

Berner Münster

Samstag, 11. Dezember 2004, 19.30 Uhr

Sonntag, 12. Dezember 2004, 16.00 Uhr

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756 – 1791)

Kleinere Werke

Konzert für Flöte, G-Dur

Krönungsmesse

Kaspar Zehnder, Flöte
Brigitte Fournier, Sopran
Claude Eichenberger, Alt
Jens Weber, Tenor
René Perler, Bass

Berner Kammerchor
Russische Kammerphilharmonie St. Petersburg

JÖRG EWALD DÄHLER

Leitung

Wolfgang Amadeus Mozart

Krönungsmesse

Woher die Bezeichnung *Krönungsmesse* stammt, lässt sich nicht eindeutig nachweisen. Mozart selbst hat sie nie verwendet, ja wahrscheinlich gar nicht gekannt. Der Überlieferung nach wurde die *Messe in C-Dur KV 317* für die Feier geschrieben, die alljährlich zur Erinnerung an die Krönung des Gnadenbildes in der Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg stattfand. Dies erklärt sowohl den festlichen Charakter der Komposition, der sich in der reichen Orchesterbesetzung mit Oboen, Hörnern, Trompeten, Posaunen, Fagotten, Pauken, Streichern und Orgel äussert, sowie ihr heiteres Erscheinungsbild. Das Werk war für ein Kirchenfest in ländlicher Umgebung, für eine überwiegend bäuerliche Wallfahrtsgemeinde bestimmt. Gemäss jüngeren Erkenntnissen der Mozartforschung wurde dieses Werk hingegen bereits unmittelbar nach Mozarts Tod zur bevorzugten Messkomposition für Gottesdienste bei Kaiser- und Königskrönungen. Die ursprünglich kapellinterne Bezeichnung *Krönungsmesse* ist demnach von der Wiener Hofmusikkapelle ausgehend bald Allgemeingut geworden.

Genau bekannt ist, dass das Werk am 23. März 1779 vollendet wurde.

Kurz zuvor war der 23-jährige Mozart von der verhängnisvollen Reise nach Mannheim (erste, unglückliche Liebe) und nach Paris (Tod der ihn begleitenden Mutter) in den Salzburger Hofdienst zurückgekehrt. „Ereignisse genug, um sein empfindsames Herz zu einem geistlichen Werk zu stimmen. Es ist trotzdem kein trauriges Stück, es quillt förmlich über von Melodien“. (Pahlen)

Die Messe musste kurz sein

Die *Krönungsmesse* gehört wie die meisten Messen Mozarts zur Form der *Missa brevis* (Kurzmesse). Die Vertonung der Messtexte ist ohne jedes Beiwerk einzig auf das Wort konzentriert. Grund dieser Kürze ist ein Erlass des Salzburger Fürst-Erzbischofs Hieronymus Colloredo. Dieser typische Vertreter eines „aufgeklärten Despotismus“ war an sich reformfreudig gesinnt, und ein Ergebnis seines Reformeifers war eine Liturgiereform. Keine Messe durfte länger als dreiviertel Stunden dauern, und dies „nicht etwa aus amüsiccher kirchenfürstlicher Willkür, sondern eher aus aufgeklärt-pastoraler Sorge heraus: um dem konzertanten Ausufern der Kirchenmusik zu wehren und die Kirchenmusik wieder in die Liturgie einzuordnen. Für einen jungen Hof-



Dieses Ölbild gilt als das beste Porträt von Wolfgang Amadeus Mozart, obwohl es erst 28 Jahre nach dem Tod des Musikers entstanden ist.



