



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Wolfgang Amadeus Mozart.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

deutschen Oper gehabt. Um so bestimmender wurde er für die französische Oper. Gluck und Grétry sind als die Schöpfer der modernen großen und der komischen Oper Frankreichs zu betrachten. Im ernstesten Stil wurde Gluck konsequent von Méhul fortgesetzt, dessen ‚Joseph und seine Brüder‘ als wesentlich vorgeschrittenes Drama per musica auch auf deutschen Bühnen frühzeitig und dauernd Bürgerrecht gewann. Dann folgten auf dieser Bahn Cherubini, in Deutschland namentlich durch ‚Lodoiska‘ (1791), ‚Medea‘ (1797) und ‚Der Wasserträger‘ (1800) vertreten; Niccolò Jssouard, dessen ‚Cendrillon‘ (Aschenbrödel) eine der beliebtesten Opern der deutschen Bühne wurde; Boïeldieu mit ‚Kalif von Bagdad‘, ‚Die weiße Dame‘ und ‚Johann von Paris‘; Auber mit ‚Der schwarze Domino‘, ‚Maurer und Schlosser‘ und — als ein Grenzwerk zwischen der älteren und der moderneren Oper — ‚Die Stumme von Portici‘. Hérold mit ‚Zampa‘ und ‚Marie‘; Halévy mit der ‚Jüdin‘ und ‚Der Blick‘; Adam mit dem unverwüsthchen ‚Postillon‘ gingen diesen Weg weiter, an dessen Endziel endlich dann Gounod mit ‚Faust‘ und ‚Romeo‘, Thomas mit ‚Mignon‘ und ‚Hamlet‘ anlangten.

Eine schulgemäße Kultur bereitete als Beherrscher der Berliner Oper der französischen in Deutschland Gaspard Luigi Pacifico Spontini (in Berlin von 1820 bis 1841). Richard Wagners Bekenntnis seiner Abhängigkeit im ‚Rienzi‘ vom Stil Spontinis, den er zuerst richtig auf die Ausgänge bei Gluck zurückdeutete, läßt uns den wichtigen Einfluß begreifen, den Spontini auf die deutsche Opernbühne geübt hat. Seine Werke: ‚Fernando Cortez‘, ‚Die Vestalin‘, ‚Olympia‘, ‚Agnes von Hohenstaufen‘ beherrschten dreißig Jahre lang den Spielplan. Stellt die Linie der klassizistisch-dramatischen Musik in Frankreich die Abfolge von Gluck dar, so ist doch nicht zu übersehen, daß diese Abfolge keine strenge war und daß, weiter in das Jahrhundert hinein, wieder eine Stilvermischung mit der neitalienischen Richtung, die noch zu betrachten sein wird, stattfand.

Zwischen diesen beiden Welten steht nun aber, in der isolierten Stellung der genialen Erscheinung, der eigentliche Schöpfer der deutschen Oper, steht Wolfgang Amadeus Mozart. So groß in seiner subjektiven Bedeutung, daß sich an das köstliche Werk, das er der deutschen Bühne schenkte, zunächst keine Schule knüpfen ließ. Grazie und künstlerische Logik bezeichnen die alte französische Oper, die den Geist der französischen Renaissance-Kultur fortsetzte, bis, mit der Julirevolution etwa, der moderne bürgerliche Geist und mit ihm rohere, sensationelle Bedürfnisse obenauf kamen, denen der Klassizismus nicht mehr entsprach, der deshalb seine Machtstellung an die Romantik einbüßte.

Grazie und künstlerische Logik besaß in hohem Grade auch Mozart;



