

Volkmar Grimm

**Die Jupiter-Sinfonie –
Warum Mozarts letzte Sinfonie?**

Ein Essay

Es ist nicht denkbar, dass Mozart nach der Sinfonie C-Dur, KV 551, der sogenannten Jupitersinfonie, auch bei einer längeren Lebensdauer, eine weitere Sinfonie komponiert hätte, diese Sinfonie – es geht vorrangig um den ersten Satz – ist keine Sinfonie im eigentlichen Sinne. Das ist die These, die dieses Essay zu begründen versucht.

Als Erstes wäre zu klären, worum es sich bei dem Begriff Sinfonie, genauer bei der Sonatenhauptsatzform der Wiener Klassik handelt. Die klassische Sinfonik ist ein Sonderfall der Musikgeschichte und der bis dahin überlieferten Musik gewissermaßen wesensfremd.

Um das zu begründen, muss man zurückgehen zu den Ursprüngen der Musik und sich Altbekanntes in Erinnerung rufen.

Die Musik hat, angefangen in der frühen Menschheitsgeschichte, zwei Quellen: den Kult und den Tanz, sicherlich gemeinsamen Ursprungs, doch allmählich sich in gegensätzliche Richtungen entwickelnd. Der Kult stellte die Verbindung her zu den jeweiligen Gottheiten, der Tanz diente dem rauschhaften Ausleben elementarer Sinnlichkeit. Beiden gemeinsam ist die Grenzüberschreitung, das Zurücklassen des Alltäglichen, des Realen. Eine Unterscheidung von Darbietenden und Zuhörern gab es zunächst nicht, alle beteiligten sich am Gesang und mit körperlicher Aktivität.

Im Laufe der Jahrhunderte vermied der Kult immer mehr das Dionysische, er transzendierte und erreichte einen Höhepunkt bereits im, in frühesten Notationen überlieferten, Gregorianischen Gesang. Der volkstümliche Tanz geschah nach den überlieferten einfachen Musikweisen der Spielleute. Das menschlich-natürliche Empfinden, das sich weder im jenseitig gerichteten Kult noch im körperlich aktiven Tanz wiederfinden konnte, fand seinen Ausdruck in der zunächst mündlich überlieferten schlichten Volksweise, meist die Liebe thematisierend. In der höfischen Sphäre verwandelte sich diese musikalische Lyrik in die subtile Kunst des Minnegesangs. Begünstigt durch die Erfindung der Notenschrift entwickelte sich die kunstvolle Mehrstimmigkeit der niederländischen Messe, Sinnbild oder Symbol der göttlichen Ordnung und Harmonie, auf ihre Weise die Anschauung der Antike verwirklichend, Musik sei aufgrund ihrer Zahlensysteme Abbild der Sphärenharmonie. Das menschlich-natürliche Ausdrucksbedürfnis verwirklichte sich im Madrigal, später dann in der Oper, beides textgebunden.

Die Instrumentalmusik, die vokale Mehrstimmigkeit zunächst übernehmend, ging bald eigene polyphone Wege, gipfelnd in der barocken Fuge.

Entsprechend der Weltansicht dieser Epoche, die die irdischen Verhältnisse als gottgegeben und damit als unveränderlich ansah, wurden die Themen, das musikalische

Material (z. B. der Fuge) grundsätzlich in ihrer Substanz nicht angetastet (abgesehen von Augmentation, Diminution, Umkehrungen usw.). Wenn auch das öffentliche Leben im Barock in seinem Prunk und seiner Festlichkeit viel diesseitiger und weniger religiös bestimmt war als jenes im Mittelalter und in seinen geistigen und künstlerischen Anschauungen und Leistungen viel selbstbewusster, so war es doch ein Grundzug dieser Epoche, mit Blick auf das Ganze sich auch in problematische Verhältnisse demütig zu integrieren, in der Hoffnung auf das erlösende Jenseits.

Im Zuge der Aufklärung entwickelte sich eine entgegengesetzte Weltsicht und Denkweise. Der Mensch sollte eigenverantwortlich die irdischen Verhältnisse entsprechend seinem Wissen und seinen Fähigkeiten gestalten. Für dieses Neue, das in Philosophie und Literatur bereits verkündet wurde, hatte die Musik keine „Sprache“.

