

Joachim Herten und
Klaus Röhrling (Hg.)

Wie hast Du's mit der Religion?

Wolfgang Amadeus Mozart
und die Theologie

echter



Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
ALBERT GERHARDS	
Nachklang des Zukünftigen	9
<i>Zur historischen Erforschung und liturgie-theologischen Bestimmung katholischer Kirchenmusik am Beispiel Wolfgang Amadeus Mozarts</i>	
LAURENZ LÜTTEKEN	
Vernünftiges Ritual und ritualisierte Vernunft	25
<i>Kirchenmusik in der Salzburger Aufklärung</i>	
ULRICH KONRAD	
Frömmigkeit und Kirchenmusik	43
<i>Gedanken zum »geistlichen« Mozart</i>	
HANS MAIER	
Mozart und die Aufklärung	61
WOLFGANG BRETSCHNEIDER	
Von »Et incarnatus est« bis »crucifixus etiam pro nobis«: Gott wird Mensch – Gott bleibt Mensch »Ich erkenne aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und seine Barmherzigkeit gegen seine Geschöpfe«	73
JAKOB JOHANNES KOCH	
»Kyrie eleison« <i>Die Gewissheit von Gottes Erbarmen in Mozarts Œuvre</i>	93
HARTMUT SCHICK	
»Dona nobis pacem«	103
<i>Das Lamm Gottes und die Friedensbitte in Mozarts Messen</i>	

FRANK PIONTEK	
In der besten Hoffnung	125
<i>Mozarts c-Moll-Messe KV 427 – ein Glaubensbeweis?</i>	
DIETRICH KORSCH	
Die Macht der Liebe und die Autonomie der Musik	145
<i>Bemerkungen zu Mozarts Don Giovanni im Horizont einer theologischen Musikästhetik</i>	
NICOLAS SCHALZ	
»Was ist der Tod?«	165
<i>Zu Mozarts Maurerischer Trauermusik</i>	
KLAUS RÖHRING	
Predigt: »Und spielte vor ihm allezeit«	181
MEINRAD WALTER	
Musikalische Sprache des Glaubens	191
<i>Perspektiven theologischer Mozartforschung</i>	
Autoren und Herausgeber	203
Erstveröffentlichungen	206

»Dona nobis pacem«

Das Lamm Gottes und die Friedensbitte in Mozarts Messen¹

Unter den fünf Gesängen des Ordinarium Missae, die die Textgrundlage für die musikalische Messe liefern, gehört das Agnus Dei – in der katholischen Liturgie der Begleitgesang ursprünglich zur Brotbrechung, seit dem 9. Jahrhundert zur Kommunion oder zum Friedenskuss – zu den textarmen Teilen. Wie das Kyrie umfasst es nur drei Verse, allerdings Verse, die der Silbenzahl nach dreimal so lang sind wie im Kyrie. Während das Kyrie von den Komponisten des 18. Jahrhunderts – der symmetrischen Textform und alter Tradition entsprechend – meistens dreiteilig und überwiegend in einer ABA- oder ABA'-Form vertont wird (eine Praxis, von der allerdings Mozart sehr häufig abweicht)², wird der Text des Agnus Dei von den Komponisten traditionell ganz asymmetrisch aufgeteilt und in zwei kontrastierenden Teilen oder Sätzen vertont: Die ersten zweieinhalb Verse bis zur Mitte der dritten Anrufung – »Agnus Dei qui tollis peccata mundi« – werden als langsamer oder höchstens mäßig schneller Satz von zeremoniellem oder pathetischem Charakter gefasst. Es folgt, meist nach einem Halbschluss, zur abschließenden Friedensbitte »Dona nobis pacem« ein thematisch kontrastierender schneller Satz, der häufig auch in einem anderen Metrum steht (vorzugsweise im Dreiertakt) und im Umfang meist deutlich länger ist als der langsame erste Teil, obwohl ihm mit dem letzten Drittel der dritten Anrufung ja nur ein Neuntel des gesamten Textes zugrunde liegt.

¹ Der Beitrag ist eine erweiterte Fassung eines auf der Konferenz »Der junge Mozart 1756–1780« am 2.12.2005 im Salzburger Mozarteum gehaltenen Referats mit dem Titel »Vom Kehraus zum Schwerpunkt. Zur Entwicklungsgeschichte des »Agnus Dei« in Mozarts Messenschaffen«, der 2008 im Mozart-Jahrbuch 2006 erschienen ist.

² Zwar tendieren auch seine Kyrie-Vertonungen zu ABA-Formen, doch deckt sich die musikalische Form meist gerade nicht mit der Dreiteiligkeit der Textgrundlage (mit der Ausnahme von KV 427 und dem Kyrie-Fragment KV 322). Vgl. Manfred Hermann Schmid, »Das Kyrie der c-Moll-Messe KV 427. Textdarstellung und Form in Mozarts Vertonungen des ersten Messensatzes«, in: Mozart Studien 2 (1993) 181–229; Hartmut Schick, »Die Geistliche Musik«, in: Mozart-Handbuch, hrsg. von Silke Leopold (Kassel, Stuttgart und Weimar 2005) 164–247, hier 175–207.

Hinzukommen kann im »Dona nobis pacem« ferner ein Wechsel von Moll nach Dur, ein Wechsel von solistischer zu chorischer Besetzung und von reinem Streichersatz zu vollem Orchestersatz mit Trompeten und Pauken.

Das alles ist auch bei Mozart im Prinzip nicht anders, ungeachtet dessen, dass sich unter seinen insgesamt sechzehn Agnus-Dei-Sätzen keine zwei finden lassen, die genau die gleiche Konzeption aufweisen. Dennoch ist Mozarts Umgang mit dem Agnus Dei ein besonderer, ja einzigartiger. Betrachtet man sein Messeschaffen im Längsschnitt, von der kleinen G-Dur-Messe KV 49 von 1768 bis zur letzten vollendeten Messe, der C-Dur-Messe KV 337 von 1780, dann zeichnet sich ein höchst bemerkenswerter Funktions- und Bedeutungswandel des Agnus Dei innerhalb des Messzyklus ab: ein in mehreren Stufen verlaufender, eindrucksvoller Aufstieg nämlich vom vergleichsweise harmlosen, knappen Kehraus-Finale bis hin zum längsten und wohl auch gewichtigsten Satz der ganzen Messe – eine Schwerpunktverlagerung, die sich in ähnlicher Weise augenscheinlich bei keinem anderen Komponisten der Zeit findet.

