



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Hohenemser, Richard: Neue Bücher über Musik : Briefe

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



## Neue Bücher über Musik

Briefe

Von Dr. Richard Hohenemser



n der Gegenwart, welche von der Romantik die Wertschätzung der Geschichte übernommen, sie teilweise aber in Überschätzung verwandelt hat, herrscht im allgemeinen der Grundsatz, möglichst alle uns erhaltenen Äußerungen hervorragender Persönlichkeiten, auch wenn sie sich nicht auf das eigentliche Gebiet ihres Wirkens beziehen, also in erster Linie Briefe und sonstige Schriftstücke, nicht nur zu sammeln, sondern auch zu veröffentlichen. In diesem Veröffentlichen, dieser Überschwemmung des Büchermarktes mit Brief- und Memoirenwerken liegt in mehrfacher Hinsicht entschieden eine Gefahr für unser Geistesleben. Das lesende Publikum wird zu sehr auf Nebendinge hin- und zu sehr von der Hauptsache, den Taten oder Werken der betreffenden Persönlichkeiten, abgelenkt. Gerade in unserer Zeit aber, die mit Toten und mit Lebenden einen ungebührlichen Personenkultus treibt, wäre es am Platze, die Sache selbst, die bleibenden Werte, welche uns die großen Geister geschaffen haben, immer wieder energisch in den Vordergrund zu rücken. Auch ist das Publikum im allgemeinen kaum in der Lage, aus einer Briefsammlung das zu lernen, was es daraus lernen soll. Wie schwer ist es, um nur einige Beispiele anzuführen, zu erkennen, was der Zeit des betreffenden Schreibers und was ihm persönlich angehört. Ohne diese Unterscheidung aber muß das Bild, das man von seiner Eigenart gewinnt, notwendig ein falsches sein. Oder wie leicht verfallen wir in den Fehler, eine aus einer augenblicklichen Stimmung entsprungene Äußerung für den Ausfluß eines bleibenden Charakterzuges zu halten. Allerdings kann dieser Fehler möglicherweise ausgeglichen werden, wenn es sich um „sämtliche Briefe“ handelt, wie es bei der neuesten Ausgabe der Briefe Mozarts der Fall ist (Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Schiedermair, Georg Müller, München und Leipzig, 1914, 4 Bände). Aber die Vollständigkeit hat wieder andere bedenkliche Schattenseiten. Gar zu leicht übersteht der Leser bei der Menge des Unwichtigen oder Gleichgültigen das wahrhaft Wichtige, oder er legt das Werk ermüdet aus der Hand, bevor er

sich durchgearbeitet hat. Ich glaube, eine Auswahl aus den Briefen Mozarts und seiner Familie würde die Verbreitung des Verständnisses für das menschliche und künstlerische Wesen des Meisters besser fördern als die Gesamtausgabe. Freilich weiß ich sehr wohl, daß manches, was uns jetzt unwichtig erscheint, in irgendeinem wissenschaftlichen Zusammenhang einmal Bedeutung gewinnen kann. Aber es müßten eben Wege gefunden werden, um den bewunderungswürdigen Sammelleiß unserer Gelehrten, wie ihn auch Schiedermair aufgeboten hat, für die Wissenschaft nutzbar zu machen, ohne doch darum weitere Leserkreise mit unnötigem und daher schädlichem Ballast zu beschweren. Vielleicht kommt es einmal dahin, daß man die mühsam zusammengetragenen Briefe und dergleichen in authentischer Abschrift einer öffentlichen Bibliothek übergibt und nur eine Auswahl daraus drucken läßt, wobei dann die Kommentierung um so ausführlicher und fruchtbringender ausfallen könnte.

