

Zwischen Biedermeier und Romantik? Zur schwierigen Einordnung eines untypischen Künstlers

Manuel Gervink

Geborgenheit, Frieden. Bratäpfel in der Ofenröhre. Der Ohrenbackensessel, lange Pfeife und Spucknapf. Rechtschaffenheit, Bescheidenheit. Der Schreibsekretär, die Kirschholzkommode. Besen und Scheuersand, blitzblanke Böden. Ewiger Sonntag. Die frohe Kinderschar, die emsige Hausfrau, der gütige Vater (Hoppe, hoppe Reiter ...), die lieben lieben Großeltern. Ja, der brave Handwerker, die reinliche Magd. Redlichkeit, üb' immer Treu und ... Vergilbtes, Verschossenes, geraffte Tüllgardinen. Die Waldmeisterbowle, die Geißblattlaube. Der Immortellenkranz an der Wand, der Myrtenstrauß unter dem Glassturz. Blümchengemalte Tassen und Teller, goldene Aufschriften: *Dem lieben Patenkinde, Dem Jubelpaar, Aus Freundschaft*. Spezialtassen für Schnurrbartträger. Perlenbestickte Klingelzüge, gepreßte Blätter und Blüten, zwischen stockfleckigen Buchseiten, Poesiealben, Stammbuchverse, Kalendersprüche. Unter den Rücken hervorragende Beinkleider mit Spitzenbesatz. Reseda, Vergißmeinnicht, Rosen- und Lavendelduft. Klaviergeklimper, Liedertafel, Frühkonzerte. Kaffeekränzchen, Pfänderspiele, Zylinder und Vatermörder. Die Perle im Plastron, der Spazierstock mit Elfenbeingriff [...]. Strickstrumpf und Brotbacken. Schweineschlachten vor der Haustür, Grütwurst mit Wurstsuppe. Klistier und Bettpfanne. Das rotgewürfelte Schnupftuch, die Schnupftabaksdose – wohl bekomm's, Gott vergelt's! Der würdige Oheim im Bratenrock, die gute gute Muhme, die freundlichen Alten im Silberhaar. Der Aktuarium am Stehpult, den Gänsekiel spitzend, der gähnende Wachsoldat im Schilderhaus. Der Spion am Fenster.

Mit dieser Assoziationskaskade unter dem Titel *Biedermeiers Nachlass* beginnt Günther Böhmers umfangreiche und bildgewaltige Anthologie der Welt des Biedermeier,¹ einer Welt, in der wir uns nicht recht einrichten mögen und in deren vermeintlich wohliger Atmosphäre stets auch etwas Gestriges, Abgestandenes, spießig Selbstgenügsames mitschwingt. – Aber ist dies auch eine Welt, in der Albert Lortzing gelebt hat? Peter Cornelius findet in seinem Bericht über ein Benefizkonzert

¹ Günther Böhmer, *Die Welt des Biedermeier* (Große Kulturepochen in Texten, Bildern und Zeugnissen 7), München 1968, S. 7.

zugunsten der Familie des Komponisten nach dessen Tod zu dieser idyllischen Szenerie eine in ihrer Diktion unverkennbare Wortwahl:²

Denke dir [...] Lortzing und Hans Sachs – fünfte Etage, Dachstübchen, Stiefelleisten, Kindergeschrei; dabei Pech und wieder Pech, und dann denke dir die Muse, die plötzlich einmal zur Dachluke hereinlächelt und dem guten lieben Schuh- oder Tenormachergesellen verstohten die Hand drückt und sich dann selbst wieder drückt; und dann denke dir ein Lied wie das Zarenlied in aller Leute Mund, und wenn so ein guter Familienvater von der Reise heimkehrt, wie dann die Kinder singen: Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen! und wie noch nach Jahrhunderten vornehme Leute und große Dichter dem Schuster nachsingen und ihm Apotheosen schreiben – siehst du, das ist auch Poesie. Diese Blume wächst überall, wo ein gesundes Herz guten Boden hergibt, und am besten gedeiht sie, wenn sie mit edlem Wein oder heißen, bittern Tränen genetzt wird.

