



CARL MARIA VON WEBER

Lieben kann dich nur der Deutsche;
Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem
Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes,
Ein Stück von seinem Herzen!

Richard Wagner

DIE FREISCHÜTZ-OUVERTÜRE

HERMANN W. VON WALTERSHAUSEN

Der Gedanke, in der Ouvertüre das Drama in seinen wesentlichsten Zügen vorwegzunehmen, war bereits den Klassikern bewußt. Schon in der Zauberflöte ist er deutlich ausgeprägt, wenn auch hier nicht streng durchgeführt, weil der Gegensatz zwischen erstem und zweitem Thema nicht der von Nacht und Licht, sondern von heroischem und buffonischem Stil ist. Beethoven gibt in seinen Ouvertüren stets die Entwicklung des Kampfes. In der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 ist bei verhältnismäßig lockerem thematischen Zusammenhang mit der Oper doch das ganze Drama aufgerollt und durchgestaltet. Ebenso verhält es sich mit Egmont und Coriolan. In der nachklassischen Zeit erhält die Ouvertüre immer innigere thematische Verknüpfung mit der Oper selbst. Während sich die Ouvertüre der Franzosen und ganz besonders die der Italiener zum Potpourri entwickelte, erhob Weber die musikalische Einleitung des Dramas zur sinfonischen Dichtung. Als Tondichtung für sich stellt Webers Schöpfung einen Grad der Vollendung dar, den die Nachfolger lange nicht mehr erreichten. Jenseits aller Irrwege der Programmusik bei Berlioz, Liszt und ihren Nachfolgern führte der Freischütz unmittelbar zur endgültigen Lösung des Problems der sinfonischen Dichtung, zu Richard Strauß' Don Juan.

Mit einem den Zuhörer sofort bannenden Thema in Adagio beginnt die Ouvertüre, als Vorbereitung der Stimmung für die folgende Abwicklung des tragischen Konfliktes. Mit dem ersten Ton tritt somit das Charakteristische an die Stelle des Schönen. Die nächsten Takte sind nach dem Typus eines schlichten Volksliedes gebaut und fixieren so den melodischen Stil des ganzen Werkes. Dann setzt mit dem unheimlichen Klang der tiefen Klarinette, verbunden mit dem Tremolo der Streicher auf den tiefen Saiten, den dumpfen Schlägen der Pauke und dem Pizzicato der Bässe das Leitmotiv des Samiel ein, über das sich ein ausdrucksvolles Klagen und Stöhnen der Celli, als Ausdruck der hilflosen Verzweiflung des umgarneten Jägers, erhebt. Mit zwingender suggestiver Kraft werden wir aus dem Zauber der romantischen Natur in den Kreis der Dämonie des Dramas gezogen, um nunmehr am Kampf teilzunehmen. Das Allegro-Thema von Maxens Arie „Doch mich umgarnen finstre Mächte“ erscheint zuerst. Heftig bäumt sich in Synkopen die gequälte Seele gegen das Schicksal auf. Die weitere Thematik ist der Wolfschlucht entnommen, und zwar dem Höhepunkt vor dem letzten Erscheinen des Samiel. Der Ausdruck zügelloser Verzweiflung ist erschütternd. Dem überwältigenden Klang der Hörner in Fortissimo über dem Tremolo der Streicher, der uns in der Wolfschlucht und beim Auftritt des Eremiten begegnet und stets das Festhalten am Guten und Reinen darstellt, folgt das berühmte Solo der Klarinette, das aus Maxens Arie „Oh, dringt kein Strahl in diese Nächte“ stammt und in der Wolfschlucht bei den Worten: „Ha, furchtbar gähnt der düstre Abgrund“ wiederholt wird. Der dominierende Klang der Klarinette über dem gewaltigen Tremolo ist ein Phänomen. Wie vermag sich dieses eine Instrument gegenüber dem ganzen Streichorchester im Forte und in Doppelgriffen zu behaupten? Nur aus der ungeheuren Beseelung durch den Ausdruck, die dem Klarinettenisten die äußerste Kraft abzwingt, ist die Wirkung dieser Kombination zu begreifen. Langsam lichtet sich die Stimmung. Die Klarinette bleibt stets führend; mit wunderbarer Kunst wird trotz aller Knappheit der Diktion die Stimmung so weit abgebaut und gewandelt, daß wir beim Einsatz von Agathens Thema aus dem tiefsten Dunkel zum reinsten Licht gehoben worden sind. Die Klarinette, die sich zuerst in der Melodieführung mit den ersten Geigen verbindet, löst sich von diesen, als sie ebenfalls in die Synkopenbewegung übergehen, wieder los und vollendet selbstständig die Linie. Das gesamte Orchester folgt den feinen Nuancen des Ausdrucks der genial und breit erfundenen Linie, deren besondere Differenzierung aus der außergewöhnlichen Eignung der Klarinette für Abschattierung des Ausdrucks entspringt. Ein prachtvoller Figurenteil der ersten Violine führt dann in den Durchführungsteil