Fürst-Erzbischof Hieronymus Colloredo
– ein „aufgeklärter Despot“

kompositeur wie Mozart eine musikalische Herausforderung: Verlangt war äusserste Kürze, höchste formale Konzentration und doch festliche Feierlichkeit.“ (Küng)

Kyrie

Der dreimalige Anruf zu Beginn des *Kyrie* geht auf eine alte Vorschrift zurück und symbolisiert den dreieinigen Gott. Schwer und breit, mit inständigem Flehen eröffnet der Chor den Gesang. Erst im siebten Takt erklingt in der Solostimme, korrespondierend mit der Solo-Oboe, eine heitere Melodie. Der Ruf *Christe eleison* taucht nur kurz auf, aber musikalisch bedeutsam unterstrichen durch den Wechsel von Dur auf Moll. Bereits nach zwei Takten übernimmt die heitere Melodie des

Kyrie wieder die Hauptstimmführung.

Gloria

Dieser heitere Charakter prägt auch die anschliessende Gloriakomposition. Im ersten Teil steht das Loben und Preisen Gottes im Mittelpunkt, musikalisch durch die unbeschwerte Melodik und die reiche Instrumentierung versinnbildlicht. „Wenn in diese forsch vorgetragene Fröhlichkeit plötzlich ein stiller beschaulicher Abschnitt fällt, dann bewirkt er besondere Aufmerksamkeit und Bedeutung. Nach der dreimaligen Wiederholung des Wortes *pax* erklingt plötzlich wie von einer anderen Welt das Motiv zum Text *bonae voluntatis*. Auf die grundsätzliche Änderung im Menschen guten Willens spielt hier Mozart an. Doch sofort wieder überwiegt die fröhliche Unbekümmertheit im *laudamus te*.“ (Freimuth)

Die plötzliche Eintrübung des Chorsatzes und die schmerzliche Dehnung der Akkorde zum *qui tollis* verweisen anschaulich auf den Text. Die Sünden der Welt werden als qualvoller Einbruch in die fröhliche Unbekümmertheit der himmlischen Freude beschrieben. Im dritten Abschnitt (*quoniam tu solus*) gewinnt die Komposition ihre rührende Unbekümmertheit zurück. Und wenn zum Wort *Jesu Christe* die gleiche Melodie gesungen wird wie zu Beginn bei *bonae voluntatis*, dann wird darauf verwiesen, dass der gute

Wille in Jesus Christus begründet ist. Das abschliessende Amen benutzt Mozart zu einem beschwingten, fröhlichen, in Einstimmigkeit mündenden Ausklang.

Credo

Das *Credo* lebt an verschiedenen Stellen ebenfalls von der Einstimmigkeit. Dieses Übereinstimmen aller Beteiligten in einer Melodie wird noch überhöht durch das längere Verharren auf einem Ton. Das Gesagte bleibt unumstösslich stehen; es ist dauernde, feste Glaubensüberzeugung. Die laufende Sechzehntelbewegung in den Streicherstimmen hält den ersten Teil der Credokomposition zusammen. Einzelne Worte werden musikalisch illustriert. So

versinnbildlicht das *descendit* mit seiner in der Höhe beginnenden Melodie die Herabsteigen des Gottessohnes in die Welt.

Ein geheimnisvoller Orchesterklang prägt das *et incarnatus*. Zum einstimmigen Chorsatz spielen die Violinen eine umrankende Melodiefigur, die den zentralen Gedanken des Credo, das Mysterium der Menschwerdung Christi, umrahmt. Ohne abschliessenden Einschnitt verbindet Mozart den Text von der Menschwerdung mit jenem der Kreuzigung Christi. Zu beiden Szenen spielen die Violinen das gleiche Motiv. Einzig ein scharfer, punktierter Rhythmus, der die beiden Sätze trennt und nach den weichen Figuren der Vortakte



Die Krönungsmesse wurde 1779 im Salzburger Dom uraufgeführt.

besonders auffällig erscheint, weist auf die andere musikalische Aussage hin. Der geschärfte Rhythmus wird von Mozart (und anderen Komponisten) bei ähnlichen Textstellen immer wieder verwendet, um an die Schläge der Geißelung zu erinnern. Unfassbar, mit Pausen des Erstauens durchsetzt, verkündet der Chor Christi Tod (*passus*) und Grablegung (*sepultus est*).