„Diese Blume wächst überall“ – unverkennbar die Anspielung auf die blaue Blume der Romantik, die eben gerade nicht überall, sondern eher nirgends zu finden ist und somit zum Objekt steten Sehnsens und Strebens wird. Lortzing und Hans Sachs in Spitzweg'scher Dachstubenidylle, beide brave und ehrliche Gesellen, denen jegliche Transzendenz abgeht. Die Muse dankt beiden, aber sie dankt ihnen nur verstohten, drückt ihnen nur die Hand und verdrückt sich anschließend selbst. Lortzings einfache Kunst sei eben auch Poesie; posthumer Ruhm, welch ein Trost! Oder, wie Cornelius es ausdrückte:³

Lortzing ist einer von den Musensöhnen, die nicht im Lehnssessel groß geworden sind; aber der Tod streckt die Leute, und mancher, der im Leben eng und gedrückt einherging, braucht einen großen Sarg. Lortzing wächst im Sarge.

Sehr tröstlich. Doch ist dies das Bild, das die Biografik sich eben von Lortzing gemacht hat: „Mit weiser Selbsterkenntnis, um die ihn mancher beneiden könnte, beharrte Lortzing sein Leben lang auf einer

² Georg Richard Kruse, *Albert Lortzing. Leben und Werk*, Leipzig 1914, 2. Aufl. Wiesbaden 1947, S. 5 f.

³ Ebd., S. 5.

bescheidenen Stufe des Kunstschaffens“⁴, schreibt Georg Richard Kruse in seiner Lortzing-Biografie. Das erinnert an Johann Nikolaus Forkel, der Johann Sebastian Bach – ohne dies eigentlich recht beurteilen zu können – eine ähnlich bescheidene Haltung beimaß: Bach (so Forkel) habe sich nie um den Beifall der Menge bekümmert; vielmehr habe er der Kunst gedient, ohne darauf zu sehen, ob diese auch die Zustimmung beim Hörer finden würde.⁵ Dennoch ist hier ein entscheidender Unterschied auszumachen: Bach schuf mit der Selbstverständlichkeit des Genies und für die Ewigkeit; Lortzing hingegen unterhielt, er erzielte temporäre Erfolge, sein Werk war von vornherein gar nicht erst für die Ewigkeit gedacht. Und dennoch – Wunder über Wunder! – blieb und bleibt es erhalten, ja, seine Beliebtheit und sein Ruhm wachsen, gegen jede Erwartung und auch noch nach dem Tod des Komponisten: „Lortzing wächst im Sarge.“ Wie eine Konstante lässt sich dieses Meinungsbild im Schrifttum über Lortzing auffinden, stets verbunden mit der Gewissheit, dass Lortzing nicht nur kein romantischer Komponist sei (als sei der Status des „romantischen Komponisten“ eine objektive, an definiten Merkmalen messbare Qualität), sondern dass er auch an diesem Ziel (konkret mit seiner *Undine*) gescheitert sei – was wiederum für seine biedermeierliche Verankerung spricht. – Schuster, bleib bei deinem Leisten (und welch heimlicher Triumph, dass der Hans Sachs Wagners in so vielen Zügen von dem Lortzings geprägt ist)!

Lortzing ist ein Kind des Biedermeier und darin vergleichbar Conradin Kreutzer, Louis Spohr und Heinrich Marschner:⁶

Im Grunde seines Wesens war er allem Romantischen abhold, auch wenn er sich in den Libretti zu *Regina*, *Undine* und *Hans Sachs* der Geisteswelt

⁴ Ebd., S. 7.

⁵ „Er arbeitete für sich, wie jedes wahre Kunstgenie; er erfüllte seinen eigenen Wunsch, befriedigte seinen eigenen Geschmack, wählte seine Gegenstände nach seiner eigenen Meynung, und war endlich auch mit seinem eigenen Beyfall am zufriedensten. Der Beyfall der Kenner konnte ihm sodann nicht entgehen, und ist ihm nie entgangen.“ Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1812). Edition, Quellen, Materialien, vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff (Bach-Dokumente VII), Kassel 2008, S. 88.

⁶ Wolfgang Rehm, Art. Lortzing, Gustav Albert, in: *MGG*, Kassel 1960, Sp. 1206–1213, hier 2111 f.

der deutschen Romantik genähert hat. Sein dem Volkstümlich-Behaglichen [!] gewidmetes Schaffen hat keinen Anteil an den Ideen Webers, E. T. A. Hoffmanns oder gar Wagners; mit dem letzteren hat er nur das Eine gemeinsam, daß er in der Mehrzahl seiner Opern sein eigener Librettist und somit der Sorgen enthoben war, die andere Komponisten in dem ewig unerfreulichen Kampf mit ihren Textdichtern zu bestehen hatten.