Bruce Mac Intyre schreibt in seiner grundlegenden Studie zur Wiener konzertierenden Messe der Frühklassik, in der er 72 Wiener Messen aus der Zeit von 1741 bis 1783 auswertet, das Agnus Dei sei in diesem Repertoire »usually the shortest part of the Mass«, mit einem durchschnittlichen Umfang von 87 Takten (innerhalb einer Spannweite von 23 bis 193 Takten).³ Ähnliches gilt, so kann man ergänzen, für die frühen, bis 1782 geschriebenen Messen von Joseph Haydn, für die weitverbreiteten Messen von Johann Adolf Hasse und – soweit es sich überblicken lässt – auch für das Salzburger Messenrepertoire der 1750er- bis 70er-Jahre, wobei dort das Agnus Dei allerdings meistens etwas umfangreicher ist als das Kyrie. Bei Johann Ernst Eberlin etwa ist das Agnus Dei in drei Vierteln seiner insgesamt 24 *Missae solemnes* entweder der kürzeste oder der zweitkürzeste Satz. Nie ist es länger als das Credo und nur einmal (in Herbort Nr. 44) länger als das Gloria.⁴ In Leopold Mozarts *Missa solemnis* in

³ Bruce C. Mac Intyre, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period* (Ann Arbor, Michigan 1986) 479.

⁴ Vgl. die Angaben der Satzumfänge im detaillierten Werkverzeichnis von Heinz Josef Herbort, *Die Messen des Johann Ernst Eberlin*, Diss. mschr. (Münster 1961), nach denen sich die relative Spieldauer abschätzen lässt.

C⁵, die für den jungen Wolfgang in mancher Hinsicht als Modellwerk gedient zu haben scheint, ist ebenfalls nur das Kyrie noch kürzer als das Agnus Dei; ähnlich verhält es sich in den meisten Messen von Anton Cajetan Adlgasser (der im Übrigen nicht selten zu »Dona nobis pacem« einfach die komplette Musik des Kyrie wiederholt, lediglich ohne langsame Einleitung)⁶. Bei Michael Haydns Messen der Jahre bis 1782 schließlich ist das Agnus Dei meistens länger als das Kyrie, teilweise auch länger als Sanctus samt Benedictus, in einem Fall – der reinen Chormesse *Missa Sancti Joannis Nepomuceni* von 1772 (MH 182) – sogar ähnlich umfangreich wie das Credo. Hier lassen sich also zumindest Ansätze zu einer Aufwertung des Agnus Dei erkennen, die den jungen Mozart beeinflusst haben könnten, aber doch nicht mehr als Ansätze.

Bleiben wir zunächst noch beim rein quantitativen Aspekt des Umfangs bzw. der Spieldauer. Hier fällt zunächst einmal eine Grundtendenz in Mozarts Salzburger Messenschaffen auf, die sowohl die *Missae breves* als auch die *Missae longae*⁷ betrifft: eine Tendenz zu fortschreitender Verknappung, zur Reduktion des äußeren Umfangs von Werk zu Werk (bei gleichzeitiger Verdichtung des musikalischen Satzes). Veranschaulicht sei diese Entwicklung anhand von zwei Schaubildern, getrennt nach *Missae longae* und *Missae breves*. Die Spieldauern (die für die Proportionen ja aussagekräftiger sind als

⁵ Wohl vor 1764 komponiert; ediert von Reinhold Kubik im Carus-Verlag (Stuttgart-Neuhausen 1981).

⁶ Vgl. die Angaben bei Christine D. de Catanzaro und Werner Rainer, Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777): A Thematic Catalogue of His Works (Hillsdale, NY 2000).

⁷ Mozart selber verwendete als Gattungsbezeichnungen nur »Missa brevis« bzw. (brieflich) »kurze Messe« (für Kurzmessen nur mit Kirchentrio ebenso wie für Messen des Typs *Missa brevis et solemnis*, also mit Trompeten und Pauken) und »Missa« (für alle längeren Messen), nicht aber die Bezeichnungen »Missa longa« und »Missa solemnis«. Sein Vater immerhin gebrauchte auch den Begriff »Missa longa«: Mit ihm bezeichnete Leopold jedenfalls auf einem Umschlag die zweite und fünfte der darin (in dieser Reihenfolge!) enthaltenen C-Dur-Messen KV 220, 262, 258, 259 und 257 seines Sohnes; vgl. den Kritischen Bericht zu NMA I,1,1,3 c/5. Ob auch Messen mittleren Umfangs wie KV 257, 317 und 337 (mit weniger als halbstündiger Spieldauer) in der Familie Mozart als »Missa longae« bezeichnet wurden, wissen wir nicht. Michael Haydn jedenfalls unterschied innerhalb des solennen Typs zwischen »langen«, »mittelmäßigen« und »kurzen« Messen (in einem Brief an Weringand Rettensteiner vom 9.2.1805, vgl. Manfred Hermann Schmid, Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent (Regensburg 2006) 50).

die bloßen Taktsummen) sind der Gesamtaufnahme der Mozart-Messen von Nikolaus Harnoncourt⁸ entnommen.

Mozart beginnt die Reihe der längeren Messen (*Missae* bzw. *Missae longae*, vgl. Abb. 1, 107) 1768/69 mit der »Waisenhaus-Messe« KV 139 und der »Dominicus-Messe« KV 65, zwei Kompositionen im Zuschnitt der barocken Nummernmesse, die einander in der Gesamtdauer von etwa 43 Minuten ebenso entsprechen wie in der Spieldauer des Agnus Dei von jeweils gut fünf Minuten. Es folgt 1773 mit der »Trinitatis-Messe« KV 167 die erste Messe des neueren, durchkomponierten Typs (in diesem Fall sogar ganz ohne Gesangssolisten). Mit gut dreißig Minuten Spieldauer ist sie zwölfminuten kürzer als die frühen Nummernmessen, im Agnus Dei allerdings trotzdem etwas umfangreicher als diese, nicht zuletzt deswegen, weil Mozart hier – und auch nur hier – das »Dona nobis pacem« als Fuge vertont. Die Tendenz zur Verkürzung des Gesamtumfangs führt Mozart in den folgenden Messen weiter,⁹ mit Ausnahme lediglich der »Krönungsmesse« KV 317. Am Ende, bei der C-Dur-Messe KV 337 von 1780, sind die Proportionen derart »eingedampft«, dass der Gesamtumfang der Messe sich kaum noch von dem einer größeren *Missa brevis* unterscheidet. (In der Fachliteratur wird diese Messe manchmal auch als »*Missa brevis et solemnis*« klassifiziert;¹⁰ entwicklungsgeschichtlich aber wird man sie eher von der Serie der *Missae longae* her verstehen müssen, als knappste Form einer großen Messe.)

