



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 : (Schluß)

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



Mozarts Bild nach hundert Jahren

Von Arnold von Senfft

(Schluß)



Der Leser wird es entschuldigen, daß ich bei der Betrachtung der einen unter Mozarts Opern, die ihn zuerst von allen seinen Vorgängern kenntlich scheidet, verhältnismäßig lange verweilt habe. Er wird sich erinnern, daß wir darauf ausgegangen sind, uns Mozarts Eigentümlichkeit zu vergegenwärtigen. Es ist klar, daß sie sich an der Stelle, wo sich der Weg des Künstlers von den vor ihm betretenen Bahnen trennt, auf dem Hintergrunde, den die abgeschlossenen Werke der Vorgänger bilden, besonders deutlich abhebt.

Wenn erst die Stufe der Meisterschaft erreicht ist, pflegen sich die Früchte des Schaffens rasch zu folgen. Selten aber findet sich, daß sie trotzdem im Vergleich mit einander noch eine eben so starke Weiterentwicklung erkennen lassen wie die mehr oder weniger mühsamen Errungenschaften der Lehr- und Wanderjahre. Über Mozart hat einer seiner Biographen die schöne Bemerkung gemacht, man empfangt von der Reifeperiode seines Schaffens den Eindruck, als hätte der frühe Abschluß seines Lebens den sonst auf Jahrzehnte verteilten Inhalt einer Künstlerlaufbahn in wenige Jahre zusammengedrängt. So entstand auch die Musik zum Don Juan ungefähr ein Jahr nach der Komposition zu Figaros Hochzeit; und dennoch ist die Verschiedenheit beider Werke, von denen jedes für sich seinen eignen, die einzelnen Stücke durchdringenden und zusammenhaltenden Charakter trägt, ganz auffallend, ohne daß übrigens dieser Verschiedenheit im Charakter der Musik ein gleicher Abstand in ihrem Werte entspräche. Immerhin: wie der Gehalt der Handlung tiefer, so ist auch der Wurf der musikalischen Erfindung im Don Juan größer als in Figaros Hochzeit. Den Inhalt bildet, kurz gesagt, die menschliche Leidenschaft. Die Kraft, mit der sie dargestellt wird, erreicht den höchsten Grad, der mit dem obersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze des Ebenmaßes, vereinbar ist. Spätere haben sich über diese Grenze mit Bewußtsein hinweggesetzt und in der Behandlung der Leidenschaft mit nichtmusikalischen Mitteln stärkere, wenn auch ebenfalls nichtmusikalische Wirkungen hervorgebracht — nicht zum Schaden

jenes künstlerischen Gesetzes, sondern zuletzt doch zum eignen Schaden ihrer Werke. Mir ist kein Tonwerk bekannt, das durch rein musikalische Mittel die Liebe wie den Haß, die beiden Pole derselben Leidenschaft, mit gleicher Kühnheit und Schönheit vergegenständlichte wie Mozarts Don Juan. Fast möchte ich in dieser Beziehung den weiblichen Rollen der Oper vor der des Helden noch den Vorzug geben. In der musikalischen Charakteristik Don Juans stehen dank der naiven Anschauung des Komponisten nicht der dämonische Zug der bis zur Selbstvernichtung vorwärts drängenden Genußsucht, sondern der bestrickende Zauber und der tolle Übermut des Verführers im Vordergrunde. Aber die Rollen der Anna und der Elvira durchweht die lodernde Glut der Leidenschaft. Daneben bringt auch diese Oper in den Gestalten Leporello, Zerlinens und Masettos die an Cervantes und Shakespeare gemahnende Vorliebe Mozarts für den Kontrast zum Ausdruck — eine von der Vielseitigkeit anscheinend unzertrennliche Neigung. Sie verrät zugleich den ausgebildeten Instinkt des Künstlers für die Grenzen der Aufnahmefähigkeit des Hörers oder Zuschauers. Das ungemischte Pathos ermüdet immer, den feinen Geist noch schneller als den stumpfen. So ließen die Alten auf ihre Tragödie das Satyrspiel folgen; und die fortschreitende Technik späterer Jahrhunderte flocht beide in einander.