So schreibt noch Wolfgang Rehm in der alten *MGG*.⁷ Immer wieder die tröstliche Versicherung, dass Lortzing zwar nicht zur Romantik gehöre, dass das aber auch quasi nicht so schlimm sei; auch im Volkstümlich-Behaglichen vermag man sich recht kommod einzurichten. Und mehr noch – groß ist die Versuchung, Lortzing als einen Mann der Praxis darzustellen, als einen, der zupacken kann und sich nicht im versponnenen Kosmos der romantischen zwei Welten verliert, von denen doch weder die eine, bürgerlich-existenzielle, noch die andere, künstlerisch-vergeistigte bis verschrobene, wahrhaft Bestand hat. Lortzing als Praktiker, als „ein ‚Theatermann‘ in des Wortes wahrster Bedeutung.“⁸ Ein Schauspieler eben, noch dazu ein gut aussehender, charmanter, der die Leute zu unterhalten wusste, sodass sie sich noch viele Jahre seiner erinnerten. Ein Komiker, gewiss, aber doch einer, der die oftmals derbe Bühnenkomik seiner Zeit nicht in seine Werke übertrug. Und als sei dies unabdingbar notwendig, so ist sich Kurt Pahlen nicht zu schade, ihm gönnerhaft melodisches Können zuzugestehen:⁹

Zudem war Lortzing, und das sollten ihm selbst seine neunmalklugen Kritiker lassen, ein echter Melodiker. [...] Bei Lortzing findet sich manches Durchschnittliche, das ebenso in Partituren seiner Zeitgenossen stehen könnte, auch der „Minderen“ unter ihnen. Aber wenn eine Person, eine Situation, eine Stimmung ihm besonders zusagt, dann verfügt er über außergewöhnliche Inspiration. Da schafft er Bleibendes, echt Volkstümliches [...].

⁷ Unnötig zu erwähnen, dass der Lortzing-Artikel von Irmlind Capelle in der neuen *MGG* von derartigen Pauschalurteilen vollkommen frei ist: Irmlind Capelle, Art. Lortzing, Albert (Gustav), in: *MGG*², Personenteil 11, Kassel und Stuttgart 2004, Sp. 477–488.

⁸ Kurt Pahlen, *Albert Lortzing. Zar und Zimmermann. Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes*, München 1981, S. 250.

⁹ Ebd., S. 261.

Und als sei dies nicht schon abgeschmackt genug, gelangt Pahlen schließlich noch zu dem ungeheuer luziden Schluss:¹⁰

Er [Lortzing] steht zwischen Kunstmusik und Volksmusik, zwischen denen in jener glücklichen Stunde kein Abgrund lag. Seine Kunst ist volkstümlich, und seine volksnahe Art beruht auf viel Kunst.

Ja, mag man so recht biedermeierlich sagen, jene schönen Zeiten, sie sind vorbei. – Fatal erinnert diese Diktion im Übrigen an die in ihrer Einfachheit wahrhaft furchterregende Erkenntnis, es gäbe keinen Unterschied zwischen ernster und unterhaltender Musik, sondern nur zwischen guter und schlechter. Dabei herrscht gleichermaßen Einigkeit darüber, dass es gerade die ach so volkstümliche Komik Lortzings war, die ihm den Weg zur Romantik versperrte, den er prinzipiell vielleicht doch hätte beschreiten können. Romantisch im Sinne E. T. A. Hoffmanns, so Anna Amalie Abert, hätten Lortzings Spielopern eben wegen ihrer komödiantischen Qualitäten nicht sein können. Und da, wo er sich an einen wahrhaft romantischen Stoff traute, nämlich bei der *Undine* Friedrich de la Motte Fouqués (UA 1845), hat der Komponist:¹¹

[...] sie durch die Zufügung der dramatisch gänzlich überflüssigen, banalen Gestalten des Schildknappen Veit und des Kellermeisters Hans zu einem Zwitter zwischen biedermeierlich-biederer Spieloper und wirklich romantischer Oper gemacht. Durch diesen Kontrast hat sie zwar an Bühnenwirksamkeit gewonnen; sie erscheint neben der rund dreißig Jahre älteren gleichnamigen Oper Hoffmanns wie ein grobes, aber farbiges Gemälde neben einer feinen Pastellzeichnung, doch symbolisiert sie dadurch mit besonderer Eindringlichkeit die vergrößernde Entmythologisierung und Realisierung, die die romantische Oper nach ihrer kurzen Blütezeit erfahren hatte.