In diese Traurigkeit brechen mit aufjauchenden Sechzehntelketten die Geigen ein. Die Hörner blasen eine kurze Fanfare und künden so von der Auferstehung des Herrn. Die katholische (= weltweite) Kirche wird im Sopran und Tenor nur mit einem Ton charakterisiert, während Alt und Bass eine eigene, sich aufwärts bewegende Melodie hinzufügen. Der eine Ton symbolisiert, dass die himmlische Kirche ihr Ziel bereits erreicht hat, während die sich aufwärts bewegende, rasche Tonfolge die Wanderschaft der irdischen Kirche ausdrückt.

Der Schrecken des letzten Gerichts erklingt in den langen Akkorden, die das *mortuorum* umrahmen. „Wie ein Versinken ins ewige Nichts malt Mozart die Vision des Gerichts. Vom starken Chor- und Orchesterklang bleibt ein stockender Rhythmus, nur noch ein letztes, leises Verklingen zurück.“ (Freimuth) Die Freude des ewigen Lebens prägt wieder den abschliessenden Teil der Credokomposition. Im *Amen* wieder-

holt Mozart das Thema des Anfangs (*descendit*), was auf den Zusammenhang zwischen der Herabsendung des Sohnes und dem ewigen Zusammensein mit Gott hinweist.

Sanctus

Die Herrlichkeit des Gesanges der himmlischen Heerscharen deutet Mozart im vollen Orchesterklang und im Rhythmus an. Nach alter Tradition ist der punktierte, festliche und prachtvolle Rhythmusklang die musikalische Figur zum Auftritt des Regenten, der hier die Anwesenheit des Königs aller Könige symbolisiert.

Benedictus

Das *Benedictus* ist in allen klassischen Messkompositionen von der Verehrung und Anbetung geprägt. Aufgrund seines Charakters eines persönlichen, inneren Gebets wird der Gesang den Solisten zugewiesen, was die stille, versunkene Andacht unterstreicht. Erst zum jubelnden Hosanna, das musikalisch an das Sanctus anschliesst, treten der Chor und Instrumente wie Trompete und Pauke erneut hinzu.

Agnus Dei

Wie in allen klassischen *Agnus Dei*-Vertonungen klingen im ersten Abschnitt der Komposition Klage, Bitte und Flehen auf. Die Antwort des Chores auf den einleitenden Gesang der Solisten ist durch Harmonie und Geborgenheit im Frieden Gottes und gläubiges Vertrauen gekennzeichnet.



Das Gnadensbild der Wallfahrtskirche von Maria Plain in Salzburg. Dass Mozart seine Krönungsmesse anlässlich von Feiern zum Jahrestag der Einweihung schrieb, ist in der Musikwissenschaft umstritten.

Nicht Opium, sondern Remedium

Auszüge aus einer Meditation von Hans Küng

„Ich kann diese Musik nicht hören, ohne an das Schicksal des Musikers Mozart zu denken und mir die politisch-kirchliche Lage damals und heute zu vergegenwärtigen. Denn wer wüsste nicht, dass die Konflikte der Vergangenheit alles andere als vergangen sind“, schreibt Hans Küng in seinem Essay „Opium des Volkes? Eine theologische Meditation zur Krönungsmesse von Wolfgang Amadeus Mozart“. Einige Gedanken des musikkundigen Theologen seien hier wiedergegeben:

Ich frage mich skeptisch, zweifelnd: Musik, Kirchenmusik, Mozarts Musik – ist sie nicht vielleicht doch so etwas wie Opium des Volkes, des Kirchenvolkes und des Konzertvolkes, Rauschmittel zur Betäubung der Ohren, damit man das Murren und Aufbegehren gegen Amtsanmassung in der Kirche und auch die Gefahrensignale in der Gesellschaft nicht hört?

