

»Wegen dem sogenannten Popolare sorgen sie nichts«

Zum Mozart-Bild in der Animationsserie *Little Amadeus*

ANDREAS WICKE

»Er war populär«, singt Falco in *Rock Me Amadeus* 1985 und legt die Folie modernen Starkults über die Biografie Wolfgang Amadeus Mozarts. Lifestyle, Frauen und Alkohol stehen im Mittelpunkt der Darstellung, die künstlerische Seite wird mit Begriffen wie »Superstar«, »Virtuose« oder »Rockidol« verhüllt, was sein »Flair« ausmacht, erfährt man nicht. Mozart als Popstar, Punker oder obszönen Clown zu zeigen, ist nicht grundsätzlich neu. Wolfgang Hildesheimers *Mozart*-Buch (1977) und Peter Shaffers Theaterstück *Amadeus* (1979) bzw. dessen filmische Adaption durch den Regisseur Miloš Forman (1984) haben diesen neuen Blick initiiert. Vorher dominiert das Bild des göttlichen Mozart, das beispielsweise der Film *Wen die Götter lieben* (1942) oder die Kinderhörkassette *Wolfgang – von Gott geliebt* (1958) transportieren. In literarischen und filmischen Mozart-Adaptionen ab den 1970er Jahren geht es dann ausdrücklich nicht mehr um die hagiografische Verehrung des göttlichen Genius, stattdessen um ironische Brechungen, Bezüge zur aktuellen Popkultur und in der Kinderliteratur um Begegnungen auf Augenhöhe sowie um Zeitreisen ins 18. Jahrhundert. Hier wird das Wunderkind nicht mehr verklärt, sondern erklärt (vgl. Wicke 2014). Eine Flut von Mozart-Ereignissen bringt das Jubiläumsjahr 2006 hervor, in dem Mozarts 250. Geburtstag gefeiert wird. Dazu zählt auch die Animationsserie *Little Amadeus* – in zwei Staffeln und 26 Folgen. Hier wird der junge Mozart einerseits als quirliges Wunderkind, häufiger jedoch als eine Art Held des Alltags dargestellt, der mühelos und nicht ohne Überheblichkeit jedes Problem löst.

Die Serie kann als populär bezeichnet werden, ohne im engeren Sinne Pop zu sein. Populär ist sie, weil Kinder hier über das Massenmedium Fernsehen einen klassischen Komponisten auf unterhaltsame Art und Weise kennenlernen,

dabei kommt es jedoch auch zu einer Trivialisierung des Mythos Mozart. Das Wunderkind wird entzaubert und für das kindliche Publikum reduziert und konfektioniert. »Popkultur« hingegen definiert Ulf Poschardt (1997: 412) in *DJ-Culture* als »Bastard«. »Pop kann sich nicht entscheiden, ob er Gegenkultur oder herrschende Kultur ist.« Diesem subversiven und ambivalenten Anspruch von Pop wird *Little Amadeus* nicht gerecht. Das liegt nicht primär daran, dass die Serie sich an ein sehr junges Publikum wendet, sondern resultiert vielmehr aus der Tatsache, dass sich Kultur für Kinder (zu) oft auf Merkmale wie »Einfachheit, Linearität, Regelmäßigkeit, Handlungsdominanz, typisierende[] Figurengestaltung« (Gansel 2010: 12) etc. verpflichtet glaubt.

I Handlungsentwicklung und Figurenzeichnung

Bereits am Titelsong der Serie lassen sich zwei Tendenzen ablesen: Dass der historische Mozart bzw. seine Musik in den Hintergrund treten, soll an späterer Stelle gezeigt werden, zunächst geht es um die Schematisierung der Handlung, die der Serie jegliche Entfaltungsmöglichkeit nimmt:

»Du bist genial, das weiß auch dein Neider,
Der dir leider Beine stellt.
Doch du bringst immer Licht ins Dunkel,
Kannst so viel mehr, als was gefällt,
Denn fängst du an Musik zu spielen,
Leuchtet die ganze Welt.«

Diese redundante Konfliktstruktur mit garantiertem Happy-End prägt die Handlung praktisch aller Episoden. Wie im Märchen gibt es die Guten und die Bösen: Die Guten sind alle Gestalten im direkten Umfeld Mozarts, seine Eltern und die Schwester Nannerl, sein Freund Kajetan Hagenauer und dessen Familie, darüber hinaus der Fürsterzbischof Sigismund von Schrattenbach. Diese Figuren existieren auch im Leben des historischen Mozart. Auf eine kuriose Änderung sei hingewiesen, da sie bereits – wie auch der englischsprachige Titel der Serie (vgl. Buck 2006: 74) – eine Ausrichtung auf den internationalen Markt zeigt. In Briefen lässt der historische Mozart immer wieder seinen Hund Pimperl grüßen, lässt ihn küssen oder ihm Schnupftabak verabreichen. Auch in der Serie taucht ein Hund an Mozarts Seite auf, der heißt aber Pumperl, da *pimp* das englische Wort für Zuhälter ist.

