sen sich drei Hauptphasen unterscheiden: die erste Phase wird von jenen zehn oder zwanzig Jahren gebildet, die vor Ausbruch der eigentlichen Französischen Revolution liegen; die in der Revolutionszeit entstandenen musikdramatischen Werke mit ihren Nachfolgern und Nachzüglern bilden die zweite Phase; mit dem Sieg und der Festigung der Konterrevolution, also etwa mit dem Jahre 1815, beginnt die dritte, nachrevolutionäre Phase der dritten Epoche, die sich bis gegen Ende des Jahrhunderts erstreckt. Übersichtlich zusammengefaßt ergibt der Entwicklungsverlauf folgendes Bild:

SCHEMA DER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DES BÜRGERLICHEN MUSIKTHEATERS

Erste Epoche: Vorgeschichte und Vorformen

Zeit: Vom Mittelalter und früher bis in das frühe 18. Jahrhundert

Charakteristik: Volkskomödien mit Musik mit ihrer eigenen Vorgeschichte in vielen europäischen Großstädten; im 17. und 18. Jahrhundert gleichzeitig: Blüte der höfisch-feudalen Oper; Mischformen zwischen der feudalen Oper und dem bürgerlichen Musiktheater, besonders in den öffentlichen Opernhäusern seit 1637

Zweite Epoche: Kristallisierung der bürgerlichen Oper

Zeit und Charakteristik: Im wesentlichen das 18. Jahrhundert; zwei Phasen:

1. Phase: etwa bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts
   „Vaudeville", „Comédie mêlée d'ariettes", „Ballad Opera"; Text oft bedeutender als Musik, die fast gänzlich aus bekannten Melodien zusammengestellt ist; in Italien: Opera buffa
2. Phase: etwa zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts
   Herausbildung der „Opéra comique" in Frankreich, der „Tonadilla" in Spanien, des „Singspiels" in vielen Ländern; Höhepunkt der „Reform" der Ernsten Oper

Dritte Epoche: Das Musikdrama

Zeit: Von etwa 1770 bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts; drei Phasen:

1. Phase: in Frankreich von etwa 1770 bis zur Französischen Revolution,
2. Phase: von der Französischen Revolution bis etwa 1815,
3. Phase: von etwa 1815 bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts

Charakteristik: Die Vorzüge der Ernsten und der Komischen Oper durchdringen einander; die Errungenschaften der symphonischen Technik werden der Oper zugeführt.

Die Charakteristik der zweiten und dritten Phase innerhalb unserer dritten Epoche braucht uns hier nicht aufzuhalten; sie wird auf den folgenden Seiten darzustellen sein. Hingegen muß die erste Phase kurz charakterisiert werden. Sie bildet die unmittelbare Vorgeschichte der Revolutionsoper und der Oper des 19. Jahrhunderts.

Der gegenseitigen Durchdringung von Ernster Oper und Komischer Oper war, wie wir wissen, seit Jahrzehnten vorgearbeitet worden. Die politischen Ideen des Bürgertums hatten sich in beiden Genres in künstlerische Kategorien umgesetzt. Keines der beiden Genres, weder die reine Ernste noch die reine Komische Oper, war imstande, den Anforderungen der Zeit gerecht zu werden. Es ist für Epochen stürmischer gesellschaftlicher Umwälzungen überhaupt charakteristisch, daß auch aus heiteren und selbst komischen Sujets ein tiefer sittlicher Ernst spricht und umgekehrt, daß selbst dem tragischsten Drama jene Heiterkeit nicht fremd ist, die dem allgemeinen Optimismus revolutionärer Zeiten entspringt. Musikalisch-technisch gesehen, war die gegenseitige Annäherung der beiden Genres weit fortgeschritten. Der Zeitpunkt war gekommen, sie miteinander zu verschmelzen. In Zukunft unterscheiden sich Ernste und Komische Oper durch den Stoff, durch die Bevorzugung dieses oder jenes Elements, durch die stärkere Verbundenheit mit der Tradition der Opera buffa oder Opera seria; sie unterscheiden sich jedoch nicht mehr prinzipiell durch ihren Inhalt oder durch ihre Technik. Dadurch hebt sich das neue Musikdrama von der älteren Oper ab.

Ein zweites Element, das Musikdrama und Oper voneinander unterscheidet, ist die wichtigere Rolle, die das Musikdrama der symphonischen Technik einräumt. Natürlich hatten sich Instrumentalmusik und Theatermusik zu keiner Zeit völlig unabhängig voneinander entwickelt. Dennoch war bis etwa 1770 das Musiktheater die Domäne vokaler Formen und vokaler Techniken geblieben. Seit diesem Zeitpunkt jedoch macht sich ein bisher unbekanntes Interesse der Opernkomponisten für die Formen und Techniken der Instrumentalmusik bemerkbar. Immer wieder setzen sich nun die Opernkomponisten mit den Möglichkeiten auseinander, die der Symphoniker dem Musikdramatiker – oft ist es ein und dieselbe Person – an die Hand liefert. Zu den Experimentierformen der Zeit muß man auch das Melodrama rechnen, das unter anderen von Jiří Antonín Benda (1722–1795) gepflegt wurde. Der zweiundzwanzigjährige Mozart sagte von Bendas Melodramen *Medea* und *Ariadne auf Naxos*[101]:

> beyde wahrhaft – fürtrefflich . . . ich liebe diese zwey wercke so, daß ich sie bey mir führe . . .

eine Auszeichnung, die Mozart nicht vielen Werken widerfahren ließ. Man dürfte mit der Annahme kaum fehlgehen, daß Mozart nicht nur am Reiz der Bendaschen Musik, der allerdings groß ist, Gefallen fand. Sicher interessierte ihn auch die symphonische Behandlung von Themen im Dienste des Dramas. Gestattete doch das Melodrama die Entfaltung des Orchesters, einerseits unabhängig von den Schemata der vokalen Formen, andererseits in enger Verbindung mit einer Bühnenhandlung. Es war dies eines der großen Probleme der Zeit. Vor allem waren es jedoch die Errungenschaften von Sonate, Streichquartett und Symphonie, deren Einverleibung in die Oper zum Musikdrama führte. Dieser Prozeß, noch wenig beachtet, sei in groben Umrissen dargestellt.

Offenbar gibt es innerhalb der Oper zwei Gruppen von Formen, in denen die Anwendung symphonischer Technik möglich ist: die Gruppe der rein instrumentalen und die der vokal-instrumentalen Formen. Die ersterwähnte Gruppe braucht uns nicht zu beschäftigen: Ouvertüre, battaglia [Schlachtmusik], tempestá [Sturmmusik], Tanzstücke und andere instrumentale Stücke sind im Zusammenhang mit der Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik wiederholt behandelt worden. Wichtiger für die Entwicklung der Oper jedoch ist das Eindringen der symphonischen Technik in die vokal-instrumentale Sphäre. Auch innerhalb dieser Sphäre gibt es mehrere Möglichkeiten, symphonische Mittel anzuwenden. Drei wichtige Stufen der Entwicklung mögen an Hand von Beispielen aus Glucks Opern angedeutet werden. – Der erste Teil des Terzettes, das Gluck an den Schluß seines *Orfeo*, 1762, stellt (Nr. 50), beginnt mit einer sechstaktigen Periode, die einmal Euridice, einmal Orfeo anvertraut ist

24 Gluck, *Orphée*, Nr. 50

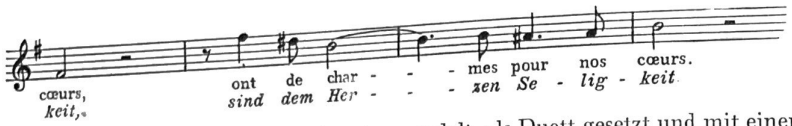


französische Worte: de Moline
deutsche Worte: nach dem Klavierauszug von A. Dörffel

Eine viertaktige Phrase des Amor leitet modulierend zu einem Mittelteil über, der auf einer liedartigen Fortführung des Hauptgedankens beruht, zwei Takte umfaßt und zur Haupttonart zurückführt

25 Gluck, *Orphée*, Nr. 50





Nun folgt wieder der Hauptgedanke, abgewandelt, als Duett gesetzt und mit einer Gegenstimme Amors versehen. Zur Begleitung dieses vokalen Ablaufs wird im Orchester ein Motiv

26 Gluck, *Orphée*, Nr. 50



unablässig wiederholt, dabei abgewandelt und unter anderen in folgenden sich an Ausdruckskraft steigernden Formen gebracht