Anders als die Literatur, welche die Sprache als Medium zur Verfügung hat (und in Deutschland seit Luthers Bibelübersetzung auf festem Grund steht), muss die Musik, wenn es gilt, neuen Inhalten und einer neuen Weltsicht gerecht zu werden, ihr System ändern, sich gleichsam neu erfinden (Antike Modi – Einstimmigkeit – Kirchentönen – Polyphonie – Dur-Moll-Tonalität – Homophonie – Atonalität – Zwölftontechnik – serielle Musik).

Das Barockzeitalter hatte sich mit der Polyphonie ein, den religiösen Anschauungen und mit der Affektenlehre ein, dem gesteigerten Ausdrucksbedürfnis entsprechendes Vokabular geschaffen. Um für die neuen „aufgeklärten“ Anschauungen eine adäquate „Sprache“ zu entwickeln, bedurfte es eines musikalischen Neuanfangs.

Nicht zufällig haben viele Komponisten des Barock, zumindest zeitweise, eine Universität besucht, sie waren nach heutigem Sprachgebrauch „Intellektuelle“.

Das Neue in der Musik kam aber von einer anderen sozialen Schicht, entsprechend der Feststellung Ernst Blochs, dass bei Hegel „die Fortentwicklung des Selbstbewusstseins durch das Bewusstsein des arbeitenden Knechts, nicht des genießenden Herrn geschieht“ (**1**).

Es waren die einfachen Leute „von gutem Naturverstand, mehr durch Tätigkeit als Spekulation gebildet“ (Herder **2**), vor allem in Böhmen, häufig tagsüber mit praktischer Tätigkeit beschäftigt und abends ihrem Herrn aufspielend. Deren Musik bildet, neben der Opera buffa, die Grundlage für den neuen Stil, weitab von der hochentwickelten Polyphonie des Barock. Er nährte sich vom Volkslied und Volkstanz und entsprach deren Homophonie, Periodik und einfacher tonaler Harmonik.

Darauf aufbauend entwickelte diese Komponistengeneration, von Wien und Mannheim aus, ihre frühklassische Sinfonik, wobei sie die Einheit des Affektes des

jeweiligen Satzes im Barock ersetzt durch die Gegenüberstellung eines festlich-energisches 1. Themas und eines lyrischen 2. Themas. Die Grundform dieses frühklassischen Sonatensatzes ist die A-B-A-Form im Gefolge der barocken Operarie, welche einem im Affekt einheitlichen ersten Teil einen kontrastierenden Mittelteil gegenüberstellte, somit eine Einseitigkeit der musikalischen Botschaft vermeidend. Indem der neue Stil die Gegenüberstellung der Affekte oder Elemente bereits in der Exposition vornahm, verlor der B-Teil seine Berechtigung. An der Wiederholung der Exposition als Reprise (mit der Versetzung des Seitenthemas in die Ausgangstonart) hielt die Sonatenform der Wiener Klassik und auch nachfolgender Epochen prinzipiell fest.

Mit dieser Exposition, ihrer Methode, Gegensätze kleinräumig „dialektisch“ aufeinander zu beziehen – im Gegensatz zur Barockmusik, die Kontraste großräumig nebeneinander stellt – war ein Ausgangspunkt geschaffen, um „modernes“ Gedankengut musikalisch zur Geltung zu bringen. Das Problem war nunmehr der, seiner „Kontrastfunktion“ enthobene, Mittelteil. Man behalf sich zumeist mit wenig aussagekräftigen Spielfiguren, später mit Fortspinnen und Ausweiten des thematischen Materials. Es entstanden durchführungsartige Passagen, allerdings über den ganzen Satz verteilt und nicht zielsicher auf eine Lösung hinarbeitend.