Selbstverständlich stelle ich keinen Augenblick in Abrede, daß die Mozartbriefe, wie sie jetzt vorliegen, eine Fülle des Interessanten und Wissenswerten enthalten. Aber ohne einen Führer wird der praktische Musiker und der Musikfreund bei der Lektüre der vier Bände kaum auf seine Kosten kommen. Vor allem ist zu bedenken, daß Mozart selbst einmal schreibt, was ihm am Herzen liege, könne er weit besser mündlich als schriftlich aussprechen. Wir dürfen also schon darum nicht hoffen, seinen Charakter aus seinen Briefen vollständig erschließen zu können. Ja, bei Mangel an der nötigen Vorsicht kann es sogar leicht geschehen, daß wir zu irrthümlichen, für Mozart ungünstigen Anschauungen verleitet werden. Seine Briefe an das „Bäsele“ in Augsburg, Anna Maria Mozart, wie seine Schwester „Nannerl“ genannt, die er auf seiner großen Reise 1777 kennen gelernt hatte, und zu der er in ein tändelndes Verhältnis getreten war, sind mit derartig derben Scherzen angefüllt, wie sie heute kein auch nur halbwegs gebildeter junger Mann einem jungen Mädchen gegenüber wagen würde. Diesen Ton hält er auch auf der Rückreise, als ein Wiedersehen bevorstand, fest, obgleich er inzwischen in Paris seine Mutter hatte begraben müssen. Es wäre nun aber durchaus verfehlt, wollte man Mozart darum Frivolität und Herzensroheit vorwerfen. Von Mannheim aus beichtet er einmal seinem Vater, er habe drei Stunden hindurch in Gemeinschaft mit der Tochter des Kapellmeisters Cannabich unflätige Reime improvisiert; seine Schuld sei das nicht gewesen, sondern sie habe ihn dazu angestiftet. Selbst Mozarts Mutter schreibt an ihren Gatten gelegentlich in jener derben und geschmacklosen Weise. Offenbar war dieselbe also damals, wo die Geschlechter überhaupt freier miteinander verkehrten als jetzt, zum mindesten geduldet, und zudem muß man die Neigung des bayrisch-österreichischen Stammes zur Derbheit und Urwüchsigkeit in Betracht ziehen.

Auch wie Mozart über den bereits erwähnten Tod seiner Mutter berichtet, gibt uns zu denken. Sie hatte an Stelle des Vaters, der in Salzburg für die Seinen erwerben mußte, die lange und für sie gewiß beschwerliche Reise unter-

nommen, um ihrem Sohne, der damals einundzwanzig Jahre zählte, aber noch nie allein in die Welt gegangen war, zur Seite zu stehen, und war nun fern von der Heimat in der fremden Weltstadt gestorben. Aus Mozarts Berichten und aus dem, was sein Vater durch Baron Grimm, den Freund der Familie, erfuhr, geht hervor, daß es der Sohn während der Krankheit der Mutter und bei den Vorkehrungen zur Bestattung an der liebevollsten Fürsorge nicht fehlen ließ. Aber seine Briefe atmen eine Ruhe und Gesaßtheit, die uns leicht wie Kälte anmuten könnten. Gewahrt man jedoch, daß der gleiche Geist auch die Briefe des schwer getroffenen Vaters durchdringt, so gelangt man zu der Überzeugung, daß hier wirklich die tiefe Religiosität beider Männer zu der bewußten Ergebung in einen höheren Willen geführt hat. Dieser Sinnesart, die aber niemals in trügen Fatalismus umschlug, blieb Mozart Zeit seines Lebens treu. Das beweist der bedeutungsvolle Brief, den er 1787 an den schwer erkrankten Vater richtete. Darin heißt es, ihm sei das Glück zuteil geworden, die Möglichkeit des Todes täglich vor Augen zu haben, ohne sie zu fürchten; er lege sich jeden Abend mit dem Bewußtsein nieder, vielleicht nicht wieder zu erwachen; aber niemand könne behaupten, daß er darum im Leben mürrisch und niedergedrückt sei. Das klingt wie eine Vorahnung seines frühen Endes, und wir sehen, daß ihn dieses sein Schicksal vollkommen vorbereitet und gesaßt antraf, wovon denn auch sein Verhalten während seiner letzten Stunden deutliches Zeugnis ablegte.

