Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 10 (1906)

Artikel: Die Bedeutung des Rezitativs in W.A. Mozarts Opern
Autor: Jelmoli, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-571765

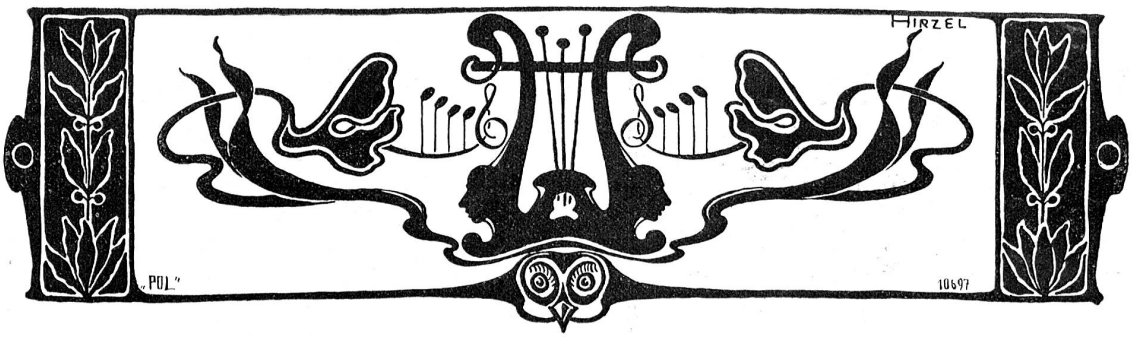
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 10.12.2025

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



Die Bedeutung des Rezitativs in W. A. Mozarts Opern.

Zur 150. Wiederkehr des Geburtstages des Meisters.

Nachdruck verboten.

Wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik emporhälfe! — Und das würde durch mich gewiß geschehen; denn ich war schon voll Begierde zu schreiben, als ich das deutsche Singspiel hörte.
(Ausspruch Mozarts im Alter von einundzwanzig Jahren).

Wenn in diesen Tagen die musikalische Welt sich festlich versammelt, um das Gedächtnis eines Großen zu ehren, dann ist es wohl vor allem Mozart der Melodiker, dem ihre Huldigung gilt. Einen Schöpfer inniger, zarter, wundersamer Weisen, dem die Kunst leuchtender Widerschein der Harmonie in der eigenen Brust bedeutete, eine in ihrer Kindlichkeit unendlich rührende Gestalt verehren wir in Wolfgang Amadeus Mozart. Es dünkt uns, der Genius der Musik selbst habe sich der Hülle eines schwachen Knaben bedient, um in einem Zeitraum, der bei den meisten Menschen nur die Lehrzeit des Lebens darstellt, der Nachwelt ein Werk zu hinterlassen, so groß, so unendlich in seiner Mannigfaltigkeit und in der Fülle seiner Erscheinungen, daß wir das Rauschen unsichtbarer Schwingen zu vernehmen glauben.

W. A. Mozart.
Nach dem Stich von R. Rahn, Lenzburg.

Und wie ihm selbst in der unaufhaltsamen Ausübung seines schöpferischen Priesteramtes das Leben, die Wirklichkeit mit all ihren Sorgen, Kämpfen und Entbehrungen nur wie ein Gleichnis erscheinen wollte, ein Gleichnis allerdings, das ihn voll hoher Weisheit dünkte und in dessen Bedeutung er sich oft nach Erkenntnis ringend vertiefte, so drängte es ihn, nun selbst Gleichnisse des Lebens zu schaffen, Geschöpfe zu sehen, denen er Odem und Leben gab, die sein Fleisch und Blut sein sollten. So ward er der größte deutsche musikalische Dramatiker der klassischen Epoche.

