Sinfonie als Theater

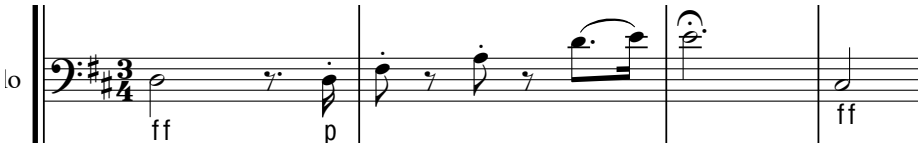
Mozarts Linzer Sinfonie KV 425

Im Oktober 1783 befand sich Mozart auf der Rückreise von einem recht deprimierenden Besuch in Salzburg, bei dem er seine frisch geheiratete Frau Constanze seinen Eltern vorstellte. Der Empfang war äußerst kühl, die Frau fiel durch. Sicherlich war er auch erleichtert, der Salzburger Atmosphäre wieder zu entkommen und als unabhängiger Künstler in Wien zu arbeiten. Auf dem Weg dorthin machte er in Linz Station, wo er bei einem sehr gewogenen Gönner, dem Grafen Thun, zu einer "Akademie" (der damals gängige Begriff für "öffentliches Konzert") überredet wurde, die am 4. November stattfinden sollte. Es blieben vier Tage bis zur Aufführung. Mozart schrieb am 31. Oktober an seinen Vater: „Dienstag als den 4. November werde ich hier im theater academie geben. – und weil ich keine einzige Simphonie bey mir habe, so schreibe ich über hals und kopf an einer neuen, welche bis dahin fertig seyn muß." Man könnte nun leicht glauben, dass in einer solchen Situation der Rückgriff auf Bewährtes angebracht sei. Aber Mozart schuf im Gegenteil eine für ihn ganz neuartige Sinfonie. Er griff allerdings dabei offenbar auf Material zurück, das er notiert hatte, weil es ihn offenbar beeindruckte und das nun bereit lag, zu etwas ganz Mozartischem zu werden. Es war der Beginn von Haydns Sinfonie Nr. 75 D-dur. Auch für Haydn war diese Sinfonie etwas Besonderes. Länger schon hatte er mit langsamen Einleitungen zum 1. Satz experimentiert, aber in dieser ca. 1780 entstandenen Sinfonie war er erstmals zu einer Art Durchbruch in Hinblick auf Länge und Dramatik solcher Einleitungen gelangt. Seine Erfahrungen als Opernkomponist spiegeln sich greifbar wieder, wenn explizit auf den Theaterraum Bezug genommen wird, indem Elemente der französischen Ouvertüre herbeizitiert werden. Diese waren natürlich hier schon historisch aber doch noch lebendig genug, um sofort die Assoziation "Oper" hervorzurufen. Das Werk entstand zwar für Esterhaza, aber es wurde noch wesentlich später bei Haydns Londoner Besuch gespielt und schon 1781 bei Johann Julius Hummel in Berlin in Stimmdrucken verlegt - ein Hinweis auf die Bestimmung zur Aufführung. Sowohl Haydns als auch Mozarts Sinfonie sind schon mit einem klaren Bewusstsein einer öffentlichen Aufführung und eines Weiterlebens und einer Wiederaufführung geschaffen. Bei Mozart geschah dies dann auch 1784 in Wien. Will man verstehen, wie Mozart mit der Suggestion "Theater" bzw. "Oper" umgeht, ist ein Vergleich mit dem offenkundigen Vorbild Haydn äußerst aufschlussreich. Die Ähnlichkeiten scheinen zuerst frappierend, die unterschiedlichen Wirkungen und Strategien sind aber genauso erstaunlich.

Haydn überschrieb seine Einleitung erstmals und nur in diesem Werk mit "Grave", der 3/4-Takt hebt diese Einleitung deutlich vom folgenden 4/4-Takt ab. Beide Indikatoren bilden den Rahmen für eine Suggestion von doppelter Punktierung und sich langsam konstituierender Rhythmik, wie sie für französische Ouvertüren charakteristisch ist. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich diese Elemente zögerlich, piano und auf Zehenspitzen konstituieren. Der Raum bildet sich erst, in dem

die Protagonisten auftreten und handeln werden. Im barocken Vorbild ist immer sofort das Portal errichtet, durch dass die Tänzer schreiten, der Raum ist schon vor der Musik in der Erwartung konstituiert, er wird lediglich energetisch und zeitlich "aufgeladen".

Haydn arbeitet mit scharfen Kontrasten, ff-Schläge wechseln mit piano-tastenden Passagen. Diese Kontraste schaffen schon für sich höchste Aufmerksamkeit, weitere Faktoren treten hinzu: Das unisono des Beginns ist sowieso schon immer ein Hinweis auf "Achtung!", er gehört zum Standard auch in der Kammermusik. Hier wird aber durch die Artikulation, das Aufbauen von Harmonik und die Suggestion von doppelter Punktierung in Takt 1 und der Zuspitzung mit dem punktierten Rhythmus in Takt 2 weitere Spannung erzeugt. Der Fermaten-Akkord zeigt das vertikale Ergebnis der horizontal aufgebauten Harmonik, den D7-Akkord in Quintstellung. Die ganze Einleitung wird in verschiedener Form erst einmal von der Dominante A-dur bestimmt, ein der Erwartung entsprechendes Element, aber das Wie ist entscheidend! Hier verharrt der Spannungsakkord in offener Zeit im piano, und so muss der krasse Dezimen-Sturz in allen Streichern in den ff-Schlag auf Cis geradezu wie Terror wirken. Das Cis ist immer noch Teil der Dominantharmonik, man fällt aber auf eine instabilen Anteil, die Terz.



Drei Säulen sind errichtet: die erste dynamisiert in den Rhythmus hinein, die zweite ist Resultat des zeitlichen Aufbaus, aber durch die Fermate wieder herausgelöst, die dritte aus furchtbarem Sturz errichtet und wieder zeitlich dynamisiert. Der Hörer fühlt sich aufgefangen, da sich jetzt genau der Rhythmus der ersten Takte wiederholt, auch wieder unisono, aber eben nicht wieder in eine nächste Säule wandernd. Nur die erste Violine hat noch den punktierten Rhythmus, besonders ausdrucksvoll auf der None des Akkords (h") beginnend. Alles verharrt im piano, und es lösen sich Seufzer, das erste Individuum tritt auf. Der harmonische Raum ist immer noch die Dominante, aufgefüllt mit Vorhalten und harmonisch gesättigt, nicht mehr unisono. Das Sturzelement ist aber noch anwesend, etwa im Bass T. 7. T. 8 und 9 scheint sich der Raum zu öffnen, die Punktierung ist auf dem zweiten, unbetonten Viertel gelandet, die 1. Violine löst sich, schärft sich nach ais' —> h' - und stürzt nach d', alle Kräfte verlierend. D, der Grundton der Symphonie, bricht in diesen Raum hinein, nun mit aller Gewalt, mit Bläsern, Hörnern, Trompeten und Pauken. Erstmals ist der gesamte Apparat versammelt, alles forte, eine gemeinsame Punktierung, erweiterte Harmonik mit Subdominante, aber als große Überraschung, alles in Moll, dieses D war kein Dur, sondern Moll. Mit einer angehängten Kadenz T. 13 weitet sich der Raum nochmals, sie tritt auf unbetonter Taktzeit ein.

Der Bläserapparat wird wieder ausgeblendet, die gesamte folgende Passage bis zum Eintritt des Hauptsatzes ist im piano, nur die Hörner steuern noch eine lange, steigernde Oktave a-a' bei.

Gerade das piano steigert die Wirkung, denn der lange Dominant-Orgelpunkt mit einem eingeschobenen verminderten Septakkord mit Schmerzwirkung (T. 18) ist durchsetzt von extremen Fallbewegungen bzw. dem wieder entgegenwirkenden Sprüngen nach oben. Die Seufzer verstärken diese Schmerzwirkung. Diese Passage ist besonders wichtig im Vergleich mit Mozart, da die Sprünge dort auch wieder eine große Rolle spielen.

Betrachtet man die gesamte Einleitung im Überblick, so ist sie als eine große Steigerung angelegt, in der sich überhaupt erst der Theaterraum konstituiert, alle Kräfte sich sammeln. Im Übergang zum Hauptsatz nehmen die Schmerzelemente Überhand, Absturzgefahr und Seufzen führen zu einem um so stärkeren Kontrast im folgenden heiteren Hauptsatz. Die Bläser brechen in diesem Satz wieder in den Raum ein.

