



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Heinrich Marschner.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Heinrich Marschner.

Von 1830—40 war Marschner der gefeiertste unter den lebenden deutschen Tonsetzern. Sein Ruf verdunkelte sich, als seine neuesten Werke minder gehaltvoll erschienen, als Mendelssohn durch seine antiquarisch-classisch-romantischen Tonstücke die Neugierde und Aufmerksamkeit der Kunstwelt erregte, und Schumann durch seine phantastische Muse einen Kreis von Anbetern zu erringen mußte, der nur für ihn Sinn hatte, und alle Existenz von sonstigen guten Dingen in der Kunst negirte. Marschner hat in den letzten Zeiten nicht allein die Ungunst des großen Publicums erfahren; viele Andre, die vor zwanzig Jahren hochgerühmt waren, haben dies Schicksal getheilt. Seine hervorragendsten Schicksalsgefährten dürften folgende sein: Schneider, Reißiger, Lachner, Lindpaintner und Kalliwoda. Der Erste in dieser Reihe, Schneider, wird hier nur vorübergehend zu erwähnen sein; er bietet keine Vergleichungspunkte mit Marschner, da er der dramatischen Compositionen nur wenige schrieb, und seine ausschließliche Thätigkeit dem Oratorium und der Orchestermusik zuwendete. Ein ähnliches Verhältniß findet mit Kalliwoda statt, von dem wir hauptsächlich Orchesterwerke und allerhand Virtuosenstücke besitzen, wozu noch einige Gesangwerke kommen, die den ersteren gegenüber von geringerer Bedeutung sind. Die andern Helden dieser Zeit, Reißiger, Lindpaintner und Lachner, stehen mit Marschner in näherer Beziehung, sie waren lange Zeit auf den deutschen Bühnen seine Rivalen, und entwickelten offenbar mehr Geschick und Glück, sich die Gunst des großen Publicums zu erwerben; sie waren geschmeidige Naturen, gaben bereitwillig immer das, was man gerade verlangte, und coquettirten mit jeder Richtung; ihre Partituren geben das Bild einer Musterkarte, auf welcher die Proben deutscher, französischer und italienischer Arbeit quodlibetartig unter einander gemischt sind. Man kann sie die Effektiker unter den dramatischen Componisten Deutschlands nennen, und ob sie auch nicht immer das Beste für sich auswählten, das Brauchbarste wußten sie jedenfalls zu finden. Es gab eine Zeit, in welcher dieses Verfahren von vielen Seiten gut geheißen wurde; sie ist erst verschwunden, als Beethoven's großartige Schöpfungen den Sinn für gute und ernste Musik zu heben anfangen, als im Vaterlande das Bewußtsein der eigenen Kraft erstarbte und der Muth sich fand, den fremden Einflüssen in Kunst, Wissenschaft und Leben die deutsche Seele gegenüberzustellen. Von diesem Zeitpunkt an verschwanden jene geschmeidigen Künstler und ihre Werke traten in den Hintergrund. Von der großen Anzahl aller Werke, welcher die deutsche dramatische Muse in jener Zeit entstehen ließ, sind nur die Compositionen von zwei Tonsetzern übrig geblieben. Diese beiden sind Spohr und Marschner. Spohr hat sich niemals, wie Marschner, ausschließlich der dramatischen Composition ergeben, dagegen tritt schon seine Natur,

