



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Reck-Malleczewen, Fritz: Mozart resurrectus

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



Mozart resurrectus

Von Fritz Reck-Malleczewen in München



Ohnen wir heute einer Aufführung des „Figaro“ oder des „Don Juan“ bei, möchten wir dem Werke dann nicht gönnen, es hätte einmal voll und ganz gelebt, um uns die Erinnerung hieran als schöne Sage zu hinterlassen, statt dessen wir es jetzt durch ein ihm ganz fremdes Leben als zur Mißhandlung wiedererweckten hindurchgetrieben sehen? In den Werken Mozarts vereinigen sich die Elemente der Blütezeit des italienischen Kunstgeschmacks mit den Gegebenheiten der Räumlichkeit des italienischen Operntheaters zu einem bestimmten Charakteristikon, in welchem sich der Geist des vorigen Jahrhunderts schön und liebenswürdig ausdrückt. Außerhalb dieser Bedingungen, in unsere Zeit versetzt, erleidet das Ewige dieser Kunstschöpfungen eine Entstellung. . . .“

Am 5. Mai 1886, just hundert Jahre nach der Uraufführung des „Figaro“, zitiert Hugo Wolf, damals Musikrezensent eines Wiener Winkelblättchens, die eben angeführten (in der Schrift: „Das Publikum in Zeit und Raum“ zu findenden) Sätze Richard Wagners und fährt dann weiter mit eigenen Worten fort: „Die Richtigkeit dieser Behauptung ist kaum abzuleugnen. Ein Blick auf das Publikum, das mit der größten Gemütsruhe den Vorgängen auf der Bühne bei ‚Figaros Hochzeit‘ folgt, belehrt uns zur Genüge, wie uns das intimere Verständnis für das Werk abhanden gekommen ist.“

Das ist vor kurzem siebenundzwanzig Jahre her gewesen. Und heute? Mozartfestspiele, Mozartneuinszenierungen auf jeder bedeutenden Bühne, im Konzertsaal nach langem Todesschlaf wieder Mozartsche Kammermusik! Führt mich in früher Morgenstunde mein Weg am Münchener Residenztheater vorbei, so sehe ich dort lange, lange Reihen vor den Schaltern stehen, an denen man vierzehn Tage vor der Aufführung Billetts zu den Vorabenden unserer Mozartfestspiele feilhält. Das wartet, in hundertfältiger Schar, stundenlang. Just das Publikum, das erweist, ob ein Künstler wirklich lebt, oder nur Herrn Snob und einem Intendantengeschmack zuliebe ein künstlich erathmetes Dasein

fristet. Kein Kunstpöbel, kein Musikphilistertum, das gekommen ist, längst entthronte Götter anzubeten. Nein, junges armes Volk, das sich den Figaroplaß erhungert hat. Mozart hat die Jugend! Mozart ist wiedererstanden! Wahrhaftig: Freude dem Sterblichen!

Wie war es noch vor anderthalb Jahrzehnten? Es ist noch nicht einmal solange her, daß ein sehr bekannter Berliner Musikkritiker nach einer Aufführung des „Figaro“ es sagen durfte, er habe einen Achtungserfolg erzielt. Gewiß! Was war Mozart auch anderes, als ein geschichtlich geheiligter Bestandteil einer musikalischen Bibliothek? Seine Sonaten, auch die letzten, in das Reich Beethovens hinübergreifenden, waren in deutschen Konzertsälen längst verschollen, seine Kammermusik blieb unbekannt. Und die Opern? Gut genug für staatserkhaltend-langweilige Galavorstellungen mit „Achtungserfolgen“! Schrankenlose Anmut und göttliche Heiterkeit, das war die gangbarste, in allen Musikgeschichten zu findende Etikettierung für Mozart, unter der man ihn seelenruhig eingefargt hatte.

Was hat den Totgewähnten zum Leben neu erweckt?