In seiner Linzer Symphonie benutzt Mozart alle Elemente aus Haydns Symphonie Nr. 75, aber auf gänzlich andere, aufschlussreiche Weise und angereichert mit neuen Elementen. Auch Mozart nimmt Bezug auf die Französische Ouvertüre, auch er baut einen unisono-Dreiklang auf und arbeitet mit starken Gegensätzen. Während Haydn aber überhaupt erst einmal den Raum definiert, ist sowohl das historische Vorbild als auch der volle Orchesterapparat bei Mozart sofort anwesend, in durchgängiger Punktierung. Er beginnt sofort im forte und baut aber in diese heftige Anwesenheit Gegensätze und weitere Elemente ein. Die C-dur-Komposition beginnt zwar auf C, dieses stellt sich aber als Quint von a-Moll heraus, also der labilste denkbare tonale Aufbau innerhalb behaupteter Macht. Vom Grundton A stürzt die gesamte Maschinerie eine Septime nach H als Terz der Dominante G-dur. Wie in der ganzen Einleitung ist die Instrumentierung besonders interessant. Der Grundton G ist nur in den Hörnern angespielt, dann aufgefüllt mit D in Oboen und Trompeten. Diese Auffüllung wird aber in einem exzentrischen Sprung erreicht, in den Violinen von h nach d". Die nächste Akkordmasse beginnt schwach instrumentiert und endet brutal mit dem

ganzen Orchester. Wieder ein Sprung, zudem noch eine chromatische Absenkung nach B, dass sich als Septime eines D7-Akkordes entpuppt. Da C ja eigentlich die Grundtonart ist, ist dies eine weitere Verweigerung von Stabilität. Rhythmisch entsteht die Suggestion von doppelter Punktierung, eine weitere Anleihe bei Haydn.

Der äußeren Macht tritt das subjektive Gefühl entgegen, ein Herzschlag wird hörbar, alles ist luftig und durchsichtig instrumentiert, die Hörner spielen sehnsüchtig die Grundtonoktave c'-c" (ähnlich in der Rolle wie bei Haydn), ganz unwirklich und harmonisch nicht stabil, alle Akkorde bleiben ohne

Boden, zwischen Subdominante und Tonika, die nicht als solche gefühlt. wird. Die Violinen wechseln in Partikeln sehnenden Gesangs, chromatische Töne der Linie bewirken ein chromatisches Absinken des Basses f-e-eb-d, eine Schrecksekunde entsteht im forte, aus Herzklopfen wird Erzittern. Die Fagotte werden hier als Emotionsinstrumente eingesetzt, gleichsam als verfremdete Celli. Ihre melodischen Partikel sind schmerzsymbolisch, fallender Halbton und fallende Quart. Zudem sind die Halbtöne auch noch die Nonen von verminderten Akkorden, der Boden schwankt. Nicht weniger als vier Fagotte sind hier im Einsatz, sie verstärken sich zuerst unisono, dann spalten sie sich harmonisch auf. Nach einem weiteren Forte-Schlag mit einem vollständigen D-7-9 Akkord auf C bleibt der Raum im Piano. Unheimlich und atmosphärisch Don Giovanni vorwegnehmend ist der Schmerzgesang in die Celli und Kontrabässe gesunken.

Die Harmonik ist geradezu abenteuerlich, hier werden gefahrvolle Räume spürbar, über die Mollsubdominante f-moll gelangen wir sogar nach Des-dur, also in die Halbtonspannung mit der Grundtonart C-dur. Folgerichtig gibt es weitere Halbtonspannungen, Trugschlüsse mit Erinnerung an die phrygische Kadenz (T. 14/15), und schließlich, ein Verlöschen mit dauerndem Halbtonwechsel g-fis-g. Die chromatischen Linien der Geigen und Fagotte führen in Verbindung mit dem Quartfallmotiv in die Hölle. In dem Augenblick, als man das völlige Verlöschen zu verstehen meint, kommt ein letzter, drastischer Aufschrei, ein grelles G-dur gegen das vorige g-moll. Das Dur ist allerdings keine wirklich positive Wendung. Der Affekt ist der selbe wie bei Haydn, aber die Instrumentierung viel opernhafter, die Wirkung konzentrierter, auf subjektive Gefühle

gegen die feindlich-zerrissen-bedrohliche Außenwelt zugespitzt. Die Seufzer, die das Vorspiel bei Haydn auslaufen lassen, sind noch eher Barock, während Mozart individuellen Schmerz besingt. Bei Haydn sind wir noch bei Hof, bei Mozart auf der Opernbühne. Man kann schon hier spüren, wie Mozart geschichtliche Vorbilder und Symbole auch in seinen Opern einsetzen wird.

Natürlich bereitet eine Dominante die folgende Tonika C-dur vor, aber welcher Preis wurde dafür gezahlt, welche Abgründe durchschritten! Mag man wirklich an den jetzt durch Liebe erregten Herzschlag der Bässe und der Fagotte glauben? Und welcher Zauberer hat das Schmerzmotiv in der 2. Violine ins Drehleiern bewirkt? Sekundschritt und Quart haben hier nichts Individuelles, sie sind plötzlich ländliche Atmosphäre. Aus dem Schmerzgesang ist auch die freche Operngestalt geworden, die in der 1. Violine aus dem Vorhang schaut, die Quarte ist hier zum heimlichen Scherz geworden. Für diese Gestalt ist erst einmal der pastorale Raum suggeriert, wir hören zuerst den Herzschlag, dann sehen wir die Gestalt, die individuell handelt.

Wie ähnlich und doch wie verschieden von dem was bei Haydn passiert! Auch hier ein erregtes Pulsieren, aber kein Herzschlag, auch hier piano und eine Wende von der Einleitung zum Hauptsatz in der 1. Violine, die Chromatik wird verwandelt in ein vorsichtiges Erkunden in der 1. Violine. Aber hier bewegt sich keine Gestalt, es ist ein musikalischer Zustand. Die folgenden forschen Schläge bilden eine Erinnerung und einen neuen Kontrast, langsam errichtet Haydn eine Bühne, mit Treppauf-Treppab und zunehmende Erregung, aber doch aus einem schon gängigen Sprachschatz. Bei Mozart ist es eine komplette Neuschöpfung.

24
Presto ♩ = 160
Fl.
Ob. I
Ob. II
Fg.
In. (D)
Tp. (D)
Pk.
Presto ♩ = 160
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Kb.
f
p

30
Fl.
Ob. I
Ob. II
Fg.
Hn. (D)
Trp. (D)
Pk.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Kb.
f

Mozart war sicher inspiriert von Haydns Idee der Verwendung von Chromatik und Absinken, aber was macht er daraus!

Er lässt eine Partnerfigur auftreten, die einen juchzenden Sextaufschwung und ein anstoßendes Kichern beisteuert, dem die Hauptfigur nicht widerstehen kann, alles entlädt sich in chromatisch gewürzter Fröhlichkeit. Besonders wichtig ist die syncopische Stellung der zweiten Figur, denn sie wird sich im folgenden, von Haydn inspirierten Einbruch der Außenwelt verwandelt wiederfinden:

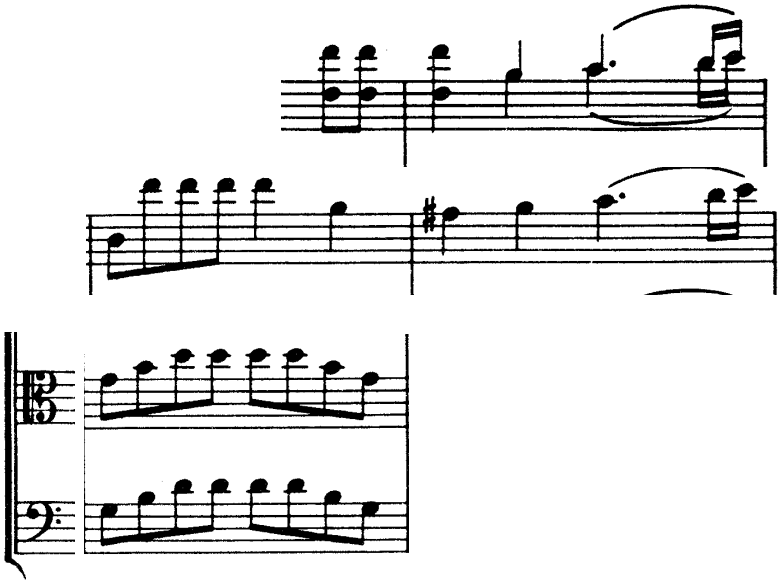
Die kecke Figur des Anfangs (T. 22/23) wird in den Oboen nachgemacht, alle werden angesteckt, aber aus der Quartfallfigur wird eine grotesk gesteigerte Kadenzierung, es ist die Umwelt die diese Figur aufgreift und dem Individuum seine Wünsche abschlägt. Die fließende Integrierung in einen Handlungsablauf ist Welten von der geschliffenen Kontrastbildung Haydns entfernt.

