



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Senfft, Arnold von: Mozarts Bild nach hundert Jahren

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

alle meine Väter.“ Es muß aber heißen: „Denn ein Fremdling bin ich bei dir, ein Gast, wie alle meine Väter.“ Die Stelle ist in Luthers Fassung sehr bekannt, und der schöne Gedanke von dieser Doppelstellung des Frommen als eines Pilgrims und eines Bürgers ist manchem Christen lieb geworden. Man hat daher den Spruch, obgleich er falsch übersetzt ist, stehen lassen. Aber doch nicht unverändert! Es fehlt das Wort: „beides.“ Warum? Offenbar sollen durch diese Änderung die beiden Begriffe Pilgrim und Bürger nicht mehr so deutlich als Gegensatz, sondern dem Grundtext entsprechend mehr als verwandte Begriffe erscheinen. Aber die Schönheit des Gedankens, den Luther ausdrücken wollte, liegt ja gerade in dem Gegensatz. Wollte man nicht ändern, dann mußte man Luthers Übersetzung ganz unverändert lassen. Man sieht hier, wie das wissenschaftliche Gewissen der Kommission mit der Pietät gegen Luther in Konflikt geraten ist. Beides läßt sich nun einmal nicht vereinigen. Eins muß entscheiden, entweder ist die Wahrheit maßgebend, oder die Pietät. Soll die letztere entscheiden, dann durfte man bekannte Stellen überhaupt nicht ändern. Man hat gegen viertausend sachliche Veränderungen vorgenommen, warum hat man dann nicht jede falsch übersetzte Stelle berichtigt? Luther konnte mit gutem Gewissen sagen, daß er sich bewußt sei, nicht einen Buchstaben absichtlich unrichtig verdolmetscht zu haben. Es wäre im Sinne Luthers gewesen, wenn die Kommission wissentlich auch nicht eine wirklich falsch übersetzte Stelle unverändert gelassen hätte. Die Wahrheit mußte unbedingt entscheiden.

(Schluß folgt)



Mozarts Bild nach hundert Jahren

Von Arnold von Senfft



ie Gedächtnisfeier der ersten Aufführung von Mozarts Zauberflöte, wie die seines Todestages ist 1891 in den Ländern deutscher Zunge überall in würdiger Weise begangen worden und hat für die ewige Jugend seiner Werke von neuem Zeugnis abgelegt. Feiner empfindende Seelen wenden zwar gegen die Hervorhebung solcher Erinnerungstage ein, daß sie der Zufälligkeit des Datums unverdiente Ehre erweise und der gleichmäßig fortwirkenden Bedeutung des gefeierten Gegenstandes nicht entspreche. Vielleicht wird eine derartige Betrachtungsweise einmal berechtigt werden, wenn wirklich unser Volk wieder auf der geistigen Höhe steht, deren Vorgesehl dem Verfasser des bekannten Rembrandt-

buches die Feder geführt hat. Das heutige Geschlecht bedarf gar sehr der äußern Anlässe, um auch nur vorübergehend sein geräuschvolles Tagewerk zu unterbrechen und im Reiche des Schönen Einkehr zu halten.

Am 30. September 1791 erlebte die Zauberflöte ihre erste Aufführung, und am 5. Dezember desselben Jahres schloß der Schöpfer des Werkes die Augen. „Am schönsten stirbt der Zweig, der unter der Schwere seiner eignen Früchte erliegt.“ Besser, als es eine lange Abhandlung vermöchte, erschließt uns dieses Wort Friedrich Hebbels die Erkenntnis, daß der zeitliche Zusammenhang zwischen der Vollendung jenes Werkes und Mozarts Tod kein zufälliger war. Denn mag sich auch dem freien Geschmack des einzelnen diese oder jene von den Opern des Meisters besser anpassen: mit dem Maßstabe gemessen, den Mozarts eigne künstlerische Individualität hergiebt, erscheint die Zauberflöte als sein reifstes Werk. Und das ist doch der einzige Weg, der in dem Gebiete des Kunstverständes aus dem Wirrwar sich kreuzender Geschmacksäußerungen auf den festen Boden des Urteils hinüberführt: das einzelne Kunstwerk in dem Rahmen der Gesamthätigkeit des Künstlers und die Gesamthätigkeit des Künstlers in dem Rahmen der geschichtlichen Entwicklung seiner Kunst zu betrachten.

