

Mozart als Wanderer im 18. Jahrhundert

Yoshito TAKAHASHI

I

Goethes Mozart-Bild unterscheidet sich nicht unwesentlich von den damals wie heute dominierenden Auffassungen. Er identifizierte Mozarts Musik nicht ohne weiteres mit dem Rokoko, sondern sieht darüber hinaus in ihr das „Dämonische“. Nach Goethe „stellten sie (die Dämonen) den Mozart hin, als etwas Unerreichbares in der Musik“⁽¹⁾. „Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan komponiert! ... Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, ... wobei der dämonische Geist seines Genies ihn (den Produzierenden) in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot“⁽²⁾.

Goethes Position, das Dämonische bei Mozart hervorzuheben, steht der weit verbreiteten Auffassung, Mozarts Musik als Anmut und Heiterkeit, d.h. als das Rokoko des 18. Jahrhunderts zu bezeichnen, gegenüber. Sie bedeutet aber deshalb nicht etwa, daß er Mozart Anmut und Heiterkeit nicht zubilligen würde, sondern daß Mozart offenbar mehr als dies war.

Die Deutungen, die in Mozart mehr als Anmut und Heiterkeit sehen, lassen sich nach Hideo Takahashi zwei Gruppen zuordnen; die eine hebt bei ihm „tristesse“ hervor, und die andere das Dämonische. Erstere wird von Franzosen wie Stendhal, Henri Ghéon und Jean-Victor Hocquard vertreten, letztere von Deutschen wie Goethe, E.T.A.Hoffmann, Hildesheimer und Alfred Heuß. Das französische Wort „tristesse“ und das deutsche Wort „dämonisch“: hier zeigt sich, eine wie große Rolle die Sprache dabei spielt, wenn man der Musik zuhört und Eindrücke in Worte zu fassen sucht. Die Franzosen versuchen, in der Grazie des Mozartschen Rokoko einen zarten Schatten zu erfassen, während die Deutschen in der klassischen Form nach der diese Form hervorbringenden Kraft suchen. Darüber hinaus stellten deutsche Interpreten aber auch die Frage, in wie weit Mozarts Musik eigentlich als Rokoko zu bezeichnen ist.

Das Rokoko und das Dämonische stehen im Grunde einander scharf gegenüber. Wenn das erste als hell und leicht zu betrachten ist, ist das letzte dunkel und schwer. Bilden beide aber wirklich einen Gegensatz? Goethe war anderer Meinung. In seinen Anfängen, d.h. vor dem zwanzigsten Lebensjahr schrieb er lediglich anmutige Gedichte anakreontischer Art, eben Rokoko-Gedichte. Seit dem zwanzigsten Lebensjahr aber kehrte er sich vom Rokoko

1) Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe, 6.12.1829.

2) A.a.O., 20.6.1831.

ab und richtete unter dem Einfluß Herders seinen Blick auf die ursprüngliche, verschiedene Gestalten hervorbringende Kraft. Das war die Zeit des sogenannten Sturm-und-Drang. Danach ging Goethe an den Weimarer Hof, womit seine Klassische Zeit beginnt. In dieser Phase, vor allem nach der Italienischen Reise, strebt er danach, das Schöne *und* das Chaotische, das Formhafte *und* das Formlose miteinander in Einklang zu bringen. Interessanterweise ist er während und nach der Italienischen Reise mit der Musik Mozarts vertraut geworden, die er seitdem sehr schätzte, und er sah wohl in Mozart das klassische Ideal, Hell und Dunkel, Schönheit und Chaos in harmonischer Verbindung. Wenn man hier das Rokoko als Grazie, das Dämonische als wilde, glühende Kraft bezeichnen kann, könnte man wohl sagen, daß es ohne wilde Kraft keine echte Grazie geben kann, oder, wie Schiller es im Gedicht „Die Geschlechter“ bezeichnenderweise formulierte: „Nur die gesättigte Kraft kehrt zur Anmut zurück“.

Goethe war lange am Weimarer Hoftheater als Intendant tätig. Nach H.J.Moser hielt Mozart „unter den in 26 Spielzeiten gegebenen 104 Opern und 31 Singspielen ... bei weitem die Spitze“: 82 Aufführungen der „Zauberflöte“, 68 des „Don Giovanni“, 49 der „Entführung“, 33 von „Così fan tutte“, 28 mal „Titus“ und 19 mal „Figaro“³⁾.

