender Dreiklang anstelle des steigenden Dreiklangs), also der Figur der *inversio*. Darauf folgen eine steigende Zerlegung des verminderten Akkords (T. 6 Figur der *dubitatio*, des „Zweifels“, der harmonischen Verunsicherung) und die Figur der *climax*, die die fallende Sekundbewegung der Seufzerfiguren ins hohe Register steigert. Mit einem dissonanten Sprung vom *b*'' zum *cis*'' (*saltus duriusculus*, „ziemlich harter Sprung“) leitet Mozart die Schlussmotivik des ersten

Themenabschnitts ein. T. 8 könnte jetzt, nach dieser intensiven „Klangrede“ (J. Mattheson), einen ruhigen Ausklang bringen. Mitnichten: Mit einem Rufzeichen quasi, mit einer fallenden Oktave (rhetorische Figur der *exclamatio*, des Ausrufs), schließt Mozart diese erste Phrase. Diese hohle, leere fallende Oktave ist – nicht nur bei Mozart – das Symbol des Todes. Zieht man, hörend und partiturlesend, das Finale / Scena XV des *Don Giovanni* heran, wird der semantische Zusammenhang besonders deutlich. Bereits mit den allerersten Tönen seines Auftritts tut der Komtur kund, dass Don Giovannis Schicksal besiegelt ist; die fallende Oktave ist das sprechende Intervall, und es ist fast omnipräsent.

IL COMMENDATORE

Don Giovanni, Finale / Scena XV, T. 435–443

Doch auch ohne diesen Hinweis, ohne Kenntnis der Symbolik der fallenden Oktave wie z. B. im *Don Giovanni*, wäre das Ende dieses ersten Achttakters äußerst ungewöhnlich. Mozart beendet seine Themen normalerweise nicht mit einer fallenden Oktave, ein Umstand, auf den in Besprechungen des Quintetts zu wenig hingewiesen wird, zumal über das Intervall der Oktave die motivische Verklammerung mit der Überleitung, dem Seitenthema und der Schlussgruppe erfolgt. Der Nachdruck, mit dem die Motivik bereits am Beginn des Nachsatzes (T. 5) durch die rhetorische Figur der *inversio* gegenwärtig gehalten wird, setzt sich in der nochmaligen, in Umfang und Dramatik gesteigerten Präsentation dieser Anfangsphrase fort. Indem die erste Viola ab T. 9 die Führung übernimmt und von zweiter Viola und Violoncello begleitet wird, sackt das Timbre in dunkle Gefilde ab.

Auf den in seiner Spannung für keinen Augenblick nachlassenden ersten Satz folgt ein Menuett, das erstaunlicherweise keinen Tonartenkontrast bringt. Noch ungewöhnlicher ist aber, wie sich dieses Stück einem Menuettcharakter verweigert. Der ruppige Beginn (*forte*) mit der sich überraschend in der hohen Lage (*piano*) fortsetzenden Anfangsmotivik könnte noch als etwas extravagant, als ein antithetisches Gegenüberstellen zweier Welten auf engstem Raum, toleriert werden; die *forte*-Akkorde auf dem unbetonten dritten Takteil (ab T. 4) stören jedoch eine Menuett-adäquate Balance empfindlich und nachhaltig.

MENUETTO
Allegretto

Zweiter Satz, T. 1–8

Die Pausen in den T. 4, 5 und 7 wirken unmotiviert, wie ein plötzliches, unvermitteltes Innehalten mitten im Satz, in der Rhetorik als *aposiopesis* bezeichnet. Auch im Trio, das erstmals – nach dem langen, sich vom Moll nicht lösen könnenden Allegro und dem g-Moll-Menuett – eine Aufhellung nach G-Dur bringt, kommt der Dreivierteltakt, durch Synkopen und Überbindungen behindert, in keinen Fluss. Die gewohnt symmetrischen Phrasenbildungen fehlen sowohl im Menuett als auch im Trio. So verzichtet der zweite Satz auf jedes versöhnliche Moment und setzt die im Kopfsatz aufgebaute (An)spannung fort. Sucht man in Mozarts Werken nach ähnlich unorthodoxen Menuett-Kompositionen, scheint der dritte Satz der g-Moll-Sinfonie KV 550 das einzige ebenbürtige Beispiel zu sein.

Ein Ruhepol und eine Aufhellung nach den ersten beiden Sätzen könnte endlich das Adagio ma non troppo sein. Die Strahlkraft der Tonika Es-Dur wird jedoch durch das *con sordino*-Spiel der Instrumente gedämpft. Asymmetrie charakterisiert auch hier die thematische Gestaltung, und bereits im Verlauf des ersten Abschnitts (T. 1–13) wird deutlich, dass Mozart sich weiterhin intensiv am Repertoire der musikalischen Figurenlehre bedient. Seufzermotive (*suspirationes*), die Kreuzfigur (*crux*, ab T. 5 imitatorisch geführt) und die Harmonik schärfende dissonante Sprünge (*saltus duriusculi*) bestimmen die Melodik der ersten Violine.

Adagio ma non troppo
con sordino

Dritter Satz, T. 1–11

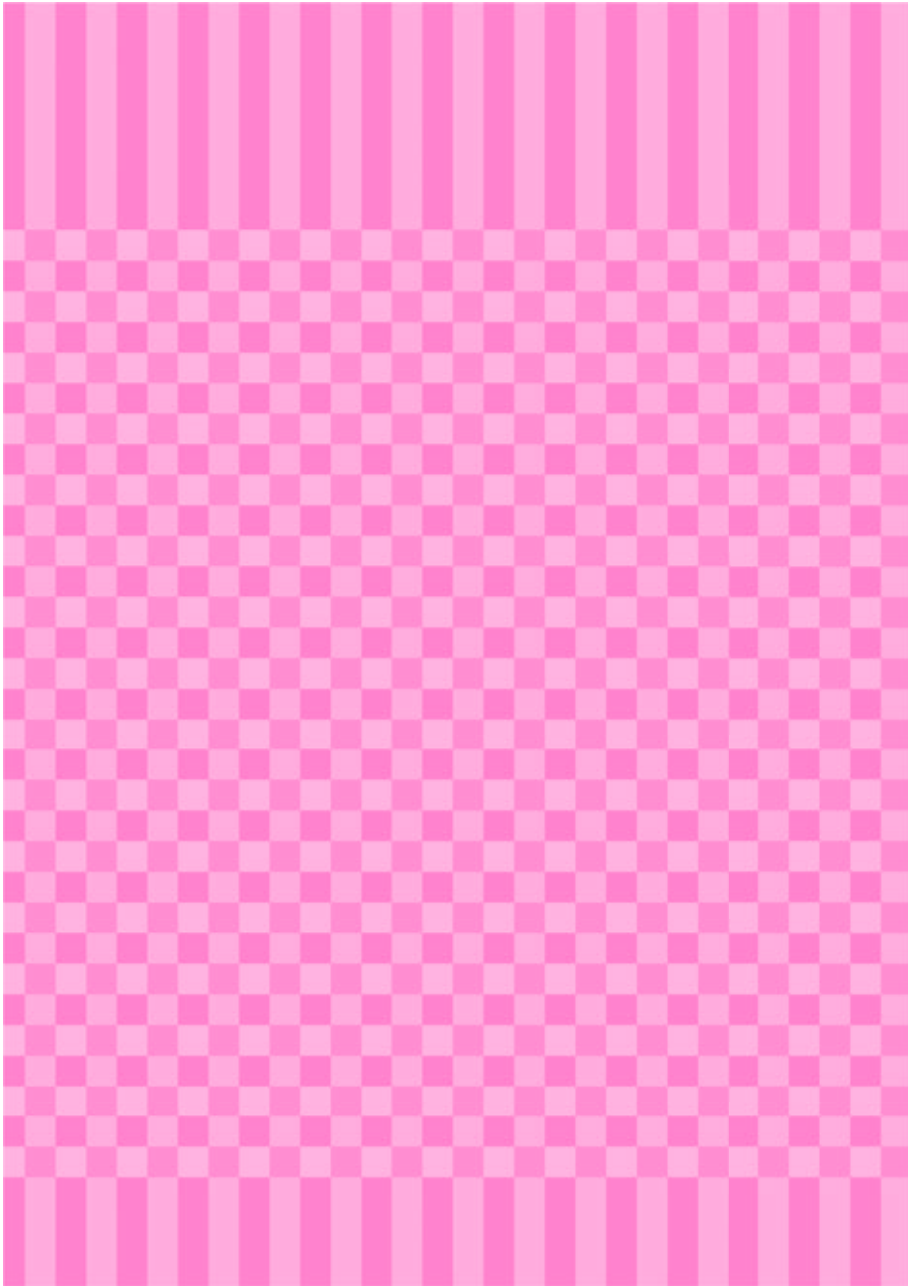
Eine Schlüsselrolle kommt in diesem Satz der Figur der *aposiopesis* zu. Die damit verbundenen Generalpausen erzeugen durch das langsame Tempo ein beredtes Schweigen und Nachdenklichkeit. Während im ersten Satz die Unterbrechungen des melodischen Flusses als die heftigere *abruptio*-Figur, als ein zornig oder verzweifelt wirkender Abriss zu interpretieren sind, werden hier sanftere, versöhnlicher wirkende Töne angeschlagen. Die von Mozart in seinem Œuvre grundsätzlich sparsam eingesetzte *crux*-Figur deutet auf eine religiöse Symbolik hin. Verweise zum *Requiem* (insbesondere zu „Tuba mirum“ und „Confutatis“), vor allem aber zur geistlichen Musik J.S. Bachs, verdeutlichen die bildhafte Wirkung dieser musikalisch-rhetorischen Figur. Dass eine derart bildhafte Motivik hermeneutische Ausdeutungen befördert, ist naheliegend – Alfred Einsteins Interpretation des Adagios als „Gebet eines Einsamen“ ist wohl die prominenteste.