Vergebens sah sich nach der Vollendung des Don Juan der Künstler in der Außenwelt nach einem größern Stoffe um. Noch aber lag in der Tiefe seines Innenlebens ein unentdeckter Goldschatz.

Hinsichtlich des Textes war schon im Don Juan der Boden der vollen Wirklichkeit, auf dem sich Figaros Hochzeit bewegte, verlassen und mit einer entschiednen Wendung das Reich der Phantasie betreten worden. Der Stoff des Figaro war einem zeitgenössischen Lustspiele, der des Don Juan der Sage entlehnt, einer Sage, die man, wohl ohne Anwendung von Gewalt, als die Faustsage der romanischen Welt bezeichnet hat. Der Weg des Künstlers von der Wirklichkeit zur Sage führt in gerader Fortsetzung in das Märchenreich zurück. Ihm entstammen die Gestalten der Zauberflöte.

Uns Deutschen ist es eine längst vertraute und lieb gewordne Vorstellung, daß sich in der traumhaften Wunderwelt des Märchens die ursprünglichsten, heimlichsten Bilder der Volksseele wieder spiegeln. Als sich Mozarts Künstlerhand des Märchenstoffes der Zauberflöte bemächtigte, war die Vereinigung der beiden Ströme vollzogen, mit deren Bilde wir versucht haben uns die Entwicklung der Tonkunst aus dem Elemente der Form und aus dem der Empfindung zu veranschaulichen. Und gleichzeitig hatte Mozarts Eigentümlichkeit den höchsten und freiesten Raum für ihre Entfaltung gewonnen.

Es wird gut sein, vor weiterm Eingehen auf die Zauberflöte die herkömmliche Auffassung von dem Verhältnis zwischen Musik und Text in Mozarts Opern kurz ins Auge zu fassen.

Die Masse des Publikums ist auch in dieser Frage schnell mit ihrem Urteil fertig. Ohne Rücksicht auf den lauten Widerspruch ihres ganzen Wesens wird die Oper in den Begriff des einheitlichen Kunstwerks hineingezwängt und alles Ernstes als ein „Drama mit Musik“ genossen und beurteilt. Was auf der Bühne vorgeht, ist die Hauptsache, das Auge das Organ, mit dem das Werk hauptsächlich wahrgenommen wird. „Sie sitzen schon mit hochgezogenen Brauen gelassen da und möchten gern erstaunen.“ Das arme Ohr ist gerade gut genug, die auf der Bühne gesungenen Worte in Empfang zu nehmen und nach Erhebung eines billigen Entgelts für die Weiterbeförderung, den das stumpfe Organ den eindringenden Gefängen in Gestalt eines unbestimmten Riegels abnimmt, sie ihrem vermeintlichen Bestimmungsorte, dem Verstande, zuzuführen. Von der eigentlichen musikalischen Berrichtung des Gehörwerkzeugs, dem Aufnehmen und Festhalten der Tonfolge und des Akkords als der musikalischen Linie und Farbe, die zusammen das Tonbild herstellen, von solcher Berrichtung bleibt die Mehrzahl der Opernbesucher gänzlich unangefochten. Kein Wunder, wenn das Beste, was sie von Mozarts Opern zu sagen wissen, auf die stereotype Bemerkung hinausläuft: die Musik ist ja sehr nett; wenn nur die Texte nicht so albern wären.

