Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 3

Artikel: Mozart und unsere Zeit
Autor: Handschin, Jacques
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759768

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Mozart und unsere Zeit

von Jacques Handschin

Mozart – ist dies nicht für jeden von uns eine bekannte, eine vertraute Erscheinung, und läßt sich denn über ihn etwas sagen, das nicht jeder schon wüßte? Nun, ich glaube, daß es nicht schadet, wenn wir uns immer wieder über unsere Stellung zu den Großen klar zu werden suchen. Denn in der Frage nach unserem Verhältnis z. B. zu Mozart ist sowohl die Frage eingebettet «Was ist Mozart?» als diese andere «Was sind wir?». Jede Zeit wird also die Frage von neuem stellen, und jede kann sie auf ihre Weise beantworten. Anstelle der lange für endgültig angesehenen Mozart-Biographie von Otto Jahn ist in unserer Zeit diejenige von Hermann Abert getreten, welche nicht nur *wissenschaftlich* neues Material beibringt, sondern auch in der Grundeinstellung ganz anders ist. Und auch Abert kann nicht als definitiv angesehen werden. Die Großen sind wie die nächtlichen Sternbilder über uns. Sie überdauern uns, sie bleiben für uns unerreichbar, und doch sind sie in unserem Leben gegenwärtig. Der Astronom fragt: was sind sie? Der Schiffahrer orientiert nach ihnen seine Stellung; und wie der Schiffahrer die Messung am einen Sternbild überprüfen kann, indem er ein anderes zum Ausgangspunkt nimmt, so ist es auch in unserem Fall. Im vergangenen Jahr diskutierten wir, veranlaßt durch ein Jubiläumsdatum, unser Verhältnis zu Beethoven. So darf denn, obgleich ein Jubiläum nicht vorliegt, ergänzungsweise ein rascher Versuch der Orientierung an Mozart unternommen werden. Wie wir von unserem Verhältnis zu Schiller nicht sprechen können, ohne auf Goethe Bezug zu nehmen, so gehören auch Beethoven und Mozart zusammen als die beiden, welche uns in der neueren Musikgeschichte am meisten zu sagen haben.

Die Romantik des 19. Jahrhunderts hat Mozart merkwürdigerweise geliebt und doch gerade die ihr zugewandte Seite von Mozarts Wesen unterschätzt, ich meine die Dämonie, die unberechenbarem Zwang folgende Besessenheit, die Mozart durchaus mit der Kindlichkeit zu verbinden weiß und durch die er ein Vorläufer der Romantik ist, ebenso wie er durch seinen Lebenslauf, durch das Sichführenlassen von innerem Drang und das frühe Versinken in Not und Tod die

romantische Künstleridee vorwegnimmt. Zwar in der ersten Periode der Romantik besteht noch eine Art selbstverständlicher Anknüpfung an Mozart, ich meine Schubert; und bei dem noch älteren E. T. A. Hoffmann, für den sowohl Mozart als Haydn und Beethoven romantische Künstler sind, lebt noch etwas von der Auffassung von Mozarts Zeitgenossen weiter, welche an diesem mehr das Phantastische als das Abgeklärte sahen. Aber schon für die Zeit Schumanns ist Mozart nur noch der über den menschlichen Leidenschaften schwebende Sonnengeist; sogar die G-moll-Symphonie ist für Schumann eine « griechische Grazie ». Es ist, wie wenn die Liebe der Romantik zu Mozart eben darauf beruhte, daß man ihn so sehr als Gegensatz zur dunklen Unruhe im eigenen Herzen empfindet. Auch aus Mozarts Lebenslauf, aus seinem frühzeitigen Versinken hält man vorzugsweise eben das Nichtaltgewordensein, die Jugendlichkeit fest. Und auf der wissenschaftlichen Seite entspricht dem die Darstellung des allerdings mehr klassizistisch als romantisch orientierten Jahn: Mozart als der Meister des Abgeklärten, des Fertigen, des vollkommenen Ebenmaßes.