Insgesamt ist der frühklassische Sonatensatz ein fragwürdiges Gebilde. Dem formalen Gerüst liegt keine wirkliche Idee zugrunde. Er bekommt die jetzt geforderte „Diesseitigkeit“, den „praktischen Sinn“, aber die Musik hatte kein Vokabular, um sich mit den aktuellen Ideen auseinanderzusetzen. Das Genie, welches mit der thematischen Arbeit ein neues musikalisches Prinzip erfand und aus den bereitliegenden Elementen ein neues musikalisches Gebilde, den eigentlichen Sonatenhauptsatz formte, und damit eine neue Epoche, die Wiener Klassik, begründete, erwuchs der Musikgeschichte in Joseph Haydn. Die von der Aufklärung ausgehende Weltsicht, der eigenverantwortlich auf sich selbst gestellte Mensch, war für den wegen Stimmbruchs aus dem Wiener Domchor entlassenen 16-jährigen Haydn auf Jahre hinaus bittere Lebenswirklichkeit. Das Gesetz, unter dem sein Leben stand, hieß Bewältigung. Diese Grundeinstellung übertrug sich auf seine Kompositionsweise und führte dazu, dass er die in der Exposition enthaltenen ungelösten Probleme, den „Defekt“, aufspürte und dazu überging, das musikalische Material in der Durchführung zu zerlegen, der Sache auf den Grund zu gehen, und durch substantielle Veränderungen und neue Kombinationen das Problem aufzulösen, um in der Reprise eine bereinigte Fassung der Ausgangssituation vorstellen zu können. An die Stelle des Fantasievoll-Schweifenden des Mittelteils in der Komposition vieler seiner Zeitgenossen tritt bei ihm eine mit Sachlichkeit vorgenommene zielgerichtete analytische

Vorgehensweise. Die historisch bedeutsamste Leistung Haydns ist aber sicherlich, dass er den drei Teilen des Sonatensatzes klare Funktionen zuwies: Die Problemstellung in der Exposition, deren Bewältigung mittels thematischer Arbeit in der Durchführung, und die sich daraus ergebende veränderte, geklärte Sicht in der Reprise.

Damit hat Haydn nicht nur eine stabile, in sich logische Gesamtform geschaffen, sondern auch eine Aufgabenstellung vorgegeben, die für die Wiener Klassik und weit darüber hinaus in den entsprechenden Gattungen (Sonate, Streichquartett, Sinfonie) verbindlich wurde.

Es wurden eine Methode und ein Schema gefunden, mittels der die Musik imstande war, einen wichtigen Beitrag im weltanschaulichen Ringen und in der gesellschaftlichen Entwicklung zu leisten, auf der Höhe der Zeit zu sein. Seit Menschengedenken funktionierte das Verhältnis der Arbeitswelt zur „Fete“ nach dem goetheschen Motto „Saure Wochen, frohe Feste“. Musik gehört bis heute sowohl zur (religiösen) Feier als auch zum (weltlichen) Fest dazu. Mit den Errungenschaften Haydns wurde Musik zum Schauplatz der „Krisenbewältigung“. Kein Wunder, dass im 19. Jahrhundert, das sich überwiegend dem Rückzug in die private Gefühlswelt hingab, Haydns Werke als „Saure Feste“ empfunden wurden.

Nach dieser langen Vorrede ist es Zeit, sich dem eigentlichen Thema zuzuwenden.

Mozart war im Vergleich zu Haydn als Mensch und Künstler eine in mancher Hinsicht entgegengesetzte Natur, seine Lebenskurve hatte eine umgekehrte Tendenz. Als Kind schon eine Berühmtheit, behütet und gelenkt von einem gut situierten Elternhaus, wurde er in ersten Adelshäusern bewundert. Die Laufbahn als Musiker war vorbestimmt. Später, als freischaffender Komponist brachte er es zu Erfolg und einigem Wohlstand, lebte zeitweilig auf „großem Fuße“, verschleuderte aber offenbar sein Vermögen, geriet in ärmliche Verhältnisse und wurde zunehmend von der ersten Wiener Gesellschaft gemieden.

Haydn, von Jugend an auf sich selbst gestellt, erwarb sich durch Beharrlichkeit und Fleiß immer höheres Ansehen und galt in dem Jahrzehnt zwischen Mozarts frühem Tod und dem Aufstieg Beethovens als anerkannt erster Komponist Europas.

Mozart hatte von Anfang an eine eigene musikalische Sprache. Bereits die erste Sinfonie des Achtjährigen ist bei aller Naivität ein Meisterwerk insofern, als es nichts zu verbessern gibt. Die äußere Form des Sonatensatzes diente ihm als Gerüst, innerhalb dessen er überzeugend formulierte Ausdrucksbereiche nebeneinander stellte.

Die frühen Kompositionen Haydns hatten dagegen keine eigene Sprache, die meisten dieser Werke unterschieden sich kaum vom Stil seiner musikalischen Umgebung.

Der Mangel an musikalischer Fabulierlust bewahrte ihn vor dem Schweifend-Unkontrollierten und erleichterte ihm die Erfindung und Entwicklung seiner analytisch-thematischen Arbeit.

Dieser mit Sachlichkeit und Strategie verfolgte Realismus Haydn'scher Sinfonik war dem Wesen Mozarts im Grunde fremd.