⁸ Wolfgang Amadeus Mozart, *Complete Sacred Works* (Hamburg Teldec 1998).

⁹ Die angegebene Reihenfolge und Datierung (vgl. dazu detaillierter meinen Beitrag im Mozart-Handbuch 2005, vgl. Anm. 1) geht bei den Messen KV 220, 257, 258, 259 und 262 einerseits von Tysons Papieruntersuchungen aus, andererseits von der Annahme, dass der von Leopold Mozart beschriebene Umschlag, der die Autographe enthielt (s. Anm. 6), die fünf Messen in der Reihenfolge der Entstehung auflistet. Daraus ergibt sich für KV 262 eine Entstehung nicht erst 1776, sondern bereits Mitte 1775, und für KV 257 eine Datierung auf November 1776 – womit diese Messe (und nicht, wie bislang meist vermutet, KV 262 oder 258) als die zur Priesterweihe des Grafen Spaur am 17. November 1776 geschriebene gelten muss.

¹⁰ Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, »Mozarts Kirchenmusik. Liturgische Funktion – musikalische Tradition – historische Position«, in: Mozart und die Geistliche Musik. Viertes Symposium Brixen 1991 [o. Hrsg.] (Brixen 1992) 25–42, hier 29 (wo auch KV 257 und KV 317 zu den »Kurzen Festmessen/*Missae breves con trombe*« gezählt werden). Mac Intyre listet KV 337 unter den »probable *Missae breves* (although not so titled)« auf (The Viennese Concerted Mass 115); Karl Gustav Fellerer (Die Kirchenmusik W. A. Mozarts (Laaber 2. Aufl. 1995)) unterlässt generell eine Klassifizierung. Zur Gattungsterminologie in der Mozart-Familie vgl. oben Anm. 7.

Abb. 1: Proportionen von Mozarts längeren Messen

Kyrie	7'41	Gloria	11'49	Credo	13'19	S. 223 Ben. 2'35	Agnus Dei	6'06	[43 Min.]
-------	------	--------	-------	-------	-------	------------------	-----------	------	-----------

Missa in C KV 66 (»Dominicus-Messe«, Okt. 1769)

Kyrie	3'17	Gloria	10'52	Credo	14'24	S. 208 B 1'55	Agnus Dei	6'03	[43 Min.]
-------	------	--------	-------	-------	-------	---------------	-----------	------	-----------

Missa in C KV 167 (»Trinitatis-Messe«, Juni 1773)

Kyrie	3'05	Gloria	4'48	Credo	12'59	S. 270 Bened. 3'40	Agnus Dei		[30 1/2 Min.]
-------	------	--------	------	-------	-------	--------------------	-----------	--	---------------

Missa in C KV 262 (»Missa longa«, Juni/Juli 1775)

Kyrie	3'29	Gloria	5'01	Credo	10'52	S. 205 Ben. 3'09			[30 Min.]
-------	------	--------	------	-------	-------	------------------	--	--	-----------

Missa in C KV 257 (»Große Credo-Messe«, Nov. 1776)

K	2'13	Gloria	3'15	Credo	8'08	S. 270 Bened. 4'31	Agnus Dei		[25 Min.]
---	------	--------	------	-------	------	--------------------	-----------	--	-----------

Missa in C KV 317 (»Krönungsmesse«, 23.3. 1779)

Kyrie	2'58	Gloria	4'05	Credo	6'17	S. 202 Bened. 3'36	Agnus Dei	6'08	[26 Min.]
-------	------	--------	------	-------	------	--------------------	-----------	------	-----------

Missa in C KV 337 (»Missa solemnis«, März 1780)

K	2'08	Gloria	3'32	Credo	5'40	S. 189 B 2'29	Agnus Dei	6'07	[21 1/2 Min.]
---	------	--------	------	-------	------	---------------	-----------	------	---------------

Diese Schrumpfung des Gesamtumfangs resultiert maßgeblich aus der stetigen Verkürzung des Credo-Satzes – von 14 ½ Minuten in der »Dominicus-Messe« über 13, 11, 8 und gut 6 bis auf weniger als 6 Minuten Dauer in KV 337, wobei ab KV 257 auch der Verzicht auf die abschließende Fuge deutlich zu Buche schlägt. Die Verkürzung kommt ferner dadurch zustande, dass Mozart gleichsam die Gattungen *Missa longa* und *Missa brevis* mischt – indem er nämlich in seinen *Missae longae* einzelne Sätze so knapp abhandelt wie in einer *Missa brevis*: so etwa in der »Großen Credo-Messe« KV 257 und der Messe KV 337 jeweils Kyrie, Gloria und Sanctus. Bei der letzten Messe, KV 337, wird obendrein das Benedictus noch in seiner Spieldauer verkürzt, und zwar maßgeblich durch Beschleunigung des Tempos: Mozart fasst den Satz hier ungewöhnlicherweise als schnelle Fuge.

Von dieser Schrumpfung oder Stauchung der Gesamtform ausgenommen ist aber auffälligerweise und fast durchweg jeweils das *Agnus Dei*. Es wird sogar, gegenläufig zur genannten Grundtendenz, eher umfangreicher und damit proportional immer gewichtiger. Von anfangs fünf bzw. fünfeinhalb Minuten Spieldauer wächst es in der »Krönungsmesse« auf gut sechseinhalb Minuten an und dauert auch in der sonst so knappen Messe KV 337 mehr als sechs Minuten. In beiden Messen, KV 317 und KV 337, ist das *Agnus Dei* damit der längste Satz überhaupt im Werk, länger sogar als das Credo. Während es anfangs – in den frühen Nummernmessen – weniger als ein Achtel der Gesamtdauer ausmacht, füllt es am Ende, in der letzten vollendeten Messe, knapp 30% der Gesamtform.