Möchte man in dieser hermeneutischen Diktion weiterdenken, müsste das auf das Adagio ma non troppo (Es-Dur) folgende Adagio in g-Moll gleichfalls als Arie oder als Gebet beschrieben werden. Mit der solistisch geführten ersten Violine evoziert es eine Opern-Preghiera oder eine Klagearie und verstärkt die melancholische Grundstimmung, die im dritten Satz

durch die Es-Dur-Tonika gemildert war, wieder. Die motivische Verklammerung mit dem ersten und dritten Satz wird vor allem im Ostinato der Achtelnoten deutlich. Das Selbstverständnis, mit dem in der Fachliteratur dieses lange Adagio (immerhin vier Minuten Dauer) als Vorspann oder Einleitung zum eigentlichen Allegro-Finale (in G-Dur) bewertet wird, erstaunt angesichts der Exklusivität einer solchen Finalsatzlösung in Mozarts Œuvre. Vielmehr scheint sich hier die Sprengung der konventionellen Viersätzigkeit anzukündigen, die Beethovens Quartettschaffen im Spätwerk charakterisiert. Ebenso schwierig wie die Frage nach dem Stellenwert dieses „eingeschobenen“ oder „vorangestellten“ g-Moll-Adagios ist jene nach der Bedeutung des heiteren, unverbindlichen Allegro-Rondos zu beantworten. Eine Interpretation des vierten Satzes als *lieto fine* ist möglich und würde sich, mit der Lesart der beiden Adagio-Sätze als instrumentale „Arien“, in eine „Handlungs“dramaturgie einfügen. Allerdings sollte zu denken geben, dass Mozart selbst in Bezug auf die Konzeption des Finales im Zweifel war. Ungewöhnlich für seine Arbeitsweise, sind zum Schlusssatz möglicherweise sogar mehrere Entwürfe eines Anfangsthemas überliefert, die sowohl Moll- als auch Durlösungen zeigen. Tatsache ist aber natürlich, dass er sich letztendlich für den jetzt vorliegenden Satz entschied, der zwar in der Motivik da und dort Anspielungen an die vorangegangenen Sätze zeigt, jedoch meist ins Gelöste, Heitere gewendet.

Mozart komponierte das Quintett KV 516 ohne Auftrag und ohne belegbaren äußeren Anlass. Eine Uraufführung zu Lebzeiten Mozarts ist nicht belegt; hätte sie stattgefunden, wäre das (ideale) Publikum wohl ein eher kleiner, elitärer Zirkel gewesen, der mit der Dechiffrierung der barocken Figuren sowenig Probleme gehabt hätte wie mit den experimentellen Zügen der Komposition.





Freischaffendes Komponieren im 18. Jahrhundert – gab es das?

Ein Versuch in vier Beispielen

Von Gottfried Franz Kasparek

Bis ins 19. Jahrhundert hinein waren Komponisten bürgerlichen Standes im Regelfall im Dienste der Fürsten oder der Kirche tätig, sonst hätten sie ihr Leben nicht fristen können. Mitunter tourten sie auch als gefeierte Violin- oder Klaviervirtuosen durch die Lande. Letzteres schafften auch einige wenige Komponistinnen, die es noch schwerer hatten, von ihrer Kunst zu leben, wenn sie nicht gerade gefeierte Sängerinnen waren. Denn Hof- oder Domkapellmeisterinnen waren undenkbar. Erst durch die Entwicklung des Urheberrechts wurde die Lage zumindest gelindert und etwa zwischen 1840 und dem Zweiten Weltkrieg brach eine gute Zeit für erfolgreiche Freischaffende an, vor allem dann, wenn sie für das Musiktheater schrieben. Ein Verdi, Puccini oder Richard Strauss, ein Offenbach oder Lehár konnten von den Tantiemen leben, ja damit sogar einen gewissen Reichtum erwerben. Heutzutage gelingt dies freilich nur mehr den Stars der populären Richtung. Auch die namhaftesten Größen der sogenannten ernsten Musik verdienen ihren Lebensunterhalt fast immer viel mehr mit dem Dirigieren und Unterrichten als mit ihren Partituren.

Mozart und das leidige Geld

War Wolfgang Amadé Mozart in Wien wirklich ein freischaffender Künstler? Beschränken wir uns in der Folge auf das Materielle, denn ein künstlerisch „freies Schaffen“ konnte im Glücksfall auch innerhalb einer Anstellung an einem aufgeklärten Fürstenhof möglich sein, denken wir zum Beispiel an die Dichter der „Weimarer Klassik“. Auch Mozart genoss im Wien Kaiser Josephs des Zweiten relative, doch für seine Zeit erstaunliche Freiheiten, sonst hätten wir „Le nozze di Figaro“ nicht. Wer dem Kaiser zum Vorwurf macht, dass er den von ihm durchaus hoch geschätzten und mit Aufträgen betrauten Mozart jahrelang nicht bei Hofe angestellt hat, möge sich einfach vor Augen halten, dass die in Frage kommenden Positionen bereits mit hoch qualifizierten Persönlichkeiten besetzt waren. Hofkapellmeister war der mehr als nur tüchtige Antonio Salieri (1750–1825). Die Werke dieses hervorragenden Komponisten und prägenden Lehrers haben mittlerweile die üble Verleumdung ihres Schöpfers überlebt. Den mit einem schönen Honorar verbundenen Titel des kaiserlichen

Kammerkompositeurs trug seit 1774 Christoph Gluck, der sich das redlich verdient hatte. Ja, Christoph Gluck, dabei bleiben wir, denn seinen zweiten Taufnahmen Willibald hat der „Ritter von Gluck“ gehasst und nie verwendet. Die Einfügung nach seinem Tod ist eine ähnlich pseudo-romantische Verirrung wie die Umbenennung Amadés zu Amadeus.

Kurz nach dem Begräbnis Glucks im November 1787 ernannte der Kaiser Mozart zum Kammerkompositeur. Damit war seine seit der Flucht aus salzburgischen Diensten im Frühjahr 1781 währende Zeit als mehr oder weniger unfreiwillig „freier Künstler“ zweifellos beendet. Denn mit dem Titel war eine Jahresgage von 800 Gulden verbunden. Von diesem Gehalt, oft von weniger, mussten damals die meisten mittleren und kleineren Beamten und Ärzte in Wien leben, samt ihren Frauen und Kindern. Übrigens war dies auch der in langer Dienstzeit erreichbare Spitzenverdienst für Pfarrer. Da diese Leute nicht verhungerten, sondern mitunter durch Sparsamkeit sogar eine gewisse Wohlhabenheit erreichten und Mozart daneben recht hohe Einkünfte als ausübender Musiker und gefragter Klavierlehrer der höheren Töchter Wiens hatte, zudem mit den Erstdrucken seiner Stücke und vielen Auftragswerken zusätzlich Geld verdiente, ist die rührselige Legende von seiner Verarmung unhaltbar; spätestens, seit der deutsche Musikwissenschaftler Volkmar Braunbehrens dies in seinem Buch „Mozart in Wien“ (1986) grundlegend recherchiert und aufgearbeitet hat – sollte man meinen. Aber Legenden sind oft resistent gegen die Wahrheit und sehr langlebig.

Ein Kammerkompositeur hatte vor allem die Tanzmusik für Hofbälle zu liefern, was der leidenschaftliche Tänzer Mozart mit Freuden erledigte und dabei gleich auch den „Urknall“ des Wiener Walzers wesentlich mitbestimmte. Andere Kompositionsaufträge wurden vom Hof extra bezahlt, so erhielt er für die Opern „Cosi fan tutte“ und „La clemenza di Tito“ jeweils 900 Gulden. Warum schrieb er dann erschütternde Bettelbriefe an den Logenbruder und Freund Michael Puchberg? Nur, weil er ab 1786 als Pianist in Wien aus der Mode gekommen war? Mit Verlaub, nachdem das Publikum ihm in wenigen Jahren für nicht weniger als siebzehn Klavierkonzerte zugejubelt hatte, war ein gewisser Ermüdungseffekt normal – auch beim Komponisten selbst, der sich vermehrt anderen Genres zuwandte. Dass sich die Auftragslage in Wien verschlechterte, hatte zudem mit zunehmenden politischen Problemen und kriegsrischen Ereignissen zu tun. Viel eher lagen die Gründe für andauernde wirtschaftliche Schwierigkeiten

bei Mozart selbst. Sparen war seine Sache gar nicht. Seiner Spielleidenschaft wurde er nie Herr – sie scheint sich in den Briefen an Puchberg hinter der immer wiederkehrenden Bemerkung über „die bewußte Sache“ zu verbergen. Die Kuraufenthalte seiner vorübergehend, doch ernsthaft erkrankten Frau Konstanze waren ziemlich teuer. Dazu kam ein luxuriöser Lebensstil mit Dienstboten und Pferden. Der dokumentierte Nachlass an sündteuren Kleidungsstücken hätte einem kaiserlichen Kammerherrn alle Ehre gemacht. Noch dazu war Wolfgang Amadé ein „guter Kerl“, denn in selbigem Nachlass scheinen nicht nur tausend Gulden Schulden bei Puchberg, sondern auch fünfhundert Gulden Außenstände beim befreundeten Klarinettenisten Anton Stadler auf. Die Schulden an Puchberg stotterte die Witwe offenbar mit Hilfe des Mäzens Gottfried van Swieten ab, die Schulden Stadlers bei Mozart erwiesen sich als uneinbringlich. Zur Tragik in Mozarts Leben gehört allerdings, dass er im Todesjahr 1791 besonders viel an Einnahmen verzeichnen konnte – mit 3725 Gulden sein höchstes dokumentiertes Jahreseinkommen überhaupt. Dazu kamen sicher Einkünfte, über die wir nichts wissen. Da starb kein Verarmter, sondern ein Mann mit bedeutendem Einkommen, der leider in geschäftlichen Dingen völlig unbegabt war. Und der wahrscheinlich wusste, dass seine Zeit, das Leben zu genießen, kurz bemessen war.

Eine europäische Karriere: Christoph Gluck

Immerhin hat Mozart trotz aller Schwierigkeiten sechs Jahre lang in Wien ohne feste Anstellung im Grunde gut gelebt. Sein Freund und Mentor Joseph Haydn verdiente übrigens als Hofkapellmeister in Eisenstadt Jahrzehnte lang auch nicht mehr, war aber nicht nur ein genügsam lebender Mensch, sondern auch ein sehr kluger Geschäftsmann. Aber gab es in dieser Zeit überhaupt freischaffende Komponisten, vielleicht sogar Komponistinnen? Es gab sie, es waren wenige und genau betrachtet sind es bis zum heutigen Tage nicht viele mehr. Mitunter wird fälschlicherweise Ludwig van Beethoven als erster Freischaffender bezeichnet. Er war es aber nur, weil er wegen seines Gehörleidens keine Anstellung annehmen konnte und außerdem bezahlte ihm eine Vereinigung von Wiener Adligen eine Leibrente. Außerdem hatte er bedeutende Vorläufer. Als solcher kaum wahrgenommen wird Christoph Gluck, der nie eine längere feste Anstellung hatte, bis er im Alter von sechzig Jahren Mozarts Vorläufer als kaiserlicher Kammerkompositeur wurde – wie oben beschrieben, war dies ein Titel zwar nicht ohne Mittel, aber ohne bedeutende Gegenleistungen.