Goethe kannte „Don Giovanni“ sehr gut. Wie eingangs zitiert, war er der Meinung, daß sich in dieser Oper Mozarts „der dämonische Geist seines Genies“ in aller Deutlichkeit zeige. „Das Dämonische“ bezieht sich bei Goethe immer auf die schöpferische Tätigkeit. Unter ihm versteht Goethe die Triebkraft, die die vornehme Gestalt hervorbringt. In dieser Hinsicht ist der Briefwechsel mit Schiller Ende Dezember 1797 von Wichtigkeit. Am 29.12.1797 gesteht dieser sein „gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt (sich) loswickeln sollte“. Hier wünscht Schiller, daß sich in der Oper die pathetische Kraft des Trauerspiels mit der „edlern Gestalt“ vereinigen möge. Pathetisch und zugleich edel: Das kommt „aus den Chören des alten Bacchusfestes“. Goethe würde aber wohl gesagt haben, es komme aus „einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens“, „wobei der dämonische Geist ... (den Produzierenden) in der Gewalt“ hat. Am 30.12.1797 antwortete er Schiller: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in 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“. Ob ihm Schiller denn zustimmen würde oder nicht: in Goethes Augen beherrscht der dämonische Geist die Oper „Don Giovanni“. Doch damit steht Mozart in seiner Zeit „ganz isoliert“. Nur wenige können ihn im eigentlichen Sinne verstehen, genau so wie auch „Faust“ ein solches Stück ist, für nur wenige und „ganz isoliert“. Hier erinnere man sich an die bekannten Worte Goethes gegenüber Eckermann. Am 12.2.1829 äußert dieser die Hoffnung, einmal „zum Faust eine passende Musik kommen zu sehen“, worauf Goethe antwortete: „Es ist ganz unmöglich. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stel-

3) Hans Joachim Moser: Goethe und die Musik. Leipzig 1949, S.43, vgl. Goethe: Über die verschiedenen Zweige der hiesigen Tätigkeit. GA (Artemis-Gedenkausgabe) XII, S.677.

lenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein; Mozart hätte den Faust komponieren müssen“, zeigen doch „Don Giovanni“ und „Faust“ gewisse Verwandtschaften.

| Don Giovanni | Faust |
|--|---|
| Mit magischer Kraft bezaubert er alle schönen Frauen. | Mit magischer Kraft beschwört er den Erdgeist. |
| Hochmütiger Herausforderer der Normen von Gut und Böse. | Gesellschaftlicher Außenseiter, der mit dem Teufel einen Pakt schließt. |
| In beständiger Suche nach der vollkommenen Schönen. | Nach der Verjüngung sieht er „Helenen in jedem Weib“. |
| Vom steinernen Gast der Seele beraubt, fährt er zur Hölle. | Wäre fast von Mephisto der Seele beraubt worden. |
| Donna Elvira, die von ihm verführt und verlassen wurde, sucht ihn zu retten. | Gretchen, die von ihm verführt und verlassen wurde, erlöst ihn. |

Ohne Zweifel ist Don Giovanni die Verkörperung des Dämonischen, er hat einen „wilden“ Charakter. Mozarts Oper steht im scheinbaren Gegensatz zum graziösen Rokoko. Für Beethoven war „Don Giovanni“ ein aus moralischen Gründen unverzeihliches Werk⁴⁾. In dieser Oper offenbart sich aber Mozarts Wesen. In ihm fließt das glühende Blut des Don Giovanni, der sich in die Gesellschaft nicht integrieren kann. Es ist bekannt, daß Mozart dem Adel an prächtigen Höfen immer wieder kritisch gegenüberstand. Er sah hinter die Fassade des Rokoko und fand dort das „Abstoßende, Widerwärtige“. Er war auf der einen Seite ein von Natur aus gutmütiger Mensch, der leicht betrogen werden konnte. Auf der anderen Seite aber war er ein scharfer Betrachter seiner Umgebung und seiner Zeit. Ist ihm diese Betrachtung vielleicht deswegen möglich geworden, weil er das ganze Leben hindurch ohne feste Anstellung am Hof blieb und den größten Teil der Zeit auf der Reise war, als ob er ein „Wanderer“ wäre? Wenn wir in seinen späteren Werken einen dämonischen Hauch verspüren können, dann geht vieles davon auf diese „Wanderung“ zurück. Das soll nun im folgenden näher ausgeführt werden.

