

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2001

Theaterverhältnisse
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Bochum), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Köln), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2001
7. Jahrgang

Theaterverhältnisse im Vormärz

herausgegeben von
Maria Pormann und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Theaterverhältnisse im Vormärz / hrsg. von Maria Pormann
und Florian Vaßen. – Bielefeld : Aisthesis Verl., 2002
(Jahrbuch ... /FVF, Forum Vormärz Forschung ; Jg. 7. 2001)
ISBN 3-89528-350-9

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, gw@geisterwort.de
Herstellung: Digitaldruck Center, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-350-9
www.aisthesis.de

Frieder Reininghaus (Köln)

Die Opern im Vormärz – Vormärz in den Opern

Das deutsche Musiktheater 1830-1848

Das Neue kommt besonders vertrackt.
Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*

Die Theater-Verhältnisse in den Jahren des deutschen Vormärz waren recht uneinheitlich und keineswegs nur idyllisch. Richard Wagner berichtet in seiner Autobiographie, wie er im Januar 1833 als Zwanzigjähriger Leipzig verließ und über Hof und Bamberg nach Würzburg gelangte, wo einer seiner Brüder als Sänger engagiert war. Ohne nennenswerte Berufsausbildung oder gar ein irgendwie abgeschlossenes Studium sah sich Wagner „nach der nötigen Gelegenheit zur Übung“ seiner musikalischen Fähigkeiten um – und der Bruder verschaffte ihm eine Anstellung in der Würzburger Compagnie: „Ich fühlte mich zuerst als vollkommener Neuling im Beruf eines Chordirektors und hatte mit einer mir gänzlich unbekanntem Partitur, der *Camilla* von Paer, zu beginnen. Mir ist hiervon die Erinnerung verblieben, als ob ich mich mit etwas beschäftigt hätte, was mir gar nicht zukäme; ich fühlte mich recht eigentlich als Dilettant dabei.“¹

Es herrschte eine kaum zu überbietende Unbedenklichkeit im Umgang mit den geistigen (oder auch weniger geistvollen) Hervorbringungen der Komponisten: „Mein Bruder wünschte in Bellinis *Straniera* eine Kavatine aus dessen *Piraten* einzulegen, wovon die Partitur nicht zu haben war; er übertrug es mir, ihm dieselbe zu instrumentieren. Aus dem Klavierauszug erkannte ich unmöglich die lärmend dicke Instrumentation der musikalisch so außerordentlich dünnen Ritornelle und Zwischenspiele“ – er, das Jung-Genie, das bereits eine große C-Dur-Symphonie erschaffen hatte! „Die Kavatine klang in der Orchesterprobe so äußerst leer und effektlos, daß mein Bruder, welcher auf diese Einlage verzichtete, mir bittere Vorwürfe wegen der verschwendeten Kopiekosten machte. Doch wusste ich Revanche zu nehmen: der Tenor-Arie des *Aubry* in Marschners *Vampyr* fügte ich einen neuen Allegrosatz bei, zu welchem ich auch den Text machte. Meine Arbeit fiel dämonisch und

¹ Richard Wagner. *Mein Leben*. Hrsg. Martin Gregor-Dellin. München 1969, Bd. I, S. 81.

effektiv voll aus, trug Beifall des Publikums und ermunternde Anerkennung meines Bruders ein.“²

Keiner habe schlechter angefangen als Richard Wagner, meinte der Philosoph Ernst Bloch, einer seiner Verehrer. Der aus ziemlichen Tiefen heraufsteigende junge Wagner nutzte jedenfalls die Chance der semi-professionellen Arbeitsbedingungen. Er führte mit den Würzburger Theater-Leuten Introdution, Chor und Septett aus seinem ersten, Fragment gebliebenen Bühnenwerk auf, zu dem er auch selbst das Libretto geschrieben hatte: *Die Hochzeit*. Etwas mehr als ein Jahr nach dem Sprung ins kalte musikalische Wasser wurde der junge Mann, der inzwischen nach Leipzig zurückgekehrt war, eine Bildungsreise nach Böhmen unternommen und – nach einer Vorlage von Carlo Gozzi – Text und Partitur zur Oper *Die Feen* zu Papier gebracht hatte, als Kapellmeister der *Magdeburger Theatergesellschaft* empfohlen, der er sich auf einem ihrer Abstecher ins Goethe-Theater von Bad Lauchstädt anschließen sollte.

Bei einem ersten „vorläufigen Besuch“ in Lauchstädt, so erinnerte sich Wagner in *Mein Leben*, „erkundigte ich mich nach dem Hause des Theaterdirektors; dieser war ausgegangen: ein kleiner schmutziger Junge, sein Sohn, sollte mich nach dem Theater führen, um ‚Papa‘ aufzusuchen. Doch schon unterwegs begegnete er uns, ein ältlicher Mann im Schlafrock und eine Mütze auf dem Kopf. Seine Freude, mich zu begrüßen, unterbrach er durch Klagen über große Übelkeit, gegen welche ihn sein Sohn mit einem Schnaps aus der nahegelegenen Bude versorgen sollte, wozu er ihm mit einiger auf mich berechneten Ostentation einen wirklichen Silbergroschen in die Hand drückte.“ Dieser Herr Direktor, Heinrich Bethmann, war über den Tod seiner einst als Schauspielerin berühmten Frau vom Preußischen Hof protegiert worden, ohne, wie Wagner meinte, „diese Gunst durch sein abenteuerliches und unsoliden Wesen je gänzlich verscherzen zu können. Gegenwärtig war er durch anhaltendes Theaterdirektionsführen bereits auf das tiefste heruntergekommen; seine Sprache und Manieren zeigten die süßliche Vornehmheit einer vergangenen Zeit, während alles, was er tat und was ihn umgab, den unwürdigsten Verfall bezeugte. Er führte mich in sein Haus zurück, wo er mich der ‚Frau Direktorin‘ vorstellte, welche, an einem Fuße gelähmt, auf einem sonderbaren Kanapee lag, während ein ältlicher Bassist, über dessen zu große Anhänglichkeit Bethmann sich ohne alle Umstände gegen mich beklagte, an ihrer Seite seine Pfeife rauchte.“³

² Ebd., S. 82.

³ Ebd., S. 94f.

Wagner fuhr fort in seiner Schilderung solcher Idylle, in die sich beiläufig auch der Bericht von der politischen Verfolgung und Inhaftierung des liberalen Schriftstellers Heinrich Laube eingewoben findet: „Von da führte mich der Direktor zu seinem Regisseur, welcher in dem gleichen Hause wohnte. Diesem, welcher soeben in Beratungen mit dem Theaterdiener, einem zahnlosen alten Gerippe, über das Repertoire begriffen war, überließ er mich zur Abmachung alles Nötigen, worüber Herr Schmale, der Regisseur, achselzuckend lächelte, indem er mir beteuerte, das wäre so die Art des Direktors, ihm alles auf den Hals zu schicken und sich um nichts zu kümmern: da sitze er nun und berate sich mit Kröge schon seit einer Stunde, was am nächsten Sonntag herauszubringen sein könnte; er hätte gut *Don Juan* anzusetzen, wie aber eine Probe zustande bringen, da die Merseburger Stadtmusiker, welche das Orchester bildeten, Sonnabend nicht zur Probe herüberkommen wollten? Dabei langte Schmale beständig durch das offene Fenster nach dem Zweige eines Kirschbaumes, von welchem er sich pflückte, in einem fort aß und die Kerne mit ungemeinem Geräusch ausspuckte.“⁴

Mit Grausen wollte sich der nun auf die „Musikdirektorenstelle“ nicht mehr erpichte Besucher, der sich zu Höherem berufen fühlte, zurück nach Leipzig flüchten, da trat „die erste Liebhaberin der Gesellschaft, Fräulein Minna Planer“, auf den Plan und in Wagners Leben. „Auf der Stelle“ mietete er in Minnas Haus eine Wohnung und „sagte für Sonntag *Don Juan* zu“⁵. Ohne die Möglichkeit, sich mit der Partitur von Mozarts *Don Giovanni* genauer vertraut zu machen. Und ohne Probe mit den Merseburger Stadtmusikanten. Die Verhältnisse, die waren eben so.

Aufschwung und Stillstand

Nicht nur in mitteldeutschen Kleinstädten: Am Theater ging es, bei allem Willen zum Erhebenden und Innovativen, nach heutigen Vorstellungen eben weithin unsäglich zu. Die Messlatten der Professionalität hingen vielerorts sehr tief und die Grenzen zum Dilettantismus waren noch fließend. Zugleich blühte das Starsystem auf: Gefeierte Primadonnen ließen sich ihre silbernen Kehlen und ihre Prominenz ebenso in Gold aufwiegen wie die reisenden Virtuosen die flinken Finger. Der Despo-

⁴ Ebd., S. 95.

⁵ Ebd., S. 96.

tismus der Prinzipale und Impresarios war sprichwörtlich, das Chaos in manchen Betrieben fast schon wieder heiter. Die Bürger sprachen mit Blick auf die Theater zutreffend von „brotloser Kunst“ und suchten ihre Söhne oder Töchter nach Kräften vor der Versuchung einer Theater-Karriere zu bewahren, die ein Leben in Glanz versprach und in so vielen Fällen Elend bescherte. Üblich waren, abgesehen von den Spitzenpositionen an einigen Hoftheatern, elend niedrige Gagen und dementsprechende Selbstausbeutung von Schauspielern und Musikern; trotz der Erfolge beim Publikum blieb der eigentlich künstlerische Spielraum der Theater – es war die Regel – weithin ökonomisch beengt. Oft war die schlechte Zahlungsmoral der Theaterbetreiber zu beklagen und manch andere „Lumperey“.

Dennoch ging es, trotz so mancher Rückschläge auf dem Weg des Fortschritts, an den ziemlich allgemein geglaubt wurde, irgendwie vorwärts. Die organisatorischen und finanziellen Verbesserungen, die Felix Mendelssohn Bartholdy als Leiter des Niederrheinischen Musikfestes, dann als Städtischer Musikdirektor 1833/34 in Düsseldorf für den Theater-, Konzert- und Kirchenmusikbetrieb durchsetzte, sollten Pilotfunktion haben. Insbesondere erwiesen sich die Arbeitsverträge und sozialen Absicherungen, die der international erfahrene Komponist, Virtuose und Dirigent von 1835 an als Gewandhaus-Kapellmeister in Leipzig den Stadtvätern abrang, als exemplarisch. Und sekundiert wurden diese Bemühungen um Professionalisierung und Niveauehebung durch die von Mendelssohn betriebene Gründung des Leipziger Konservatoriums, das 1843 als erstes Institut dieser Art in Deutschland die Arbeit aufnahm. Die musikalische Avantgarde der 1830er Jahre sorgte für organisatorische Rahmenbedingungen einer besseren musikalischen Welt. Sie schlug Pflöcke ein auf dem keineswegs unangefochtenen Weg zu Größerem im parzellierten Deutschland. Sie war sich auch, zumindest im Umkreis Mendelssohns, der kulturpolitischen Bedeutung dieser tiefgestaffelten Bestrebungen bewusst.