Es ist von vornherein nicht glaublich, daß ein Mann von solcher innerer Festigkeit und Reife sich um seines äußeren Wohlergehens willen erniedrigt haben sollte. Leider ist der Wahn noch immer nicht ausgerottet, Mozart und eigentlich alle Musiker vor Beethoven seien Bedientennaturen gewesen, welchen es vor allem auf die Gunst ihrer Brotherrn angekommen sei. Man bedenkt nicht, daß im achtzehnten Jahrhundert die zahlreichen Fürstenhöfe und in Osterreich auch die Häuser des reichen Adels echte Pflanzstätten der Tonkunst, also wichtigste Kulturträger waren, und daß ferner, wenn einmal ein Dienstgeber seine Macht mißbrauchte, der Künstler seine Würde ebenso gut wahren konnte, wie es ihm gegenüber dem heutigen Beherrscher der materiellen Welt, dem nackten Geschäftsbetrieb, möglich ist. Was sich schon aus der Biographie Mozarts ergibt, findet in den Briefen seine Bestätigung, daß er nämlich ein durchaus aufrechter, selbstbewußter Charakter war, dem jede Kriecherei fern lag. „Nur nicht kriechen; denn das kann ich nicht leiden,“ schreibt er einmal an seinen Vater, nachdem er ihn gebeten hat, bei einer einflußreichen Persönlichkeit einen Schritt für ihn zu tun. Als der Erzbischof von Salzburg, der durch die schmähliche Behandlung Mozarts zu trauriger Berühmtheit gelangt ist, 1777 dem jungen Künstler den Reiseurlaub verweigerte, nahm dieser kurz entschlossen seine Entlassung. Freilich kehrte er zwei Jahre später, nachdem seine Hoffnungen auf Anstellung an einem andern Hofe fehlgeschlagen waren, auf dringendes Zureden des Vaters unter günstigeren Bedingungen in den ihm verhaßten Dienst

zurück. Aber 1781 in Wien, wohin der Erzbischof einen Teil seiner Kapelle mitgenommen hatte, kam es zum Bruch. Er ließ Mozart nicht nur an der Bediententafel speisen, sondern hinderte ihn auch, wo er konnte, sich in Wien hervorzutun und bekannt zu machen, und als der gekränkte Meister persönlich bei ihm vorstellig wurde, beschimpfte er ihn in der gemeinsten Weise. Nur die Sorge um den Vater, der ja gleichfalls in erzbischöflichen Diensten stand, hielt Mozart ab, aus diesem Auftritt die Konsequenz zu ziehen. Nachdem aber noch zwei ähnliche Auftritte gefolgt waren, stand sein Entschluß fest, diesem Manne nicht länger zu dienen, und als man es ihm unmöglich gemacht hatte, sein Entlassungsgesuch anzubringen, kümmerte er sich nicht mehr um den Erzbischof, sondern blieb als freier Mann in Wien. Alle Vorwürfe und Vorstellungen des Vaters — dessen Briefe aus jener Zeit sind nicht erhalten, aber ihr Inhalt spiegelt sich in denjenigen des Sohnes wieder — vermochten nicht, ihn in irgend-einem Punkte zum Rückzug zu bewegen.

Daß sich mit einer so tief gewurzelten inneren Harmonie beglückender, ja geradezu kindlicher Frohsinn vereinigte, der dem Meister von Jugend an bis in seine letzten Jahre treu blieb — man vergleiche besonders die Briefe an seine Gattin —, wird nicht überraschen. Auch besaß er, wenn Not und Sorge an ihn herantraten, die ja namentlich gegen Ende seines Lebens seine steten Begleiter waren, eine unverwüßliche Hoffnung auf bessere Tage. Seine Eltern hielten ihn für zu abhängig von dem ersten Gedanken, der ihm komme, namentlich dann, wenn es sich darum handle, neuen Bekannten Wohlthaten zu erweisen. Diese Beurteilung scheint der Wahrheit zu entsprechen. Er besaß eben die dem außenstehenden Betrachter so wohlthuende Impulsivität des Künstlers und eines warmen Herzens, die aber im praktischen Leben nicht immer das Richtige ergreift.