Haydns Themen sind in erster Linie energetisches Material, wenngleich oft sehr charakteristisches.

Mozarts Themen scheinen geprägt von Charakteren und Situationen, er ist Opernkomponist. Seine Musik „kündet“, die plötzlichen Umbrüche vom Lebendig-Diesseitigen in die Transzendenz, in das Abgründig-Unergründliche, verleihen ihr Universalität.

Dennoch hat Mozart, als er des Älteren Werke kennen lernte, sich deren Kompositionstechnik überraschend schnell angeeignet und ihr in den Haydn gewidmeten Quartetten seinen Tribut gezollt.

Wenn Mozart sich entschloss, nach mehrjähriger Pause erneut der Sinfonik zuzuwenden, um seine drei letzten Sinfonien zu schaffen, so war es gewiss auch der Ehrgeiz des Jüngeren, es dem älteren Meister gleich zu tun, der ihn dazu veranlasste. Überdies wurden seine sich bedrohlich verschlechternden äußeren Umstände und deren Bewältigung auch ein Problem in seiner Lebenswirklichkeit. Ein Meilenstein auf dem Weg zur „sinfonischen Trias“ war die Prager Sinfonie KV 504. Durchführungsartige Passagen gibt es im ersten Satz dieser Sinfonie bereits in der Exposition, allerdings jedes Mal einmündend in sequenzierende Allerweltsfloskeln (T. 63 und T. 125). In der Durchführung selbst gelingt eine energiegeladene Aufgipfelung, die allerdings, bevor es zu einer wirklichen Lösung kommt, wiederum in die Allerweltsfloskel mündet (T. 181) und überraschend in resignierend absinkende Tonfolgen ausläuft. Es ist, als hätte Mozart kurz vor dem Ziel die Kraft oder der Mut verlassen, oder als hätte er den Sieg leichtfertig verschenkt.

Zwei Jahre nach der Prager Sinfonie, im Sommer 1788, komponierte Mozart die Sinfonien in Es-Dur KV 543, g-Moll KV 550 und C-Dur KV 551. Alles, was mit Mozarts späten Sinfonien zusammenhängt, das gesamte Umfeld, die inner-musikalischen Bezüge, die philosophischen, musikhistorischen, psychologischen Aspekte sind in umfassender Weise in Peter Gülkes Buch „Triumph der neuen Tonkunst“ dargestellt und auch dieses Essay ist diesem Buch verpflichtet und es wäre gewissermaßen überflüssig, wenn es nicht einen anderen Ausgangspunkt verfolgen würde und nicht bezüglich des 1. Satzes der C-Dur-Sinfonie eine andere Sicht verträte. (**3**)

Der Mozart'schen „sinfonischen Trias“ zeitlich vorausgegangen waren Haydns auf der Höhe der Meisterschaft stehenden Pariser Sinfonien Nr. 82 – 87, sie mögen für Mozart eine Motivation gewesen sein, sein sinfonisches Schaffen mit gleichwertigen, exemplarischen Werken zu krönen. Dabei ging es in erster Linie um den Kopfsatz, bei den langsamen Sätzen, die nicht unmittelbar unter dem Verdikt der Bewältigung standen (obwohl Haydn in ihnen schon bei früheren Sinfonien mitunter tiefstimmigste Gedankenarbeit leistet), brauchte Mozart den Vergleich nicht zu scheuen, an melodischer Erfindungsgabe war er dem Älteren noch überlegen.

Die Durchführungen der Kopfsätze der Es-Dur- und der g-Moll-Sinfonie fallen auf durch ihre Kürze, bei der ersteren beträgt sie nur etwas mehr als ein Drittel der Exposition (ohne Einleitung und ohne Wiederholung), bei der g-Moll-Sinfonie etwas weniger als zwei Drittel (zum Vergleich: In Haydns Sinfonie Nr. 85 „La Reine“ sind Exposition und Durchführung gleich lang). Gemeinsam ist den beiden Durchführungen der sich nach energischen dramatischen Durchführungspartien ereignende, überraschend abrupte Abbruch dieser Entwicklungen, noch vor einer Lösung oder Klärung.