*

Mozarts machtvolles Kyrie betäubt und betört mich in keiner Weise, im Gegenteil, es ermutigt mich und stärkt meinen Widerstand: „Kyrie eleison – Herr, erbarme dich.“ Dieser uralte Ruf der Christenheit – oft das einzige, was gequälte Menschen

noch schreien können – ist in dieser Messe Ausdruck eines unverdrossenen Vertrauens auf Gottes Erbarmen. Nein, hier klingt keine betäubende, vertröstende, sondern eine getroste, eine zutiefst zuversichtliche Musik. Ausdruck einer letztlich siegesgewissen Hoffnung, welche die Konflikte in der Kirche und die Gefahren der Welt kennt und ihnen nicht ohne innere Freude ein Dennoch entgegenzusetzen vermag: Kyrie eleison – Herr, erbarme dich.

*

Ich kann auch das Gloria nicht hören, ohne mich wieder und wieder zu fragen: Ist eigentlich ein grösserer Kontrast denkbar zwischen diesem Text, dieser Musik und dem Leben dessen, der sie komponierte? Ein grösserer Kontrast zwischen dem Meister und seiner Behandlung durch den Autokraten in der Bischofsoutane? Wurde Mozart, als er zwei Jahre nach dieser Messe ein erneutes Entlassungsgesuch einreichte, nicht von diesem Erzbischof als „Lump, Lausbub und Fex“ beschimpft und von dessen Haushofmeister nach drei unbeantworteten Entlassungsgesuchen mit einem Fusstritt aus dem Audienzzimmer gejagt? Mozart – behandelt wie ein lästiger Hund, entehrt von den wahren Herren „in der Höhe“, die als

Stellvertreter Gottes alle „Ehre“ für sich reklamierten. „Ich will nichts mehr von Salzburg wissen“, schrieb Mozart an seinen Vater, „ich hasse den Erzbischof bis zur Raserei“.

*

Religion und Musik – ja, beide können Opium des Volkes sein! Und als christlicher Theologe sage ich es mit Scham: Bis in unsere Zeit war und ist die Kirche Stütze eines unsozialen, korrupten und bankrotten „Ancien régime“, hat Arm in Arm mit der Reaktion „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ mit Füßen getreten. ... Aber – so wird hier gesungen – es gibt nur den *einen* Gott und Vater (der uns auch Mutter ist) und nur den einen *Herrn*, der nicht Papst und nicht ein Staatspräsident ist. „Du *allein* bist der Heilige, du *allein* der Herr, Jesus Christus.“ Und wir alle sind vor ihm Unheilige, die der *Vergebung* bedürfen. Und wenn immer ich mich ins Mozartsche Gloria hineinhöre, komme ich von der einen Stelle nicht los: Wo von der Vergebung der Sünden und vom „Miserere nobis“ die Rede ist, schlägt diese Musik um in Moll! Ja, hier wird eine entscheidende Dimension meines Menschseins, mein Versagen und Verschulden, gegen allen falschen Optimismus in Anschlag gebracht. „Gloria“ und „Miserere“ gehören zusammen.

*

Im Mittelpunkt und Wendepunkt des

Credo – beinahe scheu komponiert – die Botschaft vom *menschgewordenen Gottessohn*. Ob der Glaube an Jesus als Gottes Sohn für Mozart ein theologisches Problem war? Wohl kaum. Mozart hatte den historischen Konflikt zwischen dem Christen und dem modernen Bürger noch ohne tödlichen Schaden für seine Frömmigkeit erlebt; zwei Generationen später endete dieser Konflikt im Atheismus. ... Gerade die kritischsten Stimmen muss man mithören, wenn man heute das christliche Credo im Gewande Mozartscher Musik nicht nur goutieren, sondern auch verstehen und ernst nehmen will. Aus Erfahrung weiss ich: Kein zeitgemässer Glaube kommt heute mehr an der Religionskritik vorbei; kein schriftgemässer Glaube, der sich nicht doch dem Verdacht stellen müsste, er sei blosser Projektion, Wunschdenken. Doch auch dies weiss ich aus Erfahrung: Die moderne Umwertung aller Werte hat den Menschen nicht vor Unmenschlichkeit und Barbarei bewahrt; der prophezeite Untergang des Christentums ist nicht erfolgt. Ich selber jedenfalls vertraue darauf, dass meinem Projizieren, wie es nun einmal mit allem menschlichen Glauben, Hoffen und Lieben verbunden ist, eben Gottes so ganz andere Wirklichkeit entspricht. Als durchaus aufgeklärter und vernünftiger Zeitgenosse darf ich mich verlassen auf den einen Gott und den er gesandt hat: Credo.

