



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

12. Die Oper Mozarts (Mozart und Shakespeare - Mischung der beiden Motive - Möglichkeit komischer Musik - Der Humor Mozarts - Mozart und Shakespeare - Der Humor der Liebe - Das Erhabene der Liebe - ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

Das Finale des Fidelio ist ganz im Stile der Neunten Symphonie gebaut. Und wie dort auch der Gedanke lautet: „Wem der große Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein“, so heißt es hier: „Wer ein holdes Weib errungen“. Und der Jubel hat denselben heroischen, dithyrambischen Aufschwung. Die Lyrik ist die Seele dieser Oper, trotzdem in den Chören der Gefangenen die Weltbühne sich aufrollt.

12. Die Oper Mozarts.

So müßte man Gluck zum einzigen Typus der Oper machen, müßte die Oper nur als lyrische Oper anerkennen, wenn nicht nach ihm, und in der Tiefe von ihm angeregt, Mozart erstanden wäre.

Zum 150 jährigen Geburtstage Mozarts habe ich versucht, sein Gedächtnis durch den Nachweis zu feiern, daß seine Opern dramatische Opern sind. Es ist schon charakteristisch, daß er nicht auf eigene Hand Dramatiker wurde, geschweige so allein es werden zu können vermeinte. Vielmehr ist er hierin dem Typus des modernen Dramas gefolgt. In einer Zeit, in der ein Voltaire Shakespeare nicht erkannte, hat ihn Mozart erkannt. Volle Kongenialität hat sich hierin bezeugt. Es wäre ebenso schier unmöglich gewesen, wie es ein Unglück geworden wäre, wenn ein Geringerer diese Übertragung hätte planen können.

Wie ist es zu verstehen, daß sie Mozart gelungen ist? Wie ist dies bei der Strenge des Begriffs zu verstehen, die wir der dramatischen Handlung, der dramatischen Einheit zuerteilt haben? Mozart konnte sich doch der begrifflichen Erkenntnis nicht bedienen, über die Shakespeare verfügen mußte, um über die Jahrtausende hinweg Äschylus die Hand zu reichen.

Indessen hat Shakespeare nicht allein Äschylus die Hand gereicht, sondern zugleich auch dem Aristophanes. Sollte etwa darin der Ausweg bestehen, der für Mozart sich eröffnen konnte? Indessen scheint sich hier die Schwierigkeit nur noch zu steigern. Auch Aristophanes arbeitet mit dem

ganzen Apparat der begrifflichen Kultur. Auch sein Drama, auch die Verbindung, welche Shakespeare mit der *K o m ö d i e* eingeht, mußte für Mozart unzugänglich bleiben, wenn anders die Einheit der Handlung und die des dramatischen Subjektes die begriffliche Erkenntnis zur Unterlage hat. Wie konnte, wie mußte Mozart es anfangen, um dennoch die Kongenialität mit Shakespeare, die in ihm zur Produktivität erwachte, endlich durchzuführen, nachdem auch er von seiner Wunderkindheit an zahlreiche italienische Opern geschrieben hatte?

Das Wesen des Genies ist es, daß es in allen seinen Werken und Entwürfen sich nicht an die traditionellen Formen der Kunstarten fesselt, in denen es seine Mission zu erfüllen hat. Indem Mozart von der italienischen Oper sich loslöste, ohne sich von Gluck abhängig zu machen, hob er zuvörderst den Unterschied für sein Schaffen auf, der zwischen der *o p e r a s e r i a* und der *o p e r a b u f f a* bestehend war. Und indem er nun die Probleme und Stilweisen dieser beiden Opernarten in seiner neuen Oper zu verschmelzen suchte, blieb er ebenso wenig bei der *o p e r a b u f f a* stehen, wie etwa bei der Komödie. Das war es ja eben, was er in Shakespeare erkannte: nicht schlechthin die Vereinigung der beiden dramatischen Stoffarten und ihrer Handlungsweisen, sondern die *M i s c h u n g d e r b e i d e r s e i t i g e n M o t i v e*. Er wollte ebenso wenig eine Komödie, wie etwa gar eine Tragödie machen. Er wollte nicht mehr ein Drama in Musik setzen, sondern eine neue Oper schaffen. Wie konnte er sie schaffen, wenn er von den beiden Formen des Dramas absehen, an die Shakespearesche Mischung der dramatischen Motive sich halten wollte? Diese blieben doch immer noch Motive des Dramas; wie konnte er sie aber in Motive der Oper verwandeln?