Was der einundzwanzigjährige Jüngling in den Worten, die wir unserm Gedenkblatt vorausschickten, in schlichter Sicherheit gewissermaßen als sein Programm hinstellte, das hat er in dem nachfolgenden Dezennium, wo beinahe jedes Jahr ein bedeutsamer Markstein seiner Entwicklung erstand, in glanzvoller Weise ausgeführt. Wenn wir den Titus ausnehmen, der eben als eine Gelegenheitskomposition eine besondere Art der Beurteilung verdient, so können wir überall erkennen, wie sehr Mozart mit allen Fasern in den Stoff seiner Opern eindrang. Aus der Mißachtung, ja Geringschätzung, mit der er sich hie und da über seine Librettisten äußerte, spricht hauptsächlich der souveräne Zug des Schöpfers, der weiß, daß die Gestalten des Dichters durch seine Musik eine Transfiguration, eine Verklärung finden werden, die sie zu seinen Geschöpfen machen wird. Man darf daraus nicht den Trugschluß ziehen, daß der Meister die hohe Bedeutung des Wortes, der Dichtung für die Oper unterschätzte. Ich möchte hier ein Wort Mozarts anführen, das uns seine feine Differenzierung in dieser Beziehung zur Genüge erweist. Er sagt einmal: „Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimes wegen — das Schädlichste." — Bereitete ihm so der Reim in der Vorlage zu den Arien und Ensembles häufig Schwierigkeiten, so sah er sich von solchen Hemmungen bei der Komposition der Rezitative völlig befreit. Und dies ist vielleicht der Hauptgrund, weshalb sich in ihnen der Mozartsche Genius intuitiver, innerlicher entfalten konnte als in den durch die Form gebändigten Nummern.

Sehen wir von den Händelschen Oratorien ab, die, zum Teil als Opern betitelt, dramatisch gestaltete Szenen aufweisen, so erscheint als Vorläufer des Mozartschen Rezitativs vornehmlich Chr. W. Gluck. In sämtlichen Opern des großen Reformators ist dieser Kunstgattung ein breiter Spielraum gewährt. Selbst als aufrichtiger Verehrer dieses Komponisten dürfte man die Rezitative Glucks nicht von einer gewissen Farblosigkeit freisprechen können. Sie bewegen sich zumeist in der mittlern Höhenlinie einer edeln Pathetik, die aber auf die Dauer (ich erinnere beispielsweise an die endlose Szene zwischen Orpheus und Eurydike zu Beginn des dritten Aktes im Orfeo) monoton wirkt.

Mozart zuerst wußte das Rezitativ zu einem Glied des musikalischen Dramas zu machen, das selbständige

Mozarts Geburtshaus in Salzburg.

Beachtung verdient. Wie seine Meisterwerke im knappen Zeitraum eines Jahrzehnts entstanden, so schreitet auch die Entwicklung des Rezitativs ungemein rasch voran, und es ist erstaunlich, wie genial er diese Form bereits im Idomeneo (1781) beherrschte. Die Partitur dieser heroischen Oper enthält nicht weniger als elf zum Teil recht umfangreiche Rezitative, an denen sich bereits die Neuerungen, die diese Kunstgattung Mozart verdankt, nachweisen lassen. Zeigen die beiden Rezitative der Ilia (I. und III. Akt) noch wesentlich konventionelles Gepräge, so begegnen wir dafür in dem großen B-dur-Rezitativ des Titelhelden «Qual mi conturba i sensi equivoca favella» (Nr. 12) und namentlich in dem spätern «Popoli, a voi l'ultima legge impone Idomeneo qual Re» (Nr. 25) dem Bestreben, die unpersönlichen Orchestereinwürfe durch eine Art der Instrumentalbegleitung zu ersetzen, welche die Stimmung des Helden in charakteristischer Weise schildert. In der letztgenannten Nummer ist es ein eintaktiges Thema in Es-dur, das in der Einleitung von vier nacheinander einsetzenden Stimmen im Ton beantwortet wird. Im nächsten Zwischenspiel erfährt es eine weitere Verarbeitung, bis ein neues Motiv eintritt, das wiederum mit geringen Veränderungen in verschiedenen Tonarten erscheint. Dadurch erzielt der Komponist eine große Einheitlichkeit: die Reflexionen des Helden erscheinen vermöge dieses stimmungverstärkenden Bandes in einen gemeinsamen Rahmen gespannt. Auch werden die Modulationen im Gegensatz zu Händel, der etwa recht sorglos in verschiedenen Tonarten herumwandelt, wodurch uns seine Rezitative oft indifferent und unzureichend orientiert erscheinen, beschränkt: die eine herrschende Tonart gibt das ihr eigene Kolorit und stellt damit eine feste Basis dar. Von großer dramatischer Energie ist das kurze Rezitativ der Elektra (Nr. 24), typisch in der Verarbeitung seines Themas dasjenige des Oberpriesters (Nr. 22).