Der nachstehende Versuch einer kurzen Würdigung Mozarts sieht in der Entwicklung der Musik bis zu seinem Tode eine aufsteigende Linie und will diese auch innerhalb der eignen Entwicklung Mozarts an seinen drei Hauptwerken verfolgen. Da fragt es sich denn vorweg, was unter der aufsteigenden und der absteigenden Entwicklung einer Kunst verstanden werden soll.

An jedem Kunstwerk unterscheiden wir Erfindung und Ausführung; und in der Thätigkeit des schaffenden Künstlers entsprechen diesen beiden Seiten seines Werkes die beiden Elemente des Anschauungs- und des Gestaltungsvermögens, oder anders ausgedrückt, der Einbildungskraft und der Ausbildungskraft. In dem Gebiete jeder einzelnen Kunst ist die Geschichte des Verhältnisses dieser beiden Elemente zu einander die Geschichte der betreffenden Kunst.

Die Abwandlung dieses Verhältnisses nimmt innerhalb der verschiedenen Künste stets den gleichen, offenbar also einen streng gesetzmäßigen Verlauf. Ausnahmslos beginnt sie mit einer starken Überlegenheit der Anschauung über die Darstellung. Nicht bloß in der Entwicklung des einzelnen Künstlers, auch in der einer ganzen Kunst bilden mehr oder weniger unbeholfne Versuche die ersten Äußerungen der erwachenden Phantasie. Aber in dem Ringen mit den anfangs spröden Stoffen erstarkt die Gestaltungskraft, wird sie je länger desto völliger der Einbildungskraft ebenbürtig; und dieses ihr Wachstum beherrscht den Abschnitt in der Geschichte einer Kunst, der zwischen ihren Anfängen und ihrer Reife liegt.

Das Zeitalter der Reife wird durch eine vorwaltende Abtönung zwischen

Anschauung und Gestaltung bezeichnet. Die behandelten Stoffe haben noch nichts von der Größe und Ungezwungenheit der ersten Periode eingebüßt; aber sie lasten nicht mehr auf einer sie mühsam bewältigenden Darstellung: diese ist zur vollen Beherrschung ihrer Mittel gelangt und jedem Vorwurf gewachsen. Bedeutsamkeit des Gegenstandes und Schönheit der Form reichen auf gleicher Stufe einander die Hand und führen die Kunst ihrer Vollendung zu.

Wie jedoch große Gebirgszüge nur selten eine einzige höchste Erhebung aufweisen, die unbestreitbar den Scheitelpunkt der ganzen Kette darstellt, vielmehr die meisten von ihnen zu einer aus mehreren Gipfeln gebildeten krönenden Gruppe hinansteigen, so erreicht auch die einzelne Kunst die höchsten Grenzen ihres Leistungsvermögens nicht oft in den Werken eines einzigen Künstlers. Und selbst wo dies der Fall ist, pflegt diesen einzigen eine krönende Gruppe von Kunstgenossen in örtlich und zeitlich nahen Grenzen zu umgeben.

Dann aber neigt sich die Linie abwärts. Es ist wenig daran gelegen, den Punkt zu bestimmen, wo der Verfall beginnt; denn diese Bestimmung muß nach dem verschiednen Standorte der Beschauer verschieden ausfallen. Wäre es möglich, in mathematischer Weise die höchste Erhebung zu ermitteln, so würde in ihr auch der Punkt gefunden sein, wo die Senkung einsetzt. So buchstäblich wahr ist es, wenn man sagt, daß jede höchste Kraftentfaltung den Beginn des Verfalls in sich schließt. Allein eben die mathematische Ausmessung eines Scheitelpunktes ist geistigen Hervorbringungen gegenüber unausführbar. Der geschichtlichen und somit auch der kunstgeschichtlichen Betrachtung sind solche mechanische Feststellungen unbekannt.