Gleich nebenan, wenige Straßenzüge vom Gewandhaus entfernt, erzielte der Schauspieler, Tenor, Kapellmeister und Komponist Albert Lortzing ansehnliche Erfolge – mit Produktionen, die Robert Schumann, der als Kritiker zunehmend ernst genommen und gefürchtet wurde, anzusehen sich schlichtweg weigerte.⁶ Schumann, den Idealen Mendels-

⁶ Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Hrsg. Heinrich Simon, Leipzig [1888], Bd. III, S. 25.

sohns verpflichtet und zugleich über diese hinaus nach „neuen Bahnen“⁷ tastend, verhielt sich gegenüber den populären Komischen Opern in seinem Gesichtskreis höchst ungnädig und ignorant: wenn überhaupt, dann referierte und kommentierte er, obwohl es nur ein paar Schritte bis ins Stadttheater gewesen wären, lediglich gestützt auf das, was ihm im *Kaffeeboom* zugetragen wurde (von Lortzings Leipziger Stücken und ihren unzulänglichen Aufführungsbedingungen, auch vom Vormärz-Geist in ihnen, wird im folgenden noch ausführlicher zu berichten sein). Weit ungenügender jedoch als die Arbeitsbedingungen an dem von Friedrich Sebald Ringelhardt geleiteten Haus am Rande der Leipziger Altstadt waren die, welche Richard Wagner in jener Zeit, als Mendelssohn am Gewandhaus seine Aufbau-Tätigkeit begann und Schumann die *Neue Zeitschrift für Musik* gründete, ein paar Meilen südwestlich im tiefen Thüringen antraf.

Wagner berichtete in der ihm eigenen Form der (Selbst-)Stilisierung: „Nach wenigen Wochen hatte die (Magdeburger Theater-)Gesellschaft Lauchstädt verlassen, um sich für den Rest des Sommers zu Gastvorstellungen nach Rudolstadt zu wenden. Es lag mir sehr daran, diese damals noch umständliche Reise in der Gesellschaft Minnas zu machen; wäre es mir gelungen, vom Direktor Bethmann mein wohlverdientes Musikdirektorengeloh richtig ausgezahlt zu erhalten, so hätte der Erfüllung meines Wunsches nichts entgegengestanden: ich traf aber hierin auf außerordentliche Schwierigkeiten, die sich im Laufe verhängnisvoller Jahre in chronischer Weise zu den sonderbarsten Leiden steigerten. Schon in Lauchstädt erfuhr ich, daß es nur einen Menschen gäbe, welcher richtig sein Gehalt bezöge: dies war der Bassist Kneisel, welchen ich mit der Pfeife am Kanapee der hüftenlahmen Direktrice zuerst kennengelernt hatte.“⁸

Doch Wagner zog es wohl vor, sich von der Mutter finanziell aushelfen zu lassen und sich auf Kosten eines vermögenden Freundes schwer zu betrinken, bevor er „dem regen Theatertreiben in Rudolstadt [...] hastig zudrängte [...]“. Trotzdem ich dort nun nicht selbst zu dirigieren hatte, da diese Funktion dem Dirigenten der fürstlichen Hofkapelle, welche zu unseren Leistungen hinzugezogen ward, übertragen sein mußte, war meine Beschäftigung mit dem Einstudieren der vielen Opern und Singspiele, mit welchem das Vogelschieß-Publikum des Fürstentums

⁷ Ebd., S. 175.

⁸ Wagner. *Mein Leben* (Anm. 1). Bd. I, S. 98f.

um diese Zeit traktiert werden mußte, doch so stark, daß ich nie zu Ausflügen in die anmutige Gegend dieses Ländchens gelangte. Auch fesselten mich, außer diesen strengen und übel gelohnten Mühen, während der in Rudolstadt verbrachten sechs Wochen zwei Leidenschaften, zu welchen einerseits die Lust an der Ausführung des Gedichtes des *Liebesverbotes*, andererseits meine Neigung zu Minna anschwellen.“⁹

Anders als auf dem Gebiet der Symphonie, auf dem ihm „nach dem Vorgange Beethovens“¹⁰ nichts grundsätzlich Neues möglich schien (ein Terrain, auf dem er sich dennoch damals versuchte), hielt der junge Wagner die Optionen der Oper in keiner Weise für ausgeschöpft. Er schrieb „unter mannigfacher leidenschaftlicher Erregung [...] in den wenigen übrigbleibenden Mußestunden“¹¹ den größten Teil eines neuen Librettos – das zu eben jenem *Liebesverbot*. Diese Adaption von William Shakespeares *Measure for Measure* operierte in der damaligen Lebenssituation des verliebten brotlosen Künstlers höchst beziehungsreich und kommentierte indirekt auch die Zeit und die Umstände, die es nicht besser mit ihm meinten. Das „Gedicht“ wurde dann auch komponiert und 1836 in Magdeburg zur Aufführung gebracht. Auf dem Weg von Rudolstadt in die Hauptstadt von Sachsen-Anhalt hatte er „jedoch noch eine mühselige Zwischenzeit in Bernburg zu überstehen, für welches Direktor Bethmann, neben seinen übrigen Unternehmungen, ebenfalls Theatervorstellungen zugesagt hatte. Mit einem Bruchteil der Gesellschaft mußte ich dort im Vorbeigehen für das Herausbringen mehrerer Opern, welche wiederum der dortige fürstliche Kapellmeister dirigierte, sorgen und dazu ein kümmerliches, schlecht versorgtes, ärgerlich-komödiantisches Leben führen, was mir fast – wenn nicht für immer, doch für diesmal – das fatale Theatermusikdirektoren-Metier gründlich verleidet hätte.“¹²

Hoftheater und Stadttheater

In den dreiunddreißig deutschen Fürstentümern und in Österreich-Ungarn brach schon vor Beethovens Tod im Jahr 1827 die „nach-klassische Ära“ an. Diese historische Phase lässt sich freilich nicht durchgängig als

⁹ Ebd., S. 99.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 100.

¹² Ebd., S. 101.

Epoche der „Romantik in der Musik“ begreifen. Auch in den Sphären der Musik und des Theaters wurde nun das eine oder andere Klopfszeichen vernehmbar, das keineswegs von politikfernen deutsch-romantischen Horizonten herrührte, sondern aus Widersprüchen der materiellen Welt und aus den durchaus in den Bereich des Denkbaren rückenden Wünschen nach größerer politischer Veränderung. Die hatten sich im Frühsommer 1830, in Folge der zweiten französischen Revolution vom 27. bis 29. Juli, erstmals drastischer manifestiert. Zum ersten Mal seit den Bauernkriegen – sie lagen allerdings dreihundert Jahre zurück – rührte sich da in deutschen Landen Unruhe im Namen des gesellschaftlichen Fortschritts. Sozial bedingter Aufruhr und politisch motivierte Manifestationen werden aus Braunschweig, Göttingen, Kurhessen und Sachsen berichtet. Die historische Phase zwischen diesem stellenweise heißen Sommer und dem fast gesamteuropäisch revolutionären März des Jahres 1848 soll als die Vormärz-Zeit im engeren Sinn genommen werden.

Auf manchen Feldern nahmen sich (in den Augen der Zeitgenossen, aber auch der Nachwelt) die Veränderungen in den Jahren zwischen 1830 und 1848 jäh aus. Zuvorderst war es die Industrialisierung, welche am sichtbarsten auch die deutschen Länder veränderte, die Städte rasch wachsen und mit einem Eisenbahnnetz verknüpfen ließ. Allerdings in unterschiedlicher Geschwindigkeit und, was die sich herausbildenden Widersprüche von Kapital und Lohnarbeit betrifft, keineswegs überall mit der gleichen Vehemenz. Dieser Prozess erfasste auch die Presse-Landschaft. In ihr entfaltete eine freiere, reichhaltigere und zum Teil qualitativ neue Rezensententätigkeit ihre Wirksamkeit. Neue Drucktechniken sorgten dafür, dass die Noten der populären und „klassischen“ Werke erstmals in großem Umfang für Hunderttausende von Haushalten verfügbar wurden. Das zog etliche Konsequenzen für eine breit sich auffächernde „musikalische Öffentlichkeit“ nach sich, die gerade dort, wo sie sich in den Formen bürgerlicher Vereine organisierte, nicht unerheblich zu einem in geordneten Bahnen sich regenden politischen Leben in der Mitte der Gesellschaft beitrug.

Denen, die jener Ära zeitlich nahe waren und sie dann biographisch hinter sich ließen, muss jene historische Etappe in Mitteleuropa – und zumal die des Musiktheaters in ihr – bald als „köstliche Zeit“ erschienen sein, wie es der Waffenschmied Stadinger in Lortzings romantisch-realistischer Oper von einer golden verklärten Jugendzeit singt. Eine Zeit, die weithin von produktivem Aufschwung gekennzeichnet war, zunächst aber – trotz der liberal-demokratisch und republikanisch ge-

prägten Kundgebung auf dem Hambacher Schloss vom Mai 1832 und einer sich anschließenden Insurrektion in Frankfurt am Main – nicht von weiteren nennenswerten politischen Kämpfen oder gar virulenten gesellschaftlichen Verwerfungen gekennzeichnet war. Überhaupt wird diese Zeitspanne am zutreffendsten wohl als Phase des Übergangs begriffen. Jedenfalls handelte es sich um Jahre des teilweise sprunghaften Wachstums verschiedener gesellschaftlicher Ressourcen und der allmählichen, nur punktuell vehementen Umschichtung. Diese Ära schuf erhebliche Erträge: Erfindungen, Innovationen, Bewusstseinsformen und – vor allem – Finanzkapitalien, die in inniger Wechselwirkung die Industrialisierung Mitteleuropas explosiv vorantrieben, gravierende soziale und politische Folgen zeitigten. Diese allgemeine Entwicklung ließ auch den Konzert- und Theater-Betrieb expandieren. Sie hinterließ bemerkenswerte Erbschaften und Hypotheken, künstlerische Zeitzeichen des Aufbruchs und zugleich mancherlei Wundmale.

Auch die Theaterlandschaft erfuhr also Bereicherung und Zufuhr aus verschiedenen Richtungen. Zuvorderst wurde diese Sphäre – Zeichen der allgemeinen wirtschaftlichen Belebung – durch verschiedene Neugründungen aufgerüstet. Um 1848 existierten in den deutschen Ländern neben den dreiundzwanzig Hofopern etwa hundert städtische und andere ständige Theater, in denen auch Oper gegeben wurde, dazu noch etwa siebzig reisende Opern-Compagnien, die das Land flächendeckend versorgten.¹³ Zahlenmäßig dürften sich die Betriebe, die Sprech- und Musiktheater oder nur Oper anboten, seit 1815 verdoppelt haben. Freilich waren unter künstlerischen Prämissen nach wie vor nur die großen Hofopern in Wien, Berlin und Dresden von wirklicher Bedeutung sowie – mit wechselndem Gewicht – die aus den Staatsschatullen der kleinen Könige in München, Stuttgart oder Kassel finanzierten Betriebe. Ihnen gegenüber hatten die von den größeren Städten – Hamburg, Leipzig, Frankfurt oder Köln – an private Betreiber verpachteten Häuser, strikt auf „gängiges Repertoire“ verwiesen, noch lange einen schweren Stand. Und auch wenn statistisch gesehen erheblicher Zuwachs zu verzeichnen war, so darf doch nicht unerwähnt bleiben, dass immer wieder Feuersbrünste die Theaterlandschaft ereilten und dann auf Jahre die Opernarbeit in einer Stadt lahm legten; schließlich wurde insbesondere die

¹³ Vgl. F.C. Paldamus. „Das deutsche Theater der Gegenwart“. Mainz 1857, S. 87. In: K.Th. v. Küstner. *Taschen- und Handbuch für Theaterstatistik*. ²Leipzig 1857.

„freie Szene“ auch immer wieder von Ermüdungserscheinungen und Auszehrung heimgesucht, von ökonomischen Desastern und Bankrotts. Und die Lasten einer Theater-Pleite hatte in der Regel zuvorderst die Crew zu tragen.