Ähnlich ist das Bild bei Mozarts Kurzmessen (Abb. 2, 109)¹¹. Auch die *Missae breves* werden bei Mozart, wie das Schaubild zeigt, immer kürzer – in zwei Wellen: mit einem zweiten Anfang bei der umfangreichsten, der »Kleinen Credo-Messe« KV 192, und mit einer Gegenbewegung wieder hin zu größeren Dimension erst bei der letzten, der B-Dur-Messe KV 275. Auch hier ist, ähnlich wie bei den großen Messen, von der generellen Verkürzungstendenz einzig das *Agnus Dei* verschont – überwiegend jedenfalls und so, dass der proportionale Anteil des *Agnus Dei* an der Gesamtform insgesamt gesehen

¹¹ Die G-Dur-Messe KV 140 fehlt auf dem Schaubild wegen der ungeklärten Echtheitsfrage und des Parodiecharakters.

Abb. 2: Proportionen der Missae breves von Mozart

K 1'50 G 2'28 Credo 5'15 S B 77 [14 Min.]

Missa brevis in F KV 192 (24.6.1774, »Kleine Credo-Messe«)

Kyrie 3'13 G 4'59 Credo 6'32 S B 1'57 [21 1/2 Min.]

Missa brevis in D KV 194 (8.8.1774)

K 2'14 G 3'24 Credo 5'47 S B 1'48 [19 1/2 Min.]

Missa brevis in C KV 220 (»Spatzenmesse«, Frühj. 1775?)

K 1'57 G 2'56 Credo 3'48 S B 2'58 [17 Min.]

Missa brevis in C KV 258 (Dez. 1775)

K 1'51 G 2'38 Credo 5'00 S B 2'03 [16 Min.]

Missa brevis in C KV 259 (»Orgelsolo-Messe«, 1776)

K 2'10 G 2'06 Credo 3'34 S B 2'13 Agnus 3'14 [14 1/2 Min.]

Missa brevis in B KV 275 (1777)

K 1'51 G 2'43 Credo 4'35 S B 2'23 Agnus Dei 3'21 [17 1/2 Min.]

deutlich wächst. Die *Missa brevis* KV 194 z.B. ist kürzer als die unmittelbar vorausgehende KV 192; ihr *Agnus Dei* aber ist deutlich länger und immerhin schon der zweitlängste Satz der ganzen Messe. Die deutlich knappere nächste Messe KV 220, die sogenannte »Spitzenmesse«, fasst auch den letzten Satz etwas kürzer, doch so, dass nun das *Agnus Dei* zum längsten Satz der ganzen Messe wird, länger noch als das *Credo*. In der abschließenden B-Dur-Messe KV 275 wächst dann der Gesamtumfang wieder; das *Agnus Dei* aber legt überproportional zu und ist mit fast fünfeinhalb Minuten Spieldauer nicht nur erneut der längste Satz der Messe, sondern sogar länger noch als die *Agnus-Sätze* einiger *Missae longae* von Mozart. Es liegt also eine umgekehrte Gattungsmischung vor: eine *Missa brevis* mit einem *Agnus Dei* in *Longa*-Proportionen.

*

Die absolut oder proportional zunehmende Dauer des *Agnus Dei* ist natürlich nur ein (und nicht immer das entscheidende) Kriterium für ein wachsendes Gewicht des Finalsatzes in Mozarts Messenschaffen. Hinzu kommen Fragen der Form, der Textur und der Expressivität, die hier nur schlaglichtartig an ein paar Beispielen angedeutet werden können.

Vorweg ein paar Worte zu den Satzcharakteren und der Ausdruckspalette, mit der Mozart in den *Agnus-Sätzen* seiner Messen arbeitet. Beim »*Dona nobis pacem*« ist das Bild recht eindeutig: Die Musik ist hier so gut wie immer schnell, unbeschwert, heiter und in Dur gehalten – eben mit typischem Finalcharakter. Viel differenzierter ist das Bild im *Agnus-Teil*, also bei den Worten »*Agnus Dei*« bis »*miserere nobis*« (Abb. 3, 112). Hier lassen sich, was den Satzcharakter und Ausdruck betrifft, in Mozarts Messenschaffen im Wesentlichen fünf Typen finden:

- 1.) Eine neutrale Vertonungsweise ohne spezifischen Ausdruck (wie in den ersten beiden Kurzmessen mit knappen, deklamatorischen Chorsätzen).
- 2.) Ein gravitatischer, feierlich-zeremoniell wirkender Satz (der im Fall der Großen *Credo*-Messe KV 257 auch die ganze Klangfarbenpalette des großen Orchesterapparats ausreizt).
- 3.) Eine pathetische Vertonungsweise von klagendem, flehendem

Charakter, fast immer ganz oder teilweise in einer Molltonart geschrieben – diejenige Art von Musik also, die sich wahrscheinlich die Theologen wünschen zu den Worten vom Lamm Gottes, der Sünde der Welt und der Bitte um Erbarmen.

4.) Ein damit stark kontrastierender, ausgesprochen heiterer Satzcharakter mit spielerisch-ornamentaler, typisch galanter Melodik, natürlich in Dur – eine Art Musik, die nach unserem heutigen Verständnis gar nicht recht zum flehentlichen Agnus-Text passen will. (Im 18. Jahrhundert hatte man damit freilich noch kein Problem.)

5.) Ein ebenfalls freundlicher, aber affektstärkerer Satzcharakter, den man als serenadenhaft bezeichnen kann, zu finden ab 1776 in drei der späten Salzburger Messen von Mozart.

Mozart konnte also ganz verschieden mit dem Agnus-Text umgehen, die flehentliche Bitte um Erbarmen ebenso akzentuieren wie ignorieren und stattdessen eine allgemein feierliche oder sogar ganz heitere Musik schreiben, die – wer will – dann eben als Ausdruck der tröstlichen Heilsgewissheit hören wird, für die das Bild vom Gotteslamm ja auch steht. Durch all diese verschiedenen Vertonungsarten oder Satzcharaktere zieht sich gleichwohl eine Tendenz, die ich gerade unter dem Gesichtspunkt der Proportionen als zunehmende Verlagerung des Schwerpunkts hin zum letzten Messensatz beschrieben habe. Das soll im Folgenden anhand der Musik selbst zumindest punktuell plausibel gemacht werden.

