Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik

Von Bernhard Paumgartner (Salzburg)

In seiner „Farbenlehre" stellt Goethe die Forderung, die Weltgeschichte müsse von Zeit zu Zeit umgeschrieben werden, nicht etwa daher, weil viel Geschehenes nachentdeckt würde, sondern weil neue Ansichten gegeben würden, weil der Genosse einer fortschreitenden Zeit auf Standpunkte geführt werde, von welcher sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen ließe.

Dieser moderne Gedanke möge mit gleicher Folgerichtigkeit als Leitgedanke auch im Erkennen kulturell bedeutsamer Leistungen dienlich sein. In der Fülle und Vielgestaltigkeit verschmilzt das Zeitbedingte, das Resultat der produktiven Kraft und Arbeit von Generationen, mit dem genial Persönlichen ihres Schöpfers zu einheitlich weiterwirkendem Ausdruck. Werte der Vergangenheit, im leuchtenden Gefäß individuellen Geistes umgeschmolzen, werden gegenwärtig für künftige Zeiten. Das, was wir an solchen Leistungen „ewig" zu nennen pflegen, ist in Wahrheit ihre geistige und seelische Unerschöpflichkeit und Unabnützbarkeit. Jeder einzelnen Generation gutes Recht ist, das Übernommene im Licht der eigenen Geisteshaltung zu erleben. In unserem Falle gilt dies vor allem für den tönenden Fortbestand genialer Kompositionen im Wechsel des musikalischen Geschehens; in gleicher Weise aber für die Fortentwicklung der Musikforschung.

Hier stehen wir freilich im Vorhof eines erregenden zeitgerechten Problems unserer Wissenschaft: Wie der von uns zu erforschende Raum musikgeschichtlicher Existenz in der ständigen Bewegung seiner daseinsnotwendigen Entwicklung begriffen ist, so sind auch wir, die Betrachtenden, die Genießenden, die Forschenden, in demselben Raume beschlossen, in dieselbe Bewegung miteinbezogen. Wir selbst bewegen uns dazu im Getriebenwerden unserer eigenpersönlichen Entwicklung irgendwie, aber unaufhörlich weiter, mit unserer Zeit oder, vermeintlich gegen sie, zwischen den einzig festen, unverrückbaren Grenzsteinen unseres Lebens: Geburt und Tod. Somit ist uns verwehrt, einen objektiv festen Punkt in der Betrachtung historischer Tatsachen zu gewinnen. Ein großes Werk, das wir als unveränderliche *res facta* ansehen mögen, ist wie ein Stern im Weltenraum unter unzähligen schönen Sternen. Es ist uns gegeben, seine scheinbare Bahn zu berechnen, seine Dimensionen, seine Kräfte zu messen, ihn in seine Elemente zu zerlegen. Je tiefer wir jedoch dringen, desto gewaltiger wird der ungelöste Restbestand, desto schmerzlicher die Erkenntnis seiner unfaßbar unaufhaltsamen Bewegtheit, der Relativität alles Seienden und Gewesenen, somit auch der von uns in Jahrtausenden erkämpften geistigen Werte.

Als Johann Sebastian Bach heimgegangen war, schien ein Teil seines riesigen Werkes in dunkles Vergessensein hinabzusinken. Dies gilt vor allem für jenen Teil seines Lebenswerkes, dem er seine innigste Liebe und Ver-

senkung geweiht, um derentwillen er die ansehnlichere Stellung am Cöthener Hofe aufgegeben hatte, um ein bürgerlicher Kantor in Leipzig zu werden: die „regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehre", die Passionen und Kantaten, dazu einen wesentlichen Teil seiner Orgelstücke. Was er, in diesem Kreise ein völlig „eingeordneter" Künstler im restlosen Vollzug seiner prästabilierten Daseinsnotwendigkeit, dem ewigen Geiste im geheimnisvollen Dämmer seiner Komponierstube abgerungen, Musik von Gott und für Gott, die ungeheure tönende Kuppel über dem alten Luthertempel des rechtgläubigen Wortes, das alles verkam, fast während er noch lebte, im raschen Niedergang der alten hochbarocken protestantischen Kirchenfeierlichkeit durch die musikalischen Simplifikationstendenzen des Pietismus, durch die Nüchternheit der Aufklärung. Die Tragik der Bachschen Existenz beruhte darin, daß er diesen Verfall, ein unaufhaltsames Ereignis im Strom der allgemeinen Geisteswandlung, durch die Gewalt seiner Musik nicht zu hemmen vermochte. Ihm, dem Verkünder, blieb es verwehrt, was dem Weltmann Händel selbstverständlich war: seine religiöse Kunst aus der liturgischen Bindung in die freie Gemeinschaft einer neuerstarkenden, kultur- und humanitätsbeflissenen Bürgerschaft hinauszuführen.