die eine rein lyrische genannt werden muß. Dennoch sind von seinen vielen Arbeiten in diesem Fache zwei Werke als vorzüglich und in der Kunst Epoche machend hervorzuheben; die Opern Faust und Jessonda. Marschner stand auf dem entgegengesetzten Pole, die feinen Zeichnungen der Lyrik wollten ihm nicht immer gelingen, er skizzirte in großen Umrissen, mit stärkeren Linien; aber beide Künstler haben das gemein, daß sie in ächt deutschem Sinne schrieben, daß sie, fremden Einfluß verschmähend, nur für die einheimische Kunst wirkten und ihr künstlerisches Gewissen höher achteten, als den Beifall der Menge.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß wir in Deutschland, trotz aller Mühe, noch nicht dahin gelangt sind, eine wirkliche nationale Oper zu besitzen. Es gab unter unsern Künstlern stets Einzelne, welche als Vorbilder aufgestellt werden, denen nachzueifern Ehrensache der Künstler sein muß, allein sie sind immer vereinzelt geblieben, und im Lauf der Zeiten zwar nicht vergessen worden, aber nur in seltenen Fällen haben sich die Nachkommen entschlossen, die von jenen mit Glück angewendeten Grundsätze anzunehmen und auf dem gut gelegten Grunde weiter fortzubauen. So viele Tonsetzer in den letzten Jahren sich mit dramatischer Musik befaßten, und es gibt deren eine nicht geringe Anzahl, so viele verschiedene Richtungen sind auch von ihnen eingeschlagen worden. Pedantische Deutsche, Eklektiker, und eine dritte Classe, die eigentlichen Verräther an der Kunst und dem vaterländischen Geiste, die schamlos mit erborgtem Gute die Menge beschenken. Diese Klagen über die Unselbstständigkeit unserer Opernmusik sind keinesweges neu, sie erklingen in unserer Zeit nur häufiger, weil man jetzt gerade mit der deutschen Oper am meisten experimentirt hat. Mozart hatte in seiner Zauberflöte, Dittersdorf in seinen komischen Opern einen guten Weg gezeigt, der einfache und lebenswürdige Weigel fügte durch seine Schweizerfamilie viel neues Gute hinzu, auch Winter wußte zu gewissen Zeiten sich wacker zu halten, doch Alle hinterließen nur einen geringen Eindruck bei den folgenden Künstlern. Und es ist besonders wunderbar, daß die komische Oper, wie sie eigentlich in Deutschland ganz neu durch Dittersdorf begründet wurde, Niemanden zur Nachfolge angereizt hat. — Nach dieser älteren Schule trat in Deutschland ein Stillstand ein, bis Carl Maria von Weber mit seinem glänzenden Talente hervortrat und drei Opern schuf, die wir mit Ehren den ausländischen Erzeugnissen gegenüber aufstellen dürfen. Die Weber'schen Opern überragte noch ein Werk, das fast gleichzeitig zur Geltung gelangte, Fidelio von Beethoven. Weber's Musik unterscheidet sich von der seiner Vorgänger dadurch am meisten, daß er, den kunstvollen und gelehrten Ton vermeidend, das Volksthümliche einzuführen sich bestrebte. Die Italiener und Franzosen stehen uns in dieser Beziehung weit voran, denn die Componisten dieser Nationen suchten ihren Stützpunkt nicht bloß in den sogenannten gebildeten Classen, sie suchten auf das Volk zu wirken, und schrieben deshalb Melodien, die, in der Nation selbst

entsprungen, derselben auch in höherer, künstlerischer Gestalt zugänglich waren und von ihr verstanden wurden. Die glanzvolle Ausnahme der Weber'schen Werke findet zumeist darin ihre Erklärung und Rechtfertigung. Mit dem Tode Weber's und Beethoven's tritt eigentlich wieder ein Stillstand ein; nur Einer unter den jetzt Lebenden ist in Weber's Fußtapfen getreten und sein würdiger Nachfolger geworden; dies ist Heinrich Marschner. Lortzing und Flotow gehören nicht dazu. Lortzing's Opern sind unselbstständig und somit in der Kunstgeschichte von keiner Bedeutung; sie sind zusammengeflickt aus allerlei Plagiaten. Der frühere, geschickte Opernsänger hatte in den Kammern seines Gedächtnisses eine nicht unbeträchtliche Masse Material aufgesammelt, welches er bei seinen, mit vieler Routine zusammengeleiteten Sujets vortrefflich an den Mann zu bringen wußte. Darum tragen auch Lortzing's Opern den Charakter aller Schulen an sich, welche je in Deutschland, Frankreich und Italien für die dramatische Musik maßgebend waren. Nicht sowohl künstlerische Absichten spornten ihn zu solch außergewöhnlicher Thätigkeit, sondern lediglich der in ihm so ausgebildete Trieb der Nachahmung. Flotow ist vielleicht noch schlimmer, denn er ist einseitiger; er kennt nur ein Muster, den leichtfüßigen Auber, nach dessen Beispiele er seine Tanzweisen und Kunststückchen gefunden hat. Die neueste Zeit hat zwei andere Versuche aufzuweisen, die Oper *Genoveva* von Schumann und den *Corsar* von Riegl. Beide Männer zählen unter die tüchtigsten musikalischen Kräfte unseres Vaterlandes, ihre Werke sind voll gediegener Einzelheiten, sie strotzen von Solidität, aber sie enthalten keine volksthümlichen edleren Melodien, nicht einmal genügend anregende Rhythmen. Vergeblich sucht man in ihnen das glänzende Licht eines frischen warmen Lebens, sie sind dunkel und farblos, Producte der weisen Theorie.