hinein, in dem nun das Ringen der feindlichen Gewalten in verstärktem Maße einsetzt. Zuerst herrschen die Wolfschluchtmotive vor, in denen nach einem großen neuen Verzweiflungsausbruch die Schlinge immer enger um den Hals von Max gezogen wird. Wieder erscheint Agathe mit ihrem Thema, jetzt im lichten G-Dur und nicht mehr von der Klarinette, sondern von der Oboe vorgetragen, also einer psychologisch außerordentlich fein empfundenen Abtönung unterworfen. Grotesk wird der Schluß ihres Themas von den tiefen Posaunen nachgeäfft; ein zweites Mal versucht es sich anzuspinnen, um wieder von dem Verzweiflungsmotiv abgelöst zu werden. Der Höhepunkt der Verzweiflung ist erreicht, und zur dumpfen Resignation nach dem Zusammenbruch leitet Samiels Motiv aus der Einleitung über. Nach mehreren Reprisen, vor allem des Adagio-Themas der Einleitung folgen drei Generalpausen von großer Bedeutsamkeit, zu deren Aushalten der Dirigent Ruhe und Souveränität über den Stoff besitzen muß, und die an Größe nur mit der atemraubenden Stille nach den Worten des Wanderers in der Erdszene zu vergleichen sind. Dann setzt mit ungeheurer Kraft das reine C-Dur ein. Nach einer weiteren Generalpause folgt ein gewaltiger Aufschwung der ersten und zweiten Geigen zu einem neuen C-Dur Akkord; nun setzt das Thema der Agathe in der jubelnden Gestalt ein, in der es am Schluß der Oper erscheint, und wird vollständig analog dem dritten Finale zu Ende geführt: „Der rein ist von Herzen und schuldlos von Leben, darf kindlich der Milde des Vaters vertraun“.

BEETHOVEN UND WEBER

„Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln! Der Kaspar, das Untier, steht da wie ein Haus. Überall, wo der Teufel die Tatzen reinsteckt, da fühlt man sie auch!“

„Beethoven empfieng mich mit einer Liebe, die rührend war; gewiß sechs bis sieben Mal umarmte er mich aufs herzlichste und rief endlich in voller Begeisterung: ‚Ja, du bist ein Teufelskerl, ein braver Kerl!‘ Wir brachten den Mittag miteinander zu, sehr fröhlich und vergnügt. Dieser rauhe, zurückstoßende Mensch machte mir ordentlich die Cour, bediente mich bei Tische, mit einer Sorgfalt wie seine Dame, kurz, dieser Tag wird mir immer höchst merkwürdig bleiben sowie allen, die dabei waren. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit solcher liebevollen Achtung überschüttet zu sehen. Wie betäubend ist seine Taubheit: man muß ihm alles aufschreiben!“

WAS IST UNS WEBER?