Das Zustandekommen dieser Einstellung, die wir heute nicht als falsch, aber als einseitig empfinden, erklärt sich, wie schon Abert bemerkte, durch eine andere Überbetonung, durch die Überbetonung des Titanen in Beethoven. Für die Romantik war nun einmal historisch das Verhältnis zu Beethoven das Primäre, Beethoven war der unmittelbare Vorgänger, *sein* Vermächtnis galt es in erster Linie zu deuten. So stattete man Beethoven mit denjenigen Zügen aus, welche man in sich selbst fand, oder vielmehr man verstärkte die betreffenden Züge bei Beethoven, während man sie bei Mozart verkleinerte, eben um jenes Beethovenbild herauszuarbeiten. In stärkster Konzentration finden wir die Idee des Beethoven-Erbes bei Richard Wagner. Und zugleich ist das innere Verhältnis zu Mozart besonders stark abgeblaßt. In seinen stets mehr oder weniger pro domo sua abgefaßten Schriften weiß Wagner über Mozart nicht viel mehr zu sagen, als daß er ein genialer Musiker und auch zu dramatischem Ausdruck höchst befähigt war, aber stets vom Zufall der Begegnung mit einem guten Textbuch abhängig blieb und auf dem Gebiet der Oper nichts « Grundsätzliches » schaffen konnte, weil er eben das Gerüst der Oper unangetastet ließ.

Wie kam es, daß diese beiden einander ergänzenden Einstellungen weichen mußten? Die Sehne der Romantik wurde überspannt, und sie mußte reißen. Wir wissen, daß die Romantik in Richard Wagner ihren Höhepunkt fand, und wir wissen, daß gerade von Wagner an eine

Gegenströmung einsetzte, welche schließlich die Oberhand gewann. Damit ist nichts gegen das Kunstwerk Richard Wagners gesagt. Aber um die Gefolgschaft Wagners, um das Berufensein zur Weiterführung des Wagnerschen Kunstideals streitet heute kein Moderner mehr.

Indem nun die Romantik verebbte und sich langsam in ihr Gegenteil verwandelte, wurde die Bahn frei für ein neues Mozartbild, ebenso wie auch das Beethovenbild sich Änderungen gefallen lassen mußte. Dieses Mozartbild ist von Th. de Wyzewa und G. de Saint-Foix begründet und von Hermann Abert abgerundet worden. Aber nicht nur um das Mozart*bild* handelt es sich, sondern um das lebendige Ausstrahlen von Wirkungen, und in der Tat wird jetzt Mozart, der in der Epoche der Romantik im Reliquienschrein geruhsamer Verehrung geblieben war, ein Kristallisationspunkt innerhalb der Entwicklung, was man an den R. Straußschen Werken dieser Zeit sehen kann. Und nicht nur R. Strauß kommt in Frage, dieser alles Zeitgemäße mit einer gewissen Äußerlichkeit erfassende Künstler. Die Kraft zu bezaubern, zu fesseln und zu spannen, *ohne* in den Überschwang der Wagnerzeit zu verfallen, ohne zu forcieren, dies wird mehr und mehr allgemeines Ideal, und damit rückt Mozart wieder mehr in den Vordergrund.

Manche unter meinen Lesern wissen, wie der verstorbene Abert nicht müde wurde, in öffentlichen Vorträgen den Gegensatz Wagner-Mozart herauszumeißeln: Wagner als derjenige, welcher alle seine Figuren in das Bad der von ihm zärtlich geliebten Erlösungsidee taucht, und Mozart, der die ganze Vielgestaltigkeit des Lebens faßt und statt Herzensprojektionen individuelle Figuren vor uns stellt, Figuren, mit welchen er freilich auch innerlich verwachsen ist, ohne daß aber ihre Selbständigkeit dadurch beeinträchtigt würde.

Ich glaube, wir können diese Gegenüberstellung – welche übrigens gut zur Wölfflinschen Gegenüberstellung von Barock-Einheit und Renaissance-Vielheit paßt, womit ich aber nicht gesagt haben möchte, daß nun auch sämtliche Wölfflinschen Begriffspaare für Barock und Renaissance auf die musikalische Romantik und Klassik passen – ich glaube, wir können jene Gegenüberstellung noch heute brauchen. Es war in der Tat der allzu überspannte Subjektivismus der Wagnerschen Lehre, der zur Opposition herausforderte. Indessen können wir heute vielleicht, und gerade im Licht der allerjüngsten Musikentwicklung, jene Gegenüberstellung noch etwas erweitern und sie in ihren Konsequenzen verfolgen.