In Frankreich kam schon in der Restaurations-Phase unter Ludwig XVIII. und Karl X. die Mode jener – meist musikalisch leicht geschürzten und höchst populär zugeschnittenen – Stücke auf, in denen ein unerkannt im Volke weilender Fürst oder Aristokrat (Liebes-)Abenteurer zu bestehen hat und sich nicht selten als Wohltäter profiliert. Der Verdacht liegt nahe, dass dieser Zweig der musiktheatralischen Produktion sich allerhöchster Förderung erfreute – die im Nachbarland wechselnden Monarchen konnten, nach den sattsam bekannten stürmischen Erfahrungen ihrer Vorgänger, der Liebe ihrer Untertanen nicht so recht sicher sein und legten zweifellos Wert auf ein positives Image. Die Welle der *Fürst-incognito*-Stücke schwappte auch über den Rhein. Schon Carl Maria von Weber parodierte, während er am Freischütz arbeitete, mit *Agnes Bernauerin*, einem *Romantisch-vaterländischen Tonspiel*, diese obrigkeitsfreundliche Kunstform¹⁴ – und noch Jacques Offenbach gewann ihr die heitersten Seiten in *La Périchole* ab.

Dazwischen liegt eine Menge ziemlich ernst Gemeintes und für die Gemütslage der gesellschaftlichen Mitte in den Vormärz-Jahren nicht Unerhebliches: Im *Nachtlager von Granada* (Wien 1834), nach Ritter von Braunthals Schauspiel vom Vorstadt-Kapellmeister Conradin Kreutzer komponiert, entpuppt sich ein hilfreicher „fremder Jäger“ als Prinzregent – und die schöne junge Gabriele bekommt diesen guten Menschen zum Mann. Das ging über zahllose Bühnen. Ebenso Friedrich von Flotows *Martha* (Wien 1847), in der gleich zwei verkleidete Aristokraten die Handlung beleben (insgesamt repräsentiert dies einzige Werk, das von Flotow überdauerte, eine ausgesprochen glückliche Melange aus Pariser Grazie, sentimentaler deutscher Gemütlichkeit und hellwachem Instinkt für theatralische Wirkung von Musik). In nicht weniger als fünf der Komischen Opern Albert Lortzings sind in den Schlüsselrollen, allerdings dann nicht mehr ausschließlich positiv konnotiert, verkleidete Machthaber anzutreffen – in *Zar und Zimmermann* (Leipzig 1837), *Caramo oder Das Fischstechen* (Leipzig 1839), *Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur* (Leipzig 1842), *Der Waffenschmied* (Wien 1846) und *Zum Großadmiral* (Leipzig

¹⁴ Vgl. Georg Knepler. *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1961, Bd. II, S. 817.

1847). Der Hauptseite nach wurde da allenthalben der bewährte Mechanismus bedient und eine bescheidene, liebenswürdige und menschenfreundliche Obrigkeit hoch gehalten. Die Theater-Musik des Vormärz konstituiert sich wesentlich aus diesem Bodensatz konformer Werke, auch wenn – gerade bei Lortzing – die Ironisierung eines anmaßenden, unfähigen und korrupten Typus von Repräsentanten des „Systems“ voranschreitet.

Zufuhr aus mancherlei Quellen

Aus der Vogelperspektive betrachtet war der Vormärz der Musik und des Musiktheaters – noch – keine „große Epoche“. Einerseits wirkten die bahnbrechenden Modelle der „klassischen“ Symphonie und Kammermusik fort durch die nun fortdauernd gespielten Instrumentalkompositionen der Wiener Schule – Haydn, Mozart, Beethoven – und, auf dem Terrain der Oper, die Macharten und die Tonsprache der Werke von Christoph Willibald Gluck, der vier Haupt-Bühnenstücke von Mozart (*Entführung aus dem Serail*, *Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni* und *Zauberflöte*), des Beethovenschen *Fidelio* und den Weberschen *Freischütz*. Sie entstanden allesamt vor den Vormärz-Jahren.

Freilich gab es nach 1830 anschwellende Zulieferung für die Spielpläne der Musikbühnen. Parallel zur wachsenden Begeisterung für den Chorgesang und zum Erblühen des ihn tragenden Vereinswesens, zum Boom des Klavierbaus und der häuslichen Musikpflege, analog zu den großen Aufschwüngen des bürgerlichen Konzerts, der Musikfeste und der Musikverlagsbranche ging, wie Georg Knepler vor vierzig Jahren in seinem Entwurf einer materialistisch fundierten *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* diagnostizierte, „der Übergang vom vorwiegend höfischen zum vorwiegend bürgerlichen Opernleben rasch vonstatten. Dementsprechend wuchs auch die Produktion von Opern stürmisch.“¹⁵ Allein im deutschsprachigen Raum dürften, nach vorsichtigen Hochrechnungen, zwischen dem letzten Werk Carl Maria von Webers, dem kurz vorm Tod im Jahr 1826 gelieferten *Oberon*, oder Heinrich Marschners *Vampyr* (Leipzig 1828) und Flotows *Martha* (Wien, 1847), Schumanns *Genoventa* (1847/48), Otto Nicolais *Lustigen Weiber von Windsor* (Berlin 1849) sowie Wagners *Lohengrin* (Weimar 1850) drei- bis vierhundert Opern geschrie-

¹⁵ Ebd., S. 798.

ben worden sein, von denen allerdings beileibe nicht alle zur Aufführung gelangten.¹⁶

Insgesamt, die in den Schubladen liegen gebliebenen oder in den Archivschränken der Theater verstaubten Arbeiten mitgezählt, sind es wohl weit über tausend Opern, die zwischen St. Petersburg und Palermo, Madrid und Pest in jenen zwei Jahrzehnten entstanden. Freilich teilt die Mehrzahl von ihnen mit Ideen und Gehalt des deutschen Vormärz nur die Zeitgenossenschaft. Die „Romantische Oper“, thematisch weitgehend an Stoffe des christlichen Mittelalters oder Märchen- und Feen-Sujets gebunden, hatte in der Mitte Europas fortdauernd Konjunktur und erblühte in mancherlei Facetten. So weit die deutsche Zunge reichte, bezog sich deren Text oder Ton – wenn überhaupt – nur in einigen wenigen Fällen auf die Genese demokratischer und republikanischer Bewegung. Dafür, dass sie kein „garstig Lied“ intonierten und keine unbotmäßigen Botschaften einschmuggelten, sorgten in der Regel schon die „Bücherrevisionsämter“, welche die Libretti zu genehmigen hatten und ggf. scharf zensurierten; mehr noch freilich eine ganz selbstverständliche Obrigkeitshörigkeit der meisten Musiker oder ein Mangel an Zivilcourage. Mut ist freilich nicht einklagbar – aus der Retrospektive schon gar nicht.

Mit Ausnahme des *Fliegenden Holländer*, des *Tannhäuser* und der Highlights aus der Feder Albert Lortzings sind diese Bühnen-Werke der Vormärz-Jahre jedoch in Vergessenheit geraten, zumindest aus dem Repertoire ausgeschieden; einige sind noch auf dem Terrain gelegentlicher „Wiederentdeckung“ gelagert. Das große Vergessen erfasste sämtliche 28 Bühnenwerke des schwerpunktmäßig in Stuttgart wirkenden, 1856 gestorbenen Peter Josef von Lindpaintner (einschließlich dessen *Bergkönig* und *Vampyr*) ebenso wie die drei großen, im Münchener Vormärz herausgebrachten Opern des Generalmusikdirektors Franz Lachner – *Alidia* (1849), *Catarina* (1841) und *Benvenuto Cellini* (1849). Auch vergleichsweise talentierte Arbeiten wie Heinrich Marschners *Lukretia* (Dresden 1827), *Der Templer und die Jüdin* (Leipzig 1829), *Das Schloß am Ätna* (Leipzig 1836), *Kaiser Adolph von Nassau* (Dresden 1845); selbst den einst so beliebten *Hans Heiling* (Berlin 1833) oder Louis Spohrs allesamt in Kassel herausgebrachte Bühnenwerke *Berggeist* (1825), *Pietro von Abano* (1827), *Der Alchymist* (1836) und *Kreuzfahrer* (1845). Einige wenige der zunächst unerhört gebliebenen Arbeiten – Schumanns *Genoveva* oder Lort-

¹⁶ Ebd., S. 798f.

zings *Regina* – wurden lange nach dem Tod der Urheber realisiert, konnten sich jedoch gleichfalls nicht dauerhaft behaupten.

Zufluss kam dem deutschen Musiktheater wesentlich von außen. Julius Cornet resumierte 1849 in *Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit aus dem Standpunkte praktischer Erfahrung*, dass seit 1830 auf den Bühnen des Landes 25 (vorzugsweise neue) italienische Opern zu registrieren waren und 45 französische, jedoch nur neun von lebenden deutschen Komponisten.¹⁷ Gioacchino Rossini nahm zwar 1831 krankheits halber Abschied vom Theaterbetrieb und zog sich auch aus dem übrigen Musikleben weitgehend zurück. Allein sein *Guillaume Tell*, dieser Prototyp der von da an so wirkungsmächtig werdenden *Grand opéra* (Paris 1829), leuchtete weit hinaus. Die Freiheitsthematik und das italienische *brio* dieser Oper wirkten in Paris wie in der Heimat des Komponisten elektrisierend. Sie stimulierten in Brüssel, wo dann nach einer Vorstellung von Daniel François Esprit Aubers (bereits 1828 in Paris uraufgeführten) *Muette de Portici* die Revolution ausbrach, aus der sich der belgische Staat konstituierte. Glänzend kam *Wilhelm Tell* weiter nach Wien, hielt in Böhmen Einzug und schoss an verschiedenen deutschen Stadt- oder Hoftheatern den Apfel und den Geßler ab.

Nicht wenige Kompositionen, die an italienischen Bühnen für Furore gesorgt hatten, kamen – und häufig auf dem Umweg über Paris – in die vielfältig aufgesplitterte Kulturlandschaft nördlich der Alpen. Durchaus entwickelte auch hier der Wohlklang der elegischen und oft so wunderbar weit gespannten Cantilenen aus der raschen Feder Vincenzo Bellinis seine Wirkung (und sie hallten hier und da noch beim reifen Wagner nach); sie schmückten Historien-Stücke, die auch im romantisch gestimmten Deutschland goutiert wurden. Der kometenhaft am Musik-Firmament auftauchende, früh vollendete und rasch verglühende Meister aus Catania wurde als legitimer Nachfolger Rossinis gefeiert, bis ihm Gaetano Donizetti aus Bergamo diesen Rang streitig machte. Sehr wohl wurde registriert, wie Donizetti Neues mittels einer synthetisierenden Technik gelang: aus der grenzüberschreitenden Verbindung einer formal aufgelockerten *Opera seria* und maßvoll dosierter Anverwandlung der Errungenschaften der *Grand opéra*.

Ganz unmittelbar war die Präsenz einer in Paris fortentwickelten italienischen Opern-Ästhetik durch Gaspare Spontini in Berlin, der 1820

¹⁷ Julius Cornet. *Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit aus dem Standpunkte praktischer Erfahrung*. Hamburg 1849, S. 53ff.

von Friedrich Wilhelm III. ins zentrale Musikamt der Preußischen Hauptstadt berufen und – eine Novität – mit dem Titel eines „General-Musikdirectors“ bedacht worden war. Im Widerstand gegen die als antiquiert empfundene Tonsprache Spontinis, der freilich auch für muster-gültige Aufführungen der Werke Glucks, Mozarts und Beethovens sorgte, aber das Neue aus Deutschland nicht förderte (und wohl auch als „Blitzableiter“ für bürgerliches Missbehagen an der Politik des Hofes) entwickelte sich eine scharfe jungdeutsche Polemik gegen den von Spontini administrierten Opernbetrieb, zu deren Wortführer sich der Publizist Ludwig Rellstab aufschwang. „Wegen der Injurien gegenüber hochgestellten Personen“ wurde Rellstab zweimal für kürzere Zeit ins Gefängnis gesperrt.¹⁸ Seine kritische Tätigkeit gehört nicht nur zu den wichtigsten Quellen des Berliner Musiklebens im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, sondern darf zugleich auch als eine der entscheidenden Fingerübungen im Kampf um Pressefreiheit verstanden werden, einem der zentralen bürgerlich-demokratischen Anliegen der Vormärz-Jahre. Im Übrigen stand Wien, was die Dominanz der *opera italiana* betrifft, Berlin in nichts nach: Die Klagen Franz Schuberts und seiner Freunde aus den zwanziger Jahren über den vom Direktor Barbaja betriebenen Kurswechsel der Hofoper – zurück zu einem ganz überwiegend italienischen Spielplan (und damit verbunden die Hinweise auf die so tief gesunkenen Chancen einer neuen deutschen Oper)¹⁹ – solche Beschwerden kehren ein Viertel Jahrhundert später bei Albert Lortzing fast gleichlautend wieder.