Haben wir uns bisher bemüht, von dem Charakter Mozarts wenigstens in seinen Grundzügen aus den Briefen eine Vorstellung zu gewinnen, so müssen wir dieselben jetzt nach dem befragen, was über sein Künstlertum und seine künstlerische Entwicklung aus ihnen hervorgeht. Als echter Musiker kommt er namentlich auf seine schöpferische Tätigkeit nur selten zu sprechen; aber die Ausbeute ist darum doch wichtig genug. Freilich will ich nicht verschweigen, daß die meisten der hier in Betracht kommenden Äußerungen schon vor Veröffentlichung der vorliegenden Ausgabe bekannt und ausgenützt waren. Trotzdem muß hier einiges herausgegriffen werden. Wie bereits H. Kresschmar hervorhob, ist es von Bedeutung, daß der junge Mozart auf seiner ersten italienischen Reise, 1770, über Fommellis „Armida“ schrieb: „Sie ist schön, aber zu geschweht und zu altväterisch fürs Theater.“ Das beweist, daß er sich der damals neuen Richtung, die man jetzt die Neuneapolitanische nennt, angeschlossen, einer Richtung, welche auf eingängliche Melodik weit mehr Gewicht legte als auf dramatischen Ausdruck. Fommelli dagegen gehörte der älteren neapolitanischen Schule an, fand aber, als er nach dreizehnjährigem Aufenthalt in Stuttgart, 1769, nach Italien zurückgekehrt war, dort kein Verständnis mehr. Zur richtigen Beurteilung

der ersten italienischen Opern Mozarts ist es wichtig, seine Stellungnahme zu berücksichtigen; denn sie können sich an dramatischer Schwungkraft nicht entfernt mit den Werken Zommellis oder Haffes messen.

Merkwürdig ist es, wie sich Mozarts Vorliebe bald der italienischen, bald der deutschen Oper zuzuneigen scheint. Dabei muß man wissen, daß zwischen dem Stil beider Gattungen wesentliche Unterschiede bestanden. Die deutsche Oper, damals noch fast völlig identisch mit dem Singspiel, hatte gesprochenen Dialog, und die Grundlage ihrer Gesänge war die Liedform. Die italienische Oper dagegen mit ihrem hochentwickelten Rezitativ war durchkomponiert, und die hauptsächlichste ihrer geschlossenen Formen war die Arie, die in ihrer weiten Anlage, ihrer Ausgestaltung im einzelnen und ihrem Gehalt geradezu einen Gegensatz zum Lied bildete. Freilich wurde gerade durch Mozart das deutsche Singspiel der italienischen Oper angenähert, ohne daß jedoch die stilistische Grundverschiedenheit beseitigt worden wäre. Nun schreibt er aus München 1777, also zu einer Zeit, da er, abgesehen von dem Jugendwerkchen „Bastien und Bastienne“ noch keine deutsche Oper komponiert hatte: „Ich bin hier sehr beliebt, und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der teutschen Nationalbühne in der Musik emporhülfe? Und das würde durch mich gewiß geschehen; denn ich war schon voll Begierde zu schreiben, als ich das teutsche Singspiel hörte.“ Aber nur einige Monate später, als er einerseits daran dachte, sein Glück in Paris zu versuchen, andererseits hoffte, mit der Sängerin Moya Weber Italien bereisen und für sie Opern schreiben zu können, meint er, er komponiere lieber französisch als deutsch, am liebsten aber italienisch. Dagegen zeigt er sich 1783, also nachdem er bereits mit der „Entführung“ alle bisherigen Singspiele in den Schatten gestellt und eine wirkliche deutsche Oper geschaffen hatte, und in einer Zeit, in welcher die Wiener Nationalbühne einige Aussicht auf Fortbestand bot, wieder entschieden deutsch gesinnt: „Ich halte es auch mit den Teutschen; wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber: jede Nation hat ihre Oper — warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? Ist die teutsche Sprache nicht so gut singbar wie die französische und englische, nicht singbarer als die russische? Nun ich schreibe iht eine teutsche Opera für mich: ich habe die Komödie von Goldoni ‚Il servitore di due padroni‘ dazu gewählt.“ Dieser Plan kam nicht zur Ausführung, vermutlich, weil die deutsche Oper einging, und was Mozart in den nächsten sieben Jahren außer dem „Schauspieldirektor“, der kaum in Betracht kommt, wirklich vollendete, waren italienische Opern, darunter „Figaro“ und „Don Giovanni“, also Werke, die allein genügen würden, ihn unsterblich zu machen. Erst 1790 bot ihm Schikaneder durch den Auftrag, die „Zauberflöte“ in Musik zu setzen, Gelegenheit, sich auf dem Gebiet der deutschen Oper noch höher emporzuschwingen als er es mit der „Entführung“ getan hatte. Wir sehen, sein scheinbares Schwanken, in welchem von Fall zu Fall die äußeren Umstände den Ausschlag gaben, beruhte auf seiner Fähigkeit, in allen Stilarten das Höchste zu leisten. Zweifellos hätte er auch eine vollendete französische Oper,