Daß Bach jedoch, was den übrigen Teil seiner Lebensarbeit betraf, eine Zeitlang so gründlich vergessen blieb, wie es die Legende wollte, ist heute längst widerlegt. Dies wird allein schon durch die überraschend große Zahl zeitgenössischer Abschriften des Wohltemperierten Klaviers und der anderen Bachschen Lehrwerke bewiesen. Der Ruhm seiner Söhne und seiner Schüler ging von ihm aus und wirkte auf ihn zurück. Es gab sicherlich keinen deutschen Musiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der seinen Namen nicht mit dem größten Respekt ausgesprochen hätte. Jeder wußte wenigstens von ihm, daß er der größte Könner im strengen Stil gewesen war, unheimlich durch die Tiefe und Unfehlbarkeit seiner kontrapunktischen Logik und Technik, selbst dort, wo sie die der neuen Richtung ergebenen Gemüter in Verwirrung brachte. Die neue Bachbewegung begann nicht erst mit jener historischen Berliner Aufführung der Matthäus-Passion unter Mendelssohn (1829), sondern schon eine Generation früher, ungefähr damals, als die erste am 3. Oktober 1798 unter der Leitung von Johann Friedrich Rochlitz erschienene Nummer der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung" ihre Titelseite mit dem Bilde des Thomaskantors schmückte. Bald darauf, in der Epoche der Hochblüte der Wiener Klassik, erscheinen auch die ersten Vokalwerke Bachs bei deutschen Verlegern.

Es wäre ein Irrtum, zu vermuten, daß die Bereitschaft für die Kunst Bachs, von den spezifisch kirchlichen Werken abgesehen, in jener zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts innerhalb des süddeutsch-österreichischen Raumes geringer gewesen sei als im nördlicheren Deutschland. Wenn man damals auch im galanten oder empfindsamen Stil das Ideal sah und die „gearbeitete Schreibweise" durch mehrere Jahrzehnte eine nur bescheidene, episodenhafte Verwendung in der Praxis fand, gehörte der „Kontrapunkt" doch

fortdauernd zum obligaten Studium jedes anständigen Adepten und Meisters. Als Mozart kaum sechs Jahre nach Bachs Tod geboren wurde, herrschte in Salzburg wie im gesamten katholisch-deutschen Raum noch der breite Prunk der spätbarocken Kirchenmusik. Vom italienisch-süddeutschen Concertato-Stil herkommend, lief diese in der Residenzstadt des konservativen Erzbischofs Sigismund von Schrattenbach noch in den Bahnen Franz Heinrich Bibers und Antonio Caldaras, dessen Salzburger Messen wieder eine unmittelbare Verbindung zu den bedeutenden Traditionen der Wiener Schule herstellten. Diese reichten in die festliche Leopoldinische Ära der Draghi, Bertali, Marc Antonio Cesti und anderer, aus Venedig und Rom berufener Meister zurück, während die unmittelbare Traditionslinie der Salzburger Tonkunst noch im musikalischen Frühbarock wesentlich italienischer Provenienz wurzelte. Damals, um 1630, wirkte Stefano Bernardi aus Cremona als Salzburger Domkapellmeister. Seine ansehnlichen Doppelchöre lagen noch zu Mozarts Zeiten auf den Pulten der Hofsänger. Sie feiern in dem großartigen achtstimmigen „Qui tollis" des Mozartschen Fragmentes der *c*-Moll-Messe (KV. 427) ihre letzte, höchste Verklärung. Bernardi war auch der Leiter der 52stimmigen Festmesse Orazio Benevolis zur Einweihung des neuen Domes, die vielleicht das berühmteste Denkmal des neuen, mehrchörig polyphonen *stile concertato* mit obligaten Instrumenten geworden ist. Zur Zeit von Mozarts Kindheit wirkte noch der tüchtige Schwabe Johann Ernst Eberlin als Hofkapellmeister, ein habiler Kontrapunktiker, gerne rückschauend, doch auch Neuem zugänglich, während die jüngeren Mitglieder der Hofkapelle, darunter Leopold Mozart, der Vater, vor allem Michael Haydn, Joseph Haydns jüngerer Bruder, auf den Wegen einer moderneren Kunst, des „Populären", wie sich Leopold Mozart ausdrückt, der späteren Erfüllung durch die kommende Generation entgegenwanderten. Die „Salzburger Kantatenmesse" jener „vorklassischen" Epoche entspricht völlig der Mentalität der allgemeinen musikalischen Stilwandlung. Neben pathetischen Sätzen im schweren *stile osservato* mit relativ lang ausgesponnenen Fugen, zu denen traditionsgemäß die Schlußfugen des Gloria und Credo gehören, stehen Arien und homophone Ensemble-Episoden. Diese treten durch allmähliche Einschmelzung galanter Elemente in immer stärkeren Gegensatz zu den „gearbeiteten" Teilen. Das fröhliche Nebeneinander der „arbeitsamen" mit der „rührenden und einnehmenden" Schreibart wird zum typischen Kennzeichen des *stilus mixtus* im salzburgisch-österreichischen Kulturraum. Daneben läuft nach altem Brauch in der Fastenzeit und im Advent auch der alte mehrstimmige A-cappella-Gesang „nicht ohne große Devotion und innerlichen Trost, Freud und Auferbauung" (Meinrad Spieß, 1746) weiter. In Salzburg wird er, wie die Leipziger Motette, durch Orgel und Baß gestützt. Auch in der Salzburger Kirchenmusik, in der durch das uralte Ordinarium unifizierten Messe vor allem, spielt die bildhafte, wort- oder stimmungsgebundene Symbolik immer noch eine wichtige Rolle: die auf- und absteigenden Figuren bei „ascendit"

