

Frauen im Leben Mozarts

Zwischen persönlicher Begegnung und künstlerischer Fiktion

(Essay für das Programmheft zu „Don Giovanni“, Salzburger Festspiele 2006)

Es geht hier nicht darum, Gerüchten von amourösen Abenteuern des Wolfgang Amadeus Mozart nachzugehen oder die von Einstein überlieferte Behauptung zu verifizieren, dass er hundertfach Ehemann geworden wäre, wenn er jedes der von ihm umschwärmten Mädchen geheiratet hätte. Auch sollen die Anschuldigungen Leopold Mozarts nicht untersucht werden, der seinem Sohn einen allzu lockeren Lebenswandel, im konkreten Fall sogar Umgang mit einer „Person von schlechtem Ruffe“ vorwarf und hoffte, ihn damit zur Rückkehr nach Salzburg und unter väterliche Kontrolle zu bewegen. Wenig zur Sache tun in diesem Zusammenhang die Erwiderungen des um seine Selbständigkeit und sexuelle Selbstbestimmung Kämpfenden, der erst im Alter von fast 25 Jahren zum ersten Mal ohne seinen Vater reisen durfte (dafür aber von seiner Mutter begleitet wurde).

Die Rede soll aber sein von Frauen, die in Wolfgangs Biografie eine Rolle gespielt haben, die ihn beeinflussten, die durch ihre Existenz in vielerlei Gestalt – Mutter, Schwester, Ehefrau, Schülerin oder Kollegin – seine Phantasie beflügelte und sein Bild von Frauen geprägt haben: von denen auf der Bühne und jenen aus dem wirklichen Leben.

Heißgeliebtes Herzensweibchen: Konstanze

Wenn Wolfgang der Leute Gerede über seine Beziehungen zu jungen Frauen empörte, so muss das nicht bedeuten, dass er keine hatte. In Briefen an Leopold Mozart hat er freilich genau das versichert. Wie hätte er den Eifersüchtigen auch sonst besänftigen sollen, an dessen Zuneigung ihm doch so viel lag? Ob begründet oder nicht: Entrüstung und wortreiche Beteuerungen seiner Keuschheit zeigen, wie stark Wolfgangs Nöte und seines Vaters (Verlust-)Ängste mit dem Verhältnis der beiden zur Weiblichkeit verbunden waren. Denn darum ging es in jenem über Jahre schwelenden Prozess der Loslösung und Entfremdung zwischen Vater und Sohn Mozart, der den bekannten Konflikt zwischen Wolfgang und dem Erzbischof Hieronymus von Colloredo flankierte. Wenn Frauen ins Spiel kamen, erwachte Wolfgangs Eigenwillen und sein Drang nach Selbstbehauptung, in dem die künstlerische Komponente mit der erotischen eine untrennbare Verbindung einging. Folgerichtig ließ Wolfgang – 1781 mit dem berühmtesten Fußtritt der Musikgeschichte aus ungeliebten salzburgischen Diensten entlassen – den ersten Schritten in die künstlerische Freiheit nach Jahresfrist die denkbar schlagkräftigste Demonstration persönlicher Eigenständigkeit folgen: Die Heirat mit *Konstanze*, seinem „Herzensweibchen“.

„... ich der von Jugend auf niemals gewohnt war auf meine sachen, was Wäsche, kleidung und etc, anbelangt, acht zu haben – kann mir nichts nöthigeres denken als eine frau,“ hatte er Monate vor der Hochzeit an Leopold geschrieben und seine haushaltsstrategisch begründete Absichtserklärung zu einer Laudatio auf jene weiblichen Tugenden seiner Braut erweitert, die seinen Vater für sie einnehmen sollten: Sie kümmerge sich um alles im Hause, sei es gewohnt, schlecht gekleidet zu sein, habe „keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als eine Frau und Mutter erfüllen zu können.“ Die Vorstellung, dass er „diese arme ... so bald als möglich befreyen und erretten“ müsse, hat als romantisches Motiv für seine Entscheidung zweifellos eine wichtige Rolle gespielt. Unübersehbar sind aber auch die Parallelen zur Situation der weiblichen Hauptfigur in seinem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*. Hier finden wir die Heldin, *Konstanze*, in der Gewalt eines orientalischen Herrschers, eine junge Frau, schön und von edlem Charakter, in Gefahr zwar, doch unter allen Umständen treu. Pein und Bedrohung durch „Martern aller Arten“ führen sie aus schmerzvoll-trostloser Stimmung zur hochgestimmten Bekundungen von Todesmut und seliger, alles

erfüllender Liebe. So komponierte ein leidenschaftlich verliebter junger Mann das Bild einer idealen Gefährtin.