Die Generalpause T. 36 wirkt nach den Schlägen der Außenwelt wie ein Filmschnitt. erneut wird die Passage T. 24ff verwandelt aufgegriffen, dieses Mal durch Hörner atmosphärisch verdichtet. Ein Wind weht hier durch, die wellenförmigen Streichermelodien wirken wie Bläser. Doch erneut bricht die Außenwelt in dieses Idyll, dieses Mal mit Fanfaren und mit den punktierten Rhythmen der Französischen Ouvertüre, die dramatische Welt der Einleitung ist wieder gegenwärtig. Die milden Wellenfiguren werden jetzt zu stürmendem Rennen, plötzlich sind wir mitten in einem Schlachtgetümmel mit Hieben, wie wir sie schon T. 34ff. angedroht bekamen. Die vorher so kecke individuelle Figur des ersten Protagonisten ist zur reinen Schmuckfigur der Schlachtfanfaren geworden (T. 45). Dieses sich unerwartet lange ausbreitende Panorama wird scheinbar genutzt, um auch harmonisch neues Terrain zu gewinnen: E-dur und A-dur werden gestreift, G-dur scheint als Dominante angezielt, aber letztlich landen wir wieder am Ausgangspunkt C-dur. Es ist ein spiralförmiges Panorama, wir bewegen uns gleichsam in und um das Schlachtfeld.

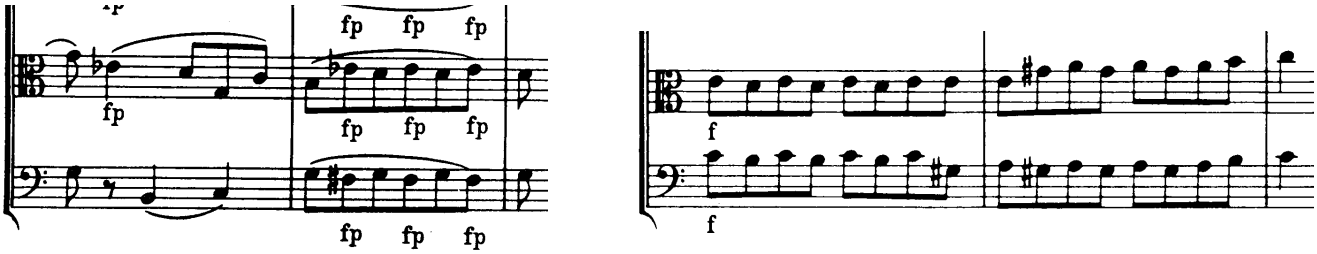
39
a 2
f
45

50
55
p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p
f p

Ab Takt 53 wird unterschwellig die nächste scharfe Verwandlung der Szenerie vorbereitet. Die punktierten Rhythmen verschwinden, dafür ein hohes wiederholtes d" als Zuspitzung, das sein Echo im nicht mehr punktierten Auftakt in den Oboen findet, gefolgt vom punktierten Motiv des Anfangs. Celli und Bratschen steuern weitere wiederholte Fanfarentöne bei:



In fallenden Terzen verlassen wir das Schlachtfeld und wenden uns noch einmal vorsichtig piano um, Achtung, da sind noch versprengte Truppen, wieder sind wir in C-dur, eine völlig neue Szenerie öffnet sich. Erinnerungen an den Schluss der Einleitung werden wach:



Die forte-piano Wechsel finden sich schon in T. 58/59, dort sind die wiederholten Töne der Fanfaren zu bangem Beben verwandelt, ein dauernder Wechsel von (D7)-a-Moll. Der Ausgang in T. 62 ist völlig unerwartet. Riesige, ins Bodenlose fallende Figuren der Violinen lassen die Harmonik zuerst undefiniert. Der Septimfall g"-a' wird erst in den nächsten Takten zu einem D7 nach D-dur (Doppeldominante) "aufgefüllt", allerdings in bizarrer Zerrissenheit (Dezimensprung in der Oboe!). Klageseufzer in syncopierter Stellung werden eigentümlicher Weise mit dem fröhlichen Grundmotiv des Anfangs verbunden, das nun völlig verwandelt ist, verbunden mit weiteren Sprüngen, insbesondere in der 1. Violine. Das Ziel ist scheinbar die Dominante G-dur, aber die Überraschung wird um so stärker, da nun ein verzweifelter Mollteil eröffnet wird:

60
a 2
f
p

68
a 2
f
p

68
a 2
f
p

74
p

81
a 2
f
p

10
86
a 2
tr
tr

91
tr
tr

102
tr
tr
tr
p
p
p
p
p

Die individuelle Melodik der ins Bodenlose fallenden Linien wird hier komplett verwandelt, disparate Linien werden blockhaft bestürzender Gewalt ausgesetzt. Die etwa in T. 42 noch als festlich verständlichen Fanfaren sind hier der Eingang in die Unterwelt. Nichts lässt nach der Generalpause die Wendung in die Dominantparallele e-Moll erwarten. Die suggerierte Fluchtbewegung der Bässe dreht sich um sich selbst. Gänzlich an den späteren Don Giovanni gemahnend ist das völlig überraschend auftauchende Geister-Bläserorchester mit leeren Intervallen T. 75/76. Aber jedes Element kann auch immer eine gegenteilige Bedeutung erlangen. Die Schläge in Vierteln verwandeln sich unversehens in T. 77 in neckische Achtel: der Schalk des Anfangs ist wieder da, er dreht dem Hades eine Nase und wir sind wieder zurück in G-dur. Und schon verwandelt sich auch der Schreckensraum durch Piano und Vorschläge in eine neckische Parodie. Dieses blitzschnelle Umschalten und Verwandeln ist eine ungemein moderne Form der Raumsuggestion, verbindendes Element ist Bewegung, sei es singend oder fliehend.
Die Schläge kehren zurück, aber jetzt nach C-dur gewendet, es ist kein Ziel sondern führt mitten hinein ins Schlachtgewühl, das doch schon verlassen schien. Die heimlichen tuenden Terzketten, die aus dem Schlachtfeld führten, sind nun mitten in ihm drin (T. 87/88). Klingen werden gekreuzt und Fäuste geschüttelt, die Terzketten werden gar in Oktaven gespreizt (T. 91/92). Die Atmosphäre ist geradezu hysterisch. Die manische Bewegung wird in brutal blockhaften Schlägen "erledigt".

Ab und zu lugt noch der Schalk hervor mit Triller und Fluchtbewegung, diese wird jedoch sofort abgeschnitten. Der freudige Herzschlag des Anfangs ist in heftiges Erschlagen gewandelt. Letzte Weheklagen und Seufzer zeugen davon (T. 106ff). Die Intervall-Sprünge sind hier harlekinesk, während sie in der Einleitung der Passage noch emotionale Räume öffneten. Seufzerbindung und Akzent-Keile sind hier kein Beiwerk, sondern machen den signifikanten Kon-Text aus.
Eine letzte Wende zaubert Mozart noch aus dem Hut: die heftigen Schläge verwandeln sich in festliche Erregung, die Achtel werden wieder zu freudiger Energie. Die Takte 117/118 sind dabei keineswegs ein simpler Echo-Raum, hier handeln zwei Ebenen: der Festsaal und der Schalk darinnen. Die logische Folge ist "Überleitung" zur Wiederholung der "Exposition" bzw. zur "Durchführung". Der Schalk will heimlich entkommen, lustig auf Zehenspitzen, dann wird er aber eingeholt und entweder zurück oder nach vorne gezogen, in der thematischen Drehfigur, die in beiden Fällen thematisch verwendet wird. Diese unglaublich schnelle Drehung der Räume ist ein typisch opernhafter Prozess bei Mozart: nichts ist was es scheint, jede noch so klare Äußerung kann einen doppelten Boden haben, jede Situation kippen. Uns scheint das heute alles ganz lieb und nett, aber den Zeitgenossen muss es schwindlig geworden sein, so etwas waren sie auch ansatzweise bei Haydn gewohnt, aber nicht in dieser Radikalität und niemals so ins Letzte ausgereizt.