Wie tröstlich, mag man anmerken, dann war es ja doch zu etwas gut. Deutlich wird aber auch hier die Metaphorik in ihrer Verbindung zum Biedermeier-Vokabular spürbar.

Kaum verwunderlich erscheint es, dass in den 1930er Jahren diese Haltung überdies als typisch deutsch belobigt wurde: Lortzings Humor,

¹⁰ Ebd., S. 251.

¹¹ Anna Amalie Abert, *Geschichte der Oper*, Kassel 1994, S. 270 f.

so Hellmuth Laue, „steht zwar hinter der feinen Beweglichkeit der italienischen Opera buffa zurück, aber von französischer Schlüpfrigkeit und Frivolität ist er ebenso weit entfernt. Die zierliche Mischung herzlicher Gemütlichkeit und Sorglosigkeit mit stiller Wehmut und leiser Resignation ist ihm eine besondere Tönung. Er ist deutsch.“¹² Kaum anders gibt sich Werner Oehlmann bei der Erklärung von Lortzings Scheitern in Wien: „Seine anspruchslose norddeutsche Kunst fand in der verwöhnten, nach südlich-sinnlichem Wohlklang verlangenden Donaumetropole wenig Resonanz.“¹³ Gänzlich falsch aber ist die Annahme, dass Romantik und Humor einander ausschließen, etwa nach der Regel: Wenn es romantisch ist, dann ist es nicht komisch, und wenn es komisch ist, dann ist es nicht romantisch. Gerade der herbeibemühte E. T. A. Hoffmann zeigt in dem ironischen Ton seiner *Gedanken über den hohen Wert der Musik* die Möglichkeit auf, die eine Ironisierung des letztlich eigenen Gedankenguts bietet. Hier nämlich soll alles romantische Denken einer gesunden, wahrhaft biedermeierlichen Lebensweise Platz machen:¹⁴

Kein Mensch von gesundem Verstande und gereiften Einsichten wird den besten Künstler so hoch schätzen, als den wackern Kanzelisten, ja den Handwerksmann, der das Polster stopfte, worauf der Rat in der Schoßstube oder der Kaufmann im Comptoir sitzt, da hier das Notwendige, dort nur das Angenehme beabsichtigt wird. Wenn man daher mit dem Künstler höflich und freundlich umgeht, so ist das nur eine Folge unserer Kultur und unserer Bonhommie, die uns ja auch mit Kindern und andern Personen, die Spaß machen, schön tun und tändeln läßt. [...] Denn ich frage mit Recht: wer ist besser daran, der Staatsbeamte, der Kaufmann, der von seinem Gelde Lebende, der gut ißt und trinkt, gehörig spazieren fährt, und den alle Menschen mit Ehrfurcht grüßen, oder der Künstler, der sich ganz kümmerlich in seiner phantastischen Welt behelfen muß? Zwar behaupten jene Toren, daß es eine ganz besondere Sache um die poetische Erhebung über das Gemeine sei, und manches

¹² Hellmuth Laue, *Die Operndichtungen Lortzings. Quellen und Umwelt, Verhältnis zur Romantik und zu Wagner* (Mnemosyne. Arbeiten zur Erforschung von Sprache und Dichtung 8), Bonn 1932, S. 192.

¹³ Werner Oehlmann, *Oper in vier Jahrhunderten*, Stuttgart und Zürich 1984, S. 440.

¹⁴ E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, zit. nach: *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka* (Digitale Bibliothek), S. 46.097/46.099.

Entbehren sich dann umwandle in Genuß; allein die Kaiser und Könige im Irrenhause mit der Strohkrone auf dem Haupt sind auch glücklich!