Später, in *Così fan tutte*, hat Mozart Treue und Moral mit differenzierterem Blick betrachtet und eine Toleranz walten lassen, die er, ganz Kind seiner Zeit, der leibhaftigen Konstanze nicht immer zugestanden hat. Ihr machte er einmal heftige Vorwürfe wegen eines Gesellschaftsspiels, bei dem sie einem fremden Kavalier den Umfang ihrer Waden zu messen gestattet hatte. Frauen wie *Dorabella* und *Fiordiligi* aber, deren Lebensglück auf dem Spiel steht, zeichnete er mit Verständnis und Mitgefühl: Unwissentlich verwickelt in einen erotischen Wettstreit, wollen die beiden standhaft bleiben, während sie doch schon mit Lust und Leidenschaft unter freilich geänderten Vorzeichen den Notwendigkeiten des Herzens folgen. Sie erleiden Trennungsschmerz, Gefühlsverwirrung, tiefes Schuldbewusstsein und das Hochgefühl einer neuen Liebe, und Mozart bedenkt sie mit Musik, die die leichtgeschürzte Komödie unversehens ein bewegendes Seelendrama verwandelt. So zeigt der Komponist die Frauen, deren Treuebruch das Libretto so beredt vorführt, als Opfer eines infamen Spiels. Und die moralische Überlegenheit der Männer, die es angezettelt haben? Eine Fiktion, hinweggefegt im Finale, das auch den Traum von ewiger Liebe ins Zauberreich der Phantasie verweist.

Familiäre Bindungen: Mutter, Schwester, Bäsle

Wolfgang indes stand derweil mit beiden Füßen in der irdischen Welt, und dort begegnete er zahlreichen Frauen, manchen flüchtig, anderen mit anhaltenden Interesse und der Bereitschaft, ihren Weg ein Stück weit zu begleiten.

Die erste war seine „Allerliebste Mama“, für die Mozart-Biografen im redlichen Bemühen, sie als Mutter des Genius' zu würdigen, selten mehr als die Beschreibung eines Rollenmusters übrig hatten. „Frau Anna Maria war aber nicht bloß schön“, heißt es etwa bei Franz Weller (1880), „sie vereinigte auch alle anderen Tugenden, welche das echte Weib zieren sollen, in ihrem Wesen. Sanft, herzensgut, bescheiden, verständig genug, die Pflichten der Hausfrau in ihrem ganzen Umfange zu erfüllen...“ Die Ähnlichkeit mit Wolfgangs oben zitierten Worten über Konstanze ist kein Zufall, doch die Bilder klären sich, wenn man persönlichere Zeugnisse in Betracht zieht: die wenigen Briefnachschriften, die von Anna Maria überliefert sind, sprechen ebenso wie Wolfgangs Briefe an Konstanze eine andere, intimere Sprache. Und während uns Anna Maria nun als humorvolle, sinnliche und selbstbewusste Frau entgegentritt, wird in Konstanzes Wesen jene Facette sichtbar, die Wolfgang bereits in seiner Beziehung zum „Bäsle“ Maria Anna Thekla Mozart fasziniert hatte: ihre muntere, offene und unverkrampfte Bereitschaft, seinen erotischen Wünschen und Anspielungen Paroli zu bieten. Die drastische und oft schockierende Scherzhaftigkeit, mit der er seine familiäre Korrespondenz zu würzen pflegte, hat Wolfgang auch im Briefwechsel mit seiner Schwester Nannerl kultiviert und ist damit sicherlich auf amüsiertes Einverständnis gestoßen. Harmonie herrschte aber zwischen den Geschwistern auch in künstlerischer Hinsicht. Wolfgang schätzte die musikalischen Fähigkeiten seiner „carissima sorella“ außerordentlich und ermunterte die Hochbegabte, neben ihren allseits bewunderten pianistischen Qualitäten auch ihre offenbar viel versprechenden Kompositionsstudien weiter zu pflegen. Als Nannerl nach jahrelanger Konzerttätigkeit als seine Partnerin am Klavier im Alter von 16 Jahren auf Weisung ihres Vaters ihre Karriere beendete und unvermittelt in ein durchschnittliches kleinbürgerliches Dasein stürzte, hat ihn das nicht unberührt gelassen: mehrfach wies er sie auf ihre Chance hin, in Wien eine angemessenen Existenz als Künstlerin zu finden. Pflichtbewusstsein und töchterlicher Gehorsam haben Nannerl den nötigen Freiraum wohl verstellt: Nachdem an Leopolds Widerstand ihre Beziehung zu Franz d'Ippold gescheitert war, heiratete sie mit 33 Jahren einen Witwer und zog mit ihm nach St. Gilgen. Auch dort, abgeschieden vom kulturellen Leben Salzburgs, nahm sie weiter Anteil an der künstlerischen Entwicklung ihres

Bruders und betätigte sich als Interpretin seiner Klavierwerke, die sie von ihm selbst oder durch Leopold erhielt.