Um mit den beiden Missae breves KV 192 und 194 zu beginnen: Sie bilden ein echtes Werkpaar¹², entstanden kurz nacheinander im Juni und August 1774. Die Agnus-Dei-Sätze sind sogar in vieler Hinsicht parallel angelegt. Im ersten, dem langsamen Agnus-Teil folgt KV 194 in der Form, der tonalen Anlage und der Aufeinanderfolge der Gesangssolisten exakt dem Agnus Dei von KV 192. Auch in KV 194 beginnt das Agnus Dei in der Mollparallelen der Grundtonart (was recht ungewöhnlich ist¹³), es beginnt ebenfalls der Solo-Sopran, gefolgt von einem Choreinwurf, dem Alt, einem weiteren Choreinwurf und dem Tenor – nicht anders als in KV 192 und mit dem gleichen Tonartenplan, lediglich eine kleine Terz tiefer. Mozart fügt nur am

¹² Zu Mozarts Komposition von »Werkpaaren« in seiner geistlichen Musik vgl. meinen Beitrag im Mozart-Handbuch 2005 (vgl. Anm. 2) 172f.

¹³ Vgl. etwa Mac Intyre, *The Viennese Concerted Mass 481* und die Tonartentabelle 485.

Abb. 3: Musikalische Charaktere des Agnus Dei in Mozarts Messen (ohne »Dona nobis pacem«)

1.) Neutral

2.) Gravitätisch, feierlich

3.) Pathetisch, klagend

4.) Heiter, galante Melodik

5.) Serenadenhaft

Missa brevis KV 49

Missa br. KV 65 (Moll)

Waisenhaus-Messe KV 139 (Moll)

Dominicus-Messe KV 66

Trinitatis-Messe KV 167

Missa brevis KV 192 (Moll)

Missa brevis KV 194 (Moll)

Spatzenmesse KV 220

Missa longa KV 262

Missa brevis KV 258

Orgelsolo-Messe KV 259

Große Credo-Messe KV 257

Missa brevis KV 275 (Moll)

Krönungsmesse KV 317

Schluss hier noch einen achttaktigen Chorabschnitt hinzu. Der Ausdruck allerdings erscheint gegenüber dem Vorgängersatz deutlich intensiviert. Wirkt in KV 192 die Melodik formelhaft und typisch galant, im Ausdruck eher neutral, so ist sie hier in KV 194 schlichter, aber deutlich expressiver. Der »Agnus«-Ruf mit dem pathetischen Sextsprung wird jeweils wiederholt, was den flehenden Charakter verstärkt, und der Chorsatz zu den Worten »Miserere nobis« greift, anders als in KV 192, die affektive Solomelodik auf und beteiligt sich mit deutlich mehr Leidenschaft, aber auch satztechnisch interessanterer Textur an der Bitte um Erbarmen.

Das anschließende »Dona nobis pacem« ist in beiden Messen als schneller Satz in der Grundtonart (F- bzw. D-Dur) konzipiert. In KV 192 ist es ein vergleichsweise einfacher, rein chorischer Satz im $\frac{3}{8}$ -Takt, der deutlichen Kehraus-Charakter hat und im Grunde noch dem alten, traditionellen Typus des »Dona«-Satzes in beschwingtem Dreiertakt entspricht, wie ihn Mozart auch in seinen frühen Messen schon gepflegt (und dort wohl von seinem Vater gelernt) hat.¹⁴ In KV 194 dagegen ist das »Dona nobis pacem« nicht nur deutlich umfangreicher, sondern auch viel individueller und komplexer gefasst. Mozart lässt hier Chor und Solisten in verschiedensten Konstellationen alternieren, er wählt den Viervierteltakt anstelle des harmlosen $\frac{3}{8}$ -Takts, und er legt den Satz – zum ersten Mal überhaupt in einem Agnus Dei – in Sonatenhauptsatzform an, womit dieser natürlich ein ganz anderes Gewicht bekommt.¹⁵ Auf das viertaktige, variiert wiederholte Hauptthema folgt ohne Überleitung ein veritabler Seitensatz in der Dominanttonart, mit kontrastierender Thematik wie auch Textur, im Gestus eher instrumental (und wie nachträglich textiert) als vokal (und aus der Deklamation entwickelt) wirkend (vgl. Notenbeispiel 1, 114).

¹⁴ Vgl. das »Dona nobis pacem« in KV 49, KV 65, KV 66 und KV 140, jeweils in schnellem $\frac{3}{8}$ -Takt, sowie die zwar im $\frac{3}{4}$ -Takt stehenden, aber im Gestus ganz ähnlichen Sätze in KV 139 und Leopold Mozarts *Missa solemnis* in C (die hier als Vorbild für KV 139 und KV 66 gelten kann).

¹⁵ Mac Intyre (*The Viennese Concerted Mass 525*) beobachtet bereits in Wiener Messen von Christoph Sonnleithner (vor 1765), Grassl (vor 1774, Vorname unbekannt) und P. Silverius Müller (nicht datierbar) ein Eindringen der Sonatenform in das »Dona nobis pacem«, doch handelt es sich zumindest bei Sonnleithner nur um eine im Ansätzen sonatenhafte, sehr knappe Form (vgl. ebd. 538ff.), nicht um eine ausdifferenzierte Sonatenform, wie sie sich – vermutlich erstmals – hier bei Mozart findet.

Es schließt sich eine echte, gegen Ende fugierte Durchführung und eine Reprise samt Coda an. Gegenüber dem harmlos-fröhlichen und etwas konventionellen Kehraus-Finale von KV 192 ist das Agnus Dei von KV 194 also nicht nur um ein Drittel länger, sondern auch ungleich gewichtiger – ein markanter Schluss-Satz, der (gattungsgeschichtlich gesehen) dem Agnus Dei auch formal ganz neue Perspektiven eröffnet.