Hier geschah die Verwandlung, welche nur das Genie vollbringen konnte. Er ging ab von der Antinomie zwischen dem Tragischen und dem Komischen, und er ging zurück auf die Urmomente des Schönen im Erhabenen und im Humor.

Wir kommen hier sogleich auf eine schwierige Frage. Gibt es überhaupt das Komische für die

Musik? Die Beantwortung dieser Frage erfordert die Strenge im Begriffe der Reinheit des Gefühls. Die Reinheit ist das methodische Mittel und zugleich das Zeugnis der Vollendung. Es ist die Frage, ob man in beiderlei Sinn der Reinheit gerecht wird, wenn man die Komik der Musik freigibt.

Wir wollen nicht unbillig werden gegen Rossini, der in seinem nationalen Geiste die opera buffa erhöht hat. Aber wir brauchen dies um so weniger zu befürchten, als wir ihn schon vielleicht in Abhängigkeit von Mozart denken dürfen. Er verschmäht die äußerlichen Mittel der Bizarrerie, die er der Situationskomik überläßt. Und wenn man nur an „Seht doch den Bartolo“ denkt, so wird es unverkennbar, daß hier reine schmelzende Melodie wirksam wird. Und eine komische Hauptstelle „buona sera“ ist unter Veränderung des Tempos und des Rhythmus zu einer sehr feierlichen Anwendung gelangt für eine Situation, die man für sehr tragisch zu halten pflegt. So ist also nicht einmal Rossini dafür heranzuziehen, daß die Musik einen eigenen Stil für das Komische aufbringen könnte. Anders steht es mit grotesken Verzerrungen, die aus den Grenzen des Schönen herausfallen.

Mozart hat für seine Musik das Komische fallen, an seine Stelle aber den Humor treten lassen. Osmin wird als Bühnengestalt zu einer komischen Figur, keineswegs aber in seiner musikalischen Gestaltung. Da nimmt er den Anflug des Erhabenen, wenn er in dem Affekte schwelgt „Ha, wie will ich triumphieren“, und er tritt in das Zeichen des Humors ein mit der Arie: „Mich betrügt man nicht“.

Ebenso wird Leporello niemals eine komische Figur, nicht einmal Masetto wird dies, weil ihn davor die Zärtlichkeit Zerlinens schützt. Und Leporello bleibt immer die Kontrastfigur seines Ritters, die niemals in Lächerlichkeit versinken kann. Wenn er den Geisterschritt des steinernen Gastes ankündigt, so klingt sein „Tapp, tapp“ nichts weniger als täppisch, so wenig als das Schlottern seiner Gebeine etwa an Polonius erinnern kann. „Weh, o weh, das sind Mirakel“ ruft er aus; und wer das

zu rufen hat, der kann nimmermehr eine komische Figur sein; der steht im Höhenfluge des Schönen, unter dessen dem Erhabenen gleichwertigen Momente des Humors.

Oder wäre etwa *Papageno* eine komische Figur? Wem erzittert das Herz nicht, wenn er sein Glöckchen ertönen läßt? Das *Seccorezitativ* allenfalls könnte in jener Richtung vernommen werden, wo aber *Papageno* zu *singen* hat, da waltet die eindeutige Kraft der Melodie. Er ist auch ohne seine Vogelsymbolik der Mensch, das Kind der Natur. So duettiert er mit seiner *Papagena*: „Es ist das höchste der Gefühle“. Dieses Duett ist der Triumphgesang der Naivität der Liebe. Und diese Liebe und dieser Humor weicht nicht zurück vor dem freiwilligen Ende: „Weil mich nichts zurückhält, fahre hin du schnöde Welt“. So vermag der Humor enden zu wollen, nicht aber eine komische Figur.