etwa im Stile Glucks, schaffen können, wenn er in Paris einen Auftrag erhalten hätte. Seine Bemühungen, in den französischen Stil einzudringen, von welchen in den Briefen die Rede ist, sowie vieles im „Domeneo“ berechtigten zu dieser Annahme.

Heute wissen wir, daß bei allem Anschluß an den durch Sprache und Text vorgezeichneten Stil das Beste in Mozarts Opern, sowohl italienischen als auch deutschen, sein persönlichstes Eigentum ist. Es ist interessant zu sehen, daß dies schon die Zeitgenossen bemerkten und zwar bereits an dem 1780 für München, aber auf einen italienischen Text geschriebenen „Domeneo“, der als sein erstes Meisterwerk für die Bühne gilt. Mozart erzählt, wie sich der Tenorist Raaff, ein älterer, bekannter und zweifellos tüchtiger Sänger, darüber beklagte, daß in einem Quartett der Stimme zu wenig Gelegenheit zur Entfaltung gegeben werde, und fügt bei: „Als wenn man in einem Quartetto nicht vielmehr reden als singen sollte.“ Dann teilt er mit, was er Raaff zur Antwort gab: „Ich habe mich (Sic) bei Ihnen zwei Arien alle Mühe gegeben, Sie recht zu bedienen — werde es auch bei der dritten tun — und hoffe, es zustandezubringen; aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compositur seinen freien Willen lassen.“ Wir beobachten hier den Kampf zwischen dem einseitig italienisch gebildeten Sänger, welcher verlangt, daß die Kompositionen seinen persönlichen Fähigkeiten angepaßt werden, und einer auf dramatische Belebtheit und folglich auf Unterordnung des einzelnen Sängers unter das Ganze ausgehenden Richtung, welche Mozart von jetzt an mit immer größerer Entschiedenheit vertrat. Sie bekundet sich vor allem in den Ensemblestücken, in welchen verschiedene Charaktere und verschiedene Interessen zusammenstoßen, und deren Verpflanzung aus der Buffooper in die ernste Oper um jene Zeit von mehreren Seiten her in Angriff genommen wurde, während Gluck in erster Linie die dramatische Wahrheit des Einzelgesanges und der von einer einheitlichen Stimmung beherrschten Chormasse erstrebte. Als Mozart den „Domeneo“ einstudierte, gab ihm der Vater den Rat, jedes einzelne Orchestermitglied durch Lobsprüche anzufeuern; denn „Ich kenne Deine Schreibart; es gehört bei allen Instrumenten die unausgesetzte, erstaunlichste Aufmerksamkeit dazu, und es ist eben kein Spaß, wenn das Orchester wenigstens drei Stunden mit solchem Fleiß und Aufmerksamkeit angespannt sein muß.“ Leopold Mozart erkannte also sehr wohl, daß sein Sohn die Orchesterbegleitung weit reicher und lebendiger ausgestaltete als seine italienischen Vorgänger.

Am ausführlichsten äußert sich Mozart über die Art seines Schaffens und über die Grundsätze, die ihn dabei leiteten, während der Komposition der „Entführung“. Da finden wir den berühmt gewordenen, häufig zitierten Satz: „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein.“ Was damit gemeint ist, ergibt sich mit aller wünschenswerten Klarheit aus dem Weiteren; „Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? Mit allem dem Glend, was das Buch anbelangt, sogar in Paris,