Dem das ist freilich mit Händen zu greifen, daß einunddieselbe Handlung in wesentlich verschiedene Formen gegossen werden muß, wenn sie den Stoff eines Dramas bilden, und wenn sie die Unterlage zu der Komposition eines Tonwerks hergeben soll. Wem daher die Möglichkeit des letztern Zwecks: die selbständige, insbesondre vom Drama unabhängige Bedeutung der Oper als einer nicht poetischen, sondern musikalischen Kunstform überhaupt noch nicht zum Bewußtsein gekommen ist, der muß sicherlich, indem er an den Operntext den Maßstab einer dramatischen Dichtung anlegt, im Ganzen wie in den Einzelheiten zu wunderlichen Ergebnissen gelangen. Es ist hier nicht der Ort, zu zeigen, daß die Erfordernisse eines Dramas und eines Opernlibrettos in weitem Umfange von gegensätzlicher Beschaffenheit sind. Wir begnügen uns mit der bescheidenen Feststellung, daß beide ihrem Wesen nach nicht gleich sein können; sowenig wie dramatische Dichtung und Musik gleich sind. Wo sich immer die Musik mit der Poesie verbindet, wird sie sich mit Vorliebe dem Gebiete der Lyrik zuwenden; denn aus der Einzelempfindung schöpft Musik wie Lyrik ihre letzte Kraft. So auch umgekehrt: wo die besondern Bedürfnisse des Dramas am vollsten befriedigt sind, ist jeder Gedanke an eine Steigerung des Eindrucks durch eine musikalische Begleitung ausgeschlossen. Wenn in der ersten Szene des Faust der Held den tödtlichen Trank zum Munde führt, so möchten wir die Worte, die ihn Goethe sprechen läßt, weder in einer Mozartschen, noch in einer Wagnerschen Tonweise gesungen hören. Keine Szene dieses Stücks vollends würde sich einem Kompositionsversuche gegenüber spröder verhalten als gerade sein dramatischer Höhepunkt: der Zweikampf Fausts mit Valentin. Und wes-

halb endlich hat noch keinen Musiker die Aufgabe gereizt, Shakespeares Königsdramen, seinen Lear, seinen Hamlet, seinen Julius Cäsar oder etwa Schillers Wallenstein in Musik zu setzen? da doch nach der Meinung des Publikums ein „gediegener Text“ für den Komponisten den höchsten Wert besitzen muß?

In Figaros Hochzeit ist der Text unter dem Gesichtspunkte der musikalischen Anforderungen so ungünstig gewählt wie nur möglich. Eine satirische Sittenkomödie mit politischer Tendenz. Ich erkläre mir das Wagnis ihrer Komposition aus dem übersäumenden Kraftgefühl und dem unbezähmbaren Schaffensdrange des dreißigjährigen Mozart. Solcher Begabung in solchem Alter konnte die Wahl des Stoffs nebensächlich erscheinen. Ihr genügte jeder Gegenstand, der den Geist und durch seine Vermittlung die musikalische Einbildungskraft anregte. War er nicht dankbar für eine musikalische Behandlung, um so verlockender mochte einer grenzenlosen Genialität die Aufgabe erscheinen, die Gesetze ihrer Kunst dem Widerstrebenden aufzuerlegen. Es ist bekannt, wie verändert Beaumarchais Gestalten aus dem Stahlbade der Mozartschen Komposition hervorgegangen sind. Von Yrrik, dem, wie wir gesehen haben, unentbehrlichen Element der Oper, ist in dem Lustspiel des Franzosen keine Spur zu finden. In Mozarts Oper fällt der Widerschein des lyrisch ernstesten Charakters der Gräfin nicht auf die Gestalten Susannens und Cherubins, sondern in hervortretenden Zügen auch auf die Figaros und des Grafen. Ja die Hoheit dieser Gestalt bannt in dem erhebenden Schlußchor selbst die komischen Figuren in ihren Kreis und wird so thatsächlich zum Mittelpunkt und Schwerpunkt des Stückes, ohne den seine ausgelassene Handlung in ein unkünstlerisches Chaos auseinanderfallen würde. Und wodurch ist diese Überlegenheit der Oper über das Lustspiel „Figaros Hochzeit“ erreicht? Da Pontes Textbuch mit seinen mittelmäßigen Reimen steht ganz gewiß nicht über, sondern unter Beaumarchais Prosa. Wenn also trotzdem die Charaktere der Oper vertieft und plastischer geworden sind, so können das einzig und allein die Tonweisen bewirkt haben, die sich wie Schwingen an die Reden der handelnden Personen heften und sie in die Region einer höhern Schönheit entführen.

Wie sollen wir uns aber diesen Vorgang denken? Muß nicht das höchste Maß, das der Komponist in der Kunst der Charakterisirung erreichen kann, in der getreuen Auffassung und musikalischen Wiedergabe der von dem Verfasser des Textes gezeichneten Charakterbilder gesucht werden? Wie verträgt sich denn damit die souveräne Umgestaltung dieser Bilder, die ich Mozarts Melodien zuschreibe?