Ein Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form zu Ungunsten der Form kennzeichnet den Anfang jeder Kunst. Dieses Mißverhältnis nimmt mit geringen Schwankungen stetig ab, bis in der Ausgleichung zwischen Form und Inhalt die Kunst ihre Blüte entfaltet. Beide Elemente der Entwicklung — Inhalt und Form, wenn die Wirkung, Anschauung und Darstellung, wenn die Ursache benannt werden soll — treffen in der Blüteperiode zusammen, ohne in ihrem Gange innezuhalten oder die bisherige Richtung ihrer Bewegung aufzugeben, und müssen folglich nach einer mehr oder weniger kurzen Vereinigung wieder aus einander gehn. An der Stelle, wo ihre Trennung in den Kunstwerken des Zeitalters von neuem zu Tage tritt, liegt der Übergang von der Blütezeit, der sogenannten Klassizität, zur Periode des Verfalls. Mit andern Worten: ebenso wie die Anfänge, wird auch der Verfall einer Kunst durch ein Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form gekennzeichnet. Nur besteht es hier zu Ungunsten des Inhalts, und während es sich mit der fortschreitenden Entwicklung zum Scheitel hin allmählich verringerte, nimmt es nunmehr mit wachsender Entfernung vom Scheitel — selbstverständlich durch mannichfaltige Schwankungen unterbrochen — im ganzen doch stetig zu. Dort sahen wir

eine unzulängliche Darstellung an bedeutenden Stoffen heranreifen; jetzt paßt eine vollkommen ausgebildete Technik jeden Gegenstand dem Bedürfnisse der vorteilhaftesten Entfaltung ihrer Mittel an. Die souveräne Beherrschung dieser Mittel erzeugt die Neigung, mit ihnen zu spielen und ihre Elastizität an Aufgaben zu erproben, die nur oder doch vorzugsweise nach ihrer Tauglichkeit für diesen Zweck ausgewählt werden. Das Verlangen, die Leistungsfähigkeit einer Mache auszunutzen, die den Erfahrungsschatz von Jahrhunderten verarbeitet, gewinnt die Oberhand über die zarte Rücksicht auf die Grenzen des betreffenden Kunstgebietes, die einst, als nie versagende Fühlung mit diesen Grenzen, das kostbarste Besitztum der Blüteperiode bildete. So regelmäßig, daß auch hier jede Annahme eines Zufalls ausgeschlossen ist, sehen wir jene Mache sich mit Vorliebe in der Farbengebung bethätigen und die Linienführung vernachlässigen. Die Malerei übertönt die Zeichnung, die Harmonik die Melodie; im Roman erdrückt das „Milieu“ die Erzählung, und das Drama fällt in eine Reihe von Bildern aus einander, die im Gewande von „geschichtlich treuen“ Kostümen und „naturwahren“ Kulissen an uns vorüberziehen, eine Bahn, in deren Verfolgung das Schauspiel nach und nach auf die Stufe des Wandelpanoramas hinuntersinkt.

Mit diesem zunehmenden Hervortreten der Technik steht in solchen Zeiten einer sinkenden Kunst das gleichzeitige Erlahmen des Erfindungsvermögens in deutlicher Wechselwirkung. Behauptete dieses Vermögen seine frühere Höhe, so würde es zu der aufstrebenden Technik immer noch ein entsprechendes Gegengewicht bilden und sie dadurch vor Ausbreitungen bewahren, die nicht zuletzt dem Bedürfnis entstammen, die Lücken der verfliegenden Erfindung weniger fühlbar zu machen. Und umgekehrt. Die Gabe der Erfindung, der innern Anschauung läßt sich, wenn sie nicht angeboren ist, mit keinen Mitteln, auch durch das ernsteste Streben nicht, erwerben. Anders das Darstellungsvermögen. Bis zu einem recht ansehnlichen Grade ist es der Durchschnittsbegabung und dem Fleiße zugänglich, kann es ohne die Voraussetzung einer schöpferischen Anlage erlernt werden. In demselben Maße also, wie dieser Bestandteil der künstlerischen Thätigkeit in der künstlerischen Produktion eines Zeitalters das Übergewicht erlangt, erweitert sich unmittelbar der Kreis derer, die zur Ausübung der betreffenden Kunst imstande sind; und in demselben Verhältnis senkt sich notwendigermaßen das Niveau der künstlerischen Erzeugnisse. Les dieux s'en vont, das Zeitalter der Epigonen bricht herein. Wohl treten anfangs noch vereinzelt hervorragende Erscheinungen auf, um Haupteslänge über die Mitstrehenden hinauswachsend und an die entschwundenen Götterbilder gemahnend. Dann geht aber auch ihre Zeit vorüber. Die Talente schießen wie Pilze aus dem Boden, und sie bestätigen alsbald die alte Erfahrung: so blind das Genie für seinen Vorteil war, so gut versteht sich das Talent auf den seinigen. Denn steht nur — wie mag es doch zugehn? —: ein Haufe von Schaulustigen um-