Die Werke des jungen Giuseppe Verdi, die in den 1840er Jahren den Scheitelpunkt des Engagements für die Ideen des Risorgimento erreichte, sich dann dem Schicksal von Individuen zuwandte und auf bürgerlich-realistischen Pfaden fortschritten, avancierten in größerem Umfang erst nach der Jahrhundertmitte im Norden. Doch unüberhörbar war von den ersten Anfängen der deutschen Verdi-Rezeption an, wie sehr es da – voran im *Nabucco* (Mailand 1842) und in der auf Friedrich Schillers *Jungfrau von Orleans* fußenden *Giovanna d'Arco* (Mailand 1845) – (zumindest auch) um das große Thema der Freiheit der Völker ging. Oder um

¹⁸ Vgl. Jürgen Rehm. *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwigs Rellstabs*. Hildesheim/Zürich/New York 1983, S. 116ff.

¹⁹ Vgl. Frieder Reininghaus. *Schubert und das Wirtshaus – Musik unter Metternich*. Berlin 1979, S. 89f.

individuelle Emanzipationswünsche, deren Bändigungsversuche und die aus ihnen erwachsenden tödlichen Konflikte – gerade in Werken wie der aus Schillers *Kabale und Liebe* abgeleiteten *Luisa Miller* (Neapel 1849). Der große musikdramatische Paradigmenwechsel vollzog sich, in Parallelwirkung der konzisen Musikdramatik Verdis und des kunstrevolutionären Konzepts von Richard Wagner nach 1850.

Rienzi, der blutige Frühlingsbote

Die differenzierte Ausprägung der (keineswegs ganz einheitlichen) Idee von der „Romantischen Oper“ in den deutschen Ländern durch die einheimischen Tonsetzer vollzog sich antizyklisch zur Kraftentfaltung der *Grand opéra* in Frankreich – mit bemerkenswert vielen „Anregungen“ und Elementen dieser vorübergehend so überlegen erscheinenden Kunstform und mit Fermenten dessen, was diesseits der Vogesen und Ardenen aus dem stattlichen Fundus der *Opéra-comique* bekannt wurde. Ideengeschichtlich problematisch erscheint aus heutiger Sicht die allzu dominante Vorliebe für weithin begütigend zugerichtete mittelalterliche Sujets und für Märchen-Stoffe, eingefriedet in einem Verharren bei den kompositorischen Errungenschaften der „klassischen Epoche“. Aus solchem in sich ruhenden, meist recht beschaulichen Schaffen entwickelte sich keine hohe ästhetische Strömungsgeschwindigkeit, aber dennoch – durch Spohr, Marschner, Otto Nicolai, und dem musikalisch in Paris sozialisierten Flotow – ein mittlerer Seegang. Durch den jungen Wagner ab dem *Rienzi* (Dresden 1842) – und weit charakteristischer mit dem *Fliegenden Holländer* (Dresden 1843/1846) – ein heftigerer Wellenschlag.

Durchaus reagierte *Rienzi, der letzte der Tribunen*, auf politische Stimmungen und Befürchtungen der 1840er Jahre. Diese *Große tragische Oper in fünf Akten* präsentierte Aufstieg und Fall eines römischen Patriziers in den (kirchen-)politischen Wirren des 14. Jahrhunderts und ließ manche Assoziationen zu den sich verschärfenden innenpolitischen Problemen in den Ländern Europas zu. Mit hohem dramatischen Geschick entwickelte Wagner – in Adaption und Steigerung der durch Rossinis *Guillaume Tell* und Meyerbeers *Les Huguenots* erreichten Mittel – die individuelle Tragödie des politisch begabten päpstlichen Notars Cola Rienzi vor einer Folie des zwischen den Nobili und dem Volk, den Patriziern und den Plebejern tobenden Klassenkampfes, der (wie das durch den Wegzug der päpstlichen Administration nach Avignon entstandene Machtvaku-

um) zu anarchischen Zuständen und großem Gemetzel führt. Das nach der einigermaßen erfolgreichen Uraufführung heftig diskutierte Werk, das mit seinen dramatischen und einigen musikalischen Pointierungen deutlich aus dem Umfeld der „Romantischen Opern“ ragt, bescherte dem Urheber die nur bedingt schmeichelhafte Anerkennung, dass er über „eigenartiges, mehr poetisch-theatralisches als musikalisches Talent“²⁰ verfüge (Eduard Hanslicks Urteil gründet im problematischen Umstand, dass Opernkritik in der Vormärz-Zeit – wie noch lange – in erster Linie von ganz oder ganz überwiegend in musikalischem Denken verhafteten Rezensenten betrieben wurde).

Richard Wagner, zweifellos auf der Suche nach einem „neuen Weg“, suchte vermittels *Rienzi* die *Grand opéra* mit ihren eigenen Mitteln zu überbieten und legte (unfreiwillig) die Schwächen der Gattung – ihre musikalische „Polystilistik“ – schonungslos offen. Kaum zu leugnen ist, dass das, was der Großkritiker Hanslick dann als bloßen „Ausweg“ markierte – das Fortschreiten zum Musikdrama als „Kunstwerk der Zukunft“ – mit den von Wagner selbst wahrgenommenen kompositorischen Unzulänglichkeiten ursächlich zusammenhängt. Mit feinöhrigem Instinkt hatte Wagner so manches von der stilistischen Vielfalt Giacomo Meyerbeers aufgegriffen – der Großmogul der Oper hatte ihn in der Pariser Exilzeit vom September 1839 bis zum April 1842 mit Rat, Geld und Empfehlungen tatkräftig unterstützt und ihm mit der erfolgreichen Empfehlung des *Rienzi* an die Sächsische Staatsoper den Weg nach Dresden und zum Posten des Hofkapellmeisters geebnet. Nicht zuletzt auch das Montage-Prinzip der großen Tableaus, der Massen-Szenen, verdankt sich dem unmittelbaren freundschaftlichen Einfluss Meyerbeers. Bereits in der Ouverture meldet sich freilich auch – es ist dem Sujet und dessen bürgerkriegserischen Kolorit geschuldet – eine ins Martialische gewendete Melodie vom Zuschnitt Bellinis; auch erfrischte ein Brio, auch in Deutschland durchaus patriotisch gestimmtes und vaterländisch einstimmendes Brio, in dem Erinnerung an Carl Maria von Webers Kunst der Beschleunigung nachhallt. Wie sehr sich auch zuvor der Tannhäuser-Ton ankündigte: es will einem heute alles in allem noch nicht als rechter Wagner vorkommen; der Komponist hatte tatsächlich noch nicht zu seinem geschichtsträchtigen Sonderweg gefunden.

²⁰ Zit. nach John Deathridge. „Richard Wagner: Rienzi, der letzte der Tribunen“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Hrsg. Carl Dahlhaus/Sieghart Döhring, München/Zürich 1997, Bd. VI, S. 552.

Kämpfe um das ästhetisch Neue

Mit der Zäsur des in Frankreich von einer bürgerlichen Revolution geprägten Jahres 1830, das auch musikhistorisch eine markante Schnittstelle darstellt, reüssierte Giacomo Meyerbeer in der Hauptstadt der Epoche. Von da an wurden politische Probleme, auch wenn sie in historischen Kostümen verhandelt wurden, und gesellschaftliche Verwerfungslinien deutlicher. Sowenig der weltweite Triumphzug der *Jüdin* von Jacques Fromental Halévy oder die erst mit großer Zeitverzögerung zur Geltung gelangende Opernästhetik von Hector Berlioz übersehen werden darf: Meyerbeer setzte die Maßstäbe und bestimmte den Kurs. Seine *Grand Opéra* mit ihrer polystilistisch montierten Musik, seine Art der Gestaltung der individuellen Tragödien vor dem Hintergrund großer Religions- oder „Racen“-Konflikte, die dann „Klassenkämpfe“ genannt wurden, trat von Paris aus den Siegeszug durch alle bedeutenden Theater der Erde an. Gerade auch in deutschen Landen und im österreichisch-ungarischen Vielvölkerstaat: Vor allem *Robert le diable* und *Les Huguenots* (oft in entstellter Form) machten Succès und Sensation. Und noch viel mehr: Sie prägten eine Opern-Epoche. An diesen Werken hatten sich die Nachgeborenen zu messen und zu reiben.

Sie taten es weidlich. Richard Wagner kam im Rahmen seines ersten Engagements am Würzburger Theater mit Marschners *Vampyr* und insbesondere mit Meyerbeers *Robert* in Berührung: „Nach den Zeitungsberichten hatte ich mir ganz wunderbare Originalitäten und exzentrische Neuheiten erwartet; nichts davon vermochte ich in dem durchsichtigen Werke zu finden“, hielt er in seinen autobiographischen Mitteilungen fest. „Merkwürdig ist nun die Erfahrung von ästhetischer Demoralisierung, in welche ich durch fortgesetzten Umgang mit diesem Werke verfiel. Die ursprüngliche Abneigung gegen das flache, so höchst uninteressante und namentlich den deutschen Musiker so unmittelbar anwidernde Werk, verlor sich wirklich allmählich hinter dem Interesse, welches ich am Gelingen der Darstellung zu nehmen mich genötigt sah, bis ich endlich von den schalen, affektierten, allen modernen Manieren nachgeahmten Melodien nichts anderes vernahm, als die Fähigkeit, Beifall zu erzielen.“²¹ Hier bereitete Wagner seine polemische These von der „Wirkung ohne Ursache“²² vor.

²¹ Wagner. *Mein Leben* (Anm. 1). Bd. I, S. 82.

²² Vgl. Richard Wagner. *Das Judentum in der Musik*.

Er sei kein Moralist, versicherte Robert Schumann 1837 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Dann aber agitierte er: „Einen guten Protestanten empört's, sein theuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören.“²³ Schumann ereiferte sich über Meyerbeers Missbrauch der Worte und der Weise des Luther-Chorals *Ein feste Burg ist unser Gott* in *Les Huguenots*. Er agitierte das Fach-Publikum, dass man „das blutigste Drama der Religionsgeschichte“²⁴ partout nicht veropert wissen wolle. Scribes und Meyerbeers zweite Arbeit rührte also – wie zuvor schon der mit einer als obszön empfunden Nonnen-Darstellung versehene *Robert* – neuerlich an ein Tabu: an die ungerechte, schreckenvolle, überaus blutige Geschichte des christlichen Abendlandes. Ein einzelner Bösewicht – der Pizarro der *Leonora* von Ferdinando Paer und des *Fidelio* von Beethoven, der Ritter Gulf des Spohrschen *Faust*, der Kaspar des *Freischütz*, der Lord Ruthven aus Marschners *Vampyr* oder Bois Guilbert in *Der Templer und die Jüdin* – waren in den vorangegangenen drei Jahrzehnten auf den Bühnen heimisch geworden. Inakzeptabel aber erschien der schonungslose Hinweis auf keineswegs nur edle Motive und geläuterte Gesittung bei den beiden großen Parteien, die sich in jenem Konflikt gegenüberstanden, welcher sich 1572 wieder einmal und mit der *Bartholomäusnacht* besonders gründlich entladen hatte.