und „descendit", die in Halbtonschritten absinkende Quart als Ausdruck des Leidens, des Ermattens, des Sterbens, wie wir sie schon bei Carissimi, ja früher schon, in der *musica riservata* festhalten können, zu den Worten „passus et sepultus" im „Crucifixus" oder bei Nennung der Abgeschiedenen, die pastoralen Klänge bei der Darstellung des Weihnachtswunders im „Incarnatus" usw.

Solche „Simbola" hat der kleine Mozart neben dem „Kontrapunkten", wie er den gearbeiteten Stil nennt, fleißig und hochbegabt in sich aufgenommen. Wir finden überraschend gekonnte Beispiele solcher Art schon in frühen Arbeiten für die Kirche. Noch in seinem letzten Lebensjahre beruft sich Mozart in einem Gesuch um die Wiener Domkapellmeisterschaft auf seine gründliche, von Jugend auf gepflegte Kenntnis des Kirchenstils, die neben der selbstverständlichen Beherrschung der konventionellen „Kontrapunkte" auch das Wissen um jene geistigen Bausteine in sich schloß.

Den „gearbeiteten Stil", der seine nahe Verwandtschaft mit dem strengeren Concertato-Stil der Bolognesen und Venezianer Meister um 1700 niemals verleugnet, hat der kleine Mozart vorerst bei seinem Vater an der Hand des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux sorgfältig studiert. Fux (1660—1741), um eine Generation älter als Bach, ist die bedeutendste Musikererscheinung des österreichisch-salzburgischen Gebiets um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert geblieben. Auch im nördlichen Deutschland respektiert, wie seine nicht unglückliche musikästhetische Fehde mit Mattheson beweist, blieb er als Theoretiker und Musikerzieher weit ins nächste Jahrhundert hinein nachwirkend. Durch das Gewicht, durch die unantastbare Solidität seines Schulwerks hat er die hohe Achtung vor dem kontrapunktischen Können über die galante Epoche hinweg bis in die Zeit der Wiener Klassik aufrechterhalten. Dadurch konnte sich die Qualität der österreichischen Durchschnittsmusik bis in die Zeiten der Romantik hinein eine respektable, ihrer Großmeister würdige Höhe bewahren. Die Bedeutung dieser pädagogischen Leistung kann ohne Zögern der großartigen Phalanx der Bach-Schüler an die Seite gestellt werden. Fuxens Kompositionen fehlt der hinreißende Schwung und die Tiefe, um sie irgendeinem Werke Bachs auch nur annähernd vergleichen zu können. Aber die „Arbeit" ist immer untadelig, eine blanke Meisterarbeit; manches, wie die „Missa canonica" von höchster technischer Qualität, die Fugen und Fugati präziser als die plastische und lebhafte, doch locker gefügte Kontrapunktik der Italiener. Vielleicht hat Fux, eben durch jene beispielhafte Solidität des Vorbildlichen, seinen nicht unwürdigen Anteil an der Forterhaltung der reich ausgestatteten Instrumentalmusik in der katholischen Kirche über dieselben Ernüchterungstendenzen hinweg, die zur selben Zeit die Grundfesten der Bachschen liturgischen Kunst unterhöhlt und zu Fall gebracht haben. So konnte die katholische Kirchenmusik, als künstlerische Tatsache betrachtet, in jener Krise einer fortschreitenden Laicisation der liturgischen Tonkunst, der eben die evangelische Kirchenmusik erlegen war, zu imposanten Höhepunkten in der Wiener klassischen Epoche bis zu