steht die Schöpfungen der neuen Männer, wie er nie zuvor den Tempel der Kunst gefüllt hat. Oder sind es etwa nicht mehr die Wände des alten Tempels? Ist es nur eine freche Nachbildung von bemalten Holzwänden, in die wir uns verirrt haben? Auch die Züge der Priester erscheinen durchaus verändert. Sattes Behagen oder Hunger nach Gold spricht aus ihren Mienen. Und das Bild der Göttin? Es zeigt noch ihre Züge; aber wir brauchen nur hinzutreten, um alsbald die dreiste Fälschung zu erkennen und uns mit Zorn und Trauer abzuwenden.

Die Geschichte der Musik beginnt in dem christlichen Zeitalter. Das Altertum kann musikalische Kunstwerke nicht hervorgebracht haben, denn nichts von solchen ist auf uns gekommen, während uns von allen Kunstzweigen, die von der vorchristlichen Menschheit gepflegt wurden, die Früchte wenigstens in Bruchstücken überliefert sind. Zwar ist uns wohl bekannt, daß auch im Altertum Musik gemacht worden ist. Seine Schriftsteller erzählen uns von den Gefängen der Krieger, von musikalischen Aufführungen, die ihre Gottesdienste, ihre Schauspiele, ihre Gastmähler und Tänze begleiteten. Musikalische Kunstwerke werden aber nicht in Erzählungen von Schriftstellern, sondern in Tonzeichen, Noten überliefert. Hätte die Musik der Alten Erzeugnisse von selbständigem Wert hervorgebracht, so würden sie diese aufgezeichnet haben; und diese Aufzeichnungen würden ebenso vollständig oder unvollständig erhalten worden sein, wie alle übrigen Schöpfungen des antiken Geistes. Aus dem Mangel an nennenswerten Aufzeichnungen von Tonstücken des Altertums also schließen wir getrost, daß seine Tonstücke einen eigentlichen Kunstwert nicht gehabt haben. Und wie sollten wir uns darüber wundern, nachdem wir soeben gesehen haben, daß die Musik nicht als selbständige Kunst von den Alten ausgeübt wurde? Sie kannten die Musik; aber sie kannten sie nicht als eine selbständige Kunst, in gleichem Maße wie ihre Schwestern befähigt und berufen, die Schönheit darzustellen. Sie kannten von ihrer Wirkung nur den elementaren Bestandteil des Nervenreizes, den Bestandteil also, der in dem Eindruck des wirklichen Kunstwerkes nicht mehr unterschieden wird, weil die gleichzeitig leidende und thätige, sinnliche und geistige Aneignung des Tonbildes den Nervenreiz in sich aufgenommen und dadurch überwunden hat. Mit dem Freibriefe des Kindes, dem das Perlenhalsband der Mutter ein willkommenes Schmuck für seine Puppen ist, benutzten deshalb die Alten die Musik zur Förderung nichtmusikalischer Zwecke: als gottesdienstliches und militärisches Beiwerk, als gefällige Zuthat bei festlichen Veranstaltungen, durchgängig also zur Erzeugung oder Steigerung gewisser Gemütsverfassungen — eine Absicht, in der die Wehrlose ja auch heute noch so oft mißbraucht wird. Wie wenig solche möglichen Nebendienste der Tonkunst mit ihrem Wesen zu thun haben, und wie wenig sie dieses ihres Wesens würdig sind, hat allen modernen Böttern zum Troste Eduard Hanslick mit seiner Empfindung und klarem Verstande nachgewiesen;

und dieser Nachweis ist darum nicht weniger unwiderleglich, weil er die Bötier nicht in Athener umgewandelt hat. Scheint für sie doch auch die große Entdeckung Lessings verloren zu sein, daß nicht alle Künste dasselbe, nämlich alles darstellen sollen, sondern daß jede Kunst ihr eignes, durch ihre besondern Darstellungsmittel vorgezeichnetes Gebiet hat, dessen Grenzen sie stets nur zu ihrem Schaden überschreitet.