Die Auflösung des scheinbaren Widerspruchs liegt in der gänzlichen Verlehrtheit der in dem vorstehenden Einwurfe zum Wort gelangenden Meinung. Je sklavischer der Komponist den Einzelheiten seines Textes nachhängt, je gebundener er folglich arbeitet, um so spärlicher wird ihm der Quell der musikalischen Erfindung fließen. Je mehr er dagegen die Textdichtung als Ganzes

auf sich wirken läßt, um so lebensvoller wird sich ihr Abbild in seiner Phantasie gestalten. Gewiß wird dieses Abbild in dem Maße neu und eigenartig ausfallen, wie die Individualität des aufnehmenden Subjekts, des Komponisten also, eine ausgeprägte und selbständige ist. Wenn aber dann in dem neuen Werke, der Oper, die einzelnen Charaktere veränderte Züge aufweisen, so werden sie darum sicher nicht weniger aus einem Gusse geformt sein; und was sie an genauer Übereinstimmung mit den ursprünglichen Charakteren des Textes eingebüßt haben, wird niemand gegen den Vorzug eintauschen wollen, daß sie die Werkstatt des Komponisten nicht als musikalische Abstraktionen, sondern als lebendige, vollsaftige Gebilde verlassen haben. Es liegt zwischen solcher Komposition und der, die ich als sklavische Nachbildung bezeichne, dasselbe Wertverhältnis vor wie zwischen einem von Meisterhand gemalten Porträt und einer wenn auch noch so vortrefflichen Photographie. Das Wertverhältnis zwischen einer Dichtung und der nach ihr verfaßten Oper aber hängt ganz davon ab, ob der Dichter oder der Musiker der größere Künstler war. Beaumarchais war im Gebiete des Lustspiels nicht, was Mozart auf dem der Musik ist. Darum hat sich nicht das Lustspiel, sondern die Oper „Figaros Hochzeit“ lebensfähig erhalten. In Bellinis Romeo und Julia, in Gounods Margarete haben wir Beispiele des umgekehrten Verhältnisses: Shakespeare und Goethe werden ihre Komponisten überleben.

Aus dem Gesamteindrucke einer Dichtung also empfängt der Tonkünstler den Anreiz, ihr nun in ihm lebendes Bild in das Gewand seiner eignen Kunst zu kleiden. Er faßt den Entschluß, eine Oper, d. h. einen zusammenhängenden Tonsatz zu schreiben, dem die Dichtung, wie ich es schon einmal ausgedrückt habe, als Unterlage dient. Nun erst entsteht nach der theoretisch richtigen Reihenfolge das Textbuch oder Libretto. Es wird regelmäßig schon unter beständiger Rücksicht auf die Bedürfnisse der musikalischen Einkleidung ausgearbeitet, gleichviel ob der Musiker seine Abfassung selbst in die Hand nimmt oder mit einem „Fachmann“ in Verbindung tritt. In beiden Fällen vermag die Verteilung der ursprünglichen Dichtung in Gesangstücke nicht mehr dem Musiker die Charaktere einzugeben. Diese standen schon wenigstens in den Umrissen fertig vor seinem Künstlerauge, als der Gedanke, die Oper zu schreiben; zum Entschluß reifte. Also die Dichtung ist das erste, die Komposition das zweite, das Libretto das dritte. Die Fabel, mit Einschluß der Charaktere, wie sie in ihr erscheinen, gehört dem Verfasser des dramatischen oder sonstigen Originalwerks, die Worte des Textbuchs gehören dem Librettoschreiber — der mit dem Komponisten oder auch mit dem Dichter eine Person sein kann —, die Oper als musikalisches Ganze — und ein andres Ganze ist die Oper nicht — gehört einschließlic der musikalischen Charaktere dem Komponisten. Man spricht nicht von da Pontes, sondern von Mozarts Don Juan, wie von Rafaels Madonnen oder von Goethes Faust; und dieser Sprachgebrauch hat Recht.