Was Hoffmann hier mit tiefender Ironie versieht, klingt in der Musikgeschichtsschreibung bierernst nach. Nach Meinung Werner Oehlmanns scheint es für Lortzing:¹⁵

[...] keinen Beethoven, auch keinen Weber gegeben zu haben, nur die neuere französische Opéra comique mag ihm Vorbilder geliefert haben. Seine Kunst ist eine Art von verspäteter, zu kleinen Dimensionen geschrumpfter Klassik, rational, heiter und human. Sie ist darum nicht als epigonal zu bezeichnen, sondern wurzelt mit voller Originalität in ihrer Zeit, dem vormärzlichen, biedermeierischen Bürgertum, ein heller, freundlicher Gegenklang zur düsteren, ins Irrationale strebenden Exaltation der großen Romantik.

Das ist letztendlich reiner Hoffmann, allerdings in völliger Verkennung seines ironischen Tons. Und was die „geschrumpfte Klassik“ betrifft, erinnern wir uns: „Lortzing wächst im Sarge.“

Was bei Lortzing, wie auch bei Otto Nicolai und Friedrich von Flotow, zweifellos besticht, ist der Gedanke einer vermeintlich nahtlosen Identität von gelebtem bürgerlichem Ideal und der Welt der Spieloper, die dem philiströsen Bürger keine hochproblematischen, exaltierten Phantasiefiguren vorführt, sondern seinesgleichen auf die Bühne befördert. In diesen Werken erkennt der Bürger letzten Endes sich selbst; sie fordern ihm keine größere geistige Aktivität ab, bestätigen ihn vielmehr in seinem eigenen Lebensgefühl und seiner antiromantischen Haltung¹⁶ – eben der Haltung, über die sich Hoffmann lustig macht.

Gemäß ihrer starken Verhaftung im Schauspiel kommt dem Libretto der Spieloper besondere Bedeutung zu. Und so ist es nicht verwunderlich, dass Lortzings pragmatisches Gespür auch als Erklärung für die Tatsache herhalten muss, dass er sein eigener Librettist war. Nach seiner eigenen Anschauung musste ein Libretto an sich bereits publikumswirksam sein; ohne dieses bzw. durch die Musik allein konnte die Oper nicht

¹⁵ Oehlmann, *Oper in vier Jahrhunderten*, S. 441.

¹⁶ Albrecht Goebel, *Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow. Ein Beitrag zur Geschichte und Ästhetik der Gattung im Zeitraum von etwa 1835 bis 1850*, Phil. Diss., Köln 1975, S. 110.

reüssieren. Hierzu empfiehlt sich nach Lortzing für die Librettowahl der Bereich des „verschollenen Mittelgutes“, worunter mittelmäßige und vergessene Schauspiele zu verstehen sind:¹⁷

Mittelmäßigkeit bietet die Garantie dafür, daß sie weder das Publikum überfordern noch sich – dem Begriff „Mittelgut“ entsprechend – unter einem unabdingbaren Niveau bewegen. Des weiteren spricht für ihre Verwendung, daß sie dem Publikum mit Sicherheit unbekannt sind. Greift der Librettist auf einen klassischen Stoff als Opernvorlage zurück, so tritt das Publikum nach der Auffassung Lortzings schon mit Vorurteilen an die Oper heran. Es kennt den Stoff und vermag vorzeitige Rückschlüsse auf die Oper zu ziehen. Hingegen wirkt das „verschollene Mittelgut“ auf den Theaterbesucher neu und schließt eine vorgefasste Meinung weitgehend aus.

Aus dieser Haltung heraus lehnte Lortzing ein Libretto (welches, ist ungeklärt) von Wilhelmine (Helmina) von Chezy ab, die um die 1820er Jahre der Dresdner Romantik zugehörte und heute u. a. durch ihr Libretto zu Webers *Euryanthe* bekannt ist, weil ihm der Stoff, wie er in einem Brief schreibt, „nicht reichhaltig genug“ erscheine, während das Publikum Handlung wolle – „viel Handlung!“. Nicht ohne seiner Hoffnung Ausdruck zu verleihen, „dereinst einen romantischen Stoff aus Ihrer geistreichen Feder zu empfangen, dem ich mein geringes Talent widmen kann“.¹⁸ Wenn Lortzing hier das Attribut „romantisch“ gebraucht, dann ist dies jedoch ausschließlich auf die Stoffwahl bezogen, nicht aber auf Fragen der ästhetischen Wesensbestimmung der romantischen Oper, für die er sich entweder nicht zuständig fühlte oder aber – und dies erscheint wahrscheinlicher – nicht weiter interessierte, da für ihn andere Fragen im Vordergrund seines Interesses standen.¹⁹ Und auch die Tatsache, dass Lortzing sich bereits am 17. Mai 1849, keine zwei Wochen also nach Ausbruch des bewaffneten Aufstands in Dresden und nur neun Tage nach der Flucht Richard Wagners aus der Stadt, sich bei dessen ehemaligem Vorgesetzten Wolf Adolph von Lüttichau für die soeben

¹⁷ Goebel, *Die deutsche Spieloper*, S. 47 f.