Zunächst dürfen wir sie über den Bereich des Musik*dramatischen*

hinausführen. Mozart versteht es kraft der ihm eigenen Objektivität des Schauens nicht nur, seinen Figuren ihr eigenes Leben zu lassen, sondern er vermag es auch, die Musik, indem er sie dramatisch belebt, *doch* gemäß ihren eigenen Anforderungen als Form verlaufen zu lassen[1]; und er ist ja daneben auch Instrumentalkomponist. Wir befinden uns also bereits auf dem Gebiet der absoluten Musik, oder, modern ausgedrückt, der Spiel- und Singmusik, auf einem Gebiet, das Wagner seit der *Neunten Symphonie* im höheren Sinn für abgetan ansah. Es ist in der Tat erstaunlich, welch unerwartete Lebenskraft die symphonische und die Kammermusik in der nachwagnerschen Zeit, teilweise sogar im Lager der Wagnerianer selbst – ich erinnere an Bruckner – entfaltet hat. Diese Entfaltung ist nun allerdings vielfach noch überromantisch, sie bringt sogar teilweise den Überschwang des Wagnerschen Musikdramas in den Konzertsaal. Doch brauche ich nur den Namen Busoni zu nennen, um zu zeigen, daß Mozart jetzt wieder eine reale Macht ist. Und über Busoni hinaus haben wir die Allermodernsten, haben wir den letzten Debussy, haben wir den heutigen, letzten Ravel und Strawinski. Gerade hier, wo in der Moderne statt des Zersetzenden mehr das Konstruktive zutagetritt, erkennen wir Züge, die auf Mozart zu konvergieren: das wachsende Streben zur Beschränkung der äußeren Klangmittel, sowohl was den Aufmarsch der Instrumente als die Setzweise innerhalb des gegebenen Instruments betrifft, die Tendenz zum Spielerischen und die Neigung zur Durchsichtigkeit und Ausbalanciertheit der Form sind solche Züge. Allerdings – die Glätte von Mozarts Faktur und das tanz- oder liedmäßig Abgezirkelte in Mozarts Periodenbau werden kaum einem Modernen als Ziel vorschweben[2], dazu

---

[1]) Ich weiß wohl, man wird mir entgegenhalten, daß nach den neuesten Forschungen von A. Lorenz auch Wagner als ein musikalisches Formgenie anzusehen ist. Damit wäre eine kurrente Meinung, der z. B. noch Leute wie ein Strawinski folgen, musikwissenschaftlich widerlegt. Doch gestehe ich, daß mir immer noch Zweifel übrigbleiben, weil ich dasjenige, was Lorenz in erster Linie für seine Nachweise heranzieht, die Wiederkehr gleicher tonaler Stützpunkte im Harmonienstrom, noch lange nicht als musikalische Form empfinde. Hiermit will ich keineswegs der These zugestimmt haben, daß bei Wagner das Dramatische das Primäre und das Musikalische ihm untergeordnet sei, da ich bei ihm auch das Dramatische im eigentlichen Sinne vermisse. Der Sachverhalt wird eher der sein, daß die Musik bei Wagner das Herrschende ist, aber eine Musik, die weniger Gestalt als Fluß ist, eine Musik, die eine unerreichte Biegsamkeit besitzt, aber diese Biegsamkeit nicht in den Dienst des eigentlich Dramatischen stellt (welches der Biegsamkeit in *diesem* Sinne vielleicht nicht einmal bedarf!), sondern in den Dienst der auf- und abflutenden ichbezogenen Seelenregungen.

[2]) Es sei hier daran erinnert, daß es E. Kurth war, der in seinen *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* eben dieses Abgezirkelte der Wiener Klassiker dem Nichtabgezirkelten bei Bach gegenüberstellte. Als stilistische Unterscheidung ist dies zutreffend, und überhaupt war es eine nicht zu hoch zu veranschlagende Tat, daß nach