Bei der Es-Dur-Sinfonie geschieht es wie vor einer unsichtbaren Barriere auf der Sekunde es-d und anschließender Generalpause (T. 179). In der g-Moll-Sinfonie wird der zielgerichtete Aufbruch etwas zaghafter im piano fortgesetzt, einem erneuten Aufbäumen setzen die tiefen Streicher unerbittlich wiederum die abwärts gerichtete Sekunde es-d entgegen und bringen so zusammen mit dem unnachgiebig wiederholten Orgelpunkt „d“ der Hörner die Entwicklung zum Stillstand (ab T. 153). Ein Gleiches geschieht im letzten Satz der g-Moll-Sinfonie. Auch hier kommt eine energisch vorangetriebene Durchführungspartie unerwartet auf der bzw. nach der wiederholten Sekunde es-d zum Stillstand. In den beiden Kopfsätzen schließt sich, wie öfters bei Mozart, eine resignierend-absteigende Überleitung zur Reprise an. (**4**)

Das Scheitern dieser sich so hoffnungsvoll entwickelnden Durchführungen ist natürlich nicht einem kompositorischen Unvermögen geschuldet, sondern hat etwas Schicksalhaftes, Unüberwindliches. Ist es die Ahnung des frühen Todes? Wenn hier vom Scheitern die Rede ist, dann natürlich nicht als Werturteil, sondern es geschieht dies in Bezug auf die von Haydn etablierte Aufgabenstellung der Sinfonie als Medium oder Modell der Lebensbewältigung. Mozarts Musik verfolgt ihr eigenes Anliegen und gemäß ihrer inneren Logik ist sie künstlerisch vollendet, alles steht „an der richtigen Stelle“. Es stellt sich die Frage, wie weit Mozart, der sich seiner sinkenden Lebenskurve sicher bewusst war, für sich noch Zukunft gesehen hat und ob demzufolge Lebensbewältigung für ihn noch ein Ziel war. Und auch die Frage muss erlaubt sein, ob er, dem von Kindheit an

Transzendenz Lebenswirklichkeit war, dem Einblicke in verschlossene Sphären vergönnt waren und der somit, obwohl ein „Weltkind“, in gewisser Weise dem realen Leben entfremdet war, ob die irdische Realität ihm die Anstrengung der Bewältigung überhaupt noch wert war.

Was auch immer der Grund oder der Anlass für die Komposition der letzten drei Sinfonien war, ein bisher nicht nachweisbarer, jedoch vermuteter Auftrag, eine geplante „Akademie“ oder einfach schöpferischer Wille, ein Motiv war sicher, wie schon erwähnt, Mozarts Ehrgeiz, sich an Haydns sinfonischem Schaffen zu messen.

Nachdem dies in den Durchführungen der beiden Sinfonien Es-Dur und g-Moll nicht gelungen war, hatte sich die Komposition eines weiteren Sinfonie-Kopfsatzes quasi erübrigt. Es ist vorstellbar, dass Mozart, da ja nun einmal die „Trias“ offenbar feststand und der Zyklus vervollständigt werden musste, die Komposition des Kopfsatzes der dritten Sinfonie aufschob und zunächst die anderen Sätze ausführte. Das wäre so ungewöhnlich nicht, wie es den Anschein hat. Bei der Prager Sinfonie entstand vermutlich zuerst der Finalsatz, offensichtlich zunächst geplant als neuer Schluss-Satz der Pariser Sinfonie KV 297, vorgesehen für den Besuch in Prag. Erst Monate später entschloss er sich zur neuen Komposition des Kopf- und Mittelsatzes.

Über das *Andante cantabile* der Jupiter-Sinfonie muss in diesem Zusammenhang nichts gesagt werden. Diese Musik „kündet“, wovon entzieht sich der Mitteilung, der Übersetzung in Worte. Mozart spricht darin eine sehr persönliche Sprache, klischeehafte Wendungen kommen nicht vor, unzweifelhaft ist es ihm ernst mit dem, was er hier zu sagen hat, es gibt keine Andeutung von Ironie. Getragen ist dieser Satz von einer dunklen, melancholischen Grundstimmung, zeitweilig aufgehellt in Verbindung mit dem zweiten Thema. Das Menuetto bewahrt seinen ursprünglichen, vom Gesellschaftstanz übernommenen allgemeinen Charakter, Mozart bringt sich hier weniger als Person ein, die Musik besticht durch ihren natürlichen Fluss, ungetrübt von einer subjektiven Problematik, ihre kompositorische Meisterschaft hinter anscheinender Einfachheit verbergend. Es ist, als ob sich die Musik aus sich selbst fortentwickelt.