Beethovens „Missa solemnis", bis zur Innigkeit der Schubertschen Messen emporsteigen, sie konnte späterhin auch die Angriffe Thibauts und der Cäcilianer gegen den „weltlichen, wilden und gemeinen Stil" abwehren, um über sie hinweg zum großartigen Bekenntnis der Messen Anton Bruckners weiterzuschreiten. Die Instrumentalmesse hat sich bis heute als wertvoller Bestandteil der innerkirchlichen Liturgie im österreichisch-süddeutschen Gebiet erhalten. Sie lebt im festlich bewegten Raum der schönen Barockkirchen als deren wahre musikalische Entsprechung. In Italien, wo die Instrumentalmesse in den Kirchen verboten ist, genießen wir dafür in der offiziell zugelassenen Form der nur von der Orgel begleiteten Vokalmesse bisweilen grauenvolle Produkte unbedenklicher, sentimental opernhafter Dudelei.

Wie eingehend sich Mozart mit dem Kirchenstil seiner Umwelt beschäftigt hat, davon sprechen nicht nur die „gearbeiteten" und die „ausdrückenden" Episoden aller seiner Messen und der anderen kirchlichen Arbeiten, von der ersten angefangen, sondern auch die zahlreichen Abschriften guter liturgischer Arbeiten fremder Meister, die zum Teil unter Mozarts Namen in die Gesamtausgabe eingegangen sind und erst allmählich identifiziert werden konnten. Dazu gehören, von der Hymne „Adoramus te" des Quirino Gasparini (KV. 327) angefangen, viele Kirchenwerke von Eberlin, Michael Haydn und Georg Reutter, von denen einige erst in allerletzter Zeit durch Pfannhauser mit dem richtigen Autornamen versehen worden sind. Auch in Italien hat Mozart vom Padre Martini zu Bologna weitere Unterweisungen im strengen Satz erhalten. Ansätze zu fugen- und fugatoförmiger Synthese finden sich schon in seinen frühen Arbeitsbüchern. Bald verstand er, im strengen Stil so schön und flüssig wie im galanten zu schreiben.

Freilich ist dies nicht die Schreibweise, die mit der Bachschen Linearität, mit der spirituellen Gelenktheit und inneren Dichte seiner Stimmen in Vergleich gezogen werden könnte. Jene hat ihre Wurzeln vielmehr in der leichteren Motorik des italienischen Konzertstils, desselben, der vordem schon auf Bach in Weimar so lebendig eingewirkt hatte und nun, vermischt mit Eigenheiten des österreichischen Kirchenstils, mit Elementen der empfindsamen Schreibweise bei Mozart eine neue, zärtlichere Sprache zu sprechen scheint. Wir dürfen hier nicht den entscheidenden Einfluß des jüngsten Bach-Sohnes, Johann Christian, vergessen, dieses bedeutenden Vorkämpfers eines neuen Espressivo-Stils, der von den Londoner Tagen an Mozarts herzlich verehrter älterer Freund und Ratgeber geworden ist, ein berufener Vermittler affettuoser italienischer Sanglichkeit, des kantablen Allegros, eine starke wegweisende Kraft in der weiteren Entwicklung Wolfgangs, sein Vorbild als Opernkomponist, Symphoniker und Klaviermeister.

Mit der Kunst Händels ist Mozart schon in London als achtjähriger Knabe in Berührung gekommen. Innerlich nähergetreten ist er ihr wohl erst in seinen Reifejahren. Die praktische Auseinandersetzung Mozarts mit dieser,

wie sie sich in seiner Bearbeitung der Oratorien „Acis und Galathea" (1788), „Messias" (1789), der „Ode auf den St. Cäcilientag" (1790) und des „Alexanderfestes" (1790) kundgibt, ist wissenschaftlich noch lange nicht genügend durchleuchtet. Wenige Blicke auf diese Bearbeitungen im Vergleich mit den Streicherbearbeitungen Mozarts nach den Fugen Sebastian und Friedemann Bachs, von denen noch gesprochen werden soll, zeigen die völlige Verschiedenheit der Mentalität des nachgeborenen Genies in seiner Beziehung zu den drei älteren Meistern, den mit wunderbar lockerer Hand waltenden „Bearbeiter" im ersten Falle und den versunken in die Tiefe blickenden Künstler im zweiten, wie die Präludien zu jenen Fugen allein schon dartun.