ist das moderne Kunstwollen zu herb, aber es will schon viel heißen, daß wir jene Berührungspunkte feststellen können. Sieht man, mit welch unwiderstehlicher Macht neuerdings ein Ravel oder Strawinski sich zu tonaler und formaler Übersichtlichkeit hingezogen fühlen, so möchte man gewiß manchmal fragen: warum nicht noch einen oder zwei Schritte weiter bis zu Mozart? Doch haben wir nun einmal inzwischen auch Bach und die alten Niederländer, ja sogar ein wenig vom Mittelalter in unseren Horizont einbezogen – Dinge, die in den Augen der Moderne vor Mozart den Vorzug der größeren Entfernung vom Gewohnten haben –, auch der herbe neue Klang aus dem Osten hat einen nicht mehr wegzudenkenden Eindruck hinterlassen, und daher ist wohl doch eine voll das Herz des Mozartianers beglückende Lösung der gegenwärtigen Schwierigkeiten nicht zu erwarten.

Und nun eine Konsequenz aus Aberts Gegenüberstellung von Wagner und Mozart. Die Hochromantik, als welche wir die Epoche Schumann-Wagner ansehen, ist eine Zeit, in der sich die deutsche Musik in stolzer Selbstgenügsamkeit vom Ausland abschließt. Das nicht aggressive, sondern hold verträumte, aber darum nur umsomehr in sich abgeschlossene Deutschtum Schumanns, das aggressive Deutschtum Wagners ist bezeichnend für eine Epoche, in der die deutsche Musik, ganz im Gegensatz zur Wiener Klassikerzeit, auf Austausch und Anregungen aus anderen Ländern verzichtet. Vielleicht hängt dies auch damit zusammen, daß in dieser Zeit im Gegensatz zu früher der Schwerpunkt des deutschen Geisteslebens in den Norden verlegt ist, welcher stets Europa gegenüber zugeschlossener war als der Süden. In diesem Sinne bedeutet die Rückkehr zu Mozart nach der Wagner-Periode eine langsame Rückwendung zum Gesamteuropäertum, speziell ein Wiedererwachen des Sinnes für die Verbindungsfäden zur romanischen Kultur[1]).

dem verschwommenen Klassikerbegriff des 19. Jahrhunderts, welcher die disparatesten Dinge verband, ein kräftiger Trennungsstrich zwischen Wien und Vor-Wien gezogen wurde. Nur wollen wir zur Ehrenrettung Mozarts beifügen, daß bei ihm das Abgezirkelte nie die platte Selbstzufriedenheit zeigt wie bei Kleineren, und daß auch bei ihm, wenn auch nicht in der Weise wie bei Bach, immer noch ein über die Periodengrenze hinübergreifendes Fluidum zu fühlen ist.

[1]) Ich möchte nicht unterlassen, daran zu erinnern, daß es die süddeutsche Großstadt München, die durch Wagner Eroberte, war, welche zu einem Hauptzentrum der Mozartbewegung wurde. Als eine Art Parallelbewegung könnte man diejenige ansehen, welche zu Beginn unseres Jahrhunderts Bruckner auf den Schild hob und gleichfalls in München einen Hauptmittelpunkt fand – ich sage: Parallelbewegung, weil der «Wagnerianer» Bruckner paradoxerweise in einem bestimmten Zusammenhang zum stärksten Gegenbeweis gegen Wagners These von der Erschöpftheit der absoluten Musik werden mußte. Und wenn ich von München spreche, denke ich zugleich an unsere Ostschweiz, in deren Musikleben eben diese Bruckner- und die Mozartwelle einen deutlich spürbaren Einschnitt bewirkte.

Ja sogar für das allmähliche Erwachen des deutschen Verständnisses für einen Russen wie Mussorgski mußte die Mozart-Bewegung eine günstige Voraussetzung bilden. Man lese nur einmal nach, wie Abert den Musikdramatiker Mozart schildert: ein intensives Sichhineinversetzen des Schöpfers in seine Gestalten, ein Mitteilhaben an ihrem Leben, das sie aber nicht knechtet, dazu eine unvergleichliche Beobachtungsgabe dem Leben gegenüber – dies ist es ja gerade, was im Gegensatz zu Wagner auch Mussorgski auszeichnet, der allerdings, anders als Mozart, den Ehrgeiz hat, immer neue, noch nie erforschte Züge der menschlichen Natur darzustellen, und dies mit Hilfe einer entsprechend stets wieder neuen, jedem Fall angepaßten Musiksprache [1]). Ebenso verstehen wir aber auch, daß in Frankreich das Verständnis für einen Mussorgski von vornherein da war. Denn hier war, trotz großer Siege Wagners und der deutschen Romantik, doch niemals der Sinn für das Gestalthafte in der Kunst ausgelöscht worden. Auch einer Mozartrenaissance bedurfte es nicht, weil hier Mozartscher Geist nie so stark in den Hintergrund gedrängt worden war wie in Deutschland; oder anders ausgedrückt: vergleichen wir einen Berlioz mit Wagner, einen Franck und Saint-Saëns mit Brahms und Bruckner und neuerdings einen Debussy mit Reger, so hat sich Frankreich niemals in dem Maße wie Deutschland von den Kunsttraditionen des 18. Jahrhunderts abgewendet, welche heute entsprechend dem « Rhythmus der Jahrhunderte » (vgl. K. Joël) wieder vermehrte Bedeutung gewinnen.