Raum einem der mir bekannten Operntexte gegenüber ist die Unterscheidung zwischen dem Stoffe selbst und seiner zum Operntexte zugeschnittenen Gestalt so notwendig, aber auch so leicht wie gegenüber dem wunderlichen Text der Zauberflöte. Nur muß man, um zu der richtigen Unterscheidung zu gelangen, die zufällige Komplikation aus dem Spiele lassen, daß Schikaneder während der Bearbeitung die ihm ursprünglich vorliegende Handlung willkürlich veränderte. In ihr war Sarastro der mächtige Zauberer und Herrscher im Reiche der Nacht; die ihrer Tochter beraubte Mutter und der von ihr geredete Königssohn Tamino standen ihm als Vertreter des Lichts, des guten Prinzips gegenüber. Mit einer höfischen Verbeugung vor Kaiser Joseph dem Zweiten, seinem aufgeklärten Absolutismus und seinem Freimaurertum stützte Schikaneder den bösen Unhold Sarastro zu dem „göttlichen Weisen“ der Oper zurecht, in dessen Gestalt die Züge des ägyptischen Isispriesters mit denen des Großmeisters einer modernen Freimaurerloge zu einem barocken Gesamtbilde zusammenfließen. Sollte dann wenigstens der Grundgedanke der Fabel, der Sieg des Lichts über die Finsternis, die brutale Umformungsprozedur überleben, so mußte notwendig die hilfeschuchende Mutter die umgekehrte Verwandlung in die rachesinnende Nachtgöttin durchmachen. Das Mechanische der ganzen Operation tritt stellenweise in auffallenden Widersprüchen zu Tage. Daß Tamino der Königin der Nacht gegenüber sowohl sein Gelübde wie die Pflicht der Dankbarkeit für seine Lebensrettung verlegt, wird ebenso wenig gerechtfertigt, wie die gewaltthätige Entführung Paminens durch Sarastro und seine Weigerung, sie der Mutter zurückzugeben.

Sehen wir aber von der willkürlichen Umgestaltung des Textes durch Schikaneder ab, so gewinnen wir als reinen Vergleichsgegenstand ein tief-sinniges Märchen einerseits und seine Einkleidung in die leichtesten Verse eines mittelmäßigen Litteraten der Aufklärungsperiode andererseits. So verstanden, erscheint dann in der That die Unterscheidung zwischen der Fabel und dem Libretto ebenso leicht wie notwendig. Die von dem Libretto der Fabel entlehnten Charaktere sind durchaus in den allgemeinen Urnissen gehalten und mit den phantastischen Zuthaten ausgestattet, die dem Märchen eigentümlich sind. Der zur Befreiung einer geraubten Schönen ausziehende Königssohn und der im Walde hausende weltfremde Vogelfänger mit der Lockpfeife, selbst ein Mittel-ding zwischen Vogel und Mensch, beide umgeben von bösen und guten Genien, die plötzlich erscheinen und verschwinden, im Hintergrunde der männliche und der weibliche Zauberer, die als freundliche und feindliche Schicksalsmächte den Helden in ihren Kreis zu ziehen suchen — sie alle sind uns von unsrer Kindheit her bekannte Gestalten. Die Bedeutung dieses in den verschiedensten Verkleidungen wiederkehrenden Märchenvorwurfs ist längst gewürdigt. Wir sehen das Spiegelbild des Menschenlebens in der Kindesseele des Volks. Das Märchen setzt die in unserm Innern streitenden Kräfte, deren Auseinandersetzung unter