Bei dem nächsten Werke Mozarts, der Entführung aus dem Serail (1782), dem klassischen deutschen Singspiel, liegt es in der Natur des Genres begründet, daß das Rezitativ zurücktreten mußte. In diesem Blütenkranz von anmutigen Liedern und herrlichen Arien hat das schwerblütige Requisit des musikalischen Dramas kein Heimatrecht. Dagegen finden sich in Figaros Hochzeit wieder eine ganze Reihe der interessantesten Rezitative. Gleich das erste Rezitativ des Grafen „Der Prozeß schon gewonnen" ist von prachtvoller Realistik der Deklamation und äußerst lebendig der orchestrale Part, dasjenige der Gräfin „Und Susanna kommt nicht" von ergreifender Zartheit. Hier erreicht Mozart durch die Vermeidung des üblichen Kadenzschlusses vor der Arie eine seltsam rührende Wirkung. Man beachte, mit welch wundervoller Logik im Rezitativ des harrenden Figaro die Modulation auf die Dominante der Es-dur-Tonart zuschreitet. Wie unnachahmlich ist die Erwartung eines liebenden Herzens in den vier Takten, die das Rezitativ zur Rosenarie einleiten, geschildert! So sehen wir, wie mehr und mehr das Rezitativ seine Rolle als Aschenbrödel der vornehmen Schwester, Arie genannt, aufgibt und wie sich in ihm der Charakter der dargestellten Person gleichwie in einem hellbeleuchteten Spiegel malt.

Das Unvergänglichste aber schuf Mozart in den großen Rezitativen des Don Giovanni (1787). Hier verläßt er auch die Oekonomie der schlichten Streicherbegleitung: zu dem Quartett treten die übrigen Stimmen des Orchesters hinzu. Die Szene Donna Annas an der Leiche ihres Vaters mit der impressionistischen Gewalt der Sforzati im Orchester, der Einsatz der Instrumente nach dem heuchlerischen Abschied des Don Giovanni, da Donna Anna diesen als den Mörder ihres Vaters erkennt, werden stets zu den größten Manifestationen des dramatischen Genies gehören. Das namenlose Entsetzen, das sich in den Tuttischlägen der letztgenannten Szene ausspricht und die eindringliche Deklamation, die jedes Zuviel vermeidet, vereinigen sich zu einem Gesamtbild dramatischer Intensität, die vor Mozart nicht gekannt war. Besonderes Interesse verdient das große Rezitativ Elvirens im zweiten Akte. Hier scheint mir das erste Motiv des Orchesters in seiner raschen Bewegung und zielbewußten Energie die Rachsucht der verlassenen Geliebten zu schildern, während das zweite in der Fülle seines elegischen Gesanges die Trauer und die Sehnsucht nach dem Ungetreuen malt. Wir können also hier von zwei Leitmotiven sprechen, die in ihrer Gesamtheit Elvirens Charakter völlig erschöpfen.