In der als »Spatzenmesse« bekannten nächsten Missa brevis, KV 220, gibt Mozart dem Agnus Dei (bei insgesamt geschrumpften Proportionen) mehr Raum als jedem anderen Satz. Das Allegro zu »Dona nobis pacem« ist zwar sehr knapp gehalten; der thematische Rückgriff auf den Kyrie-Satz¹⁶ – zunächst auf den »Christe«-Teil, dann auf Beginn und Schluss des »Kyrie eleison« – verleiht dem Abschnitt aber auf wieder andere Weise einiges Gewicht: Die Musik rundet die Gesamtform wirkungsvoll ab und zieht gleichsam das Resümee des Ganzen, zumal in der komprimierten, periodischen Themenformulierung der letzten Takte.

In der solennen Missa brevis KV 258 ist das Agnus Dei nochmals kürzer, aber auf wieder andere Art und Weise von besonderem Gewicht, erprobt Mozart hier doch eine ganz neue Lösung: Er konzipiert den Satz – völlig gegen die Tradition – als einteiliges und auch thematisch homogenes Adagio, also ohne den Wechsel zu schnellem Tempo und neuer Thematik bei »Dona nobis pacem«. Damit kompensiert Mozart zum einen, dass das vorausgehende Benedictus hier ungewöhnlicherweise kein lyrischer, sondern ein ausgesprochen schneller, dynamischer und großbesetzter Satz ist, ein Allegro im Allabreve-Takt, mit Pauken und Trompeten und doppelchöriger Textur. Zum andern nimmt er dem letzten Satz der Messe auf neuartige Weise den traditionellen Kehraus-Charakter, dadurch nämlich, dass er auch dem »Dona nobis pacem« eine langsame, lyrische und expressive Musik gibt (mit einem Kanon über einem Tonika-Orgelpunkt am Schluss, der die Musik auf wunderschöne Weise – gleichsam in sich kreisend – zur Ruhe kommen lässt).

Das »Dona nobis pacem« der sehr knapp gehaltenen »Orgelsolomesse« KV 259 kehrt mit seinem leichten Tonfall und der einfachen

¹⁶ Das Phänomen erscheint hier erstmals in Mozarts Messenschriften und ist als solches nichts Ungewöhnliches in der Messkomposition des 18. Jahrhunderts (vgl. Mac Intyre, *The Viennese Concerted Mass* 517f.).

Form zum Kehraus-Typus der frühen $\frac{3}{8}$ -Finali zurück; dafür gewinnt der »Agnus«-Teil an Profil durch den deutlichen Serenadencharakter der Musik – einer großen Violinkantilene mit Pizzicato-Begleitung, zu der sich dann die Vokalstimmen lediglich hinzugesellen. Neben dem Benedictus ist es wohl der originellste und expressivste Satz der Messe und mit seinem Serenadenton bereits ein Vorläufer der entsprechenden Sätze von KV 317 und KV 337.

In seiner letzten, wieder umfangreicheren *Missa brevis* schließlich, der B-Dur-Messe KV 275, macht Mozart das Agnus Dei nicht nur zum mit Abstand längsten Satz der Messe, sondern gestaltet es in beiden Teilen auch als expressiven Höhepunkt der gesamten Messe. Der Satz beginnt mit einer hochexpressiven, ja dramatischen Geste, die dann noch mehrmals wiederkehrt: geradezu einem Aufschrei des Chores, der nach dem Piano-Beginn unerwartet mitten im Takt hereinplatzt und mit dem Oktavsprung des Soprans und der gequälten Chromatik des Alts einen hochpathetischen Ton anschlägt, der neu ist in dieser Messe. Im Grunde sprengt diese Musik schon mit dem ersten Takt die Grenzen der Gattung: Aus der einfachen, nur mit einem Kirchentrio besetzten *Missa brevis* für gewöhnliche Sonntage wird quasi eine große *Missa solemnis*, der nur die Trompeten fehlen. Das mit 150 Takten extrem umfangreiche »*Dona nobis pacem*« wiederum überschreitet schon mit seiner Länge den Gattungsrahmen, schlägt aber auch einen eher weltlichen, vaudeville-artigen Ton an (der im 19. Jahrhundert vor allem von den Cäcilianisten scharf kritisiert werden sollte)¹⁷.

Satztechnisch und formal ist dieses anschließende Allegro nach Prinzipien der Instrumentalmusik angelegt: Mozart schreibt hier ein großangelegtes, mit Sonatensatzprinzipien überblendetes Rondo ganz in der Art der Finalsätze seiner Violinkonzerte. Trotz des Vaudeville-Charakters des Refrains wird die Musik vom Instrumentalsatz dominiert; die Vokalstimmen wirken oft genug nur sekundär und wie in den Instrumentalsatz – der die eigentliche Substanz verkörpert – einmontiert. (Diese Tendenz, den Vokalsatz in einen primären Instrumentalsatz quasi einzubauen, unterscheidet übrigens

¹⁷ In Wasserburg am Inn wurde die ganze Messe sogar kurzerhand verboten, weil die Komposition »ein offener Hohn auf den heiligen Text« sei; vgl. das Vorwort zu NMA I,1,1,4, XI.

Mozarts Messenkomposition vielleicht am meisten von der seiner Zeitgenossen, insbesondere auch Michael Haydn.) In KV 275 tritt also an die Stelle des leichten Kehraus ein gewichtiges Rondo-Finale, das auch ein Instrumentalkonzert markant beschließen könnte. Nicht von ungefähr endet es auch wie die meisten Violinkonzerte und Konzert-Rondi von Mozart aus ebendiesen Jahren ganz verhalten im Piano.