Das 18. Jahrhundert – was bedeutet dies aber anderes als ein Wiederöffnen der Tür zum romanischen Kulturkreis? Und gerade Mozart kann uns hier als Führer dienen. Schon Abert – und Abert ist hier gewiß nicht der Übertreibung verdächtig – und vor ihm de Wyzewa und de Saint-Foix haben, was die historischen Wurzeln des Mozartschen Stils betrifft, eine ganze Anzahl italienisch-französischer Verbindungs-

[1]) Das persönliche Verhältnis Mussorgskis zu Mozarts Musik scheint ein zwiespältiges gewesen zu sein. Wir wissen, daß Mussorgski in jüngeren Jahren vom *Don Juan* begeistert war. In der Zeit der Entfaltung seiner schöpferischen Kräfte mußte er die Erfahrung machen, daß die seinem Kunstwollen feindliche Partei ein seelenloses Idealbild Mozarts anbetete. Mussorgski war nicht Musikhistoriker genug, um diesen und den lebendigen Mozart auseinanderzuhalten; er hat musikalische Karikaturen auf seine Feinde gerade unter Anspielung auf Mozartsche Klänge geschrieben, und zu seinen Schutzpatronen zählte er eher « Revolutionäre » wie Beethoven oder Gluck. In seiner letzten Lebenszeit, als er sich zum Begriff der « sinnhaften Melodie » durchgerungen hatte, hätte er vielleicht wieder ein näheres Verhältnis zu Mozart gefunden, wenn er damals nicht durch das Feuer des Schaffens ganz aufgezehrt gewesen wäre. In einem ist Mussorgski aber stets mozartisch geblieben, in der äußersten Ökonomie der Mittel, hierin ähnlich seinem französischen Geistesverwandten Debussy.

fäden aufgedeckt, von denen Jahn noch nichts wußte. Auf diesem Gebiet findet heute ein Forscher wie F. Torrefranca ein dankbares Feld der Betätigung. Wir erkennen immer mehr das 18. Jahrhundert als eine Zeit, in der zwar die größten schöpferischen Persönlichkeiten deutsch, aber die Stilgrundlagen in der Hauptsache romanisch sind, also als ein schönes Symbol für die Ganzheit europäischer Kultur, und ein Symbol, das musikalisch gerade jetzt wieder einen besonderen Sinn gewinnt, wo nach einem Jahrhundert deutscher Vorherrschaft die Führung in der musikalischen Moderne von Mitteleuropa auf ein mit Osteuropa verbundenes Romanentum übergegangen ist.