dazu aber das, was den französischen Komponisten, was selbst dem Deutschen Glück durchaus gefehlt hatte: die Unmittelbarkeit des Natürlichen. Der durch Haydns Einfluß in Mozart ausgebildete Zug zu individuellem Leben in der Tongebung, wodurch der alte Meister schon die deutsche Symphonie aus dem Formalismus zu blühender Frische erlöst hatte, wurde in der Oper Mozarts die gestaltende Kraft. Auf keinen glücklicheren Weg konnte dieses reich begabte Naturell, dieser Musiker par excellence, gelenkt werden, denn in dieser treuen Anlehnung an die Natur empfing noch seine geringste künstlerische Äußerung den unverwischbaren Zauber einer unaufhörlich in Blüte und Frucht stehenden Phantasie. Mozart trat wie eine elementare Erscheinung in die Welt: die Natur selbst gab sich als Musik; und ebenso die menschliche Wesenheit, die ihrer inneren und äußeren Bedeutsamkeit nach sich gleichsam in Melodie auflöste. Selbst wo Mozarts Gestalten im Konventionellen beharren, empfangen sie doch durch die musikalische Charakterisierung jene Erhöhung zur individuellen Erscheinung in ihrer scharf begrenzten Eigensphäre, die nur der geborene Dramatiker erreicht. Abgerundet, fertig und erschöpft bis in den kleinsten Zug sind seine Geschöpfe — wie die Shakespeares; daher ihre unzerstörbare Lebenskraft. Sie sind nicht Produkte eines nach vertieften Grundsätzen verfahrenen Kunststils, wie die Glucks: Mozart kann sogar getrost die Prinzipien der musikalisch-dramatischen Deklamation beiseite lassen — und tut es, in die überlieferte gebundene Form des Musikstücks zurückfallend, oft genug — er verfügt dann noch immer über ein so bestimmtes und aus sich selbst leuchtendes Kolorit, daß der Eindruck der voll und scharf umrissenen Individualität nie ausbleibt. Im Element ihres Daseins sind sie von Haus aus vollkommen und unzerstörbar. Das Wunder dabei ist nur, daß diese organische Lebendigkeit durch ein Kunstmittel erreicht wurde, das bisher nur zum pathetischen oder ethischen Ausdruck der Seele, nicht aber als eigentliches bildnerisch-plastisches Element brauchbar gefunden worden war. Und wieder war es die proteische Gestaltungskraft seiner Musik, die dieses eminent dramatische Vermögen von den einzelnen Gestalten auf das Ganze, auf den Aufbau und den inneren Zusammenhang der Handlung übertrug. Wie er die Teile aneinander knüpfte und einen aus dem anderen entwickelte — beispielsweise aus dem dramatischen Rezitativ-Duett zwischen Donna Anna und Octavio die Arie „Zur Rache“ — zu welcher Macht der glücklichsten Natürlichkeit in der Handlungsfolge er seine Signale leitete — im ersten Akte der Zauberflöte und des Don Juan —: das stellte sich als die Offenbarung eines genialen dramatischen Instinkts dar und als eine Stufe in der Entwicklung des musikalischen Dramas, die ihm keiner vorgearbeitet hatte.



Das war aber auch das einstweilen Unnachahmbare seiner Kunst. Die Musik als bildnerisches Ausdrucksmittel des Dramas mußte erst eine Erweiterung erfahren und ein intimeres gegenseitiges Durchdringen der hier zur Verbindung auffordernden Elemente: der plastischen Gestaltungskraft und der differenzierten Charakteristik der Empfindungen. Die so gereiften Mittel mußten sich ferner dem Hauptzweck dienend unterordnen, um den dramatischen Vorgang, in seiner echten Bedeutung als Austrag von leidenschaftlichen und sittlichen Strebungen, erschöpfend zu illustrieren. Mozarts Melodik und sein Orchester wiesen den Weg, wie das Ausdrucksvermögen allgemeiner Empfindungen — Liebe, Zärtlichkeit, Schmeichelei, Haß, Zorn, Mut und andere — zu dem besonderer und individuell sich gebender seelischer Regungen und Situationen zu erweitern sei. Mit geringen subjektiven Unterschieden stellen die Opern vor Mozart im wesentlichen doch nur eine uniforme Gattung dar; ‚Die Entführung aus dem Serail‘ aber ‚Don Juan‘, ‚Die Hochzeit des Figaro‘, ‚Die Zauberflöte‘, — das sind vier Welten: jede für sich, mit ihrer eigenen ideellen Sphäre, mit ihrem eigenen Milieu; jede in sonniger Fülle und in der Harmonie eines vollendeten Organismus. Überall wuchert freilich auch noch die Ornamentik des Rokoko herein und überwuchert zuweilen die reine poetisch-musikalische Natur. Selbst aber dieser Formalismus ist so stilrein, so innerlich lebendig und vor allem ein neben oder sogar über die Natur tretendes geistiges Element, daß man ihn nicht entbehren möchte. Gibt es doch schlechterdings kein einziges Kunstwerk, das nicht solche Spuren der zeitlichen Konvention trüge: nur daß das verarmte Kunstempfinden Späterer in diesem Konventionellen überhaupt das künstlerisch Wesenhafte zu sehen sich gewöhnt hat, für die innere, in ihrer Unzerstörbarkeit als Schönheit hervortretende Seele aber blind ist!

Das Medium, das die dramatische Musik durchschreiten mußte, um über Mozart noch hinauszukommen, stilistisch unabhängig zu werden vom Konventionellen, ist die Musik Beethovens. Nicht sowohl die in seiner einzigen Oper ‚Fidelio‘ als vielmehr die seines symphonischen Lebenswerks. Die Symphonie Beethovens erst erschöpfte die Welt nach ihrer sinnlichen Seite und fand auch die musikalische Kunstform für deren metaphysische Beschaffenheit, wie sie von Geist und Gefühl begriffen wird. Diese Riesenharfe, deren Krone ins Sonnenlicht der heiteren Verklärung hinaufreicht und die doch im dunkeln Strom des mystischen Weltgrunds steht, von dessen schwarzen Gewässern umspült, mußte erst geschaffen werden. Als kunsttechnisches Mittel erschien dieses Medium im Orchester Beethovens. Geistig aber bezeichnet das Verhältnis Beethovens zur klassischen Dichtung und zu Shakespeare die innere Welt, der er angehörte. Zum künstle-