Dem Finale der Jupiter-Sinfonie kommt als „Schlusswort“ der in sich heterogenen „Trias“ mit ihrer angestauten Problematik eine besondere Bedeutung zu, geradezu als Erwartung eines krönenden Abschlusses. Mozart erfüllt diese Aufgabe mit dieser „Schlussfuge“ auf grandiose Weise, wenn auch nicht in dem Sinne, dass er die, besonders in der g-Moll-Sinfonie enthaltenen Konflikte einer Lösung zuführt, sondern indem er einen „überpersönlichen Standpunkt“ einnimmt, Menschlich-Problematisches zurücklässt, ausblendet. Dass Mozart keine schulgerechte Fuge schreiben wollte, wird schon dadurch

deutlich, indem auf das altherwürdige viertaktige „gelehrte“ Fugenthema nicht der Comes folgt, sondern als höchst befremdlicher Kontrast das (ebenfalls viertaktige) galante Lustspielthema.

Aus historischen wie aus persönlichen Gründen konnte hier keine Fuge nach überliefertem Schema stehen. Der Komponist des Barock, vor allem Johann Sebastian Bach, gestaltet die Fuge, der Weltanschauung der Zeit entsprechend, nicht als aktiven Prozess aufgrund individueller Entscheidungen, sondern lebt sich ein in die polyphonen Linien, spürt ihren Möglichkeiten nach zu einem organischen Ganzen zusammenzuwachsen, ohne die thematischen Gegebenheiten anzutasten, in Demut sich selbst zurücknehmend, dennoch, wenn auch nicht vordergründig emotional, sich als Person einbringend. Dieser, nach eigenem Gesetz sich entfaltender Kontinuität widersprach schon Mozarts viel schnellere Gangart. Zudem setzte die musikalische Sprache seiner Zeit nicht auf Einheitlichkeit, sondern auf Dialektik und Kontraste. Mozart, der Generation der Französischen Revolution zugehörig, fühlte sich viel zu sehr als individuell gestaltender, seinen Eingebungen folgender Schöpfer, als dass er seine Aufgabe darin sehen konnte, seine Person verbergend, nach strengen Regeln und Gesetzen ein kompliziertes musikalisches Gebäude zu errichten.

In gewisser Weise ist der Finalsatz ein Gegensatz zur ganzheitlichen barocken Fuge. Die barocke Fuge integriert, das Mozart'sche Fugato expandiert. Wie ein jonglierender Artist wirbelt Mozart in atemberaubender Weise mit scheinbar lockerer Hand die Themen durcheinander. Kein planmäßiges Wachsen, sondern ein auf Grundlage der Sonatenform immer erneutes In-Gang-Setzen polyphoner Passagen, die sich in bedrohlicher Weise aufgipfeln, um dann mitunter abrupt in die galante Allerweltsfloskel auszulaufen. Das wiederholt sich mehrere Male, polyphon immer dichter, bis zum krönenden Abschluss der Verflechtung aller Themen und Kontrapunkte. Es ist, als wenn es den Komponisten immer wieder in einen schöpferischen Sog hineinzöge, dem er sich dann mit Hilfe des Lustspielthemas schnell entzieht. Höchste schöpferische Eingebung und banale Belanglosigkeit stehen in diesem Satz unversöhnt nebeneinander. Dennoch gelingt es Mozarts Musikalität und Meisterschaft, einen natürlichen musikalischen Fluss herzustellen. Diese Musik ist in einer Sphäre angesiedelt, die empirisch nicht zu fassen ist.

Einmal angenommen, Andante, Menuetto und Finale sind vollendet und der Kopfsatz stünde noch aus, so kam Mozart um diesen nicht herum. Eine Sinfonie ohne Sonatenhauptsatz war nicht denkbar, überdies wäre der 2. Satz als Eröffnung eines dreisätzigen Opus ganz ungeeignet, sein Beginn setzt ein Vorgehendes voraus.