*

Der Glaube an „Gottes Majestät“ –

ist er heute noch möglich? Sind in unserem Jahrhundert Verdun und Stalingrad, der Archipel Gulag und der Holocaust nicht Gegenerfahrungen schlechthin? Es ist heute beinahe ein intellektueller Gemeinplatz: Die Religion wird diagnostiziert und verabschiedet als Opium des Volkes. ... Opium des Volkes war die Religion nur allzu oft, Opium freilich auch die Musik. Gerade die kirchliche Hierarchie ist bis heute in Gefahr, mit Pontifikalmessen sich selber zu zelebrieren und die eigene Selbstherrlichkeit mit der Herrlichkeit Gottes zu verwechseln. Und sind nicht auch Kirchenchristen in der Gefahr, sich in eine musikalisch erzeugte religiöse Gefühlswelt einzulullen, um die praktischen Probleme der Zeit nicht zur Kenntnis nehmen zu müssen? Dagegen gilt: Nur wer mit den Triumphfanfaren des „Hosianna“ nicht den Schrei nach Gerechtigkeit überhört, nur der hört dieses Sanctus richtig: den Lobgesang auf den dreimal-heiligen Gott, der der alleinige Herr *aller* Mächte und Gewalten ist, *aller* Mächtigen und Gewaltigen in Staat und Kirche.

*

So ambivalent, zwiespältig das real existierende Christentum auch ist – der reale Christus der Geschichte, der gekommen ist im Namen des Herrn, ist eindeutig, ist anders! Er ist und bleibt die Appellationsinstanz in Kirche und Gesellschaft: für wahre Menschlichkeit, Gewaltlosigkeit, Dienst- und Versöhnungsbereit-

schaft, für Frieden, Gerechtigkeit und Liebe. Von diesem Christus gilt: Christsein meint radikales, wahrhaft menschliches Menschsein. Und deshalb sei hochgelobt er, der da kommt im Namen des Herrn.

*

Diese Musik, die man oft als allzu weltlich, unkirchlich und opernhafte kritisiert hat und aus dem Gottesdienst verbannen wollte, erfahre ich nicht nur als Musik *beim* Gottesdienst, sondern *als* Gottesdienst. ... Mit Verstand und Glauben vernommen, ist diese Musik alles andere als ein Opium des Volkes, das Euphorie und Benommenheit produzierte. Diese Musik kann vielmehr – ohne alle Suchtgefahr und Gewöhnung – ein *Remedium des Volkes* sein: im besten Sinn ein Heilmittel, das Angst stillen, Schmerz lindern, das neuen Lebensmut und Sterbenstrost zu vermitteln vermag; Frieden also im Leben und Sterben, ein Friede, der alle Vernunft übersteigt. Und fürwahr: Wenn Mozart in seiner Musik auch theologisch etwas Besonderes, etwas wahrhaft Ökumenisches auszudrücken vermochte, dann ist es dieses auch alles Negative des Lebens vertrauensvoll umfangende, heilsgewisse grosse Ja: Leben *und* Tod in ihrer Wirklichkeit und in ihrer Begrenzung umgriffen. 1787 schrieb Mozart seinem Vater: „... – ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken, dass ich vielleicht / so Jung als ich bin / den anderen Tag

nicht mehr seyn werde – und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagen können dass ich im Umgange mürrisch oder traurig

wäre – und für diese glückseligkeit danke ich alle Tage meinen Schöpfer und wünsche sie von Herzen Jedem meiner Mitmenschen.“