27 Gluck, *Orphée*, Nr. 50



Während also die Singstimmen nach dem Prinzip der dreiteiligen Liedform gestaltet sind und symphonischen Techniken keinen Raum geben, ist in der Motivabwandlung der Orchesterbegleitung ein Element der Durchführungstechnik enthalten. Es hat zwar keinerlei Einfluß auf die formale Anlage des Musikstückes, trägt jedoch zu seiner Gesamtgestalt Wesentliches bei. Ein Beispiel für eine höhere Stufe der Entwicklung bietet der große Chor *Mächt'ger Phöbus* (Nr. 7) aus dem ersten Akt von Glucks *Alceste*, komponiert 1766/1767. Hier spielt die unablässige Wiederholung eines Motivs eine noch wichtigere Rolle: Im ersten Takt in dieser Form auftretend

28 Gluck, *Alceste*, 1. Akt, Nr. 7
Andante, poco animato



nimmt es im fünften Takt die charakteristischste Form an

29 Gluck, *Alceste*, 1. Akt, Nr. 7



in der es von nun an (wenn auch vorübergehend durch eine weitere Variation abgelöst) beibehalten, auf verschiedene Tonstufen versetzt und durch neue Orchesterfarben variiert wird. Dieses herabstürzende Skalenmotiv trägt zur Charakteristik des großartigen Musikstückes mindestens ebensoviel bei wie die Melodie der Singstimme, mit der das Motiv übrigens durch den gemeinsamen Sekundenvorhalt (Takt 5) verzahnt ist. Der Text des Stückes besteht in einer Beschwörung des Phöbus, er möge „das Todesgeschoß", dessen Drohen durch das unablässig wiederholte Motiv eindringlich dargestellt wird, vom Throne abwenden. Musikalisch gesehen ist das Stück dreiteilig angelegt. Eine achttaktige Periode (deren zweiter Teil in der Chorwiederholung erweitert wird) bildet den ersten und, verkürzt, den dritten Teil des Stückes

30 Gluck, *Alceste*, 1. Akt, Nr. 7
Andante, poco animato



französische Worte: Bailly du Roullet
deutsche Worte: nach dem Klavierauszug von E. F. Kogel

Der Mittelteil beginnt zunächst wie eine traditionelle liedartige Fortführung der Melodie

31 Gluck, *Alceste*, 1. Akt, Nr. 7



wendet sich aber in seinem weiteren Verlauf überraschend und „regelwidrig" zu einer transponierten Wiederholung des Hauptthemas, das natürlich wiederum das drohend herabfahrende Skalenmotiv mit sich bringt, kehrt dann zur Melodie des Mittelteils zurück, die jedoch diesmal anders weitergeführt wird und zur Haupttonart zurückmoduliert. Wir haben es also zwar mit einer dreiteiligen Form zu tun, nicht anders als im Terzett des *Orfeo*, und die Anlage der Singstimmen ist hier wie dort von der Motivdurchführung unabhängig. Dennoch sind die Unterschiede in der Gestaltung der beiden Stücke wichtiger als die Gemeinsamkeiten. Das Chorstück aus *Alceste* läßt sowohl das Thema des Hauptteiles als auch das des Mittelteiles auf mehreren Tonstufen und in verschiedenen Fassungen erklingen. Beide Themen werden innerhalb der beibehaltenen dreiteiligen Form gleichsam „durchgeführt": Wir haben es mit einem Element der symphonischen Technik zu tun, das sich hier, keineswegs zufällig, einstellt. Der Charakter der unerträglichen Bedrohung wie der unablässigen Beschwörung ist durch die Wiederholung und Abwandlung des Themenmaterials, durch die ständige, leicht veränderte Wiederkehr des bohrenden Hauptthemas weit eindringlicher dargestellt, als traditionelle Opernmittel es gestattet hätten. Eine dritte Stufe – die höchste Entwicklungsstufe auf diesem Gebiet, die Gluck erklimmen sollte – findet sich in seiner 1778 komponierten *Iphigenie auf Tauris*, und zwar in der Arie der Iphigenie, die den letzten Akt einleitet (Nr. 45). Ein gewichtiger Anteil der Entwicklung fällt dem Orchester zu, das mit zwei charakteristischen Motiven (M^1 und M^2) den Ton der Arie anschlägt

32 Gluck, *Iphigenie auf Tauris*, Nr. 45
Fieramente, un poco animato



dem sich die Singstimme unterordnet

33 Gluck, *Iphigenie auf Tauris*, Nr. 45
(Fieramente, un poco animato)



In der Tonart der Dominante erscheint, nachdem sich das erste Thema vierzehn Takte hindurch entwickelt hat, ein zweites Thema, in dem gleichfalls Singstimme und Orchester eng verwoben sind

34 Gluck, *Iphigenie auf Tauris*, Nr. 45
(Fieramente, un poco animato)





Wenn es zum zweiten Male auftritt, steht es, wie das in der Sonatenform üblich ist, in der Haupttonart. Das Stück folgt keinem der üblichen Formschemata, es hat die Dreiteiligkeit, die liedmäßige Weiterentwicklung seiner Themen und die Unabhängigkeit der Singstimme vom Orchester weitgehend aufgegeben. Aber es hat an deren Stelle mehrere Elemente der symphonischen Durchführungstechnik aufgenommen. Aus Weiterentwicklungen, Wiederholungen und Transpositionen von Teilen des Hauptthemas baut sich, zerklüftet und kantig, das Stück auf. Es ist „durchkomponiert". Wir haben es nicht mit einer Arie zu tun, sondern mit einer musikalischen Szene: Gluck bedient sich in dieser seiner letzten großen Oper der modernsten Technik seiner Zeit, der symphonischen Technik, um sie dem Ausdruck einer der düstersten Szenen, die er geschrieben hat, dienstbar zu machen.

Die große Ära der Nutzbarmachung symphonischer Mittel für das Musikdrama beginnt nach Gluck. Ihr erster großer Meister ist Mozart. Schon in seinen früheren Opern, ganz besonders aber in den späten Meisterwerken *Le Nozze di Figaro [Figaros Hochzeit]*, 1786, *Don Giovanni*, 1787, und *Die Zauberflöte*, 1791, ist die symphonische Technik mit unerreichter Phantasie und sublimster Meisterschaft gehandhabt. Sie bietet ihm die Möglichkeit, sich unerschöpflicher Ausdrucksmöglichkeiten zu bedienen und große Formen zu bauen, die, weil sie mit sparsamem Themenmaterial auskommen, einheitlich und geschlossen sind. Knapp vor dem Schlußchor der *Zauberflöte* steht die Szene, in der die „sternflammende Königin" und ihre Getreuen „mit Feuersgluth und mächt'gem Schwert" den „Tempel der Weisheit, der Vernunft und der Natur" überfallen. Die dramatische Wucht dieser gewaltigen Szene ist vor allem der symphonischen Durchführungstechnik zuzuschreiben, die das Thema

35 Mozart, *Die Zauberflöte*, aus dem 2. Finale

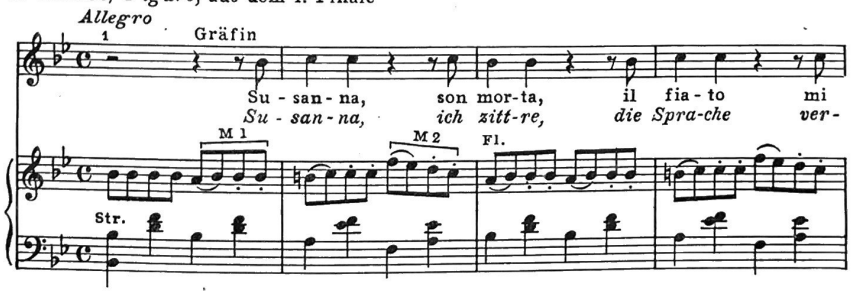




durch mehrere Tonarten jagt und ihm, neben andern Details, die rhythmische Grundgestalt der ganzen Szene abgewinnt.