Virtuosinnen, Sängerinnen, Schülerinnen

Aus Berichten Leopold Mozarts ist bekannt, dass Nannerl ihrem Bruder bei gemeinsamen Auftritten keineswegs unterlegen war, ja bisweilen alle Aufmerksamkeit auf sich zog. Trotzdem ist für den Gedanken, dass sich Wolfgang als Künstler möglicherweise auch gegen weibliche Konkurrenz durchsetzen musste, in der Mozart-Literatur bis in die jüngere Gegenwart kein Raum gewesen. Erst neue Forschungen haben zutage gebracht, dass in Wolfgangs beruflichem Umfeld eine Reihe von Künstlerinnen wirkte, die seinerzeit hohes Ansehen genossen. Mit mehreren von ihnen pflegte er regen Kontakt, und die Selbstverständlichkeit, mit der dies geschah, ist umso erstaunlicher, als damals bekanntlich an Gleichberechtigung noch nicht zu denken war. Meist waren es Virtuosinnen, die ihre Karriere als Wunderkinder begonnen hatten und sie als Erwachsene trotz vieler Vorbehalte gegen das öffentliche Auftreten von Frauen fortsetzten. Die Glasharmonikaspielerin Marianne Kirchgessner, die Geigerin Regina Strinasacchi, die Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis gehörten ebenso zu diesem Kreis wie Marianne Martinez, jene Komponistin und Pianistin, der die ungewöhnliche Ehre einer Aufnahme in die Akademie von Bologna zuteil wurde. Man begegnete sich privat oder im Rahmen von Konzerten, musizierte gemeinsam und tauschte Kompositionen aus. Anders als viele Zeitgenossen hat Wolfgang seinen Kolleginnen seinen Respekt nicht versagt. Dass er die Kreativität von Künstlerinnen als Bereicherung betrachtete, könnte auch den Vorgang um jene Arie der Konstanze aus der Entführung aus dem Serail erklären, die er „ein wenig der geläufigen Gurgel der Mme. Cavalieri aufgeopfert“ hat. In der Tat war eine so enge Zusammenarbeit mit der umschwärmten Primadonna der Wiener Opernszene für einen jungen, noch keineswegs allgemein anerkannten Komponisten Ehre und Gewinn: Einer Cavalieri konnte er die technische wie die emotionale Seite der Partie getrost anvertrauen. Setzte sie sich für seine Musik ein, war ihm der Erfolg so gut wie sicher. Ähnliche Erfahrungen verbanden ihn mit Sängerinnen wie Josefa Duschek, Nancy Storace und mit Aloisia Lange, seiner ersten großen Liebe und späteren Schwägerin. Für sie komponierte er sieben Konzert- und Einlagearien, 1782 half er ihr mit einem für ihre Stimme maßgeschneiderten Stück, die von jeder ihrer zahlreichen Schwangerschaften auf den Plan gerufenen Kritiker und Verleumder zum Schweigen zu bringen. Als *Madame Herz* lieferte sich 1786 mit Catarina Cavalieri in Mozarts *Schauspieldirektor* einen parodistischen sängerischen Schlagabtausch und war – noch vor Cavalieri – seine erste Konstanze. Die Rolle der *Donna Anna* in *Don Giovanni* war für sie bestimmt, und bei Wolfgangs letztem öffentlichem Konzertauftritt am 4. März 1791 stand sie mit ihm gemeinsam auf der Bühne.

Natürlich gab es in Mozarts Leben eine Reihe weiterer Frauen: Schülerinnen wie Josepha Aurenhammer, die sich Hals über Kopf in ihn verliebte, wie die Malerin Dora Stock, die ihn porträtierte oder die zahlreichen Musikliebhaberinnen, die ihn auf unterschiedliche Weise förderten.

Von ihnen muss er gelernt haben, was er wusste über die Untiefen weibliche Psyche und die eigenwillige Logik im Tun und Lassen von Mädchen und Frauen aller Couleur. Als er 1787 seinen „Don Giovanni“ schrieb, hat er sie alle schon gekannt, und stichhaltig scheint die Annahme, dass es aller Einsicht und Lebenserfahrung seiner 31 Jahre bedurfte, um Frauengestalten wie Donna Elvira und Donna Anna zu schaffen. Indes: Mozarts Affinität zur Darstellung differenzierte Frauencharaktere hat einen früheren Ursprung.