HANS PFITZNER

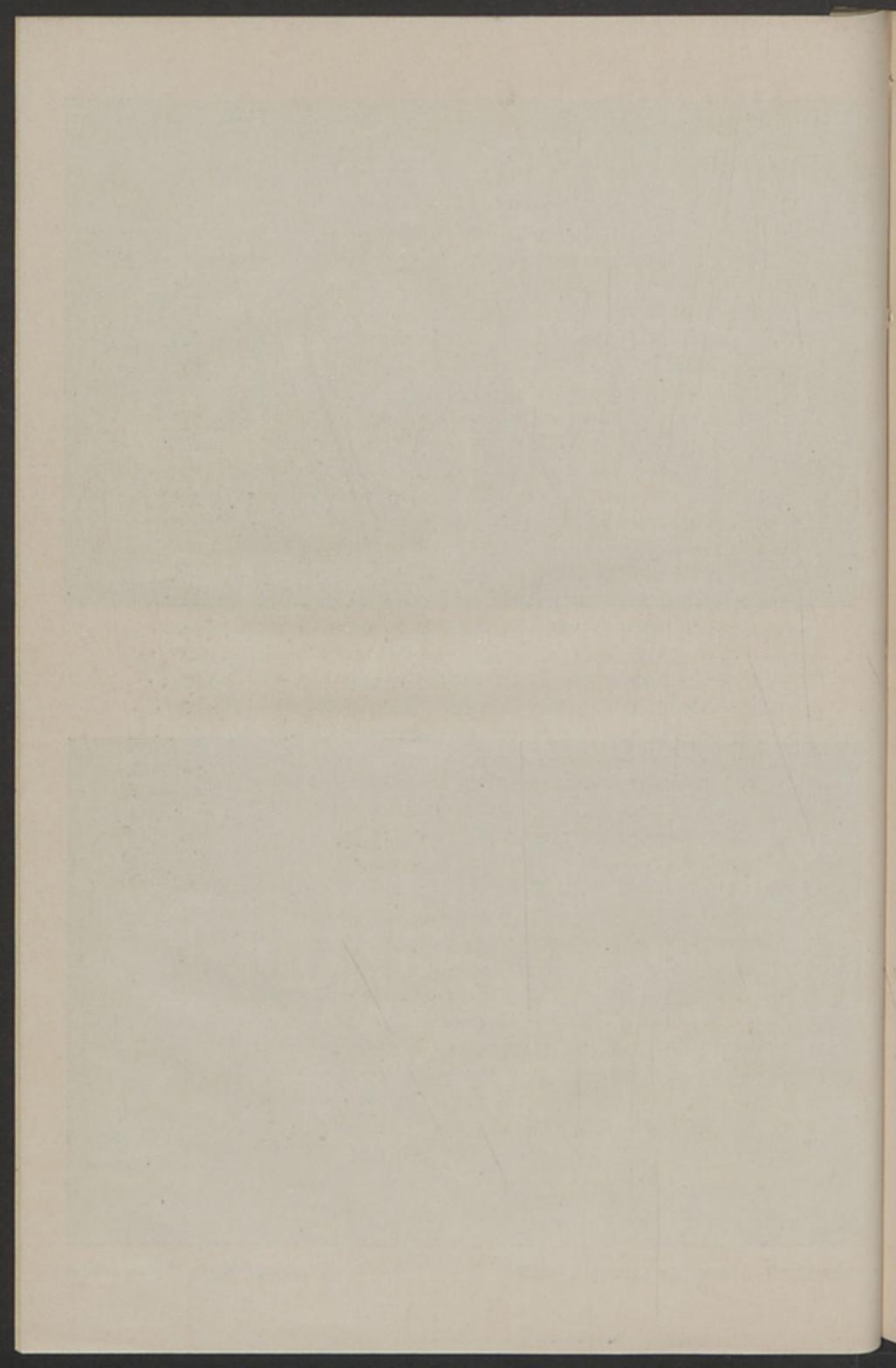
Wenn wir das Bild Webers als musikalische Persönlichkeit uns vor Augen führen, so erscheint uns seine Begabung, namentlich seine kompositorische, nicht eben früh ausgeprägt, trotzdem er bewußt zum Wunderkinde erzogen wurde. Seine ersten Compositionen, — sogar seine verhältnismäßig späteren, bis *Preziosa* und *Freischütz*, — zeigen Talent und Geist, aber nicht Genie, sie weisen keine Ewigkeitszüge auf, wie das die Jugendcompositionen von Beethoven, Schubert, Schumann tun, — auch nicht die technische Fröhreife wie bei Mendelssohn, nicht die auf allen Tongebieten gleich natürliche, gleichsam universelle Tonsprache Mozarts. Er ist der erste spezifische deutsche Musikdramatiker, darin seinem Nachfolger und Vollender Richard Wagner, sowie auch musikalischen Begabungen wie Marschner und Lortzing ähnlich, daß seine Tonsprache erst wirklich wertvoll wird, wenn sie sich am dramatischen Gedicht entzündet. Aber im Wesentlichen sind seine Arbeiten der ersten Hälfte seines Lebens, die bis zu seiner Anstellung in Dresden im Jahre 1817 zu bestimmen ist, sozusagen Vorstudien, Bestrebungen, seinen eigenen Weg zu finden, seine eigene Note zu erlauschen. In Dresden als Leiter der neu zu gründenden deutschen Oper war erst Weber auf der Höhe seines Lebens angelangt, — seine innere Welt voll von *Freischütz*klängen, die Außenwelt, die ihn erwartete — ein Kampfplatz, — denn die Ruhe, die ihn hier nach dreißigjährigem Wanderleben erwartete, konnte nur eine örtliche sein. Der Hauptgegner, gegen den er focht, war Italien. Die italienische Oper mit italienischen Sängerinnen und Sängern, Kastraten und Tänzern, Kapellmeistern und Compositeuren stand in Hochblüte und überschwemmte die ganze Welt. Was gab es damals, als Weber nach Dresden kam, an original-deutschen Bühnenwerken größeren Stiles außer *Zauberflöte* und *Fidelio*? — Fast nichts. — Das deutsche Singspiel mußte sich als das verachtete *Aschenbrödel* an geringe Orte verstecken, wo es oft an einem Abend zusammen mit *Possen* und *Gauklerkünsten* gegeben wurde. Schüchtern erst wurde da und dort, unter dem Schutze eines nationaldenkenden Mannes eine deutsche Oper gegründet, so auch in Dresden.