Gluck, der neben Mozart für die weitere Entwicklung des Musiktheaters bedeutendste Komponist der Klassik, war ein 1714 geborener Försterssohn aus der Oberpfalz, der wenig Interesse am väterlichen Beruf hatte, sich laut eigener Erinnerung schon als Jugendlicher als fahrender Musikant betätigte, dann aber ab 1731 und offenbar ohne Abschluss an der Prager Karlsuniversität Logik und Mathematik studierte, ehe er sich ab 1735 ganz der Musik widmete. Eine Zeit lang stand er vermutlich in Diensten des Lehnsherrn der Försterei, Fürst Lobkowitz, der ihm wahrscheinlich einen Studienaufenthalt in Mailand finanzierte, wo er bei Giovanni Battista Sammartini Unterricht in der Kunst der Komposition erhielt und ab 1741 zu den viel beschäftigten Lieferanten zeittypischer Seria-Opern in Italien gehörte. Daneben betätigte er sich als Glasharmonika-Virtuose in London, gastierte als Kapellmeister in Kopenhagen und Prag und ließ sich 1752 in Wien nieder, wo er zwar an verschiedenen Orten als Orchesterleiter und Opernmaestro auftrat, aber entgegen anderslautenden Gerüchten nie als Hofkapellmeister angestellt war. Den Titel eines Hofkomponisten verwendete er zeitweilig schon seit 1752. Er komponierte für den Kaiserhof unermüdlich zunächst sehr konventionelle Seria-Opern in italienischer und innovative, schnell auch ins Deutsche übersetzte heitere Singspiele in französischer Sprache. Was den kosmopolitisch agierenden Musiker jedoch nie an ausgedehnten Reisen quer durch Europa hinderte.

Spätestens im Jahr 1762 erkannte Gluck, dass eine grundlegende Reform der in kunstgewerblicher Virtuosität erstarrten ersten Oper in der Luft lag und schuf mit „Orfeo ed Euridice“ das erste seiner sieben Meisterwerke, die ihn später vor allem in Paris gleichsam in den Olymp der Musikgeschichte hoben. Gluck, seit 1756 Ritter des Goldenen Sporns zweiter Klasse von des Papstes Gnaden, hatte diverse Anstellungen immer nur sehr geschickt benützt, um seine beeindruckende europäische Karriere aufzubauen. Seine Ehe mit der achtzehn Jahre jüngeren, aus Savoyen stammenden Wiener Kaufmannstochter Maria Anna Bergin (1732–1800) scheint glücklich verlaufen zu sein, blieb aber kinderlos. Im Jahr 1768 adoptierte er seine Nichte Nanette, die große sängerische Begabung zeigte, doch schon 1776 erst achtzehnjährig starb. Nach einem ersten Schlaganfall setzte sich Gluck 1779 als sehr wohlhabender Mann in Wien zur Ruhe, reiste nur mehr selten und komponierte nur mehr wenig Neues. Am Wirken Mozarts nahm er lebhaft Anteil und lud ihn mitunter zum Essen ein. Viel intensiver war jedoch seine väterliche Freundschaft zu Antonio Salieri, den er als seinen wahren Nachfolger betrachtete und dem er 1784 in Paris anlässlich der Ur-

aufführung von dessen auf Glucks Spuren wandelndem Musikdrama „Les Danaïdes“ regelrecht das Szepter des Meisters der Reformoper übergab. Im November 1787 erlag er in Wien einem weiteren Schlaganfall.

Der liebenswürdige Noten-Unternehmer: Johann Baptist Vanhal

War Gluck eigentlich ein selbstständiger Opern-Unternehmer mit besten Verbindungen zu den Musik-Metropolen und führenden Residenzen seiner Zeit, so finden wir in Johann Baptist Vanhal (1739–1813) einen Quartettpartner Mozarts in Wien, der es wahrscheinlich wirklich als erster Komponist schaffte, nur von den Erträgen seiner Werke sehr gut zu leben. Jan Křtitel Vaňhal, so sein von ihm selber kaum gebrauchter tschechischer Geburtsname, war ein Sohn leibeigener Bauern, die Nachkommen einer aus Holland eingewanderten Familie waren. Im „Konservatorium Europas“, wie man Böhmen damals nannte, gab es noch im kleinsten Dorf einen Schulmeister und Musiklehrer, der Begabungen erkennen konnte. So war Jan mit 17 Jahren bereits Organist, Chorleiter und Geiger in der Dorfkirche, wo ihn die Grundherrin, eine Gräfin Schaffgotsch, entdeckte und nach Wien zur weiteren Ausbildung zu Carl Ditters von Dittersdorf schickte. Vanhal hatte schnell Erfolg auch als Komponist, kaufte sich mit dem als Musiker verdienten Geld von der Leibeigenschaft frei, fand adelige Mäzene, die ihm Reisen finanzierten und lernte in Italien Christoph Gluck kennen. Der nunmehrige Johann Baptist war aber am glücklichsten in Wien. Er neigte zu Depressionen, die er erfolgreich mit nahezu besessenem Komponieren bekämpfte, wurde mit zunehmendem Alter immer religiöser und hatte den Ruf eines liebenswerten Menschenfreunds. Eine Partnerschaft oder Ehe ist er offenbar nie eingegangen.

Vanhal verweigerte jegliche Anstellung, schlug sogar eine Berufung an den Hof zu Dresden aus und schrieb am Laufband, zunächst Instrumentalmusik, dann geistliche Werke und viel pädagogische Literatur für Klavier. Er war kein Genie, er war ein seht talentierter Schöpfer galanter und gut gemachter Gebrauchsmusik, nicht allzu leicht, nicht allzu schwer zu spielen, die er zum Teil selber druckte und die in den zunehmend bürgerlichen Salons und Kirchengemeinden reißenderen Absatz fand als die gehaltvolleren Stücke der größeren Kollegen. Haydn und Mozart schätzten den stets freundlichen Erzmusikanten als hervorragenden Kammermusiker. Manche formale Errungenschaft übernahmen sie sogar von ihm, zum Beispiel gilt er als der Komponist, der die Vorherrschaft der Primgeige im Streichquartett fixierte. Seine unzähligen Symphonien, Quartette, Trios und Kantaten

eroberten ganz Europa. Rund 1.300 Stücke hat er geschrieben – die meisten blieben erhalten, nur seine beiden einzigen Opern nicht. Ignaz Pleyel war sein prominentester Schüler und in gewissem Sinn sein Nachfolger als populärer Musikproduzent. Im 19. Jahrhundert wurde Vanhal nahezu vergessen, im 20. vor allem von der tschechischen Musikwissenschaft wieder entdeckt. Heutzutage begegnet man wieder vermehrt manch unterhaltsamer Kostbarkeit aus seiner geläufigen Feder im Konzertsaal.

Eine erfolgreiche freischaffende Frau: Maria Theresia von Paradis

Auch die 1759 in Wien geborene Maria Theresia von Paradis zählte zur guten Bekanntschaft Mozarts und Haydns. Sie war die Tochter des Hofbeamten Joseph Anton Paradis und seiner Gattin Maria Rosalia. Auch sie schaffte es, von Musik leben zu können – und dies trotz der Tatsache, dass sie im Alter von drei Jahren ihr Augenlicht verloren hatte. Von ihrer kaiserlichen Namensvetterin Maria Theresia erhielt sie eine „Gnadenpension“, die deren sparsamer Sohn Joseph II. später strich; wohl, weil sie seiner Meinung nach als Pianistin genug Geld verdiente. Leopold Kozeluch war ihr Klavierlehrer, der mit ihrer Familie befreundete Salieri erteilte ihr Unterricht in Harmonielehre und schrieb für sie ein Orgelkonzert, das sie wahrscheinlich in der Wiener Augustinerkirche uraufführte. Das zeitweilige Martyrium, das sie als Kind und junge Frau erleiden musste, weil ihre Eltern verbissen auf eine Heilung der Blindheit setzten, hat mittlerweile literarischen Niederschlag gefunden – als vertiefende Lektüre sei Alissa Walsers berührender Roman „Am Anfang war die Nacht Musik“ empfohlen. Da geht es um die zweifelhaften Künste, die der schillernde Arzt Franz Anton Mesmer 1777 an der Künstlerin ausprobierte. Damals war sie schon seit zwei Jahren als erfolgreiche Pianistin unterwegs, mit Konzerten Haydns und Mozarts im Gepäck. Dass sie nach Mesmers misslungenem Experiment für unheilbar erklärt wurde, war sicher ihr Glück. Sie konzentrierte sich auf die Musik und fand im Librettisten und Geiger Johann Riedinger einen getreuen Lebensgefährten, der für sie eine Notenschrift für Blinde erfand.

In einer Kritik im „Mercure de France“ vom 24. April 1784, die offenbar schon damals ins Deutsche übertragen wurde, lesen wir: „Das Concert Spirituel vom 1. Ostern gewährte unsern Parisern eine seltene Erscheinung. Mlle Paradis von Wien, seit dem zweiten Jahre ihres Alters des Augenlichtes gänzlich beraubt, spielte auf dem Klavecin, und setzte uns alle in Erstaunen. Diese blinde Virtuosa war die erste, welche uns aus dem irri-

gen Wahne riß, dass das Klavecin in einem großen und weitläufigen Sale keine sonderliche Wirkung machen könne: sie bewies das Gegenteil mit der Stärke ihres Spieles, zu allgemeinem Beifalle. Die junge durch sich selbst so sehr als durch ihre Talente interessante Person ist eine Lehrschülerin des berühmten Kozeluch.“ Schön, dass die Künstlerin nicht nur „durch sich selbst“, also als Blinde, sondern auch „durch ihre Talente“ Beifall fand.