In der zwei Jahre später, für Ostern 1779 geschriebenen »Krönungsmesse« KV 317 ist nun ebenfalls das Agnus Dei – erstmals in einer Mozart'schen Missa longa – der längste Satz der ganzen Messe, aber völlig anders gestaltet als in KV 275. Neu (und sehr ungewöhnlich) ist schon die Wahl der Subdominanttonart für den »Agnus«-Teil, und neu ist auch die dreiteilige Steigerungsform des ganzen Satzes. Während die vorausgehenden Sätze der »Krönungsmesse« im Charakter überwiegend zeremoniell-festlich sind, beinahe neutral im Ton und mit lyrisch-expressiven Momenten nur im »Christe eleison« und »Et incarnatus«, wirkt der Beginn des Agnus Dei, die von sordinierten Streichern und Holzbläsern begleitete Sopran-Arie in F-Dur, als expressiver Höhepunkt der ganzen Messe. Hier erst, im einzigen größeren Vokalsolo des Werkes, scheint sich die Musik die Sphäre des subjektiven, intimen Ausdrucks zu erschließen. Die Zeit scheint für einen Moment stillzustehen in dieser serenadenhaften, selbstvergessenen Musik, in die sich kein Chor einzumischen traut. Mit ihrer Innigkeit scheint diese Musik in besonderer Weise den theologischen Gehalt der Worte, die Anrufung des Gotteslamms, auszudrücken. Gleichwohl sind die musikalischen Mittel durchaus weltlicher Natur: Der Charakter dieser Arie ist der einer opernhafte Serenade, also eines nächtlichen Ständchens oder Liebeslieds, mit dem dafür typischen lautenhaften Pizzicato und den gedämpften (später auch gezupften) Violinen. Mozart hat mit diesem Satztypus schon im Agnus Dei der »Spatzenmesse« gespielt; hier in der »Krönungsmesse« allerdings erreicht er damit ungleich tiefere Ausdrucksbereiche.

Das anschließende, etwas bewegtere »Dona nobis pacem« in C-Dur bleibt zunächst den vier Gesangssolisten vorbehalten und greift auf die Thematik des Kyrie-Mittelteils zurück. Mit dem Durchbruch zu unbeschwertem, beschwingtem Singen in der Grundtonart, den das »Dona« vollzieht, ist aber noch nicht das Ende erreicht: Das Tempo

wird ein zweites Mal beschleunigt, zu *Allegro con spirito*, und es tritt endlich auch der schon lange erwartete, aber 70 Takte lang zurückgehaltene Chor hinzu, nachdem sich ein paar Takte davor schon die Trompeten und Pauken dazugesellt hatten (zunächst noch *piano*). Erst beim Chor-Einsatz, in Takt 71, ist auch die *forte*-Dynamik erreicht, und der Satz geht in festlich-rauschem Tutti-Jubel zu Ende. Das ganze Agnus Dei ist somit als ein großes Crescendo gestaltet, das schrittweise und ganz systematisch auch die Besetzung und das Tempo steigert und dabei zugleich den größtmöglichen Ausdrucksradius durchläuft – eine singuläre Konzeption, die den Finalsatz der Messe zum sicherlich gewichtigsten und expressivsten des ganzen Zyklus werden lässt.

In Mozarts letzter vollendeter Messe, der ein Jahr später entstandenen C-Dur-Messe KV 337, ist das Agnus Dei erneut der längste Satz des Zyklus. Die Anlage ist hier wieder konventionell zweiteilig, tonartlich aber ganz ungewöhnlich mit der in der Gattung wohl überhaupt singulären mediantischen Tonartenfolge Es-Dur–C-Dur. Nachdem das vorausgehende Benedictus ungewöhnlicherweise eine schnelle Chorflüge war, fällt hier dem Agnus Dei (ähnlich wie in KV 258) zugleich noch die Aufgabe zu, den Ausfall des lyrischen Moments im Benedictus zu kompensieren.

In Tempo und Besetzung entspricht der erste Teil genau dem Beginn des Agnus Dei der »Krönungsmesse«: *Andante sostenuto*, Sopranosolo mit Holzbläsern und gedämpften Streichern, erweitert hier nur um eine solistische Orgel. Die Musik ist gewiss ebenso expressiv wie im Vorgängerwerk, freilich sehr viel komplexer und differenzierter in Satztechnik, Textur und formaler Anlage (vgl. Notenbeispiel 2, 120f.). Mit dem immer wieder neuen, zwanglosen Alternieren und Zusammenwirken der vier Solisten Oboe, Fagott, Orgel und Sopran in ebenso kunstvollem wie spielerisch-leicht wirkendem Kontrapunkt¹⁸ gehört dieser »Agnus«-Satz zu den am feinsten gewobenen konzertanten Solosätzen, die Mozart jemals geschrieben hat – vergleichbar ist er durchaus dem »Et incarnatus« der nächsten, der gro-

¹⁸ Die Verwendung von solistischen, konzertierenden Bläsern ist im Agnus Dei höchst ungewöhnlich, im Messenrepertoire dieser Zeit vielleicht sogar ohne Parallele. Unter den von Mac Intyre (*The Viennese Concerted Mass*) analysierten Wiener Messen der Frühklassik jedenfalls findet sich nirgends Vergleichbares (möglicherweise aber im noch weithin unerschlossenen Mannheimer Repertoire).

ßen c-Moll-Messe KV 427 oder dem zentralen *Adagio* der Serenade in B KV 361 (»Gran partita«). Deutlicher noch als in der »Krönungsmesse« ist in diesem Agnus Dei der expressive Höhepunkt innerhalb der Messe erreicht. Das anschließende »Dona nobis pacem« überbietet dann auf andere Art den Parallelsatz der »Krönungsmesse«: Es steigert das Tempo über das übliche *Allegro* hinaus zu *Allegro assai* und beendet das Werk als wirbelnde Stretta mit jagenden Violinfiguren. Erst in den letzten vier Takten hält die Musik plötzlich inne und überlässt überraschenderweise den Solisten das letzte Wort – in nachdenklichem Piano und gleichsam die introvertierte Grundhaltung resümierend, die diese bemerkenswerte Messe auszeichnet und so markant von der extrovertierten »Krönungsmesse« KV 317 abhebt.

*

In seiner Wiener Zeit, im letzten Lebensjahrzehnt, hat Mozart zwar bekanntermaßen mit der c-Moll-Messe KV 427 und dem *Requiem* KV 626 noch zwei große Messenfragmente geschrieben sowie fünf Kyrie-Fragmente und ein Gloria-Fragment¹⁹, aber kein einziges Agnus Dei mehr²⁰. Das mag Zufall sein, Folge bloßen Zeitmangels; es könnte aber auch etwas mit der enormen Karriere zu tun haben, die das Agnus Dei in Mozarts Salzburger Messenschaffen bis 1780

¹⁹ KV Anh. 16, KV Anh. 14, KV 323 = Anh. 15, KV Anh. 13, KV 341 (das sog. »Münchener Kyrie«) und KV Anh. 20. Deren Neudatierung in die späte Wiener Zeit (mutmaßlich Ende 1787 bis Anfang 1789 und 1790/91) ist Ergebnis der Schrift- bzw. Papieruntersuchungen von Wolfgang Plath (»Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770–1780«, in: MJB 1976/77 (Salzburg 1977) 131–173) und Alan Tyson (»The Mozart Fragments in the Mozarteum, Salzburg: A Preliminary Study of Their Chronology and Their Significance«, in: JAMS 34 [1981] 471–510).