sich und mit den uns umdrängenden Außendingen den Inhalt unsers Lebens bildet, außerhalb von uns und personifizirt sie. Es sieht sie als selbständige Wesen plastisch vor sich und stellt sie so vor uns hin. Als Dichtung des Volkes gleicht auch hierin das Märchen nur den großen Dichtungen größter Dichter, die ja diesen Ehrennamen selbst nur um deswillen tragen, weil sich die Anschauung ihres Volks in ihrer Anschauung verdichtet und in ihren Werken Gestalt gewonnen hat. „Im Geistigen wie im Physischen hat die Natur nur einen höchsten Prozeß: den der Verdichtung,“ sagt der schon einmal genannte Hebbel. Tasso und Antonio in Goethes Drama als Verkörperungen der beiden Seiten im Wesen des Dichters, die zur Zeit der Entstehung des Stückes mit einander im Kampfe lagen, sind in der neuern Litteratur das bekannteste Beispiel für jene Art von Verdichtung, d. h. Bergegenständlichung innerer Vorgänge, die wir so oft auch im Märchen finden. Aber die unwillkürliche Neigung großer Dichter, die Zwiespältigkeit ihrer eignen Sinnesart, die in jedem Erdensohne zusammengeschniebete Doppelgestalt des geistigen und des natürlichen Menschen auf die einfachste und deutlichste Weise darzustellen, indem sie beide Seiten personifiziren und ihren Helden sei es genußfrohe, sei es positiv thätige, stets aber beschränkte Verstandesmenschen an die Seite oder gegenüber stellen, diese Neigung scheint immer wiederzukehren. Wir finden sie in der Heraklesjage und in Homers Odyssee wie in Goethes Wahlverwandtschaften und Wilhelm Meister. Don Quixote und Sancho Pansa, Don Juan und Leporello, Prinz Heinrich und Falstaff, Götz und Weislingen bezeichnen im wesentlichen den gleichen Gegensatz. An keinem dieser Paare tritt er reiner in die Erscheinung, als an Tamino und Papageno. Während Tamino die Probe des Fastens und Schweigens durchmacht, fragt Papageno die beiden Priester, die seinem Herrn Mut zusprechen, ob Rede, Speise und Trank auch ihm versagt seien. Nur wenn er wie Tamino in den Kreis der Eingeweiheten aufgenommen werden wolle, lautet die Antwort. Papageno ist keinen Augenblick im Zweifel, wofür er sich entscheiden soll. Den Kreis der Eingeweiheten kennt er nicht; aber von Speise und Trank hat er sehr deutliche Vorstellungen. Es ist besser so für ihn — und für den Kreis der Eingeweiheten. Das ganze Geschöpf in seinem Federkleide ist die denkbar naivste, lebendigste und lebenswürdigste Darstellung des Sinnenmenschen. Der schalkhafte Übermut der Unschuld hat sie geschaffen. Auch seine Liebesepisode steht im folgerichtigsten Gegensatz zu der des Helden der Handlung. In Tamino entsteht die Liebe beim Anblick des Bildes Paminens. Er liebt also individuell, wie denn dem wachen, nicht im tierischen Schlafe dahinlebenden Menschen eine andre Empfindung jenes Namens nicht beschieden ist. In Tamino wird diese Liebe zur Kraft, die ihn fortan beherrscht und zur Überwindung der härtesten Prüfungen stählt. Papageno liebt als reine Kreatur, ohne einen bestimmten Gegenstand seiner Neigung. Ein unbegrenztes Verlangen nach einer holden Gefährtin

seines Daseins treibt ihn umher, und ohne irgend welche Anstrengung oder auch nur Thätigkeit erlangt er sein Glück. Er hat Papagena nie zuvor gesehen und weiß nichts von ihr; er fühlt bei ihrem Anblick nur: das ist Wein von meinem Wein und Fleisch von meinem Fleisch. Sie ist in der That, was auch ihr Name bezeichnet, nur die weibliche Ergänzung Papagenos, mehr Gattungswesen als Individuum. Die lustige Körperlichkeit beider vervollständigt das Bild des an keine Persönlichkeit gebundenen frei umherflatternden Naturtriebes.