Der vorgeführte Fanatismus, die schonungslose Unerbittlichkeit des massenmörderischen Endes überschritten sichtbar die Grenze dessen, was einem mehr oder weniger „gesunden“ deutschen Volks- und Kunstempfinden zumutbar war. Von diesem aus und auf dieses hin entwickelte Schumann seine Polemik gegen Meyerbeer. Es scheint, als sei sie dicht an der Partitur orientiert (doch ist ungewiss, ob der Rezensent einen halbwegs authentischen Notentext überhaupt zur Kenntnis nehmen konnte): Der Luther-Choral, dieses *theuerste Lied*, lasse die Franzosen „außer sich geraten“; aber er sei so schlecht gesetzt, dass er einem Schüler dergleichen nicht durchgehen lassen würde²⁵ (bezeichnenderweise wurde diese rhetorische Volte vorgetragen von einem, der nie einen Kompositionsschüler hatte). Auch hinsichtlich des Kerns der Sache befand sich Schumann, der vom Musiktheater buchstäblich keine Ahnung hatte, auf dem Holzweg: Dem inkriminierten Tonsatz kann mit höherer

²³ Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Hrsg. Heinrich Simon, Leipzig [1888], Bd. I, S. 110.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 111.

Kompetenz attestiert werden, dass er das Schmucklose und unvermittelt Bekenntnishafte des frühen Protestantismus gekonnt als *couleur locale* für eine Bühnenmusik eingefangen habe und dass dann dies „Rohe“ alsbald einem Prozess der satztechnischen Nobilitierung unterzogen wird. Schnörkellos, konzise exponiert sich das zentrale Leitmotiv im Vorgriff auf die ganze Handlung; es wirft ein erstes Schlaglicht auch auf den Konflikt von Kollektivkraft und Individuum in der Geschichte. Das Kopfmotiv des Werks tritt ein als etwas im Sinn des 19. Jahrhunderts noch nicht „Kunstfertiges“: Die Choral-Zeilen erscheinen als musikalische Findlinge. Die bleiben Fremdkörper in der Textur und sollten um der charakteristischen Einfärbung willen auch erratisch bleiben. Doch wird das nicht Vereinnahmbare dann allmählich eingesponnen.

Die scheinbar triftig begründeten Einwände operierten im falschen, einem theaterfernen Koordinatensystem (und dass ausgerechnet Schumann schulregelhaften Satz zur Eröffnung der Verhandlung von Ungeheuerlichkeiten einfordert, erscheint nicht erst aus heutiger Perspektive aberwitzig). Das historisch und so unterschiedlich befrachtete Lied von der festen Burg, damit kalkulierte Meyerbeer, wurde in den größeren katholisch gebliebenen Regionen Europas, in denen auch die meisten Opernhäuser zu finden waren, als Kennung des Protestantischen wahrgenommen: als Emblem des *Anderen*. In Berlin oder Leipzig stand der Luther-Choral für *Ur-Eigenes* und war noch „lebendiges Kulturgut“. In Paris aber wurde die markante Tonfolge aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur als Zeichen des Glaubens wahrgenommen, sondern vor allem auch als etwas sehr Deutsches: als ungeschlachtet und kraftvoll, als gefährlich aus historischem Raum funkelnd und zugleich auf alternative Art zukunftsweisend. Mit Robert Schumanns *Hugenotten*-Kritik prallen eine aus vielen Quellen gespeiste französische Ästhetik *d'avant février* auf eine provinzielle deutsche Vormärz-Mentalität, welche sich nur partiell für die Klopffzeilen der Zukunft sensibel zeigte und einer befürchteten „Überfremdung“ Paroli bieten wollte.

Aus der Tiefen des Vormärz: Albert Lortzing

Nicht anders als Richard Wagner begann der andere Protagonist des Musiktheaters im vormärzlichen Deutschland ganz unten: Albert Lortzing. Sein Weg zum Protagonisten der Komischen Oper, einem zu seinen Lebzeiten und bis vor etwa dreißig Jahren so erfolgreichen Genre,

fung ebenso in den Niederungen der tinglelnden Schauspieler und Musiker, der „Schmier-Komödianten“ an. Anders aber als der Schöpfer des großen Musikdramas blieb er lebenslänglich all den Zumutungen eines Theaterbetriebs verhaftet, der seine produktiven Köpfe duckte und seine Zugpferde verschliss. Er konnte und wollte die Basis, von der er aufgestiegen war, weder verleugnen noch zertrümmern: sie blieb sein demokratischer Humus. Das milde und für geraume Zeit dauerhafte Licht aber, das von Lortzings Werk ausging, ist trübe geworden. Der zuletzt so drastisch gesunkene Anteil an den Spielplänen der deutschen Theater wird von Jürgen Lodemann, dem Verfasser einer unlängst erschienenen Lortzing-Biographie, nicht beklagt: „Es schafft Distanz vom Missbrauch, vom sentimentalen wie vom teutonischen.“²⁶

Wie der eine halbe Generation jüngeren Richard Wagner (der immerhin bei Christian Theodor Weinlig Unterricht im Kontrapunkt genoss) gelangte Lortzing aus dem wohl fast gänzlich autodidaktischen Aneignen der Kompositionsregeln, durch Dilettieren und Arrangieren zu bemerkenswerter Meisterschaft. Denn ob der junge Lortzing um 1810 in Berlin tatsächlich einige Unterweisung durch metiersichere Musiker erhielt, erscheint – trotz seiner Hinweise in der für Robert Blums *Allgemeines Theaterlexikon* verfassten autobiographischen Skizze – heute eher fraglich. Erwähnt wird das Orchestermittglied Griebel als sein Klavierlehrer. Bei Karl Friedrich Rungenhagen, der sich später gegen Felix Mendelssohn Bartholdy in der Nachfolge Carl Friedrich Zelters als Leiter der *Berliner Singakademie* durchsetzte, habe er „den ersten theoretischen Unterricht gehabt“. Aber das mag die Schutzbehauptung eines Mannes gewesen sein, der in Wirklichkeit so gut wie alles musikalische Rüstzeug im Theateralltag erlernte. Bereits als Sänger-Schauspieler mit Kapellmeisterverpflichtung engagiert, nahm er beim Detmolder Musikmeister Adolf Dassel noch einmal ein paar Stunden. Resultat der ersten professionelleren Auseinandersetzung mit den Fragen des Komponierens war das Oratorium *Die Himmelfahrt Jesu Christi*, das 1828 in Münster zu (sehr bescheidenen) öffentlichen Ehren gelangte.

Dem musikalischen Himmelfahrtsversuch folgte der Frühsommer 1830 mit seinen bereits erwähnten politischen Erschütterungen. Lortzing erfuhr von diesen Zeitzeichen aus der Ferne. In der lippischen Residenzstadt Detmold spürte man vom neuen Windzug kaum einen Hauch. Doch im Theatermilieu spricht sich rasch herum, was sich anderswo tut

²⁶ Jürgen Lodemann. *Albert Lortzing*. Göttingen 2000, S. 654.

(und seien es nur Bewegungen unter der Oberfläche). Der dreißigjährige Familienvater, über das Alter der Hitzköpfe schon hinaus, reagierte auf die Herausforderung und die Offerte des Sommers 1830 nicht spontan oder gar heftig. Freilich entwickelte Lortzing dezidiertes Interesse an patriotischen und demokratischen Ideen. Erst unmerklich hielten sie Einzug in seinen Texten und bildeten sich im musikalischen Idiom ab, am Ende vehement: im Revolutionsjahr 1848 brachen sie auf eine Weise hervor, welche die Umwelt dem Schauspieler, der als leichtsinniger junger Held bekannt geworden war und als Spieltenor reüssierte, kaum zutraute: ausgerechnet von diesem zuvor so einverständigen Singspiel-Komponisten das Werk des größten Aufruhrs und der Zukunft?

Auch die Nachwelt tut sich schwer mit dem Bild eines aufbegehrenden und nach Hohem greifenden Lortzing. Bei genauerem Hinsehen, geschärftem Zuhören jedoch erscheint die denkwürdige Revolutions- und Schreckens-Oper *Regina* doch nicht ganz voraussetzungslos auf den Plan getreten zu sein. Diesem Sturmstück mit seinen Gewittermusiken ging im *Wildschütz* ein erster kräftiger Windstoß voran, mit dem *Waffenschmied* ein noch bemerkbarer – in einer gesellschaftlichen Phase, in der nach alter Gewohnheit, mitunter durch scharfe administrative Maßnahmen oder gar präventiv konterrevolutionäre Gewalt, die Verhältnisse sediert wurden.

Lortzing sehnte sich sein relativ kurzes Leben lang nach, wie er sich ausdrückte, „behaglichen“ privaten Verhältnissen; ein Blick auf die Jugendjahre des Komponisten machen diesen Wunsch doppelt verständlich. Der Großvater stammte aus einer Familie von Scharfrichtern und Abdeckern, wenig „ehrbaren“ Leuten; er war von Thüringen nach Berlin gezogen, hatte sich mit einigem Glück und Geschick als Lederhändler selbständig gemacht. Der Vater übernahm das kleine Geschäft, doch die einigermaßen gesicherte Existenz der Familie endete mit der französischen Besatzungsherrschaft. Notgedrungen machten Johann Gottlob Lortzing und seine (aus einer Hugenotten-Familie kommende) Frau Charlotte Sophie ihre Liebhaberei, das Theaterspielen, zum Beruf. Sie zogen mit verschiedenen Ensembles nach Breslau, Coburg, Bamberg, Straßburg und Freiburg. Engagements der Familie am Niederrhein verbesserten die miserable finanzielle Situation nicht wesentlich.

Josef Derossi, ein Südtiroler mit abenteuerlicher Biographie (er hatte noch mit Andreas Hofer gekämpft!), versorgte das Rheinland mit Theater: ein Impresario, dessen Routine sich wohl mit einer nicht immer ganz feinen Geschäftstüchtigkeit paarte, und der vor allem mit grob bearbei-

teten Mozart-Opern Kasse machte. Derossi nahm die Lortzings unter Vertrag. Die Mutter spielte kokette Mütter, Johann zeigte sich in den Rollen von Chevaliers und Greisen; Albert wurde als Page eingesetzt, wuchs dann zum jugendlichen Liebhaber heran. Auch im Leben. In *Derossis Compagnie* glühte er für Rosina Regina Ahles, die aus einem ärmlichen Winzer-Haushalt in Bietigheim bei Stuttgart stammte. Sie wurde als *Kätzchen von Heilbronn*, als *Braut von Messina* oder *Emilia Galotti* bewundert. Albert und Rosina ließen am 31. Januar 1824 im *Kölner Stadtanzeiger* mitteilen: „Unsere am 30. d.M. vollzogene eheliche Verbindung haben wir die Ehre, unsern wohlwollenden Gönnern und Freunden hiermit ergebenst anzuzeigen.“²⁷ Zwei Jahre später konnten sie erstmals sesshaft werden – in Detmold. Dort und bei den häufigen Abstecher nach Münster, Osnabrück und Bad Pyrmont, stand Albert Lortzing in annähernd dreihundert verschiedenen Rollen auf der Bühne: als Laertes in einer *Hamlet*-Bearbeitung oder als Jaquino im *Fidelio*, wahlweise als Papageno oder Monostatos in der *Zauberflöte*, insbesondere in Stücken, die und deren Urheber längst restlos vergessen sind. Er arrangierte, dirigierte die anfänglich nur sechzehn Mann starke Kapelle, half notfalls als Cellist aus, beschrieb sich als „immerwährendes Lasttier“²⁸.