In den einfachen Tonweisen der Hirten, der Landsknechte, der Spielleute, auf die das Volkslied zurückführt, geschieht der ursprünglichste Ausbruch des musikalischen Empfindens, aus dem sich die Musik, die wir kennen, entwickelt hat. Ganz getrennt von dieser tiefgründigen Quelle nehmen wir ein andres Minnsal wahr, das wir bis in die frühesten Jahrhunderte der christlichen Kirche hinauf verfolgen können: den anfangs einstimmigen, dann vielstimmigen Kirchengesang. Nicht dem individuellen Gemüt, sondern der starken Gesamtempfindung einer Gemeinschaft Ausdruck gebend, ist er zur Ausprägung und Fortbildung fester musikalischer Formen seinem Wesen nach gezwungen und befähigt. So suchen sich seine Wasser ihren Weg schon zwischen Ufern von Granit, während die Quellen des Liedes noch im Walde des Volkstums zwischen dessen Stämmen und Wurzeln bald hier bald dort hervorsickern. Wir fühlen: eine Tonkunst wird nur dann, wird aber auch unmittelbar entstehen, wenn sich die beiden Wasser zusammenfinden.

In dem Kirchenliede des sechzehnten Jahrhunderts werden wir die erste Vereinigung erblicken dürfen. Aber noch Palestrinas Musik nennen wir streng, und die Tanzkompositionen seiner Zeitgenossen erscheinen uns steif und gefühllos. Drei große Namen bezeichnen die nächste Entwicklungsstufe der Tonkunst; mit vollem Bewußtsein fügen wir hinzu: die Vorstufe ihrer Vollendung. Der Kirchengesang ist zu Händels Chören ausgereift; dem religiösen Einzelpfinden löst Sebastian Bach die Zunge; die italienische Kastratenoper überwindet Gluck mit einer weihewollen Musik, der Begleiterin einer ernsthaften Handlung.

Erinnern wir uns an dieser Stelle der beiden Elemente alles musikalischen Schaffens: Empfindung und Gestaltung, so liegt die Annahme nahe, daß innerhalb jenes gleichzeitigen Dreigestirns teils die Form und teils die Empfindung vorgeherrscht habe. Statt dessen finden wir die Thatsache, daß in den Werken aller drei Meister die Form überwiegt, und zwar so ausgesprochen, daß es schwer ist, zu sagen, für welchen von ihnen das am meisten gilt. Von Gluck, der zuerst seine Musik einer dramatischen Handlung anzupassen strebte, ist es einleuchtend, daß in seiner Anlage der formengewaltige Verstand das Gefühl überragt haben muß; denn nur einer solchen Begabung behagt und gelingt es, die Eingebungen der Phantasie einem gegebenen Gedankengange unterzuordnen. Den großen Kantor der Leipziger Thomaskirche charakterisiert das Wort, er habe das protestantische Dogma in Musik

gefezt. Nun entspringt aber das Dogma nicht der Liebe, sondern dem Glauben, nicht dem Bedürfnis des Herzens, sondern wiederum dem Verstande und dem Willen. Mag sich deshalb immerhin in Bach wie in manchem guten Christen mit der Betonung des Bekenntnisses eine große Wärme der religiösen Empfindung vertragen haben, so geschieht doch dem Meister der Juge sicher kein Unrecht, wenn man den Schwerpunkt seines Schaffens in die Ausbildung der musikalischen Formen verlegt. Händels Tonweisen endlich rufen in dem Hörer Empfindungen wach, die am besten dem Eindrucke ragender Säulenhallen verglichen werden. Um das feste Gefüge der großen und einfachen Linien rankt sich ein prächtiger Schmuck von Arabesken. Die nahe Verwandtschaft der Musik mit der Baukunst tritt in den Werken dieses Meisters besonders deutlich in die Erscheinung. Wer aber solchen architektonischen Stil begreift und bewundert, der wird auch nicht verkennen, daß Händels Stärke in dieser stilistischen Eigentümlichkeit liegt, in der überlegnen Disponierung über die klingenden Massen, aus denen er seine Werke aufstürmt.