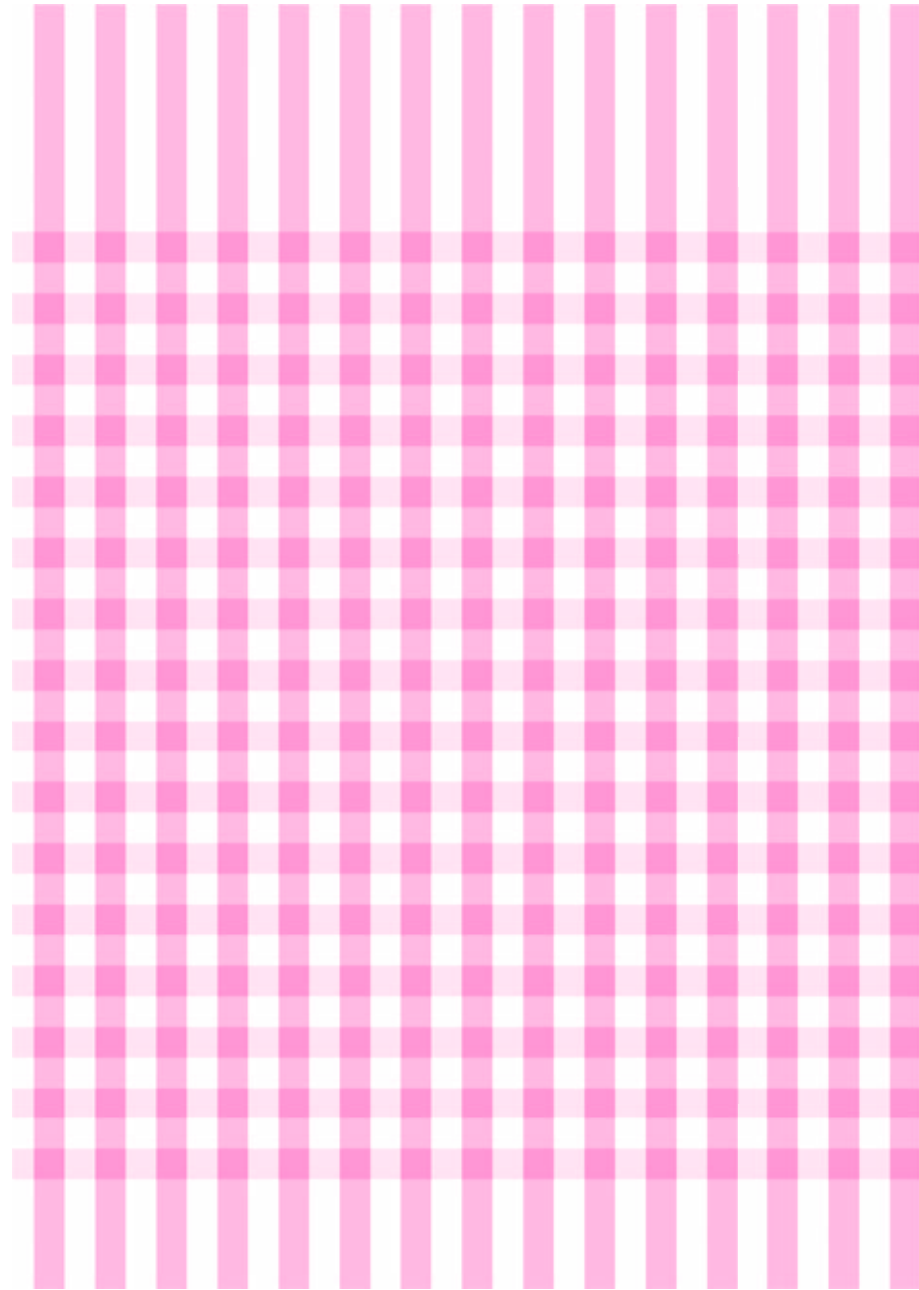
Schon in jungen Jahren hatte Maria Theresia von Paradis begonnen, zu komponieren, zunächst vor allem virtuose Klaviermusik, darunter zwei Konzerte und zwölf Sonaten. Die berühmt gewordene „Sicilienne“ für Violine und Klavier ist allerdings eine romantische Hommage, die der russische Geiger Samuel Dushkin erst um 1920 anfertigte. Leider sind viele ihrer Originalwerke verloren gegangen. Zwölf erhaltene Lieder lassen in manchen sensiblen Formulierungen entfernt an Franz Schubert denken. Um 1800 wurden in Wien mit Erfolg einige Singspiele von ihr aufgeführt. Jedenfalls konnte sie auch ohne „Gnadenpension“ bis zu ihrem Tod 1824 ein gediegenes bürgerliches Leben führen. Im Jahr 1808 gründete sie eine Musikschule für blinde und sehende Mädchen. Neben ihrer Tätigkeit als Pädagogin führte sie einen gern besuchten Salon in der Wiener Rotenturmstraße, wo sie auch Konzerte und Bälle veranstaltete. Nach ihrem Tod an einer Lungenerkrankung blieb allerdings nicht viel an Vermögen übrig und ihr im Alter nicht mehr sehr erfolgreicher Lebensgefährte musste ihren Besitz verkaufen. Was von den Stücken der Maria Theresia von Paradis blieb, mögen Klänge aus ferner Zeit sein, doch sie erzählen selbstbewusst von einem mutigen Leben.

From Self-design to Self-institution In (re)Search for Art's New Relevance

From Lucia D'Errico

I would like to use the opportunity of this article to propose a reversal in the approach to the recent issue of the “system-relevance” of art. The question of whether art is relevant or not today is being asked from the point of view of a socio-political “system” that not only regards itself as an enclosed organism with a clearly set agenda defining the standards for relevance, but which also excludes *de facto* artists from contributing to such standards as a minority that is not (or not enough) financially productive. Artists therefore may struggle with their own answers as to whether what they do is relevant or not to such system; but I propose here that we should rather start from a different question. Were artists to outsource the setting of criteria for relevance to an already self-defined socio-political system, this would mean not only renouncing the responsibility of participating in such definition of values, but also taking for granted the position of marginalization that such system has already prearranged for artists. By consequence, in order to survive “within the system” art is forced to incorporate the system’s logic, and to measure up to that alone. I suggest that artists take a dramatic but necessary step in reflecting whether what they do is relevant for an altogether different “system,” one that they themselves are central in defining. The answer to the question of art’s relevance has to begin by asking under which conditions is art practice effective in producing a desired reconfiguration in its own techno-socio-political premises. Otherwise said: “is today’s art still *art-relevant*?”

This text is composed of two critical steps and a constitutive one. Through the first step I will suggest that the present time is witnessing the accomplishment, and at the same time the saturation, of the political promise put forward by what, following Jacques Rancière, we can name “the aesthetic regime of art” (2006). Such saturation culminates in the imperative to self-design that not only artists, but every single human being on the planet, are urged to perform under neoliberal conditions of production and fruition. The second critical step is dedicated to the analysis of how such economic and political conditions have cornered artists on the ropes of three equally unsustainable modes of being. The final constitutive step is a proposal for how the notion and practice of artistic research can, under certain prem-



ises, provide a way out of the aesthetic impasse, and perhaps indicate a new artistic “regime” ruled by different understandings of relevance. Such premises imply a fundamental passage from *self-design* to *self-institution*.

Facing the obvious: *everyone is an artwork*

In a short text from 2019, composer and sound artist Francisco López presents his readers with a revelation that sounds as shocking as it is obvious and quotidian: today’s most ground-breaking creative sound practices take place in a socio-technological environment that sees an unprecedented artist:audience ratio of 1:1, that is, one listener for each sound producer. López is referring specifically to what he names a “revolutionary shift” in sound art and music, namely a process of socialization that is “technical and aesthetic, as well as organizational and philosophical” (2019, 1). Thousands of artists worldwide organize themselves and their audiences at the margins of the big (or even medium) musical or academic circuits, occupying distributed, rhizomatic, and unpredictable spaces of representation that largely rely on the internet and on platforms of digital mediation and sociality. Whereas López’s observation stems from practices that are culturally and aesthetically rooted – or even niche –, such observation helps us realize that, even in other aesthetic and social domains, the king is naked: mainstream channels for the production and dissemination of art and culture are not only unable to measure up with the buoyant availability and proliferation of current creative practices, but in many cases (even if with notable exceptions) they also seem unable or unwilling to champion the most forward-looking among them, often reiterating social and commercial models of production and fruition that derive from the 20th century (and in some cases, as in classical music concerts, even the 19th century). To this we add that, following Boris Groys, not only are we witnessing a shift from mass art consumption to mass art production, but the latter even seems to increasingly manifest itself as “self-design” (2010, 13–29). Quotidianly, each of us is subject to the overflowing surge of this phenomenon through the massive permeation of social media, where potentially every single person on the planet has the means to aestheticize their own lives and personages, and to digitally perform them in front of the world-wide “audience.” It is not enough to acknowledge, as Joseph Beuys famously announced, that “everyone is an artist” (and whoever maintains the contrary will just need a short YouTube browse to be convinced thereof): today, *everyone is an artwork*.

Under an optimistic light, this situation might seem to corroborate the emancipatory power of what Jacques Rancière names “the aesthetic regime of art,” and which according to him still regulates art today. In such regime, ignited by the great 18th century revolutions, art is “freed from any specific rule, from any hierarchy of the arts, subject matter, and genres” (2006, 23). By configuring a new “distribution of the sensible” where neither the subject matter of art nor its modes of appearance are anymore anchored to previous systems of power, such as were the court or the church, the aesthetic regime is first and foremost a political one. The “free play of the imagination” distinctive of the aesthetic attitude is what allows for a different reality to be indicated at the core of, and in contrast with, everyday reality. The premise of aesthetics lies precisely in this separation and asynchrony between art and life, and by consequence also between the artist as maker and the spectator as observer. According to Rancière (who here seems to echo some key aspects of Marcuse’s political understanding of the “aesthetic dimension” [cf. 1979]), in such apparent detachment lies the power of art to act upon the world; this in spite of the disfavor that aesthetic spectacularization has always raised on side of many illustrious artists and thinkers who have regarded it as source of sterility and indolence, starting with Nietzsche and proceeding through as many anti-art movements as can be named. Today, the technical means and the know-how necessary to produce and disseminate art are almost universally democratized and affordable; but most importantly, the percolation of aestheticization down to each and every aspect of life – everything from clothing to food, down to the most insignificant details of daily routine, are massively choreographed on the world-wide stage of social media – seems to mark the saturation, or perhaps even the accomplishment of the aesthetic regime’s promise. Has the distinction between art and life eventually collapsed, as wished for both by the promoters and by the detractors of aesthetics? On a less bright note, while we are left to a somehow dismal evaluation of the effective political consequences of such saturation, artists are faced with an unprecedented and disturbing circumstance, where spectacle is everywhere but there are no more spectators. The enormous plethora of available content has a visibility close to zero (López’s 1:1 ratio), which goes hand in hand with a structural quandary for professional artists on how (or even why) to survive according to unsustainable economic and social models. In a world where the competition for attention is saturated and, consequently, new currencies and even professional figures have emerged based on

visibility (e.g., the “youtuber,” “instagrammer,” or “influencer”), the artist is left with a critical choice: succumb, adapt, or evolve?