109
115

Besonders aufschlussreich sind die Anschlüsse in die eine oder andere Richtung, die Fluchtfigur leitet einmal zurück nach Arkadien, dann aber in ein offenbar gefährliches Umfeld:

Ganz geschmeidig führt der Weg zurück, das Individuum ist Herr seiner Bewegung und seines Raumes. Im zweiten Fall, beim Gang in die Zukunft, wird das kecke Motiv schon Teil der Halbtonspannung, dann gebeutelt und geschleudert, die Sprünge erinnern an die langsame Einleitung und an den Eingang zum Mollteil. Die syncopierte Stellung zeigt die äußerlich

wirksamen Kräfte an. Im Gesamtzusammenhang wird dies noch spürbarer. Hier wirken noch mehr Syncopen und die pochenden Achtel erinnern an die Gewaltpassagen der Vergangenheit:

Noch frappierender ist die Verwandlung des heimlichen Ganges, die nunmehr zuerst die Quarte integriert, die wir aus der Einleitung kennen. Die Richtung ist nun allerdings nach oben gewendet, ohne endgültig zum Durchbruch zu gelangen. In der Folge wird der einheitliche, einer Figur zuzuordnende Gang fragmentiert. Ja, das ist auch typische Durchführungsverarbeitung, aber hier ist dies geladen mit Handlungsbedeutung. Das Schmerzsymbol wird in den Gang integriert, die klagenden Seufzer gleich zu Anfang werden ebenfalls Teil des Gangs. In der Einleitung wurde uns schon bedeutet, dass dies nicht nur ein Freudenfest wird, sondern es sich um eine elementare Auseinandersetzung zwischen individuellem Leben und gesellschaftlicher Gewalt handeln wird.

Die Gruppengewalt fängt einen dieser Gänge ein (T. 140). Vom Ton b' aus wäre sonst wieder die sanfte Welle abwärts gegangen, hier wird er zur gemeinschaftlichen Septime eines D7-Akkordes. Kein Zufall, dass die punktierten Rhythmen der Einleitung auftauchen und die Fanfarenstöße, die einen Doppelcharakter zwischen bedrohlicher Einbindung und Festlichkeit haben. Das Individuum entringt sich im Fagott chromatisch in einem erweiterten Passus duriusculus. Als Quarte wäre es ein reines Symbol, hier wird das gesellschaftlich akzeptierte Symbol zu Quinte erweitert und individualisiert. Die Streicher seufzen dazu, alles wendet sich zum individualisierten Schmerz. Das Beben und Zittern T. 152ff. stammt wiederum aus der Einleitung, die heftigen Schläge kehren zurück, zwei Schichten des Orchesters werden verknüpft: das Zittern der mittleren Streicher gegen die Schläge von Bläsern und 1. Violinen. Noch einmal entringen sich Seufzer dieser Gewalt, und chromatisch schleichen die Violinen eine Quarte aufwärts in die "Reprise". "Durchführung ist hier nicht "thematische Arbeit", es ist eine Opernhandlung zwischen Individuum und Schicksal. Deshalb ist "Reprise" hier kein Formteil, keine Rückkehr, sondern ein Neuanfang, der aus dieser elementaren Auseinandersetzung entsteht.

134
a 2
f
f
140
f
f
a2
p
f
tr
p
p
f
f
p

147
a 2
p
f
154

Diese sog. Reprise ist nun insofern erstaunlich, als sie wortwörtlich die Exposition wiederholt, nur die zu erwartenden Transpositionen werden vorgenommen. "Normalerweise" würden solche Transpositionen genutzt, um größere oder auch überraschende Überleitungsteile zu präsentieren oder an anderer Stelle Kürzungen vorzunehmen. Hier werden diese Schaltstellen so unauffällig wie möglich vorgenommen. Es kommt Mozart darauf an, alles bis in die Instrumentierung hinein genau zu wiederholen. Damit geraten wir aus dem linearen Erzählen hinaus. Schon die Entwicklung bis hierher suggerierte verschiedene Räume, festlich, bedrohlich, geballt-kompakt, in und zwischen denen das Individuum sich zwischen Übermut und Flucht, zwischen konformem Mitrennen und Entkommen bewegt. Durch die identische Reprise wird der geschlossene Raum der Gesellschaft verfestigt, es schießt sich eine Kugel. Aber Mozart wäre nicht Mozart, hielte er nicht doch noch eine entscheidende Überraschung bereit, die überhaupt erst logisch ermöglicht, in die nächsten Sätze zu gelangen. Ausdrücklich ist keine Wiederholung des zweiten Teils vorgeschrieben, statt dessen wird eine scheinbare Endlosschleife angedeutet, indem wir in die Durchführung zurück geleitet werden:

269
p
a 2
p

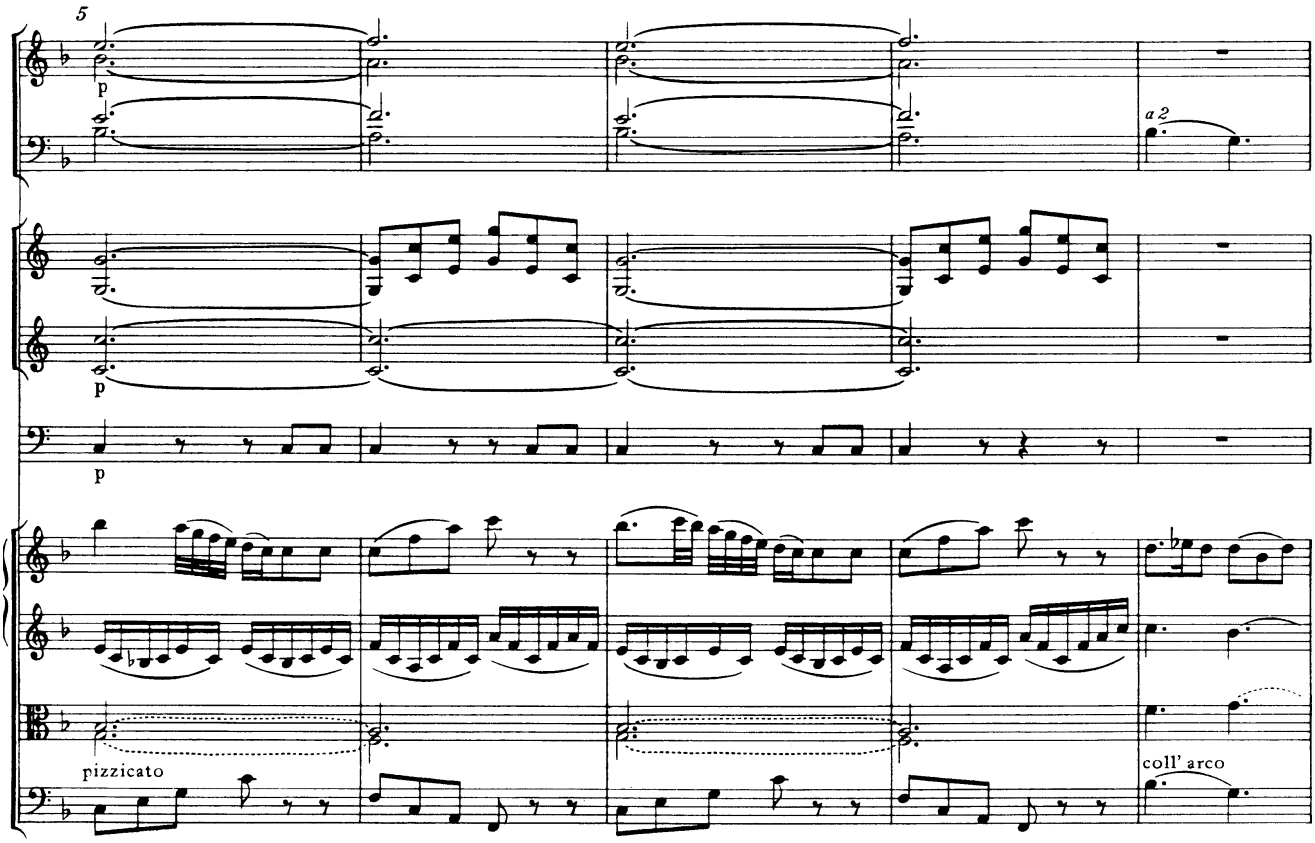
275
f
a 2
f
p
f

Die aufwärts strebenden Fragmente mit integrierter Quart werden erweitert und in T. 280 direkt in einen festlichen Abschluss überführt. Dies wird logisch durch die Verwandlung in eine aufwärts flammende Leuchtrakete bewirkt:

Dieser Abschluss lässt den Grundkonflikt offen, er hat etwas Zwanghaftes, fast Künstliches an sich. Eine neue Welt öffnet sich, ein Arkadien in Form eines historischen Topos: die Pastorale.