Menschen vom Schlage Mozarts bestätigen in geistigen Dingen dieselbe Schärfe der Unterscheidung, die in Bezug auf Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung an Naturvölkern und an allen von Berufs wegen im Freien lebenden Menschen, wie Landwirten, Förstern, Seeluten, Soldaten, beobachtet wird. Die ursprüngliche Fabel der Zauberflöte, das echte Metall ihres symbolischen Gehalts, wirkte auf Mozarts empfänglichen, unverbildeten Sinn durch die Verballhornung des Schikanederschen Textes hindurch mit mächtiger Anziehungskraft. Die kindliche Einfalt des Märchens begegnete einem verwandten Zuge in der Seele des Komponisten. Dies ist die Wahrheit an dem einmal aufgestellten und immer wieder gedankenlos nachgesprochenen Satze von der „albernen“ Handlung der Zauberflöte, die nur durch Mozarts Musik „in das Reich des Ideals emporgehoben“ werde. Woher denn in aller Welt der zündende Funke der Gestaltungslust in die Brust des Meisters gefallen sein soll, wenn nicht aus dem Eindruck eben jener angeblich albernen Handlung — bis zu solchen doch wahrlich naheliegenden Erwägungen pflegen die Nachtreter jener Weisheit ihre Gedankengänge nicht auszudehnen. Die Kunstgeschichte kennt Beispiele genug davon, daß sich große Künstler an unbedeutenden Stoffen versucht haben; immer aber fallen diese Versuche in die Periode ihrer Lehrjahre. Sie wird ja gerade im Leben ungewöhnlicher Menschen besonders häufig durch derartige Irrungen gekennzeichnet; und ganz allgemein darf man sagen, daß die Bedeutung der Gegenstände, von denen sich jemand innerlich erfüllen läßt, den zuverlässigsten Maßstab für den Grad seiner Reife abgiebt. In der Beleuchtung dieses Satzes aber enthüllt sich uns der ganze Widersinn der Annahme, daß sich ein auf der Höhe des Schaffens stehender Künstler eines schalen Stoffes mit Hingebung bemächtigen und ein unvergängliches Kunstwerk aus ihm formen könnte. Denn so stellt sich die Frage in Betreff der Zauberflöte. Ich habe soeben den Ausdruck Hingebung gebraucht, und wer die völlige seelische Hingebung Mozarts an sein letztes Bühnenwerk nicht aus dessen Tonweisen heraus hört, der darf wohl an die bekannte Thatsache erinnert werden, daß der Künstler während der Komposition der Priesterchöre von wiederholten Ohnmachten befallen wurde. Die tiefgehende Ähnlichkeit zwischen den Gesetzen der leiblichen und der geistigen Zeugung bildet ja heutzutage den Gegenstand einer stetig vordringenden Forschung. Hier sehen wir, wie eine

in ihrer Einfachheit und Tiefe vielleicht ohnegleichen dastehende künstlerische Hervorbringung sich von dem schaffenden Organismus unter vollständig wehenartigen Erschütterungen lösringt. Kein Gedanke aber an derartige Erscheinungen, wo nicht der Künstler mit seinem Stoffe verwachsen ist, wo vielmehr eine blinde Laune oder der Zwang äußerer Umstände seine Wahl bestimmt haben.

Und so sei es denn noch einmal gesagt: wenn die Komposition der Zauberflöte auf Mozarts Seite ein Fehlgriff war, dann hat er noch am Abschlusse im Scheitelpunkte seiner Entwicklung eine Unzuverlässigkeit des Instinkts bewiesen, die weit weniger genialen Künstlern beim Eintritt in die Jahre der Reife nicht mehr angehaftet hat. Im Scheitelpunkte seiner Entwicklung; zu dieser Behauptung, von der sie ausgegangen ist, kehrt unsre Betrachtung nunmehr zurück. Wenn auch die Entstehung der Zauberflöte und Mozarts Tod in sein fünfunddreißigstes Lebensjahr fallen, im Hinblick auf sein Schaffen kann von einem vorzeitigen Tode nicht gesprochen werden. Das oft gehörte Wort: was hätte dieser oder jener Mann noch leisten können, wenn er nicht so früh der Menschheit entrissen wäre! ist an sich nicht eben sinnreich; auf Mozart angewandt ist es vollkommen verfehlt. Wenn von irgend einem Künstler, so gilt von ihm, daß er alles gespendet hat, was er empfangen hatte. Wer Mozarts Schaffen auch nur oberflächlich überblickt, wird den Eindruck nicht abweisen können, daß dieser unvergleichlich reichen Natur dennoch wie wenigen das beneidenswerte Glück beschieden gewesen ist, sich in ihren Werken ganz auszugeben. Die aber von Mozarts Eigenart eine lebendige Anschauung haben, werden mir insbesondre darin zustimmen, daß er in der Zauberflöte sein Letztes hergegeben hat. Das Letzte und das Beste seiner Kunst. Eine schönere und reinere Sprache, als ihnen in diesem Werke verliehen ist, konnte weder Mozart selbst noch ein anderer die Töne lehren. Wohl stand der Musik noch eine ausgedehnte Entwicklung in einer neuen Richtung bevor. Aber Mozart hätte eine weite Strecke des hinter ihm liegenden Anstiegs zurückgehen müssen, um den Weg zu dieser neuen Richtung einzuschlagen. Er hatte die Zauberflöte geschaffen; er durfte sterben.