Nicht die Freude an jener göttlichen Heiterkeit allein. Auch seine eigene Zeit freilich hat in seinem Werk nur die geliebt. Mußte, wie sie selbst war, alles andere übersehen. Das Kokoto hat sich, kraft seiner Lebenskunst und seines Formenfinnes eine Welt gebaut, in der es nach berühmtem Spruch kein Leiden gab. Was ist eben dieser Zeit, die sich nur des einen Triebes bewußt sein wollte, Mozart anders gewesen als ein besonders entzückendes Exemplar jener Kapellmeistergattung, die man sich hielt, wie man heute einen kostbaren Schoßhund hält? Einer von den vielen, die von Hof zu Hof zogen und immer bald vergessen waren. Einer freilich, der die Menuetts der Zeit in besonders entzückende Rhythmen zu bringen verstand, einer zudem, der die Kollegen an Liebenswürdigkeit und Anmut des Wesens überstrahlte, den man in den aristokratischen Salons verhätschelte, solange seine Töne eine auch jener Welt verständliche Zunge redeten, den man aber befremdet anstarrte, sowie er die gewohnten Pfade verließ, sowie er die streng gehüteten Formen sprengte. Der „Figaro“ wird in Wien niederintrigiert, „Don Juan“ in Grund und Boden verurteilt. Als Wolfgang Amadeus ausgereift ist, als der Zierliche von einst, das Wunderkind der Violinsonaten ins Riesenformat erwachsen ist und der Brand dieses fortwährend schaffenden Lebens sich verzehrt hat, läßt ihn die Zeit im Massengrab verschwinden. Man wollte Mozart den Heiteren. Was sollten ihr die Schauer des „Don Juan“-Finales?

Von diesem Mozart dem Heiteren führt eine gerade Linie zu dem Mozart, wie ihn Hugo Wolfs Zeit, wie man ihn noch gestern sah. Zu der Zeit, wo die scheinbare Einfachheit seiner Formen durch anspruchsvollere überblufft war, als Banausen, in deren Mund sein Name eine Lästerung ist, ihn zu einer Art Kampfmittel gegen eine musikalische Sozialdemokratie machten. Zu jenem Mozart, den man aus der Kumpelkammer holte, um seine Sonaten, für die die beste

Technik gerade gut genug ist, unreifen Backfischen zum jammervollen Klaviergeklimper zu überlassen.