Ist nun aber etwa *Figaros Hochzeit* eine komische Oper, weil in ihr alle Figuren, vielleicht mit einziger Ausnahme der *Susanne*, zu komischen Figuren zu werden scheinen? Sie sind es in Wahrheit alle nicht; der *Graf* so wenig, wie die *Gräfin*. Über sie alle ist der Zauberschleier des himmlischen Humors ausgebreitet. Er schlichtet allen häuslichen Zwist, er tilgt und sühnt alle häuslichen Sünden. „O Engel, verzeih mir“, mit dieser schlichten, mit dieser Mozartschen Melodie heiligster Süße wird Versöhnung, wird Lösung von allen Erdensünden gefeiert.

Hier herrscht der Humor in jeder Figur und in jeder Note. Die am meisten komischen Szenen aber selbst werden niemals in einer Verzerrung gesungen, von der die komische Behandlung nicht frei werden könnte. *Basilio* selbst singt nicht komisch, er begleitet nur mit komischen Gesten. Höchstens kann man die komische Stimmung, wie in dem Terzett „was ich sagte von dem Pagen“ in dem Übergang ins Rezitativische finden. Diese Preisgabe der reinen Melodie kann als ein Zeichen des Komischen gelten. Aber auch hier rettet das *Ensemble* schon vor dem Rudiment der *opera buffa*.

Man kann es besonders im *Don Juan* bemerken, wie Mozart den komischen Eigenton seiner Musik versagt. Zwar neigt das *Ständchen* offenbar zur dramatischen

Komik hin, dennoch aber hält es sich durchaus noch auf der melodischen Höhe. Und indem Don Juan mit der Elvira seinen Spott treibt, läßt er Leporello die komisch wirkenden Gesten machen, er aber singt im feierlichsten Tone der Melodie: „Elvira, Du geliebte, die ich so tief betrübte“. Er treibt seinen Spott mit Elvira, nimmermehr aber verspottet er die Liebe. Das würde er tun, wenn er in eine verzerrte Melodik geraten müßte, um komisch werden zu können. Vielmehr bleibt er in der Ätherhöhe des Humors, vor der auch selbst die Liebe sich ergeben muß. Der Humor aber singt feierlich und erhaben, wie wenn es heiligster Ernst wäre, um was es sich handelt. Es ist auch feierlicher Ernst; denn wo er seines Amtes waltet, da steht das Schöne auf dem Spiele, also der feierlichste Ernst der Kunst. So hat Mozart das Komische durch den Humor bewältigt.

Von besonderer Wichtigkeit ist in dieser Hinsicht noch das große Sextett im Don Juan. Wer ist hier die komische Figur? Etwa Leporello? Freilich stellt er die komische Situation mit anschaulicher Plastik dar. Sein Gesang aber: „Ach habt Erbarmen mit mir Armen“, ist auf diesen Text abgestimmt, und wirkt daher keineswegs komisch. Auch hier bleibt Mozart in der Reinheit der feierlichen Melodie. Aber die Frage ist fortzusetzen: Wer ist eigentlich die komische Figur hier?

Bei der Entlarvung Leporellos sind die Umstehenden alle nicht etwa komisch enttäuscht, sondern beschämt und entrüstet. „Himmel, Leporello! welch neu Verbrechen!“ Nicht Elvira allein, sondern auch Donna Anna dürfte betroffen sein. Auch sie ist nicht unversehrt geblieben von den Pfeilen Don Juans. Welcher tiefere Sinn der ganzen Geschichte enthüllt sich sonach hier? Wird nicht dennoch also Spott getrieben mit der Liebe, wenn doch die edelsten Frauen mit ihrer Liebe bloßgestellt werden?

