



MOZART

GOETHE IM GESPRÄCH ZU ECKERMANN AM 11. MÄRZ 1832

Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Raphael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse.

ZEITGENÖSSISCHE KRITIKEN ÜBER „DON GIOVANNI“

Das Schöne, Große und Edle in der Musik zum Don Juan wird überall nur immer einem kleinen Haufen Auserwählter einleuchten. Es ist keine Musik für Jedermanns Geschmack, die bloß das Ohr kitzelt und das Herz verhungern läßt. — Mozart ist kein gewöhnlicher Componist. Seine Musik ist durchdachtes, tief empfundenes Werk, den Charakteren, Situationen und Empfindungen seiner Personen angemessen. Er verschnirkelt nie seinen Gesang mit unnötigen und seelenlosen Colaturen. Das heißt den Ausdruck aus der Musik verbannen und der Ausdruck liegt nie in einzelnen Worten, sondern in der klugen, natürlichen Vereinigung der Töne, durch die die wahre Empfindung spricht. Diesen Ausdruck hat Mozart völlig in seiner Gewalt. Bei ihm kommt jeder Ton aus Empfindung und geht in Empfindung über. Sein Ausdruck ist glühend, lebhaft und malerisch, ohne doch üppig und schwelgerisch zu werden. Er hat die reichste und doch auch die mäßigste Phantasie. Er ist der wahre Virtuos, bei dem nie die Einbildungskraft mit dem Verstande davonläuft, Raisonement leitet seine Begeisterung und ruhige Prüfung seine Darstellung.

+

+

+

Niemand wird in Mozart den Mann von Talenten und den erfahrenen, reichhaltigen und angenehmen Componisten verkennen. Noch habe ich ihn aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst für einen correcten, viel weniger vollendeten Künstler halten sehen, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Componisten halten.

ÜBER DEN CHARAKTER DES „DON GIOVANNI“

HERMANN ABERT

Die Musik des Don Giovanni entspringt einer ungeheuren Energie, die nur ein Ziel kennt, ihren Stoff bis auf das Letzte zu erschöpfen. Man begreift wohl, daß sie die Zeitgenossen befremdete, ja abstieß. Diese Oper war wirklich keine „Belustigung“ mehr, auch nicht im besseren Sinne, sondern hielt den Hörer mit ihren wohlberechneten, schneidenden Gegensätzen andauernd in fieberhafter Spannung. Die bis zum Erschrecken harte Deutlichkeit des Ausdrucks spricht allein schon aus der Instrumentation, die merklich von der des Figaro abweicht, noch mehr aber aus der Dynamik, die hier wie in keiner zweiten Mozartschen Oper den Hörer erbarmungslos zwischen den grellsten Gegensätzen hin und her schleudert und Übergänge kaum kennt. In grausiger Wildheit stürmt diese Musik über alle Höhen und Tiefen des menschlichen Schicksals weg; sie führt uns in eine Welt, deren düstere Erhabenheit den Herzschlag stocken macht, und gleich darauf in die eng umzirkte, trübe Sphäre des Alltags, die durch die Wahrheit der Schilderung sogar dessen Vertretern im Publikum ein Lächeln abzwingt. Mozarts Kunst, seine Gestalten beständig aufeinander zu beziehen und die von ihnen vertretenen Wirklichkeiten aneinander zu messen, feiert hier ihre höchsten Triumphe; sie offenbart sich ganz deutlich als die Hauptquelle seiner genialen Verschmelzung des Tragischen mit dem Komischen.

BRIEFE

An den Vater.

Wien, 26. September 1781.

Ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel, und er kennt sich nicht, und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich allzeit Musik bleiben muß.

An den Vater.

Wien, 4. April 1787.

. . . Diesen Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt, um so mehr, als ich aus Ihrem Letzten vermuten konnte, daß Sie sich gottlob recht wohl befinden. Nun höre aber, daß Sie wirklich krank seien! Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegensehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiß, obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht alleine nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes. Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht, so jung als ich bin, den andern Tag nicht mehr sein werde, und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre, und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie vom Herzen jedem meiner Mitmenschen. Ich habe Ihnen in dem Briefe (so die Storce eingepackt hat) schon über diesen Punkt (bei Gelegenheit des traurigen Todesfalls meines liebsten, besten Freundes Grafen von Hatfeld) meine Denkungsort erklärt; er war eben einunddreißig Jahr alt wie ich. Ich bedaure ihn nicht, aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich. Ich hoffe und wünsche, daß Sie sich, während ich dieses schreibe, besser befinden werden; sollten Sie aber wider alles Vermuten nicht besser sein, so bitte ich Sie bei . . . mir es nicht zu verhehlen, sondern mir die reine Wahrheit zu schreiben oder schreiben zu lassen, damit ich so geschwind, als es menschenmöglich ist, in Ihren Armen sein kann. Ich beschwöre Sie bei allem, was uns heilig ist . . .