²⁰ Es existiert lediglich eine aus wenigen Takten bestehende Skizze zu einer mutmaßlichen Doppelfuge für das »Dona nobis pacem« der c-Moll-Messe (s. NMA I,1,1,5, S. 171). Mit einer solchen Konzeption hätte der Satz – wie so vieles in dieser Messe – an Traditionen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angeknüpft (vgl. die von Mac Intyre, The Viennese Concerted Mass 518 genannten Messen von Holzbauer, Monn und Tuma), doch hatte immerhin auch Michael Haydn in seiner 1777 für den Salzburger Dom geschriebenen Missa Sancti Hieronymi das »Dona nobis pacem« noch (bzw. wieder) als große Doppelfuge komponiert. Leopold Mozart war bei der Uraufführung von Haydns Messe begeistert und wollte sich um die Noten bemühen, um sie seinem Sohn zu schicken (vgl. seinen Brief an den Sohn vom 1. November 1777).

Notenbeispiel 2: W. A. Mozart, Beginn des Agnus Dei der Missa in C KV 337

(aus: Neue Mozart-Ausgabe I/1/1/4, hrsg. von Monika Holl (Kassel u.a. 1989) 296f)

Andante sostenuto

Oboe Solo

Fagotto Solo

Violino I con sordino *p*

Violino II con sordino *p*

Soprano solo

Organo Solo

Bassi (Fagotto II coi Bassi) pizzicato *p*

3

Solo
A - gnus De - i, qui

tr

6

tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:

9

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

durchlaufen hat – dem Aufstieg vom tendenziell kürzesten und konventionellsten Satz der Messe zum längsten, gewichtigsten und expressivsten. Immerhin stellt sich doch die Frage, ob Mozart, als er sowohl die große c-Moll-Messe als auch das *Requiem* vor dem Agnus Dei (bzw. schon vor dem Sanctus) abbrach, womöglich auch an dem eigenen Anspruch scheiterte – an dem selbstgesetzten Druck, den Finalsatz der Messe so zu gestalten, dass er zum gewichtigsten und längsten Satz der Messe und zum Höhepunkt des Zyklus wird. Die Frage sei zumindest gestellt, auch wenn sie wohl nie zu beantworten sein wird, ebenso wenig wie die nach den Gründen für die zunehmende Fokussierung auf das Agnus Dei: War es eine im Lauf der Jahre wachsende Vorliebe des Komponisten für gerade diesen Text oder eher innermusikalisch das Bestreben, den Finalsatz des Zyklus aufzuwerten und ihn quasi als Ziel der Gesamtform erscheinen zu lassen?

Als ein Indiz dafür, dass Mozart eine besonders innige Beziehung gerade zum Text des Agnus Dei hatte, könnte man immerhin einen Bericht lesen, den Friedrich Rochlitz 1801 über ein Gespräch gibt, das Mozart 1789 während seines Besuches in Leipzig im Haus des Thomaskantors Johann Friedrich Doles geführt haben soll.²¹ Mozart soll dort, über Kirchenmusik reflektierend, »dem Sinne nach, ob schon nicht auf diese Weise« gesagt haben:

»Das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz! Bey Euch *aufgeklärten* Protestanten, wie ihr Euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopf habt – kann etwas Wahres darin seyn; das weis ich nicht. Aber bey uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.* u. dgl. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligtum unserer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wusste, wo man mit seinen dunkeln, aber drängenden Gefühlen hin solle, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen, was man wollte; und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen, was man gehabt habe; wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden *Agnus*

²¹ Auf diese Quelle hat mich dankenswerterweise Ulrich Konrad im Anschluss an das Referat auf der Würzburger Tagung am 24. Juni 2006 (vgl. Vorwort 7) aufmerksam gemacht.

Dei hinknieten und das Abendmahl empfangen, und beym Empfang die Musik in sanfter Freude aus den Herzen der Knienden sprach: *Benedictus qui venit* etc., dann ist's anders. Nun ja, das gehet freylich dann durch das Leben in der Welt verlohren: aber – wenigstens ist's mir so – wenn man die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder, und steht vor Einem, und bewegt einem die Seele –«. ²²

Der zweimalige Verweis gerade auf das »rührende *Agnus Dei*« erweckt den Eindruck, als habe unter den Messtexten die Anrufung des Gotteslamms Mozart emotional am stärksten angesprochen und seiner tendenziell mystischen Frömmigkeit mehr entsprochen als etwa der eher rationale Credo-Text. Wenn denn der Agnus-Text Mozart in besonderer Weise berührte, und womöglich in seiner späteren Zeit mehr denn je, dann wäre die zunehmende Akzentuierung des letzten Satzes in seinen Messkompositionen auch Ausdruck persönlicher Frömmigkeit – ähnlich, wie es der besondere »Marianische Ton« in seinen Kirchenwerken ist, auf den jüngst aufmerksam gemacht wurde. ²³

So oder so aber wird man sich an den Gedanken gewöhnen müssen, dass uns bei den beiden großen Messenfragmenten aus Mozarts Wiener Zeit jeweils ausgerechnet derjenige Satz fehlt, der aller Wahrscheinlichkeit nach der gewichtigste und eindrucksvollste hätte werden sollen. Wenn denn Mozart tatsächlich die Absicht hatte, die für sein Messenschaffen der letzten Salzburger Jahre charakteristische Fokussierung auf das Agnus Dei in Wien weiterzuführen, dann sind beide Werke, die c-Moll-Messe KV 427 und das *Requiem*, also noch fragmentarischer als bisher gedacht – es fehlt tragischerweise das musikalisch Beste.

²² Zitiert nach Friedrich Rochlitz, »Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben«, in: Allgemeine musikalische Zeitung 3 (1800/01) Sp. 494f.

²³ Vgl. Manfred Hermann Schmid, »Gibt es einen ›Marianischen Ton‹ bei Mozart?«, in: Mozart Studien 15 (2006) 83–111.