Es sind mehrere Gründe denkbar, weshalb Mozart sich auf die Komposition eines dem Anspruch der „sinfonischen Trias“ erfüllenden Kopfsatzes nicht einließ. Ein Sonatenhauptsatz konnte nur unter Maßgabe der von Haydn zur Meisterschaft entwickelten Problembewältigung komponiert werden, er musste „existentiell“ sein. Angesichts der Vergeblichkeit der Durchführungen der vorangegangenen Sinfonien und der Hoffnungslosigkeit seiner Lage war es Mozart kaum möglich, dies zu leisten. Vielleicht wurde ihm auch bewusst, dass die Sachlichkeit, die Disziplin, die Haydns Methode der thematischen Arbeit voraussetzte, alles was nicht diesem Prozess diene fernzuhalten, dies weder menschlich noch künstlerisch seiner Mentalität entsprach. Angesichts des weiten seelischen Spektrums, dem Mozart besonders in seinen Opern Ausdruck verliehen hat und den geradezu universalen Möglichkeiten der Musik, musste ihm ihre Verpflichtung auf irdische Daseinsbewältigung als Verarmung erscheinen, als eine wichtige, aber eben nur als *e i n e* ihrer möglichen Daseinsformen. Denkbar auch, dass er sich scheute, nach dem übermenschlichen Kraftakt des Finales, das ihn in geradezu dämonische Grenzgebiete des menschlichen Bewusstseins trieb, sich in das nunmehr gewagte Abenteuer eines Sinfoniekopfsatzes zu stürzen und sich wiederum „dunklen Mächten“ auszuliefern. Überdies konnte ihm nicht daran gelegen sein, nach dem Geniestreich des Finalsatzes sich in das Prokrustesbett der thematischen Arbeit zu zwingen.

Aus all dem resultiert Verzweiflung. Auf Verzweiflung folgt oft Trotz und Hohn. Beides findet sich im Allegro vivace der Jupiter-Sinfonie.

Aus dem Dilemma, einen Sonatensatz zu schreiben, ohne ihn zu wollen, blieb der Ausweg, das Schema, die inhaltslose Folie eines solchen abzuliefern und sich selbst und eine Problematik weitgehend herauszuhalten. Das allein wäre Mozart wohl zu wenig gewesen und so durchsetzt er den Satz mit subtiler Ironie bis zur Parodie. Dass er darin Meister war, hat er mit dem sogenannten Dorfmusikanten-Sextett KV 522 bewiesen.

Den unwirsch-lärmenden Beginn des Satzes kann man als Trotzhaltung empfinden („hier habt ihr euren Sonatensatz“). Das folgende Herumreiten auf der Kadenz und schließlich auf Tonika und Dominante ist der reine Hohn, andernfalls wäre es unerklärlich. Im weiteren Verlauf entstehen sehr wohl Passagen Mozart'scher Kantabilität, obgleich im Charakter einer Opera buffa, aber sie münden in banale Floskeln. Der plötzliche Einbruch des c-Moll (T. 81) ist zu schnell vorüber, bevor man noch weiß, ob er ernst gemeint war oder ob es sich um Theaterdonner handelt. Die folgende Partie mit der dem 3. und 4. Takt entnommenen punktierten Prägung vollzieht sich schematisch in Sequenzen. Dennoch entsteht damit eine Ernsthaftigkeit, die den Hörer nach dem unvermittelten Abstieg der 1. Violine und der anschließenden Pause in eine Erwartungshaltung versetzt. Diese wird auf

geradezu eulenspiegelhafte Weise getäuscht mit der Einführung des buffonesken dritten Themas, entnommen einer Arie des im Mai 1788 in Wien aufgeführten Singspiels „Gelosio fortunato“ von Pasquale Anfossi. Das bestärkt in besonderem Maße die Zweifel an der Ernsthaftigkeit dieses Satzes. Die Exposition schließt mit sequenzierenden und klischeehaften Wendungen.

Die Durchführung bringt, nach den beiden überleitenden Bläseraktent, wiederum das Lustspielthema, jetzt in Es-Dur. Es ist, als ob Eulenspiegel unerwartet aus einem anderen Fenster herausschaut.

Ausgerechnet mit der, das Buffothema abschließenden belanglosen Achtelbewegung, bestreitet Mozart im Wesentlichen die Durchführung nach kurzem Anstieg polyphon unterfüttert und sequenzierend absteigend, mit ihrem Nichts-Wollen aufzeigend, dass der Komponist sich auf nichts Ernsthaftes einlassen will, mit dem kleingliedrigen Schematismus der „durchbrochenen Arbeit“ eher einen ironischen Seitenhieb auf Haydns penible Durchführungstechnik austeilend.