Hier kommen wir zur höchsten Stufe des Humors, die Mozart erstiegen, auf der er seine Geistesgemeinschaft mit Shakespeare besiegelt hat. Wie dieser auch die Liebe, wie alles Tun und Dichten des Menschenherzens, vor den Richterstuhl seines Humors geladen

hat, so hat auch Mozart nicht nur die Schmerzen der Liebe besungen und ihre Freuden, sondern er hat sie auch mit seinem Humor durchleuchtet. Und in diesem Lichte erscheinen nicht nur die Taten Don Juans weniger sträflich, sondern auch die der Frauenherzen weniger heroisch.

Diesen Höhepunkt seines Schaffens bildet *Così fan tutte*. Nicht Spott wird hier mit der Liebe getrieben. Aber der Humor ergießt sich über alle diese Ritterlichkeit des Menschenlebens. Spiel der Phantasie ist alles. Und hier erweist sich die Musik wiederum als klassische Zeugin. In der zügellosesten Laune singen diese verstellten Liebhaber doch nur die schönsten Melodien, die deutlich genug an die ernstesten Szenen der vorhergegangenen Opern, ja an das *Requiem* selbst anklingen. Nirgends ist sogenannte komische Musik zu vernehmen. Der Humor hat seinen Gipfel erreicht. Auch die Liebe ist eitel, wie alles Sinnen und Trachten des Menschenherzens.

Doch hier erhebt sich eine große Frage: Ist etwa auch die Schönheit eitel? Dann aber wäre es um das reine Gefühl geschehen. So kann es daher nicht gemeint sein. Und wenn der Humor sich einer Sache annimmt, so kann diese für die Schönheit nicht verloren gehen. Die Rettung der Liebe, in ihren Verirrungen selbst, ist eine Aufgabe der Kunst. Man weiß aber, wie schwer, wie selten es der Dichtung gelingt, dieser härtesten Aufgabe gerecht zu werden. Nicht Moralisieren und Schönfärben und Rechtfertigen kann hier das Rettungsmittel der reinen Kunst sein; aber sie bedarf auch keiner Sophisterei und Advokatenlist: sie hat den Humor.

Doch wer hat ihn von den Dichtern? Keiner ist ein großer Künstler, der ihn nicht lebendig und wahrhaftig hat. Man kann sich alles vielleicht technisch aneignen, und den Schein davon annehmen: der Humor ist nicht nur unverwüstlich, sondern auch unnachahmlich. Sein Scheingebild ist eine Fratze, die nur die Parteisucht blenden kann. Die Oper Mozarts ist durch diesen seinen Humor, den in solcher Höhe und solcher Durchdringung mit dem andern Momente außer ihm nur Shakespeare hat, als ein besonderer

Typus der Oper, neben dem Typus Glucks ausgezeichnet.

Sie ist durch diese Durchdringung auch von allen Opern vor und nach ihm unterschieden. Sie gehören alle dem Typus Glucks an, den sie nur mehr oder weniger bewußt variieren. Den Typus Mozarts erreicht nicht nur keine Oper, sondern es ist nicht einmal eine Spur der Einsicht erkennbar von der Eigenart dieses Typus.

Man wird nicht etwa einwerfen, daß es ja nach Mozart komische Opern gegeben habe auch außer Rossinis *Barbier*, die höher stehen möchten als die alte *opera buffa*. Denn jetzt können wir den Humor zurücktreten lassen, um nunmehr das Moment des Erhabenen zu beachten, welches nicht minder auch in Mozarts Oper zur Offenbarung gekommen ist. Nicht im sogenannten Heroischen der historischen Oper vollzieht sich diese Erhabenheit, oder etwa gar im gleißenden Schein eines epischen Weltspiels, sondern nur und ausschließlich am Urtext der Liebe. Denn die Freimaurerei des reinen Menschentums, welche die *Zauberflöte* hinzubringt, bleibt innig verwachsen mit jenem ästhetischen Ursinn. Das reine Gefühl ist immer nur die Liebe zur Einheit des Menschen in der Einheit seiner Leib-Seelennatur. Die Liebe ist dieser Einheitspunkt seiner Natur. Es darf dabei auch nicht der Humor das letzte Wort behalten.