The aesthetic discontent: three models

As an artist born at the beginning of the 1980s, I had the occasion to bear witness to a time when the political power of the aesthetic regime still had a strong hold on concrete experience. Moreover, and more importantly, my own artistic and personal convictions have been structurally shaped by innumerable micro-encounters with the revolutionary charge of art’s aesthetic function. It is therefore with extreme reluctance, and despite myself, that over the last decades I have gradually grown my own “discontent” (cf. Rancière 2004) towards aesthetics. My urgency of overcoming aesthetics’ current standstill is therefore not so much *against* it: as Rancière clearly argues, “[t]he discontent with aesthetics is as old as aesthetics itself” (ibid. 11), namely it is still part of aesthetics’ own attitude to recognize itself as insufficient, to generate a power of action in the world that resides precisely in art’s detachment and incommensurability with everyday reality. It is therefore important for me to state that the criticism I’d like to perform here is *both with and beyond* the power of aesthetics.

The main point of this criticism is the exacerbation operated by the aesthetic attitude in the relationship between spectator and artist under neoliberal modes of production, to the point that the artist’s function has been captured into the deadlock of three disturbing personae: the entertainer, the provocateur, and the schoolmaster. It is hard not to regard these as the last, glowing breath of the aesthetic regime’s dying star, which attempts to reiterate its relevance while succumbing in a disproportionate struggle against its own subsumption under the neoliberal double imperative of enjoyment and production. These three models are the extreme consequence of the structural fact that in the aesthetic regime it is the act of perception and reception (or *aesthesis*) that pronounces the success or failure of the artistic enterprise. Or, rephrased more pessimistically with Groys, “[t]he subject of the aesthetic attitude is a master, while the artist is a servant” (2010, 11). All of these personae are in this respect “servants” to a spectator and therefore to an audience, even in case they are complicit, manipulative, or rebellious versions of such servant. And, under the all-pervading appropriation of art on the side of the neoliberal “system,” audience always equals costumer, even (and deplorably so) in the special case of audiences as the recipients of art education. In this respect, in my proposal of criticism

against the question of “system-relevance,” I would like to briefly analyze these three personae, and suggest that a first step towards the establishment of a new standard in art’s relevance for itself is the proposition of a model that can overcome those.

The entertainer is the natural continuation of a 18th and 19th century tradition, especially permeating in music and the performing arts, where the stage, the museum, or the gallery are arenas for the production of wonder, excitement, passion, rapture, and sublimation (the feeling, still today very much treasured by audiences, of “being carried away”). Art’s spectacle here provides a detachment from real life that is the necessary counterbalance of a relationship with modes of production based on separation and alienation. In the face of the audience’s meaningless and dull daily grind, the entertainer’s function is to contrive a consolatory fictional space able to provide comfort, distraction, and escape. Even early 20th century avant-garde art is not immune from the capture in a form of entertainment, however elaborate and rarefied – what appears especially evident in its late 20th and early 21st century mass commodification (the unfailing “exit through the gift shop”).

The persona of the provocateur can be best described as the cynicized vestige of the early 20th century modernist artist, who inhabiting the fragmentary and hybrid post-modern condition recognizes themselves as unsustainable and engages in a strategic self-play with the limitations and stereotyped images of their own past. They are a “fallen” version of the model of the entertainer, or perhaps the other side of its coin: tired of complying with the patronizing and clientelist figure of the spectator, they decide to rebelliously scorn and disparage it. Such artists’ work always starts from the meta-level, usually involving a harsh criticism of consumerism and commodified art, often marrying extreme kitsch or symbols of neoliberal capitalism with “high art.” The problem with such celebrated figure however is that, as Preziosi and Farago point out referring to Damien Hirst’s infamous platinum and diamond skull, “[i]t’s difficult to think that anything remains of the aesthetic quality of art except from a cerebral point of reference for a cultural form that depends on the capitalist system for its transcendental value” (2012, n.p.). This short-circuit is further exasperated – and convincingly so – in Hirst’s recent collection “The Currency” (2021), based on NFT. Nonetheless, according to the such logic, capitalist assumptions get corroborated exactly where the provocateur claims to undermine them.

The third figure, that of the schoolmaster, is perhaps the most dangerous, as it very easily lends itself to be mistaken for an antidote to the previous two models, and even with the proposal that I myself am going to put forward later in this article. Besides, the schoolmaster can take on different roles, thereby camouflaging themselves throughout manifold modes of appearance. In its most obvious form, the schoolmaster openly claims to “teach” something to their audience. Under this function we can subsume the various forms of “infotainment” that pervade modern museums and art institutions, as well as artistic-academic formats such as the performance-presentation, even bordering with the doubling of artists as academic practitioners in fields such as art/music history, art/music philosophy, performance and theatre studies, applied musicology, a.o. But the schoolmaster can also deal with topics of public interest, therefore complying with the self-confirmatory need of today’s democratic audiences to “be told” how to distinguish the right from the wrong. Under this function falls the perseverance of Marxist aesthetics, so harshly criticized by Herbert Marcuse (1979), according to which art should represent class struggle. In the absence of a real proletariat, today the “classes” in need of such representation are social and political minorities – down to the minority of all minorities represented by the endangered “environment.” Whereas on a merely political plain one can only subscribe to the agenda of such an artistic figure, on an artistic-political level it remains highly problematic: the schoolmaster ends up having some disturbing traits in common with the entertainer, because they aestheticize political and social aspects, and therefore enhance the ornamental function of art precisely where they would hope to lay bare its social and political relevance. In this, while inhabiting the aesthetic function, the politicized schoolmaster undermines it, exactly because they seek to eliminate the distance between art and everyday life (the socio-political “theme”) upon which the aesthetic regime bases its political efficacy.

Yet another facet of the schoolmaster concerns the artist’s role in most forms of participatory art. In too many examples of such artistic bundle of practices, which are allegedly aimed at blurring the boundaries between artist and spectator and to involve the “everyman” in the process of creation, the artist still positions themselves on a plane of separation and superiority, not only reiterating an imbalance with their audience on the level of technicality, know-how, and formal supervision, but all too often (and perhaps unavoidably) on a level of power: through such process the artist

reaffirms their own individuality and socio-political supremacy as “subject,” to the detriment of the mass audience, which remains anonymous, passive, and ultimately unrecognized. Therefore, such an apparent rebuff of authority on the artist’s side culminates in the ultimate authoritative act, whereby the artist confirms their own position as the (albeit benevolent) gatekeeper of the space of art – who, of course, performs such munificent duty at their own conditions and under their own name.

Lack and self-institution: the artist-researcher

In this last section, I would like to advance a twofold proposal for a different kind of artistic attitude: 1) the model of the artist-researcher and 2) the process of research as self-institution; or, as Esa Kirkkopelto convincingly formulates (2018), artistic research as a practice of *instituting*. To explain the transformative operation that the artist-researcher can bring about, I would like to start from what the three personae of the entertainer, the provocateur, and the schoolmaster have in common, namely a specific relationship with their audience. I suggest that the overcoming of the aesthetic impasse has to be sought not so much in a different attitude towards existing audiences, but rather in a kind of posture that can ultimately project a new understanding of audience, one that perhaps today we are still unable to fully anticipate. All of the three criticized personae are united by the fact that they are *in possession* of something, and that they want to share this possession with their spectators. Such possession can be skill, sensitivity, genius (in the case of the entertainer); know-how, information, expertise, knowledge, moral or ethical guidance (in the case of the schoolmaster); or even the endowment of an “outlaw” position through which the artist is able to take distance from the world and to better understand it and criticize it (such is the case of the provocateur). The artist-researcher reverses this logic from the ground up: instead of starting from possession, they start from a position of lack. In this position, the accumulation of knowledge, technical skills, etc. reverses its function: it is not an established territory to be inhabited, cherished, and exposed to an audience, but rather the outpost from which the artist looks towards what their practice *is not, might become*, or perhaps even *will never be*. Far from constituting a frustrating and masochistic attitude, this negative attraction initiated by lack is vivifying and invigorating, critically questioning common sense and reconfiguring the role of expertise, of knowledge, and of art alike: not the securement of intellectual possession, but the production of *a desire*. In the search for unexpected emergencies that they cannot anticipate, the artist-re-

searcher embraces their own artistic process as a practice of enquiry, of exploration, and of experimentation. This comes with a series of implications. First of all, their “work” does not come into being as a sedimentation of prearranged possessions (again, skill, sensitivity, know-how, information, etc.), nor does it eventually settle into yet another possession to be presented (and, crucially, sold) to the audience. The “work” by contrast is their verb, the “things they do” in order to explore and constitute, every day, the world anew. Secondly, in accepting his/her own position of lack, the artist-researcher opens up the “work” to a society of peers (what someday will perhaps amount to a new “audience”?) that is willing to accompany them through the uncertainties of this process of formation and world-making. The researcher in this respect does not have to camouflage the results of the artistic process as marketable artifacts, but is rather willing to rehearse, time and again, the incompleteness and even the flimsiness of such results – precisely as parts of a process. At the same time, the peer “audience” of the researcher becomes actively involved in the research trajectory by participating discursively in the same critical and constructive exploratory process, thereby obliterating the specular (and spectacular) distance enacted by the aesthetic contemplation. Thirdly, and most importantly, the researcher can also reconfigure currently promoted images of research, such as result-oriented academic models which in turn respond all too often to neoliberal imperatives of production, innovation, and storage/accumulation (and a short browsing through the websites of most European research funding bodies will suffice in providing evidence for the ubiquitousness of such neoliberal rhetoric). Therefore, the artist-researcher’s understanding of knowledge differs radically from the schoolmaster’s (or perhaps it can be closer to Rancière’s “ignorant schoolmaster’s” [1991]?), in that it is not destined to be re-administered and transferred, once accomplished and well packaged, to a clientelist version of its recipients. Such knowledge can rather be understood as a neo-Socratic gesture of affirmation and emancipation of ignorance (again, the position of lack) in order to elicit a “love of knowledge” (here as the etymological sense of the word “philosophy”) where love does not coincide – nor it ever will – with its object, but rather envelops it together with the margins of its impossibility. Artistic research starts from the acceptance that knowledge is always intimately crossed by the rift of the unknown.