Die ersten vier Takte stellen in geradezu mustergültiger Weise einen Topos dar, ländliches Arkadien im Siciliano-Rhythmus. Es ist, als habe Mozart die Charakterisierung von Johann Mattheson vor Augen gehabt: (F-dur) "ist CAPABLE die schönsten SENTIMENTS von der Welt zu EXPRIMIREN, es sey nun Großmuth / Standhafftigkeit / Liebe / oder was sonst in dem Tugend=Register oben an stehet / und solches alles mit einer der massen natürlichen Art und unvergleichlichen FACILITÉ, daß gar kein Zwang dabey vonnöthen ist. Ja die Artigkeit und ADRESSE dieses Thons ist nicht besser zu beschreiben / als in Vergleichung mit einem hübschen Menschen / dem alles was er thut / es sey so gering es immer wolle / PERFECT gut anstehet / und der / wie die Frantzosen reden / BONNE GRACE." (1713, Vollkommener Kapellmeister). Georg Christoph Kellner fügt dem 1786 noch hinzu: "Alles Große ist weg; sanfte Wuerde und holdes Laecheln sticht unverkennbar hervor." Das sanfte Lächeln ist unverkennbar in der Trillerfigur zu hören. Die Liebe wird in dem ihr ganz eigenen Intervall der großen Sexte ausgedrückt, einmal steigend in T. 1, dann fallend auf T. 4. Ein kleines Chroma deutet an, dass Liebe nicht immer ganz ohne Pfeffer ist. Die ganze Eingangspassage hat etwas Werbendes, mit weit ausholender Geste und rauschendem Stoff (32tel-Figur). Dieses Entrée (ich verwende hier bewusst den Ausdruck aus dem Ballett) ist das Pendant zur Langsamen Einleitung zum 1. Satz. Die "große" Punktierung des dortigen Entrées wird hier in eine innige Punktierung verwandelt, beide sind jedoch Teil eines

bekannten Vokabulars, das hier besonders gelungen formuliert wird. Die fließende Umdeutung solcher Topos-Räume bei Mozart kann man auch hier wieder genau studieren. Mit zwei Achtel Auftakt setzen die Hörner ein, es entstehen drei Achtel, die sofort im Serenaden Pizzicato der Bässe aufgegriffen und umgedeutet werden.



Hörner sind ein nahe liegender Teil des pastoralen Raumes, aber eine leichte Verunsicherung, etwas nicht ganz Passendes wird schon spürbar. Der Raum wird in vier Register aufgefächert: Die Violinen variieren das "galante" Werben. Jetzt fällt auf, dass in dieser gestischen Melodie auch wiederholte Achtel mit einer Bitt-Geste verknüpft sind. Allerdings ist die Topos-Punktierung des Siciliano verschwunden, die Zielnote in T. 6 wird zum Dreiklang nach oben geführt, dies ist nun ganz unerwartet. Diese Figur ist Teil der Dreiklänge des Serenaden-Pizzicato der Bässe und verläuft parallel mit den Hörner-Dreiklängen, dem dritten Register. Dieses Register bleibt merkwürdig offen, lässt erwarten, dass noch etwas folgen wird. Das vierte Register sind die Figuren in der zweiten Violine, die Drehleier-Figuren suggerieren. Der pastorale Raum ist durch weitere Elemente erweitert, die allesamt Topoi sind, aber in ihrer Kombination vibrieren und eine leichte Unsicherheit erzeugen. Diese wird noch einmal aufgefangen:

Ganz à la Haydn wird der Abschlussdreiklang T. 12 in Oboen und Violinen zum Eröffnungsdreiklang der nächsten Phrase. Die Sextakkordstellung der Dominante im piano gegen das Forte der Tonika in Grundstellung ist eine so leichte Verschiebung, und doch führt sie zu einer weiteren kleinen Unsicherheit. Die Figuren der 1. Violine sind typische Umschau-Figuren. "Wo ist mein Weg, wo geht es weiter?" Kurzes Innehalten auf der Doppeldominante G-dur - und mitten hinein knallt auf schwacher Taktzeit ein Bläser-G im forte. "Halt", will er sagen, obwohl die Tonart

bestätigend. Ein weiterer, zaghafter Versuch: "Halt!" Der dritte Versuch, man erwartet jetzt den Schlag, aber er kommt nicht, statt dessen die drei Achtel als Auftakt in einen gänzlich überraschenden Raum. Jetzt fällt auf, dass der Dreierpuls von Anfang des Satzes an sich konstituierte und jetzt das ganze Stück durchzieht. Die Halt-Schläge werden zu einem pulsierenden Raum, der einen D7-Akkord auf die Dominante konstituiert. Die 2. Violine bringt plötzlich als Erinnerung die Drehleierfigur zurück, der suchende Protagonist bittet mit kleinen Seufzern. Das ganze im subito forte, die Schläge aufgreifend. In kurzem Abstand wechseln hier die Räume und Zustände. Das ist ganz opernhaft und szenisch gedacht. Im Piano wird dieser Raum wieder verlassen, der Protagonist ist plötzlich in Parallelen von weiteren Figuren begleitet. In der nun folgenden Passage wird klar, dass die pochenden Schläge und die "Halt"-Figuren konstitutiv für den ganzen Satz sind. Denn das plötzlich eintretende c-Moll wird von pulsierenden Bläserfiguren begleitet. Ähnlich wie später in der Zauberflöte geht eine neue Tür auf, man schaut sich in Dreiklängen um, die von unruhigen Triolen in der 2. Violine begleitet bzw. intensiviert werden. Aber auch dieser Raum ist nicht der erstrebte Ausgang, parallel zu T. 19ff. tritt die Drehleier mit leisen Seufzern auf und der Protagonist wird hinausbegleitet. Nur der Rhythmus ist identisch, aber die Figuren sind neu, die Viola begleitet länger, und das Cello bewirkt durch die chromatische Erhöhung von g nach gis eine harmonische Verwandlung und Verunsicherung. Das angesteuerte A-dur wird sofort zu einem Nonenakkord erweitert, die erweiterte Kadenz über die Doppeldominante nach C-dur kündigt sich an, wird erneut abgebogen und dann doch erreicht. Besonders die Bläser mit ihrer Chromatik bewirken die Verwandlung. Die pulsierenden Schläge, die zuvor noch bedrohlich düster waren, sind jetzt festliche Fanfaren, die Triolenbegleitung verbreitet festliches Glitzern. In einer letzten Verwandlung ins piano wird mit den gleichen Ingredienzien Serenadenstimmung erzeugt. Wir sehen in diesem Satz klar die einzigartige Strategie Mozarts. Mit den gleichen materiellen "Zutaten" wird in kurzem Abstand durch Instrumentation, kleine Veränderungen, Dynamik und Kombinatorik immer wieder eine neue Szenerie oder ein anderer Gefühlszustand erzeugt.

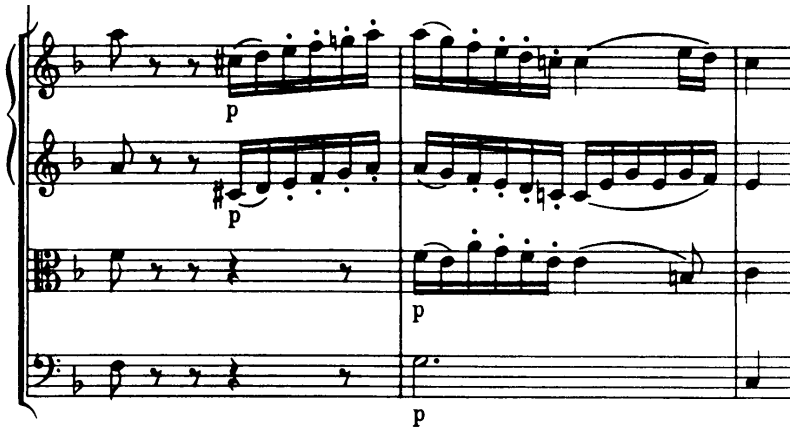
20
a 2
24

28
a 2
34
Vc.
Vc.