Te Deum laudamus

Das Te Deum, auch Ambrosianischer Lobgesang genannt, ist vermutlich in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts als Teil einer altlateinischen Abendmahlsliturgie entstanden. Doch weniger diese liturgische Tradition hat das Te Deum so bekannt gemacht als vielmehr die Tatsache, dass dieser Hymnus schon früh bei kirchlichen, herrschaftlich-familiären und (manchmal ausgesprochen fragwürdigen) politischen bzw. militärischen Feiern und Zeremonien erklang, so z.B. bei der Krönung Karls des Grossen (800), nach der Bartholomäusnacht (1572) oder nach der Schlacht bei Leipzig (1813).

Das *Te Deum laudamus* KV 141

ist 1769 entstanden und stimmt in seiner Form in hohem Ausmass mit anderen zeitgenössischen Vertonungen dieses Werks überein, insbesondere mit jener von Michael Haydn. Die einstimmige Vertonung des Ambrosianischen Hymnus wird mit einer Doppelfuge abgeschlossen. Die meist unisono geführten Geigen verbinden klangvoll die drei Teile (Anbetung Gottes, Bekenntnisaussagen über Christus und Bitten um Beistand). „In der Ausdrucksdeutung des Textes folgt Mozart ganz seinem Vorbild, doch überschreitet seine Fantasie in entwickelter Harmonie und Rhythmik die durch Michael Haydn vorgezeichnete Grundlage.“ (Fellerer)

Dixit Dominus et Magnificat

Der Psalm 110 mit den Anfangsworten *Dixit Dominus* gehört zur Gruppe der Königpsalmen, in denen auf einen König Israels angespielt wird. Viele der schwer verständlichen Aussagen sind „Formulare“ für die Thronbesteigung israelitischer Köni-

ge, die auf entsprechende Formulare für die Inthronisation der Pharaonen zurückgreifen. Bereits zu Jesu Lebzeiten wurden die Königpsalmen auch von den Juden messianisch gedeutet: Man sah in ihnen nicht eigentlich Dokumente aus vergange-



Das Ölbild zeigt Mozart zu Beginn des Jahres 1770 in Verona. Kurz vor seiner Italien-Reise hatte der 14-jährige das Te Deum komponiert.

nen Königszeiten, sondern Weissagen über den kommenden Weltenkönig. Seit dem Beginn christlicher Kirchenmusik spielte dieser im Neuen Testament am meisten zitierte Psalm sowohl im Mess- und Predigtgottesdienst aller Kirchen sowie im

Stundengebet eine dominierende Rolle.

Als neutestamentlicher „Psalm“ (Canticum) ist das *Magnificat* in allen christlichen Kirchen ein wesentlicher Bestandteil der Liturgie, für die westlichen Kirchen insbesondere des

Vespergottesdienstes. Der Text begründet noch stärker als andere klassische Texte der Kirchenmusik eine ungebrochene Tradition. Was macht ihn so besonders aussagekräftig und „überlebensfähig“? Es ist ein Befreiungslied der Frauen (Maria, die dem von Männern als „schwach“ bezeichneten Geschlecht angehört, nimmt als erste den urapostolischen Auftrag der Verkündigung des nahenden Gottesreiches wahr) und ein Hoffnungslid der Armen.

Der Theologe Paul-Gerhard Nohl weist noch auf einen weiteren Grund hin: „In einer Zeit, in der Selbstdarstellung, Selbstverherrlichung, ja Selbstanbetung an der Tagesordnung sind, in der sich (vermutlich als Abwehr gegen Gefühle der Bedeutungslosigkeit) Menschen selber ‚gross machen‘, in einer so geprägten Zeit erscheint mir ein gesungenes *Magnificat anima mea dominum* als etwas geradezu Erlösendes, als Entlastung und Erlösung von einem Grössenwahn, der uns alle mehr oder weniger im Griff hat und dem wir wohl ebenso frönen, wie wir auch an ihm leiden. Es ist zweifellos ein Urbedürfnis des Menschen, jemanden oder etwas zu preisen, zu idealisieren, möglicherweise auch zu ver-