Auf der anderen Seite stehen – ebenfalls eindimensional gezeichnet – die Bösen: Lorenzo Devilius, Hofmarschall und Privatsekretär des Erzbischofs, ist jener Intrigant, der Mozart seine Erfolge nicht gönnt und stets neue Kabalen gegen den Titelhelden ausheckt. In seinem steten Gefolge sind sein Neffe Mario, musikalisch völlig unbegabt und leicht debil, sowie – als Gegenfigur zu Mozarts Hund – die sprechende Ratte Monti, hier handelt es sich durchweg um historisch nicht existierende Figuren.

Die Handlung entwickelt sich nach einem vorhersehbaren und gleichförmigen Modell: Ein Problem taucht auf, Mozart weiß schlagartig eine – oftmals musikalische – Lösung, und obwohl Devilius intrigiert und versucht, seinem Neffen Mario musikalischen Ruhm zu verschaffen, siegt am Schluss der pfiffige kleine Amadeus. Diese Struktur lässt sich bereits an der ersten Folge der ersten Staffel – *Solo für Amadeus* – belegen: Am Namenstag von Erzbischof Sigismund soll Mozart ein Solo im Kinderchor singen, außerdem müssen die Hagenauers, das sind die Vermieter der Mozarts und Hoflieferanten des Erzbischofs, Schokoladenkipferl produzieren. Devilius versucht das zu verhindern, indem er die Schokoladenlieferung aus Linz zurückhält, aber Mozart schafft es mit seinem Freund Kajetan, sowohl die Schokolade rechtzeitig zu den Hagenauers zu bringen als auch in allerletzter Sekunde zu seinem Solo im Dom zu erscheinen und somit Mario den Auftritt zu nehmen.

Betrachtet man die Animationsserie im Kontext der literarischen Mozart-Biografie für Kinder, so fällt auf, dass es dort sonst keine so ausgeprägten Feindschaften oder Intrigen gibt, wie sie durch die Figur des Devilius in *Little Amadeus* allgegenwärtig sind. Im Gegenteil sind es in den etwa gleichzeitig erschienenen fantastischen Zeitreisen – etwa Doris Dörries *Mimi und Mozart* (2006) oder Herbert Rosendorfers *Amadeus und Pauline* (2006) – eher Freundschaften zwischen Kindern aus der Jetztzeit und dem Wunderkind Mozart. Die ausgeprägte Rivalität bzw. das Verhältnis zwischen dem Genie Mozart und einem mediokren Konkurrenten ist hingegen eine Traditionslinie, die sich eher in dramatischen bzw. filmischen Formen findet, hier muss dem Protagonisten ein Antagonist an die Seite gestellt werden, der den dramatischen Konflikt auslöst.

Die Behauptung, Antonio Salieri habe Mozart aus Neid vergiftet, taucht bereits in Puschkins Kurzdrama *Mozart und Salieri* (1832) auf und zieht sich über Peter Shaffers *Amadeus* bis zu *Little Amadeus*. Volkmars Braunbehrens (1989: 11-23) skizziert in seiner *Salieri*-Biografie, wie es bereits kurz nach Mozarts Tod zu dem Gerücht des Giftmordes kommt und inwiefern auch Salieri hier im Gespräch war, allerdings handelt es sich um Insinuationen, die längst widerlegt sind. Gleichwohl gehört der Konflikt zu den immer wieder reproduzierten Narrativen der Mozart-Literatur.

In *Little Amadeus* wird auf diese Traditionslinie deutlich angespielt, der ewige Neider und Widersacher Lorenzo Devilius erinnert durch seinen italienischen Namen an Antonio Salieri und wird darüber hinaus onomastisch zum Teufel stilisiert. Während Salieri Hofmusiker unter Josef II. ist, arbeitet Devilius als Hofmarschall in den Diensten des Fürsterzbischofs von Salzburg. Aber Devilius' italienische Nationalität ist mehr als eine Anspielung auf Salieri. Bereits in der 1803 erschienenen Mozart-Biografie von Ignaz Ferdinand Cajetan Arnold heißt es:

»Mozart hatte freilich – wie jeder große Künstler – eine Menge Feinde, zumal unter den italienischen Operisten, die freilich sehen mußten, daß mit Mozarts Emporkeimen, ihr welscher Singsang zu Grabe gehen mußte« (Arnold 1803: 70).