Der Leser kennt den Ausspruch, daß Mozarts Musik ein Lächeln unter Thränen sei. In seiner Kürze bezeichnet er, wenn auch nicht den Umfang dieser das ganze Gebiet ihrer Kunst umspannenden Individualität, so doch nach meinem Empfinden den beherrschenden Zug in ihrem Bilde. Dem großen Publikum und dem hier einmal mit ihm übereinstimmenden Rembrandt-Deutschen gilt als dieser Zug die sonnige Heiterkeit. Aber den Verfasser des Rembrandtbuches, der unter dem Gesichtspunkte des heitern Glanzes mit Recht die Mozartsche und die Haydnsche Musik neben einander stellt, hätte schon diese Zusammenstellung darauf führen sollen, daß seine Ansicht von dem größten musikalischen Genius einseitig ist. Mozart wäre nicht Mozart, wenn sich seine Kunst am

höchsten in einer Eigenschaft entfaltet, in der ihn Josef Haydn eher übertrifft als erreicht. Andre haben Mozarts Stärke in der spielenden Bewältigung umfassender und verwickelter Tongebilde gefunden, und sicherlich offenbart sich in manchen Ensemblesätzen seiner Opern wie in dem bekannten Finale der C-dur-Sinfonie eine napoleonische Verbindung größter Deutlichkeit mit größter Schnelligkeit einer Massenbewegung. Es ist nicht anders: auf den verschiedensten Gebieten weist doch das Genie dieselben Grundlinien des innern Baues auf. So fehlt auch jener Imperatorenzug in dem Bilde keines großen Künstlers. Unter den Musikern tragen ihn wie Mozart so Händel, Bach, Gluck, Beethoven und Wagner mehr oder weniger ausgeprägt an sich. Schiller, dessen Gedichte „Das Glück“ und „Der Genius“ seinem Volke als schönster Leitfaden zum Verständnis echter Größe dienen würden, wenn es die herrlichen Gedanken in ihrer mythologischen Verkleidung zu erkennen vermöchte, Schiller, der von solchen Dingen als ein Wissender, weil mit der Schergabe des Dichters spricht, läßt nicht von ungefähr den Vater der Menschen und Götter seinen Lieblingen auch die herrschaftgebende Binde um die Stirn flechten. Wie aber in Schillers Gedicht diese Binde nur eines unter vielen Attributen des Helden ist, so ist auch in dem Bilde Mozarts die Gabe der Auseinandersetzung und Verknüpfung, der ruhigen Leitung lebhaft bewegter Figuren nur eine unter vielen Ausstrahlungen der einen und unteilbaren Schaffenskraft. Und ebenso verhält es sich mit andern Zügen, die andern als die hervorstechendsten erscheinen. Der Taupfropfen bleibt derselbe, wenn auch sein Farbenspiel mit dem Standpunkte des Beschauers wechselt.

Mögen aber die Elemente der Schaffenskraft noch so einfach sein und sich gleichbleiben, so wird doch darum nicht weniger die Gesamttätigkeit jedes Meisters der Kunst — und nicht bloß der Kunst — durch eine persönliche Färbung oder Grundstimmung gekennzeichnet. Auf diese Grundstimmung der Mozart'schen Musik bezog es sich, wenn ich vorhin sagte, daß sie am treffendsten mit einem Lächeln unter Thränen verglichen worden sei. Wenn Mozart sein Bestes giebt, wenn er ganz er selbst ist, dann spricht aus seiner Musik eine Heiterkeit, der wir uns gern gefangen geben, weil sie nirgends versucht, uns über die Schmerzen des Erden-daseins hinwegzutäuschen, sondern allen Schmerz in sich aufgenommen und aufgelöst hat. Wenn diese Tonweisen in unaufhaltbarer Bewegung an uns vorüberziehen, so führen sie uns samt unsern Freuden und unsrer Trauer mit sich fort auf eine lichte Höhe; und wir empfinden die befreiende Wirkung des Anblicks unvergänglicher Kräfte in ihrer Überlegenheit über den lästigen Druck der vergänglichen Schranken alles Einzellebens.