Of course, such an attitude towards art’s practice is by no means new. Innumerable and illustrious examples in the history of world art can be ascribed

to the frame of mind of the researcher, and perhaps I can cite as a case in point among many the bundle of musical practices active in the mid 20th century in North America and Europe commonly labeled as “experimental music.” What is then the difference between an art that (as many claim) “has always been research” and my proposition to regard the 30-or-so-year-old phenomenon of artistic research as a move beyond art’s current aesthetic stalemate, and ultimately a way-opener for a new understanding of art’s relevance for itself? Here I would like to come to the second, necessary step of my proposition, namely *self-institution*, following what Kirkkopelto (2018) proposes by reflecting on the term “institution” not as a passive voice (a sedimented and already defined entity) but as an active one, as the process of *instituting*. The artist researcher not only has to take care of how their own practice changes if considered as a process of knowledge and experimentation, but also to envelop in such practice the wider horizon of the conditions under which art can be apprehended as research. By doing so, they cease to regard previous institutions (starting from the art market, passing through academia, and reaching out to wider discursive, cultural, political, and epistemic horizons) as static concretions that they can decide whether or not to subscribe to, but rather crosses them transversally, sweeping them up in this movement of self-transformation. By failing to perform this second step, or by not insisting enough on the centrality of its thematization, previous artistic endeavors oriented towards open-ended experimentation have been spontaneously re-absorbed by the endemic attitude of the audience-governed aesthetic regime – that is, by aesthetics as a cultural and political “institution.” And we could even go as far as stating that, by rehearsing the same mistake, all too many understandings of artistic research today risk falling prey to the same aesthetic re-appropriation, and to miss the opportunity of instituting new and urgent modes of being for art practices.¹ As Kirkkopelto formulates, “[u]nlike an artwork, the result of an artistic research project therefore has to explain its existence; that is, it has to establish itself discursively, in relation to other, already existing (artistic) practices [...] and the discourses supporting them” (ibid., 137). Crucially, the discursive dimension of artistic research has not to be mistaken for the pretension of art to become more “informed” about itself (such would rather be the schoolmaster’s aspiration), or even to be welcomed into an academic territory regarded as an unchanging, predefined institution (here in the passive voice) in search for further legitimation. Discourse is rather

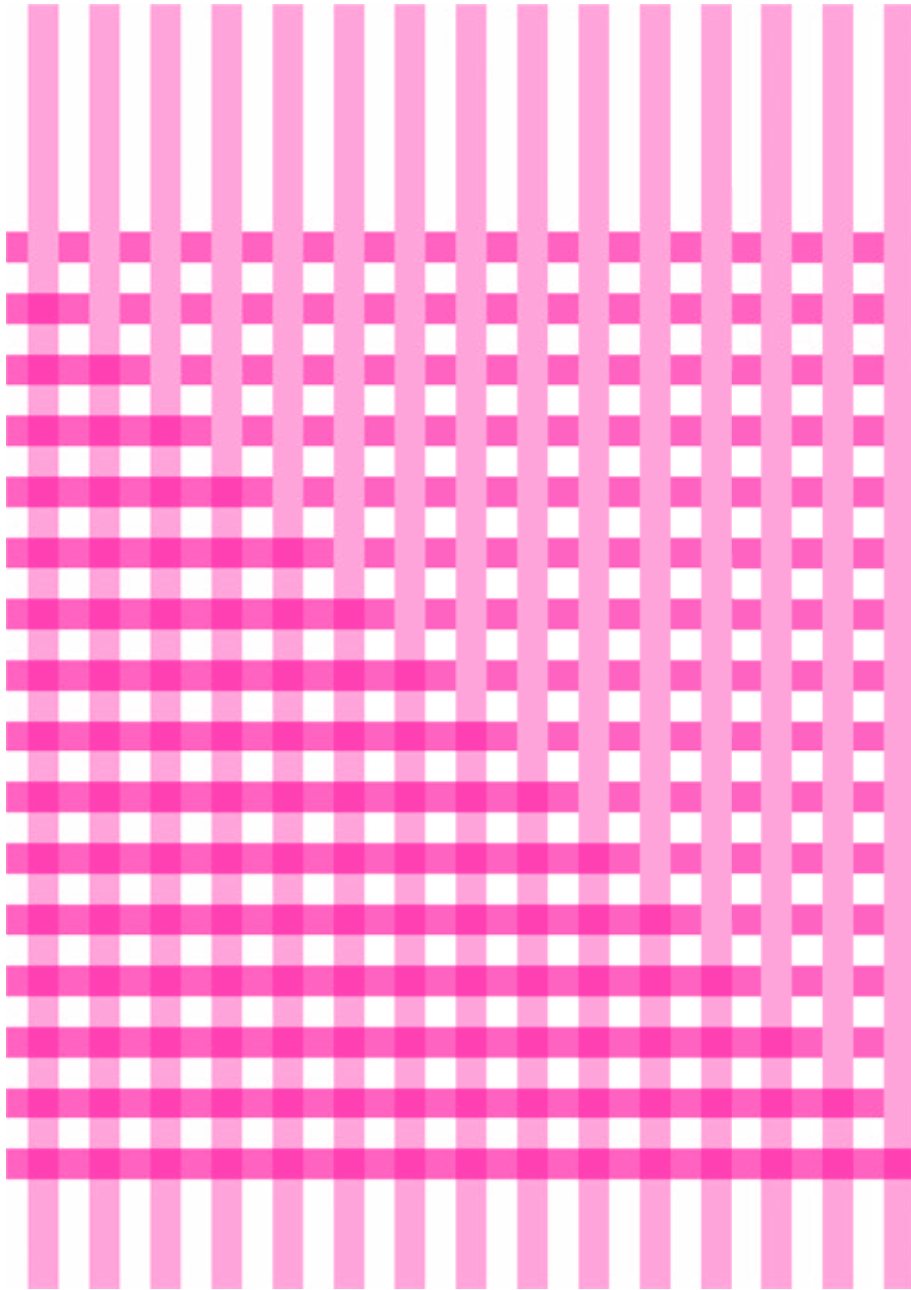
¹ Some artist-researchers even suggest to substitute the term artistic research with “aesthetic research”: my stance toward this proposition is clearly argued for here.

the vehicle through which this process of opening, of self-positioning, and of self-institution is made possible, the carrier which can propel art away from the saturated premises of aesthetics and toward the constitution of an “audience” to come. In this respect, unaffiliated artist-researchers share the opportunity and challenge of instituting themselves together with artists working in and for an existing “institution.” With the difference that the latter have the double duty not only to institute themselves as critical and creative artists through research and discourse, but also to enfold their own institution in such a process of self-renegotiation.

It is through this double current of lack and self-institution that I wish to my own “institution,” the University Mozarteum Salzburg (and importantly to myself as an *instituting* actor within it), to become an active stakeholder in the establishment of a new “relevance” of art for itself – away from outdated images of art and academia as territories for intellectual possession and securement, for imaginative stock and accumulation, and for financialized cultural production, and toward a completely different kind of vivifying productivity: the production of *desire*, understood as the critical and creative motion able to sweep up pre-constituted fields and common-sensical understandings, and to reconfigure them in the exploration of the unknown.

References

- Groys, Boris. 2010. *Going Public*. E-Flux Journal 3. Berlin: Sternberg Press.
- Impett, Jonathan (ed.). 2018. *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*. Leuven: Leuven University Press.
- Kirkkopelto, Esa. 2018. “Searching for Depth in the Flat World: Art, Research, and Institution,” in Jonathan Impett (ed.), *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute*. Leuven: Leuven University Press, pp. 134–48.
- López, Francisco. 2019. “Social Experimental Audio.” Available at <http://www.franciscolopez.net/pdf/SEA.pdf> (last consulted: 26 November 2021).
- Marcuse, Herbert. 1979. *The Aesthetic Dimension: Toward A Critique of Marxist Aesthetics*. Boston, MA: Beacon Press.
- Preziosi, Donald, and Claire J. Farago. 2012. *Art Is Not What You Think It Is*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Rancière, Jacques. 1991. *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- , 2004. *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge: Polity Press.
- , 2006. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London; New York: Continuum.



Freischaffend – frohes Schaffen.

Eine linguistische Skizze

Von Oswald Panagl

„Seit dem letzten Jahr bin ich freischaffend“ kann man bisweilen aus dem Mund von Sänger*innen oder Schauspieler*innen hören und mitunter in Interviews von Dirigent*innen lesen. Und in diesem Satz ist nicht selten ein ambivalenter Unterton zu vernehmen: Endlich muss ich nicht mehr um die Gewährung eines Urlaubs ansuchen oder gar bangen, wenn anderswo ein künstlerisch und/oder monetär verlockendes Angebot winkt, ist die eine Lesart einer solchen Äußerung. – Die Alternative im Subtext kann aber auch meinen: Hoffentlich komme ich finanziell über die Runden, sobald ich nicht mehr unter dem schützenden Dach eines Ensembles arbeite und sozial abgesichert bin, vielmehr von der Konstellation passender Spielpläne, dem Geschick einer Agentur, dem Budget von wechselnden Intendanten – schlicht: vom Zusammenspiel glücklicher Umstände abhängt. Gerade die durchlaufene Krise der Bühnen in den letzten beiden Jahren haben dieses Moment deutlich ins Bewusstsein gerückt.

Aber was hat es denn eigentlich aus sprachlicher Sicht mit dem Ausdruck *freischaffend* auf sich, der sich aus der losen Verbindung eines Adverbs mit dem Präsenspartizip eines Zeitworts zu einem stehenden Begriff und beruflichen Terminus verfestigt hat? Beide Wortteile klingen und wirken für sich genommen positiv, erfreulich, wertbeständig und verheißungsvoll. „Die Hoffnung flüstert sanft mir zu, [...] wir werden frei“ singt der Erste Gefangene in Beethovens „Fidelio“, und knapp zwei Jahrzehnte davor war *liberté* als ein Fahnenwort der französischen Revolution zum bürgerrechtlichen Leitvokabel proklamiert worden und besetzte fortan im Kanon der staatlichen Ordnung von Demokratien einen unverrückbaren Platz. Und am Christtag des Jahres 1989 hat Leonard Bernstein bei seiner legendären Aufführung der 9. Symphonie Ludwig van Beethovens im Berliner Schauspielhaus im Sinne der friedlichen Revolution und des Falls der trennenden Mauer ein Zeichen gesetzt. Im Text von Schillers Ode ließ er statt des originalen Wortes „*Freude*“ gleichsam als das Motto der Stunde „Freiheit“ singen. *Freiheit* und *Freude*, desgleichen auch *frei* und *froh* reimen lautlich wie semantisch, und so mag für manchen *freischaffenden* Künstler die Assoziation an ein *frohes Schaffen* nahe genug liegen. Doch die Tiefen der

Semantik (ver)bergen auch immer wieder Untiefen. So kann auch die Parole „Viva la libertà!“ unversehens ihre bedenkliche Kehrseite zeigen.