II

Mozart machte in seinem Leben sehr viele Reisen: Zunächst mehrere Reisen in seiner Jugend einschließlich einer Reise nach London, drei Reisen nach Paris, drei Reisen nach Italien, eine Reise nach Prag, eine Reise nach Berlin usw. Da er jedoch nirgendwo eine feste Stelle bekam, begab er sich von einem Ort zum anderen, fand auch dort keine Ruhe, und hatte zudem

4) Vgl. Kurt Pahlen(Hg.): Fidelio. München 1981, S.111.

keine Heimat mehr, in die er zurückkehren mochte. So gesehen möchte ich Mozart lieber als „Wanderer“ denn als „Reisenden“ bezeichnen.

In der deutschen Literatur, vor allem bei den Romantikern, ist die Figur des Wanderers häufig mit Schmerz, Leid und Trauer assoziiert. Schuberts „Lindenbaum“ und seine „Wanderer-Phantasie“ heben diese pessimistische Seite stark hervor. Der Wanderer ist aber nicht immer traurig. Er genießt auch oft die Freude, von den Fesseln seiner Heimat, die oft als eng empfunden wird, befreit zu werden. Deutsche Volkslieder wie „Das Wandern ist des Müllers Lust“, „Muß i denn“ und Eichendorffs Erzählung „Aus dem Leben eines Taugenichts“ sind typische Beispiele dafür.

Mozart kennt beide Seiten. Einerseits Freude, aus der verhassten Stadt Salzburg herausgekommen zu sein, andererseits die unglückliche Liebe zu Aloysia Weber, die ihn aus der Stadt Mannheim trieb. Seine Hoffnung, irgendwo eine gute Stelle zu erhalten, wurde immer wieder enttäuscht. Freude und Kummer, Hoffnung und Klage Mozarts erleben wir direkt in seinen Klavier-Sonaten und Phantasien für das Klavier, das Dur voller Freude und das Moll voller Schmerz. So hören wir z.B. in der Klavier-Sonate in A-Moll (K.310), die im Sommer 1778 komponiert wurde, die Wehklage Mozarts, der eben seine Mutter verloren hatte.

Wie nun ein deutscher Lehrling wandernd beabsichtigt, einmal Meister zu werden, so bestand das Ziel der Wanderung Mozarts darin, sein „superieures Talent“ nicht verkümmern zu lassen, sondern es aufzufrischen.

... ich versichere Sie, ohne Reisen (wenigstens Leute von Künsten und Wissenschaften) ist man wohl ein armseliges Geschöpf! — und versichere Sie, daß, wenn der Erzbischof mir nicht erlaubt, alle 2 Jahre eine Reise zu machen, ich das Engagement ohnmöglich annehmen kann. Ein Mensch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reisen oder nicht — aber ein Mensch von superieurem Talent (welches ich mir selbst, ohne gottlos zu sein, nicht absprechen kann) wird schlecht, wenn er immer in dem nämlichen Ort bleibt. (an seinen Vater, 11.9.1778)

In London hatte Mozart die Musik von Christian Bach und Händel kennengelernt, in Paris Gluck und das französische Rokoko, in Mannheim die dort in ganz Deutschland bekannte Instrumentalmusik. In Wien lernte er vieles im Umgang mit Joseph Haydn, und dort eignete er sich auch die Barockmusik, vor allem die des damals wenig bekannten Sebastian Bach an.

Von großer Wichtigkeit war die Reise nach Italien. Dort hat Mozart anscheinend Klarheit ohne Trübheit, Klarheit voll von Leidenschaften, Klarheit erfüllt von Gesängen erlebt. Rossini, der ein Jahr nach dem Tod Mozarts geboren wurde, sagt in einem Gespräch mit dem Komponisten und Schriftsteller Emil Naumann über Mozarts Aufnahme der italienischen Musik:

Die Deutschen sind von jeher die großen Harmoniker, wir Italiener die Melodiker in der Tonkunst gewesen; seitdem aber der Norden Mozart hervorgebracht hat, sind wir Südländer auf unserem eigenen Felde geschlagen; denn dieser Mann erhebt sich über beide Nationen: er vereinigt mit dem vollen Zauber der Cantilene Italiens die ganze Gemütsstiefe Deutschlands, wie sie in der so genial und reich entwickelten Harmonie seiner Stimmführung hervortritt.⁵⁾

In Italien öffnete sich für Mozart eine südliche Welt. Mozarts Italienische Reise läuft in manchen Punkten zu der Italienischen Reise Goethes parallel. In Italien wurde Goethe in den südlichen, antiken Äther eingehüllt und glaubte, „eine innere Art von Verklärung“ erlebt zu haben.

