

700

600

500

400

### Nutzungsbedingungen

300



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

### Terms of use

200



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

100

100

200

300

400

500

Digizeitschriften e.V.  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

[info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## **Kontakt/Contact**

Digizeitschriften e.V.  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)



MOZART IN SEINEM VERHÄLTNIS  
ZU GLUCK  
EINE ÄSTHETISCHE SKIZZE  
von Dr. Max Arend-Leipzig



Das Problem, um das es sich hier handelt, ist keineswegs neu, das künstlerische Verhältnis zwischen Gluck und Mozart hat vielmehr so lange die Ästhetiker beschäftigt, als Gluck im Vordergrund des Interesses stand. Und als dann Gluck nach und nach im letzten Vierteljahrhundert von den deutschen Bühnen verschwand, so dass heute die Aufführung eines Gluckschen Werkes als eine Art Experiment erscheint, vielleicht abgesehen vom „Orpheus“ an wenigen grossen Bühnen — zu denen in allererster Linie das in deutschem Geiste geleitete Stockholmer Hoftheater gehört, an dem der „Orpheus“ von Gluck zu den meistgegebenen Opern gehört, nämlich in der Saison durchschnittlich etwa neunmal gegeben wird —, da versuchte man dieses Verschwinden, bei dem das künstlerische Gewissen nicht ruhig werden wollte, mit einem Schein von Berechtigung zu verhüllen, indem man sagte, Gluck bliebe uns zwar nicht durch seine Werke erhalten, wohl aber durch den Einfluss, den er auf Mozart geübt habe: in Mozarts Werke sei das Unsterbliche von Gluck aufgenommen worden, während seine eigenen Werke sich, ungeachtet der hohen Begabung, die aus ihnen spräche, eben doch als sterblich erwiesen.

Man fängt aber in unsern Tagen an einzusehen, dass wir von Gluck nicht sehr viel mehr wissen, als man vor der berühmten Aufführung der Bachschen Matthäuspasion vom 4. April 1829 in Berlin durch Mendelssohn-Bartholdy von Bach wusste, dass die Eigenart Glucks, dieser ungeheure Instinkt für das Dramatische und Tragische, wie er an den Hauch des Shakespeareschen Genius und an das Walten der tragischen Gewalt eines Sophokles gemahnt<sup>1)</sup>, ein Instinkt, der nur noch in einem andern Musiker gelebt hat, in Wagner, auf ein Theaterpublikum nur dann entsprechend

<sup>1)</sup> Ich spreche dies aus, obwohl ich sehr genau fühle, wie unverständlich ich Lesern sein muss, die Gluck von der Bühne her entweder überhaupt nicht, oder nur durch den „Orpheus“ kennen, — obschon allerdings insbesondere die erste Hälfte des 2. Aktes dieser Oper eine Sprache redet, die jeden, der sie zu verstehen vermag, mit zwingender Gewalt davon überzeugt, dass Gluck nicht ein Musiker zweiten



wirken kann, wenn besondere Veranstaltungen für eine vollkommene Wiedergabe getroffen werden. Wagner aber hat uns gelehrt, Gluck zu verstehen, und nachdem wir unsererseits nicht mehr alle Hände voll damit zu tun haben, Wagner selber zu perzipieren, musste eine Gluck-Renaissance kommen, in deren Beginn wir ja tatsächlich stehen. Ich habe an anderer Stelle Zeichen dieser beginnenden Gluck-Renaissance angeführt<sup>1)</sup> und begnüge mich an dieser Stelle, auf zwei dieser Zeichen hinzuweisen: auf Paris und auf das Erscheinen des Wotquenneschen thematischen Katalogs sämtlicher, auch der nur handschriftlich vorhandenen Werke Glucks<sup>2)</sup>.

Bezüglich Paris noch einige wenige Worte, da man nicht überall in Deutschland von den dortigen Gluck-Aufführungen in genügender Weise Notiz genommen hat.