Es ist schwer, sich vorzustellen, wohin eine Fortentwicklung der musikalischen Form über diese Männer hinaus hätte führen sollen. Wenn der Gipfel der Tonkunst nicht schon erreicht war, konnte ihre Weiterbildung nur in einer andern Richtung liegen: auf der Seite der Empfindung. Die Empfindung Bachs war vielleicht nicht der Vertiefung, aber der Erweiterung fähig; und sicherlich hatten Glucks und Händels Kompositionen die ganze Innigkeit und Fülle des deutschen Gemüts noch nicht erschlossen. Die Werke dieser Männer sind kunstvoll, prächtig, heroisch; eine erhabne Strenge waltet in ihnen; aber unverkennbar sind sie einer Kunst entsprossen, die noch als Zunft betrieben wurde. Der unergründlich tiefe und unvergleichlich frische Quell des Volkstums sprudelt nicht in ihnen. Kein Meister durfte sich vermessen, es jenen dreien noch in irgend einem Stücke zuzuvorthun. Nur ein Kind vermochte ihnen die Palme zu entwinden.

So betrachten wir Mozart.

Von seinen großen Vorgängern unterscheidet ihn nach unserm Gefühl am deutlichsten eine größere Freiheit. Nur ein stumpfes Ohr kann das Gemessene und Gebundene in Bachs und Händels Rhythmen überhören. Von Händel darf man sagen: der Taktstock des Dirigenten ist in seiner Hand zum Kommandostab des Heerführers geworden; und Meister Bachs Wohltemperirtes Klavier ist nur das getreue Abbild des wohltemperirten Mannes. Auch wo sie lyrisch werden, schreiten beide aus dem festen Umkreise ihres Wesens nicht heraus. Bei dem einen tritt dann an die Stelle des Marschtakts der zierliche Schritt des Menuetts; den andern verläßt noch im Liebesliede nicht die unverwüftliche Ehrbarkeit des deutschen Hausvaters. Wir befinden uns bei diesen alten Herren in einer überaus ehrwürdigen und lebenswürdigen Gesellschaft. Wir können ihnen immer von neuem mit Bewunderung und mit

dankebarer Freude zuhören. Aber wir ahnen dabei, daß jenseits ihres Gesichtskreises noch eine andre Welt liegt, die sie nicht entdecken, die aber darum der Kunst, dieser umfassendsten Bethätigung des Menschengewisses, ganz sicher nicht verschlossen bleiben wird.

Kein einzelner Künstler vermag die Fülle der Gestalten des Lebens in seine Werke zu bannen. Auch Mozart hat es nicht gethan. Zwar spiegelt sich die Welt, die hinter dem Horizont eines Bach und eines Händel begann, die Welt der menschlichen Leidenschaft, bereits in Mozarts Werken. Allein er verliert sich noch nicht in der Ausmalung ihrer einzelnen Erscheinungen, und niemals läßt er sie so nahe auf sich eindringen, daß sie seinen Blick vollständig ausfüllte. Das Bild, das er von ihr auffängt und verarbeitet vor uns hinstellt, bewahrt von ihr nur die der Musik erreichbaren Grundlinien; und seinerseits ist es ausnahmslos einem größern Bilde eingeordnet. Das sind ja die beiden Wege, auf denen wir Land erblicken können, das hinter den Grenzen unsers Gesichtsfeldes liegt. Wem es um Einzelheiten zu thun ist, der macht sich auf und betritt den gesuchten Boden. Wer dagegen einen Überblick und ein Gesamtbild erhalten will, wird versuchen, eine Höhe zu gewinnen und von dort aus die erweiterte Fläche in sich aufzunehmen. Dies ist bildlich beschrieben der Weg des Künstlers, den die wachsende Kraft der Anschauung zu immer freieren Höhen emporträgt.