Und damit haben wir einen Punkt berührt, der uns Mozart als Brücke zu der Moderne und zugleich als Prophet neuer Werte zeigt. Wir wissen, welch hohes Ideal Mozart in dem Gedanken eines deutschen

Nationaltheaters verehrte. Gar vieles in seinen Opern, was uns heute veraltet anmuten mag, ist eben auf Rechnung der Ansprüche der damaligen Sänger zu setzen, die italienische Koloratur verlangten. Im Rezitativ ist Mozart aber ganz Deutscher (den Begriff des Deutschen nicht sprachlich, sondern im Sinne des Nationalcharakters genommen), da triumphieren seine Innerlichkeit, sein enormer dramatischer Blick über Zeit und Ort. Und daher wird das Mozartsche Rezitativ siegreich bleiben, solange in der Kunst als höchster Wert jene innere Wahrheit gilt, die nur die Intuition der Begnadeten erschaut.

Hans Jelmoli, Zürich.

Mozarts Geburtshaus in Salzburg.

Nachdruck verboten.

Ein Gedenkblatt von Lilli Marcusen, Bern.

Mit fünf Abbildungen.

Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter, gebt nur volles Maß!
Shakespeare.

Der letztjährige Anthropologenkongreß, der vom 27. bis 30. September in Salzburg tagte, war die Veranlassung, daß ich das Mozarthaus zu sehen bekam. Nach den vielen Vorträgen über die Urgeschichte der Menschheit und ihr langsames Sichemporarbeiten aus Eis-, Stein- und Bronzezeiten war der große Sprung in die Mozartzeit doppelt erfreulich, ein fröhlicher Beweis dafür, daß wir stolz sein dürfen auf die unverwelklichen Blüten, die unser alter Stammbaum trägt und, hoffen wir es, immer weiter tragen wird.

Die Genies werden meistens hochgeboren oder wohnen unter dem Dach, vermutlich, um der ewigen Sonne, den ewigen Sternen näher zu sein, so auch der kleine große Wolfgang Amadeus, zu dessen Kinderstube ich drei dunkle, steile Treppen hinaufsteigen mußte. Wenn Jakob von einer Leiter träumte, die in den Himmel führte, so bezweifle ich, daß ihm dabei frömmer zumute war als mir in diesem wunderlichen alten Hagenauerschen Hause an der Getreidegasse zu Salzburg. Ein rechtes Gespensterhaus, dachte ich, mit Ecken und Winkeln, Gallerien und Höfen zwischen hohen schmalen Mauern, und während ich so dachte, kam es hinter mir hergerauscht, die Stiegen aufwärts, ein langer Zug maskenbunter Gestalten, die ich alle schon einmal irgendwo gesehen.

Das fröhliche Pärchen im Federkleide machte den Anfang; sie hüpften von Stufe zu Stufe wie Bachstelzen, und jedesmal flatterten die Vögel durcheinander, die der Mann in seinem Kasten trug. Hinter ihnen kam mit boshaften Grimassen ein Mohr, der aber in Respekt gehalten ward durch den ehrwürdigen weißbärtigen Greis, der einen schönen Jüngling und ein holdes Mädchen an der Hand führte, recht wie ein besorgter Vater seine beiden Kinder. Eine Schar Priester in faltigen weißen Gewändern folgte und bildete eine lebendige Mauer zwischen ihnen und der schwarzumwallten, schmerzgebeugten Frauengestalt, der große Tränentropfen aus den Augen rannen und die goldenen Sterne auf dem Kleide betauten. Eine wandelnde Niobe, sah sie nicht aufwärts, sondern zu Boden, als suche sie Verlorenes, und doch achtete sie nicht auf die Schlange, die neben ihr kroch, und auch nicht auf die drei Gefährtinnen, die schwarz und düster hinterher folgten.