Weber und Marschner werden jetzt Romantiker genannt, und zwar auf eine Weise, als ob man zufrieden sei, diesen Standpunkt überwunden zu haben. Es ist nicht die Absicht, hier diese Romantik in der Musik zu charakterisiren, noch weniger sie zu verurtheilen. Denn in der deutschen dramatischen Musik haben wir noch keine blühende neue Richtung, welche Edleres und Schöneres zu bieten vermöchte. Der erste große Vorzug der Richtung Weber's und Marschner's ist folgender: sie enthalten scharf abgegrenzte Charaktere, die dem Componisten die Möglichkeit an die Hand gaben, treffende Tonbilder zu schaffen, schlagende, wenn auch oft grobe Wirkungen zu erzielen, die das Gemüth ergreifen und zu ihrem Verständniß nicht erst minutenlange Grübeleien bedürfen. Marschner erscheint in seiner Charakterzeichnung und der Färbung, welche er seinen Tonbildern gibt, kraftvoll, derb, zuweilen forcirt, Weber spinnt feinere Fäden, und minder einseitig, als sein Nachfolger, weiß er auch die zartesten Situationen wirkungsvoll zu malen, er ist zuweilen ein vollendeter Lyriker. Wie bei allen Epigonen, so treten auch bei Marschner die Fehler seines Vorbildes

sichtbarer hervor, was wohl darin seine Ursache findet, daß jede Nachahmung anfangs eine äußerliche ist, indem sie zunächst das Eigenthümliche, Charakteristische des Meisters zur Manier ausbildet, nur in seltenem Falle vermag sie den Geist wieder zu geben und einen neuen hineinzutragen. Marschnern gereicht es zur Ehre, daß er in seinen spätern Werken sich von der fast knechtischen Nachahmung, die sich noch in seinem *Vampyr* findet, emancipirte, er hielt sich später nur noch an die Richtung im Allgemeinen, wie sie von Weber angebahnt war, so wie denn auch in musikalischer Beziehung nur noch die leitenden Grundsätze zu erkennen sind, da er sich später selbst in einer Originalität ausbildete, die den in Marschner's erste Werke Ueingeweihten kaum einen Nachfolger Weber's erkennen läßt. Am besten lassen sich für diese Behauptung zwei Opern gegenüber stellen: der *Vampyr* und *Hans Heiling*. In der ersten Oper ist jede Note Webern entlehnt, alle Melodieführungen sind von ihm erborgt, die Harmonisirung beider ist in jedem Accorde übereinstimmend, der Periodenbau in größern wie in kleinern Formen ist wie durch die Chablone nachgeahmt.