Mit der Scheinreprise in F-Dur kommen ernsthafte Töne ins Spiel, zusammen mit dem folgenden zornigen Forte-Ausbruch scheint es, als ob sich das Mozart'sche Genie nicht länger zurückdrängen lässt und sich hier Bahn bricht. Die den Durchführungsteil bestreitende Achtelbewegung leitet jedoch mit wenigen Takten über zur Reprise, die die Exposition in all ihrer disparaten Belanglosigkeit übernimmt bis auf die Moll-Eintrübung der Piano-Takte 212 f und der üblichen Grundtonart des Seitensatzes.

Die lärmenden Schlusstakte mit den Tonika-Dominante-Wechseln und den fünf hohen C-Dur-Takten verstärken den Eindruck der bewussten Banalität. Die Sechzehntel-Vorschläge der Blechbläser im vorletzten Takt lassen an ein hohnlachendes „Ha-ha, Ha-ha“ denken.

Einige Elemente des ersten Satzes, z. B. die niederfahrenden Quartolen in den opulenten C-Dur-Passagen finden sich auch im Schluss-Satz und scheinen somit auf ihn voraus zu weisen. Mit gleicher Berechtigung kann man allerdings behaupten, diese Elemente wurden in dem, vermutlich nachkomponierten Kopfsatz wieder aufgenommen.

In auffallender Weise könnte man den Beginn des 1. Satzes an das Finale anschließen, das betrifft aber nur die äußerliche Ähnlichkeit des unpersönlichen bzw. überpersönlichen musikalischen Duktus und ändert nichts an dem Abgrund, der die beiden Sätze trennt. Übrigens haben die Sätze dasselbe Tempo, die Halben des Alla breve entsprechen den Vierteln des Kopfsatzes. Der hier vertretenen Sicht zufolge wären also nicht einem Genie bei der Komposition eines Sinfoniehauptsatzes einige Banalitäten

unterlaufen, sondern diesem Genie wären bei einem parodistischen Unterfangen einige bedeutungsvolle Partien „passiert“.

Dieser Kopfsatz ist innerhalb der gesamten „sinfonischen Trias“ ein absoluter Fremdkörper, erster und zweiter Satz der C-Dur-Sinfonie haben gewissermaßen, zumindest inhaltlich, nichts miteinander zu tun.

Die Bezeichnung „Jupiter-Sinfonie“, die nach Mozarts Tod aufkam (nach Otto Jahn „um ihre Majestät und ihren Glanz zu bezeichnen“) mag mit zu dem Heiligenschein beigetragen haben, der diese Sinfonie umgibt und bedeutende Dirigenten haben sich ihr mit dieser Ernsthaftigkeit genähert, handelt es sich doch um Mozarts sinfonisches Vermächtnis. Entsprechende Interpretationen verfehlen nicht ihre Wirkung, genauso wie eine offizielle inhaltslose („Bla-bla-„) Rede, von einem großartigen Redner vorgetragen, beeindrucken wird. Glaubwürdigkeit erreicht man trotzdem nicht und die Brüche sind umso eklatanter.

Am überzeugendsten sind hier manche Originalklang-Ensembles, die durch emotionsarme, vibratolose, oftmals überartikulierte und manierierte Spielweise den Buffocharakter des Kopfsatzes sehr gut treffen. Umso hoffnungsloser versagen sie bei gleicher Spielweise bei den folgenden Sätzen, vor allem im Andante. Vielleicht auch ein Argument für die hier vorgetragene Sichtweise. Das Ganze legt den Schluss nahe: Wer diesen Sinfoniesatz ernst nimmt, tut Mozart unrecht.

31. Januar 2013

Literaturnachweis:

(**1**) zitiert nach „Hans Mayer – Weltliteratur Suhrkamp 1994

(**2**) Herder, Goethe, Moses – Von deutscher Art und Kunst, Reclam 1978

(**3**) Peter Gülke: „Triumph der neuen Tonkunst“ Bärenreiter/Metzler 1998

(**4**) Volkmar Grimm: Zur Dramaturgie der Symphonien Es-Dur KV 543 und g-Moll KV 550 von W. A. Mozart, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 1989
Seite 52 - 69

Volkmar Grimm (1938 – 2014)

Musiker, Publizist

Autor verschiedener musikästhetischer- bzw. musikanalytischer Schriften, veröffentlicht in internationalen Fachzeitschriften für Musik.

Studium an der Musikhochschule Dresden (Violoncello)

Danach tätig u. a. in Meiningen, Dessau, Rostock, Gera.

Von 1990 – 2014 lebte er als freischaffender Publizist in Salzburg.

Kontakt: asja.grimm@gmx.de