Als Mozart von seiner letzten italienischen Reise (1773) wieder in Salzburg eintraf, erlebte er unter dem Nachfolger des Erzbischofs Sigismund, dem kühlen, sparsamen und nüchternen Anhänger der Aufklärungsidee, Hieronymus Grafen Colloredo, eine ähnliche Aggression des farben- und phantasiefeindlichen Rationalismus gegen die festliche Liturgie auf streng katholischem Boden, wie sie Bach in der späteren Phase seines Leipziger Dienstes durchzustehen hatte. Bachs Reaktion führte zur wunderbaren letzten Verinnerlichung des abgeklärten Meisters in seinem Kirchenschaffen, zur Choral-Kantate. Es ist, um Blumes schöne Worte zu zitieren, „Bachs Abschied an seine Zeit, die Rückwendung zu dem alten lutherischen Gedanken vom gemeindehaften Gnadenerlebnis und vom allgemeinen Priestertum in der Gestalt des Chorals, aber mit den Ausdrucksmitteln der pietistisch-mystischen Vorstellungswelt und der persönlichen Frömmigkeit". Für Mozart bedeutete der erzbischöfliche Erlaß gegen Prunk und Übermaß im Gottesdienst die befohlene Abkehr von der üblichen Festmesse mit ausgeführten Fugen und breiteren konzertanten Partien der Solosänger, von der in viele divergierende Abschnitte zerlegten Kantaten-Messe, der traditionellen „Missa solemnis". An ihre Stelle hatte die auf knappen Umfang zusammengedrängte, höchstens dreiviertel Stunden dauernde, oft zwangsweise polytextierte *Missa brevis* zu treten: eingänglich, homophon, nur selten mit schlichten kontrapunktischen Episoden gewürzt, ohne gesanglichen und

„Ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron van Swieten", meldete er am 10. April 1782 seinem Vater nach Salzburg — „und da wird nichts gespielt als Händel und Bach. — À propos: ich wollte Sie gebeten haben, Sie möchten mir auch die sechs Fugen vom Händel und die Tokkaten und Fugen vom Eberlin schicken. Ich mache mir eben eine Kollektion von den Bachschen Fugen — sowohl Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach. Und da möchte ich dem Baron die Eberlinschen auch hören lassen."

Zehn Tage später schickt Mozart an Schwester Nannerl bereits „ein Praeludio und eine dreistimmige Fuge" nach Salzburg. Deren „Ursache" sei seine Braut Constanze gewesen, die „nichts als Händel und Bach" hören wolle. „Ich werde mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch fünf machen und sie dann dem Baron van Swieten überreichen, der in der Tat — am Werte einen sehr großen, an der Zahl aber freilich sehr kleinen Schatz von guter Musik hat."

Und nun folgen wesentliche Erkenntnisse, weiterreichend als sie aus Mozarts Urteil fürs erste zu sprechen scheinen: „Wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb. Ich habe sie unter der Hand bekommen, und — denn ich konnte mich nicht mehr erinnern — leider gesehen, daß sie gar zu geringe sind und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen Händel und Bach verdienen. Allen Respekt vor seinem vierstimmigen Satz! Aber seine Klavierfugen sind lauter in die Länge gezogene Versettel."