Die Revolution, die ich voraussah und die jetzt in mir vorgeht, ist die in jedem Künstler entstand, der lang emsig der Natur treu gewesen und nun die Überbleibsel des alten großen Geists erblickte, die Seele quoll auf und er fühlte eine innere Art von Verklärung sein selbst, ein Gefühl von freyerem Leben, höherer Existenz Leichtigkeit und Grazie.⁶⁾

Seitdem Goethe den Boden Italiens betrat, ist ihm die musikalische Welt Mozarts immer schätzenswerter geworden. Hatte er nicht in Mozart, der ebenfalls vom italienischen Geist durchdrungen war, „eine ... Art von Verklärung sein(er) selbst, ein Gefühl von freyerem Leben, höherer Existenz Leichtigkeit und Grazie“ gefunden? Dieses heitere Gefühl ruht aber auf dämonischem, dunklem, schwerem Boden. Da das Dämonische die schöpferische, geniale Kraft ist, bliebe Heiterkeit ohne Dämonisches schlechterdings banal. Je schwerer der seelische Boden ist, desto leichter fliegt der Geist. Ohne Dunkelheit kann es keine Heiterkeit geben wie auch umgekehrt. In der Musik Mozarts wechseln Dur und Moll, Heiterkeit und Dunkelheit miteinander ab. „Der dämonische Geist seines Genies“ hat im Grunde die Abwechslung von Hell und Dunkel, ja, er wohnt sowohl dem Hellen wie auch dem Dunklen inne. Diesen Geist kann man jedoch in den dunklen Teilen, d.h. in Moll leichter wahrnehmen.

Die Abwechslung von Hell und Dunkel, Freude und Trauer bezeichnet die Musik Mozarts. Vergleicht man sie mit der „hellen“ Musik von Haydn oder Christian Bach, oder mit der die „dunkle“ Seite betonende Musik Schuberts, wird man wohl die Größe Mozarts erkennen. Mozart glaubte, daß, wenn Freude und Trauer zusammenwirken und durch die Finsternis das Licht wieder erreicht wird, die Musik — und auch der Mensch — immer vollkommener wird. Seiner Auffassung nach braucht man eigentlich zwei Pole, einen hellen und einen dunklen.

5) Zitiert bei Ludwig Kusche(Hg.): Zweihundert Jahre Liebe zu Mozart. München 1956, S.26.

6) Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise, 30.9.1786.

III

Die Welt besteht aus dem Zusammenwirken sich einander gegenüberstehender Pole. Dies drückt sich im Gedanken der „Polarität“ aus. Dieser Begriff ist besonders aus den früheren Schriften Schellings geläufig, doch ist er schon im 18. Jahrhundert allgemein bekannt. Auch Goethe meint, daß die Natur zwei große Triebräder habe: nämlich Polarität und Steigerung⁷⁾. Diese zwei Triebräder beherrschen die beiden Hauptfelder seiner Naturforschung: die Morphologie und die Farbenlehre.

Im Europa des 18. Jahrhunderts versuchte man, die Parallelität zwischen Farbe und Ton zu untersuchen. Hier brauchen wir nur auf Namen wie L.-B.Castel, J.G.Sulzer und C.F.D.Schubart hinzuweisen. In dieser Zeit war es somit nicht ungewöhnlich, daß Goethe, der sich schon lange mit seiner umfangreichen Farbenlehre beschäftigte, vorhatte, auch eine Tonlehre zu verfassen. Von diesem Plan, der leider nicht verwirklicht wurde, sind uns einige Notizen erhalten. In ihnen sind Dur und Moll als die Polarität der Tonlehre dargestellt. Um wenigstens die Idee der Goetheschen Tonlehre kennenzulernen, ist sein Brief an C.H.Schlosser vom 19.2.1815 von großer Bedeutung.

Meine Überzeugung ist diese: wie der Durton aus der Ausdehnung der Monade entsteht, so übt er eine gleiche Wirkung auf die menschliche Natur, er treibt sie in's Objekt, zur Thätigkeit, in die Weite, nach der Peripherie. Ebenso verhält es sich mit dem Mollton; da dieser aus der Zusammenziehung der Monade entspringt, so zieht er auch zusammen, concentrirt, treibt in's Subject und weiß dort die letzten Schlupfwinkel aufzufinden, in welchen sich die allerliebste Wehmuth zu verstecken beliebt.