Mozart hält sich an keinerlei Formschemata, sondern an die Erfordernisse der dramatischen Entwicklung. Manchmal folgt er dem Sonatenaufbau. So hat zum Beispiel der erste Teil des vierten Akt-Finales aus *Figaro* oder die Szene der Donna Elvira am Anfang des *Don Giovanni* (Nr. 3, Arie und Szene) die Form eines regelrechten Sonatensatzes, die Szene des Monostatos im ersten Finale der *Zauberflöte* die Form eines leicht variierten Sonatensatzes. Wie ein solcher Sonatensatz in einem Musikdrama Mozarts aussieht, zeige uns eine Analyse eines seiner Gipfelwerke. Wir wählen dazu das dritte der acht Ensemblestücke, aus denen sich das Finale des zweiten *Figaro*-Aktes zusammensetzt, das Allegro, 4/4-Takt, B-Dur: Der Graf ist soeben ins Nebenzimmer gegangen, um dort einen vermeintlichen Liebhaber seiner Frau aufzustöbern. Die Gräfin muß das Schlimmste befürchten, denn in der Tat war im Nebenzimmer der Page versteckt; Susanna, die Zofe der Gräfin, hingegen weiß, daß der Herr Graf kein Glück haben wird: Sie selbst hat dem Pagen zur Flucht verholfen. Um diese seelische Situation musikalisch einzufangen, hat Mozart eines jener Themen erfunden, die in sich zwiespältigen Charakters sind: Die ersten vier Takte sind der Besorgnis und Unruhe der Gräfin gewidmet, die zweiten vier Takte der beruhigenden Überlegenheit Susannas, die beiden Themenhälften zusammen bilden eine achttaktige Periode: Die beiden Frauen gehören zueinander und halten zueinander, Susannas Überlegenheit und die Unruhe der Gräfin sind „aus einem Stück"

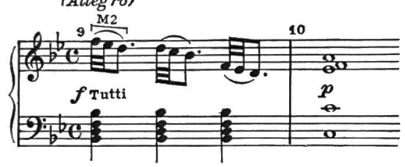
36 Mozart, *Figaro*, aus dem 1. Finale





Die Zerknirschung des Grafen, der von vergeblicher Suche aus dem Nebenzimmer zurückkehrt, zerstört den periodischen Aufbau. Eine Art von Recitativo accompagnato nimmt sechs Takte in Anspruch. Das dazwischenfahrende Orchestermotiv, das ihm zugrunde liegt, ist einem Motivchen der ersten Themenhälfte (M^2) abgewonnen

37 Mozart, *Figaro,* aus dem 1. Finale



Aber das genügt nicht. Zur Charakteristik der gräflichen Unruhe werden nun die ganzen vier Takte der Gräfin herangezogen, allerdings mit einer sehr bezeichnenden Veränderung: Die Gräfin brauchte Susanna gegenüber ihre Unruhe nicht zu verbergen; diese äußert sich in den abgerissenen Floskeln der Singstimme. Anders der Graf. Er will seine Unruhe nicht zeigen und setzt darum den fliegenden Achteln des Orchesters eine scheinbar ruhig absteigende melodische Linie – sie ist M^2 abgewonnen – entgegen. Auch sind die vier Takte der Gräfin um zwei weitere vermehrt, die eine wichtige Weiterentwicklung von M^2 enthalten, die wir M^3 nennen wollen

38 Mozart, *Figaro,* aus dem 1. Finale



Wir sind nun an der Stelle der musikalisch-formalen Entwicklung angelangt, an der im Sonatensatz das zweite Thema steht. Es steht auch hier. Wie es der Regel entspricht, erscheint es in der Tonart der Dominante. Seine Struktur ist äußerst bemerkenswert. Inhaltlich gesehen geht es darum, daß der Graf, der sich nach seiner Meinung genug zerknirscht gezeigt hat, es nun auf andere Art versucht: Er trumpft auf. So grausam hätte man ihn nicht zu foppen brauchen. Aber die Frauen lassen ihn kaum zu Ende sprechen: Er hätte noch weit Schlimmeres verdient. Dieser Doppelfunktion dient wiederum ein Thema zwiespältigen Charakters, das außerdem die Eigenart hat, seine beiden Teile aus dem Hauptthema zu beziehen

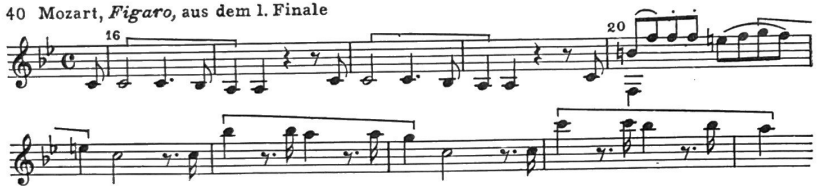
39 Mozart, *Figaro,* aus dem 1. Finale





Des Grafen Anteil an diesem Thema ist eine Weiterentwicklung seines ruhig absteigenden Motivs von vorhin. Gleichzeitig nimmt er die inzwischen im Orchester vorgenommene Veränderung von M^2 und M^3 in seine Singstimme mit auf, so daß sich im engen Raum von wenigen Takten folgende melodischen Verwandlungen – alle aus einem Motivchen des Hauptthemas entwickelt – ergeben

40 Mozart, *Figaro*, aus dem 1. Finale



Nicht genug damit. Das unscheinbare Motiv hat noch weitere Möglichkeiten in sich: M^3 wird umgekehrt – genauer gesagt: in Krebsform gesetzt –, so daß nun zum ersten Male die für das Hauptthema typischen Sekundenvorhalte von unten in solche von oben verwandelt werden. In dieser Form dient es der Replik der beiden Frauen. Die fünfmalige Wiederkehr des Vorhaltes gibt ihrer Themenhälfte den eigensinnigen Charakter. Widerspruch wird nicht geduldet! Takt 28, der Schlußtakt des zweiten Themas, geht auf M^2 in seiner ursprünglichen Gestalt zurück. Aber während bisher die unruhige Achtelbewegung immer nur im Orchester anzutreffen gewesen war, erfaßt sie nun zum ersten Male die Singstimmen: Die bisher verhaltene, unausgesprochene Unruhe sprudelt ungehemmt, plappernd, hervor. Übrigens setzen die Frauen vor Ungeduld einen halben Takt „zu früh" ein. Wir haben das Ende der Exposition erreicht. Beide Seiten haben sich „exponiert", haben dargelegt, wie es in ihrem Innern aussieht und was sie zu tun beabsichtigen. Nun kann das Spiel der Kräfte anheben, die Durchführung beginnen.

Sie beginnt friedlich, da der Graf sich, zu der Untermalung der zweiten Hälfte des Hauptthemas, aufs Schmeicheln verlegt. Davon will die Gräfin nichts hören. Zu der Melodie des zweiten Themas, mit der gerade erst der Graf aufzutrumpfen gesucht hatte, hält sie ihm die Erniedrigung vor, die sie erdulden mußte. So erhält der Graf seine eigenen Worte zu seiner eigenen Melodie wieder zurück, und so wenig er auch von den Worten wissen will, die er zu brauchen pflegte, die Melodie läßt er sich aufdrängen. Aber wie verändert klingt sie nunmehr aus seinem Munde! Eine klägliche Mittelstimme, abgeleitet aus den Sekundenvorhalten, wie sie M^1 enthält, windet sich der Melodie zu Füßen wie der Graf der Gräfin

41 Mozart, *Figaro*, aus dem 1. Finale



Zudem ist aus dem Dur Moll geworden, was charakteristische Veränderungen der Harmonie ergibt, und aus dem ritterlichen Sechzehntelmotiv der Orchesterbegleitung werden weinerlich absteigende Figuren von Violine und Fagott

42 Mozart, *Figaro*, aus dem 1. Finale





Mit Hilfe des gleichen, jedoch symphonisch variierten Themenmaterials sind die verschiedenartigen Situationen der beiden Gatten dargestellt. Es handelte sich um die erste Hälfte des zweiten Themas, auf die nun logischerweise Susanna mit der zweiten Hälfte des Themas, die auch eine Veränderung erfahren hat, antwortet. Die klägliche Mittelstimme der gräflichen Bitte wandelt sich zum Baß der kecken Antwort Susannas, und aus dem Motiv

43 Mozart, *Figaro*, aus dem 1. Finale



wird nun

44 Mozart, *Figaro*, aus dem 1. Finale



Die Gräfin hält den Moment für gekommen, den Spieß umzukehren. Sie tut es, indem sie das Motiv des Grafen umkehrt. Aus der Melodie, in die sie ihre Vorwürfe kleidet

45 Mozart, *Figaro*, aus dem 1. Finale
(Allegro)



hört man unschwer die Umkehrung des Motivs der Takte 22/23. Der Graf weiß nichts Besseres, als seine Bitte in anderer Tonart zu wiederholen, und erhält von Susanna, wie zu erwarten, die gleiche Abfuhr wie früher. Wir sind nun in Es-Dur und damit am Ende des ersten Durchführungsteiles angekommen. Eine sehr gefährliche Situation hat sich zum Guten gewandelt. Man kann zufrieden sein, daß

der Graf nicht nur nichts entdeckt, sondern obendrein noch eine Lektion erhalten hat. Weiter wollen es die Frauen für diesmal nicht treiben. Es ist Zeit einzulenken, Susanna wendet sich besänftigend an die Gräfin. So tritt nun der zweite Teil des Hauptthemas, Susannas beruhigend-überlegener Viertakter, in seine Rechte. Die Takte 60 bis 86, von Es-Dur nach As-Dur modulierend, sind von ihm und einer liedartigen Weiterführung beherrscht. Dazu zunächst die Solostimme der Gräfin