Erhaben ist es, wenn *Elvira* hereinfährt: „Allmacht der Liebe hat mich geführt“. Daher ist es kein Mißklang, keine Verletzung des ästhetischen Gleichmaßes, wenn endlich diesem vermeintlichen Wildfang und Wollüstling der steinerne Gast nun entgegentritt. *Don Juan* ist kein Prahler; er fühlt, was ihn antreibt. Er ist ein Typus des Menschenherzens, des Menschentreibens. Er verdient es, daß die Geisterwelt sich seiner annimmt, um ihn zu retten. Sein ästhetischer Beruf aber ist es, in seiner Rolle auszuhalten, und dem Menschenwesen seinen Spiegel vorzuhalten. Das Erhabene ist stilgerecht am Schlusse dieser Oper.

Und diese Erhabenheit ist niemals vorher erreicht, niemals nachher übertroffen worden. Diese spezifisch dra-

matische Erhabenheit hat auch *Beethoven* nicht vollbracht, nicht erstrebt. Der choralartige Sang: „Wen mit Nahrung die Himmlischen laben“ bringt eine Musik, die im Gesange, wie in der orchestralen Begleitung, ebenso erschüttert, wie verklärt. Man denkt jetzt gar nicht an die Schrecknisse der Hölle, die bevorstehen; es ist nicht nur Entsetzen, nicht Furcht und Angst, die uns erfassen, sondern eine andere Welt geht vor uns auf. Das ist die Erhabenheit, als Moment der dramatischen Schönheit, die von anderen Künsten nur in der methodischen Vorbedingung entnommen werden kann.

Das Drama allein bringt es, und zwar nicht ohne die Mittel begrifflicher Weisheit, zur Darstellung, was der Mensch auf der Himmelsleiter zwischen Tier und Gottheit zu bedeuten hat. Und dieses dramatische Moment der Erhabenheit ist in *Mozarts* *Don Juan* mächtig geworden. Es sei wiederholt: nicht Erschütterung, noch auch auf deren Grunde Beseligung ist der Charakter dieser Erhabenheit, sondern schlechthin *Entrückung*. Der Mensch wird ein anderes Wesen, weil eine andere Welt sich vor ihm auftut.

Mögen die Geigen noch so gewaltig erzittern; auch der eiserne Schrecken des wundersamen Gesanges kann uns nicht überfallen; wir halten Stand mit *Don Juan* selbst. Denn diese Erhabenheit geht über alle Leiden, welche die Fassungskraft des Menschen versuchen könnten. Nur feierliche Jenseitigkeit, nur die Zuverlässigkeit einer Welt, die höher steht als alles menschliche Dasein, geht in dieser Erhabenheit auf. Hier ist daher die Erhabenheit nicht lediglich das Werk der theoretischen Arbeit und des höchsten künstlerischen Könnens. Sie ist der Ausfluß einer Durchdringung der theoretischen mit der ethischen Vorbedingung. Und die Reinheit dieser Durchdringung ist die Eigenart *Mozarts*.

Eine Analogie dazu bildet die *Neunte Symphonie* an der Stelle „Über Sternen muß er wohnen“, wo die Begleitung besonders jene andere Welt vorzaubert. Dennoch ist die Erhabenheit hier mehr Verzückerung, nicht schlechthin

Verklärung und Offenbarung, für die es keinen Kampf mehr gibt. Bei Beethoven bleibt immer der Kampf. Wir kommen darauf zurück. Das ist seine Hoheit. Erhaben aber im dramatischen Sinne ist nicht sowohl der Kampf als vielmehr nur der Sieg. Der Kampf ist es nur in der Siegesgewißheit.