Der Durton und der Mollton beziehen sich auf die Ausdehnung und Zusammenziehung des menschlichen Geistes. Ausdehnung und Zusammenziehung, Attraktion und Repulsion, Einatmen und Ausatmen, elektrisches Plus und Minus — das alles macht die Polarität aus. Wichtig ist, daß Goethe unter dem Polaritätsbegriff die entgegengesetzte Richtung *einer* Monade versteht. Das unterscheidet das Goethesche Denken vom Newtonschen. Newton wußte sehr wohl, daß es auf der Erde das Polare gibt. Er weist auch auf die Attraktion und Repulsion hin, denkt aber dabei lieber an den Dualismus als die Polarität. Attraktion und Repulsion sind für Newton aktive Kräfte und halten sich nicht in einer ganzheitlichen Natur die Waage⁸⁾. Bei Newton findet sich jener Polaritätsgedanke, der erst im späteren 18. Jahrhundert aufgetaucht war und bei Goethe und Schelling eine sehr wichtige Rolle spielte, also noch nicht.

Goethe und Schelling standen in der hermetischen Tradition, die die Grundpolarität von Konzentration und Expansion hervorhebt⁹⁾. Nach dieser Tradition ist die Polarität das der

7) Goethes Brief an den Kanzler von Müller. HA (Hamburger Ausgabe) XIII, 48.

8) Rolf Christian Zimmermann: Goethes Polaritätsdenken im geistigen Kontext des 18. Jahrhunderts. Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 18.Jahrgang, 1974, S.311.

9) R.C.Zimmermann: a.a.O., S.326.

ganzen Natur immanente göttliche Prinzip. Nicht nur Konzentration und Expansion, sondern auch Mann und Frau, Tag und Nacht, Licht und Finsternis gehören in den Bereich einer solchen Polarität.

Mozart war wie Goethe Freimaurer. Die Freimaurerei steht unter dem Einfluß der hermetischen Tradition. Mozarts „Zauberflöte“ beruht auf dem Polaritätsgedanken des 18. Jahrhunderts, was bisher fast ganz außer acht gelassen wurde.

| | |
|-------------------------|--------------------------------|
| Licht (Sarastro) | Finsternis (Königin der Nacht) |
| Mann (Tamino, Papageno) | Frau (Pamina, Papagena) |
| Leben | Tod (Selbstmord) |
| Geist (Tamino) | Körper (Papageno) |
| Feuer | Wasser |

Wie in der hermetischen Tradition Konzentration und Expansion zur Einheitlichkeit und Ganzheit der Natur gehören, so wollte Mozart diese Gegensätze in Einklang bringen. Gleiches gilt auch für Goethe. Gerhard Neumann hat in seinem Buch „Ideenparadiese“ den treffenden Vergleich gezogen¹⁰⁾, daß sich Goethes Geist wie eine „Schaukel“ zwischen zwei Polen bewege, sich also — einige Fälle ausgenommen — nicht dialektisch entwickle. Ebenso bewegt sich Mozarts Musik zwischen Licht und Finsternis, zwischen Dur und Moll wie eine „Schaukel“. Fern der dialektischen Dynamik hat diese Schaukelbewegung eine in sich ruhende Zufriedenheit, wie sie das kleine Kind in einer Wiege spürt. Das steht wohl damit in enger Beziehung, daß in Mozarts Noten der Hinweis „da capo“ öfters zu sehen ist. Während sich das gleiche Motiv wiederholt, ist dem Zuhörer zumute, als ob die Gemütlichkeit, in einer Wiege zu schaukeln, auf immer dauern würde. Das gilt vor allem für Mozarts Serenaden oder Divertimentos. Das ist die eine Seite des 18. Jahrhunderts. Dieses Jahrhundert ist nicht das Zeitalter der Entwicklungslehre. Lassen wir die Welt, wie sie jetzt ist! Sie braucht sich nicht mehr zu ändern, nicht mehr zu entwickeln. Die Welt ist schön genug! Je nach der gesellschaftlichen Klasse hatte man im 18. Jahrhundert auch eine unterschiedliche Weltanschauung, aber die Zahl jener, die die Welt für schön hielten, war vor der Französischen Revolution bei weitem größer als in der darauf folgenden Zeit. Damals lebte man viel stärker als heute in der Naturgebundenheit. C.M. Wieland, nach dem die Menschen nichts anderes als „Kinder der Natur“ sind¹¹⁾, weist in seinem utopischen Roman „Der goldene Spiegel“ darauf hin, „wie glücklich der Gehorsam gegen die Natur macht“¹²⁾. Er fährt fort: „Aber um durch die Natur glücklich zu seyn, muß man die größte ihrer Wohltaten, die das Werkzeug aller übrigen ist, die Empfindung, unverdorben erhalten haben; und zum richtigen Empfinden ist richtig Denken eine unentbehrlich Bedingniß“¹³⁾. Im Gefühl derartiger Natureingebundenheit

10) Gerhard Neumann: Ideenparadiese. München 1976, S.734.