Auch Mozart durchläuft, wie es von seinem künstlerischen Ebenbilde Raphael bekannt ist, im ersten Zeitraum seines Schaffens die Bahnen seiner Vorgänger. Er durchläuft sie spielend; das heißt, er übt und steigert an ihren Formen seine Gestaltungskraft. Allein sein innerstes, ihm selbst verborgenes Wesen erschließt sich hier noch nicht, wiewohl es sich an vereinzelt Stellen ankündigt. Auf dieser Stufe übertrifft oder vielmehr erreicht er darum auch nicht die ältern Meister. Er kann noch nicht oder er mag noch nicht sein Bestes geben. Er bewegt sich in einer Umgebung, in der er sich nicht heimisch fühlt. Es ist der Instinkt des Genius, der ihn das Feld seiner Herrschaft höher suchen läßt; von diesem Instinkt getrieben, eilt er vorwärts.

In Figaros Hochzeit ist das Gebiet der zünftigen Musik verlassen. Die Kunst wie der Künstler haben in diesem Werke die Fesseln der Schule abgestreift; jedes Stück des Tonsazes sagt uns: mich schuf ein Meister. Gleich einem Feuerstrom von Lebenskraft und Lebensfreude rauscht die Musik an uns vorüber, im freiesten, übermütigsten Spiel der Töne noch das klare Ebenmaß bewahrend und so nur neue bis dahin ungekannnte Erscheinungen der ewig einen musikalischen Schönheit heraufführend.

Im Sommer des Jahres 1879 veranstalteten zur Freude des musikaliebenden Leipzigs ehemalige Mitglieder der Gesangsbühne des Neuen Theaters ein mehrtägiges Gastspiel im Carola-Theater. Eines Abends führten sie nach einander Händels Almira und Mozarts Figaro auf. Der heldenhafte Schritt

des Streichorchesters, mit dem die einfache Begleitung des Händelschen Werkes einsetzte, ist mir unvergeßlich; und dieser Wirkung entsprach der Gesamteindruck. Als der Vorhang fiel, meinte ein neben mir sitzender Freund, so kraftvolle Musik sei doch nach Händel nicht mehr geschrieben worden. Unmittelbar darauf hob Mozarts Ouvertüre an. Der Vergleich war unvermeidlich; und wir begegneten uns in der Wahrnehmung, daß diese Musik das Element der Kraft eben so wenig vermissen wie es als etwas gesondertes hervortreten lasse. Ohne Kraft keine Schönheit; aber in der Harmonie der höchsten Schönheit verschwinden ihre Bestandteile. Der Held war von dem Kinde überwunden.

Auch zwischen Glucks heroischer Oper und Figaros Hochzeit liegt ein deutlicher Abschnitt. Wenige Jahre vor dem Entstehen des Werkes hatte Mozart während seines Aufenthaltes in Paris in dem die musikalischen Kreise bewegenden Streit zwischen Gluck und Piccini mit Entschiedenheit für Gluck Partei ergriffen. Uns Heutigen, die wir die Entwicklung der Musik bis zu Richard Wagners Tod überblicken, muß jene Stellungnahme Mozarts, theoretisch betrachtet, inkonsequent erscheinen. Wenn, wie es vonseiten Glucks geschehen war, die Frage so gestellt wurde, ob in der Oper dem Text oder der Musik die herrschende Rolle gebühre, so hätte unstreitig Mozart mit Piccini gegen Gluck den Vorrang der Musik verfechten müssen, sofern nämlich unsere jetzige Erkenntnis von der Stellung, die er selbst in der Geschichte der Tonkunst einnimmt, maßgebend für ihn gewesen wäre. Besteht doch für unser Urteil zwischen dem Text und der Musik aller Mozartschen Opern ein Mißverhältnis zu Ungunsten des Textes, über dessen Größe die, die es für einen glücklichen, und die, die es für einen unglücklichen Umstand halten, annähernd einverstanden sind. Dennoch entstammte Mozarts Parteinahme für Gluck demselben sichern Instinkt, der all sein künstlerisches Thun wie das keines Musikers vor und nach ihm beherrschte. Was ihn zu solcher Parteinahme veranlaßte, war keine Theorie, sondern ein deutliches Gefühl davon, in welcher Richtung die damalige Tonkunst eine Weiterbildung verlangte oder vielmehr allein noch vertrug. Wir haben bereits gesehen, daß es nicht die Seite der Form war. Der Inhalt, der Empfindungsgehalt des musikalischen Schönheitsbegriffs jener Zeit bedurfte der Erweiterung, der Vertiefung. Das Streben nach solcher war ein Drang nach größerer Wahrheit. Er beseele Gluck, ihn empfand auch Mozart. Hatte er in Glucks philosophischem Geiste das Feuer des Reformators entzündet, so brannte er in Mozarts Künstlerseele gleich der nie erlöschenden Opferflamme im Innersten eines Tempels. Wie diese nicht jedem sichtbar ist, so ist auch der hier berührte Zug in Mozarts Wesen in das von ihm umlaufende Charakterbild nicht übergegangen. Um ihn aber wahrzunehmen, brauchen wir uns nur an einen bekannten Vorfall zu erinnern, der uns den musikalischen Ernst des Künstlers in seiner Wirkung auf eine entgegengesetzte Geschmacksrichtung zeigt. Als Mozarts Titus zum erstenmal

