



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die italienische Oper. Operschulen in Venedig und Neapel. Die erste deutsche Oper in Hamburg. Deutsche Kapellmeister italienischer Schule.

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

und in der des ariosen Stils Elemente darbot, die der volkstümlichen Schaubühne gänzlich unbekannt waren, wurde die Grundform einer besonderen musikalisch-dramatischen Gattung: der modernen Oper. Das Schwergewicht lag hier ganz auf dem musikalischen Gebiete; den dramatischen Absichten fiel nur eine nebensächliche Aufgabe zu. Das ist der Zeitpunkt, von welchem ab wir das ursprüngliche Verhältnis, wenn auch nicht bewußt grundsätzlich, aber doch allem praktischen Geschehen nach gründlich verdreht sehen: die Musik gebärdet sich als die Herrin und macht sich das Drama zur Dienerin.

Da, wo das Drama auf eigenen Wegen eine volle Entfaltung gewann, in England und in Spanien, unter Shafespeare und Calderon, blieb das alte Verhältnis gewahrt; freilich nun in fast verkümmerten Formen. Bei beiden Dichtern fällt der Musik nur eine ornamentale Rolle zu, die man sich bei der Betrachtung der phantastischen Stücke Calderons oder beim Sommernachtstraum und beim Wintermärchen Shafespeares noch einigermaßen reich vorstellen mag. Es fehlte diesem neuzeitigen Drama indes die Verschmelzung von Ton und Wort als Träger der Leidenschaften und der ethischen Bedeutung, wie sie in der antiken Tragödie vorhanden gewesen war. So schwer also die Leidenszeit sein mochte, die das Musikdrama zu durchlaufen hatte — wiedergeboren konnte es nur auf dem Wege werden, den die Musik zunächst selbständig eingeschlagen hatte. Eine neue, umfassende Ausdrucksfähigkeit dieser Kunst, der bei den Griechen geübten gewiß gleichwertig aber nicht gleichartig, war entwickelt worden; es kam nun darauf an, ob diese Musik zum Drama kommen konnte, oder ob das Drama seiner Art so entsagen konnte, daß es dieser Musik sich anpassen mochte. Wie der Streit zwischen Idee und Praxis der Schaubühne der Inhalt der Theatergeschichte ist, ist der zwischen Musik und Drama der Inhalt der Geschichte der Oper.

Wieder tat Italien den Schritt, der das Oratorium zur Oper erweiterte. Hierbei schwebte aber ganz ausdrücklich das Ideal des antiken Dramas vor. Aus dem Kreise der Neu-Platoniker, der in Florenz um den Grafen Bardi sich sammelte, entstand die erste Oper, das erste, ganz in Musik umgesetzte Drama. Wir begegnen hier den Namen Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Jacopo Corsi, Emilio de Cavallieri, Jacopo Peri, Giulio Caccini: 1590 entsteht ‚Il Satiro‘, von Cavallieri komponiert, 1594 ‚Daphne‘ von Peri mit Text von Rinuccini, 1600 ‚Euridice‘, die Festoper zur Vermählung der Katharina von Medici. Bei diesen Opern ist das durchaus besonnene stilistische Prinzip bemerkenswert; dem Drama soll sein Vorrang gelassen werden. Caccini drückt seine Verachtung aus gegen jene Musik, „welche die Worte nicht gehörig vernehmen läßt, Sinn und

Versmaß verdirbt, die Silben bald dehnt, bald verkürzt, um sie dem Kontrapunkt, jenem Zerstörer der Poesie anzupassen". Er will „eine Art Gesang, gewissermaßen einem harmonischen Reden gleich, einführen, wobei eine gewiß edele Verachtung des Gesanges zutage tritt". Soli und Chöre gaben sich als musikalische Deklamationen; die Arie blieb noch unentwickelt, die Instrumentalbegleitung war ganz primitiv, nicht einmal in der Partitur aufgeschrieben, hinter der Szene ausgeführt von Klavicymbalo, Zitter, Violine, Lyra und Laute.