Hier trat Weber in bewußtem Kampf als Komponist wie als Operndirigent für deutsche Kunst ein. Die Meistercompositionen der Zweithälfte seines Lebens, der *Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon*, die Aufforderung zum Tanz, das *F-Moll-Konzertstück*, haben ihre Stellung in der Musikgeschichte. In diesen Werken scheint alles Persönliche, Originelle, welches sich in früheren Werken unvollkommen und als Manier aussprach, gleichsam sublimiert und zur ewigen Gestalt geprägt.

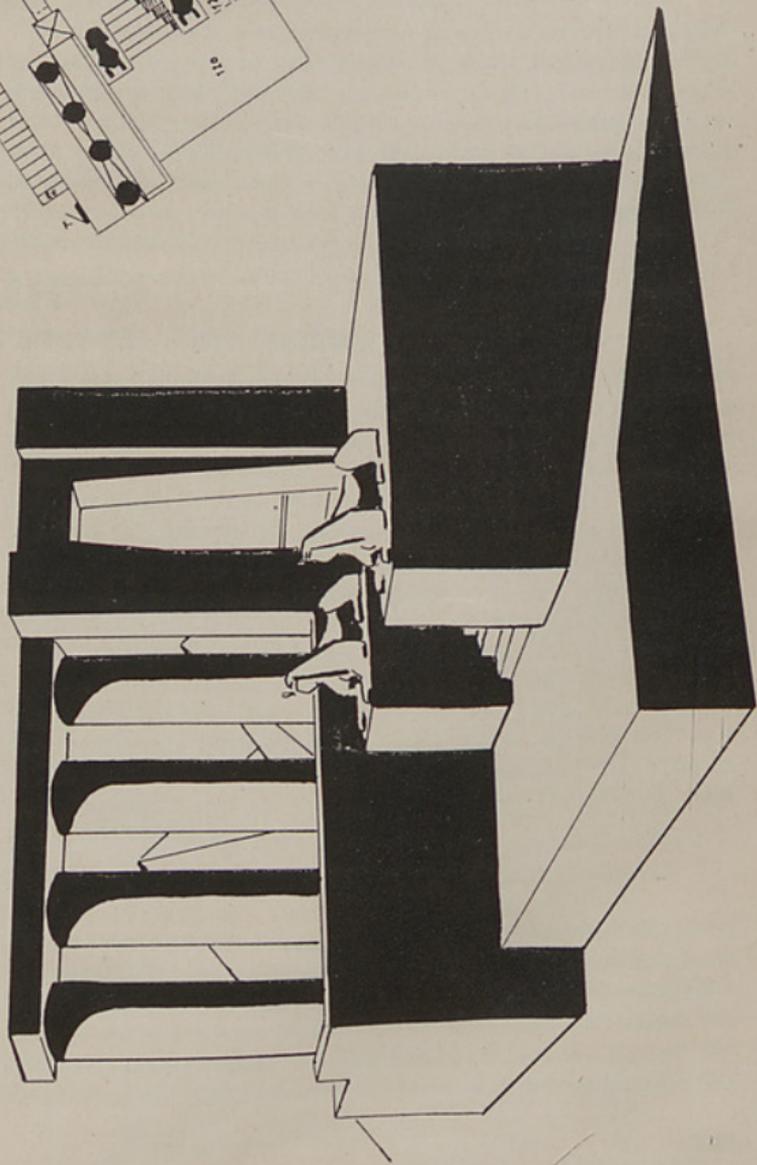
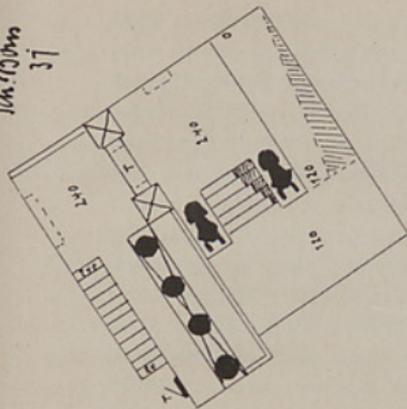