Der Detmolder Dramatiker Christian Dietrich Grabbe mokierte sich: „Herr Lortzing spielt, was ihm so eben vorkommt: Bauernjungen, Bonvivants, Studenten (die bei ihm aber als herrenlose Kaufmannsburschen aussehen), tragische Liebhaber (in Hamburg den Don Carlos!) und was seines Häckerlings mehr ist.“²⁹ Das Theater-Ensemble revanchierte sich, indem es Grabbe auf dem Theater als unsägliche Lehrergestalt karikierte (nicht auszuschließen, dass von da die erste Anregung für die Partie des Schulmeisters Baculus im *Wildschütz* ausging). Doch man vertrug sich nach dem öffentlichen Schlagabtausch dann ganz gut. Lortzing, die gesellige Natur, und Grabbe, der notorisch schwierige Mensch, entwickelten fast freundschaftliche Beziehungen. Bei der Uraufführung des hybriden Dramas *Don Juan und Faust* im Hoftheater zu Detmold am 29. März 1829 stand Lortzing, der auf Grabbes Wunsch hin auch Bühnenmusik verfertigt hatte, als der ewige Verführer im Rampenlicht. Und dann folgte umgehend eine wichtige Etüde auf dem Gebiet, das

²⁷ Zit. nach: Hans Hoffmann. *Albert Lortzing – Libretto eines Komponisten*. Düsseldorf 1987, S. 48.

²⁸ Ebd., S. 80.

²⁹ Ebd., S. 85.

zunehmend sein Hauptfeld werden sollte: Lortzing bearbeitete das Singspiel *Die Jagd* von Johann Adam Hiller für Osnabrück: ein Stück von 1770, das einst von Weimar aus für Erfolg gesorgt hatte, gar als Prototyp der deutschen komischen Oper angesehen wurde. An der Dramaturgie und am Text des antiquierten Stücks änderte der Bearbeiter im Jahr 1830 so gut wie nichts. Doch bei der Musik blieb – nach Lortzings eigener Mitteilung – „[...] nicht ein Takt, geschweige denn eine ganze Nummer“³⁰ unberührt.

... und kurz zum Lichte empor

Er feierte gut und gern im Kreis der Freunde. Der Hang zur Geselligkeit mag auch das bestimmende Motiv für Albert Lortzings Beitritt zu einer Freimaurerloge in Aachen 1826 gewesen sein. Er pflegte die Freundschaften mit freimütig geführten Briefwechseln und bei manchem kühlen Glas. Nicht selten griff er auch im Wirtshaus zur Feder. Lortzing hinterließ ein ganzes Kontingent von verstreuten Theater-Gesängen, Liedern und Balladen. Ein *Ständchen* ist darunter (das wie von Franz Schubert inspiriert klingt), die Vertonung von Theodor Körners *Dorf-Hammer* (der die Zerstörung der Idylle durch die beginnende Industrialisierung ankündigt); dann ein Gegenstück zu den beiden *Grenadieren* von Heinrich Heine und Robert Schumann (früher entstanden als jene und *Invalide* genannt). Im Brustton des nationalen Pathos und aus As-Dur tönt *Der deutschen Jugend gilt mein Lied* – dieser besondere Gruß scheint ein Stück aus dem Kontext der Wiener Revolution von 1848 und der *Regina*; in ihm die berühmt-berüchtigten Worte: „Die Einigkeit wird doch noch klar, die aller Edlen Traumbild war; und wenn auch manches Herz noch bricht: *Es geht der Weg durch Nacht zum Licht!*“

Die „nationalen Bestrebungen“ trugen seit dem Hambacher Fest das schwarz-rot-goldene Wams. Auf deren Wellenkamm schwamm das aus dem selben Jahr stammende *Andreas-Hofer*-Stück Albert Lortzings. *Der Pole und sein Kind*, auch aus dieser Zeit, verdankt sich der Solidaritätsbewegung mit dem nach dem Warschauer Aufstand von 1830 besonders intensiv unterdrückten polnischen Volk, aus der mehrere Lieder hervorgingen. Im Gefolge der demokratischen Ereiferung und Begeisterung für Polens Freiheit entstanden Stücke wie Karl von Holteis Singspiel *Der alte*

³⁰ Ebd., S. 97.

Feldherr oder die 1843 in London uraufgeführte Oper *The Bohemian Girl* des irischen Sängers und Komponisten Michael William Balfe. Lortzing arrangierte sein Polen-Vaudeville aus den damals geläufigen „Hits“ aus Joseph Weigl's *Schweizerfamilie*, Aubers *Fra Diavolo* oder Boieldieus *La dame blanche*, machte sich so (fast beiläufig) auch mit den Schreibweisen der *Opéra-comique* vertraut, deren deutsches Äquivalent, die *Spieloper*, er nun nach Kräften mitzuprägen begann.

Die Leipziger Bürger hatten den Windzug von 1830 etwas kräftiger mitbekommen als die Untertanen in Detmold. Aber auch an der Pleiße gingen die Leute in der Hauptsache wie gewohnt ihren Verpflichtungen, Geschäften und Vergnügungen nach, als die Kunde von der Juli-Revolution in Paris, der Vertreibung Charles X., herüberdrang, die Nachrichten über die Einführung einer demokratischen Verfassung in den reformierten Kantonen der Schweiz einliefen, über das Blutbad von Warschau, die erfolgreicheren Freiheitskämpfe in Südamerika und die sporadischen Insurrektionen in einigen deutschen Residenzstädten. Leipzig, die Handels- und Messestadt, Zentrum des Buch- und Verlagswesens, profilierte sich nicht als Heldenstadt. Doch auf kulturellem Feld regten sich Bürgerstolz, der Wille zu Höherem und „größerm Format“. Die Gewandhauskonzerte erfuhren ab 1835 mit Mendelssohn die später viel gerühmte Niveauhebung. Clara Wiecks Stern ging am Pianistenhimmel auf.

Prinzipal Ringelhardt, der bis zum vorzeitigen Ende der Saison 1831/32 das Theater in Köln geleitet hatte (und vordem Lortzings Arbeitgeber war), pachtete für 1.000 Taler per anno das Leipziger Stadttheater; stellte seine Truppe den mit Sprechtheatern bis dahin keineswegs verwöhnten Leipzigern durch eine *Egmont*-Inszenierung vor (ein politisches und ästhetisches Signal – dieses Werk wurde an den meisten deutschen Hoftheatern nicht geduldet, war insbesondere in Preußen verboten). Lortzings Freund Philipp Jakob Düringer charakterisierte den Theater-Chef als einen Mann von „gediegenem Verstand“, einen mit allen Phasen des Bühnenlebens und des menschlichen Herzens“ vertrauten Mitbürger, „streng und konsequent in seiner Geschäftsführung, das Muster eines Theaterdirektors“.³¹ Von Köln brachte Ringelhardt auch Robert Blum mit und beförderte ihn vom Theaterdiener zum Theatersekretär – diese Tätigkeit ließ Blum, 1848 eine der Schlüsselfiguren des Kampfs um nationale Einheit und eine deutsche Republik, hinreichend Luft für die

³¹ Ebd., S. 134f.

Entfaltung seiner publizistischen Aktivitäten. Der Einfluss dieses Kollegen auf Lortzing wuchs in den Leipziger Jahren. Von 1839 an gab Blum das siebenbändige *Allgemeine Theaterlexikon* heraus; er gründete den Leipziger Schiller-Verein (für den Mendelssohn das Vokalquartett *Die vier Weltalter* und Lortzing ein Melodram sowie eine ganze Anzahl von Chören schrieb). 1842 lieferte Albert Lortzing den Text für eine Kantate, die zeitgemäß ein Bekenntnis für die Ziele der republikanischen Linken ablegte: „Wenn Brüder sich die Deutschen alle nennen, und keine Schranken deutsche Auen trennen, dann wölbt dein Ehrentempel sich zum Dom“ – Schillers Ehrentempel diente als politische Wegmarke. Robert Blums rhetorisches Talent prägte die liberale Bewegung in Sachsen zunehmend. In der Frankfurter Nationalversammlung 1848 führte der sächsische Abgeordnete die Linke an; reiste im Oktober nach Wien, um den dort im bewaffneten Kampf gegen die monarchistischen Truppen stehenden Demokraten eine Solidaritätsadresse zu überbringen; wurde nach deren Niederlage vom Standgericht verurteilt und erschossen. Aber das war, es wurde hier vorgegriffen, sieben Jahre später.

Mit Ringelhardt zogen 1832 auch Lortzings Eltern nach Leipzig. Albert und seine inzwischen gewachsene Familie kamen zu Beginn der Saison 1833/34 nach. Am neuen Arbeitsplatz zeigte sich Lortzing jr. erstmals Anfang November in Heinrich Becks Lustspiel *Die Schachmaschine*. Rasch fasste er Fuß. Manche harsche Kritik hatte er einzustecken. Er errang, hart arbeitend, wachsenden Erfolg. Für ein Dutzend Jahre wurde er sesshaft, ohne es allerdings zu gesichertem Wohlstand zu bringen. Er reüssierte als Komponist unterhaltender Singspiele; suchte das Image des Komödianten, des Tenor-Buffos mit der unzureichenden Stimme abzugeben und sich zu nobilitieren: wurde 1843 (für eine kurze Zeit) regulärer Theaterkapellmeister. Das Haus aber hing mit Gedeih und Verderben an der Gunst des Publikums und den Kasseneinnahmen, musste die Programme „nur nach ihrer Billigkeit“ gestalten, das Anspruchsvollere unter die Rühr- und Unterhaltungsstücke mischen; musste im Sommer gegen die Hitze in der Scheune anspielen und im Winter gegen die Kälte, gegen die sich die Zuschauer mit Pelzen, Filzschuhen und Wärmesteinen zu rüsten hatten. Die Heizung wurde erst 1855 eingebaut.

Durch einen Doppelschlag im Jahr 1837 wurde Lortzings Name zum Begriff. Schon zwei Jahre zuvor hatte der zunehmend zum Komponieren drängende Unterhaltungsspezialist *Die beiden Grenadiere*, Gustav Cords freie Bearbeitung eines französischen Boulevard-Stücks, in handliche Librettoform gebracht und in Musik gesetzt – sein erstes großes Büh-

nenwerk: *Die beiden Schützen*. Die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* hielt diese neue „teutsche Oper komischer Art“ für „recht wohlgetan“ und sah „einigen leichten Nachbarnationen tatsächlich die Beweise“ erbracht, „daß wir – auch schwärmen können“.32 Von da an war Lortzings Œuvre zumindest am Rande von taktisch-politischem Interesse. Es fungierte offensichtlich im Kontext der (oft in Codierungen ausgetragenen) politischen Richtungsstreitigkeiten der Vormärzjahre. Bei der Übernahme nach Berlin mussten mehrere Ensemble-Szenen der *Beiden Schützen* wiederholt werden. Auch in Prag wurde *da capo* gefordert.