Anders spricht er heute zu uns. Nicht nur in jenen späten Werken, die wie das Finale des „Don Juan“, die zwei großen Klavierphantasien (Köchel 394 und 396) hinausgreifen über den äußeren Rahmen, in den er sich sonst fügte: auch das, was wir in scheinbar so einfach und fröhlich Geschaffenem wie dem „Figaro“ sehen, ist nicht nur immer sonnige Landschaft: ist umfassender, steigt tiefer hinab und reicht höher hinauf. Singt wohl Idylle, spielt mit dem pikanten Witz des Kokosfalons, reicht aber hinauf über eine ganze Welt bis zur schauervollen Ahnung seines frühen Scheidens, bis zur antiken Schönheit, die das Geschick des jung Vollendeten umstrahlt. Es gibt ein Werk, das der gebildete Durchschnittsmusiker kaum kennt, obwohl es eine reife, in den Farben des Lebensommers strahlende Frucht ist, von der Mozart wenige Jahre vor seinem Tode schrieb, es sei das Schönste, was er je gemacht: das Klavierquintett Köchel 452. Ich führe es an wegen einer Figur im Larghetto, die sich — weniger ausgebildet freilich — bei Mozart oft wiederholt. Eine jener Stellen, an denen seine Musik aus einer anderen Welt als aus der des Heiteren kommt. In der Registerarie des „Don Juan“, im Part des Pagen im „Figaro“, an vielen Stellen der Sonaten findet sie sich wieder. Hier ist sie am weitesten entwickelt: in Zweiunddreißigsteln singt die Solooboe: f es d es f und wiederholt sofort d f in Sechzehnteln. Es liegt eine süße Wehmut in dieser Wiederholung, ein Schatten von der Tragik dieses strahlenden Lebens, das in dem beispiellosen Reichtum seines Schaffens, in diesem mühelosen Quellen und Sprudeln unbefieglich schien und alterlos. Und gerade deswegen sich so früh verzehrte als eins jener göttlichen Wunder, die diese Erde nicht zu dulden scheint. Just dieselbe Tragik, zu der Mörikes Novelle (Mozart auf der Reise nach Prag) die entzückende Fassung ist. Jene Wehmut, von der auch die Größten ergriffen wurden, die aus diesen Partituren seine Welt erstehen ließen. „Ich habe es nie verstanden, wie man bei Mozart immer nur von Heiterkeit und einer gewissen Schönheit sprechen kann. Es gibt eine Wehmut in der Heiterkeit und einen Schmerz in der Freude, der die Menschen zu Höhen führt, von denen nur die Göttlichsten zu uns armen Menschen sprechen. Auf diesen Höhen hat Mozart gestanden.“ Das sagte bei den Salzburger Festspielen vor sieben Jahren einer der wenigen, die als Dirigent seinen Werken gewachsen waren: Felix Mottl, dessen Erinnerung in der Überlieferung unserer Münchener Theater länger nachhallt, als es sonst wiedergebenden Künstlern beschieden ist. Felix Mottl, dessen Großtat nicht in seiner Karlsruher Zeit zu suchen ist, sondern in der Tatsache, daß er vor allen anderen dem zum Licht verholten hat, womit ich diese Zeilen begann: dem neuerwachten Verständnis für Mozart.

Daß der Musiker Mozart erst heute zu uns so spricht, wie er es selbst wollte, mag dieselben Gründe haben wie die Tatsache, daß wir den späten Kammerwerken Beethovens erst seit kurzem näher kommen. Gründe, die der

Musiker besser beurteilen wird, als ich. Bei den Opern hatte es außer diesen feinen, tief im Fühlen der Zeit verborgenen Ursachen noch besondere, leichter und genauer zu umgrenzende: sie waren mehr als ein Jahrhundert tot oder fristeten doch nur ein Scheinleben, weil man für sie urteillos das Gewand beibehielt, das sie bei ihren Uraufführungen getragen hatten. Das Gewand, das der Zeit ihrer Entstehung vielleicht, nicht aber ihrem eigentlichen Wert und Wesen entspricht. Sowie man vollends unter Wagners Einfluß an die Dramatik der Oper andere Anforderungen zu stellen begann, verblich der Glanz dieser Werke. Weil man, anderen musikalischen Idealen huldigend, sich nicht herbeiließ, ihnen eine andere Fassung zu geben.