SCHILLER — WALLENSTEINS LAGER

Leitung: Siems, Schmitz-Bous



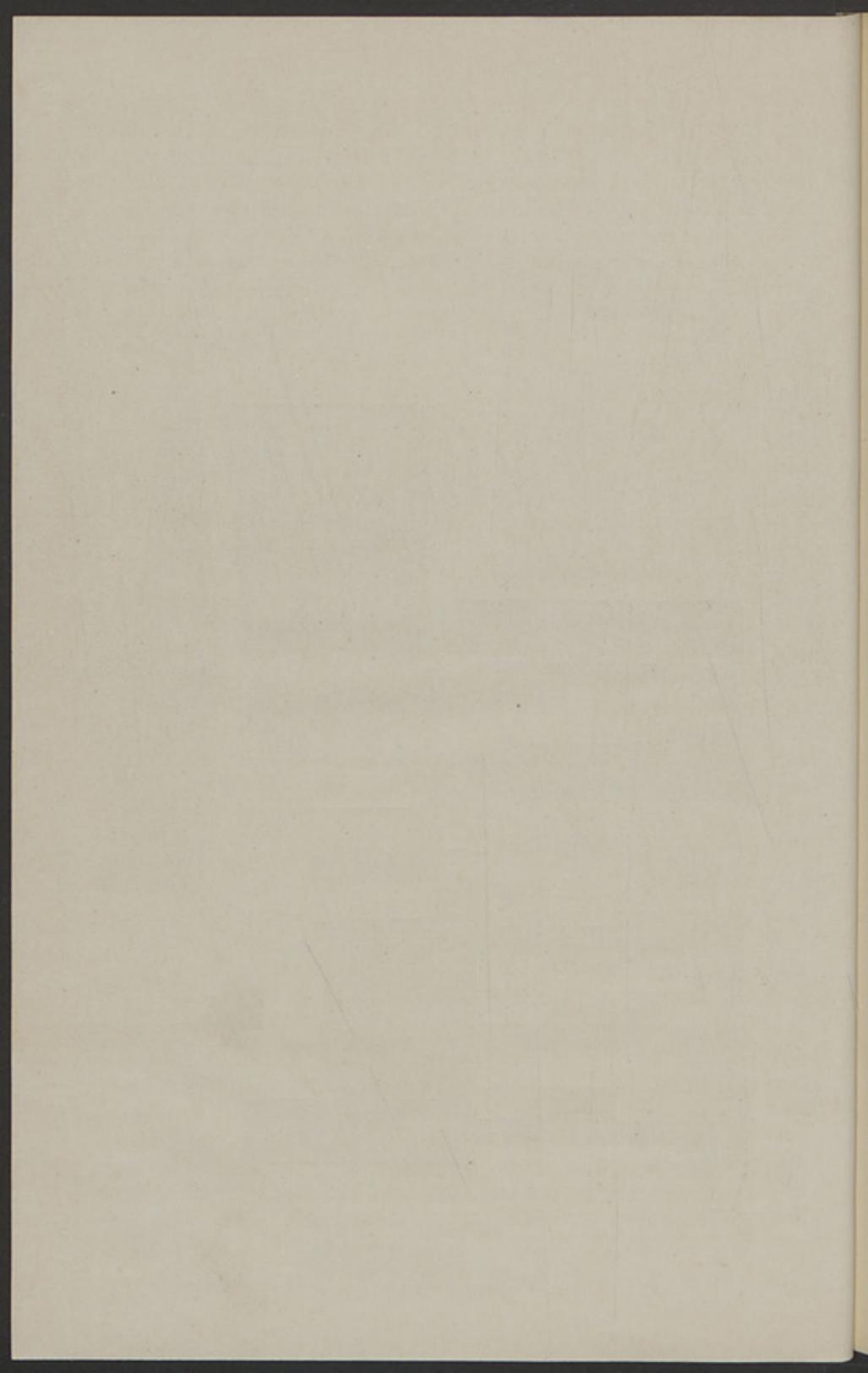
Sch. 1900
37



VERDI — AIDA

Bühnenmodellzeichnung

Leitung: Bruno Heyn, Gustav Großmann, Julius Schmitz-Bous



Auch als Operndirigent wurde Weber bahnbrechend, da er, als vielleicht erster, das musikalische Bühnenwerk in deutschem Sinne als Gesamtheit, als Verschmelzung von Ton, Wort und Geste zu einer höheren Einheit auffaßte und lediglich nach dramatischen Gesetzen, nicht nach einseitig musikalischen, orchestralen, vokalen, literarischen oder sonstigen Teilstandpunkten dirigierte.

Webers Sendung war eine nationale — sie galt der Freiheit und Weltgeltung des Deutschtums, die er auf dem Felde der Musik eroberte. Der Jubel, der den Freischütz damals umrauschte, war ein Ereignis besonderer Art — es war, als ob ein Zauberwort gesprochen sei — ein Bann gelöst. Im Freischütz hat Weber das Wesen seines Volkes, gleichsam wie einen Laut aus dem Jenseits, mit den Mitteln seiner irdischen Kunst auf diese Welt projiziert. Weber kam auf die Welt, um den Freischütz zu schreiben.

GLUCK

DIE PILGER VON MEKKA