Die Strategie der Umdeutung des vermeintlich Gleichen kann man besonders gut am Beginn des 2. Teils im Vergleich mit dem Anfang des 1. Teils beobachten. Dieser 2. Teil wirkt oberflächlich betrachtet wie eine "Durchführung" im "Sonatensatz". Es geht aber keineswegs um Verarbeitung von motivischem oder thematischen Material, sondern es geht um Handlung in einem Theaterraum. Der Anfang des Satzes beginnt repräsentativ mit einem Topos-Raum "Arkadien". Nach den ganzen Wanderungen des Protagonisten sind wir nun im inneren Raum der Handlung:

Wo liegen die Unterschiede dieser beiden Anfänge? Der arkadische Grundrhythmus im Bass entfällt, und damit auch die Verdopplung im Fagott. Das scheint ein so kleines Detail, aber das Fagott ist als einziges Blasinstrument dieses Anfangs Topos-Instrument des pastoralen Raums. Statt des Fundamentbasses spielen Bässe und Violen eine Sehnsuchtsgeste mit Herzpochen am Schluss. Kein Boden sondern Gefühl. Dem entspricht auch, dass die Gestik des Satzanfangs in der 1. Violine im 2. Teil wie eine Variante der Melodie präsentiert wird, aber eben keine Tanzgestik mehr ist, sondern gesungene Melodie. Aus der Rokoko-Triller-Geste wird durch einfache Variation und eine ausgreifende Begleitung anstatt Tupfenden Achteln in der 2. Violine ein ganz neuer, individueller Ausdruck. Bässe und Violen tupfen auch nicht mehr, sondern seufzen. Aus Außen wird Innen, aus Topos wird individuelle Erzählung auf einer Theaterbühne.
Bewundernswert ist der fließende Übergang in den Erinnerungsraum mit den pulsierenden Achteln T. 41. Die Gesangsfragmente der 1. Violine werden einfach fortgeführt in den Raum mit der jetzt expressiveren Drehleier der 2. Violine. Wieder ist ein Raum betreten, der bedrohlich und schmerzlich ist. Über dem Grundton C schichtet sich ein Septnonakkord über F, der sich nach C richtet, das doch dauernd erklingt. Hier gibt es keinen Ausgang.

Aus der Erinnerung bietet sich die Ausgangsfigur des 1. Teils an:



Statt dessen ist die Figur in T. 45ff. zielgerichtet, aber dann auch absturzgefährdet. Die Oktavsprünge werden genutzt, um eine Halbtonverschiebung nach Des zu legitimieren. Harmonisch wird eine phrygische Wendung des Schmerzes erzeugt, die immer wieder auf den Ausgangsraum zurückweist. Wieder gibt es nur blinde Ausgänge. Um so erstaunlicher der neue Ausweg, der über Des-dur nach As-dur weist.

49
p
p

54
p

Fast unmerklich verschieben sich die Gänge chromatisch nach oben. Der chromatische Gang des Basses von as über a-b-h führt nun jedoch wieder nach c' und in die gleich Ausweglosigkeit des Schrittes nach Des. Gegenüber dem Anfang des Suchens ist die Textur jedoch von licht und durchsichtig zu äußerster Verdichtung gewandelt, Bläser und Streicher fügen Vorhaltüberbindungen hinzu:

Eine kleine chromatische Verschiebung in T.62 im Bass von bisher B nach H leitet den endgültigen, fast magisch bewirkten Ausgang und zugleich die Rückkehr zum Ausgangsraum des Satzes ein. Die Figuren in Violine 2 und Viola sind typische Auswickelfiguren, die mit ihrer chromatischen Verschiebung schließlich den chromatischen Bassgang in T. 65 inspirieren und die Modulation nach F-dur plausibel machen. Dieser Raum ist nicht mehr das Arkadien des Beginns, sondern der Gesang der Violine 1 ist chromatisch durchsetzt und damit individualisiert. An der Oberfläche mag das wie eine einfache Variation erscheinen, aber nach dem so hart errungenen Ausgang aus den blinden Alleen des Bühnenraums ist hier sicherlich viel mehr gemeint.

63
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p

65
p
p
p
p
pizzicato

Merklich verändert ist dann auch die wieder aufgenommene Passage der dort zum ersten Mal auftretenden blinden Gänge und "Halt"-Rufe. Sie sind ja nun bekannt und können daher verdichtet und gerafft werden. Der Abschluss in T. 77 ist identisch mit T. 16. Dann sinkt jedoch das Klopfen nicht nach e ab sondern sofort nach es und c-Moll. Überraschend und grell der Kontrast zu D-dur im forte, der Paralleltakt zu T. 12, aber hier mit komplett anderer Wirkung. Auch die Figur

ist nicht mehr identisch, das linear zielgerichtete Ausschauen und sich Wenden ist ersetzt durch Dreiklangsumschreibungen, die den Raum der Harmonik nicht visuell abtasten, sondern selbst konstituieren, der Protagonist ist Teil des Raums geworden. Die Textur ist merklich verdichtet und der Tonleiterabgang der 1. Violine T. 81/82 neu eingefügt. Daher wirkt auch der Halt-Tusch ganz anders als im 1. Teil, er bewirkt kein überraschtes Erschrecken mehr, sondern wird kein Hindernis mehr darstellen.

Bezeichnend ist auch der Übergang zur im 1. Teil so frappierenden Moll-Passage (dort T. 20ff.). Im 2. Teil ist der Bass nicht ausgeblendet, sondern mit einer chromatischen Modulation dynamisiert: der verminderte Septakkord suggeriert eine Modulation nach C, das jedoch als Quint von f-Moll erscheint. Die Wirkung ist geradezu schauerlich, aber es ist ein Rückblick. Im 1. Teil war der Anschluss ganz logisch mit D-t vollzogen, auch wenn die Wirkung überraschend ist. Hier erinnert man sich, aber die harmonische Logik wird verweigert. Dazu kommt noch der ungeheuer gestische Ausbruch in der 1. Violine. Am frappierendsten jedoch ist die eintretende Stille, der Abgrund, der Punkt der höchsten Dramatik. Da ist die folgende Passage fast tröstlich. Auch der Austritt aus der Mollpassage ist signifikant neu gestaltet. Die Dreiklänge im Bass sind nicht statisch wie im 1. Teil, sondern dynamisch nach oben "geklappt" (T. 92). Während im 1. Teil der Anschluss im Bass nur ein Terzfall ist, erinnern wir uns durch einen großen Sturz von c' nach A und durch die folgend Oktave des Abgrunds, in den wir gerade geblickt haben. Anstatt der neckisch-bittenden Rokoko-Figuren T. 21 wird chromatisch moduliert, eine Erinnerung an die "Durchführung", die Figur der 1. Violine ist mystisch, von individuellem Gefühl getragen, auch hier wieder mit Oktavsturz:

p
tr

91
f
p

95
100
tr

Auch im 2. Teil wird ein freundlicher, serenadenhafter Schluss nach chromatischer Verunsicherung erreicht. Da dieser Teil jedoch genau dem 1. Teil entspricht, wird man dies Passage weitgehend als Erinnerung wahrnehmen. Allerdings ist dieses Mal der Schluss endgültig eine Auflösung. Der Protagonist hat seinen Raum ergriffen, individualisiert und schließlich die Probe bestanden. Man muss unwillkürlich erneut an die Zauberflöte mit Feuer- und Wasserprobe denken. Ob Mozart hier schon ein solches Ritual vor Augen hatte?