Paris dankt die Vorstellungen des „Orpheus“, der „Alceste“ und der „Iphigenie auf Tauris“ dem neuen Direktor der opéra comique, Herrn Carré. Sie gingen nach überaus sorgfältiger Einstudierung in Szene und erzielten einen sensationellen Erfolg. In einem mir vorliegenden französischen Bericht ist von dem „succès colossal“ die Rede, sowie davon, dass er das glückliche Nebenergebnis haben wird, dass Carré auch die übrigen Meisterwerke von Gluck einstudieren wird, die „niemals vom Repertoire hätten verschwinden dürfen und deren Namen auf den Lippen Aller sind.“ Henri de Curzon schreibt<sup>3)</sup> über die Bedenklichkeit einer Aufführung Gluckscher Werke, dass sie durch ihre hohen Anforderungen gegeben sei, keineswegs aber durch den Umstand, dass diese Werke ausser Mode gekommen sind, denn „un public plus intelligent s'est heureusement aperçu, à notre époque, que de telles œuvres sont éternelles“. Gluck wird recht behalten, wenn er sagte: „Alceste wird nicht bloss heute gefallen, es gibt keine Zeitstunde für sie, sie wird nach 200 Jahren ebenso gefallen, denn ich habe sie auf die Grundlage der Natur gestellt, die niemals der Mode unterworfen ist.“

Ranges, sondern ein Genie allerersten Ranges ist. Aber als Tragödie ist der „Orpheus“ als Ganzes ungeeignet, ein richtiges Bild von Gluck zu geben, dazu bedarf es der reicheren Mittel der späteren Werke, insbesondere der „Alceste“, der „Armida“ und der „Iphigenie auf Tauris“.

<sup>1)</sup> „Die Bedeutung Glucks für unsere Bühne und für die Pflege Wagners, besprochen anlässlich der Wiederaufführung der ‚Iphigenie auf Tauris‘ im Leipziger ‚Neuen Theater‘ am 1. Juli 1904“ (Blätter für Haus- und Kirchenmusik“, Hefte vom 1. August und 1. September 1904).

<sup>2)</sup> Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck (1714–1787). Herausgegeben von Alfred Wotquenne, erstem Studiensekretär und Bibliothekar am Kgl. Konservatorium der Musik in Brüssel. Deutsche Übersetzung von Josef Liebeskind. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1904.

<sup>3)</sup> Alceste de Gluck à l'opéra comique, im „Guide musical“ vom 5. u. 12. Juni 1904, S. 481.



Die Gluck-Renaissance aber, in deren Beginn wir stehen, macht das alte Problem wieder hochaktuell, und gleichzeitig können wir es heute besser lösen als früher, weil wir den einen der beiden Meister, nämlich Gluck, besser verstehen, nachdem uns von seinem grossen Erben, Richard Wagner, die Augen geöffnet worden sind. Das Problem betrifft übrigens nicht in gleichem Masse Gluck wie Mozart: es betrifft vorwiegend Mozart, denn er war es, der Gluck zeitlich folgte, und der sich daher mit ihm abzufinden hatte. Übrigens ist ein durchdringendes Verständnis unserer Frage ungemein wichtig für die Möglichkeit, Mozart richtig zu beurteilen. Denn es liegt auf der Hand: muss man etwa die Inferiorität Mozarts Gluck gegenüber vom dramatisch-musikalischen Standpunkte aus zugeben, so wächst Mozarts allgemein-musikalische Bedeutung, da sie es vermochte, auch auf einem Gebiete, das der Natur Mozarts von Hause aus nicht lag, Leistungen allerersten Ranges zu bieten, um ein sehr bedeutendes.

Wir betrachten zunächst einige der aufgestellten Meinungen, dabei auf Vollständigkeit der Natur der Sache entsprechend Verzicht leistend, um dann unsere eigene Meinung vorzutragen.

Otto Jahn lässt sich<sup>1)</sup> in seiner berühmten Mozartbiographie sehr eingehend über unsern Gegenstand aus. Er führt an, dass Mozart in Wien den ersten Alceste-Aufführungen (1767) als Knabe beigewohnt und dass offensichtlich dieses Werk ihm besonders zum Vorbilde gedient habe. Er findet diesen Einfluss nicht nur in der „gesamten dramatischen Haltung“, der Beteiligung des Orchesters an der dramatischen Charakteristik, der dramatischen Behandlung des Rezitativs, sondern auch in Einzelheiten. Als solche führt er an: die „harmonische Behandlung“ des Orchesters, die Posaunen- und Hörner-Akkorde in der Szene des Hohenpriesters im „Idomeneo“, sowie insbesondere das Rezitativ des Hohenpriesters. Gluck schreibt nämlich in der „Alceste“ beim Rezitativ des Hohenpriesters:<sup>2)</sup>

*Andante*

Alle Geigen

Bratschen

Celli und Bässe

(Man beachte den wahrhaft zerschmetternden Akkord!)