Wenn unser künstlerisches Gewissen gegenüber Gluck, soweit es sich um bühnenmäßige Darstellung handelt, nicht ganz frei ist, so trifft uns noch mehr die peinliche Feststellung, daß Gluck als Schöpfer komischer Opern wenig und nur in ganz unzureichendem Maße bekannt ist. Die reformatorische Leistung Glucks kann nicht ohne stärkste Einwirkung auch auf die „opera buffa“ anerkannt werden. Die Pilger von Mekka sind in der Zeit vollendeter Reife entstanden, unmittelbar nach dem Orpheus, und haben Mozart nach eigenem Geständnis nicht nur stofflich inspiriert, als er in der „Entführung aus dem Serail“ das gleiche Thema behandelte. Ursprünglich nach höfischem Brauch unter französischem Titel 1764 zu Wien aufgeführt, zeugt das Werk, das eine ganze Reihe ähnlicher Opern abschließt, von der gleichen künstlerischen Durchreifung, die Gluck mit dem Orpheus erlebte. Es zeigt uns Gluck von einer Seite, die man bei dem Schöpfer erhabener Musikdramen kaum vermuten, die nur durch Reichtum und Vielseitigkeit eines Genies erklärt werden kann.

DER STIL GLUCKS

MAX AREND

Genießt man eines der Gluck'schen Werke, so ist vielleicht das erste, was einem Hörer von heute auffällt, eine gewisse, zunächst befremdende Zurückhaltung im Ausdruck. Es handelt sich um ein Hauptcharakteristikum der Gluck'schen Musik. Sie ist, wenn man will, spröde, sie erschließt ihren Reichtum an Ausdrucksgewalt und an Zartheit des Empfindens nur dem, der sich ihr zuvor ganz hingegeben hat, sie