Auf den ersten Blick scheint der dritte Satz, Menuetto, der konventionellste der vier Sätze der Linzer Sinfonie. Bei näherer Betrachtung ist er jedoch das perfekte und dramaturgisch logische Bindeglied zum Finale dar. Die vorangegangene Pastorale hatte zahlreiche gestische und tänzerische Elemente aufgewiesen, die Protagonisten hatten einen Topos-Raum zu einem individualisierten Raum verwandelt. Im Menuetto finden wir die perfekte Darstellung eines Paartanzes, verknüpft mit Fanfaren, die sofort an die Punktierungen des 1. Satzes erinnern, aber auch an die Rolle der Bläser im 2. Satz. Hier werden in den festlichen Fanfaren 1. Violinen und Hörner verbunden, eine Verschmelzung tritt ein. Der Gegensatz individuelle Handlung und Gesellschaft als Topos-Raum der Ordnung, der Überwachung und der Verhinderung wirklicher Individualität wird hier in repräsentativer Weise dargestellt. Dabei sind beide Sphären nicht als

überraschend eintretende Kontrast präsentiert, sondern geradezu natürlich miteinander verbunden, in gleichbleibender forte-Dynamik. Das Tanzpaar kann man regelrecht in seinen Drehungen erleben, sie sind aber erst einmal ganz standardisiert in Balance gehalten und werden gleichsam wohlwollend festlich kommentiert. Etwas anders sieht es dann im zweiten Teil aus. Keine perfekte Balance von Eindrehen und Auswickeln, sondern ein zentripedaler Akt der Fliehkraft: Das Paar scheint aus dem Raum herauszuwirbeln, mit weit ausgreifenden Drehungen. Dem wirkt der Bass entgegen, genau in die andere Richtung. Wie im Film geht die Dynamik ins piano, wir sehen im Diminuendoo gerade noch undeutlich das Paar enttanzen. Das Echo der Fanfaren ist demgemäß ganz verändert. Ebenfalls im piano und mit verändertem Rhythmus neckisch und lachend, der offiziellen Instanz wird eine Nase gedreht. Aber diese lässt sich sogleich hören. Im Nachsatz T. 26/27 werden die individuellen Drehungen in T. 17 gezähmt aufgegriffen. Das Paar ist jedoch außer Reichweite, es winkt im piano frech durchs Fenster des Saales und macht wieder seine eigenen Figuren zum Kadenzabschluss. Diese leiten fließend in den intemen Raum des Trios über. Vom Tanz gehen wir in den privaten Raum der Gespräche und Liebkosungen.

17
25

Natürlich ist eine Kontrastwirkung des Trios mit intimer Besetzung erst einmal Gattungserwartung. Mit der Geschichte der dauernden Auseinandersetzung von offiziellen Räumen gegen individuelle Handlung ist diese jedoch eine weitere Verwandlung in einem sorgfältig angelegten Erzählkontext. Zuerst hat die Dame das Wort. Sie verdreht offenbar ihrem Liebhaber mit immer weiter ausgreifenden Auftakten und kleinen Neckereien mit Anstupsen den Kopf. Der lässt sich einmal kurz hinreißen (T. 5), übernimmt aber dann selbst die Initiative. Dabei wird aus den sorgfältig und konventionell galant vorgetragenen "Attacken" der Dame ein zwar neckisches, aber doch dringliches und immer intensiveres Werben des Galans. Seinem Überschwang folgt die Dame zuerst im Oktavunisono (T. 12/13), dann in doppelter, erregter Oktav. Dann ist man sich handelseinig, die Drehungen werden ineinander verwoben und der Schluss ist ein Einklang der Neckerei. Hier ist wiederum nichts entschieden. Wir kehren in den Ballsaal zurück, aber der Satz endet ja im offenen Raum, das Paar ist erneut vor den Glastüren des Saales. Erst das Finale kann hier eine Lösung bringen.

9
Solo
17
Menuetto da capo

Finale

Zwei Erinnerungen ruft der Beginn des letzten Satzes hervor. Da sind die neckischen Vorschläge des Galans im Trio:

Dann aber vor allem der Beginn des Hauptsatzes im 1. Satz, das Herzklopfen, jetzt zu Achteln beschleunigt, verknüpft mit der Chromatik der langsamen Einleitung und dem punktierten Rhythmus, der im Finale jedoch der verfolgenden Gesellschaft zugeordnet wird.

Der Grundkonflikt des der Gesellschaft entfliehenden Individuum ist also wieder gegenwärtig, mit Bezug auf den Beginn der Auseinandersetzung. Die Gesellschaft des Finales ist jedoch humoristisch eingeführt, als Janitscharengerassel. Das Paar hat aber noch Abstand, man dreht den Verfolgern eine Nase. Das erinnert auch an den 1. Satz:

Die kleinen Liebesseufzerchen erinnern sofort wieder an das Menuetto, noch mehr die Drehfiguren nach dem nächsten Einsatz der feindlichen Armee:

Eines kommt jedoch hinzu, das glucksende Lachen, so charakteristisch für alle Musik von Mozart. Nun ist die Armee allerdings schon auf den Fersen, mit Hauen und Stechen, verbindendes Element ist der punktierte Rhythmus und die Dreiklangsstruktur. Diese Gemeinsamkeit beider "Parteien" wird ein entscheidendes Element im ganzen Satz werden.

Schon wieder ist das Paar entkommen, es reißt aber dieses Mal auch die Violen mit, deren Oktavfiguren das Bindeglied zum nächsten Ausbruch der Verfolger darstellen, die solcherart ihre Fäuste schütteln:

Nach diesem Schlagabtausch, der kontrastreich in klar abgetrennten Sphären Szene gesetzt wurde, tut sich ein völlig neuer Raum auf. Die Liebenden ziehen nach und nach alle Instrumente in ihren Bann, der Feind scheint sich in Luft aufgelöst zu haben. Schon aus dem Schlussakkord des Fäusteschüttelns T. 54 löst sich direkt das Liebespaar und erinnert an das Thema zu Beginn des Satzes. Diese Erinnerung zieht als Nächstes die Bläser mit in den Bann. Aus den kleinen Seufzerchen erfolgt ein magischer Umschlag, wie ihn nur Mozart zu bewerkstelligen vermag: Während die 1. Violinen aus dem Seufzer ein Figur mit wiederholten Achteln entwickeln, fällt in der Folge immer das erste Achtel als "Pause" fort. Eine fugierte Passage entwickelt sich, die nur dazu dient, die Textur schwerelos zu machen. Die Seele fliegt, die Schwingen wandern von 1. Violine zur zweiten, dann zu Violen und Celli. Wo sind die Feinde geblieben? Sie sind auch "eingewickelt"! Die Hiebe sind in die Liebesschwingen eingewickelt (T. 94ff.). Leicht ist der Sieg jedoch noch nicht errungen. In Vorwegnahme vieler Passagen späterer Opern trübt sich die Liebe, die Harmonik geht nach Moll und in verminderte Akkorde, die Liebesschwingen sind jetzt chromatisch gefärbt.

*) Zu T. 58–65 (und entsprechend T. 293–300) in den Fagotten vgl. Vorwort.

74
p
p
84
p
a 2
f
f
f
f
f
f
f
f

f
f
102
p
p
p
p
p
p

112
pp
119
f
a 2
f
a2
f
a2
f
f
tr
pp
f
f

Gleichzeitig mit der harmonischen und emotionalen Verdichtung bereitet sich ein weiterer Szenenwechsel vor. Das Paar sieht sich nicht nur zunehmend verunsichert, was sich an den starken Lagenwechseln der Achtel-Dreiergruppen manifestiert, sondern auch wieder allein gelassen. Auffällig ist überhaupt wie die zuerst noch getrennten beiden Violingruppen ab T. 89 in Oktaven geführt werden. Es besteht also weiter ein Abstand, man ist nicht wirklich selbständig. Diese unselbständige Abhängigkeit wird jetzt im nächsten Umschlag überwunden. Die Szenerie ab T. 116 klingt auf frappierende Weise nach Beethoven. Das "freudige Sammeln der Truppen" wird uns etwa in der Eroica begegnen. Dem rhythmischen Fervor kann nichts und niemand mehr widerstehen. Wieder wird eine Streichergruppe nach der anderen mitgerissen. Der Vorwärtsdrang wird zudem chromatisch angefeuert. Der Raum ist dabei sehr stabil in der Dominante gehalten. Das vorher so erkennbare Paar geht in der gemeinsamen Bewegung auf und löst sich dann nochmals in einer wilden Kreisbewegung heraus. Ganz unvermittelt setzt die Herzschlagbewegung wieder ein, sie ist aber trotz gleichen Tempos ein steigernder Erregungsfaktor. Wilde Sprünge (T. 146) führen in den Halbschluss. Das fröhliche Lachen des Beginns wird verbunden mit Fanfaren, Herzschlag und Erinnerungen an den früheren Schlagabtausch. Ein erster Sieg der Fröhlichkeit.