herrlichen. Ohne dieses Bedürfnis wäre Kirchenmusik mit ihrem vielfältigen Lobpreis Gottes ja gar nicht denkbar. ... Als das Besondere am Magnificat-Text empfinde ich, dass die Rühmende selber von Gott gross gemacht, erhöht wird. Sie hat buchstäblich ‚Ansehen‘ (*quia respexit*) erlangt. Solches Ansehen, von Gott erhalten und bei Gott aufgehoben, ist nicht so verzweifelt abhängig von Dauerbestätigung und ist besser gefeit vor den Abstürzen in sein Gegenteil. Ein solch tief innen begründetes Selbstbewusstsein kann auf richtig ‚Gott die Ehre geben‘, weil es an Gottes Ehre partizipiert.“

Das 1774 komponierte *Dixit Dominus et Magnificat KV 193* ist ein Beispiel einer Teilvesper mit einem Psalm und Canticum. Der kontrapunktische Satz ist bestimmend und gibt dem Werk einen ernsten Ausdruck. Nach dem einstimmigen Beginn lässt Mozart im *Dixit Dominus* die Stimmen – umspielt von einheitlichen Orchesterfiguren – einander nachahmend einsetzen, soweit sie nicht zu kurzen einstimmigen Blöcken zusammengefasst sind. Durch thematische Wiederholungen entstehen Formsymmetrien. Auch das *Magnificat* wird von kontrapunktischen Stimmführungen und Imitationen beherrscht.

Exsultate, Jubilate

Die in Mailand entstandene dreiteilige Solomotette *Exsultate, Jubilate KV 165* bezeugt den Einfluss zweier unterschiedlicher Stile: des traditionsreichen älteren Kirchenstils, den Mozart bei Padre Martini in Bologna lernte, und des opernhafte modernen italienischen Sakralstils. Mozart komponierte die Motette für den Kastraten Venanzio Rauzzini; das Werk wurde erstmals 1773 in der Kirche bei den Theatinern aufgeführt. Mozart schrieb mit kindlich-drolligen Wortumstellungen an seine Schwester: „Ich vor habe den primo eine homo motetten machen welche müssen morgen bey Theatinern den producirt wird.“

Die Freude reisst Mozart zum jubelnden Fluss des Werkes mit seinen Koloraturen und spielerisch empfindsamen Wendungen hin. Die virtuose Entfaltung der Solostimme ist eine in der kirchlichen wie weltlichen Musik jener Zeit entwickelte Ausdrucksgebung. Der Sänger Rauzzini, für den Mozart das Werk schrieb, stand bei der Komposition vor ihm, nicht der Gottesdienst, für den sie bestimmt war. Im Gegensatz

zur strengen liturgischen Ordnung waren im 18. Jahrhundert „Einlagen“ mit geistlichen Texten verschiedener Herkunft – der Textdichter dieser Solomotette ist unbekannt – allgemein gebräuchlich. „Die naive Freude am Klang und empfindsamen Spiel in der Kirchenmusik entspricht einer zeitgegebenen Gebetshaltung, die in den weltlichen Bilddarstellungen in den Kirchen der Zeit ein Gegenstück hat.“ (Fellerer)

Folco Galli

Literatur

- Max Becker: Mozart. Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern. Frankfurt/Leipzig 1991.
 Karl Gustav Fellerer: Die Kirchenmusik W.A. Mozarts. Laaber 1985.
 Heinz-Gert Freimuth: Gotteserfahrung in der Musik. Zürich/Einsiedeln/Köln 1983.
 Hans Küng: Opium des Volkes? In: Wer hat dich so geschlagen? Widerborstige Meditationen. Zürich 1989.
 Paul-Gerhard Nohl: Lateinische Kirchenmusiktexte. Kassel 1998.
 Kurt Pahlen: Oratorien der Welt. Zürich 1985.