in der Mailänder Oper aufgeführt wurde, lief nach dem großen Schlußchor des ersten Akts durch die Reihen der enttäuschten Italiener das unwillige Gemurmel: Das ist nicht mehr Musik, das ist Philosophie.

Wir haben uns unter Piccini sicherlich nicht den oberflächlichen Vertreter des musikalischen Schäferspiels vorzustellen. Sein theoretischer Standpunkt war, wie schon angedeutet, vermutlich „musikalischer“ als der seines Gegners. Bewußt oder unbewußt bekämpfte er in Gluck das störende Eindringen des ernstesten und groß umrissenen Schönheitsideals in die zierliche und lustige Formenwelt des Romanen, dessen bescheidener zugeschnittene Seele gern mit den Brocken des Kunstgenusses vorlieb nimmt, die von dem Tische der schaukelnden Sinne fallen. Der nachmalige Schöpfer der Zauberflöte konnte nicht auf diese Seite treten.

Erst nachdem wir uns so überzeugt haben, daß sich Glucks und Mozarts Schaffen in der gleichen Richtung bewegt, wird es möglich, in der Verschiedenheit der Opern des jüngern und des ältern Meisters einen Fortschritt der Musik zu erkennen. Die Klage des Orpheus um Eurydice ist gewiß nicht weniger seelenvoll als die der Gräfin Almaviva um die verlorne Liebe ihres Gatten. Aber wo finden wir bei Gluck das Vorbild Cherubins? Selbst die heitre Kunst der Hellenen ist nicht auf diese unwiderstehlich reizvolle Gestalt verfallen; denn dem Bilde des Ganymed fehlt jede Spur ihrer Schalkheit, ihres tollern Übermuts, ihrer grenzenlosen Verliebtheit. Oder in welchem Tonwerk hätte es Gluck verstanden, die Wirkung seiner Idealgestalten durch den Gegensatz des Komischen zugleich zu mildern und zu steigern, wie es Mozart thut, wenn er im Figaro den eigentlichen Trägern der Handlung das unvergleichliche Dreiblatt Bartolo, Basilio und Marzelline gegenüberstellt? Wir werden uns weiterhin noch mit der Frage beschäftigen, wo im Gebiete der Charakterzeichnung die Grenzlinie zwischen den Verdiensten des Textdichters und denen des Komponisten läuft. Hier genügt es, uns zu erinnern, daß die Musik jeder einzelnen Rolle in Mozarts Oper ihren besondern festgehaltenen Grundzug aufweist, der es auch dann erlaubt, von musikalischen Charakteren zu sprechen, wenn sie den Gestalten des Textbuchs ihr Dasein verdanken. In der Bildung solcher Charaktere also hat Mozart nicht nur die größere Vielseitigkeit, sondern namentlich auch die größere Lebendigkeit und Lebenswahrheit vor Gluck voraus.

Auf dem Wege von Gluck zu Mozart entledigt sich die Musik des antiken Rhythmus. Sie fühlt ihre Schwingen stark genug, um nicht mehr auf künstlichem Untersatz einerschreiten zu müssen. Sie steigt vom Boden empor, und mit freierem und weiterem Blick denn je bemächtigt sie sich alsbald der Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens.

(Schluß folgt)