<sup>1)</sup> Wolfgang Amadeus Mozart. Von Otto Jahn. 3. Auflage. Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters. 2 Teile. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889/1891, Seiten 679—686 des 1. Teils.

<sup>2)</sup> Akt 1, Szene 4.



In Mozarts „Idomeneo“ finden wir dagegen beim Rezitativ des Hohenpriesters<sup>1)</sup>:



während zwei Hörner gehaltene Töne haben und die andern Streicher tremolieren. (Man beachte die Beweglichkeit des Mozartschen Stiles!) Da sowohl bei Gluck als bei Mozart das zitierte Motiv nicht vorübergehend, sondern thematisch auftritt, so ist in der Tat der Anklang sehr deutlich. Er ist aber auch insofern ausserordentlich instruktiv, als man sieht, wie Mozart sich — jedenfalls unbewusst — das Motiv seiner musikalischen Natur vollständig assimiliert und es dadurch zu seinem Motiv gemacht hat, weil eben aus der Umbildung, die das Thema zu erleiden hatte, die Differenz der musikalischen Naturen der beiden Meister hervorgeht. Jahn fährt dann fort und führt aus, dass Mozart selbständig, wie ein Meister vom Meister, von Gluck gelernt, das ihm Homogene sich assimiliert, das ihm Heterogene dagegen abgestossen habe, und sagt dann bezüglich der Verschiedenheit beider wörtlich: „Während Gluck die bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper, so weit es tunlich ist, beiseite setzt, um für die dramatische Situation völlige Freiheit des Ausdrucks zu gewinnen, sucht Mozart diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden, dass sie den Anforderungen des dramatischen Ausdrucks gerecht werden.“ Da aber in der musikalischen Gestaltung die dramatische Charakteristik enthalten sei, folge daraus, dass Mozart als Dramatiker grösser als Gluck sei und ihm gegenüber einen Fortschritt gemacht habe.

Auch Glucks Hauptbiograph Adolf Bernhard Marx beschäftigt sich, ebenfalls sehr eingehend, mit unserer Frage. Er hebt<sup>2)</sup> mit Recht hervor, dass dramatische Charakteristik und musikalische Gestaltung keine Gegensätze sind, dass es sich vielmehr um den Gegensatz zwischen dramatischer Charakteristik und dem Nichtvorhandensein derselben, zwischen ihr und einem andern Inhalt handle, und sagt wörtlich: „Solch ein Gegensatz bestand zwischen Gluck und den Italienern; nicht bestand er in dieser entschiedenen Weise zwischen Gluck und Mozart, sondern Mozart hatte . . . eine Mittelstellung zwischen beiden genommen. Sollen wir schliesslich den Unterschied zwischen Gluck und Mozart in die engste Formel bringen,

<sup>1)</sup> No. 23, Akt 3, Szene 6.

<sup>2)</sup> „Gluck und die Oper“, zwei Bände, Berlin 1862, S. 336 des ersten Bandes. (Die zweite Auflage des Werkes erschien 1866 in Berlin unter dem Titel „Glucks Leben und Schaffen“.)



so müssen wir aussprechen, dass in jenem das bestimmte Dramatische vorwaltet, in diesem das unbestimmte Musikalische.“ Das erstere habe höhern Reiz für die kräftigeren, tatenlustigeren Charaktere, das letztere für die weicheren, genussfroheren. An einer andern Stelle<sup>1)</sup> spricht Marx Mozart im Vergleich zu Gluck „Reichtum und leichten Fleiss der Musik, aber mehr reizendes Spiel als wahrhaftigen Ausdruck“ zu, verweist zum Belege der letzteren Behauptung auf die Sesto-Arie im Titus und resümiert, dass Mozarts Natur diesem andere Wege gezeigt habe als die Glucksche Kraft, die er wesentlich nur im „Idomeneo“ festzuhalten gesucht habe, und dass seine Opern italienische Anlage aufzeigten. An derselben Stelle wendet sich auch Marx gegen den Vorwurf, der Gluck u. a. von Jahn, auch, wie wir noch sehen werden, im Grunde genommen von Richard Wagner, gemacht worden ist, gegen den Vorwurf des reflektierten Schaffens. Die berühmten Vorreden zur „Alceste“ und zu „Paris und Helena“ mit ihrer Forderung absoluter Unterordnung der Musik unter die Dichtung seien nicht beweiskräftig, denn nicht auf das komme es an, was Gluck gesagt, sondern auf das, was er getan habe. Die Gluckschen Musiktragödien zeigten nun aber in Wahrheit keine absolute Unterordnung der Musik unter die Dichtung, denn während die Musik die tragische Grösse und Hoheit der Antike zeige, sei dies bezüglich der Textbücher keineswegs der Fall. Auch weist Marx auf den Ausspruch Glucks hin, den der Meister tat, wenn ihn eine Stelle nicht befriedigte: „Ma questo non tira sangue!“ („aber das zieht nicht Blut!“) der kaum einem reflektierenden Künstler in den Mund gelegt gedacht werden könne. Man müsse im Gegenteil sagen, dass der einzige Vorwurf, den man Gluck mit Recht machen könne, der sei, es habe ihm vielleicht eine stets durchdringende dramaturgische Einsicht gefehlt, oder mindestens, wenn sie ihm nicht gefehlt habe, sei er ausserstande gewesen, Abhilfe zu schaffen. Übrigens aber habe keiner seiner Nachfolger — Marx spricht hier augenscheinlich nicht von Wagner — auch nur ebenso viel wie Gluck in bezug auf dramaturgische Einsicht geleistet.