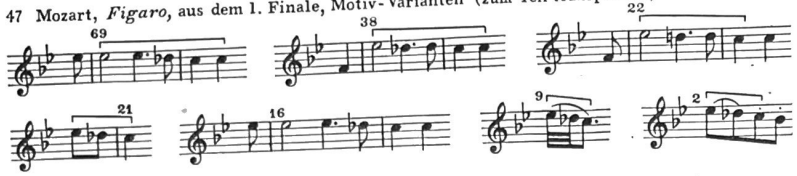
46 Mozart, *Figaro*, aus dem 1. Finale
(Allegro)



deutsche Worte: traditionelle Übersetzungen

Daß die Gräfin dem Grafen überlegen ist, zeigen diese Takte, aus denen nicht mehr weibliche Schlauheit, sondern echtes Gefühl für den immer noch geliebten Gatten spricht. Mozart hat zur Gestaltung dieser wenigen Takte den vielleicht genialsten Kunstgriff der ganzen Szene angewandt. Während das Orchester, wie wir sahen, den zweiten Teil des Hauptthemas abwandelt, ist der kontrapunktierenden Stimme der Gräfin gleichfalls kein neues, sondern altes, aber neu gesehenes, neu gehörtes Themenmaterial anvertraut: das Motiv, mit dem der Graf zuerst aufzutrumpfen, dann untertänigst zu bitten versuchte und das seinerseits von einem Motiv des unruhigen Hauptthemateiles abstammt. Wenn wir uns die Verwandlungsgeschichte dieses Motivs rückwärtsschreitend nochmals in Erinnerung rufen (und dabei der besseren Übersichtlichkeit halber die einzelnen Verwandlungsstadien in die gleiche Tonart transponieren), ergibt sich folgendes Bild

47 Mozart, *Figaro*, aus dem 1. Finale, Motiv-Varianten (zum Teil transponiert)



In der As-Dur-Episode der Durchführung treten also zum ersten Male Elemente der beiden kontrastierenden Thementeile gemeinsam auf. Das Ruhige und das Unruhige durchdringen einander. Ein sonderbarer Schwebezustand, Abbild der komplizierten seelischen Situation, ist das Ergebnis. In den nächsten Takten der Episode vereinen sich, zum ersten Male innerhalb dieser Szene, alle drei Stimmen. Die Versöhnung bahnt sich an. Aber noch hat der Graf seinen Groll und seine Enttäuschung nicht überwunden. Das abstürzende Motivchen, zu dessen Begleitung er am Anfang der Szene das Zimmer betrat, leitet den dritten Teil der Durchführung ein, in dem die einzelnen Themenelemente einander im schnellen Wechsel – nach jeweils zwei Takten – ablösen. Des Grafen Fragen werden beantwortet, aber als er seinen Groll gegen Figaro nicht beherrschen kann und sich dabei köstlicherweise jenes Motives bedient, mit dem Susanna ihn schon zweimal zurechtgewiesen hatte, wird ihm unmißverständlich bedeutet, daß er sich diesmal in der ungewohnten Situation befindet, seinem Zorn nicht freien Lauf lassen zu dürfen. Der zweite Teil des zweiten Themas, der mit seinen fünfmaligen Vorhalten im Geplapper der Frauen die Exposition abgeschlossen hatte, verschließt dem Grafen auch diesmal den Mund. Gleichzeitig schließt er auch die Durchführung ab. Denn in Es-Dur, wo wir nun angelangt sind, in der Tonart der Unterdominante, beginnt, wie sich das gelegentlich auch in Sonaten und Symphonien findet, die Reprise. Ihre Funktion ist es, die Form zu schließen, die Themen der Exposition in neuer Anordnung wiederaufzunehmen und sie dadurch in neuem Lichte zu zeigen, mit neuer Bedeutung geladen. Das geschieht auch hier. Zwar hat die jetzt erreichte äußere Situation mit der des Szenenanfangs nicht viel gemein. Doch ist die seelische Situation immer noch bestimmt durch jene eigenartige Mischung von Unruhe und Ruhe, wenn sie auch sozusagen unter den Personen anders verteilt sind. Der Graf ist zwar beruhigt darüber, daß im Nebenzimmer kein Liebhaber versteckt war; er hat eine Niederlage einstecken und um Frieden bitten müssen. Aber seine Pläne, Susanna zu gewinnen, vielleicht doch noch seine Frau bei einer Untreue zu ertappen, Figaro doch noch bestrafen zu können, sind nicht aufgegeben. Der scheinbare Frieden ist nur ein Waffenstillstand, die innere Unruhe ist nicht überwunden. So sind dem Grafen aus innerer Notwendigkeit nun, da sich das Miniaturdrama dieser Szene dem Ende zuneigt, zum ersten Male b e i d e Themenhälften anvertraut, ebenso der Gräfin. Der Gefahr dieses Auftritts ist sie glücklich entronnen; sie kann aufatmen. Aber wie wird das alles enden? Wird ihr Plan nicht doch noch ans Licht kommen? Und selbst, wenn nicht – kann sie, die ihre Liebe einem Unwürdigen geschenkt hat, ruhig sein? Die Gräfin übernimmt das zwiespältige Hauptthema aus dem Mund ihres Gatten. In einer Wendung von unbeschreiblicher Anmut folgt dem Themenende in Es-Dur unvermittelt die Version in c-Moll, zu der die Gräfin nunmehr auch in Worte kleidet, daß sie verzeihen will, und in Töne kleidet, wie ihr dabei ums Herz ist. Das zweite Thema fällt Susanna zu. Es steht nun, wie zur tonartlichen Abrundung erforderlich, in der Haupttonart und ist geistvoll verändert. Bei seinem ersten Auftreten war es ja zwischen dem Grafen und den Frauen geteilt; nun gehört es Susanna zur Gänze. So hat der erste Thementeil das Wesentliche seiner melodischen Gestalt – jenes absteigende Terzenmotiv – zwar beibehalten, aber seinen Charakter so verändert, daß es an Stelle des gräflichen Aufbegehrens den Stoßseufzer Susannas über den Wankelmut der Frauen ausdrücken kann. Richtig bemerkt Abert,[102] daß Susanna damit auch die Gräfin trifft. So ist sie also doppelt berechtigt, sich des Motivs zu bedienen, in dem der Graf seinen Trotz gezeigt hatte. Der zweite Thementeil allerdings muß auf den Kopf gestellt werden. Denn wo ist die Standhaftigkeit der Frauen geblieben? Sie ist in ihr Gegenteil verkehrt worden, und das geschieht nunmehr auch mit dem Motiv, das sie ausdrückte. Seine eigenwillig absteigende Linie (Notenbeispiel 39, Takte 25 und 26) klingt nur wie eine Erinnerung im Baß an, die Melodie hingegen steigt nunmehr (in den Takten 125 und 126) an: Die frühere Einmütigkeit der beiden Frauen ist in zwei gespalten: „Man wendet, man dreht sich und kommt doch nicht aus." Zum guten Beschluß fügt Susanna noch die aus der Durchführung bekannte zweite Version ihres Scheltmotivs an (Takte 127 bis 130), denn nun ist auch die Reprise zu Ende. Eine Coda spinnt den zweiten Teil des Hauptthemas über dreißig Takte aus, die Singstimmen bewegen sich in langen Notenwerten und in ruhigen Tonschritten. Der Frieden ist hergestellt – vorläufig. Figaros Auftritt im nächsten Ensemblestück wird ihn wieder in Frage stellen . . .

Diesem Meisterwerk hat das Musiktheater nicht leicht etwas Ähnliches an die Seite zu stellen – es sei denn ein anderes Ensemble Mozarts. Es könnte, das hat die Analyse gezeigt, in keiner anderen Technik geschrieben sein als in der symphonischen. Sie wurde ja eben mit dem Ziel entwickelt, die tausend leisen Regungen, unausgesprochenen Beziehungen, halb unbewußten Reaktionen, das ganze unbeschreibliche Spiel seelischer Kräfte künstlerisch zu bewältigen. Mit dem thematischen Material einer einzigen achttaktigen Periode hat Mozart ein Musikstück von 161 Takten geschrieben, das den subtilen, vielfach verschlungenen Vorgängen der äußeren und der inneren Handlung in gleicher Weise gerecht wird. Man kann die ungeheure Kunstleistung, die hier gelungen ist, nicht würdigen, wenn man sie nur als „kontrapunktisches Meisterstück"[103] auffaßt oder wenn man, wie Abert,

die symphonische Durchführung der Themen zwar bemerkt, jedoch einschränkend hinzufügt, sie sei

> allerdings . . . nicht in rein musikalischer, sondern in dramatischer Tendenz

erfolgt.[104] Hier gibt es keinen Widerspruch zwischen „rein musikalischer" und dramatischer Absicht. Der Begriff des „rein Musikalischen" birgt die Gefahr in sich, daß die Beziehung auf den Menschen außer acht gelassen wird. Vom Standpunkt des Kontrapunkts oder der musikalischen Form gibt es bei Mozart vielerlei Imposantes zu bewundern. Seine Größe kann man nur verstehen, wenn man technische Meisterschaft und inhaltliche Erfüllung als zwei Seiten eines Problems auffaßt: der Darstellung menschlicher Beziehungen. Sie ist auch der Schnittpunkt, in dem sich Drama und Musik treffen. In der völligen Übereinstimmung musikalischer und dramatischer Erfordernisse liegt, neben der künstlerischen, die historische Bedeutung des *Figaro* und der andern Meisterwerke Mozarts.