Erst recht mit der Premiere von *Zar und Zimmermann* am 22. Dezember 1837 kam Lortzing auf den Erfolgsweg. Zwar war die Aufnahme in Leipzig reserviert, weniger günstig als die der *Beiden Schützen*. Doch der Umweg über Berlin, wo der *Zar* Anfang 1839 herauskam, ließ dieses Werk rasch im ganzen deutschsprachigen Raum bekannt und zu Lortzings populärstem Stück werden. „Sein Glück schien gemacht“33, bemerkte der Schauspieler-Kamerad Düringer. Ludwig Rellstab hielt *Zar und Zimmermann* „... für das beste Werk, welches, so lange er die kritische Feder über Musik-Aufführungen in Berlin führt, von einem jüngeren deutschen Komponisten auf die Bühne gebracht worden ist. Ja es reiht sich, seinem durchschnittlichen Wert nach, den besten Produktionen überhaupt an, die wir von gereiften, schon durch frühere Arbeiten bekannten Musikern des In- und Auslandes im letzten Jahrzehnt auf der Bühne erscheinen sahen.“ Durchaus nahm Lortzing, der sich durch die Ausgestaltung der Partie des Bürgermeisters van Bett in *Zar und Zimmermann* mit lächerlicher Amtsautorität angelegt und sozialkritische Züge eingewoben hatte, auf die Geschmacksgrenzen des mittleren Publikums Rücksicht. Auch das gehörte zu den notwendigen Voraussetzungen für einen wirklich breiten Erfolg, da die Kundschaft sich bekanntlich nicht besonders gerne überfordern lässt. Jedenfalls nicht auf Dauer. Offensichtlich hatte Lortzing genau richtig gereizt.

Mit *Caramo* ließ sich 1839 die Erfolgslinie der *Beiden Schützen* und der Zaren-Oper erst einmal nicht fortsetzen. 1840, zur Vierhundertjahrfeier der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg, steuerte der dem Underdog Lortzing fortdauernd vor der Nase sitzende Felix Mendelssohn Bartholdy seine Symphonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 bei, Lortzing eine Vertonung eines Hans-Sachs-Schauspiels von Johann Ludwig Dein-

32 Ebd., S. 149.

33 Ebd., S. 182.

hardtstein. Die Uraufführung erhielt zwar ordentlich Beifall, das Werk regte Richard Wagner (mehr als die meiste Wagner-Literatur wahrhaben will) zu den *Meistersingern von Nürnberg* an; hatte des weiteren aber wenig Fortune. Erst recht nicht die am Silvesterabend 1841 uraufgeführte *Casanova*-Oper, aus der wiederum das der Stoffvorlage inhärente „Anstößige“ verbannt wurde (der Libertin bekam nur ein Verhältnis zu einer unverheirateten Frau zugebilligt). Bemerkenswert an diesem Stück ist, dass sich Lortzings Held wiederholt und hartnäckig für die Freiheit erklärt, die persönliche Ungebundenheit und die allgemeinen Freiheitsrechte.

Dunkel ist das Schicksal einer bereits 1836 komponierten „tragischen Oper“, zu der Robert Blum den Text lieferte: *Die Schatzkammer des Ynka*. Von der Partitur blieb nur ein Festmarsch erhalten. In einer „Autobiographischen Skizze“ teilte Lortzing mit, dass er nach „dem günstigen Erfolge“ seiner komischen Opern nicht wage, „mit einer durchgängig ernstesten Komposition vor das Publikum zu treten“. Wahrscheinlich vernichtete der Komponist seine Noten, da ihn Blums Handlungsschema irgendwann doch zu platt anmutete: Den heimat- und friedliebenden Inkas stehen die habgierigen und mordbrennenden Spanier gegenüber; allerdings erringen die um ihre Freiheit kämpfenden Vaterlandsverteidiger einen prächtigen Sieg über die Konquistadoren. Anders als bei diesem antiimperialistischen Sujet und dem allzu vormärzlich freiheitsdurstig gezeichneten Rokoko-Lebenskünstler Casanova bewegte sich Lortzing mit dem *Wildschütz* wieder in vertrautere Gefilde: für die Treffsicherheit der Tonsprache sicher eine günstige Voraussetzung. Auch für den Erfolg zahlte sich der Rückgriff auf das aus, was damals „verschollenes Mittelgut“ genannt wurde – Mittelgut mitteldeutscher Provenienz.

Der Wildschütz, diese komische Oper von Silvester 1842, erlaubte Lortzing, durch Sprachwitz, groteske Situationen und seine musikalischen Ingredienzien einiges zu karikieren, was damals im öffentlichen Interesse stand. Mit dem ABCD-Lied wurde auf die Diskussion um die pädagogischen Grundsätze in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bezug genommen und bekam der Erziehungsreformer Johannes Bernhard Basedow einen Seitenhieb verpasst; die Gräkomanie der Gräfin parodierte den (durch Mendelssohn vom Potsdamer Hof Friedrich Wilhelms IV. nach Leipzig geschafften) Sophokles-Kult erlauchter Kreise; überhaupt wurde die blasierte Halbbildung, das salbungsvolle Kleinbürgergerede ins Visier genommen. Die Billard-Szene, auch musikalisch eine Bravour-Nummer, bringt die Begehrlichkeit der Herren-Welt auf den Punkt und zeigt, wer stößt und wer Spielball ist. Der zweite *Wildschütz*-

Akt endet mit einer der großen Versuchungen der Operngeschichte: mit der Offerte des als Stallmeister verkleideten Barons an Baculus, ihm seine Braut Gretchen zu verschachern. Bei tausend Gulden bleibt der arme Dorfschulmeister eisern. Auch mit zweitausend ist nichts zu bewegen. Doch 5.000 Taler – so viel wie heute ein Lotto-Hauptgewinn – weiß er nicht mehr, wie ihm wird; er fängt an, sich auszumalen, was er nun über Nacht werden könnte: Kapitalist! Und wird plötzlich ganz cool, verstößt die Verlobte mit einem Ruck aus seinem Herzen (das wäre, wie sich bald herausstellt, nicht nötig gewesen, denn dies Gretchen ist im turbulenten Verwirrspiel gar nicht gemeint und im Visier der geilen Aristokraten, sondern die verkleidete Baronin, die incognito zurückkehrende Schwester des Grafen). Aber das Angebot steht: „Habe ich erst die Moneten, findet schon das Weitre sich. / Fünftausend Taler! Das ist ein Wort, so voluminös, / So numeriös, so pekuniös und so famös!“ Mit dieser Nummer schlug 1842 ein bürgerlicher Realismus auf der Musiktheaterbühne ein, wie er bis dahin wohl nicht vorgekommen war. Allerdings platzt der Traum vom großen Geld und von dem Segen des sich wie von selbst auch noch vermehrenden Kapital alsbald wie eine Seifenblase, was den Realismus erst wirklich realistisch machte.

Lortzings *Wildschütz* frische den *Rehbock* auf, einen mehr als ein Viertel Jahrhundert zuvor entstandenen Lustspiel-Text August von Kotzebues. Wie allemal, so fungierte auch in diesem Fall der Komponist als sein eigener Librettist (Lortzing also wies dem Dichterkomponisten Richard Wagner den methodischen Weg zu dem aus einem Kopf entspringenden Gesamtkunstwerk). Das Text-Arrangement für den *Wildschütz* führte die fortdauernde deutsche Kleinstaaterei ironisch vor, nahm ein in ihr sich wohl noch fortsetzendes Herren-Recht aufs Korn, spottete wohlodosiert über philiströse Bewußtseins- und Sprachformen. Dem Gretchen ergeht es nicht gut dabei: sie muss sich am Ende mit Baculus abfinden. All das aber bleibt in den musikalischen Charme der Lortzingschen Musik eingebunden, einer biedermeierlichen Fortschreibung der musikalischen Mittel Mozarts verpflichtet. Das Einverständnis mit einer vorherrschenden Konvention half dem Werk auf seinen Weg weit hinaus und über die ersten kritischen Klippen der Rezeptionsgeschichte hinweg. Wo immer die Kritiker damals ihre Urteile an der musikalischen Modernität gleichzeitig entstandener Werke orientierten, schlugen die Vergleiche zum Nachteil Lortzings aus. Aber an den Theaterkassen standen die Leute Schlange.

Auch 1845 bei der *Undine*, parallel zu Wagners *Tannhäuser* entstanden, bei der Lortzing erstmals eine Frauenfigur in den Mittelpunkt rückte. *Undine* hielt ihr Urheber für seine bis dato beste Schöpfung. Doch ihr Anachronismus der kompositorischen Mittel war nicht zu überhören: der Aufstieg des Autodidakten von kleinen Theatermusik-Arrangements und gefälligen Liedern zum Bemeistern der großen „Romantischen Oper“ stieß an eine unüberwindliche Grenze. Das war sein Metier nicht. Immerhin aber bereitete sie den Absprung von Leipzig vor, wo er sich so oft zurückgesetzt sah und oft auch schnöde behandelt wurde. Gerade auch in finanzieller Hinsicht.

Eine einzige deutsche Revolutionsoper

1848, im revolutionär gärenden Wien, wohin ihn 1846 der wiederum sehr erfolgreiche *Waffenschmied* beförderte, rückte Lortzing ein weiteres Mal eine Frau ins Zentrum – diesmal in den Brennpunkt einer von sozialem und politischem Konfliktstoff überquellenden Oper. *Regina*, die Fabrikantentochter, das Entführungsoffer, die wohl nicht zufällig den Namen seiner einst entführten Ehefrau trägt, rettet sich schließlich, indem sie einen Mann, der sich „freier als frei“ gebärdete und seine persönlichen Ziele mit den allgemeinen verwechselte, *coram publico* erschießt. Diese *Regina*, für eine „künftige Zeit“ geschrieben, führte Lortzing über die Grenzen seiner bis dahin entwickelten musikdramatischen Möglichkeiten hinaus: Das Werk darf als das höchstrangige künstlerische Zeitdokument aus den Monaten der doppelten Umwälzung gelten.³⁴ Das turbulente Geschehen war in vollem Fluss, als der Dichter-Komponist mit Arbeit an Textbuch und Partitur begann; der Ausgang der Revolution selbst noch ungewiss, als er sie in fieberhafter Eile abschloss. Der dritte Akt ist – Zeitzeichen der Atemlosigkeit – weitgehend „durchkomponiert“. Das entwickeltere Kompositionsverfahren verweist zugleich auf eine künstlerische Haltung, die Fesseln abzuwerfen beginnt. *Regina* operiert mit leitmotivisch eingesetzten Klangfiguren.³⁵ Trotz des Innovationsschubs gelang der intendierte Hochsprung aus dem Schatten nur partiell. Die große Oper aus und zu der gescheiterten Revolution er-

³⁴ Vgl. Frieder Reininghaus. „Die Freiheit als Problem“. In: *Programmbuch Albert Lortzing*. „Regina“. Oberhausen 1981, S. 3ff.

³⁵ Ebd., S. 6.

scheint – daran konnten mehrere Anläufe zu ihrer „Entdeckung“ im 20. Jahrhundert nichts ändern – als ein insgesamt nicht geglücktes Werk. Dauerhaft wird es sich auch mit bestem Willen kaum ins Repertoire holen lassen.

Der Text und die 666 Seiten der *Regina*-Partitur, geschrieben in Wien zwischen Ende Mai und Oktober 1848, enthalten keine konkreten Orts- und Zeitangaben, wiewohl sie voll Anspielungen auf das Zeitgeschehen sind. Was es bis dahin auf der Opernbühne nicht gegeben hatte, was auch schlichtweg undenkbar war: Der Vorhang öffnet sich und in einer Werkhalle legt die Belegschaft die Arbeit nieder, fordert Lohnerhöhung und überhaupt menschenwürdige Behandlung. Im Speckgürtel der Österreichischen Hauptstadt beobachtete Lortzing das Aufbrechen des Jahrhundert-Konflikts zwischen Lohnarbeit und Kapital aus nächster Nähe. Im März 1848 konnte man ihn, wie er in einem Brief mitteilte, „mit der Muskete auf der Schulter und, in Ermangelung einer weißen Binde, mit einer schmierigen Conraetz’schen Serviette um den Arm bei Tag und Nacht patrouillieren sehen, denn der Pöbel plünderte in den Vorstädten“³⁶.