*) Zu T. 132–141 (und entsprechend T. 367–376) in den Fagotten vgl. Vorwort.

144
a 2
a 2
153

Wie wenig gängige Formschemata greifen, lässt sich in diesem Finalsatz trefflich beobachten. Man könnte diesen Satz als Sonatensatz beschreiben, die gesamte Passage der Liebesflügel ab T. 54 als Seitenthema und die freudige Laufpasage ab T. 116 als Schlussgruppe. Aber was sagt das aus? Was hier viel mehr geschieht ist ein dauernder Szeneriewechsel, mit einem mehr oder weniger an individueller Aktivität gegen eine geballt vorgetragene Macht der Gruppe, also das Grundthema der ganzen Symphonie. Hier werden die Kräfte aller vorigen Sätze nochmals neu orientiert. Es gibt keinen Topos-Raum als Ausgangspunkt, die Symphonie hat sich jetzt ihren eigenen Raum geschaffen.

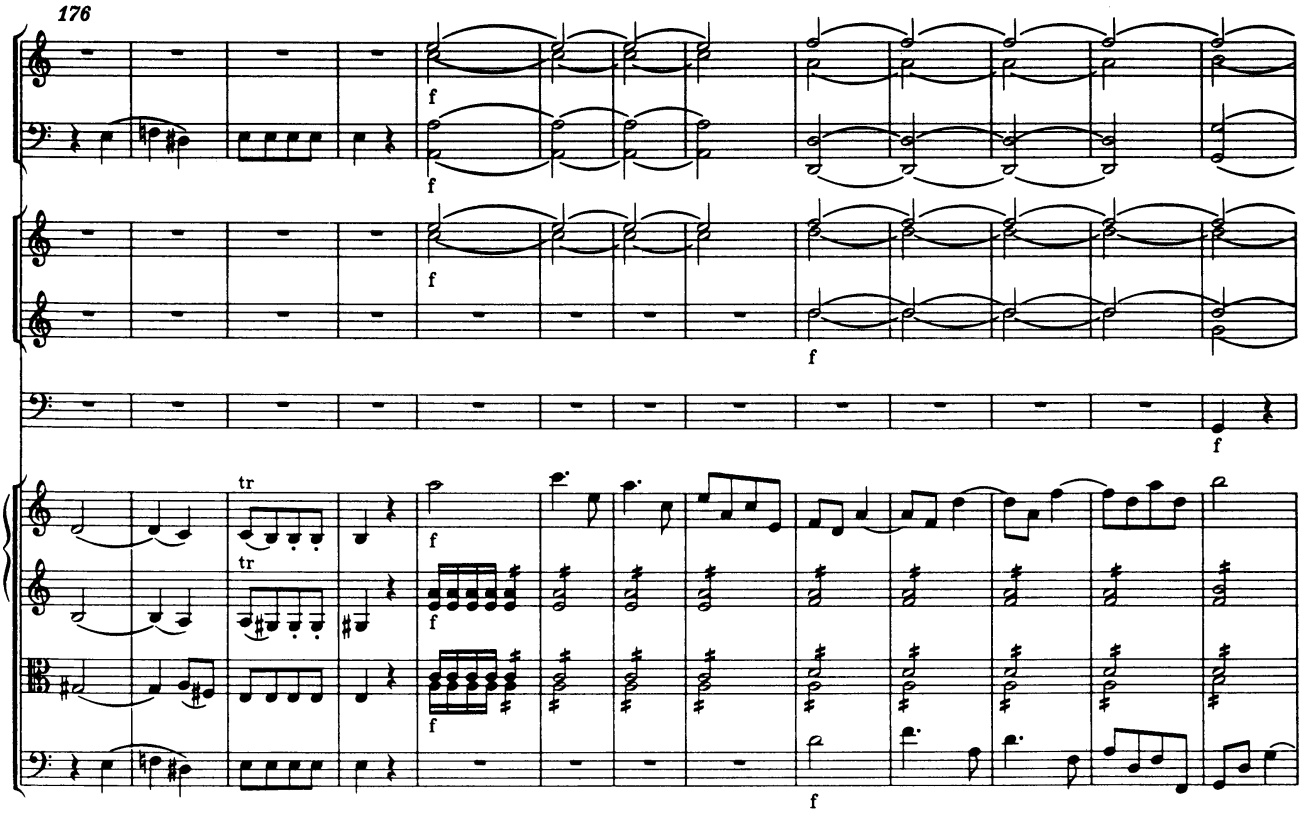
Der 1. Teil ging mit dem punktierten Motiv

und den glitzernden Akkorden mit Arpeggio-Aufspaltung

zu Ende.

Die Gewalt der Verfolger wurde hier in festliche Fröhlichkeit verwandelt. Dass diese noch nicht endgültig errungen ist, zeigt der 2. Teil. Die Schwertkampfepisode T. 28ff. bestimmt völlig überraschend und großflächig, was man missverständlich als "Durchführung" bezeichnen könnte. Auch hier ist der Formbegriff hinderlich. Es werden hier keine Motive verarbeitet, sondern Opernszenen entwickelt. Das erste Auftreten des Schwertkampfes ist im piano gehalten und mit unsicheren, heimlichen Halbton-Herzschlägen kombiniert. Man kann die Schwertmotive den Liebenden zuordnen, die sich nun selbst bewaffnet haben oder der feindlichen Macht, die aber nur in der Ferne zu sehen ist. Die Episode wird wiederholt, aber modulierend nach E-dur (!) geführt. Eine weitere Generalpause trennt diese Episode vom nunmehr hereinbrechenden Inferno. Die abwärts geführten Schwertmotive werden umgewendet und imitierend eng geführt. Dazu gibt es tremolierenden Lärm der mittleren Streicher und grelle, räumliche Bläserbeleuchtung. Die Schlacht wogt hin und her. T. 200 löst sich erneut im piano eine Stimme, aber dieses Mal im Fagott, beantwortet von der Flöte im verminderten Septakkord. Die Streicher spielen keinen Tremolo-Lärm mehr, sondern lassen das Herz auch harmonisch immer banger schlagen. Da die Rolle der liebenden Individuen bis hierher nie den Bläsern zugeordnet war, hebt dies die ganze Szene auf eine neue Ebene. Der verminderte Septakkord und das piano verwandelt das Schwert, es wird immer weiter in den bangen Herzschlag integriert. Die Bläser verschwinden, wir werden magisch nach As-dur geführt und in einer neapolitanischen Wendung zur Dominante G-dur. Das Schwert hat seine Schärfe verloren, es ist den Kämpfern entwunden. Das letzte Hindernis ist somit beseitigt, Leben und Liebe zu feiern.

164
a 2
p
p
p
p
p
tr
tr


176
f
f
f
f
f
tr
tr
f
f
f
f

189
200
p
Vc. p
B.

210
220
p
Tutti Bassi

Die chromatischen Wendungen vor der "Reprise" entsprechen genau der Chromatik im Themenkopf der 1. Violine. Die Herzschläge des Themas greifen die Herzschläge der Verwandlungspassage auf. Die später auch in der "Reprise" wieder auftretende Schwertepisode wird nicht mehr wie vorher gehört, denn das Schwert wurde ja vorher verwandelt. Das Lachen der Liebenden ist nicht mehr heimlich, sondern befreit. Gerade die penetrant gleiche Wiederholung der Geschehnisse des 1. Teils ist die Voraussetzung dafür, sie völlig neu zu sehen. Die tonalen Transpositionen sind zwar gänzlich standardisiert zu erwarten, sie belegen aber: das klingt zwar gleich, ist aber nicht das Gleiche. Die "Reprise" blickt zugleich zurück und nach vorne.

Der Finalsatz ist eine perfekte Synthese der drei vorangegangenen Sätze. Mozart versteht es nicht nur, Elemente immer neu zu integrieren, umzudeuten und zu verwandeln, er integriert die mikrokosmischen Prozesse im letzten Satz in eine makrokosmische Synthese. Die ganze Symphonie ist eine Oper mit vier Akten. Diese neue Form ist auch dem großen symphonischen Erfinder Haydn in ihrer Raum-Zeit-Darstellung voraus.