Richard Wagner hat seinen tiefen Blick auf beide Vorläufer geworfen und von beiden gesagt:<sup>2)</sup> „Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter . . . dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen

<sup>1)</sup> Band 1, S. 446 ff. des genannten Werkes.

<sup>2)</sup> Kunstwerk der Zukunft, S. 144 ff., (im dritten Bande der „Gesammelten Schriften“, erste Auflage, 1872 in Leipzig bei E. W. Fritsch).



Kunst wird.“ Indessen hält er Gluck für einen reflektierenden, Mozart für einen naiven Künstler: Gluck habe richtig sprechen wollen, Mozart dagegen nur richtig sprechen können, und sagt wörtlich: „Mozart hat in der Oper das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargetan, jede Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem völlig unreflektierten Verfahren hat der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des Ausdrucks, in der unendlichsten Mannigfaltigkeit seiner Motivierung dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicheren Masse aufgedeckt als Gluck und alle seine Nachfolger.“ Übrigens erblickt Wagner im Reformwerke Glucks im wesentlichen nur einen Schlag gegen die Präntentionen der Sänger: „Die so berühmt gewordene Revolution Glucks bestand nur darin, dass der Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte; in der Stellung des Dichters zum Komponisten war dadurch nicht das mindeste geändert.“

Es liegt keineswegs wie schon gesagt wurde, in meiner Absicht, die aufgestellten Meinungen auch nur annähernd vollständig zu registrieren, zumal sie entweder nach der Seite Jahn oder nach der Seite Marx hinneigen.

Eine eigene Ansicht werden wir am leichtesten dadurch gewinnen, dass wir die aufgeführten Ansichten Jahns, Marx' und Wagners einer kritischen Betrachtung unterziehen, und zwar mag dabei Wagner den Vortritt haben: ab Jove principium.

Wenn Wagner sagt, dass das Wesentliche der Gluckschen Reform in der gegen die Willkür der Sänger gerichteten Spitze gelegen sei, so ist dies nur verständlich, wenn man den Wagnerschen Gedanken vom Gesamtkunstwerk, sowie den Gedankengang, in dessen Verlauf er jene Äusserung tut, in Betracht zieht. Dass in der Stellung des Dichters zum Komponisten prinzipiell nichts geändert sei, darunter denkt sich Wagner, dass nicht die Musik, wie bei ihm selbst, bestimmend auf die dichterische Bearbeitung des Stoffes geworden ist und der Dichtung neue Formen geschaffen hat. Soweit ist freilich auch Gluck nicht gegangen, obwohl er sich recht sehr um das kümmerte, was seine Textdichter taten, mehr, als irgendein Komponist. Aber wie Siegfried die Stücke des Nothung nur dadurch zusammenbringt, dass er sie ganz auflöste, so etwa löste Wagner das musikalische Drama auf und schuf es neu aus dem Geiste der Musik heraus, anstatt die ganzen Stücke — Textbuch und Musik — aneinanderzuschweissen. Von diesem Gesichtspunkt aus erblickt denn Wagner in Gluck den Sieg des Komponisten über seine ausführenden Organe, die straffe Zusammenfassung wenigstens der einen Kunst: der Musik, zu einheitlicher Wirkung. Erwägt man diesen Gedankengang, so sieht man ein, wie Wagner zu einem Urteil über Gluck kommen konnte, das diesen offenbar in seinem Kern gar nicht trifft.