Der Linguist denkt da unwillkürlich an zwei Widerhaken im Wortgebrauch. Einer davon findet sich im Bezirk des Sprachtabus, des Schönredens und Verharmlosens von unangenehmen oder gefährlichen Sachverhalten. So verlieren Teuerungen von Waren oder Dienstleistungen als *Preiskorrekturen* scheinbar ihren Schrecken, sobald sie verbal als gerechtfertigte Anpassung der Kosten an die Leistung getarnt werden. Wenn ein Betrieb aus Gründen der Rentabilität Mitarbeiter*innen entlässt, dann erscheint vielleicht die Ausdrucksweise *Freisetzung von Arbeitskräften* weniger bedrohlich, da die Betroffenen doch dem Wortlaut nach in eine Freiheit befördert werden. Die Frage nach dem Wie, Wohin und Wozu bleibt freilich offen!

In ein bedenklich schiefes Licht gerät unser Adjektiv auch in der bedrohlichen Utopie von George Orwells Roman „1984“. Wenn in dieser düsteren Zukunftsvision „Big Brother“ das öffentliche wie private Geschehen hochnotpeinlich überwacht und zensuriert, so hinterlässt diese Kontrolle auch Spuren im Wortschatz. Der Ausdruck *frei* in seiner positiven Bedeutung wird aus dem Wortschatz des „New Speak“ verbannt und ist nur noch in Redewendungen wie (in deutscher Übersetzung) „der Acker ist frei von Unkraut“ oder „der Hund ist frei von Flöhen“ erlaubt.

Das Verbum *schaffen* begegnet im Deutschen in zwei Gebrauchsarten, die sich auch in unterschiedlicher Konjugation niederschlagen. In der Bedeutung „(als Kunstwerk) erzeugen, kreieren“ wird es mit den Formen *schuf* – *geschaffen* ‚stark‘ abgewandelt, in der semantischen Variante „zu Ende bringen, erledigen“ lauten die entsprechenden ‚schwachen‘ Formen hingegen *schaffte* – *geschafft*.

Wer eine Symphonie, eine Statue, eine Inszenierung oder auch eine einprägsame Bühnenfigur geschaffen hat, darf sich mit Recht *Künstler*in* nennen. Wer hingegen eine schwierige Arbeit schaffte, also erfolgreich zu Ende führte, ist danach oft selber geschafft. Im realen Leben von Komponist*innen, Regisseur*innen, Kapellmeister*innen oder Darsteller*innen vermengen sich allerdings die beiden Wechselformen immer wieder. Sobald Tonsetzer*innen einige erfolgreiche Opern und Spielleiter*innen deren gelungene szenische Umsetzung geschaffen haben, haben es die beiden Partner*innen hoffentlich auch beruflich ‚geschafft‘.

Ich kehre zum Anfang meiner Notizen zurück. Für den Linguisten ist *freischaffend* auf den ersten Blick eine positiv konnotierte, begrifflich erhärtete Wortbildung, die im Vokabular der deutschen Sprache bereits ihren festen Platz gefunden hat. Blickt man freilich über den Tellerrand des Lexikons hinaus, bezieht also die Pragmatik des künstlerischen Berufslebens mit seinen Unwägbarkeiten sowie konkrete Erfahrungsberichte in den Befund mit ein, so verschwimmen die scharfen Konturen. Den Vorzügen einer Unabhängigkeit und Disponibilität stehen die Risiken einer mangelnden Absicherung und einer Selbstverantwortung gegenüber, die von der Vorsorge für den Krankheitsfall bis zu den dornigen Wegen der Steuererklärung reicht. Für ein labiles soziales Gleichgewicht und eine prekäre Gewissensentscheidung ist damit gesorgt. Wer aus persönlichem Entschluss heraus *freischaffend* werden will, der läuft zugleich Gefahr, in einem Wortsinn „freigesetzt“ zu werden, die ihm ein künftiges freies Schaffen erschwert, wenn nicht verwirkt.

Mozarts Durchbruch im Konzertsaal: die Akademie vom 23. März 1783

Von Karl Böhmer

„Vor Kurzem gab hier der berühmte Herr Ritter Mozart eine musikalische Akademie zu seinem Vorteile im Nationaltheater, in welcher alle Stücke von seiner ohnehin sehr beliebten Composition aufgeführt wurden. Die Akademie war mit ausserordentlich starkem Zuspruch beehret, und die 2 neuen Konzerte, und übrigen Fantasien, die Hr. Mozart auf dem Fortepiano spielte, wurden mit dem lautesten Beifall aufgenommen. Der Kaiser beehrte die ganze Akademie gegen Seine Gewohnheit mit höchster Gegenwart. Die Einnahme wird im Ganzen auf 1600 Gulden angeschlagen.“

Dieser Bericht in der *Münchener Zeitung* vom 14. April 1783 war eine kleine Sensation: Kaiser Joseph II. hatte einem Konzert vom ersten bis zum letzten Takt beigewohnt und war nicht früher gegangen, wie es sonst seine Gewohnheit war. „Herr Ritter Mozart“ (päpstlicher Ritter vom goldenen Sporn erster Klasse) konnte nicht nur den Monarchen für ganze zweieinhalb Stunden im Hofburgtheater fesseln, sondern auch die Ovationen des Wiener Publikums entgegen nehmen. Es war nicht das erste Mal, dass die überregionale Presse eine Wiener „Akademie“ Mozarts zur Kenntnis nahm, also ein von ihm selbst veranstaltetes „Sinfoniekonzert“, aber es war der bislang ausführlichste und enthusiastischste Bericht. Mozarts Akademie am 23. März 1783 im Hofburgtheater war sein endgültiger Durchbruch in Wien und weit darüberhinaus.

Dass die stattliche Gesamteinnahme der Akademie in der Presse erwähnt wurde (auch in *Cramers Musikalischem Magazin*), weist auf einen Umstand hin, der für Mozarts Existenz in Wien essentiell war: Das Veranstalten von Akademien in der Kaiserlichen Hauptstadt war ein lohnendes Geschäft. Deshalb war der „run“ auf die verfügbaren Termine in den beiden Konzertspielzeiten, der Fastenzeit und dem Advent, so groß. Mozart belegte in dieser harten Konkurrenz einen der vorderen Plätze. Nach der Devise „ich bin kein Freund vom Teilen“ achtete er darauf, dass die Einnahmen vorwiegend in seine eigene Tasche flossen. Immerhin musste er von jenen 1.600 Gulden auch die Orchestermusiker bezahlen und die Sänger, die im Hofburgtheater neben ihm auftraten.

Eine lange Akademie

Der große Erfolg dieser Akademie und der Umstand, dass ihr Programm ausschließlich eigene Werke Mozarts umfasste, hat der Nachwelt einen raren Einblick in seine Programmgestaltung gewährt: Er hat alle zehn Programmpunkte seinem Vater in einem Brief genau mitgeteilt. Dies ist unter seinen großen Akademien ein Unikum. In den 29 Jahren seines aktiven Musikerdaseins auf dem Podium hat er zwar Hunderte von Konzerten gegeben, doch nur zu den allerwenigsten haben sich Programme erhalten. Von den sensationellen Darbietungen des siebenjährigen Wunderkindes in Frankfurt und Mainz im Sommer 1763 bis zu den „Akademien“, die er in denselben Städten im Oktober 1790 gegeben hat, spannt sich der Bogen seiner auswärtigen Auftritte. Ihre Programme kann man aber nur dann rekonstruieren, wenn sich zufällig ein gedruckter Programmzettel erhalten hat wie im Falle des Frankfurter Konzerts „im großen Stadt-Schauspielhaus“ am „15ten October 1790“. Da die Programmfolge dieser Matinee auch von einem Zuhörer kommentiert wurde – von Ludwig Graf von Bentheim-Steinfurt in seinem Reisetagebuch – und da man durch eine dritte Überlieferung weiß, welche seiner Klavierkonzerte Mozart bei dieser Gelegenheit gespielt hat, kann man das Programm ausnahmsweise verlässlich rekonstruieren.

Für die Wiener Jahre ist dies nur sehr selten möglich. Zwischen 1782 und 1788 war Mozart regelmäßig in seinen eigenen Subskriptionskonzerten und Akademien zu erleben, bis 1791 immer auch als Gast in den Konzerten anderer Solisten. Doch nur ganz beiläufig hat er einige Programmfolgen dieser Auftritte in seinen Briefen an den Vater erwähnt. Selbst für seine Salzburger Jahre fließen Informationen zu den Konzerten nur spärlich, etwa im Tagebuch seiner Schwester Maria Anna. Die Kontinuität der wöchentlichen Hofkonzerte vor dem Fürsterzbischof würde eigentlich eine Dokumentation in den Hofakten erwarten lassen, wie sie sich am Kurtrierischen Hof in Koblenz zwischen 1784 und 1791 erhalten hat, doch ist dies leider nicht der Fall.

Etwas verwunderlich bleibt, dass man diese Lücken nicht einmal mithilfe der Tagespresse schließen kann. Die Programme der wichtigsten Pariser Konzertreihe des 18. Jahrhunderts, des *Concert spirituel*, lassen sich mithilfe der Presse lückenlos belegen – vom ersten Konzert am 18. März 1725 bis zum allerletzten, dem 1.280., am 13. Mai 1790. Dadurch kennen wir auch das Uraufführungsdatum von Mozarts „Pariser Sinfonie“ und wissen,

dass der Soprankastrat Gaspare Savoy am 21. April 1778 eine italienische Arie von Mozart gesungen hat. Ähnliches gilt für die großen Londoner Konzertreihen wie die „Bach Abel Concerts“ in den Hannover Square Rooms oder die großen Konzertreihen der Niederlande. Sie alle haben selbstverständlich ihren Niederschlag in der Presse gefunden, inklusive einer kritischen Würdigung der auftretenden Sänger, Instrumentalsolisten und der Kompositionen. Selbst die italienische Presse räumte der ausführlichen Besprechung von Konzerten breiten Raum ein wie etwa die *Gazzetta Toscana* in Florenz oder die *Gazzetta Urbana Veneta* in Venedig.