Da kam ein Knabe gesprungen, schlank und geschmeidig; goldene Locken fielen ihm um das lächelnde, übermütige Pagengesicht bis tief hinab auf das blauseidene Mäntelchen, unter dem die flinken Hände ein buntes Band zu verbergen suchten, das der Schelm seiner schönen Muhme, der Frau Gräfin, gestohlen; doch es wollte ihm nicht gelingen, da ein Ende desselben Bandes von andern Händen, die einer reizenden jungen Spanierin gehörten, festgehalten wurde. Susannchen und Cherubim — bei ihrem Getändel durfte der eifersüchtigste und geistreichste aller Barbiere nicht fehlen! Kein anderer als er hätte sich so gewandt zwischen beide geschoben und sie mit so kühner, unvergleichlicher Dreistigkeit daran verhindert, sich die Hände zu reichen! Fürwahr, es nahm mich nicht wunder, daß dieser Figaro es gewagt, seinem Gebieter ein Tänzchen vorzuschlagen und daß aus seinem Barbierbecken statt Schaum und Seifenblasen eine blutige Revolution in die Lüfte gestiegen!

Mozart als Kind.
Nach dem Gemälde eines unbekannten Künstlers reproduziert mit ausdrücklicher Zustimmung der Internat. Stiftung „Mozarteum".

Diesen lachenden Kindern einer leichtsinnigen, aber vielleicht darum genialen Zeit folgten Graf und Gräfin mit jener still majestätischen Anmut, welche die wahre Vornehmheit auszeichnet. Mochten die Falten des Mantels, der nach seinem Besitzer Almaviva genannt wird, auch manche Torheit, manche Sünde sogar in sich bergen, eine unnachahmliche Handbewegung des Grafen, ein unmerkliches Achselzucken, und mit dem wieder hergestellten untadeligen Faltenwurf war auch jeder Vorwurf, jeder Gewissensbiß, jeder Reuegedanke verschwunden! Die Gräfin aber senkte den schönen Kopf und seufzte; warum müssen auch die Frauen ein Herz haben! Und sie blickte zurück und lauschte auf das leise Schluchzen der Donna Anna, die langsam daherkam, den Brief in der Hand, mit dem sie ihr Geschick besiegelt. Ein Glück beweinen, das uns entrissen, ist schmerzlich, um unerwiderte Liebe klagen schmerzlicher; aber das Schicksal kennt grausamere Foltern: im Zwiespalt der Empfindung liegt des Herzens größte und brennendste Qual! Kein Blick dieser schönen weinenden Augen galt dem edeln Octavio ihr zur Seite! Nicht um ihn der Jammer, nicht um den ermordeten Vater die Tränen — Don Juan! Die finstere Treppe ward plötzlich hell von Fackeln, die Menschen drängten sich um den Verwegenen, der hinaufstrebte, wie ein blutgieriger Jäger das edle Wild zu erjagen. Schon hatte er sich von Elviren losgerissen, die ihn zurückzuhalten suchte, schon den Degen gezogen, um Octavio zu begegnen, da klirrten eisenschwere Tritte auf den Steinfliesen, eine erzgewappnete Faust griff nach seiner Hand — ein Schrei — und der Spuk war verschwunden!

Hatte die Klingel gekreischt — oder Don Juan oder der Komtur oder alle drei zusammen? Ich weiß es nicht, nur soviel weiß ich, daß ich das Tageslicht, das mir aus der geöffneten Tür des Museums entgegenströmte, freudig begrüßte und mit Vergnügen konstatierte, daß der gemütlich österreichisch sprechende Kustode absolut nichts von der vierten Dimension an sich hatte.

Hier also war der kleine Mozart am 27. Januar 1756 als Sohn des fürstbischöflich salzburgischen Hofkapellmeisters Leopold Mozart und dessen Gattin Anna geb. Pertl zur Welt gekommen. Da, wo jetzt die überlebensgroße Büste des Meisters steht, stand seine Wiege, und als die kleinen Füßchen das Laufen lernten, war es das erste für ihn, bis zum Spinett zu eilen, auf dem der Vater seine Schüler unterrichtete, und mit den winzigen Fingerchen (seine Hände blieben so zart, daß ihm später Frau Constanze das Fleisch bei Tisch zerschneiden mußte)