Wird hier aufgrund einer operngeschichtlichen Entwicklung argumentiert, so geht es bei Puschkin ebenso wie bei Shaffer um die Gegenüberstellung zweier Künstlertypen: gottbegnadetes Genie und handwerkliches Mittelmaß. Für Puschkins Salieri steht das Moment der Gerechtigkeit im Vordergrund: »Gerechtigkeit gibt's nicht auf Erden« (Puschkin 1985: 5), mit diesen Worten beginnt der Einakter. Salieri bezeichnet sich als »Neider«, der Mozart seinen Ruhm nicht gönnt, weil dieser sein »unsterbliches Genie[] nicht als Belohnung für heiße Liebe und für Selbstaufgabe, für Fleiß und Arbeit und Gebet« (ebd.: 9) empfangen habe. Gleichwohl erkennt er dessen göttliche Begabung. Ebenso lässt Peter Shaffer (1982: 96) seinen Salieri über Mozart sagen: »[E]r schuf aus Alltäglichkeit Legende – und ich aus der Legende nur Alltäglichkeit«.

2004 schließlich tritt Mozart bei den *Simpsons* auf, *Margical History Tour* heißt die Geschichtsstunde, die Mutter Marge erteilt. Auch hier geht es um den Konflikt zwischen Mozart, der von Bart Simpson, und Salieri, der hier von seiner Schwester Lisa gespielt wird (vgl. Burton 2013). Hendrikje Mautner-Obst (2013: 162) kommentiert:

»In nur wenigen Minuten entfaltet die Simpsons-Episode ein Geflecht von Bezügen: Sie verweist auf *Magical Mystery Tour* von den Beatles, auf einen James Dean-Film mit dem Untertitel *Live Fast, Die Young*, auf Meat Loafs *Bat Out of Hell* und auf The Jackson Five. Der Aufführungsrahmen bei Leopolds Präsentation des Wunderkindes verweist ebenso auf kulturelle Praktiken der Rock- und Popmusik wie der Verkauf von Fan-Artikeln. Im Hinblick auf die Mozart-Biographik sind ebenfalls mehrere der zentralen Narrative verarbeitet: das Wunderkind, die Geschwisterkonstellation Wolfgang – Nannerl, die Rivalität Mozart – Salieri, der berühmte Fußtritt bei Mozarts Abschied aus Salzburg, die Vermarktung Mozarts durch seinen Vater und der frühe Tod.«

Auch in *Little Amadeus* fließen natürlich Fakten aus dem Leben des jungen Mozart ein, so wird beispielsweise in Folge 6 die Konzertreise nach München thematisiert, in Folge 7 geht es um den Vorwurf, Vater Leopold Mozart komponiere in Wirklichkeit die Werke, die dann als Musik des Sohnes ausgegeben werden, und in Folge 13 wird der Kuss für Kaiserin Maria Theresia zum Aufhänger einer Episode. Während bei den *Simpsons* jedoch lustvoll und intelligent mit den Motiven jongliert, auf die Rezeptionsgeschichte angespielt und der Mythos Mozart ironisiert und dekonstruiert wird, dienen historische Begebenheiten bei *Little Amadeus* lediglich dazu, das immer gleiche Handlungsmodell schematisch zu reduplizieren. Kann man die *Simpsons* auf ganz unterschiedlichen Ironie-Niveaus lesen, etwa wenn Lisa am Schluss der Mozart-Episode behauptet, all das erinnere sie eher an den Film *Amadeus* als an die historische Person, so bleibt *Little Amadeus* dagegen eindimensional. Natürlich muss man bei solchen Vergleichen berücksichtigen, dass sich die Mozart-Folge der *Simpsons* oder Formans *Amadeus* an ein jugendliches bzw. erwachsenes Publikum richten, dennoch zeigen andere kinderliterarische Texte über Mozart, dass eine vielschichtige Herangehensweise durchaus auch für kindliche Rezipienten möglich ist. In Will Gmehlings Kinderroman *Herr Mozarts Hund* (2004) etwa wird ein solch offenes, changierendes Mozart-Bild entworfen, das raffiniert mit historischen Dokumenten umgeht und daraus ein Spiel mit verschiedenen Zeit- und Allusionsebenen entwirft. So erzählt dort ein Mozart-Spezialist den beiden Hauptfiguren, »dass Herr Mozart ganz verschieden war. Er war niemals immer gleich« (Gmehling 2004: 65). Nach einer Zeitreise zu Mozart antwortet Sophia auf die Frage des Bruders, wie sie ihn finde: »Eigentlich ... ganz anders, als ich ihn mir vorgestellt habe, aber auch wieder genau so« (ebd.: 159). Der Erzähler weist schließlich darauf hin, »dass sich Herrn Mozarts Gesicht immer wieder veränderte, ständig nahm es neue Formen an« (ebd.: 173). Ein solch offenes und changierendes Mozart-Bild findet sich in *Little Amadeus* nicht. Vielmehr wird er hier zu einer klar konturierten Zeichentrickfigur, die jeweils vorhersehbar agiert und reagiert. Alles Rätselhafte, alles Numinose, was eine historische Figur, was aber vor allem eine kindliche Ausnahmeerscheinung wie Mozart bietet, wird hier verengt auf einen austauschbaren und stets gut gelaunten Kinderserienhelden.