Der Funke hat gezündet. Bach ist das entscheidende künstlerische Erlebnis in diesem wichtigen Abschnitt der Mozartschen Stilentwicklung geworden. Neben den Werken des alten Meisters fällt viel Kleinliches — die Eberlinschen „Versettel"! — ins Dunkel zurück. Die zwingende Organik, die thematische Gewalt der Bachschen Klavierfugen faszinieren ihn. Sie unterscheiden sich ihm sehr deutlich von dem lockeren Fugatowerk des italienischen Concertato-Stils, in dem er seit Kindheitstagen so flüssig zu improvisieren verstand, mehr noch von den hölzernen Schulkontrapunkten der braven Salzburger Meister. In der Bachschen Synthese wirkt eine geheime Kraft, die ein anderes ist, ein Größeres als nur die zwingende Gewalt der Thematik oder die wunderbare polyphone Motorik des Abflusses. Ein Überzeitliches erschließt sich nun dem kongenialen Gefährten, eine geistige Affinität über die Zeiten hinweg, deren rationale Begründung kaum erforschbar sein dürfte. Ich glaube, daß Bach nur in seltenen Fällen daran gedacht hat, anderes als die äußere Technik des Komponierens seinen Jüngern weiterzugeben. Das ist der Grund, warum wir nur langsam, nach zweihundert Jahren forschender Bemühung der Pforte zu den Urgründen der Bachschen Kunst näherzukommen vermeinen. Was die Vergangenheit an motivischen Ausdrucksformeln, an redender und malender Tonsymbolik, an vielleicht noch Geheimnisvollerem vorgebildet hatte, das gewann in Bachs Musiksprache eine neue, tiefere Bedeutung. Das christologisch Esoterische dieser Kunst reicht in Zeiten zurück, wo die frommen Meister der Gotik, dem Wunder so nahe, an den mystischen Linienzügen ihrer Messen

und Motetten schufen. Über solches letztes Wissen dürfte Bach selbst mit seinen vertrautesten Schülern kaum gesprochen haben. Auch nicht mit seinen Söhnen, da er wußte, wie begabt sie, die Angehörigen einer jüngeren Generation, – bei aller Verehrung für ihn – neuen Ufern zustrebten. Was aber der durchschnittliche Komponist jener Epoche von tieferen Gebundenheiten innerhalb seiner *arte scientifica* – wie sich Francesco Maria Veracini ausdrückt – wußte, das konnte freilich nur ein winziger Bruchteil jenes höheren Wissens um Gott und seine Welt sein, das Bach gegeben war. Mozarts unbegreiflich geniale Intuition hat, glaube ich, den für ihn wesentlichen Teil dieses Wissens, das der Meister auch seinen Vertrauten nicht geoffenbart hat, unmittelbar aus der Gewalt seiner Musik begriffen. Die „erstaunliche Fugenleidenschaft" Mozarts jener Jahre ist nur ein äußeres Merkmal dieser sein künstlerisches Wesen völlig durchdringenden Erleuchtung.

Wie es Mozarts Art des Studierens war: er eignete sich alles Brauchbare aus dem Vorbild an, indem er an seiner Hand selbstschöpferisch tätig wurde. So entstand eine imponierende Zahl von Fugenskizzen bei verhältnismäßig wenigen fertiggestellten Arbeiten der Gattung, ein Zeichen, daß die von Mozart intuitiv erstrebten Ziele andere waren, höhere, der gewaltigen Anregung entsprechende, die nun seinem Geist, über die Fugensynthese hinweg, die Wege zu seiner letzten Vollendung wies.[1]

Mozart hatte keineswegs im Sinne, alte Formen im archaisierenden Sinne neu zu beleben. Er fühlte jedoch, daß gerade das, was die galante Stilrich-

[1] Eine imponierende Zahl typischer Arbeiten offenbart uns das unmittelbare Resultat der Bachschen Influenz auf den jüngeren Meister. Zu den wichtigsten zähle man: die Skizzen zu den dreistimmigen van Swieten zugedachten Fugen, von denen nur die großartige *C*-Dur-Fuge mit Präludium (KV. 394) vollendet wurde, vierstimmige heute dem Kontrapunktheft für seine Schülerin Barbara Ployer beigebundene Fugenskizzen, ein Zyklus von sechs dreistimmigen für Streichtrio eingerichteten, zum Teil mit einem neukomponierten Präludium eingeleiteten Fugen (KV. 404a) aus dem Wohltemperierten Klavier, nach Orgelsonaten Sebastians und einer Fuge Wilhelm Friedemann Bachs, einen weiteren Zyklus von fünf vierstimmigen Fugen nach dem Wohltemperierten Klavier, für Streichquartett eingerichtet (KV. 405), die umfangreiche, für zwei Klaviere bestimmte, später auch für Streicher umgesetzte Doppelfuge in *c*-Moll (KV. 426), die aus dem Sonatenband bekannte *a*-Moll-Fuge für Violine und Klavier (KV. 402), in weiterer Auswirkung der Beschäftigung Mozarts mit älteren Formen die Fragment gebliebene *C*-Dur-Klaviersuite (KV. 399) – das Fugato-Thema der „Ouvertüre" wird als Kontrasubjekt in der Doppelfuge des Requiem-Kyries erneut abgewandelt – und die, im wesentlichen von Ph. Em. Bach angeregte, bereits anderen Zielen zugewandte Reihe der sogenannten „Klavierphantasien" (*C*-Dur KV. 394, *d*-Moll KV. 397, die „kleine" *c*-Moll KV. 396, die „große" *c*-Moll KV. 475) mit ihrer Neigung zu herber, kühner Chromatik, reicher Modulation und zum Kadenzieren in freier, tokkatenmäßig improvisierender Manier zwischen spannungsreichen ariosen Episoden, das Fragment der *c*-Moll-Messe (KV. 427), im März 1787 zu dem italienischen Oratorium „Davidde penitente" (KV. 469) umgearbeitet, dazu eine schier unübersehbare Reihe kontrapunktischer Skizzen zu instrumentalen und vokalen Arbeiten, die stattliche Zahl ernster und heiterer Kanons als entspannendes Intermezzo.