¹⁸ Brief vom 13. Juli 1844, zit. nach: *Albert Lortzing: Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 4), hrsg. von Irmilind Capelle, Kassel 1995, S. 191.

¹⁹ Vgl. Goebel, *Die deutsche Spieloper*, S. 108.

entstandene Vakanz als „deutschen Komponisten von einigem Renommee und langjähriger Bühnenpraxis“²⁰ empfahl, zeugt gleichermaßen von pragmatischem Sinn wie Unkenntnis der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Situation. Gleichzeitig scheint er aber keine Mühe gehabt zu haben, sich selbst auf dieser Stelle zu sehen.

Fragen wir uns erneut nach der vermeintlichen Kongruenz biedermeierlicher Lebens- und Gesellschaftsformen und der handwerklichen Konzeption der Spieloper, so werden wir mit dem Gegensatzpaar Biedermeier – Romantik quasi alleingelassen. Bemerkenswert ist dabei, dass es Lortzing – projiziert man diese Antinomie auf seine unstete, stets von materiellen Sorgen durchwirkte Existenz – stets von der Romantik fort- und zum Biedermeier hingezogen hat, wenn man denn gewillt ist, die bürgerliche Versorgtheit eines bestallten Hofbediensteten unter primär biedermeierlichen Prämissen und das Dasein innerhalb einer fahrenden Komödiantentruppe als romantisch ansehen zu wollen. So gesehen, hätte des Vaters Entscheidung, die gesamte Familie zu Schauspielern zu machen, nachdem die bürgerliche Existenz zerbrochen war, eine unfreiwillige Romantisierung des Daseins mit geradezu traumatischen Ausmaßen bedeutet. Gleichermäßen wäre dieses traumatische Erlebnis Grund und Erklärung genug, weshalb Lortzing sich ein Leben lang bemüht hat:²¹

[...] diese Vertreibung aus dem bürgerlichen Paradies rückgängig zu machen; geradezu rührend klingen seine Jubelrufe, als er mit der Leipziger Ernennung zum Kapellmeister den Schauspielerberuf endlich hinter sich lassen und zu einer Art bürgerlichem Musikbeamten aufsteigen konnte. Umso demütigender war dann die Rückkehr ins ungeliebte Komödiantengewerbe als Brotberuf der letzten Lebensjahre.

Lortzing, der Antiromantiker schlechthin, als Gefangener des Zwei-Welten-Modells, wengleich unter umgekehrten Vorzeichen: Zieht es den romantischen Künstler, und hier mag Wilhelm von Wackenroders fiktiver Tonkünstler Joseph Berglinger als Vorbild dienen, stets von der

²⁰ Brief vom 17. Mai 1849, zit. nach: *Lortzing. Briefe*, S. 367.

²¹ Petra Fischer, *Vormärz und Zeitbürgertum. Gustav Albert Lortzings Operntexte*, Stuttgart 1996, S. 14.

bürgerlichen zur Künstlerexistenz, aus der er nur gegen seinen äußersten Willen wieder zurückgerufen wird, so verhält es sich im Fall Lortzings gerade umgekehrt, zieht es ihn doch stets von der künstlerischen Freiheit (die alles andere ist als das) zurück in die biedermeierliche Stube, deren Gemütlichkeit freilich auch fragil zu nennen ist, wird er doch auch hier von der Wirklichkeit eines robusten Marktes eingeholt, der noch keinen Schutz des geistigen Urhebers kennt und diesen häufig genug übermäßig lang auf seine Tantiemen warten lässt.²²