An Konstanze.

Dresden, 13. April 1789.

Um sieben Uhr früh.

Liebstes, bestes Weibchen!

Hätte ich doch auch schon einen Brief von Dir! Wenn ich Dir alles erzählen wollte, was ich mit Deinem lieben Porträt anfangen würde, würdest Du wohl oft lachen. Zum Beispiel, wenn ich es aus seinem Arrest herausnehme, so sage ich: „Grüß Dich Gott, Stanzerl! Grüß Dich Gott, Spitzbub! Krallerballer! Spitzignas! Bagateller! schluck und druck!“

Und wenn ich es wieder hineintue, so lasse ich es nach und nach hineinrutschen und sage immer: „Nu — Nu — Nu — Nu!“, aber mit dem gewissen Nachdruck, den dieses so vielbedeutende Wort erfordert, und bei dem letzten Schnell: „Gute Nacht, Mauserl, schlaf gesund!“ Nun glaube ich so ziemlich was Dummes (für die Welt wenigstens) hingeschrieben zu haben, für uns aber, die wir uns so innig lieben, ist es gerade nicht dumm. Heute ist der sechste Tag, daß ich von Dir weg bin, und bei Gott, mir scheint es schon ein Jahr zu sein. Du wirst wohl oft Mühe haben, meinen Brief zu lesen, weil ich in Eile und folglich etwas schlecht schreibe. Adieu, liebe Einzige! Der Wagen ist da, da heißt es nicht: bravo und der Wagen ist auch schon da, sondern male! Lebe wohl und liebe mich ewig so wie ich Dich; ich küsse Dich millionenmal auf das zärtlichste und bin ewig Dein Dich zärtlich liebender Gatte.

P. S. Wie führt sich unser Karl auf? Ich hoffe gut. Küsse ihn statt meiner. An Herrn und Frau von Puchberg alles Schöne. NB. Du mußt in Deinen Briefen nicht das Maß nach den meinigen nehmen; bei mir fallen sie nur deswegen etwas kurz aus, weil ich pressiert bin, sonst würde ich einen ganzen Bogen überschreiben; Du hast aber mehr Muße. Adieu.

DER ARBEITER MOZART

ALBERT LEITZMANN

Über Mozarts Arbeits- und Kompositionsweise pflegen vielfach ganz falsche Vorstellungen verbreitet zu sein. Die große Zahl der von ihm bei einem Alter von nur 35 Jahren hinterlassenen Werke und ihre rasche Aufeinanderfolge im Verein mit irrigen Darstellungen, wie sie etwa die bekannte Anekdote von der Entstehung der Ouvertüre zum Don Giovanni enthält, wie sie leider auch in Mörikes vielbewunderter Novelle zu finden sind, die sich übrigens auch sonst in der Charakteristik des Meisters arg vergreift, mag die Ursache davon sein. Man irrt völlig, wenn man Mozarts Werke für mühelose Geburten des Augenblicks hält, wenn man ihn im Gegensatz zu Beethoven seine großen Schöpfungen ohne Skizzen und Studienentwürfe gleich so fertig hinschreiben läßt. Schon seine Erziehung lehrt uns, daß hier auf die wunderbarste Weise eine geniale musikalische Erfindungskraft durch strenge, fachgemäße Schulung und eisernen, gewissenhaften Fleiß zur Höhe künstlerischer Vollendung geführt worden ist. Seine Frau berichtet uns von seiner Gewohnheit, überall, selbst auf Reisen, kleine Blättchen Notenpapier in einer Kapsel bei sich zu führen, auf denen