Es ist jedoch schon früher betont worden, daß diese einfachen Stilformen dem Schaubedürfnis jener Zeit keine hinreichende Befriedigung boten. Wie die ‚Euridice‘ von Peri, füllten die Handlungen dieser ersten Opern kaum eine halbe Stunde aus. Der nächste Schritt war also, Intermezzi, Schausstücke, Tänze einzufügen, wodurch natürlich nicht nur der einheitliche dramatische Charakter, sondern in noch höherem Grade auch der musikalische zerrissen wurde. So konnte ein vollkommener Widerspruch in der Entwicklung der Oper zur Tatsache werden: Vertiefung und Verflachung der Gattung gingen Hand in Hand. Die Vertiefung zeigte sich im Streben nach Verstärkung der dramatischen Intentionen und ihres Ausdrucks. Anfänglich bildete ein Prolog, als Sopransolo gesungen, die Einleitung der Oper; unter Claudio Monteverde, der die zweite wichtige venezianische Musikperiode beherrschte, ausgangs des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts, trat an Stelle dieses Prologs eine Instrumentaleinleitung: die Ouvertüre. Die Darstellung der Leidenschaften wurde musikalisch immer intensiver, die Dissonanz ein erlaubtes Ausdrucksmittel, das Orchester komplizierter. Die Musik suchte die fortlaufende seelische Linie herzustellen, indem sie die Gesänge miteinander verband, ihnen längere Einleitungen, Symphonien genannt, und Ausklänge, Ritornells, zufügte. Um 1637 entstand dann in Venedig das erste Opernhaus, in dem Monteverdes berühmteste Werke: ‚Orfeo‘, ‚Arianna‘ und ‚Tancredi‘ — aufgeführt wurden. Seine Nachfolger waren Francesco Cavalli, der zweiundvierzig Opern schrieb, dann Antonio Cesti, der in seinen letzten drei Lebensjahren (1666 bis 1669) als Kapellmeister des Kaisers Leopold in Wien die Oper hoch brachte. Deren berühmteste Pflegestätte aber wurde Neapel unter Alessandro Scarlatti (1659 bis 1725), der außer zweihundert Messen und einer großen Anzahl von Motetten, Psalmen, Konzerten, allein hundertundsechs Opern komponierte. Solche Zahlen sprechen indes schon eine beredete Sprache: zu einer solchen Ausdehnung des Schaffens müssen schon Klischees der Kunstformen angewendet werden. Und wirklich findet sich bei Scarlatti schon jede Zopfform der italienischen Oper zum

virtuosen Ausdruck gebracht: vor allem die dreiteilige auf das Daſapo eingerichtete Arie, die nun die eigentliche Seele der Oper geworden war. An Stelle des Secco-Rezitativs ſetzte er das Accompagnato, einen durchkomponierten Dialog. Hier haben wir alſo Verflachung und Vertiefung gleichzeitig, nur daß die erſte bedeutend überwog, denn die dramatiſche Charakteriſtik ging über eine konventionelle Deklamation nicht hinaus. Die geläufigſten Namen der Opernkomponiſten gewinnen ihren Ruf zuerſt in dieſer Hoſchule der Koſofo-Oper von Neapel: Niccolò Porpora, Giovanni Pergoleſe, Emanuele d' Aſtorga, Francesco Feo, Nicola Jomelli, Antonio Sacchini und endlich Niccolò Piccini, der Rivale Glucks in der wichtigſten Opernepoche in Paris. Die eigentlichen Schüler Scarlattis waren Francesco Durante und Niccolò Logroſcino, der als der Urheber der komiſchen Oper zu betrachten iſt. Ihre Entwicklung ging von den Intermezzi, der Commedia dell' arte der Volkſbühnen aus. Das Übergewicht der Muſik zu betonen, erfand Logroſcino die breit ausgedehnte Form des Finale für die meiſt gar zu weſenloſen Handlungen. Wie Antonio Ceſti, der Wiener Inaugurator der Koſofo-Oper, fanden viele Italiener den Weg an die deutſchen Höfe.

Gleichzeitig aber erſtand der Oper auch ein deutſcher Komponiſt in Heinrich Schütz. Sein Operntext war der Rinuccinis von ‚Daphne‘; die Oper wurde 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zu einer fürſtlichen Vermählungsfeier aufgeführt. Die zweitälteſte deutſche Oper ſcheint die vom Stadtpfeifer und Organiſten von St. Lorenz in Nürnberg geweſen zu ſein: ‚Seelewig‘, 1644 aufgeführt und dadurch bemerkenswert, daß es ein deutſcher Stoff war, den der wätere Nürnberger komponierte. Von den ambulanten Veranſtaltungen einzelner Hoſlager abgesehen, konnte ſich jedoch erſt dreißig Jahre nach dem Großen Krieg eine öffentliche Opernbühne in Deutschland behaupten. Und wieder war Hamburg auch ihre erſte feſte Stätte. Wieder aber, wie beim erſten Nationaltheater, mit allen Begleiterſcheinungen einer verfrühten Theaterkultur: Standale, Bankrott, Flucht der Direktoren. Die Oper ſpielte am Gänſemarkt auf der Alſterſeite, mit Unterbrechungen von 1678 bis 1717. Der fruchtbarſte Komponiſt dieſer Epoche war Reinhard Keiſer, der hundertundſechzehn teils ernſte mythologiſche Opern nach italieniſchen, teils grotesk-komiſche nach deutſchen volkstümlichen Sujets hergeſtellt hat. Der große Händel hat hier im Orcheſter geſeſſen. Ihr Ende nahm dieſe deutſche Oper, die man ſich wohl ziemlich roh vorſtellen darf, durch das Überhandnehmen des Geſchmacks an der italieniſchen. Die deutſchen Komponiſten jener Zeit zogen deſhalb auch vor, ſich von Haus aus eng an die welfche Schule anzuschließen