will nirgendwo glänzen und blenden, in der kürzesten Formel, sie ist esoterisch, nicht exoterisch. Kaum ein Künstler hat sich eine solche Reinheit gegenüber dem Effekt zu bewahren gewußt wie Gluck. Er will nicht als Musiker wirken, sondern als Dramatiker. Und so kommt er häufig auf musikalische Mittel, die nur bei der vollkommen guten Darstellung, dann aber unvergleichlich wirken, während sie dem oberflächlichen Blick als ungenügend, ja als unverständlich erscheinen. Gluck will stets durch die gesamte Situation, nicht aber durch musikalischen Prunk wirken. Die künstlerische Ökonomie verhindert Gluck an jedem stereotypen Ausdruck und gerade in diesem Punkt könnten wir heute, wo sich beim Mondenschein unfehlbar Horntöne und gedämpfte Geigen einstellen usw., unendlich viel von ihm lernen. Häufig geht bei Gluck irgendein stürmisches Ereignis, das bei einem modernen Komponisten alles Blech und alle Dissonanzen in Bewegung setzen würde, beinahe spurlos vorüber und doch ist aus zahlreichen Einzelfällen bekannt, wie sehr dieser Dramatiker jede Gebärde des Schauspielers mit seiner Musik vorgeschrieben hat, und wie er in den Pariser Proben die Schauspieler fast tyrannisierte, bis sie sich seinen Ideen fügten.

Damit ist der Kernpunkt des Stilproblems bei Gluck berührt. Es gibt in der Tat keine Kunst, die empfindlicher gegen auch nur mittelmäßige Aufführung wäre, als die Gluck'sche. Ihre musikalische Ökonomie, die vielfach nichts anderes ist als das Verhalten dämonischer Kraft und einen ästhetischen Wert darstellt, der uns heute nicht mehr fremd sein dürfte, die für Gluck charakteristische Neigung, die innere Handlung zu zergliedern, die seinen Kompositionen anhaftenden monumentalen Züge, vor allem die geradezu räumliche Wirkung seiner Musik, ihr Vordringen und Zurückweichen, verlangen stilreine Aufführungen, in einer Art, wie sie heute die moderne Opernregie zu erschaffen bemüht ist. Gluck selbst hat aus Resignation darauf verzichtet, eine Tradition seines Stils zu schaffen, im Vertrauen auf den zeitlich unbegrenzten Wert seiner Werke. Größe und Vielseitigkeit des Genies zeigen sich eben darin, daß seine Erschließung ferner Zukunft vorbehalten bleibt. Erhabenheit und Strenge des Ausdrucks machen Gluck unnahbar für Vergnügungssucht oder für szenischen Prunk. Seine Kunst kann nur wirken, wenn sie als Totalität höchster Exaktheit erscheint, wenn aus jeder musikalischen Gebärde der ganze Gehalt herausgeholt ist, wie er selbst als Gesamtleiter seiner Opern eine für seine Zeit unerhörte Probenarbeit — bis zu dreißig Proben — einführte, den letzten Chören wie den ersten Helden, die große Entwicklung auf der Bühne wie die feinste Gebärde der Sängerin im Auge behielt. Welches sind die Elemente seines Aufführungsstils? Die Klarheit, Reinheit, die im

Wesen seiner Musik liegen, im Wesen eines Musikers, der zum Ausdruck des Schmerzes gerade das Dur verwendet, Klarheit und Reinheit, die uns aus dem ruhigen und strahlenden Auge des Meisters entgegenblicken.