Es scheint, dass der möglicherweise verlockende Gedanke einer existenziellen Übereinstimmung von gelebter und auf der Bühne inszenierter Existenz im Fall Lortzings aufzugeben ist, da die Argumentation mit Hilfe seiner ebenso wenig universalen Verweigerung gegenüber allem Romantischen schlicht abwegig ist. An dieser Stelle, in der Konstruktion eines Gegensatzpaares Biedermeier – Romantik, eröffnet sich ein musikhistoriografisches Problem, das im Kern in den ursprünglich sehr unterschiedlichen Konnotationen der Begriffe „Biedermeier“ und „Romantik“ begründet ist. „Biedermeier“ ist, von einem gewissen Hang zur Simplizität abgesehen, eben nicht durch musikalische Merkmale definierbar, wohl aber durch den Verweis auf außermusikalische, bürgerliche Institutionen wie Hausmusik, Liedertafeln, Singakademien, Musikfeste und dergleichen. Demgegenüber bedeutet „Romantik“ im allgemeinsten Sinne eine Geisteshaltung, die sich zwar in fast jeder Hinsicht von den biedermeierlichen Konstanten unterscheidet, dafür jedoch über wesentlich konkretere musikalische Konstituenten verfügt (z. B. die Vorstellung von Musik als einer Sprache der Seele, der Wirkungsmacht einer reinen, absoluten Instrumentalmusik etc.). Letztendlich ist zu diskutieren, ob sich diese Problematik in einem Rekurs auf die gesellschaftlich-politische Lage der Lortzing-Zeit aufheben lässt. Dass eine solche Interpretationsebene eingezogen werden kann, zeigt sich, sobald man die musikalische Ebene verlässt und sich auf die Handlungsebene konzentriert. So lässt sich auch unschwer Albert Lortzing als proletarischer Künstler interpretieren, dessen *Zar und Zimmermann* alles andere als gehobene Unterhaltung ist, äußert sich in diesem Werk

²² Hans Hoffmann, *Albert Lortzing. Libretto eines Komponisten*, Düsseldorf 1987, S. 40.

doch des Komponisten gesellschaftskritisches Anliegen unter den gegebenen reaktionären deutschen Zuständen der Metternich-Zeit, das sich tatsächlich „durch die musikalische Komödie am wirkungsvollsten und für die Polizeibehörden am schwersten faßbar äußern konnte [...]“,²³ wie Heinz Schirmag ausführt. Verfolgen wir diesen Ansatz einer Chiffrierung von Kritik an der gesellschaftspolitischen Situation weiter, dann erscheint Lortzing in ein dichtes Koordinatengewebe verstrickt, wie es Schirmag entwickelt.²⁴

Politisch ist Lortzing ein Vertreter des Vormärz und der Achtundvierziger auf dem Boden der klein-bürgerlich-revolutionären Demokratie; als Dichterkomponist der Vormärzzeit ist er zugleich ein Repräsentant der deutschen komischen Oper mit kleinbürgerlich-demokratischer Tendenz; als Librettist seiner Opern und als Schöpfer seiner Revolutionsoper Regina zählt sein musiktheatralisches Schaffen zur kleinbürgerlich-demokratischen Opernliteratur mit kritisch-realistischer Tendenz.

Lediglich der Romantik ist Lortzing erneut nicht zuzuordnen, jedoch parodiert er deren Schwächen in seinen Opern gesellschaftspolitisch.²⁵ Der Begriff des „Biedermeier“ ist hingegen vollkommen abzulehnen, da er nur geprägt worden sei, „um die Erinnerung an die großen gesellschaftlichen Bewegungen des Vormärz zu verdrängen und die revolutionsschwangere Vormärzzeit in eine angebliche Idylle umzufälschen“.²⁶ Der Charme dieses Modells liegt zweifelsohne darin, dass in ihm das unscharfe Gegensatzpaar Biedermeier – Romantik aufgehoben erscheint, da es in seiner gesellschaftlichen Irrelevanz aus dem Fokus der Betrachtungen gerät. Sein unbezweifelbarer Nachteil liegt in der unzulässigen Voraussetzung einer Identität von künstlerischem Bewusstsein und gesellschaftlich-politischen Prozessen. Wir würden auf diese Weise nur ein fehlerbehaftetes Modell gegen ein anderes eintauschen.

Bekommen wir hier gar ein historiografisches Problem? Dieser Fall dürfte wohl nur eintreten, wenn wir die einzelnen Positionen verabso-

²³ Heinz Schirmag, *Albert Lortzing. Ein Lebens- und Zeitbild*, Berlin 1982, S. 10.