Nichts davon in Wien. Die *Wiener Zeitung* übte sich in vornehmer Zurückhaltung und brachte nur ab und zu eine Konzertankündigung. Umso wichtiger sind die privaten Aufzeichnungen des Wiener Hochadels wie etwa die Tagebücher des Grafen Zinzendorf oder zeitgenössische Briefwechsel, zu denen natürlich auch Mozarts Briefe an seinen Vater Leopold gehören. Doch selbst dort finden sich Hinweise auf detaillierte Konzertprogramme nur ganz selten.

Zehn Programmpunkte

Die große Ausnahme bildet Mozarts Akademie am 23. März 1783 im Hofburgtheater. Ausnahmsweise hat er dazu alle Programmpunkte in einem Brief vom 29. März an den Vater minutiös aufgelistet. Offenbar war er auf die ausgewählten Werke und ihre Ausführung besonders stolz. Grundsätzlich wählte er die klassische Programmfolge einer Akademie jener Jahre: Das Konzert begann und endete mit einer Sinfonie, es enthielt zwei Klavierkonzerte, eine Sinfonia concertante und vier Arien, und es rekurrierte auf Mozarts Improvisationskunst. All dies findet sich auch in der Programmfolge seines Frankfurter Konzerts vom 15. Oktober 1790 sowie in den erhaltenen Konzertprogrammen aus Koblenz, London oder Paris um 1790. Kein „Sinfoniekonzert“ fand damals ohne Arien und Vokalensembles statt, jedes Programm enthielt gleich mehrere Solokonzerte und wurde sinfonisch eingerahmt. An der „Überlänge“ eines solchen Abends störte sich niemand – im Gegenteil. Das Londoner Publikum hätte sein Geld zurückverlangt, wenn Konzerte kürzer ausgefallen wären als 150 Minuten.

Das Besondere an Mozarts März-Akademie von 1783 war der Umstand, dass ausschließlich seine eigene Musik zu hören war. Es lohnt sich, alle zehn Programmpunkte und ihre Interpreten zu betrachten. Mozart selbst listete sie folgendermaßen auf:

„die Stücke waren folgende.

I: die Neue Hafner *Simphonie*.

2:t sang *Mad:me Lange* die *aria* auf 4 *instrumenten* aus meiner Münchner oper. *se il padre perdei*:

3:t spielte ich das 3:te von meinen *Souscriptions=Concerten*.

4:t sang *Adamberger* die *scene* für die Baumgarten.

5:t die kleine *Concertant=Simphonie* von meiner letzten *final Musique*.

6:t spielte ich das hier beliebte *Concert ex D.* wozu ich das *variazion Rondeau* geschickt habe. 7:t sang *Mad:elle* täuber die *scene* aus meiner letzten *Mailand opera. Parto, m'affretto*:

8:t spielte ich alleine. eine kleine *fuge*. |: weil der kaÿser da war |: und *varierte* eine *aria* aus einer *opera* genannt. die *Philosophen*. – musste nochmal spielen. *varierte* die *aria* unser dummer Pöbel meint etc: aus denn Pilgrime von *Mecka*.

9:t sang die *lange* das Neue *Rondeau* von mir.

10. das letzte Stück von der ersten *Simphonie*. Morgen giebt *Mad:selle* Täuber *academie*, worinn ich auch spielen werde.“

Nr. 1 Mit der „Haffnersinfonie“ KV 385 dirigierte Mozart seine bis dato prächtigste und modernste Sinfonie, komponiert im Vorjahr und in der Besetzung mit maximaler Bläserpracht ausgestattet, inklusive Pauken und Trompeten. Dass er das Finale ans Ende des Abends nahm, ist nicht untypisch. In ihrer Gesamtlänge entsprach diese Sinfonie ohnehin zwei kurzen italienischen Sinfonien, wie sie als Rahmen eher üblich gewesen wären.

Nr. 2 Seine Schwägerin, die hohe Koloratursopranistin Aloysia Weber, stellte Mozart zuerst mit einer „Aria cantabile“ vor, dem entzückenden Andantino der Ilia aus seiner Münchner Oper *Idomeneo* von 1781: „Se il padre perdei“. Das Besondere an dieser Arie waren die vier konzertierenden Bläser auf Flöte, Oboe, Horn und Fagott, von denen drei auch wieder in

der „kleinen Concertante“ aus der „Posthornserenade“ KV 320 an fünfter Stelle zu Gange waren. Mozart wusste um die überragende Qualität der Wiener Holzbläser und Hornisten und nutzte sie für seine Zwecke.

Nr. 3 Anno 1783 herrschte in Mozarts Werkliste noch ein Mangel an neuen Klavierkonzerten. In der Fastenzeit 1783 hatte er in seinen „Subskriptionskonzerten“ drei neue Werke vorgestellt: die Konzerte KV 413 bis 415. Davon wählte er für das Konzert vor dem Kaiser das dritte und prachtvollste aus, das C-Dur-Konzert KV 415 mit Pauken und Trompeten. Dass es mit einem Marschthema beginnt und dieser Marsch von den Streichern im Kanon angestimmt wird, war eine Huldigung an den Monarchen: Joseph II. liebte sowohl das Militär als auch Kanons und Fugen. Ebenso liebte er Überraschungen: Im Rondofinale, dessen schönes Thema Mozart von dem Dresdner Komponisten Joseph Schuster übernahm, hat er zwei Mal ein überraschendes Andante eingebaut. Über einen Mangel an unterhaltenden „surprises“ musste sich der Kaiser am Ende des langen Abends wahrlich nicht beschweren.

Nr. 4 Als zweiter Gesangssolist des Abends trat der Tenor Valentin Adamberger auf, der Jonas Kaufmann des 18. Jahrhunderts. Dem Münchner war das Kunststück gelungen, 1775 in Italien als Tenor in der Opera seria gefeiert zu werden. „Wir hörten einen Tenor deutscher Nation namens Valentin Adamberger, der durch seine Anmut im Vortrag, seine höchst angenehme Stimme und durch seine Bravour im Gesang große Figur macht und nicht Seinesgleichen hat.“ So schrieb 1775 die *Gazzetta Toscana* über sein Debüt in Florenz. Diese Qualitäten entfaltete Adamberger nun auch in einer echten Seria-Nummer: der Szene der Fulvia aus Metastasios *Ezio*. Mozart hatte diese berühmte Szene zwar 1781 in München für die Sopran singende Gräfin Paumgarten komponiert, doch aus dem Munde Adambergers klang sie ungleich pathetischer im vollendeten Cantabile des langsamen Teils und dem Agitato des Allegros.

Nr. 5 und 6: Auch Salzburger Werke füllten das große Wiener Programm auf: die „Concertant-Sinfonie“ aus der „Posthornserenade“ von 1780 und das erste Salzburger Klavierkonzert KV 175 von 1773. Dass Letzteres in Wien so gut ankam, hing sicher mit dem neuen Finale zusammen, das Mozart dafür ganz im Wiener Geschmack komponiert hatte (KV 382).

Nr. 7 Vor Mozarts Improvisationen kam ein weiterer Liebling der Wiener zu Gesangsehren: Therese Theyber, das erste Blondchen in der „Entführung aus dem Serail“. Statt als kokette Soubrette zeigte auch sie sich von ihrer seriösen Seite: Sie wagte sich an die gefürchtete Bravourarie der Anna de Amicis aus Mozarts *Lucio Silla*, „Parto, m'affretto“. Zusammen mit dem einleitenden Rezitativ umfasste diese Szene ganze acht Minuten – kein kurzer Programmpunkt, aber ein überaus wirkungsvoller.

Nr. 8 In gleich drei Improvisationen bewies Mozart seine erstaunliche Erfindungsgabe. Die „kleine Fuge“ für den Kaiser hat sich offenbar nicht erhalten, sehr wohl aber die beiden Variationen jenes Abends. Die Variationenfolge über die Baritonarie „Salve tu Domine“ aus Sartis *I filosofi imaginari*, KV 398, trägt in ihrer notierten Form alle Züge der Improvisation. Will man erfahren, wie Mozart sein Publikum überraschte und entzückte, muss man diese Variationen hören oder spielen. Die Variationen über „Unser dummer Pöbel meint“ aus *Die Pilgrimme von Mekka* war eine Huldigung an den „genius loci“ Gluck und eine Verneigung vor dem Wiener Humor, der ansonsten im Programm keinen breiten Raum einnahm.

Nr. 9 Die größte Vokalszene des Programms sparten sich Mozart und seine Schwägerin für den Schluss auf: die Konzertarie „Ah non sai qual pena sia“ KV 416 mit dem pathetischen Orchesterrezitativ „Mia speranza adorata“. Mozart hatte diese lange „Scena“ für Aloysia im neuesten italienischen Geschmack geschrieben: Die Arie ist ein großes zweiteiliges Rondò aus einem empfindsamen Andante sostenuto und einem aufgewühlten Allegro. Das langsame Rondòthema hat Mozart von seinem italienischen Kollegen Felice Alessandri übernommen, der hinreißende Orchestersatz aber und die Verzierungen des Soprans bis hin zum dreigestrichenen F machen dieses Rondò zu reinem Mozart. Auch wegen seines Bravourschlusses im Allegro wird diese Arie bis heute höchst selten aufgeführt. Dass Mozart hier besonders „italienisch“ komponiert hat, war seine volle Absicht: Er wollte mit den modischen Rondò-Arien aus Italien schritt halten und sich als Komponist für die italienische Opernbühne empfehlen.

Nr. 10 Das rauschende Finale der „Haffnersinfonie“ beschloss ein Konzert, das in Wien noch lange nachhallte und Mozarts guten Ruf als Konzertgeber endgültig begründet hat. Seine „ohnehin sehr beliebten Compositionen“ wurden von den Wienern in den Folgejahren immer mehr gefeiert: Arien, Sinfonien und Klavierkonzerte.



Impressum

Leitungsteam Mozartforum:

Bernadeta Czapruga

Veronika Hagen-Di Ronza

Hannfried Lucke

Gernot Sahler

Max Volbers

Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg, Austria

^T +43 (0)662 6198 0

^F +43 (0)662 6198 3033

^E info@moz.ac.at

Herstellung/Inhalt: Universität Mozarteum Salzburg

Visuelle Beiträge: Diese entstanden als individuelle Antworten auf die Frage nach „frei.schaffend“ im Rahmen der Klasse für Zeichnung und Grafik im Department für Bildende Künste und Gestaltung der Universität Mozarteum Salzburg

Verlags- und Herstellungsort: Salzburg, Austria

Konzept: Gernot Sahler

Redaktion: Max Volbers

Gestaltung: Abteilung für PR & Marketing

Druck: Samson Druck GmbH

Für den Inhalt verantwortlich: Elisabeth Gutjahr, Rektorin

© 2022