Auf der andern Seite ist auch die von Wagner über Mozart aufgestellte Ansicht leicht misszuverstehen. Denn wenn Mozart jeder Anforderung des Dichters an die Ausdrucksfähigkeit der Musik in unendlicher Fülle entsprochen haben soll, wenn er das Aufgehen der reichsten Musik in die reichste Poesie zur Tat gemacht haben soll, so fragt man doch mehr als bei Gluck, wo denn diese reichste Poesie zu suchen sei. Denn in den Spässen eines Papageno oder Leporello wird man sie kaum erblicken können. Aber das sagt auch Wagner nicht, dass Mozart dieses Aufgehen wirklich zur Tat gemacht habe, vielmehr nur, — man beachte genau den Wortlaut — dass er die Fähigkeit der Musik hierzu, und zwar unendlich reicher als Gluck, dargetan habe. Wagners Worte lassen also für die Wahrheit, dass das, was Mozart tatsächlich geleistet hat, den Gluckschen Musiktragödien nicht ebenbürtig ist, Raum offen, und es ist sehr wichtig, dies zu erkennen.

Es ist schwer zu sagen, wie Wagner dazu kam, über Gluck mit dieser eigentümlichen Verschränkung zu urteilen. Denn die Erklärung, die bei einem Kleineren nahe läge, dass er absichtlich Gluck umging, weil er ihn etwa fürchtete, ist bei Wagner ausgeschlossen. Dagegen lässt sich folgendes sehr gut denken: historisch war für Wagner Mozart freilich viel wertvoller als Gluck, denn Mozart hatte Fähigkeiten der Musik aufgedeckt, die noch nicht ausgebeutet waren. Dagegen war Gluck für Wagner ein fertiger Koloss, der weder nachgeahmt, noch, auf seinem Wege, überboten werden konnte. Denn, wie Wagner selbst sagt, was auf dem Gebiete der Oper als solcher, also vor Wagners Gesamtkunstwerk, Gutes und Vernünftiges überhaupt geleistet werden konnte, das hat eben Gluck geleistet. Die Eigenart Glucks aber liegt nicht in seinem spezifisch musikalischen Reichtum — obwohl derjenige ihn nicht genügend kennt, der von Kurzatmigkeit oder Dürftigkeit der Gluckschen Musik redet; ein Blick z. B. auf die Arien des Pylades in der tauridischen Iphigenie, die gerade jetzt <sup>1)</sup> Leipzig entzückt, in denen sich der melodische Tonstrom gar nicht genug tun kann, um Wärme und innige Freundschaft mit echt deutscher Gemütsiefe auszudrücken, genügt, um die Fähigkeit Glucks zur langatmigsten Melodieenbildung zu erkennen —, vielmehr in der allein auf die dramatische Wirkung abzielenden Intention. Das Intuitive aber kann keine Schule machen und kann nicht nachgeahmt werden. So wusste Wagner für seine persönliche Entwicklung mit Gluck nichts anzufangen, als dass er an ihm den allgemeinen Ernst dem Kunstziele gegenüber sah. Da er aber auch diesen nicht zu lernen brauchte, so achtete er Gluck zwar hoch, — ignorierte ihn aber. Ganz anders bei Mozart. Der in der Tat unendliche Reichtum seiner Musik war gar nicht auszuschöpfen, und

<sup>1)</sup> Juli und August 1904.  
IV. 19.



dabei war es ausserdem offenbar, dass Mozart nicht Gelegenheit gehabt hat, seine göttliche Musik in den Dienst höchster dramatischer Aufgaben zu stellen, wie das Gluck grundsätzlich getan hatte, dass er vielmehr solche höchste Aufgaben eigentlich nur — etwa in Partien der „Zauberflöte“ und des „Don Juan“ — nebenbei streifte. Es ist bekannt, dass Schikaneder den Sarastro zuerst zu einem bösen Zauberer und die Königin der Nacht zur betrübten Mutter machen wollte — und die Anlage des Textbuches würde hierzu auch weit besser passen — und dass nur der Umstand, dass es galt, sich von einem Rivalen nicht zuvorkommen zu lassen, ihn zu der Umänderung in die vorliegende Fassung vermocht hat, die allerdings Mozart benutzt hat, wie nur Mozart dies konnte.