Sicher ist das Prädikat ›wertvoll‹ der deutschen Film- und Medienbewertung ein Lob, das nicht vielen Zeichentrickserien für Kinder zuteilwird, euphorisch jedoch klingt die Begründung der Jury nicht:

»All dies ist gewiss nicht die schlechteste Art, klassischer Musik zu begegnen. Allerhöchster Filmkunst wie etwa Disneys *Fantasia* kommt die sympathische Mozart-Serie

nicht gleich, aber sie ist alltagstauglich – auch ästhetisch. Und sie ist eine Zierde für jedes Kinderprogramm« (Jurybegründung der deutschen Film- und Medienbewertung).

Noch bedenklicher ist allerdings eine andere Formulierung: »Die in sich abgerundeten neuen Episoden fügen Begebenheiten aus dem Leben des jungen Genies Johann Wolfgang zu einer Art ›sanfter‹ musikalischer Früherziehung« (ebd.). Es mag beckmesserisch klingen, darauf zu insistieren, dass Mozart, der hier offenbar mit Goethe verwechselt wird, nicht Johann Wolfgang, sondern Wolfgang Amadeus respektive Amadé hieß, aber der Fehler ist insofern symptomatisch, als in *Little Amadeus* wirklich eine eher austauschbare Kinderfigur konstruiert wird.

II Mozarts Musik in *Little Amadeus*

Mit Mozarts Musik wird in der Zeichentrickserie ausgiebig experimentiert, dabei wird auf musikhistorische Aspekte keine Rücksicht genommen. In Mozart-Kinderbüchern wird bisweilen mit dem Anachronismus gespielt, dass der junge Wolfgang Amadeus sein eigenes Spätwerk noch nicht kennt, was bei Zeitreisen in die Gegenwart zu ironischen Konflikten führt. So hört er in dem Bilderbuch *Die magische Mozartkugel* von Sabine Carbon und Barbara Lücker (2005) das Anfangsmotiv aus *Eine kleine Nachtmusik* (KV 525) als Handyklingelton und erkennt darin nicht die eigene Komposition, die ja erst 1787, also vier Jahre vor seinem Tod, entsteht, stattdessen sieht er eine thematische Anregung, die man aufnehmen könnte. Solche historischen Chronologien spielen in *Little Amadeus* keine Rolle. Es werden im Gegenteil bevorzugt die populären Kompositionen der späten Jahre gespielt, also etwa die *Sonata facile* (KV 545) im Titelsong oder *Eine kleine Nachtmusik* als Leitmotiv des Titelhelden. Insgesamt jedoch zeigt die Playlist der 26 Folgen, dass über 30 Werke, vom *Menuett* (KV 1) bis zu Arien aus der *Zauberflöte* (KV 620) und dem *Klarinettenkonzert* (KV 622) gespielt werden.

Der Titelsong der Serie belegt auch am deutlichsten die usurpatorischen Tendenzen der Arrangements, mit Mozarts Musik wird hier sehr frei umgegangen, dabei findet eine Annäherung an heutige Hörgewohnheiten statt. Die ersten drei Takte entstammen der *Sonata facile*, also der C-Dur-Sonate für Klavier, dann setzen Streicher ein, schließlich kommen Schlagzeug und der Gesang Heinz Rudolf Kunzes hinzu. Das Ergebnis ist im typischen Musical-Stil gehalten, für den Mozarts Sonate lediglich das Gerüst liefert.