Es ist aber nicht bloß die Verwertung der symphonischen Technik für die bürgerliche Musikbühne zu registrieren. Die Tatsache, daß Symphonie und Oper, die ein oder eineinhalb Jahrhunderte hindurch bis zu einem gewissen Grad unabhängig geblieben waren, einander in der reifen Kunst des Aufklärungszeitalters auf einer höheren Stufe wieder begegneten und durchdrangen, wirft allerlei Probleme auf. Es war nicht bloß die Musikbühne, die von der „höheren" Kunst der „reinen" Musik gewinnen konnte. Das Seelendrama der Symphonie und der Kammermusik hatte seinerseits von der demokratischen Kunst der Musikbühne zu lernen. Auch fällt Licht auf die ästhetische Bedeutung der Symphonie, wenn ihre Mittel so reibungslos dem Theater einverleibt werden können. Auch bei der Betrachtung der Symphonie ist die „rein musikalische" Auffassung, die Bewunderung „kontrapunktischer (und anderer) Meisterstücke" unzureichend. Hier wie dort geht es um die Gestaltung des Menschen, und zwar — wir befinden uns im 18. Jahrhundert — des neuen, bürgerlichen, des humanistisch denkenden und empfindenden Menschen.

Die Ideen der Enzyklopädisten hatten deshalb einen so einzigartigen Widerhall in der halben Welt, weil sie nichts anderes waren als ein Extrakt aus den überall angestellten Überlegungen des Bürgertums, die ihrerseits letzten Endes durch seine ökonomisch-politische Situation verursacht waren. Die Enzyklopädisten dachten zu Ende, faßten zusammen, systematisierten, was Tausende ebenfalls dachten. Ähnliches gilt von den Musikern des Bürgertums. Die Frage, wo „zuerst" das Singspiel, die Symphonie, die Idee, symphonische und musikdramatische Elemente zu vereinen, auftauchte, ist nicht sinnvoller als die Frage nach dem ersten Veilchen im März. Was sich in den Köpfen der Musiker abspielte, hing, um auf Marx' geistvollen Ausspruch zurückzukommen, durch unsichtbare Fäden

mit dem Körper des Volkes zusammen. Die materielle Not des Volkes und seine geistige Unterdrückung, die Unruhe unter den Bauern, der plebejische Zorn in weiten Schichten der Städte, die revolutionäre Ungeduld der aufgeklärten Bürger — alles das ist es, was uns aus der Musik des 18. Jahrhunderts entgegentönt.

Mit einem Wort: Das 18. Jahrhundert, das Jahrhundert der Aufklärung, bereitet auf geistigem Gebiet die bürgerliche Revolution vor. Darum ist seine Wissenschaft und seine Kunst so kühn, so universell und so demokratisch. Es tut nichts zur Sache, ob dies dem einzelnen Denker, Dichter, Musiker ins Bewußtsein trat oder nicht. Sie alle gemeinsam formten die Ideen, die „in der Luft lagen", in der geistigen Luft, in der die fortschrittlichen Bürger atmeten. So ist es also durchaus möglich, daß einzelne Denker, Dichter, Musiker sich von der Aufklärung in einzelnen Fragen abgrenzten und dennoch in allen entscheidenden Fragen echte Söhne der Aufklärung waren. Das gilt auch im vollen Sinne des Wortes für Mozart. Selbst ein so kluger Historiker wie Alfred Einstein ist der Meinung, die musikalische, die geistige Entwicklung Mozarts habe sich vollzogen

> in einer Sphäre, unzugänglich und in sich geschlossen über allen menschlichen und bürgerlichen Erlebnissen schwebend.[105]

Aber eine vorurteilslose Betrachtung von Mozarts musikalischer und geistiger Entwicklung zeigt, daß das Gegenteil zutrifft.

MOZART — EINE GESTALT DER AUFKLÄRUNG*

In einem Brief aus Paris vom 3. Juli 1778 brauchte Mozart häßliche Worte über Voltaire. Mozarts Mutter war am Abend dieses Tages gestorben, und Mozart verbrachte die Nacht, neben der toten Mutter wachend, mit dem Schreiben von Briefen. Seinem Vater nun schrieb er in dieser schweren Stunde neben vielem andern auch dies:

> Nun gebe ich ihnen eine nachricht die sie vielleicht schon wissen werden, daß nehmlich der gottlose und Erz-spizbub voltaire so zu sagen wie ein hund — wie ein vieh crepirt ist — das ist der lohn! —[106]

Dieser Ausbruch ist nicht schwer zu kommentieren. Mozart gibt hier den Standpunkt des reaktionären Flügels der katholischen Kirche wieder, der ihm in Salzburg, wie man sieht, nicht ohne Erfolg, beigebracht worden war. So wäre also Mozart, oberflächlich betrachtet, als gläubiger Katholik ein Gegner der Aufklärung. — Wir brauchen in unserem Zusammenhang nicht darauf einzugehen, daß Mozarts Katholizismus von einer besonderen, „aufgeklärten" Art war und daß allein schon seine Zugehörigkeit zu den Freimaurern einen gewissen Widerspruch zu manchen

* Siehe Abb. 18, Taf. 8 bei S. 65.

Auffassungen der Kirche sowie eine Verbindung zu entscheidenden Gedanken der Aufklärung in sich schloß. Wir wollen vielmehr drei charakteristische Züge aus dem Bild des Menschen und Musikers Mozart näher ins Auge fassen – sein bürgerliches Selbstbewußtsein, seine ästhetischen Ansichten und seinen Optimismus –, um aus ihnen zu ersehen, wie viel Mozart mit dem „gottlosen Erz-spizbub" und dessen Kampfgefährten gemein hatte.

Von früher Kindheit an ist Mozart durch auffallend scharfe Beobachtungsgabe und Menschenkenntnis ausgezeichnet. Proben seines Verstandes, seines Witzes, seiner Kritik finden sich in seinen Briefen in reicher Zahl. Aber wie sehr sich Persönlichkeit, Selbstbewußtsein und bürgerliche Ehrbegriffe des jungen Mannes gefestigt hatten, trat erst zutage, als im Jahre 1781 der große Zusammenstoß mit dem Erzbischof erfolgte. Mozart weilte damals im Gefolge des Erzbischofs in Wien, wo er sich künstlerisch verstanden fühlte. Der vorhergesehene und gefürchtete Befehl zur Rückreise nach Salzburg erregte Mozart so sehr, daß er es zu einer Szene kommen ließ, in deren Verlauf er vom Erzbischof beschimpft wurde. Als dieser ihm endlich die Türe wies, sagte Mozart, den Hinauswurf als Entlassung deutend[107]:

> es soll auch dabei bleiben; morgen werden sie es schriftlich bekommen.

Von nun an lebte Mozart ohne Bindung an eine höfische Stellung vom Ertrag seiner Kompositionen, seiner Konzerte und vom Stundengeben in Wien. Inzwischen war es zu einer noch heftigeren Szene mit dem Haushofmeister gekommen. Am 20. Juni 1781 schrieb Mozart dem Vater:

> wegen dem arco darf ich nur meine vernunft und mein Herz zu rathe ziehen, und brauche also gar keine Dame oder Person vom stande dazu, um das zu thun was recht und billig ist, was nicht zu viel und zu wenig ist; – das Herz adelt den Menschen; und wenn ich schon kein graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im leib als mancher graf; und hausknecht oder graf, sobald er mich beschimpft, so ist er ein hundsfut. – ich werde ihm von anfang ganz vernünftig vorstellen, wie schlecht und übel er seine sache gemacht habe; – zum schlusse aber muß ich ihm doch schriftlich versichern daß er gewis von mir einen fuß im arsch, und noch ein paar ohrfeigen zu gewarten hat; – denn, wenn mich einer beleidigt, so muß ich mich rächen; und thue ich nicht mehr als er mir angethan, so ist es nur wiedervergeltung und keine strafe nicht; und noch dazu würde ich mich mit ihm in gleichheit stellen, und da bin ich wahrlich zu stolz dazu, als daß ich mich mit so einem dummen schöps verglieche.[108]