11) Christoph Martin Wieland: Der goldene Spiegel. In: C.M. Wieland: Gesammelte Schriften. I.Abt. Bd.VI(9). Hildesheim 1987, S.58f.

12) C.M. Wieland: a.a.O., S.54.

13) C.M. Wieland: a.a.O., S.54.

beschäftigte man sich auch im 18. Jahrhundert eifrig mit dem Gartenbau. Im französischen wie englischen Garten bleibt der rohe, wilde Charakter der Natur sorgfältig ausgeklammert; man sehnt sich, wie z.B. J.C.Gottsched, nach der „sanftigen Natur“:

Ein neues Paradies wird auf der Welt entstehn,
 Und rings um ihren Ball in ebenen Fluren gehn.
 Gesunde, reine Luft wird sie durchaus umgeben,
 Und jeder wird so lang als jene Väter leben.
 Wie vor der Sündflut noch, als alles jünger war,
 Die sanftige Natur gesunde Kost gebar:
 So wird alsdann die Welt, wo nicht die Schlüsse trügen,
 Viel kräftiger als itzt der Menschen Sinn vergnügen.¹⁴⁾

Wenn man so mit der vollen Bejahung der Welt in einer Wiege schaukelt, ist man *in-der-Welt*. Das Gefühl des *In-der-Welt-seins*, das seit Beethoven, Hegel und der Romantik verloren gegangen ist, war Mozart oder Goethe noch selbstverständlich. Dichterische wie musikalische Anlässe bezieht man aus der gegebenen Welt. So sagt Goethe am 18.9.1823 zu Eckermann: „Die Welt ist so groß und reich und das Leben so mannigfaltig, daß es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte sein, das heißt, die Wirklichkeit muß die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. (...) Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten, aus der Luft gegriffen, halte ich nichts.“ Aus dem *In-der-Welt-sein* entstanden Goethes Gelegenheitsdichtung, Mozarts Gelegenheitsmusik, das heitere Spiel und der festliche Raum. Indessen sucht das Selbstbewußtsein Beethovens wie Hegels nicht in die Welt, sondern in sich selbst hineinzudringen, und durchbricht so leicht den ihm gegebenen Raum. Haydns Wort, das sich auf Beethovens „Klavier-Trio“ op.1-1 bezieht, ist in dieser Hinsicht von großer Bedeutung. „Der Komponist soll sein Gefühl, ohne es nicht geschminkt zu haben, vor dem Publikum nicht zeigen wie hier.“ Haydn erkannte, daß Beethoven sich von der Tugend des 18. Jahrhunderts, sich zu benehmen, wie es sich jeweils geziemt, allzu weit entfernt hatte; so störte er die anderen z.B. durch seine unkonventionelle, schlechte Frisur. Verglichen mit Beethoven scheint Mozart hingegen diverse Masken zu tragen. Das transzendente Denken des 19. Jahrhunderts über das „Ich“ war ihm ganz fremd. Mozarts „Ich“ trug immer eine Maske, die sich „dort“ geziemte. Im Hinblick darauf war die Opera buffa die für Mozart am besten geeignete Form. Auf Mozarts Maskenspiel weist auch eine Beobachtung Diltheys hin: „Mozart verwandelt sich vollständig“ in jede Person „wie Shakespeare... Er wird mit jeder fertig. Er legt in jede eine Fülle von Beobachtungen über die Sprechweise der einzelnen Temperamente oder Charaktere, die er ins Musikalische erhebt“¹⁵⁾.

14) Johann Christoph Gottsched: Klag-Lied des Herrn Professor Gottscheds über das rauhe Pfälzer-Land in einer Abschieds-Ode. Zitiert nach Helmut J. Schneider(Hg.): Deutsche Landschaft. Frankfurt am Main 1981, S.41.

15) Wilhelm Dilthey: Von deutscher Dichtung und Musik. Leipzig und Berlin 1933, S.286.