Der weitere Umgang mit Mozarts Musik soll an der ersten Episode *Solo für Amadeus* gezeigt werden: Im Vergleich zu anderen Animationsserien hat *Little Amadeus* einen ungewöhnlich hohen Anteil von On-Screen- oder diegetischer Musik. Immer wenn Amadeus Klavier oder Geige spielt, wenn er singt oder pfeift, aber auch wenn auf der Straße oder in der Kirche gesungen oder musiziert wird, ertönt – von wenigen Ausnahmen abgesehen – Musik Mozarts. Gleich zu Beginn der ersten Episode spielt Amadeus den 3. Satz der bereits im Titelsong verwendeten Sonate in einem Arrangement mit Streichern. Im Gespräch mit seinem Vater karikiert er das Anfangsthema aus dem *Dona nobis pacem* der *Krönungsmesse* (KV 317). Dieser Satz steht im Zentrum der Folge, da es, wie gesagt, um den Namenstag des Erzbischofs geht; statt des lateinischen Messtextes wird ein Text gesungen, der sich auf Sigismund von Schrattenbach bezieht. Als Amadeus anschließend das Haus verlässt, singt und flötet er – von Topfdeckeln rhythmisch untermalt – den am Klavier begonnenen 3. Satz der *Sonata facile* weiter, die Frauen auf dem Marktplatz stimmen ein, der Text bezieht sich ebenfalls auf den Namenstag des Erzbischofs.

Neben der On-Screen-Musik wird im Off-Screen-Bereich stark mit Leitmotiven gearbeitet, die in allen Episoden wieder auftauchen. So wird dem Titelhelden das Anfangsmotiv aus dem ersten Satz der *Kleinen Nachtmusik* zugeordnet. Die musikalische Figur des im Tempo *Allegro* aufwärts geführten, gebrochenen Akkordes, die gleich im zweiten Takt erklingt, wird in der Musikwissenschaft als »Mannheimer Rakete« bezeichnet und charakterisiert den forschenden Protagonisten trefflich. Bei Kutschfahrten erklingt das erste Thema der *g-Moll Sinfonie* (KV 550), wobei der auf die Halbtonschritte folgende Sextsprung aufwärts die unwegsame Straßenführung anschaulich nachzeichnet. Auftritte von Devilius werden leitmotivisch von der *Orgelfantasie in f-Moll* (KV 608) begleitet, während Erzbischof Sigismund das *Menuett in D-Dur* (KV 94) zugeordnet ist. Der gutmütige Bischof wird also mit einem leichten und tänzerischen Cembalo-Stück in Dur, der intrigante Devilius hingegen mit schweren Orgelklängen in Moll charakterisiert. Mit diesen Leitmotiven wird jedoch auch produktiv gespielt. Treffen beispielsweise der Erzbischof und sein Sekretär wie Engel und Teufel aufeinander, erklingt kurz das Bischofs-Motiv in Moll, es wird also die Motivik des einen mit dem Tongeschlecht des anderen kontaminiert. Zwar sind das alles sehr plakative Effekte, dennoch lässt sich ein kreativer Umgang mit dem musikalischen Material, noch dazu im Rahmen einer Serie, die sich nicht an ein Fachpublikum, sondern an Kinder richtet, nicht leugnen.

Auch wenn Amadeus vor sich hin singt oder pfeift, erklingt Mozart. Den Text »Oh welches Glück, ich bin zurück« singt er auf die Melodie der Arie Papagenos aus der *Zauberflöte*, und mit diesem Motiv pfeift er auch ein Pferd

zurück, während Papageno im originalen Kontext bekanntlich Vogelfänger ist. Solche Anspielungen führen bisweilen zu einer komischen Wirkung, die sich nicht beim ersten Hören – und nicht unbedingt bei Kindern – erschließt.

»Mozart sollte wieder lebendig werden«, sagt Adrian Askew, der für die Arrangements verantwortlich ist, »insofern muss man ihn heute in diese Zeit mit ihren Mitteln und Möglichkeiten transportieren« (zit. n. Unseld 2007: 40). Dieser Umgang mit Mozarts Musik in *Little Amadeus* ist sehr unterschiedlich bewertet worden: »Ein besonderes Lob verdient die Aufbereitung des musikalischen Mozart-Schatzes in originalen Anklängen wie auch in reizvoll verfremdeten Variationen. Der Geist und die Musikalität Mozarts transportiert sich in dieser Animations-Serie«, heißt es in der Jurybegründung der deutschen Film- und Medienbewertung. Diesen Reiz vermag die Musikwissenschaftlerin Melanie Unseld (2007: 40) nicht nachzuvollziehen: »Anstatt die Rezipienten auf den Weg des Entdeckens einer anderen Zeit (und deren Musik) zu schicken«, so opponiert sie, »wird ihnen die Mühe – aber auch das Vergnügen – des Kennenlernens erspart«.