alle neuen musikalischen Gedanken sofort fixiert wurden. Er selber sprach scherzhaft davon als von dem Portefeuille, in dem er seine Wertpapiere aufbewahre. Leider sind von diesen Skizzenblättern Mozarts, die wohl meist nach dem Abschluß der betreffenden Kompositionen vernichtet wurden, nur sehr wenige erhalten, die gleichfalls sehr interessant und lehrreich sind und uns wenigstens über frühere Formen einiger Arien wertvolle Erkenntnisse vermitteln. Es ergibt sich aus einer näheren Analyse dieser Materialien mit Deutlichkeit, daß Mozart überall derartige genauere Vorstudien machte, ehe er an die endgültige Reinschrift seiner Partituren ging, die allerdings immer den Eindruck völliger Abgerundetheit machen, daß er nicht wie ein genialer Verschwender künstlerischer Gedanken, sondern mit Besonnenheit und Überlegung arbeitete, daß bei ihm wie bei allen großen Künstlern Fleiß und Mühe die ständigen Begleiter des Genius gewesen sind. In das innerste Wesen des künstlerischen Produktionsprozesses selbst einzudringen ist freilich bei Mozart so wenig wie bei einem der andern großen Genien der Kunst möglich gewesen: wir müssen zufrieden sein, wenn hie und da einmal ein kleiner Lichtschimmer auf dieses geheimnisvolle Leben und Weben fällt, das sich als Ganzes noch keinem irdischen Forscherauge erschlossen hat. Märchenhaft war sein Improvisationstalent, das er wesentlich, obwohl Virtuos auch auf der Violine und Orgel, auf seinem Lieblingsinstrument, dem Klavier, ausübte. Nur Beethoven kam ihm darin nahe oder gleich, und bei beiden ist eine Fülle herrlichster musikalischer Gedanken, in kunstgemäßer Formung nur für den begeisterten Augenblick geboren, spurlos für alle Zeiten verklungen. Seit der Kindheit brachte Mozart halbe Nächte beim Klavier zu, wie denn überhaupt die Ruhe der Nacht seine Phantasie zur behendesten Tätigkeit anregte. Aber niemals wurde ihm das Klavier ein Hilfsmittel beim Komponieren: während des Schreibens kam er nie zum Instrument, sondern schrieb Noten wie Briefe und probierte einen Satz erst, wenn er vollendet war. Kompositionsarbeit und Phantasieren am Klavier hielt er auch der Tageszeit nach streng getrennt: während er für dieses die Abend- und Nachtstunden bevorzugte, war für jene der frühe Morgen bestimmt, eine Gewohnheit, die er ausnahmslos und mit Strenge festhielt. Eine geradezu fabelhafte Gedächtniskraft ermöglichte es ihm, große Sonaten, ja Konzerte im Kopf ausgearbeitet lange Zeit festzuhalten, so daß er seinen Klavierpart ohne Niederschrift zu spielen imstande war und nur die anderen Stimmen aufschrieb, ohne das Ganze je wirklich gehört zu haben. Fast unglaublich aber muß es uns vorkommen, wenn wir nach einer Notiz an seine Schwester uns vorstellen sollen, daß produzierende und reproduzierende Kraft bei ihm zu gleicher Zeit in völliger

Ungebundenheit nebeneinander ihren Weg gingen. Er entschuldigt einmal das Hintereinanderstehen einer Fuge und eines Präludiums in falscher Reihenfolge in einem seiner Manuskripte damit, daß er während der Niederschrift der schon im Geiste fertigen Fuge das Präludium neu komponiert habe.

MOZART ÜBER „DON GIOVANNI“

Mozart schätzte unter allen seinen Opern keine höher als „Idomeneo“ und „Don Giovanni“. Daß er so über sie urteilte, hörte man zwar nicht oft von ihm — er sprach überhaupt nur sehr ungern und nur ganz kurz von seinen Arbeiten —, aber doch zuweilen. Über „Don Giovanni“ sagte er: „Für die Wiener ist die Oper nicht, für die Prager eher, aber am meisten für mich und meine Freunde geschrieben.“

„DON GIOVANNI“

ROLAND TEUSCHERT

Im Herbst des Jahres 1787 trat Mozart mit Konstanze seine zweite Reise nach Prag an. Diesen kurzen Abschnitt im Leben Mozarts hat Eduard Mörike in seiner Meisternovelle „Mozart auf der Reise nach Prag“ mit dem vergoldenden Glanz seiner zarten Poesie umgeben. Mozart war in Prag der Held des Tages. Die Gartenvilla der Familie Duschek, genannt „Bertramka“, nahm das Ehepaar Mozart gastfreundlich auf. Von den Verehrern seiner Kunst liebevoll betreut, schuf hier Mozart die Wunderwelt seines „Don Giovanni“.

Da Pontes Text besitzt eine lange Ahnenreihe, auch Mozarts Musik war nicht ohne Vorläufer. Berührt ja der Stoff des Don Juan Probleme, deren dauernde Aktualität wie die der Faustsage stets zu neuer Auseinandersetzung herausfordern. Wir begegnen der Beschäftigung mit diesem Probleme in der Dichtung aller Länder. Es wäre ein vergebliches Unterfangen, innerhalb des engbegrenzten Rahmens der vorliegenden Darstellung in dieser Hinsicht eine lückenlose Aufzählung zu bringen. Die unmittelbaren Vorgänger da Ponte — Mozarts waren Giovanni Bertati — Giuseppe Gazzaniga, deren Don - Juan - Oper im Jänner 1787 in Venedig herauskam und unserem Librettisten und Komponisten bekannt geworden war. In Wien hatte Gluck bereits früher den Stoff in seinem dramatischen Ballett „Don Juan“ behandelt und damit auf dem Gebiete der Tanzreform Bedeutendes geleistet. Da Ponte hat Bertatis Fassung, sicher auch vielfach unter dem Einfluß Mozarts, mancherlei Veränderungen unterzogen und so eine brauch-