tung überwunden zu haben meinte, was Scheibe an Bach gerügt, das „Mühsame und Künstliche", was Mizler in der „Musikalischen Bibliothek" gelobt hatte, daß er „die Mittelstimmen vollstimmiger setze als andere", für den eigenen Stilfortschritt das Entscheidende werden müsse, auch wenn es sich auf einer anderen, von ihm bereits erkämpften Ebene in seinem Werk zu vollenden habe. Es vollendete sich, eine Generationsspanne nach Bachs Hinscheiden in glücklicher Vermählung der inzwischen existent gewordenen Gegenkräfte galanter und espressiver Ausdrucksformen durch Integration älterer, sinnvoll polyphoner Stilelemente zu letztem Ausgleich. Jene Einschmelzung nimmt in Mozarts Schaffen vorerst den Weg über die markanteste Form polyphoner Technik, die Fuge. Diese aber, späterhin gerne als „Prunkstück" wie im Finale der „Jupiter-Sinfonie" hervorgeholt, permutiert innerhalb der symphonischen Synthese, bewirkt durch die

Motette „Jauchzet dem Herrn" bekannt gemacht habe, wird zwar durch die Tatsache gestützt, daß Ernst Fritz Schmid in Wien eine Partiturabschrift des zweitgenannten Werkes mit Mozarts eigenhändiger Eintragung „*NB müßte ein ganzes Orchester dazu gesetzt werden*" aufgefunden hat. Aber diese Motette stammt von Telemann und nur der Choralchor von Bach. Mozarts Zusatz läßt eine geplante Bearbeitung für Wien vermuten. Er läßt eine längerdauernde Vertrautheit mit der norddeutschen Motettenkunst vermuten.

Hier bleibt eine wichtige Frage ungelöst. Wir können sie einstweilen nur mit dem Glauben an die unfaßbar subtile Einfühlungskraft Mozarts in das schöpferische Wesen eines ihm so fernen und doch so genieverwandten Meisters beantworten. Mit tieferen Zusammenhängen vielleicht noch, erklärbar durch jenes geheimnisvolle Oszillieren, jene unaufhörliche Bewegtheit im kulturellen Geschehen. Immer strebte das musikalische Schaffen zwei Polen entgegen, sei es im Lebenswerk des Einzelnen, sei es in der wechselnden Geisteshaltung der einander ablösenden Generationen: *ἡδονή* = Beglückung durch Wohlgestalt und Wohlklang und *νοῦς* — Durchdringung des Werkes von innen her, schöpferische Motorik des Logos, der tieferen Zusammenhänge. Auch in diesem Sinne dürfte sich, wie ich glaube, die Stellung Mozarts zu seinem erlauchten Vorbild noch im Laufe seiner individuellen Entwicklung geändert haben. Bis zur „Fugenzeit" der ersten Wiener Jahre dürfte ihm Bach kaum anders als so vielen andern Musikern der zweiten Hälfte des Settecento erschienen sein: als der Kunstfertigste unter den Kontrapunktisten, als ein Meister, von dem man bei kluger Einfühlung Ungewöhnliches erlernen könne. Später aber, als er der „redenden Kraft" der Bachschen Organik immer mehr innewurde, als er zuletzt durch seine Verbindung mit der Freimaurerei deren von aller religiöser Dogmatik abgelösten Idealen zustrebte, denselben Idealen, die er in seiner „Zauberflöte" zu verherrlichen sich anschickte, mußte er in der Esoterik der Bachschen Tonkunst, ihrer Bindung an Gotteswort und Gottesdienst nicht mehr voll bewußt, jenen geistesverwandten Zug erfühlt haben, der ihn nun, auf der kristallenen Höhe seiner mystischen letzten Reifung mit vollem, milden Glanze durchflutete. Er konnte ihn mit den eigenen, die verklärte Bewegtheit seiner letzten Werke beflügelnden Zielen identifizieren, mit seinem Streben nach geläuterter Brüderlichkeit, nach tätiger Menschenliebe und stiller Ergebung in den höchsten Willen im Sinne einer geläuterten maurerischen Weltanschauung. Darum ließ er, wie auch Hammerstein ausführt, die geharnischten Männer die Inschrift letzter Weisheit am dunklen Tore des Todes und der künftigen Erleuchtung mit der tiefsinnigen symbolschweren Sprache der Bachschen Choraldichtung verkünden. Vergessen wir hier nicht die wunderbare kurze Choralepisode „Te decet hymnus, Deus in Sion" im Eingangssatze des „Requiems", das aus gleichem Fühlen geborene „Recordare" mit den wie die ewige Gnade Gottes niederrieselnden Streicherfiguren zum kanonischen Cantus firmus der Singstimmen, das chromatische Absinken der überirdischen Harmonien beim „oro supplex"