wovon ich selbst ein Zeuge war? Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bei Gott, zum Wert einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idee verderben.“ Daß bei Mozart die musikalischen Ideen weit weniger durch den sprachlichen Ausdruck als durch die Gemütsbewegungen der handelnden Personen hervorgerufen werden, daß er aber bei engstem Anschluß an diese innere Beschaffenheit des Textes stets darauf bedacht ist, die Grenzen seiner Kunst nicht zu überschreiten, zeigen uns seine Mitteilungen über Dsmins Arie „Solche hergelaufne Laffen“: „Die Arie habe ich dem Herrn Stephanie (dies war der Verfasser des Textes) ganz angegeben, und die Hauptsache der Musik davon war schon fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte.“ Und wenige Zeilen später: „Das ‚Drum beim Barte des Propheten‘ ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaß und in einem andern Ton (gleich Tonart) eben den besten Effekt machen: denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel; er kennt sich nicht, so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemalsen bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemalsen beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F — (zum Ton der Arie) —, sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den nächsten, D minor, sondern den weiteren, A minor, gewählt.“ Ist das nicht ein Stück gesündester Ästhetik? Man sehe sich nun einmal die höchst originelle Arie an mit ihrer zweifachen Steigerung bei „Drum beim Barte“ und bei „Erst gespießt und dann gehangen“, womit der in A moll stehende Schlußteil beginnt. Auch über sein Verfahren bei der Komposition der Arie Belmonts „O wie ängstlich, o wie feurig“ legt Mozart Rechenschaft ab. Hier konnte er dem Text Schritt für Schritt folgen, da dessen verschiedene Wendungen dem Musiker entgegenkamen. Von Konstanzens Arie „Ach, ich liebte, war so glücklich“ sagt er, er habe sie ein wenig der geläufigen Gurgel der Mademoiselle Cavalieri aufgeopfert; „Trennung war mein banges Los, und nun schwimmt mein Aug’ in Tränen“ habe er, „soviel es eine welsche Bravourarie zulasse, auszudrücken gesucht“. In der Tat hat die Arie nicht nur in den Koloraturen, sondern als Ganzes italienisches Gepräge, und die angeführte Stelle hätte der Meister in anderem Zusammenhang viel ergreifender vertonen können. Bekanntlich ist auch Konstanzens zweite Arie „Martern aller Arten“, welche Mozart übrigens nicht erwähnt, ein glänzendes Koloraturstück. Aber hier kann wohl weniger von

einem Aufopfern die Rede sein, da die Koloraturen zu dem heroischen Inhalt des Textes passen.

Noch gar manches, was auf Mozart, den Künstler, ein helles Licht wirft, wäre aus den Briefen auszuziehen; doch müssen wir uns an dem Beigebrachten genügen lassen. Auch müssen wir es uns versagen, auf die zahlreichen Briefe des Vaters und auf die wenigen der Mutter, der Schwester und der Gattin näher einzugehen. Nur sei noch erwähnt, daß sich unter den Briefen Mozarts auch der italienisch abgefaßte vom 1. September 1785 findet, in welchem er Haydn seine in langsamer Arbeit entstandenen sechs Streichquartette zueignet, die bedeutendsten, die er geschrieben hat, und unter den Briefen des Vaters derjenige, in welchem er seiner Tochter am 17. Februar des gleichen Jahres von Wien aus die Worte Haydns berichtet: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack und überdies die größte Kompositionswissenschaft,“ einen Ausspruch, der ihm wie die Krönung seines Lebens erscheinen mußte.