Nehmen wir den großen Stilwandel um 1750, über dessen Wesen soviel diskutiert worden ist. Wir fühlen ganz unmittelbar, daß die Wärme des Lebensgefühls zugenommen hat und die gedankliche Starrheit zurücktritt; auch die Sanglichkeit, die wir bei dem Vokales mit Instrumentalem durchsetzenden Bach vermissen, ist plötzlich wieder da, sogar eine ausgesprochen süße Sanglichkeit; und die Hauptsache – die Musik steht jetzt, wie noch nie, im Zeichen des Volkstümlichen. Letzteres wird uns besonders klar, wenn wir ein Bachsches Stück über Volkslieder, wie z. B. das Quodlibet aus den Goldbergvariationen neben Mozart stellen. Bei Bach ist es eine Kuriosität, ein kontrapunktisches Meisterstück, während in der neuen Kunst ein volkstümliches Element von Anfang an mitbestimmend ist, eben ein volkstümlich-populäres Element, nicht ein volkshaft-ethnisches, wie es z. B. die russische oder spanische Musik verkörpern kann. Ist nun diese neue Art ganz und gar nur auf die Persönlichkeit Mozarts, oder auf diejenige eines seiner unmittelbaren deutschen Vorgänger zurückzuführen? Kaum, denn dies alles finden wir noch früher in der italienischen Opera buffa, der, wie die neuere Forschung gezeigt hat, auch Mozarts direkte Vorläufer im Symphonischen, die Mannheimer und Joh. Chr. Bach stark verpflichtet sind. Es ist also, soweit wir heute zu sehen vermögen, letzten Endes eine aus dem Schoß des *italienischen* Volkes aufgestiegene Sanglichkeit, mag sie auch im Verlauf der Dinge andere Färbungen angenommen haben [1]).

---

[1]) Allgemein-geschichtlich könnte man diesen Aufstieg des Volkstümlich-Populären als den Aufstieg eines neuen Standes, des Bürgertums anstelle der Aristokratie deuten. In diesem Sinne wäre Mozart (ja sogar die Opera buffa) bereits ein Künder der Französischen Revolution, aber, wie wir gleich beifügen wollen, ein Künder, der alsbald durch Beethoven weit überboten wurde; es ist vielleicht die *Zauberflöte*, in der Mozart, was die Annäherung an die neuen persönlichkeitbefreienden, humanitär-demokratischen Ideale betrifft, seine Grenze erreicht hat.

Wie weit Mozart im einzelnen Italien und Frankreich, wieweit er wieder deutschen, mehr oder weniger romanisch beeinflußten Meistern verbunden ist, was dabei als sein Allereigenstes übrigbleibt und wieviel von diesem Allereigensten speziell deutsch ist, – diese Untersuchungen, bei denen als reizvolles Nebenergebnis die Entdeckung einer ganzen Reihe sekundärer Meister zutagekommt, sind noch nicht abgeschlossen. Tatsache ist, daß er, der Sohn des von jeher unter den deutschen Ländern romanischer Kultur besonders zugänglichen Österreich, jener Kultur in hohem Maße verbunden ist, ebenso wie es Tatsache ist, daß er als Großer die verschiedenen Elemente zu künstlerischer Einheit zusammenzufassen und mit seinem Lebensblut zu erfüllen vermochte. Wenn wir heute in der Musik, wie ich glaube, nicht mehr in erster Linie Gefühlsausdruck, sondern Schärfe der Zeichnung und Klarheit der Form suchen, so sind dies Dinge, die von jeher zu den starken Seiten romanischen Gestaltens gehören. Auch die von Nietzsche proklamierte göttliche Leichtigkeit gehört in diesen Zusammenhang. So gewinnt für uns unter den deutschen Meistern der Zeit nach der großen Stilwende Mozart eine besondere Bedeutung. Er ist im gegenwärtigen Zusammenhang sogar aktueller als Beethoven – ich erinnere an das bekannte krasse, aber nicht bedeutungslose Wort Debussys von der Geschmacklosigkeit bei Beethoven –, doch wollen *wir* Beethoven darum nicht verabschieden, sondern nur an ihm mehr als bisher die historisch gewordenen statt der subjektiven, die statischen oder verhalten dynamischen statt der explosiv dynamischen Züge betonen[1]). Was nun Mozart betrifft, so kann seine Rolle als Leitstern der modernen Entwicklung allerdings nicht eine allumfassende sein; die Gründe dafür wurden bereits angeführt, und dazu kommt, daß das Volkstümlich-Populäre im Mozartschen Sinne nicht dem Ideal unserer Jüngsten entspricht. Aber auch sofern Mozart nicht geradezu Führer sein kann, wird er uns doch immer noch eines sein, und dies möge er uns mehr und mehr sein: ein köstlicher Ruhepunkt am Wege der Entwickelung, an diesem Wege, der an unsere Lungen mitunter nicht geringe Anforderungen stellt.

---

[1]) Übrigens finden wir auch bei Beethoven romanische, speziell französische Einflüsse, denen die heutige Forschung mit Interesse nachgeht.