



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Der Weg der dramatischen Musik über Beethoven. Musik der Romantiker.  
Neue Stoffquellen. Karl Maria von Weber. Heinrich Marschner. Hector  
Berlioz

---

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

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-

rischen Genius Mozarts trat in dieser Erscheinung die Gewalt des großen Ethikers und prophetischen Deuters des Alls: Grund genug, daß Beethoven lange Zeit unverstanden blieb.

Betrachtet man die theatergeschichtlichen Niederschläge der Schöpfungen Mozarts und Beethovens, so ist in der Resonanz beider Meister ebenso die Einwirkung der Romantik zu spüren wie bei der der klassischen Dramatiker. Mozart wurde als zu naiv und einfach beiseite gesetzt, und Beethoven erdrückte in seiner unverstandenen Metaphysik, die ganz aus dem Urgrund des revolutionären und doch heroischen Welterfassens herauswuchs, die romantische Selbstgefälligkeit, die ihn deshalb ablehnte. „Sie macht mir kein Plaisir“, sagte Felix Mendelssohn von der Neunten Symphonie. Dennoch war es die durch die Romantik bewirkte Bereitschaft der vorherrschenden Gestimmtheiten und Neigungen, die, von schöpferischen Kräften auf dem Gebiete der Musik und besonders der dramatischen Musik aufgenommen, einen bedeutsamen Übergangstil ins Leben rufen sollte. Das Wiederaufleben des Volkslieds war hierbei ein wirksamer Anstoß gewesen. Bis auf Mozart war die Musik in fast allen ihren Gattungen ganz allgemein humanistisch geblieben: nun brachte auch hier die Romantik den Zuschuß von örtlicher Farbe und psychologischer Sonderart der Charakterisierung. Der Liedergenius Franz Schuberts steht vermittelnd und befruchtend zwischen Mozart und den romantischen Komponisten. Man kann der Romantik in der Musik sogar im allgemeinen einen durchaus günstigen Einfluß einräumen. Ein gutes Teil des schablonären Charakters der italienischen Oper und ihrer Banalität hatte sich aus der fast stumpfsinnigen Gewohnheit herausgebildet, sich im Kreise bestimmter Stoffgebiete zu bewegen: Virgil, Ovid und dann Tasso und Ariost, das waren die dichterischen Nährväter der Textdichter, auch des Allerweltmannes Metastasio. Mit Daphne und Euridice hatte die Renaissance-Oper begonnen; seitdem waren, in idealer Kongruenz mit dem Barock der anderen Künste, die Gestalten der Voll- und Halbmythologie gewissermaßen die einzigen würdigen Gegenstände für die musikalisch-dramatische Behandlung geblieben. Die bekanntesten und beliebtesten dieser Stoffe — wie eben Orpheus, Iphigenie, Ariadne, Alceste, Dido, dann Armida, Roland, Andromache — sind im Verlauf von zweihundert Jahren zu duzend- ja zu hundertmalen komponiert worden. Und da das in der Regel nur aus formalistischem Ehrgeiz geschah, waren die poetischen Motive, statt vertieft, zugunsten der ornamentalen Ausladungen immer mehr verflacht worden. Aus den Schatzgruben der Romantik kam nun zunächst einmal ein Reichtum neuer Sujets ans Tageslicht, der die Erfindungskraft der Talente wohlthuend befruchtete.

Schon durch die in diesem Sinne interessante Stoffwahl gewann sich Karl Maria von Weber breiten Boden: das Zigeunertum in *Preziosa*, die deutsche Wald- und Jagdpoesie im *Freischütz*, dann der Orient, wie ihn die Märchen von Tausend und einer Nacht spiegeln, im *Oberon*, das glänzende Rittertum in *Euryanthe* waren mindestens neue Sensationen. Aber er enthüllte auch neue Kräfte der Gestaltung. Als Sohn und Zögling des lebendigen Theaters entfaltete er ein bemerkenswertes dramaturgisches Geschick, das die musikalische Formgebung bestimmte. Noch intensiver als Mozart legte er das Charakteristische im Musikalischen fest, erweiterte das Rezitativ abermals über Gluck hinaus zum dramatischen Dialog mit melodioser Führung. Der liedmäßigen Arie gab er starke dramatische Farbe. Wie unabhängig Webers Kraft zu schildern, in Stimmung zu malen, von der wüsten romantischen Theatralik ist, die sich ihm in der Folge anheftete, kann jederzeit eine geschmackvolle Inszenierung der *Wolfschlucht* erweisen; es gehört dazu nichts als der Schauer des Waldes in einer wetterleuchtenden Nacht; alle Feuerwerkerei ist Vergrößerung eines unserer phantasiemächtigsten Gestalters in Tönen. An dieses Vermögen reichte keiner der Dichter der Romantik heran; der Weber darin ebenbürtige, E. Th. A. Hoffmann, hat den Weg, den er als Opernkomponist einschlug, leider nicht weiter verfolgt. Er hätte auch gegen Weber unterliegen müssen; denn Webers entscheidende Stärke war eben durch das vorhin erwähnte Medium erlangt: der Musiker Weber war durch die Schule Beethovens gegangen; dessen Orchester der Symphonie wurde die technische Grundlage der Weber-Oper.