Man wird sich wundern, daß bei solchen offenbaren Schwächen diesem Werke doch ein ungetheilter Beifall folgen konnte; sicher ist der Erfolg anderen ähnlichen Erscheinungen gegenüber auffällig. Ein Grund dieses Erfolges liegt in der Kräftigkeit der Weber'schen Musik, welche Feuer und Leben sprüht; in ihr blüht eine so reiche Fülle von natürlichen, gesunden, glänzenden Melodien, daß ein vielseitigeres Fortarbeiten in derselben Weise nicht den Ueberdruß zu erregen im Stande ist, als dies in andern Schulen nothwendig geschehen muß. Dazu kommt als Hauptsache, daß Marschner dem feineren Weber'schen Elemente seine eigne große, gesunde, natürliche Kraft beigefellte, die, so ungezähmt sie auch anfangs erschien, so oft sie sich auch in fast widerwärtigen Aeußerungen manifestirte, doch nicht gänzlich verlegte, weil man von dem jungen, feurigen Künstler mit Recht erwarten durfte, daß er zu einer milderen Reife gelangen würde. Und so ist es geschehen in der Oper *Hans Heiling*. Wir vermiffen darin keinesweges die Kraft des *Vampyr's*, nur geschehen die Aeußerungen derselben auf weniger excentrische und rauhe Art, dafür sind sie desto inhaltsvoller und vom ersten Augenblick überzeugender. In dieser Oper ist ferner die Manier des Vorbildes fast verschwunden, erkennbar ist sie nur Dem, welcher als musikalisch gebildet in den veränderten Erscheinungen den ersten Entstehungsgrund nachzuweisen vermag. Wohl hat in dieser Oper Marschner seinen Culminationspunkt erreicht. Bei vielen Mängeln des Sujets ist wenigstens das unverkennbare Gute darin zu finden, daß der Text eine Menge der verschiedenartigsten Charaktere darbietet, die dem Componisten die reichste Gelegenheit boten, sein dramatisch-musikalisches Talent an das Licht treten zu lassen. Die Charakteristik der einzelnen Gestalten ist die wahrste und überzeugendste, sie kann nur überboten werden durch das unerreichte Genie Mozart's. Beweise

dafür geben die Ensembles, die sicher allein als der Prüfstein für die Befähigung eines dramatischen Componisten gelten dürfen. Von besonderer Wichtigkeit sind in dieser Oper ferner die Chöre, nicht nur, weil sie dem Musiker von Fach vor Freude das Herz erschließen über die vortreffliche musikalische Behandlung, über die Gediegenheit in der Ausführung, sie sind auch darum von großer Wirkung, weil sie nicht bloß der Theatergewohnheit halber erscheinen, sondern wirkungsvoll in das Ganze eingreifen und mit dem Hauptträger des Sujets in der genauesten Wechselwirkung stehen.

Zwischen diesen beiden Hauptwerken steht mitten inne die Oper: der Tempeler und die Jüdin. Was das Buch derselben betrifft, so gibt es wohl kaum eine unglücklichere Verstümmelung irgend eines guten Romans, als hier des Ivanhoe von Walter Scott. Fast jeder innere Zusammenhang fehlt, die Scenen sind lose aneinander gereiht, so planlos, daß man sich oft verwundert fragt, in welchem Zusammenhange wohl dieser Auftritt mit dem vorhergehenden stehen möge. Trotz diesem Uebelstande bietet das Sujet eine solche Menge dramatisch-musikalischer Momente, daß der Componist in genügendem Maße Gelegenheit findet, die Unebenheiten des Buches zu verdecken und die Aufmerksamkeit der Zuhörer seiner Kunst allein zuzuwenden. Die Musik dieser Oper hält, wie auch die Zeit ihres Erscheinens natürlich macht, hinsichtlich ihres Werthes, die genaue Mitte zwischen dem Vampyr und dem Hans Heiling. Marschner hat sich schon auf erkennbare Weise der Weber'schen Methode entfremdet, ist aber noch nicht befreit von Fesseln, die sie seinem Talente auflegt.