Im 18. Jahrhundert wurde die Diskrepanz zwischen Geist und Körper noch nicht so tief empfunden wie im 19. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang erinnere man sich z.B. an die Skatologie und Erotik, die in Mozarts Briefen öfters zum Ausdruck kommt. Seine Briefe, vor allem die Bäsle-Briefe, waren auch in der damaligen Zeit von ungewöhnlicher Deutlichkeit. Im 18. Jahrhundert wahrte man in Briefen und literarischen Werken doch zumindest eine gewisse Form. Aber im wirklichen Leben war man körperlich viel freier als im 19. Jahrhundert. Man durfte früher vor anderen furzen oder darüber sprechen (vgl. z.B. Goethes „Faust“, V.3961, 4018, Paralipomenon WA I-14, S.309). Seit der Französischen Revolution aber wurde vieles zum Tabu. Im 17. und 18. Jahrhundert unterdrückte man seinen Körper nicht so stark, auch nicht im Geschlechtsleben. In dem bekannten Brief an seinen Vater, in dem Mozart zur die Erlaubnis der Ehe mit Constanze bittet, gesteht er: „Die Natur spricht in mir so laut, wie in jedem andern und vielleicht lauter als in manchem großen, starken Lümmel“ (15.12.1781). Unter verschiedenen Personen in Mozarts Opern ist es vor allem Papageno, in dem die Natur so laut wie bei Mozart selber spricht. In Papageno, der ein Federkleid trägt und jedem Mädchen nachläuft, verkörpert sich eine wesentliche Seite der Mozartschen Persönlichkeit. Wie es ohne Papageno die „Zauberflöte“ nicht geben kann, so ist Mozart ohne Skatologie nicht mehr Mozart. Wenn Papageno für die menschliche Körperlichkeit und Tamino für die menschliche Geistigkeit steht, dann steht Mozart für beides, für die menschliche Ganzheit. Und das war es, was Goethe suchte. Diese Ganzheit, in der Geist und Körper eins sind, erklärt ein Musikwissenschaftler des 19. Jahrhunderts, Ludwig Nohl, wie folgt:

Erst in Mozart und Goethe tritt das Gefühl, daß es nur *eine* allwaltende Macht gebe und daß diese Macht in jedem Augenblicke uns umwehe, daß sie in der ganzen Natur und vor allem im Menschenherzen zur vollen Offenbarung gelange, in seiner ganzen Reinheit und Klarheit hervor. Erst für sie ist das menschliche Innere die einzige reine und volle Quelle, aus der das Göttliche strömt. Erst sie sind es, die im vollen Sinne das Göttliche in das Menschenherz zurückziehen und es einzig dort suchen. Und eben weil diese Idee in beiden Männern zunächst nur als Gefühl, als volle und tiefe Empfindung auftritt, so bezeichnen wir die *Liebe* als die Triebfeder und den ganzen Gehalt ihres Wesens. Denn die erste ganze und vollkommene Äußerung des Gefühls, daß der Geist Gottes die ganze Welt erfüllt und in Allem webt, ist die Liebe... Erst in Mozart und Goethe wird aber diese Liebe völlig, denn erst sie gelangen über die kirchliche Lehre hinaus zu der Liebe, die auch das Irdische, das Weltliche, die Natur umfaßt. Erst ihnen ist das Fleisch nicht mehr sündig, sondern es gelangt auch der Leib wieder zu seinem Rechte als Gefäß und Träger des Geistes, ein Wort, das Jahrhunderte lang ausgesprochen, das aber alle faktischen Zustände ebensolange Lügen gestraft haben. Erst in ihnen erscheint wieder der ganze und volle Mensch, bei dem Natur und Geist im Gleichgewichte stehen und der daher auch die ganze Wirklichkeit mit Liebe umfassen kann.¹⁶⁾

16) Zitiert bei Willi Reich(Hg.): Bekenntnis zu Mozart. Luzern 1945, S.126.

Dieser Geist wurde aber im Zeitalter nach Mozart und Goethe nicht mehr verwirklicht. Hier macht Dilthey auf „die Natürlichkeit und Einfachheit des Ausdrucks, die in dem damaligen Stadium der musikalischen Entwicklung gegeben war“ aufmerksam. Er fährt fort: *„In keinem andern Stadium der Musik hätte dieses musikalische Drama Mozarts entstehen können.* Mit der Steigerung der Subjektivität, mit den letzten Verstärkungen des Ausdrucks in der nachfolgenden Zeit war dies nicht möglich“¹⁷⁾. Mit der übermäßigen Betonung des Ausdrucks ist die echte Grazie verloren gegangen und mit der Steigerung der Subjektivität, mit dem Übergewicht des Geistes über den Körper, ist die wilde Kraft vergessen worden.