bare Grundlage für Mozarts Meisterwerk geschaffen. Ähnlich wie über die „Entführung“ besitzen wir auch über „Don Giovanni“ ein Urteil des deutschen Dichturfürsten. 1797 schreibt Goethe an Schiller: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im ‚Don Juan‘ auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt.“ Wie der Dichter die Bedeutung des Mozartschen Werks erkannt hat, geht auch daraus hervor, daß er sich Eckermann gegenüber einmal äußerte, „Mozart hätte den Faust komponieren müssen, die Musik müßte im Charakter des ‚Don Juan‘ sein“. Im wesentlichen verfolgt unser Meister im „Don Giovanni“ den Weg weiter, den er mit dem „Figaro“ beschritten hat. Die Elemente dieser Oper finden wir auch in der neuen wieder. Aber wie leicht es auch ist, bei den größeren Werken Mozarts ihren Schöpfer zu erkennen, so besitzt doch jedes wieder seine ganz eigene Note, eröffnet eine neue Empfindungswelt und zeigt eine Geschlossenheit in sich, die es wieder von den anderen deutlich abhebt. Während im „Figaro“ als Grundzug das tolle Treiben des Intrigenspiels vorherrscht, das ja mit dem Untertitel „Der tolle Tag“ versehen, schon in der wirbligen Unrast der Ouvertüre genügend charakterisiert erscheint, gibt im „Don Giovanni“ die Befehdung zweier grundverschiedener Weltanschauungen dem Ganzen das Gepräge: das diesseitige Prinzip, das in der schrankenlosen Bejahung der Sinnlichkeit seine höchste Befriedigung findet, und das Prinzip einer übersinnlichen Macht der Vergeltung. Aus dieser Grundeinstellung heraus findet Mozart auch den dem Werke adäquaten Stil. Bis heute ist der Streit noch nicht entschieden, ob der „Don Giovanni“ als Opera buffa oder als ernste Oper aufzufassen ist, was in der verschiedenen Inszenierungsweise am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Gewiß liegt auch hier die richtige Auffassung in der Mitte zwischen diesen beiden. Don Giovannis Charakter, seine starke, unbeschwertere Vitalität, sein sorgloses, dem jeweiligen Impuls blind folgendes Triebleben, sie finden in dem Formen- und Ausdrucksschatz der Opera buffa die geeignetesten Darstellungsmittel, die treibenden Kräfte aber, die dem Titelhelden entgegenarbeiten, sie nehmen ihre Darstellungsmittel anderswo her. Die Mystik des Steinernen Gastes, die Racheschwüre der verführten und betrogenen Geliebten Don Giovannis überschreiten natürlich die Abgrenzung des heiteren italienischen Operngrenzes bei weitem. Hier werden die Vorbilder Händels, Glucks lebendig. Auch an dem eigenen „Idomeneo“ knüpft Mozart zuweilen an. Gegenüber dem „Figaro“ wird die Bedeutung des begleiteten Rezitatifs noch gewaltig gesteigert. Tragik und Komik, als einer Quelle entströmend, sind zur höchsten Synthese miteinander verknüpft. Wieder finden wir

Mozart nicht als Verfechter einer der sich befehdenden Mächte parteiisch eingreifen, sondern objektiv die Darstellung beider verfolgen, als zweier Gewalten, die von Uranfang am Werke sind, die „jenseits von Gut und Böse“ stehen. Aus dieser Einstellung heraus ist es dem Meister möglich, beiden Gegensätzen jene absolute eindringliche Wirkung zu verleihen, die man überall dort entbehrt, wo der Gegenspieler nur die Kehrseite des Helden, dessen negative Konstruktion ist. Die Gestalten gewinnen hier aus sich heraus Leben, nicht aus der Existenz der anderen.

Mit Recht betont Goethe, daß dieses Werk in seiner Zeit ganz vereinzelt dasteht. Demzufolge war auch das Verständnis, das es fand, mit der rühmlichen Ausnahme des Prager kunstsinnigen Publikums sehr gering. Das zeigte gleich die Wiener Aufführung. Da Mozart wußte, daß der „Don Giovanni“ in seiner Prager Fassung den Wienern nicht recht zugänglich sein dürfte, brachte er mancherlei Veränderungen an, fügte Einlagen hinzu, die aber die ursprüngliche Wirkung des Werkes verblassen ließen und den gewünschten Zweck nicht erreichten. Als Kaiser Joseph eine der späteren Aufführungen besuchte, lautete sein Urteil nicht ermunternd. „Kein Bissen für meine Wiener“ bei all den Schönheiten, die das Werk besaß. Die Folge bestätigte dies. Nach einigen Wiederholungen wurde die Meisteroper abgesetzt und fand erst 1798 wieder Aufnahme in den Spielplan der Opernbühne.