Genauere Blicke in die Partitur zeigen deutlich, wie sein ernstes Bestreben darauf hinging, der Kunstwelt zu zeigen, daß er selbstständig sein wolle, nur war die Kraft noch schwächer als der Wille, und so macht das Werk, vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus betrachtet, einen minder günstigen Eindruck, als die beiden vorhergenannten, da man dem ersten wegen seiner gleichmäßigen Färbung sich lieber zuneigt, und das zweite durch seine Selbstständigkeit völlige Befriedigung gewährt. Auch in Beziehung auf die Ausführbarkeit der einzelnen Gesangspartien erregen jene beiden dem Zuhörer weniger Pein, so schwer auch die Partien des Vampyr geschrieben sind, so viele musikalische Sicherheit auch die sämtlichen Rollen des Hans Heiling verlangen. Ungeheurerlicher sind die Stimmen des Tempelers und der Rebecca, oft fast ganz unausführbar und einen so großen Aufwand von physischen Kräften verlangend, daß sogar Sänger in die Bedingungen ihres Contracts mit aufnehmen ließen, man müsse sie mit dem Singen Marschner'schen Opern verschonen. Fast alle Widerwärtigkeiten, die je einem Sänger begegnen können, finden sich in diesen Partien; sie sind zu hoch geschrieben, als daß sie ein Sänger längere Zeit auszuführen im Stande wäre, sie haben dazu in den hohen Lagen die schlechtesten Vocale, schwere Einsätze finden sich in Menge u. s. w. Alles Ursache genug, sie unsern Sängern unleidlich zu machen. Doch bleibt ihre Wirksamkeit unbestritten, weil ihnen das melodieuſe Element

nicht mangelt, weil sie von großer rhythmischer Kraft sind, ganz anders und viel besser, als neuere Productionen in diesem Fache.

Neben diesen drei Opern hat uns Marschner noch eine Menge andere geschenkt, die, obwohl sie in Einzelheiten Vortreffliches bieten, doch dem Schicksal nicht haben entrinnen können, zu vergehen. Sie mögen hier in chronologischer Folge aufgeführt sein, so weit sich diese ungefähr auffinden ließ. Nach einer kleinen komischen Oper „der Holzdieb,“ für einen Privatcirkel geschrieben und im Allgemeinen nur wenig gekannt, machte er sich zuerst bekannt durch die Oper „Heinrich der Vierte,“ die, noch in Pesth geschrieben, wo er seit 1816 als Musikdirector am Theater arbeitete, durch Weber's Vermittlung 1820 in Dresden aufgeführt wurde und seine Berufung als Musikdirector dahin zu Folge hatte. Nach seiner Berehlichung 1826 lebte er in gleicher Anstellung in Leipzig, und von da aus wurde 1828 sein Vampyr und 1829 der Tempel und die Jüdin bekannt. 1830 erhielt er einen Ruf als Capellmeister nach Hannover, wo er jetzt noch weilt. Von dieser Zeit an schrieb er noch seinen Hans Heiling, 1833 das erste Mal in Berlin aufgeführt, bei welcher Gelegenheit ihn die Berliner Künstler mit einem Lorbeerkrantz und silbernen Ehrenbecher beschenkten. Es folgen noch 1836 in Leipzig „das Schloß am Aetna“, 1838 in Berlin „des Falkners Braut“, 1838 in Hannover „der Bābu“, eine komische Oper, die Scene in China, und zuletzt 1845 in Dresden „Adolph von Nassau“. Häufigere Aufführungen erlebten von diesen Opern nur „des Falkners Braut“ und „Bābu“, doch standen auch sie nur kurze Zeit auf den Repertoiren der deutschen Bühne. Die musikalische Nemesis rächte sich an Marschner, weil er Vielschreiber wurde; sie bestrafte ihn hart, weil er in seinem Adolph von Nassau einer schlechten Kunst Concessionen machen zu müssen glaubte, welcher grade er nicht in die Arme fallen durfte, da es seiner Natur widerstrebt, trivial zu sein. Den einzigen Versuch, eine rein komische Oper zu schreiben, hat er durch seinen Bābu gemacht: er ist mißglückt, vielleicht wider sein Erwarten, gewiß gegen das seiner Verehrer, da in seinem volksthümlichen Humor, welchen er in seinen bessern Werken oft auf überraschende Weise entwickelt, die sicherste Gewähr eines guten Gelingens zu liegen scheint. Es ist aber leichter, derb zu sein, als sich auf fein komische Weise zu benehmen. — Interessant ist es für den aufmerksamen Beschauer, sein Steigen und Herabgehen in seinen Werken zu verfolgen; bis zur Zeit des Heiling erregte jedes neue Werk durch seine Fortschritte Bewunderung, von dieser Zeit an erduldet er das Schicksal der meisten Talente, er hatte sich ausgeschrieben und mochte nicht daran glauben, daß auf das Gluthen seiner schöpferischen Kraft eine Ebbe eingetreten war. — Das Schöne aber, das er uns geschaffen, wird bleiben, und im Vampyr, im Tempel, in Hans Heiling wird die Kunst unserer Bühne noch oft und in später Zeit dem Deutschen Gelegenheit geben, eine ächt deutsche, edle und mannhafte Schöpferkraft zu bewundern.