Genau hundert Jahre nach Mozart richtete ein anderer österreichischer Musiker von Wien aus seine Briefe an Eltern und Geschwister. Manche auf der Gemeinsamkeit des Vaterlandes beruhende Äußerlichkeiten und manche Schicksale beider Künstler könnten zu einem Vergleich herausfordern. Noch immer werden die Eltern mit „Sie“ angeredet und die Briefe mit der Formel „Ich küsse Ihnen die Hände“ beschlossen. Beiden Männern blieb es nicht erspart, die Sorge ums tägliche Brot kennen zu lernen. Und doch, welche grundlegenden Unterschiede auch abgesehen von der unermesslich höheren Begabung und der einzig dastehenden Universalität Mozarts! Dieser war nicht nur zum Musiker geboren, sondern wurde auch von früh auf dazu erzogen; Hugo Wolf dagegen (Hugo Wolf, Familienbriefe, herausgegeben von Edmund von Helmer, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1912) mußte sich die Erlaubnis, Musiker zu werden, erkämpfen. Von seinem Konflikt und seiner zeitweiligen Resignation legen die Briefe aus seinen Gymnasialjahren Zeugnis ab. Doch obgleich seine Eltern seinen Neigungen schließlich nachgaben, scheint er weder damals noch später zu innerer Harmonie gelangt zu sein. Mozart war sich deutlich bewußt, ein gottbegnadeter Künstler zu sein. Aber auch in den Zeiten des gespanntesten Verhältnisses zu seinem Vater vergaß er niemals die Ehrerbietung gegen denselben. Wolf dagegen war kleinlich-eitel, nicht nur vernarrt in jede seiner Kompositionen, sondern auch stolz auf äußere Vorteile, welche ihm seine Wohltäter hatten zukommen lassen, und bediente sich seinen Eltern gegenüber, die ihm seine ungünstige materielle Lage nach Möglichkeit zu erleichtern suchten, häufig eines unangenehm hochfahrenden Tones, wobei freilich einige sehr schöne Briefe an seine Mutter auszunehmen sind. Im Hinblick auf die furchtbare Katastrophe, welche über Wolf hereinbrach und ihn schon sechs Jahre vor seinem Tode geistig sterben ließ, widerstrebt es mir, auf die Briefsammlung näher einzugehen, die in künstlerischer Beziehung nur von geringem Interesse ist.

Will man den Unterschied zwischen einem krankhaft veranlagten und einem bis zum äußersten temperamentvollen und erregbaren, dabei aber innerlich gesunden Künstler kennen lernen, so vergleiche man die Briefe Wolfs mit denjenigen Wagners. Aus deren bisher veröffentlichter Masse, die nicht weniger als siebenzehn Bände füllt, liegt jetzt eine geschickt getroffene Auswahl in einem Bande vor (Richard Wagner, sein Leben in Briefen, eine Auswahl aus den Briefen des Meisters mit biographischen Einleitungen, herausgegeben von Dr. Karl Siegmund Benedict, mit einem Bildnis, Breitkopf u. Härtels Musikbücher, Leipzig, 1913), welche die oben erwähnten Vorzüge einer Auslese gegen eine Gesamtausgabe durchaus bewährt. Da begegnen wir kaum einem Brief, der nicht unser Interesse in Anspruch nimmt, der nicht eine Seite des menschlichen oder künstlerischen Charakters Wagners scharf beleuchtet. Ein näheres Besprechen des Inhalts hätte bei der weiten Verbreitung der Wagnerbriefe keinen Zweck. Nur eine einzige Stelle möchte ich herausgreifen. Am 30. Januar 1844 schreibt Wagner von Dresden aus an den Berliner Journalisten Carl Gaillard:

„Zunächst kann mich kein Stoff anziehen als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht. Ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopf, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der das Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorangegangen ist.“

Genau wie Mozart gewinnt also auch Wagner seine hauptsächlichsten musikalischen Gedanken aus dem Gehalt der Dichtung, nicht aus ihrem besonderen sprachlichen Ausdruck. Diese Übereinstimmung der beiden großen Musikdramatiker ist wohl geeignet, uns das wahre Verhältnis zwischen Musik und Poesie in bezug auf ihr Zusammenwirken erkennen zu lassen.




---

Allen Manuskripten ist Porto hinzuzufügen, da andernfalls bei Ablehnung eine Rücksendung nicht verbürgt werden kann.

---

**Nachdruck sämtlicher Aufsätze nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlags gestattet.**  
**Verantwortlich:** der Herausgeber George Kleinow in Berlin-Schöneberg. — Manuskriptsendungen und Briefe werden erbeten unter der Adresse:

An den Herausgeber der **Grenzboten** in Berlin-Friedenau, Hedwigstr. 1 a.  
**Recusprocher** der Schriftleitung: Amt Umland 3630, des Verlags: Amt Bützow 6510.  
 Verlag: Verlag der Grenzboten G. m. b. H. in Berlin SW 11.  
**Druck:** „Der Reichsbote“ G. m. b. H. in Berlin SW 11, Dessauer Straße 36/37.