Kann man aber nicht den Verlust der echten Grazie, des Geistes des 18. Jahrhunderts schon beim späten Mozart, vor allem in „Don Giovanni“ finden? Denn Don Giovanni ist der Jäger des Eros und zugleich der bewußte Mörder der ihn umgebenden Welt. Das Thema dieser Oper, das uns die Gemütsverfassung Mozarts zu dieser Zeit verspüren läßt, steht im Gegensatz zum glücklichen Einklang mit der Welt. Der Held ist einsam, und da ihn keiner versteht, übt er an der ihm gegenüber kalten Welt Rache. Die Zahl der Frauen, die er erobert hat, entspricht der Zahl derer, die er geistig vernichtet hat. Die Frauen, die einmal von seinem erotischen Zauber gefesselt wurden, sind nicht mehr imstande, andere Männer zu lieben. Dadurch entsteht in der bestehenden sozialen Ordnung, in den bestehenden Besitzverhältnissen eine tiefe Kluft. Don Giovanni ist nicht „in-der-Welt“ wie Papageno, sondern „von-der-Welt“ ausgeschlossen. Wenn man bei Papageno zuletzt Glück und Gnade findet, dominieren bei Don Giovanni unheilbare Einsamkeit und das Bewußtsein des Unglücks. Während Papageno vom Himmel akzeptiert wird, ist Don Giovanni von Anfang an dazu verdammt, in die Hölle zu kommen. Ein solches Schicksal hat Mozart offensichtlich fasziniert.

Es läßt sich nicht übersehen, daß sich Mozart gerade vor und nach dem Tod seines Vaters mit der Komposition des „Don Giovanni“ beschäftigte. Wie wir vorhin dargelegt haben, war Mozart grundsätzlich „in-der-Welt“. Auf der anderen Seite aber war er ein einsamer Wanderer, der an keinem Hof eine Anstellung finden konnte. Immer rascher vertiefte sich seine Einsamkeit in der Zwietracht mit seinem Vater, der gegen die Vermählung mit Konstanze war: ihres schlechten Benehmens wegen und weil sie weder treue Gattin noch weise Mutter war. Dieser „Wanderer“, der von seinen Vertrauten quasi verraten und von der Umwelt abgelehnt wurde, fand in der Amoral von „Don Giovanni“ eine gewisse Affinität zu seinem nirgends auszuschüttenden Herzen. Nach G.W. Tschitscherin hat Da Ponte unter der Anweisung Mozarts diese Oper geschrieben¹⁸⁾ und Hildesheimer weist hierzu auf Mozarts „Willen zum Boshaften“ hin. „Der Wille zum Boshaften geht sogar aus Mozarts Änderung der Regiebemerkungen da Pontes hervor. > Con affettato dolore <, > mit vorgetäuschem Schmerz <, soll nach da Ponte der Held seine Zerknirschung über das Elvira angetane Unrecht fingieren. Doch das genügte Mozart im Prozeß des Sich-Einlebens offensichtlich nicht. In die Partitur schrieb er: > Con trasporto e quasi piangendo <, > mit äußerster Hingabe, beinah weinend <, so als

17) W. Dilthey: a.a.O., S.282.

18) Georgi W. Tschitscherin: Mozart. Eine Studie. Übers. von Christoph Rieger. Reinbek bei Hamburg 1987.

wolle der Held den darauffolgenden dreifach geäußerten Vorsatz > M'uccido <, > Ich töte mich < im nächsten Augenblick wahrnehmen¹⁹⁾. „Don Giovanni“ bildet den Gipfel der tiefen Einsamkeit Mozarts. War es für Mozart nicht er selber, der in dieser Oper auf sein jähes Ende wartet? Nachdem Don Giovanni vom steinernen Gast in die Hölle geschleppt worden ist, singen die auf der Bühne verbliebenen Personen im Ensemble des Finales: „Also stirbt, wer Böses tat: Jedem Sünder wird Vergeltung, wenn die letzte Stunde naht!“, fast als ob diese Oper nur ein kurzer Alptraum gewesen wäre und die schöne Welt wieder zurückkommen würde. Ist aber diese Welt wirklich zurückgekommen? Theodor Adorno verneint dies definitiv: „Die Schwäche des Dur-Finales ist keine glückliche Rückkunft in die Form: Sie bezeugt, wie unwiederbringlich durch Mozart das dix-huitième geworden“²⁰⁾.

Universität Kyoto

19) Wolfgang Hildesheimer: Mozart. Frankfurt am Main 1977, S.240.

20) Theodor W. Adorno: Klemperers „Don Giovanni“. In: T.W.Adorno: Gesammelte Schriften. XIX, S.544.