Mit der Thätigkeit Marschner's im dramatischen Fache hängt genau zusammen seine große Betheiligung an der Gesangsmusik überhaupt. Alle Arten derselben, vom einstimmigen Gesange mit Begleitung an bis zur reichsten Viestimmigkeit haben in ihm ihren Meister gefunden, alle Formen derselben führte er aus, vom einfachen Liede bis zum Hymnus und der großen Cantate mit Orchester. Von wie großer Bedeutung auch seine Lieder mit Pianoforte sein mögen, so werden sie doch im Werthe übertroffen durch die Männergesänge, von denen gewiß gegen zwanzig verschiedene Hefte vorhanden sind. Sie zeichnen sich vor den gleichen Werken seiner Zeitgenossen, am meisten vor seinem Rivalen in diesem Fache, durch die Frische ihrer Melodien, durch die Kraft des Rhythmus, durch den gesündesten und volksthümlichsten Humor aus. Sie sind für den bessern Theil der Nation geschrieben, und haben auch bei diesem ihre gerechte Würdigung gefunden. Man faßte überhaupt in jenen Zeiten den Männergesang sowohl künstlerisch wie moralisch tiefer auf, man betrachtete ihn als Bildungs- und Erhebungsmittel, keineswegs liebte man es, ihn zu trivialen Späßen zu benutzen und zur Unterhaltung für gedankenlose Leute zu verwenden.

Auch die künstliche Manier des Männergesanges, die Mendelssohn in seinen ersten 6 Quartetten angefangen, die später leider so viele Nachahmer gefunden, findet sich nicht bei Marschner und Kreuzer; sie erkannten wohl, daß die bescheidenen Kräfte des Männergesangs nur zu einfachen Zwecken zu benutzen seien. Möchten doch Vereine daran denken, die bessern Gesänge aus jenen Zeiten vorzuführen und einzustudiren.

Auch in der Composition für Clavier und Kammermusik hat Marschner nicht ohne Fleiß gearbeitet, doch nicht mit so vielem Glücke, daß eine besondere Ermahnung dieser Werke nöthig erscheint. Alle diese Sachen bieten weder geistreiche Züge, noch Neues; sie bewegen sich in den Formen, die jene Zeit der Wiener Schule abgeborgt hatte, und sie hinterlassen keinen Eindruck, als den des guten Willens und einer leidlichen Geschicklichkeit. Sein Meister Weber theilt mit ihm das gleiche Loos, wenn man auch diesem wenigstens in den vier großen Sonaten für Clavier Anlage zur großen Form zugestehen muß und bei längerer künstlerischer Thätigkeit vielleicht sogar Großes in dieser Beziehung erwarten durfte.

Es ist der Zweck dieses Aufsatzes gewesen, die Aufmerksamkeit wieder auf den Componisten zu lenken; er verdient sie in dem höchsten Maße, und mit Recht darf er wohl zu einer Zeit hervorgezogen werden, in welcher die Versuche in dramatischer Musik häufiger angestellt werden, als dies seit einigen Jahren der Fall war. Für junge Componisten dürfte es nicht ohne Frucht sein, eine genaue Bekanntschaft mit Marschner's Werken anzuknüpfen, da in ihnen genügender Stoff zur Betrachtung und zur Nachahmung liegt, gewiß wenigstens in größerem Maße, als die neuesten dramatischen Werke darzubieten im Stande sind.