Mozart hatte sich ein Bewußtsein vom Wert und von der Würde der Persönlichkeit errungen, das in seinen Augen zweifache Berechtigung hatte. Er fühlte sich als Musiker von ungewöhnlichen Anlagen und als Bürger keinem Fürsten der Welt unterlegen. So hieß es schon früher einmal in einem Brief an den Vater:

> Der obersthofmeister müste mir in Musique sachen, alles was die Musique betrift, nichts zu sagen haben. denn ein Cavalier kann keinen kapellmeister abgeben, aber ein kapellmeister wohl einen Cavalier...[109]

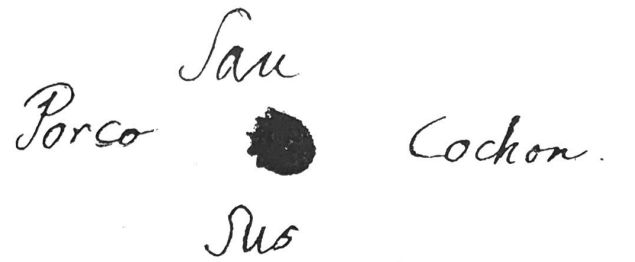


Abb. 21 Tintenklecks in einem Brief Mozarts, den er scherzhaft viersprachig kommentiert, 1783

Mozarts skeptische Geringschätzung der Aristokratie macht – wie wir gleichfalls aus brieflichen Äußerungen wissen – vor den Fürsten und selbst dem Kaiser nicht halt. Als seine Mutter gestorben war, schrieb er an einen Freund, ihm für erwiesene Dienste dankend und seine Freundschaft anbietend:

> sie wissen wohl, die besten und wahrsten freünde sind die arme – Die Reiche wissen nichts von freündschaft![110]

Und bei einer anderen Gelegenheit schrieb er seinem Vater über die Heirat eines gemeinsamen Bekannten:

> Das ist halt wiederum eine geld heyrath, sonst weiter nichts. so möchte ich nicht heyrathen; ich will meine frau glücklich machen, und nicht mein glück durch sie machen...dem H: von schidenhofen war es nothwendig sich eine reiche frau zu wählen; das macht sein adl. Noble leüte müssen nie nach gusto und liebe heyrathen, sondern Nur aus intereße, und allerhand nebenabsichten; es stünde auch solchen hohen Personen gar nicht gut wenn sie ihre frau etwa noch liebeten, nachdem sie schon ihre schuldigkeit gethan, und ihnen einen Plumpen Majorads-herrn zur welt gebracht hat. aber wir arme gemeine leüte, wir müssen nicht allein eine frau nehmen, die wir und die uns liebt, sondern wir därfen, können und wollen so eine nehmen, weil wir nicht Noble, nicht hochgebohren und adlich, und nicht reich sind, wohl aber niedrig, schlecht und arm, folglich keine reiche frau brauchen, weil unser reichthum nur mit uns ausstirbt, denn wir haben ihn im kopf; – – und diesen kann uns kein mensch

nehmen, ausgenommen man hauete uns den kopf ab, und dann — — brauchen wir nichts mehr.[111]

Man sieht, daß Mozart, obwohl er nicht von politischen Erwägungen ausging, sich dennoch zu einem bürgerlichen Klassenstandpunkt bekannte. Zwar pflegte er — wie es im aufgeklärten Bürgertum häufig zu finden war — zwischen „guten" und „schlechten" Aristokraten zu unterscheiden; zwar schien ihm das Problem ein menschliches und kein politisches zu sein. Aber sein Instinkt sagte ihm, was sein politisches Verständnis ihm noch nicht zu sagen vermochte: daß diejenigen, die „niedrig, schlecht und arm" waren, die Zukunft in Händen hielten. Er war in allen seinen Anschauungen ein Kind jener historischen Epoche, in der das Bürgertum die politische Macht eroberte. — Nicht weniger als dreien von Mozarts bedeutendsten Opern liegen Stoffe zugrunde, die von aktueller politischer Bedeutung waren: *Figaros Hochzeit* hatte sich Mozart mit kühnem Griff direkt aus Frankreich geholt, wo Beaumarchais' gleichnamiges Stück mit Recht als unmittelbare Vorwegnahme revolutionärer Aktionen galt; *Don Giovanni* behandelte ein Grundproblem der Zeit — die Bestrafung des schranken- und hemmungslosen Aristokraten; *Die Zauberflöte* schließlich stellte, in Form einer märchenhaften Allegorie, den wichtigsten Gedanken der Aufklärung dar, daß nämlich die Menschen durch Beispiel und Belehrung erzogen werden können. Zwar ist es hier ein Prinz und kein Bürger, der im Mittelpunkt dieses Lehrstückes steht. Aber so entsprach es dem Märchencharakter des Stückes, abgesehen davon, daß ein Wiener Publikum, mit dem Beispiel Josephs II. vor Augen (der kurz zuvor gestorben war), einen Prinzen als Vertreter bürgerlich-aufgeklärter Ideen durchaus gelten ließ. Schließlich machen es die folgenden, berühmten Worte des Dialogs klar, daß wir es nicht nur mit Auffassungen Mozarts, sondern mit sehr charakteristischen Gedanken der Aufklärung auch in dieser Frage zu tun haben:

> Erster Sprecher: ...allein, wird Tamino auch die harten Prüfungen, so seiner warten, bekämpfen [bestehen]? — Er ist Prinz.
> Sarastro: Noch mehr — er ist Mensch!

Übrigens hat Mozart in einer — in der Mozart-Literatur kaum beachteten — Briefstelle sich auch mit Worten zur Aufklärung bekannt. An seinen alten Gönner und Freund, den Padre Martini, schrieb er als Einundzwanzigjähriger einen Brief in italienischer Sprache, in dem das gebräuchliche Wort für „aufklären" — „illuminare" — in eindeutigem Zusammenhang verwendet wird:

> Viviamo in questo mondo per imparare sempre industriosamente, e per mezzo dei raggionamenti di illuminarsi l'un altro, e d'affatigarsi di portar via sempre avanti la scienze e le belle arti.[112] [Wir leben in dieser Welt, um stets eifrig zu lernen, einander durch gegenseitige Erörterungen aufzuklären und uns zu bemühen, die Wissenschaften und die schönen Künste stets vorwärtszubringen.]

Man beachte in dieser bemerkenswerten Briefstelle auch die charakteristische Koppelung von Wissenschaft und Künsten, die noch aufschlußreicher wird, wenn man weiß, daß Mozart (wie auch Haydn) die kompositorische Technik als „Kompositionswissenschaft" zu bezeichnen pflegte.
Mozarts ästhetische Anschauungen waren klar, konsequent und durchaus im Einklang mit den Ansichten der Enzyklopädisten. Als Mozart einmal[113] einen schlechten Pianisten kritisierte, sagte er:

> Die Zuhörer: ich meyne diejenigen, die würdig sind, so genannt zu werden: können nichts sagen, als daß sie Musik und Clavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken und — empfinden so wenig dabey — als er.

Der ideale Musiker und Zuhörer muß also in Mozarts Vorstellung hören, denken und empfinden, also jenem Ideal verstandesgelenkten Empfindens oder emotionell erhöhten Denkens entsprechen, das uns schon mehrfach begegnet ist.
Wir müssen es uns versagen, das ergiebigste Dokument für Mozarts Ästhetik, den Brief an den Vater über die *Entführung aus dem Serail*, ausführlich zu analysieren. Aber zumindest ein Ausschnitt daraus, die Beschreibung der Arie des Belmonte, soll uns beweisen, wie genau Mozarts Ansichten mit allen denen übereinstimmen, die wir als typisch (auf den Seiten 59/60) zitiert haben. Mozart schreibt[114]:

> Nun die aria von Bellmont in A Dur. — O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle herz [diese Worte kommen im Text vor] schon angezeigt — die 2 violinen in oktaven. — Dies ist die favorit aria von allen die sie gehört haben — auch von mir. — und ist ganz für die stimme des Adamberger geschrieben. man sieht das zittern — wanken — man sieht wie sich die schwellende brust hebt [alles Worte des Arientextes] — welches durch ein crescendo exprimirt ist — man hört das lispeln und seifzen — welches durch die ersten violinen mit sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist. —

Aufschlußreich sind auch die Anweisungen, die Mozart seiner Jugendgeliebten Aloysia Weber zum Studium einer seiner Arien mitgibt. Er empfiehlt ihr[115]:

> ...gut über den Sinn und die Kraft der Worte nachzudenken, sich ernsthaft in den Zustand und die Situation der Andromeda [der Heldin der Arie] zu versetzen und sich vorzustellen, selbst diese Person zu sein.