In Kampf und Not gegen eine Rivalenschaft stehend, die nun gleich zu betrachten sein wird, und zum guten Teil in seinem wertvollsten Wollen vom seichten Konventionalismus seiner Zeit doch mißverstanden, mahnt Webers Erscheinung an die Heinrichs von Kleist; vom Schicksal diesem auch darin zum Genossen bestimmt und der deutschen Kunst zur Tragik, daß auch ihn der Tod fällte, ehe sein Leben in den Sommer der Reife trat.

Webers dramatisch-begabte Schülerschaft hat sich mehr durch intellektuelle Treue als durch schöpferisches Vermögen ausgezeichnet. Die eigentlichen Musiker der Romantik, Schumann und Mendelssohn, gewannen kein näheres Verhältnis zur Bühne, wenigstens nicht zur Oper. Mendelssohns Verdienste um das Drama sind mehrfach schon hervorgehoben worden. Von Schumann ist auf der Bühne die Musik zu Byrons ‚*Manfred*‘ im Gebrauch geblieben; man kann sagen: aus Gedankenlosigkeit! Denn ein gründlicheres Mißverständnis der dichterischen Idee ist in der musikalischen Literatur schwer aufzuweisen. Auch seiner ‚*Genoveva*‘ fehlte alle und jede dramatische Kraft. Als

dramatischer Charakteristiker jedoch trat Heinrich Marschner hervor. Aus seiner reichen Tätigkeit für die Bühne sind die Opern ‚Hans Heiling‘, ‚Templer und Jüdin‘ und ‚Dampyr‘ lebendig geblieben. Seine musikalische Erfindung war gering oder, wo sie kräftiger hervortrat, nicht sehr edel; aber er wußte Gestalten und Handlung in plastische Formen zu gießen. Als der glänzendst begabte Musiker der Romantik stand in Frankreich auf einem fast verlorenen Posten Hector Berlioz. Aber er stand auch im Kampf mit sich selbst: die musikalische Form, die ihm als eine Synthese von Gluck, Mozart und Beethoven vorschwebte, deckte sich nicht mit seinem naturalistischen Empfinden. Er geriet darum einerseits leicht ins Maßlose und fiel andererseits wieder jäh ab zum formalen Konventionalismus. In seinen symphonischen Dichtungen ist die Stileinheit besser gewahrt als in den Opern: ‚Benvenuto Cellini‘, ‚Der Fall Trojas‘, ‚Die Trojaner in Karthago‘, ‚Benedikt und Beatrice‘. Die Palette seines Orchesters war vielleicht der schätzbarste Zuwachs an technischen Mitteln, den die Musik nach Beethoven noch erfahren hat.

Musik- und theatergeschichtlich bedeutsam wurde jedoch fast gleichzeitig mit der romantischen deutschen Oper die Richtung der jüngeren italienischen Oper. In Gioachimo Rossini fand sie ihren fähigsten Führer. Die Opera seria und die Opera buffa traten in bemerkenswert zusammengestraften Formen, mit verjüngter melodischer Empfindung, aufs neue hervor. Rossinis ‚Barbier von Sevilla‘ gewann, 1819, die breiteste Gunst namentlich des deutschen Publikums. Auch seine früheren ernstern Opern: ‚Die Italiener in Algier‘, ‚Elisabeth‘, ‚Othello‘, ‚Aschenbrödel‘, ‚Moses‘, belebten die Vorliebe für italienische Musik wieder aufs kräftigste. Ihm folgte Bellini, von dessen Werken in Deutschland namentlich ‚Die Nachtwandlerin‘, ‚Montechi und Capuletti‘ und ‚Norma‘ geschätzt wurden. Dann Donizetti, der Schöpfer des ‚Liebeselixir‘, der ‚Lucrezia Borgia‘, des ‚Don Pasquale‘, der ‚Lucia di Lammermoor‘, der ‚Savoritin‘ und der ‚Regimentstochter‘. Mit einer zunächst trivial empfundenen Wirksamkeit gipfelte diese Richtung in Verdi, der als ein neuer Generalissimus der weltlichen Opernkunst ungefähr gleichzeitig mit Wagner die Wahlstatt betrat; ‚Rigoletto‘, ‚Der Troubadour‘ und ‚La Traviata‘ bedeuteten wiederum beispiellose Erfolge, während Wagner dreißig Jahre lang im heftigsten Kampf um die Teilnahme seines Volkes stand. Aber als eine seltene und gerechte Genugtuung für den Genius der deutschen Musik, dem die Entwicklung auf diesem Kunstgebiet oblag, darf es empfunden werden, daß Verdi, durch die innere Kraft dieses Geistes bezwungen, in seinem Schaffen ihm immer näher rückte. Diesen Weg ging er über die, 1871, für Kairo geschaffene ‚Aida‘ zu ‚Othello‘ und ‚Falstaff‘.