Zwischen diesen beiden Positionen kann man nur schwer vermitteln. Die Film- und Medienbewertung goutiert den Versuch des Brückenbauens, um kindliche Rezipienten behutsam an einen Bereich der Hochkultur heranzuführen, Unseld hingegen fordert historische Werktreue, die sie in *Little Amadeus* nicht erfüllt sieht. Ein zentraler Aspekt geht in dieser eher didaktisch geführten Argumentation allerdings verloren, es ist der des Spiels. Die Ebene der Musik hat freilich in einer Serie über den vielleicht bekanntesten Komponisten der europäischen Musikgeschichte eine exponierte Bedeutung. Dass über die Musik jenseits der Handlungsführung eine Anspielungs- und Reflexionsebene eröffnet wird, dass der Graben zwischen Hochkultur und Kinderserie hier spielerisch überwunden wird, dass zwischen dem ursprünglichen Kontext der Musik und ihrer Verwendung in *Little Amadeus* bisweilen eine ironische Kluft klafft, kann aus popkultureller oder postmoderner Perspektive kaum ernsthaft kritisiert werden. Kritisiert werden müsste vielmehr, dass sich die Vielschichtigkeit und das Raffinement der musikalischen Ebene nicht auf der Figuren- und Handlungsebene wiederholen.

III *Amadeus* und *Little Amadeus*

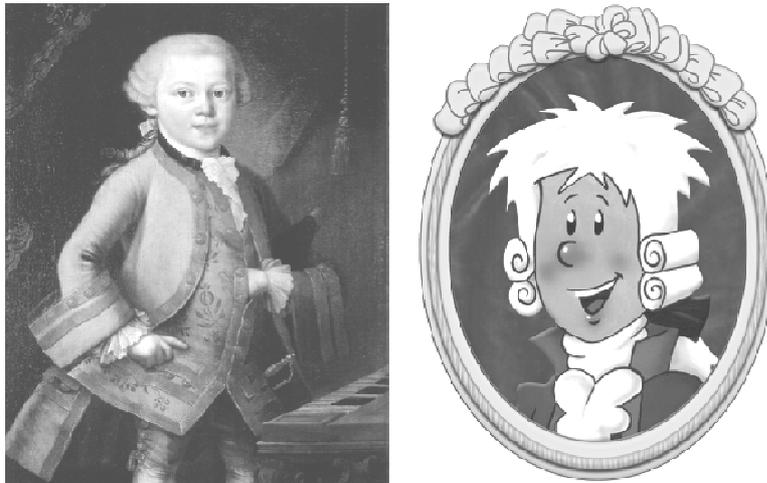
Durch den Titel *Little Amadeus* wird der kindliche Serienheld in Beziehung zu jenem Amadeus gesetzt, den Miloš Forman 1984 nach Peter Shaffers Drama so wirkungsvoll inszeniert. Nina Finkernagel weist nach, wie viele Elemente eines

romantischen Künstlerbildes in *Amadeus* noch vorhanden sind, Momente des Göttlichen, Genialen, Wahnsinnigen, Inkommensurablen und gesellschaftlich nicht Integrierbaren. Besonders hebt Finkernagel (2007: 169) den spielerischen Ansatz Shaffers und Formans hervor, der »den Komponisten samt höfischem Kostüm und Rokokokulisse in die Popkultur des 20. Jahrhunderts transportiert« (ebd.: 159):

»Es gibt eine postmoderne Affinität zu einem Geniekult, der keineswegs mit der romantischen Tradition der emphatischen Künstlerbilder bricht, sondern diese forciert, indem er typisierte Charakteristika des romantischen Genies auf die Spitze treibt« (ebd.).

Über *Little Amadeus* hingegen sagt die Film- und Medienbewertung, man habe in der »kindgerecht erzählten Serie [...] den jungen Wolfgang Amadeus Mozart als Zeichentrickfigur zu einem Sympathieträger« gemacht. Das ist vordergründig sicher richtig, allerdings kippt das sympathische Wesen des kleinen Amadeus nicht selten in hybride Selbstgefälligkeit um, wobei das Wunderbare des Wunderkinds durchaus zu verschwinden droht. Während das Künstler- respektive Mozart-Bild in *Amadeus*, bei den *Simpsons*, aber auch in der neueren Kinderliteratur als individuell und facettenreich bezeichnet werden kann, wirkt der Umgang mit der Figur des Musikers und Komponisten in *Little Amadeus* zu sehr auf ein vermeintlich kindliches Maß reduziert. Die Kritik an der Vermarktung durch einen überambitionierten Vater, die Peter Härtling in *Das ausgestellte Kind* (2007) übt, die Schattenseiten einer Ausnahmebegabung, die Edith Schreiber-

Abbildung 1: Wolfgang Amadeus Mozart und Little Amadeus



Quellen: wikimedia und moviepilot

Wicke in *Amadeus Wunderkind* (1991) aufspürt, die Veränderbarkeit des Mozart-Bildes, die Will Gmehling in *Herrn Mozarts Hund* (2004) darstellt, das alles fehlt in *Little Amadeus*. Dieser Zeichentrick-Musikus hat keinen individuell-interessanten Charakter, ist immer glatt, nie rätselhaft, sein Genie ist immer sozial kompatibel.