Bei alledem ist sich Mozart stets seines Publikums bewußt. Unter drei oder vier Briefstellen, in denen er dem Vater versichert, „für aller Gattung Leute", auch

für den „Unwissenden" zu schreiben, ist jene die wichtigste, in der er dem Vater auseinandersetzt, mit welcher künstlerischen Absicht er drei seiner Klavierkonzerte [KV 413, 414, 415] komponiert habe:

> Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.[116]

Es ist kein Zufall, daß der Gedanke „natürlich, ohne in das Leere zu fallen" mit beinahe identischen Worten in einer französischen Schrift vorkommt. In der anonym erschienenen (und verschiedentlich Grimm, Holbach oder Diderot zugeschriebenen) Schrift *Vision des kleinen Propheten aus Böhmisch-Broda*, 1753, heißt es:

> ... Und ich werde sie lehren, einfach zu sein ohne Plattheit...

Es ging auch hier um eine, wiederholt mit ähnlichen Worten ausgedrückte, Grundforderung der Zeit, deren Ziel eine allgemeinverständliche und dennoch tiefe – eine demokratische – Kunst war.

In keinem anderen Werk hat Mozart diese Forderung genialer erfüllt als in seiner *Zauberflöte*. Er hatte schon zwanzig Bühnenwerke geschrieben, darunter unsterbliche Meisterwerke wie *Figaro* und *Don Giovanni*, als ihm sein Freund und Gesinnungsgenosse Emanuel Schikaneder 1790 den Vorschlag machte, gemeinsam eine Oper für Schikaneders Wiedner Theater zu schreiben. Es war zeitlebens ein Herzenswunsch Mozarts, Opern in deutscher Sprache zu komponieren. Nun ging es außerdem um eine Oper für ein Vorstadt-Theater, in dem zweifellos vorwiegend „Nichtkenner" sitzen würden. So wählte er für die *Zauberflöte* die Lösung, die für die Spieloper der Zeit charakteristisch war: die Vermischung verschiedener Stilarten und Genres zur bildhaften Charakteristik verschiedener Personen und Situationen. Aber es gibt kein zweites Werk, in dem diese Methode mit gleicher Kühnheit angewendet worden wäre: Die Auswahl verschiedener Stilarten aus italienischen, französischen, deutschen und österreichischen Vorbildern, die Vermengung von Elementen der Opera seria mit denen der Komischen Oper, die Einbeziehung der symphonischen Technik zum Aufbau von Ensembles, die Verwendung selbst schwieriger kontrapunktischer Formen wie Fuge und Choralfantasie (in einem Vorstadttheater!) und ihre Gegenüberstellung mit Elementen der Volkskomödie – alles das hat seinesgleichen nicht. Die *Zauberflöte* ist ein extremer Fall. Sie zieht gleichsam die äußersten Konsequenzen aus den Möglichkeiten, die Generationen von Denkern, Dichtern und Musikern des 18. Jahrhunderts gewiesen hatten.

Und diese Feststellung gilt in mehr als einem Sinn für alle wichtigeren Werke

Mozarts. Wir wollen an Hand eines seiner Meisterwerke, an Hand des Streichquintetts in g-Moll (KV 516), nachzuweisen versuchen, wie er es anstellt, seine Hörer – sofern sie „hören, denken und empfinden" können – das neue Weltgefühl erleben zu lassen. Dieses Werk, das Mozart im Mai des Jahres 1787 komponierte – ein Jahr nach der Vollendung des *Figaro* –, führt in Regionen, die Mozart nie zuvor betreten hatte. Es handelt vom Schmerz und seiner Überwindung. Das Hauptthema des ersten Satzes ist unruhig, nervös und zutiefst aufgewühlt. Die Tonart, die absteigende Haupttendenz der Melodie, besonders das Absinken in chromatischen Schritten im zweiten und dritten Takt, die unruhige Achtelbegleitung, die gleichfalls in chromatischen Schritten absinkt, so daß sich ein schnell wechselnder harmonischer Untergrund ergibt – alles das malt ein Bild tief e·regten Schmerzes

48 Mozart, Streichquintett, KV 516, 1. Satz



Entgegen dem Brauch steht das Seitenthema in der Haupttonart. Es hat den Charakter einer schmerzhaften Klage

49 Mozart, Streichquintett, KV 516, 1. Satz



Erst in einer thematischen Weiterbildung des Seitenthemas wird die Paralleltonart, also Dur, erreicht. Der schmerzhafte Aufschrei, der oben in die Dissonanzen des Nonenakkordes und (in der weiteren Entwicklung) des verminderten Septakkordes führte, ist hier gelindert. In Dur stehend und in die Quinte des Durdreiklangs oder in die Septime des Dominantenseptakkordes führend, hat er seinen Stachel verloren. So hat die Episode

50 Mozart, Streichquintett, KV 516, 1. Satz



den Charakter des Trostes und der Beruhigung, der sich freilich nicht behaupten kann. Im Gegenteil, in der kurzen Durchführung herrscht die Hoffnungslosigkeit des zweiten Themas vor, so daß die Wiederkehr des Hauptthemas zu bestätigen scheint, der Schmerz sei unentrinnbar. In der Reprise folgt Mozart der klassischen Regel: Alle drei Themen stehen in der Haupttonart. Aber was sonst der klassischen Form den Charakter heiterer Ausgewogenheit zu geben hilft, gibt ihr hier den Charakter der Ausweglosigkeit. Keine Linderung des Schmerzes, kein Trost ist vergönnt. Nicht genug daran. Mozart fügt eine Coda von zwanzig Takten an, das Düsterste, was er je geschrieben hat. Alle fünf Instrumente setzen hintereinander, forte, mit dem Hauptthema ein, so daß dessen chromatisch absinkende Tendenz alles unerbittlich in die Tiefe zieht. Ermattet und verzagt ist die Schlußkadenz in den Takten 240 bis 243. Das zweite Thema versucht noch einmal, seine Stimme zu erheben. Der Aufschrei, den es enthält, kommt aus noch tieferen Tiefen: Die Sexte ist (Takt 244) zur Dezime geworden. Aber in seinem dritten Takt (Takte 245 und 248) bleibt es beide Male stecken, als ob selbst zur Klage die Kraft fehle. Ein Seufzer in den Mittelstimmen – dann nur noch der zweimalige Ansatz des Cellos und der beiden höheren Instrumente. Zwei Schlußakkorde unterbrechen das Drama auf dem tiefsten Punkt des Verzagens

51 Mozart, Streichquintett, KV 516, 1. Satz





Mozart hat nichts geschrieben, das der Trauer so erschütternden Ausdruck gibt wie dieser einzigartige Satz. Sie wird in tief realistischer Weise nicht als etwas Einheitlich-Unveränderliches gesehen, sondern als Erlebnis mit hundert unaussprechlichen Nuancen und Übergängen, nicht als ein Zustand, sondern als ein Entwicklungsprozeß. Das Schwanken und Bangen, das Suchen nach Trost, die Hoffnung auf einen Ausweg – all das ist in diesem unvergleichlichen Satz gestaltet.

Er ist ein Teil eines unvergleichlichen Werkes. Das zeigt schon eine äußerliche Betrachtung der formalen Anlage. Der Menuettsatz steht, was selten ist, an zweiter Stelle, und der letzte Satz hat eine ausgedehnte langsame Einleitung, was im gesamten Instrumentalschaffen Mozarts nur dieses eine Mal zu finden ist: Es ist der Inhalt des Werkes, der diese Form verlangt. Der zweite Satz hat die Auseinandersetzung zwischen trotzigem Aufbegehren und stillem Sich-Bescheiden zum Inhalt. Er bringt keine Lösung. Der langsame Satz beginnt mit einem fünfstimmigen Ge-

sang der Instrumente, der den Charakter feierlicher, ernster Sammlung trägt und an die Freimaurer-Kompositionen Mozarts denken läßt. Aber schon im dritten Takt löst sich aus diesem Chorsatz das Seufzermotiv der ersten Violine heraus, das auch in den andern Sätzen des Werkes eine große Rolle spielt. Dieses Heraustreten der ersten Violine hat inhaltliche Bedeutung: Der Schmerz des Einzelnen durchbricht die Bande der Gemeinschaft, der einsam Leidende findet unter den Menschen keinen Trost. So ist der Satz eine tief bewegende Darstellung der Hingabe an den Schmerz, an die Einsamkeit, an die Tränen.