Neulich, als ich mich mit Wagners Lehren vom Musikdrama auseinander setzte, sagte ich, daß wir die Schranke zwischen dem dramatischen Bestandteil seiner Werke und dem der reifen Mozarts nicht mehr anerkennen. Daß wir sie durch die Dramaturgie, die Spielleitung von heute beseitigen können, weil sie nur ein äußerlich Ding ist, kein Bestandteil, mit dessen Änderung das Gesamtwert zerrissen wird. Heute will ich es erweisen. Die Musik Mozarts war nur solange mit ihrem Drama nicht verwachsen, als man an der Stilförmung, wie sie das achtzehnte Jahrhundert geschaffen hatte, festhielt. Beispiele: der „Don Juan“, wie der „Figaro“, beide haben Nachspiele nach dem eigentlichen Finale, die musikalisch sehr schön, dramatisch sehr unfruchtbar sind. Ist „Don Juan“ unter den Posaunenstößen seines Orchesters versunken, so ist für unser heutiges Fühlen das Drama vom bestraften Wüstling zu Ende. Erscheint aber hinterher Don Octavio nebst seinem weiblichen Anhang, um eine moralische Betrachtung anzuschließen, so ist damit der Bau des *dramma giocoso* gewahrt, der Eindruck der Tragödie von der ewigen Gestalt „Don Juans“ gründlich verwischt. Schließt der „Figaro“ mit dem tollen Wirbel seines Finales, so ist damit der Schlußakkord zu diesem heiter-ernsten Spiel gesungen. Erscheint aber noch einmal die Gräfin, um in einer neuen Arie das im Finale für den Hörer befriedigend wenn auch nur bis zum nächsten gräßlichen Ehebruch gelöste Problem von der Gattentreue aufzurollen, so ist der Stil abermals gewahrt — das Drama aber zerfällt. Mozart war hier wieder weiter wie seine Zeit: er hat die Arie „A desio di chi t'adore“ zunächst nicht in den „Figaro“ aufgenommen, sondern sie erst später auf Verlangen der Wiener Kritik eingefügt. Mehr noch: beide Opern sind an Verwicklungen, an zugespitzten Dialogen (der „Figaro“ wenigstens) so reich, daß es heute verfehlt ist, sie alle, auch die verzwicktesten, ganz und gar von äußeren Ereignissen berichtenden in Rezitative zu fassen; auch solche, die Mozart selbst dem gesprochenen Wort gelassen hat. Die stärksten dramatischen Entladungen sprengen die Grenzen der Musik nicht: weder die Komturjzenen des „Don Juan“ noch das im Bühnendunkel schwer zu übersehende Finale des „Figaro“. Der nur berichtende Dialog aber, der die Verbindungen herstellt zwischen den großen musikalischen Gruppen, ist nicht in die Form von Rezitativen einzuwängen, auch wenn diese Rezitative zu der Schönheit der bekannten Münchener gebiehn sind.

Der Historiker wird, wenn er solche Sätze liest, wieder von der Vergewaltigung des Werkes durch die Bühne und durch den Regisseur sprechen. Gewiß, wer die Stillecktheit über den Willen stellt, die unverfälschte Schönheit der Werke so erstehen zu lassen, wie sie uns nahe liegt, mag an der ganzen Überlieferung von Außerlichkeiten festhalten, ohne Rücksicht auf dramatische und Bühnenwirkung alle Zöpfe des achtzehnten Jahrhunderts unbeschnitten lassen. Auch die des Textes. Die alten uns überlieferten Übersetzungen passen in der Tat mit all ihren Mängeln und Lächerlichkeiten nicht übel in diesen streng gewahrten Stil. Jenseits aber dieser Rücksichten auf geschichtliche Treue beginnt unser gutes Recht, die Werke in eine Form zu kleiden, in die sie sich willig fügen, und die sich eben gesund und folgerichtig in den einhundertundzwanzig Jahren, die seit Mozart verstrichen sind, entwickelt hat. Wagner? Nein, sie wäre früher oder später wohl auch ohne ihn gekommen, diese Entwicklung. Die Oper, wie sie aus dem Oratorium geboren war, mußte zunächst sanft treten. Konnte nicht gleich Musikdrama werden, mußte zunächst Dramenmusik bleiben. Je mehr sie es aber wagt, so gewaltige Entladungen, wie sie in Beethovens „Fidelio“ enthalten sind, sich dienstbar zu machen, desto mehr befreit sie sich von den lästigen Grenzen, die ihr auf der Bühne gezogen waren, desto mehr will sie dramatisch wirken, desto mehr verschmilzt sie mit ihrem Geschehen zu einem gesunden unerfüllten Ganzen. Musikdrama? Meinetwegen! Der Name tut hier so wenig wie möglich zur Sache.