Über die *Simpsons*-Episode urteilt Mautner-Obst (2013: 163) mit Blick auf Hans-Otto Hügels Popularitätsbegriff:

»Die Offenheit populärkultureller Texte eröffnet dem Rezipienten Wahlmöglichkeiten durch ein vielfältiges Angebot an semiotischem Material. Plurale Deutungsmöglichkeiten lassen dem Rezipienten einen Spielraum, um aus dem vieldeutigen Spektrum eine Lesart auszuwählen.«

Das lässt sich auf *Little Amadeus* nicht übertragen. Zwar gibt es spielerische und offene Deutungsangebote im filmmusikalischen Bereich, insgesamt wirkt der Serien-Mozart jedoch flach und trivial. Das liegt zum einen sicher an einer massenmedialen Verbreitung, die auf Akzeptanz bei einem großen Publikum setzt und durch einen entsprechenden Internet-Auftritt unterstützt wird, zusätzlich aber auch an einer umfangreichen Vermarktung. So umfasst das Merchandising-Angebot neben DVDs, Hörspielen, Büchern und Noten auch die zweiteilige »Lizenzbettwäsche« im Design »Schlafwandler«.

IV »Vergiß also das so genannte *populare* nicht«

Dass Mozart populär war und ist, kann man als Plattitüde hinnehmen. Nicht nur Falco hat diese Popularität besungen, auch der Musikwissenschaftler Peter Wicke nennt seine *Kulturgeschichte der Populärmusik* – nicht ausschließlich wegen der Alliteration – *Von Mozart zu Madonna*. Aber bereits Vater und Sohn Mozart führen im 18. Jahrhundert eine Debatte über das Populäre. Im Kontext der Entstehung der Oper *Idomeneo* (KV 366) schreibt Leopold Mozart 1780:

»Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das *ohnmusikalische Publikum* zu denken, – du weist es sind *100 ohnwissende* gegen *10 wahre Kenner*, – vergiß also das so genannte *populare* nicht, das auch die *langen Ohren* Kitzelt« (Mozart 2005: 53).

Der Sohn antwortet darauf: »wegen dem sogenannten Popolare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; – ausgenommen für lange ohren nicht« (ebd.: 60).

Zunächst müsste man die beiden Popularitätsbegriffe von Vater und Sohn näher definieren (vgl. Wicke 2001: 7). Während der Vater zu einer Orientierung am Markt, mithin an den Erwartungen eines bürgerlichen Publikums rät, scheint die Antwort des Sohnes eher der Idee einer fast schon postmodernen Mehrfachadressierung zu folgen. Mozart komponiert Musik, so mag man sein Selbstbild übersetzen, die höchsten kompositorischen Ansprüchen – nämlich seinen eigenen – genügt und dennoch nicht nur ein Fachpublikum überzeugt, sondern auch Zuhörer ohne eine spezifisch musikalische Bildung begeistert. Lediglich die ›langen Ohren‹ werden nicht berücksichtigt. Indem Mozart eine solche Doppelstrategie fährt, ist seine Musik gleichermaßen publikumsnah und subversiv. Damit entspricht sie – überspitzt formuliert – der Idee von Popkultur, die Ulf Poschardt, wie eingangs zitiert, mit dem Bild des »Bastards« beschreibt.

Es dürfte keinen Komponisten der sogenannten Hochkultur geben, dessen Bild so stark über literarische Adaptionen geprägt ist wie Mozart, das belegen exemplarisch die Bände *Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken* (Görner 2007) oder *Mozarts literarische Spuren* (Puchalski 2008). Krenn (2005) zeigt darüber hinaus unter dem Titel *Mozart im Kino*, wie medial präsent die Marke Mozart im Film, aber auch im Fernsehen ist. Und auch *Little Amadeus* könnte für lange Zeit das Mozart-Bild vieler Kinder und ihrer Eltern prägen.

Welchem Konzept von Popularität man die Zeichentrickserie zuzurechnen hat, kann hier nicht endgültig beurteilt werden, vor allem wird die Verbindung von Kinderfernsehen und Poptheorie nie bruchlos aufgehen.