Fassen wir also Wagners richtig verstandenes Urteil über das Verhältnis Mozarts zu Gluck zusammen, so finden wir zu unserem Erstaunen, dass Wagner sich über dieses Verhältnis gar nicht ausspricht, vielmehr im Grunde nur sagt, dass Mozart als spezifischer Musiker Gluck insofern überlegen sei, als er über reichere Mittel verfüge. Das kann man zugeben. Denn es folgt daraus nicht einmal eine totale musikalische Überlegenheit Mozarts: zweifellos übertrifft ihn Gluck, was packende dramatische Intentionen anlangt. Und woher soll man einen Masstab für die Grösse bekommen, wenn der eine Meister allgemein über grössern Reichtum verfügt, der andere trotz geringerer Mittel auf dem ganz bestimmten Gebiete, das er sich nicht wählte, sondern schuf, nicht nur vergleichsweise Vollkommeneres, sondern in seiner Art absolut Vollkommenes geleistet hat? Die beiden Meister sind, was ihre musikalische Grösse betrifft, inkommensurabel: jeder bietet uns das Höchste.

Leichteres Spiel haben wir mit Jahn. Wenn dieser nämlich sagt, dass Gluck die „bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper“ so weit es tunlich ist, beiseite setze, um für die dramatische Situation völlige Freiheit des Ausdrucks zu gewinnen, während Mozart diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden suchte, dass sie den Anforderungen des dramatischen Ausdrucks gerecht würden, so schreibt er Mozart ein Verdienst zu, das Gluck gebührt. Ich verweise wieder auf die tauridische Iphigenie, in der gerade Gluck eine besondere Vollendung der musikalischen Form, und eine besonders glückliche Anpassung derselben an die Anforderungen des dramatischen Ausdrucks zeigt. Der Vorwurf reflektierten Schaffens endlich wird durch den Hinweis darauf zurückgeschlagen, dass Gluck in der Hoheit des dramatischen Ausdrucks das ihm vorschwebende Ideal erreichte, während er es in bezug auf die Textunterlage, vielleicht aus Mangel genügender dramaturgischer Einsicht, nicht zu erreichen vermochte, dass er also als Musiker über die Dichtung, hierin Mozart vergleichbar, weit hinausging, das erschöpfte, was der Dichter



nur zu berühren vermochte, also intuitiv, naiv, nicht reflektierend verfuhr. Dies übersieht auch Wagner.

Was endlich Marx betrifft, so hat er, wie wir bereits gesehen haben, in seiner Polemik gegen Jahn recht und kommt überhaupt der Wahrheit in bezug auf unsere Frage am nächsten. Aber er unterschätzt offenbar Mozart, wenn er in ihm mehr „reizendes Spiel als wahrhaftigen Ausdruck“ findet. Mangel des wahrhaftigen Ausdrucks, das bedeutet, wie Marx selber richtig hervorhebt, eben das Gegenteil von wahrhaftigem Ausdruck. Und das echt deutsche Naturell Mozarts, seine rührende Gemühtiefe, liessen es nicht zu, dass er den unrichtigen Weg ging, er konnte, mit Wagner geredet, nur wahrhaftig sprechen, die Musik war ihm nicht eine äusserlich angeflogene Technik, sondern Seelenaussprache.

So sehen wir Mozart, den Urborn aller Musik, und Gluck, den Dramatiker, dessen erhabene Inspirationen dem musikalischen Drama die höchste Tragik gewonnen haben. In welchem Verhältnisse stehen sie? Wir müssen antworten: in gar keinem. Die beiden Meister sind in bezug auf ihre künstlerische Grösse inkommensurabel. Mozart hat nur das von Gluck gelernt, was stets ein jüngerer Meister vom ältern lernt, ist aber vollkommen seine eigenen Wege gegangen, und musste sie gehen, wollte er Gelegenheit haben, seinen ganzen Reichtum auf uns auszuschütten. Technisch hat Mozart weit mehr als von Gluck von anderen Meistern, z. B. von Haydn, gelernt. Und nachdem wir dies erkannt haben, werden wir einerseits nicht aufhören, aus dem ewigen Born Mozartscher Musik zu schöpfen, andererseits aber wieder anfangen, die tragischen Meisterwerke Glucks auf uns wirken zu lassen, denn sie sind, wie de Curzon treffend sagt, ewig und daher unfähig, zu veralten.