Lortzing suchte mit den anderen Bürgern seiner liberalen Couleur die Errungenschaften der Märztage nach zwei Seiten hin zu verteidigen: gegen die (zunächst unterschätzte) „liebe Reaktion“ (die ihm nach ihrem Sieg im Oktober den kurzen Rest seines Lebens sehr sauer machte) – und gegenüber jenen gesellschaftlichen Kräften, welche die Gelegenheit zum Plündern ergrieff, zum „Marodieren“. Doch es waren nicht nur einige Fälle von Maschinenstürmerei im Umland Wiens zu beklagen, sondern – überwiegend – Beispiele für produktive Lösungsansätze des sozialen Konflikts zu begrüßen. Noch war die arbeitende Klasse sich ihrer historischen Stärke wenig bewusst und nicht einig. So erscheint die zweite Szene der Oper *Regina*, in der die Arbeiter in Simons Fabrik vom Prokuristen Richard unter Hinweis auf freiwillige Sozialleistungen des noch abwesenden Fabrikanten beschwichtigt werden, durchaus repräsentativ (und eben darin realistisch). Lortzings idealtypisch gesetzter Fabrikherr, der Vater Reginas, wird bei seinem Erscheinen auf dem Schauplatz von der Belegschaft mit organisierter Freude begrüßt. Er gibt die Verlobung des verdienstvollen Richard mit seiner einzigen Tochter bekannt. Das junge Glück aber durchkreuzt

³⁶ Albert Lortzing. Brief an Georg Meisinger v. 31.7.1848; zit. nach Albert Lortzing. *Briefe*. Hrsg. Georg Richard Kruse, Regensburg 1913.

„der wilde Stephan“: dieser, aus besseren Kreisen stammend, war – deklassiert – zum Militär gegangen, hatte auch wegen seiner aufbegehrenden Haltung großen Ärger bekommen, war in Simons Fabrik untergekommen und hatte sich dort bewährt. Was er sich aber als eigentlichen „Lohn“ erhoffte, Regina, wird ihm vor der Nase weggeschnappt. In seiner Verzweiflung trifft er – und hier griff Lortzings Handlungsschema weit über das Vorbild der Wiener Ereignisse hinaus – auf einen Jugendfreund, der als Anführer eines Freicorps auftritt.

Dieser Stephan, dessen Biographie im Lauf der Oper gründlich durchleuchtet wird, trägt die Züge Georg Herweghs: der Dichter, den Heinrich Heine als „eiserne Lerche“ rühmte, musste 1839 nach einer tätlichen Auseinandersetzung mit einem Offizier aus Deutschland fliehen. Herwegh gelangte in die Schweiz und nach Paris. Von dort marschierte er im April 1848 mit seiner „deutsch-französischen Arbeiterkolonne“ in Baden ein. Diese internationale Brigade aber wurde bei Dossenbach in einem sinnlosen Gefecht aufgerieben, nachdem der vom Bodensee in Richtung Karlsruhe aufgebrochene Trupp unter Friedrich Hecker bereits bei Kandern geschlagen und eine Fortsetzung dieser Art Kleinkrieg sinnlos geworden war. Emma Herwegh, die entschiedene Gattin, kämpfte in den Reihen der unzureichend bewaffneten Aufständischen (ihr Terzerol wurde zum Revolutionsjubiläum 1998 im Karlsruher Schloss ausgestellt).

Zurück von der historischen Wirklichkeit zum Opern-Libretto: Stephan und Wolfgang platzen mit den Freischärlern in das Fest, das Simon im Hof seiner Fabrik zur Besänftigung der Gemüter und aus Anlaß der Verlobung von Richard und Regina anberaumte: „Wir kommen ungeladen zum Feste ...“ Welch eine Metapher für das, was sich bei künftigen Revolutionen entladen sollte! Simon ist nicht bereit, die Forderungen Stephans zu erfüllen. Zum Entsetzen auch der Belegschaft wird die Fabrik angezündet, die Braut nebst ihrem Mädchen Beate und dem Faktotum Kilian aufs Land verschleppt. Der Spieltenor muss seinen Bewachern die Zeit mit einem Trinklied vertreiben – einem der besten aus Lortzings Feder: Er lässt all das hochleben, was ihm verhasst ist. Der dritte *Regina*-Akt benutzt dann wieder die Wiener März-Ereignisse als Folie der Handlung, in deren Mittelpunkt die sich emanzipierende Titelheldin steht: Sie macht dem Schrecken, dem sie wie niemand anderes in diesem Werk ausgesetzt ist, ein Ende, indem sie ihren Bedränger mit dessen eigener Waffe erschießt, bevor dieser das Munitionsdepot im Pulverturm und damit die Titelheldin, sich selbst und die herbeieilenden

„Retter“ in die Luft sprengen kann. Sie schießt den Weg frei für den „allgemeinen Jubel“. Beim *Finale* stützte sich Lortzing auf eine Hymne, die Friedrich Stolze dem Frankfurter Paulskirchen-Parlament im Frühjahr 1848 zueignete: „Heil Freiheit, dir, du Völkerzier [...]“. Die große Oper gipfelt in der Beschwörung von Einigkeit und Recht und Freiheit. Sie weist höchst differenzierte – und im dramatischen Pathos wie in der konzisen Satztechnik an die Arbeiten Giuseppe Verdis von 1847/48 (wie den *Macbeth*) durchaus heranreichende – Chorpatrien, Arien und Duette auf. Sie war für den Repertoire-Betrieb in einer „freien Republik“ gedacht. Da wurden die revolutionären Ereignisse nicht einfach abgebildet, sondern sie gaben die verallgemeinernde Folie für eine Handlung ab, in deren Mittelpunkt eine zu enormem Selbstbewusstsein erwachende Frau steht.

Als am 9. November Robert Blum, Fraktionschef der gemäßigten Linken im Frankfurter Parlament und Freund des Komponisten, in Wien – unter vorsätzlichem Bruch geltenden Rechts – standrechtlich erschossen wurde, stürzte Lortzing in die tiefste Krise. Er musste rasch verschwinden, um dem Wüten der Konterrevolution zu entgehen. In Hamburg wurde die Ouverture zu *Regina* zu Ende gebracht, das einzige in Wien nicht mehr fertiggestellte Stück. Doch konnte der Komponist das Werk angesichts des politischen Klimawechsels in Mitteleuropa an keiner Bühne mehr unterbringen. Der Verlag Breitkopf & Härtel, der zuvor die komischen Opern Lortzings gedruckt hatte, lehnte die Publikation von *Regina* ab – „der liberalen Tendenzen wegen“. Und an eine Aufführung war nirgendwo zu denken. Der Abstecher nach Wien hatte Lortzing nicht das erhoffte Glück des Lebens beschert.

„Deutsche Opern, wie von Spohr und Marschner, werden wohl anstandshalber einmal gegeben, verschwinden aber gleich wieder, weil sie keinen Anklang finden“³⁷, hatte er schon bald nach seinem Engagement als Kapellmeister im Theater an der Wien resümiert. Die Revolution, für deren bürgerlichen ersten Schub er sich engagierte, setzte ihn frei – so, wie es ihm zuvor durch die Rationalisierungsmaßnahmen in Leipzig schon einmal ergangen war. Noch einmal, wie an den Anfängen seiner Theaterlaufbahn, musste er sich auf Wanderschaft begeben, kam schließlich bis in seine Geburtsstadt Berlin, wurde dort unter demütigenden Bedingungen an das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater verpflichtet. „Ich führe jetzt ein Leben, in welchem du mich nicht wiedererken-

³⁷ Zit. nach Lortzing, *Briefe* (Anm. 36). S. 35.

nen würdest“³⁸, schrieb Lortzing ein knappes halbes Jahr vor seinem Tod an Freund Düringer, als ein Gehörsturz andeutete, dass auch Gesundheit und Schaffenskraft erheblich angegriffen waren – ein Ohrensausen, das ihn nun „mehr als je geniren“ musste. „Damit Du nicht wieder schimpfst, weil ich Dir kein Vertrauen geschenkt, so gestehe ich Dir, was ich noch keinem gestanden, daß ich durch die letzten, verhängnisvollen Jahre, das viele übersiedeln, die mehrfache Engagementlosigkeit und hauptsächlich durch den seit drei Jahren gänzlich von mir gewichenen Opernsegen, so verarmt bin – so verarmt, daß Deutschland darob erröten könnte, wenn es anders Scham im Leibe hätte. Gott weiß es und die Meinigen, ich habe immer gearbeitet.“³⁹ Am Morgen nach der Uraufführung seiner *Opernprobe* in Frankfurt, es war der 21. Januar 1851, starb Albert Lortzing, keine fünfzig Jahre alt, an einem Schlaganfall. Die Jagd nach dem Glück, das eigene und das für „die Seinen“, endete im Unglück, an das sich die Konsumenten des „heiteren Lortzing“ selten oder gar nicht erinnern mögen.

Besser wurde nicht gekämpft: Die deutsche Revolution und die Aufstände der Jahre 1848/49 scheiterten. Demokratie, die freie Republik und der Rechtsstaat, die nationale Einheit wurden in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als es an der Zeit war, nicht errungen. Unter den künstlerischen Arbeiten, die in den stürmischen Monaten jener Zeitenwende in Mitteleuropa entstanden, ragt Lortzings Oper *Regina* einsam hervor: Besser wurde aus dem Gewühl der stürmischen Tage heraus für die Bühne nicht gedichtet, differenzierter und prägnanter kaum komponiert. Lortzings inhomogene Große Oper bewegte sich mit seismographischer Genauigkeit auf der Höhe der Zeit: zwischen der biedermeierlichen Lebens- und Liebeserwartungen einer höheren Tochter und dem Lohnkampf der ans Existenzminimum gefesselten Arbeiter, zwischen ländlicher Idylle und heftig angebrochener Industrialisierung, zwischen den Idealen der bürgerlichen Revolution und rabiaten, terroristischer Selbstverwirklichung. Die Umwälzungen in Osteuropa nach 1989 und manche dort zu beobachtende Episode mögen die Gemengelage, die Lortzings Libretto kredenzt, als gar nicht so „opernhaft“ grotesk erscheinen lassen.

Freilich avancierte, so entschieden er sich engagierte, Albert Lortzing am Ende seines kurzen Lebens nicht zum Typus des „politischen Komponisten“, wie ihn beispielsweise Hanns Eisler im 20. Jahrhundert reprä-

³⁸ Ebd., Brief an Philipp Jakob Düringer v. 1.8.1850 aus Berlin.

³⁹ Ebd.

sentierte. Man sollte den talentierten Komödianten und seine Biographie nicht politisch überstrapazieren, seine Werke nicht mit zu hochgesteckten Erwartungshaltungen überfordern. Er war und bleibt Meister des leichteren Tons, eine ziemlich ehrliche Haut einer Aufbruchzeit, der sich auf der Bühne verschleifen musste und die höheren Lebensziele nur partiell erreichen konnte. Denn die Verhältnisse, die waren nicht so, dass er es hätte können. Lortzing schrieb aus seiner Lebenserfahrung für seine Gegenwart. Und der späte Wunsch, etwas für die „neue Periode“⁴⁰ zu Wege zu bringen, wurde ihm auf ganz andere Weise, als er annehmen konnte, erfüllt. Im Kontext der deutschen Verhältnisse dürfte sich der Blick auf Albert Lortzings Opern, die allesamt auf ihre Weise auch schon „Gesamtkunstwerke“ waren, als besonders ergiebig erweisen: Deutlicher als anderswo treten da die Zeichen der Zeit hervor.

⁴⁰ Ebd., Brief an Georg Meisinger v. 26.11.1848 aus Wien.