²⁴ Ebd., S. 337.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 331 f.

lutieren – was allerdings im Schrifttum in nicht unbeträchtlichem Maß geschehen ist, hüben wie drüben sozusagen. Betrachten wir Lortzing in seinem Schaffen als biedermeierlichen Komponisten, dann trägt diese Zuschreibung eben lediglich ein Stück weit: Dem Kulturphänomen des Biedermeier zuzuordnen ist sein Streben nach seelischer Geborgenheit, aufbauend auf materieller Sicherheit. Dabei trägt dieser Aspekt, der sich wie eine Konstante vornehmlich durch seine an die Eltern gerichteten Briefe zieht, auch romantische Züge, insofern nämlich, als die erhoffte Geborgenheit ihm musikalische Vorhaben ermöglichen würde, an deren Ausführung er ansonsten wegen seiner tagesaktuellen Arbeitsbelastung nicht denken könnte. Sehen wir aber in Lortzing einen Komponisten, dessen Verhältnis zur Romantik durch diese Vorgaben verstellt ist, dann eröffnet sich die politisch-gesellschaftliche Perspektive: Lortzings Bemühen um die Nachfolge Richard Wagners in Dresden erscheint uns heute nur aus Gründen der Existenzsicherung für sich und seine Familie plausibel und nachvollziehbar. Ansonsten aber handelte es sich um ein Arbeitsverhältnis, an dessen substanziellem Umbau in Richtung auf eine ganzheitliche, gesamt-kunstwerkliche Neukonzeption von Oper und ihrer Vermittlung Wagner gegenüber demselben Baron von Lüttichau gerade eben noch gescheitert war. Lortzing schließlich als erfahrenen, überaus professionell agierenden und deshalb erfolgreichen Theaterpraktiker zu sehen, der über ein äußerst sicheres Gespür für komische wie dramatische Effekte verfügte, griffe – so wenig einer solchen Sichtweise prinzipiell zu widersprechen wäre – vermutlich letztendlich zu kurz, da es primär auf seine darstellerisch-praktischen Fähigkeiten abheben würde, den Komponisten aber weitgehend unberücksichtigt ließe.

Man könnte nach diesen Überlegungen geneigt sein zu fragen, ob eine solch komplexe Verortung eines Komponisten vom Schlage Lortzings wirklich vonnöten sei. Abgesehen davon, dass eine solche Position geradewegs wieder zu den pauschalen Urteilen zurückführen würde, die eingangs vorgestellt wurden, dürfte unbestritten sein, dass für ein adäquates Verständnis eines komplexen kulturellen Phänomens, das die Musik Albert Lortzings ohne jeden Zweifel darstellt, idealer Weise das kultur-, gesellschafts-, geistes- und allgemeingeschichtliche Umfeld zu eruieren ist. Dass die Biedermeier-Idyllik den Zeitgenossen bald suspekt wurde, zeigt sich an ihrer eigenen Ironisierung, wie sie in Ludwig Eich-

rochts *Klagelied des Schulmeisters Jeremias Birkenstecken um den hingegangenen Freund Gottlieb Biedermaier* [sic!] zu erkennen ist, der sie innerhalb ihres schwäbisch-vermufften Ambientes pathetisch zu Grabe trägt:²⁷

O Spektakel, welch' ein Schrecken!
Das ist Trauersiegellack.
Jeremias Birkenstecken,
Bürste deinen schwarzen Frack!

Welche Botschaft! Biedermaier,
Dieser Edle, lebt nicht mehr!
Bindet Flor an meine Leier,
Denn der Vorgang schmerzt mich sehr.

Bindet Flor an Hut und Hauben,
Daß die Träne besser fließt,
Niemand wird die Nachricht glauben,
Wenn er's nicht im Blättle liest.

Gott! Hätt' ich das können ahnen,
Daß der große Mann verschied,
Als wir eben in dem Schwanen
Sangen sein Kartoffellied!

O muß Alles denn von hinnen,
Was da schön und edel ist,
Dieses bringt mich schier von Sinnen,
Solch ein Dichter, Mensch und Christ!

Darf der Bürger denn nicht klagen,
Wo selbst die Regierung klagt,
Die ihm erst vor wenig Tagen
Die Medaille angesagt!?

Klaget, klaget, liebe Leute,
Denn das Klagen ist erlaubt,
Wenn der Tod als seine Beute
Einen Biedermaier raubt.

²⁷ Zit. nach Böhmer, *Die Welt des Biedermeier*, S. 7.