Das Erhabene ist daher auch nicht abgeschlossener Inhalt, sondern nur Moment bei Mozart, dem der Humor immerfort zur Seite gestellt wird. Während der steinerne Gast jene andere Welt offenbart, hat nicht nur soeben Don Juan gesungen: „Ohne sie leben, lohnt nicht der Mühe“, sondern die ganze Szene hindurch bis kurz vor dem Ende bleibt die Kontrastfigur in ungeschwächter Wirksamkeit. Nur mit der Feier der Erhabenheit kann der Humor verbunden bleiben.

Daher ist die Zauberflöte der Schwanensang dieses Stils der Oper. Der Humor waltet da in reinster Kraft; aber die Erhabenheit scheint noch feierlicher geworden. Das kann nicht in jedem Sinne zugestanden werden. Denn die dramatische Spannung hat nicht die frühere Intensität; wie im Gleichklang mit dem Requiem, nähert sich die Oper hier dem lyrischen Typus. Die Teufeleien werden an die Königin der Nacht und an Monostatos abgegeben: „In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht“. Die Szene ist verändert; nur Menschen, die zur Tugend streben, finden hier Einlaß. Damit ist der Schauplatz des Dramas eigentlich verlassen; die Oper wird Idyll. Sarastro denkt und handelt, wie ein Großmeister der Loge, und er dankt im Namen der Menschheit. Der Humor ist vorhanden, und das Erhabene ist vorhanden, aber es fehlt ihre Durchdringung in der dramatischen Handlung. Die Menschen sündigen nicht mehr; höchstens irren sie noch, wie wenn Pamina an Tamino irre wird. Aber da gerade zeigt es sich, daß die Oper neue Kräfte zur Erschließung bringt.

Die Arie „Ach ich fühl' es, es ist verschwunden“ dürfte der Ursprung des deutschen Liedes sein. Diese Arie wird auch nicht von einem Rezitativ eingeleitet. Hier ergießt sich der individuelle Zauber der Mozartschen Melodik zu einem

Quell der nationalen Melodik. So singt das deutsche Lied, wie es sich einerseits aus dem Volksliede und andererseits aus dem Choral entfaltet. Das Veilchen ist beinahe dramatisch gegen diese Versenkung, diese Verzweigung, diese sonnige Ausbreitung der geheimsten Gefühlstiefen, wie sie hier vorbildlich erschaffen wird. Verzweiflung ist das Thema, aber das Lied vertreibt sie, und bringt die Seligkeit des Trostes und der Zuversicht in diese Klage, in diese Entfaltung des Gefühls.

13. Das Lied.

Das ist der Charakter des deutschen Liedes, wie es der der lyrischen Poesie überhaupt ist: Entfaltung, Ausgrabung, Ausbreitung in verschämter Offenheit aller Geheimnisse des Gemütes. Daher der feierliche Ernst des Liedes, wie es bei Goethe zur Vollendung kommt. Das Volkslied mag kichern; die Lyrik verliert ihren Halt, wenn ihr Ernst durch die leiseste Miene entstellt wird. Jede Ironie ist Selbstironie, und bricht dem Dichter den Hals. Für das musikalische Lied wird der feierliche Ernst zur ausnahmslosen Aufgabe.

Beethoven ist vorangegangen in der Adelaide und in dem Liederkreis an die ferne Geliebte; nicht minder aber auch in „Freudvoll und leidvoll“. Zum Typus ist das deutsche Lied aber durch Schubert geworden. Er hat auch Schiller in seinem eigensten Wesen erfaßt „Du mußt glauben, du mußt wagen, denn die Götter leih'n kein Pfand“. Dieses Lied hat innerlichste Kongenialität mit diesem Sturm, der kein Drang, sondern Kraft und Eintritt ist in das Reich der Schatten, das Land der Freiheit und der Gestalten.

Und wie hat dieser Genius, der in der Jugendblüte dahinschwand, gleich anderen Großen, die in den dreißiger Lebensjahren dem Tode verfielen, wie hat er nicht minder auch den damals ganz unverstandenen Goethe begriffen. Die Harfner- und die Mignonlieder sind ebenso