»Um seine Klugheit und Komplexität zu tarnen«, sagt Poschardt (1997: 402) über Pop, »vermeidet er den Intellektualismus.« In diesem Sinne ließe sich die musikalische Faktur von *Little Amadeus* durchaus popkulturell fassen. Zwar ist die Verfremdung von Mozarts Musik eher brav – die Kritik seitens der Musikwissenschaft ist durchaus nachvollziehbar und eine Orientierung an *easy-listening*-Erwartungen lässt sich nicht leugnen –, die Auswahl der Motive und Themen erinnert hingegen sehr wohl an die Arbeit eines DJs, der das Gesamtwerk Mozarts in seinem Plattenkoffer hat und ohne historische Skrupel, stattdessen nach eigenen künstlerischen Gesetzen und nicht ohne ironisierendes Spiel auswählt. Während die Musik in *Little Amadeus* also einer mehrfachen Adressierung folgt, die man mit der *Popolare*-Idee Wolfgang Amadeus Mozarts – in aller gebotener Vorsicht – zumindest vergleichen könnte, folgen Handlung und Figu-

renzeichnung bzw. Künstlerbild eher dem *populare*-Begriff Leopold Mozarts und sind somit für die ›langen Ohren‹ bestimmt.

Literatur

- Arnold, Ignaz Ferdinand Cajetan (1803): Mozarts Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler, Erfurt: Johann Karl Müller.
- Braunbehrens, Volkmar (1989): Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts, München: Piper.
- Buck, Petra (2006): »Happy Birthday Amadeus«. Zeichentrickserie soll Kinder im Mozartjahr für die Klassik begeistern«, in: *merz* 50 (1), S. 73-74.
- Burton, Justin D. (2013): »From Barthes to Bart: The Simpsons vs. Amadeus«, in: *The Journal of Popular Culture* 46 (3), S. 481-500.
- Carbon, Sabine/Lücker, Barbara (2005): Die magische Mozartkugel, Berlin: edition.SABA.
- Dörrie, Doris (2006): Mimi und Mozart, Zürich: Diogenes.
- Finkernagel, Nina (2007): »God needed Mozart to let himself into the world.« Mozart als romantische Künstlergestalt in Drama und Film«, in: *literatur für leser* 30 (3), S. 159-171.
- Gansel, Carsten (2010): Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht, 4., überarb. Aufl., Berlin: Cornelsen.
- Gmehling, Will (2004): Herrn Mozarts Hund, Düsseldorf: Sauerländer.
- Görner, Rüdiger (Hg.) (2007): Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken, Bern: Peter Lang.
- Härtling, Peter (2007): Das ausgestellte Kind, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Krenn, Günter (Hg.) (2005): Mozart im Kino. Betrachtungen zur kinematographischen Karriere des Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, Wien: filmarchiv austria.
- Mautner-Obst, Hendrikje (2013): »Mozart populär. (Intra-)Kulturelle Grenzüberschreitungen in Marge Simpsons Geschichtsstunde«, in: Jens Knigge/Dies. (Hg.), *Responses to Diversity. Musikunterricht und -vermittlung im Spannungsfeld globaler und lokaler Veränderungen*, Stuttgart: peDOCS, S. 158-170.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (2005): Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hg. v. Ulrich Konrad, Kassel u.a.: Bärenreiter.

- Poschardt, Ulf (1997): DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur, Reinbek: Rowohlt.
- Puchalski, Lucjan (Hg.) (2008): Mozarts literarische Spuren. Werk und Leben des Komponisten im literarischen Diskurs vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Wien: Praesens.
- Puschkin, Alexander (1985): Mozart und Salieri. Russisch/Deutsch, übers. v. Kay Borowsky, Stuttgart: Reclam.
- Rosendorfer, Herbert (2006): Amadeus und Pauline, München: arsEdition.
- Schreiber-Wicke, Edith (1991): Amadeus Wunderkind, Stuttgart, Wien: Thienemann.
- Shaffer, Peter (1982): Amadeus, übers. v. Nina Adler, Frankfurt am Main: Fischer.
- Unsold, Melanie (2007): »Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken«, in: Birgit Kiupel (Hg.), Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse, Köln u.a.: Böhlau, S. 33-46.
- Wicke, Andreas (2014): »... dass sich Herrn Mozarts Gesicht immer wieder änderte«. Zum Mozart-Bild in Kinderliteratur und -medien, in: interjuli 6 (1), S. 6-26.
- Wicke, Peter (2001): Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Medien

- Jurybegründung der deutschen Film- und Medienbewertung: www.fbw-filmbewertung.com
- Little Amadeus. Die komplette 1. Staffel auf 2 DVDs (DE 2006) Gateway4M more fine music & media GmbH 2007.

Abbildungen

- Abbildung 1: Wolfgang Amadeus Mozart und Little Amadeus, Quelle: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Wolfgang-amadeus-mozart_2.jpg; www.moviepilot.de/files/images/0761/3454/Little_Amadeus.jpg