MEINE KOMÖDIE „PENELOPE“

JULIUS BERSTL

Es wird manchem Freund und Anhänger konzessionsfremder Gegenwartsdramatik — also dem prinzipientreuen Verfechter von Zeit-, Reportage-, Dokumentenstücken, oder wie die modernste Gattung gerade heißen mag — schwerfallen, sich umzustellen und einem Stück Gerechtigkeit widerfahren zu lassen oder gar Geschmack abzugewinnen, das keinen Anspruch darauf erhebt, legitime oder illegitime Beziehungen zur Gegenwart und ihren Problemen und Erschütterungen zu haben. Trotzdem — Hand aufs Herz — hat der miterlebende, mitkämpfende Zeitgenosse nicht doch hin und wieder die uneingestandene, nicht wegzuleugnende Sehnsucht nach einer Stunde des Aufatmens, einer Stunde nachdenklicher Beschaulichkeit, in der es sich nicht um politische oder wirtschaftliche Dinge dreht, nicht um Partei, Beruf, den Hader und die Misere des Alltags, sondern um gewichtlosere Dinge, deren verspielte Sorglosigkeit und Grazie Gegengewicht sein kann zu den handgreiflichen Sorgen, unter denen heutzutage wir alle leiden? Und soll der Schriftsteller — der Dramatiker — nicht auch das Recht besitzen, von Zeit zu Zeit einen Blick durch die Nebel zu werfen, die unsern Blick einengen, und mit dem Flugzeug „Phantasie“ auf ein paar Stunden in glücklichere Zonen zu entfliehen? Der eingeschworene Verfechter der Zweckdramatik wird meine Frage mit „Nein“ beantworten und die Zeitnähe als das A und O unsrer Kunst verteidigen. Dennoch wage ich zu behaupten, daß die Phantasiedichtung ein Regulativ ist, das auch unsre Zeit auf die Dauer nicht entbehren kann. Mir selbst liegt es fern, der Gegenwart prinzipiell aus dem Wege zu gehen, und wenn ich schon in meinen früheren dramatischen Arbeiten „Dover-Calais“ und „Scribbys Suppen sind die besten“ Zeittypen gezeichnet und aktuelle Erscheinungen auf der Lustspielenebene vorgeführt habe, so weiß ich mich auch in dem Roman „Kinderkreuzzug“, vor dessen Beendigung ich gerade stehe, und der das Kollektiv-Schicksal verwaorloster Halbwüchsiger aufdecken will, der Zeit, in der wir leben, sehr nahe und verbunden.

Das Studium einer englischen Literaturgeschichte vermittelte mir die Bekanntschaft mit dem Inhalt der Komödie „What you will“ des elisabethanischen Dramatikers John Marston. Der Kern der Handlung dieses Stückes fesselte mich und lief mir immer wieder über den Weg,

bis ich mich dazu entschloß, das gleiche Thema komödisch zu behandeln. Ich zog es vor, ein neues Stück zu schreiben, anstatt eine bloße Bearbeitung des alten vorzunehmen. Und um nicht durch bewußte oder unbewußte Abhängigkeit vom vorhandenen Material behindert zu werden, vermied ich es, das Stück, dessen Inhalt mir durch zehn Zeilen des Literarhistorikers bekannt geworden war, zu lesen, ehe ich selbst die Konzeption meiner Komödie beendet hatte. Das Ergebnis dieser Arbeitsmethode ist: völlige innere und äußere Unabhängigkeit vom Vorbild, ein neuer Schauplatz, ein anderes Zeitalter, neue Figuren und eine gewandelte Stellungnahme zum Thema selbst. Ob es sich gelohnt hat, so radikal vom Werk des John Marston Abstand zu nehmen, muß die Aufführung meiner „Penelope“ lehren. Was ich mit der Komödie gewollt habe, ist unschwer zu verstehen, und ich lasse daher das Stück selbst sprechen. Eines mag mir aber zu sagen noch vergönnt sein: ich glaube, daß es mir gelungen ist, den Schauspielern Aufgaben vermittelt zu haben, an die sie nicht mit Unlust herangehen werden. Das Theater der Gegenwart, das über dem Kollektivschicksal das Einzelschicksal als sekundär in den Hintergrund drängt, geizt in dieser Beziehung. Ich habe mit Bewußtsein dem Komödiantischen im Schauspiel Nahrung geben wollen. Die Figuren meines Stückes berauschen sich an ihren eignen Rollen, und das Deklamatorische ist nicht nur Mittel zum Zweck, sondern in gewisser Hinsicht auch Selbstzweck. Hier ist eine absichtliche Verbindung des modernen Theaters mit der *commedia dell'arte* des Barock angestrebt. Und nun soll der Zuschauer selbst entscheiden, ob das Phantasiespiel „Penelope“ genug Eigenkraft besitzt, um sich gegenüber der robusteren Nachbarschaft des aktuellen Dramas zu behaupten! Der auffällige Mangel an lebensfähigen Stücken überhaupt gibt mir vielleicht die Berechtigung, einer Erweiterung des dramatischen Stoffgebiets durch Heranziehung von Themen eines früheren Zeitalters das Wort zu reden und damit zur Auflockerung und Bereicherung des Spielplans beizutragen.

DER THEATERPOLEMIKER

Freilich gibt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen: aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen: wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Lessing

Die Theater-Zeitschrift erscheint in zwangloser Folge, in der Regel halbmönatlich
Herausgeber: Hans Melssner. Druck und Verlag M. Bauchwitz, Stettin, Klosterhof 3.
Nachdruck nur unter Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.