des „Confutatis"-Satzes und die Doppelfuge des „Kyrie": hier scheint in der ewigen Bewegung des tönenden Himmels eine gleiche Konstellation aus der Unendlichkeit auf uns niederzustrahlen als wäre Bach, der alte Meister, in seiner ganzen Größe und Tiefe wiedererstanden.

Beethoven hat Bach innig verehrt und allen als unerreichtes Vorbild gepriesen. Dennoch konnte er ihn nicht mehr mit derselben Unmittelbarkeit erleben wie Mozart. Zwischen ihm und Bach lag schon etwas, das ich die „historische Distanz" nennen möchte. Wir erleben sie in noch stärkerem Maße, wenn wir Musik spielen, die unserer lebendigen Praxis bereits entschwunden ist. Noch verknüpfte ein lebendiges Band das Schaffen Bachs und Mozarts: die konzertierende Barockmesse. In dieser wirkte die Motorik der linearen Polyphonie als schöpferisches Agens. Diese Polyphonie als künstlerische Tatsache erschien jedem Barockmeister, gleichgültig welcher Konfession, als ein letzter, wahrer Abklang der göttlichen Weisheit und Harmonie, als eine letzte Abspiegelung der überirdischen Weltenmusik, der *musica mundana* in der irdischen, der *musica humana*. Dies galt auch für die profane Tonkunst der barocken Epoche, die in erster Linie eine Formkunst gewesen ist, die letzte von der Objektivität des Logos ihre Gesetze empfangende Kunst. So ist auch Bachs „zu Gottes Ehre" zu verstehen, ein Motto, das die ganze, die unendliche Weite seines Schaffens umschreibt, ein Gedanke, der sein Leben bis zum letzten Hauch erfüllte. In ähnlicher geistiger Atmosphäre hat Mozart sein Lebenswerk begonnen. Er entwanderte ihr wohl im Fortschreiten seiner Reife, ohne ihre tiefere Bedeutung je zu vergessen. Noch einmal scheint mir in jener Choralszene der „Zauberflöte" der herrliche Einklang zwischen barocker und hochklassischer Stilhaltung tönende Wirklichkeit geworden, die *unio mystica* zweier so divergenter Gestaltungsprinzipien und Persönlichkeiten vollzogen, die unaufhörliche Bewegung der geistigen Evolutionen eine Sternenstunde lang stillhaltend, der goldene Ring geschlossen. Beethovens Einleitungswort zu seiner „Missa solemnis": „*Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen*", grenzt sich mit Größe von der alten Bachschen Devise ab: Das tief menschliche, subjektiv bestimmte Grunderlebnis ist nun das wirkende, unmittelbar in bewegten Empfindungsausdruck umgesetzte Kraftzentrum des musikalischen Geschehens geworden, Menschenkündung an Stelle der Gotteskündung, unsagbar gesteigertes Erleben an Stelle des unverrückbaren dogmatischen Wortes. Der Meister des neuen Jahrhunderts, der den erlauchten Tempel seiner „Missa" auf den hochstrebenden Pfeilern einer neuen, espressiven Polyphonie dem Himmel entgegenhob, baute ihn mit der gewaltigen Kraft, die der Bedrängtheit seines eigenen Herzens vulkanisch entsprang. Die Sterne begegnen sich in der Unendlichkeit. Sie leuchten uns vereint, den Vergänglichen, gleichwohl beglückt Teilhabenden an der Unerschöpflichkeit menschlichen Kulturschaffens.