Wir nehmen keine Gewalttaten an diesen zarten Körpern vor. Wir zerstören nicht das kunstvolle Geflecht dieser Musik, wenn wir ihr heute zur Bühnenwirkung verhelfen: sie tragen eben, von genialer Hand gefügt, alle Keime zu dieser Entwicklung in sich. Wir haben auch keinen großen Aufwand an technischen Mitteln nötig, der bei solchen Neuinszenierungen immer ein Beweis für einen Gewaltakt ist: im „Don Juan“ ein paarmal die Drehbühne, die hier alle ihre Vorzüge ohne ihre Fehler enthüllt, das ist eigentlich alles. Im übrigen aber können wir die Oper „Figaro“ wieder als elegantes, prickelndes Unterhaltungsstück geben, mit dem ganzen Reiz von Überraschungen, von großen Verwicklungen und kleinen Pikanterien, ohne daß das Monumentale ihrer Figuren ins Operettenhafte verzerrt wird. Es gibt auch keine verzeichneten Figuren in diesen Bildern mehr: man sehe sich es einmal an, was in der Bossart'schen Fassung des „Don Juan“ aus dem in dieser Hinsicht übelbeurteilten Don Octavio wird. Wir empfinden auch das musikalisch-szenische Zusammenwirken mehrerer Personen nicht mehr als störend und unnatürlich. In diesen Sextetten legen nicht mehr sechs steife Menschen, in Kompagniefronten aufmarschiert, die Hände aufs Herz: wir ordnen sie, wie es die Musik jeweils befiehlt, zu Gruppen, wirbeln sie in buntem Reigen durcheinander, lassen auch hier den ganzen Zauber unseres neuen Farbenkastens spielen und können so die ganze süßelige Pracht dieser Töne auf der Bühne widerspiegeln lassen. Nichts geht mehr verloren, was hier zwischen den Noten der Partitur angedeutet ein Jahr-

hundert als ungehobener Schatz verborgen lag, weder der Humor der Hochzeit mit Hindernissen, noch die Schwüle der gesellschaftlichen Zustände vor der französischen Revolution, wie sie aus Beaumarchais Lustspiel herübergewittert; wenn man früher die berühmte Grafenarie im „Figaro“ sang, ärgerte sich eben ein Kavaliere über ein Mädchen, das ihm entgangen war. Heute klingt aus dem Rollen dieses allegro maestoso das dumpfe *ça ira!*

Mehr als irgendwo anders muß hier das Werkzeug gebraucht werden, das uns das Bühnengenie Richard Wagner in die Hand gegeben hat: die Kunst Regieanweisungen zu verstehen, die in Noten ausgedrückt sind. Hier liegt eine Schwäche der im übrigen wundervollen Bossart'schen Mozartpläne: man merkt es hin und wieder, daß nicht ein Musikant, sondern ein Mann, der vom Schauspiel kam, sie entworfen hat. Gerade hier bleibt, mehr wie in manchem modernen Werk, wo alles in Worten ausgesprochen ist, die eigentliche Spielleitung — auch die auf der Bühne — dem Dirigenten vorbehalten.

So aus der Musik entwickelt, sind es nicht mehr die Gestalten seines Textdichters: wird Renaissance und Nokofo gleichgültig, wachsen diese Menschen in Mantilla, im Reifrock und Befesche über den Rahmen ihrer Zeitalter hinaus, zu Typen, die immer waren und die immer wiederkehren, solange es Menschen gibt. Der „Figaro“ wie der „Don Juan“: die menschlichen Fragen beider sind noch heute so lebendig, daß ein Moderner wie Richard Strauß auf den Grundlinien des einen den „Rosenkavalier“, auf denen des anderen einen symphonischen Bau fügt.

Sein Geheimnis? Daß er ohne Pathos gegeben hat und ohne Kampf. Daß er im Schaffen unabhängig scheint von aller menschlichen Mühe, allem Erzwingenen. Eine Kinderhand streckt er entgegen und man erwartet eine Kindergabe. Aber der scheinbar Spielende bietet alles, was man mit seinem Fühlen ermessen kann. Und bleibt im Geben immer mühelos und leicht wie ein göttliches Wunder.

Das ist es: es wird immer der Genius über den Ringenden, der Ungetrübte über den Zwiespältigen triumphieren.