Frauen in Mozarts Opern: Emanzipation vom starren Rollenschema

Schon den ersten Plänen zur Konsolidierung seiner Existenz in Wien hatte die Oper eine entscheidende Rolle gespielt. Mehr noch als Konzertpodium und Kirche schien ihm damals die Bühne geeignet, das Interesse des Publikums zu fesseln und sich „Ehre, Ruhm und Geld zu machen“. Dass die so selbstbewusst wie pragmatisch umschriebene Karriereplanung mit klaren künstlerischen Zielen einherging, zeigt der Brief, den der mittlerweile 27-Jährige am 7. Mai 1783 an seinen Vater sandte. Er habe mehr als hundert Libretti durchgesehen, teilte er darin mit, doch keines sei brauchbar. Für seine neue Oper schwebten Wolfgang Figuren- und Charakterkonstellationen vor, die auf der Opernbühne bis dahin nicht vorkamen. „2 gleich gute Frauenzimmer-Rollen“ sollte das Libretto bieten, die eine der Damen eine *Seria*, die andere *Mezzo Carattere*, „aber an Güte müssten beide Rollen ganz gleich sein. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz Buffa sein, wie auch alle Männer, wenn es nötig ist.“ Dass sich die Phantasie des Komponisten an zwei weiblichen Protagonistinnen entzünden will, scheint bei der herausragenden Stellung der Primadonnen jener Zeit nicht allzu ungewöhnlich. Doch die Beiläufigkeit, mit der Mozart die Männerrollen gerade noch streift, verleiht den erwähnten „Frauenzimmern“ eine Dominanz, die aus dem Rahmen fällt. Kein Zweifel: In Mozarts Vorstellung sind sie es, die die Fäden in der Hand halten und bestimmen, was auf der Bühne geschieht.

Drei Jahre sollten vergehen, ehe dem gedanklichem Entwurf die erste Oper nach dem erträumten Schema folgte: *Le Nozze de Figaro*. Am 1. Mai 1786 am Wiener Burgtheater erstmals aufgeführt ist die *Commedia per musica* KV 492 seitdem niemals aus dem Opernrepertoire verschwunden. Das über die übliche Serie von Folgeaufführungen hinaus anhaltende Interesse von Publikum und Theaterleuten verdankt das Werk zweifellos nicht zuletzt seinen Frauenrollen. Mit ihnen treten uns höchst differenzierte Persönlichkeiten entgegen, Frauen, die lieben und leiden wie ihre Schwestern aus der Opera Seria oder mit der kecken Spiellust ihrer Buffa-Kolleginnen agieren – und doch mehr sind als die Summe aus beiden. Mozarts musikalische Charakterisierungskunst, die die Vorgaben seines Librettisten Da Ponte potenziert, macht sie uns unvergesslich, und auf ungeahnte Weise gewinnen unter seiner Hand selbst kleine Partien im Ensemble ein über den Rollentypus hinausweisendes Eigenleben. Und neben der so gewitzten wie tatkräftigen Kammerzofe Susanna, neben der Gräfin, die in ihrer Not die Hilfe eben dieser Zofe nicht verschmäht, ist es nicht zuletzt das Mädchen Barbarina, ein zwischen Unschuld, Durchtriebenheit und Melancholie seltsam changierendes Geschöpf, dessen Musik die Weite von Mozarts Imagination offen legt. Frauengestalten, deren lebenswahre Zeichnung musiktheatralische Konventionen durchbricht, hat er auch in den nach *Le Nozze de Figaro* entstandenen Opern kreiert, jede ein facettenreiches Charakterbild, unerschöpflicher Anreiz für musikalische, psychologische oder sozialgeschichtliche Untersuchungen.

In *Don Giovanni* schließlich begegnet uns die wohl rätselhafteste aller Mozart'schen Protagonistinnen: Donna Anna. Traumatisiert von der Berührung durch Don Giovanni, tief verstört und von Schuldgefühlen niedergedrückt, durchmisst sie einen seelischer Ambitus von wilder Exzentrik und todesmutiger Rachsucht, der am Ende in harmonischer Eintracht mit dem Mann sich auflöst, den sie liebt. Die Bedrohungen, denen unwandelbare Treue ausgesetzt sein kann, sind bekannt: Dorabella, Fiordiligi, ja selbst Susanna und die Gräfin waren davor nicht sicher. Viel mehr wissen wir auch von Donna Anna nicht, und ihre musikalische Erscheinung, beredsam und reich an Affekten, lässt kein Durchdringen zum Kern ihres Geheimnisses zu. Doch gerade indem er es ihr lässt, hat Mozart der Opernbühne eine jener großen Frauengestalten beschert, die ihre Geschichte mit leuchtendem Schmerz und glutvoller Liebe erhellen.

© Johanna Andrea Wolter