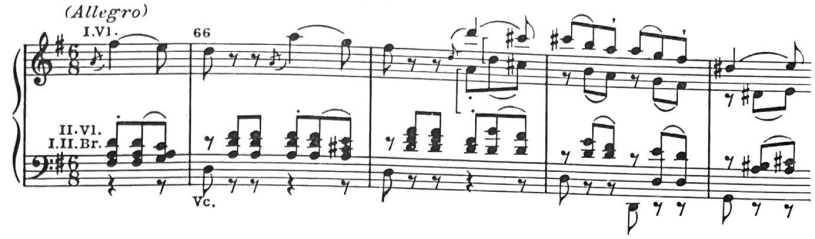
Die Adagio-Einleitung des letzten Satzes ist ein Rückblick auf die ungeheuren Erlebnisse, die in den ersten drei Sätzen durchmessen wurden. Thematische Zusammenhänge mit den vorhergehenden Sätzen machen das klar. Aber nun werden diese Erlebnisse in neuem Lichte gezeigt: Der Versuch muß unternommen werden, sie zu überwinden. Die ernsten Pizzicato-Schritte des Cello, die heroische Kantilene der ersten Violine stellen die Entschlossenheit zur Auseinandersetzung dar. Das Stück erinnert an die Szene im Finale des zweiten Aktes der *Zauberflöte*, in der die beiden Liebenden ihre Entschlossenheit verkünden, die Prüfungen auf sich zu nehmen. Der Entschluß selbst genügt, um Schmerz und Trauer zu besiegen. In schnellem Übergang hellt sich das Bild auf, und der letzte Satz hebt an. Es ist ein Rondo, dessen Hauptthema den Charakter eines walzerähnlichen Volkstanzes hat. Das Bild heiterer Unbeschwertheit ist gleich mit den ersten Takten des Themas klar umrissen

52 Mozart, Streichquintett, KV 516, 4. Satz



Aber die Tragik der ersten Sätze war zu tief, als daß sie sozusagen mit den ersten Strahlen der Sonne zerstreut werden könnte. Erst als immer neue Episoden heiteren Charakters dem Bild Tiefe verschaffen, erst als jenes zweite Thema des ersten Satzes, das sich dort so tragisch behauptet hatte, durch ein eigenes Thema – heiter und ihm dennoch verwandt –

53 Mozart, Streichquintett, KV 516, 4. Satz



„überwunden" wird, gelingt es, dem programmatischen Gedanken des Schlußsatzes – und damit des ganzen Werkes – Geltung zu verschaffen: Auch das tiefste Leid wird in der Gemeinschaft der Menschen überwunden.

Mozarts Streichquintett in g-Moll ist ohne Vorbild. Nicht nur im Schaffen der Zeit, selbst innerhalb Mozarts Werk nimmt es eine Sonderstellung ein. Schon die Tiefe der Empfindung in den ersten drei Sätzen ist ungewöhnlich. Nicht minder der große Umkreis von Emotionen, der in den vier Sätzen durchmessen wird. Zwar war ein heiter-optimistischer Schlußsatz damals bereits traditionell, aber kaum je zuvor wurde er von solchen Verzweiflungstiefen aus erreicht. Auch die ausgeprägte Programmatik des Werkes ist neuartig. Ganz ohne die im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Reisebilder, Abschiedsszenen, Charaktergemälde oder ähnliche Stoffe gestaltet Mozart seelische Vorgänge: die Überwindung von Leid und Trauer.

Für die Menschen einer jungen Klasse in einer revolutionären Epoche ihrer Geschichte ist es möglich – und notwendig –, sich von Leid und Schmerz freizukämpfen. Ihre Weltanschauung ist optimistisch, weil sie wissen, daß die Zukunft ihnen gehört. Dieses Bewußtsein beseitigt den Schmerz, den persönlichen Kummer, das Leiden in der Brust des einzelnen zwar nicht, aber es macht sie erträglich. Das ist kein rein emotioneller Prozeß, sondern zugleich ein gedanklicher. Die Emotionen werden durch den Verstand, durch das Bewußtsein gelenkt und geformt, die Gefühle werden „erzogen". Das ist es, was Mozarts Streichquintett zum Inhalt hat; das ist zugleich eine der tiefsten Erkenntnisse der bürgerlichen Aufklärung. Theoretisch waren die Männer der Aufklärung dem Problem der Instrumentalmusik nicht gewachsen. Mit Symphonien und Kammermusik wußten sie wenig anzufangen. Dennoch ist es der von ihnen bereitete Boden der bürgerlichen Weltanschauung, aus dem solche Werke wuchsen. Umgekehrt: Mozart wußte nichts von einer Verbindung mit der Aufklärung. Im gewissen Sinne – man denke an seinen Ausspruch über Voltaire – hielt er sich für einen Gegner der Aufklärer. Und dennoch dachte und fühlte er in entscheidenden Dingen wie sie: In seinem *Figaro* hat er die Überlegenheit des bürgerlichen Menschen gestaltet; in *Figaro* und *Don Giovanni* die Lasterhaftigkeit der Aristokratie; in vielen Werken – in der *Zauberflöte*, in den

Freimaurerkompositionen und in den wichtigsten Instrumentalwerken — die Erkenntnis von der Erziehbarkeit des Menschen.
Ist Mozarts Werk mit der Aufklärung aufs tiefste verbunden, so trägt es gleichzeitig auch Züge, die bereits über die Aufklärung hinausweisen: Seine plebejische Volksverbundenheit ist auch aus seiner Musik nicht wegzudenken. Er war ein Komponist des Volkes, wenn es je einen gab. Als mit dem Tode Joseph II. im Jahre 1790 der politisch düsterste Moment in Österreichs Geschichte eintrat, den Mozart erleben sollte, wandte er sich mit einer Botschaft der Zuversicht und der Menschenwürde nicht bloß an seine Gesinnungsgenossen in den Freimaurerlogen, sondern auch — mit der *Zauberflöte* — an das größte und hauptsächlich plebejische Publikum, das er erreichen konnte. Es zog ihn in dieser Zeit zu den „Armen", „Gemeinen".
Mozart nahm mit genialem Instinkt eine Haltung vorweg, die in der Tat — ohne daß Mozart, soweit wir wissen, sich dessen bewußt geworden wäre — in Frankreich von der Geschichte bereits gefordert worden war.

Er war ein eifriger Anfänger unſeres Ordens — Liebe für ſeine Brüder, Verträglichkeit, Einſtimmung zur guten Sache — Wohlthätigkeit — wahres, inniges Gefühl des Vergnügens, wenn er einem ſeiner Brüder durch ſeine Talente Nutzen bringen konnte, waren Hauptzüge ſeines Charakters — er war Gatte — Vater — Freund ſeiner Freunde — Bruder ſeiner Brüder — nur Schätze fehlten ihm, um nach ſeinem Herzen Hunderte glücklich zu machen — — —

Abb. 22 Absatz aus der „Maurerrede auf Mozarts Tod", Wien 1792

II. KAPITEL

FRANKREICH*

All das vielfältig Neue, das mit der Französischen Revolution in die Musik kam, hatte seine Quelle in dem revolutionären Elan von Millionen Menschen. Neue Anlässe und Möglichkeiten ergaben sich da, Emotionen des Volkes — von neuer Art auch diese — in Musik umzuschmelzen. In diesem Prozeß spielten die patriotischen Feste der Revolution eine besondere Rolle; sie wollen wir daher zuerst betrachten.

DIE MUSIK DER REVOLUTIONSFESTE

1. Hymn, Chant

Als 1789 die Bastille gestürmt, die Gefangenen befreit und dem König die ersten Konzessionen abgerungen wurden, gab es noch keine eigene Form, revolutionäre Volkssiege zu feiern. Entweder zelebrierte man eine Messe in der Kathedrale Notre-Dame, marschierte man, wenn sich Menschen auf den Straßen zu einer Demonstration fanden, zum Klang der Trommel oder sang man irgend etwas, das der Stimmung des Augenblicks entsprach, etwa eine bekannte Arie von Grétry.
Noch im folgenden Jahr, 1790, gab es keine oder nur wenige Kompositionen neuer Art. Besondere Bedeutung hatte der Jahrestag der Erstürmung der Bastille, denn er wurde als das Fest der großen und ungeteilten französischen Republik, die die Schranken kleinlicher Provinzialregierungen überwunden hatte, gefeiert. Das Fest fand auf dem Marsfeld statt. Neun- bis zehntausend Arbeiter, meist aus den Armenhäusern, sollten den Festplatz herrichten; da zu befürchten war, daß sie nicht rechtzeitig fertig würden, appellierte man an freiwillige Arbeiter und der Erfolg war, in den Worten eines Zeitgenossen,[117] folgender:

> Soldaten, Kaufleute, Kohlenträger, Zünfte, Priester, Ordensgeistliche und andre, Schüler aller Lehranstalten, Seminaristen, alle Welt arbeitet ausdauernd und tapfer. Selbst Frauen, darunter sehr schöne und glänzende Damen, begeben sich täglich bezirksweise aufs Marsfeld, wo sie mit Schub- und Kippkarren Erde wegschaffen. Dieses Schauspiel ... reißt zur Bewunderung hin ... Ich habe diese Werkstatt von über 60 000 Arbeitern und

* Siehe Abb. 23 und 24, Taf. 9 bei S. 112.