



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Singspiele und französische Oper. Ditter von Dittersdorf. Anton Schweitzer. Das Donauweibchen. Die deutsche Oratorienmusik. Reform Glucks. Lully und Grétry. Seriöse und Komische Oper in Frankreich. ...

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

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 Hochſchule der Koſofo-Oper von Neapel: Niccolo Porpora, Giovanni Pergoleſe, Emanuele d' Aſtorga, Francesco Feo, Nicola Jomelli, Antonio Sacchini und endlich Niccolo Piccini, der Rivale Glucks in der wichtigſten Opernepoche in Paris. Die eigentlichen Schüler Scarlattis waren Francesco Durante und Niccolo 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

und zur Entfaltung ihrer Kunst an irgendeinen Fürstenhof sich zu verdingen. So Johann Sux, der vierzig Jahre lang in Wien Kapellmeister war, Johann Adolf Hasse, der machtvolle Beherrscher der glänzenden Dresdner Oper, selbst Schöpfer von einigen hundert Opern, dann Karl Heinrich Graun, der Kapellmeister Friedrichs des Großen und Johann Gottlieb Naumann, der Nachfolger Hasses in Dresden.

* * *

Die Gründe, warum das junge deutsche Theater nicht daran denken konnte, mit den Italienern in deren Stil den Wettbewerb auf sich zu nehmen, brauchen hier nicht nochmals erörtert zu werden. Es war geradezu darauf angewiesen, sich eine eigene anspruchlosere Gattung zu erfinden. Die deutschen Prinzipale sind die regsamsten Helfer bei der Geburt der heimischen Oper gewesen, indem sie nach passenden Stoffen suchten und sie ihren Bühnenverhältnissen entsprechend komponieren ließen. Bezeichnend genug war in dieser neuen Gattung Jean Jacques Rousseau vorangegangen, dessen Singspiel *Le devin du village*, 1754, das erste dieser Art war. Johann Adam Hiller bearbeitete es für die Kochsche Gesellschaft in Berlin. Unter dem Einfluß der Bestrebungen Josephs II. um das deutsche Nationaltheater schuf in Wien dann Karl Ditter von Dittersdorf seine zahlreichen Bühnenspiele, von denen ‚Doktor und Apotheker‘ das berühmteste geworden ist. In Mitteldeutschland stand die Dichtung Wielands und die Jugenddichtung Goethes im Zentrum der musikalisch-dramatischen Bestrebungen. Die von Anton Schweiker nach Wielands Text komponierte ‚Alceste‘ galt lange als die erste deutsche Oper (1773 im Weimariſchen Schloßtheater aufgeführt). Hier entwickelte sich auch das Genre der Melodramen, das ebenfalls von Rousseau erfunden worden war (Pygmalion) und das in Götter einen geschickten Dichter, in Georg Benda den Komponisten fand (Ariadne, Medea, Nadine). Dann ist hier J. Fr. Reichardt zu nennen mit ‚Ino‘, ‚Kephalis und Prokris‘ nach Ramlers Text; ferner Neefe mit ‚Sophonisbe‘, Abt Vogler und andere Bebauer dieses sehr beliebten Feldes. In die Bahnen des Singspiels schlug mit einem breiten Erfolg ‚Das Donauweibchen‘ von Ferdinand Kauer ein (vielfach nach den örtlichen Verhältnissen umgetauft; so am Goethe-Theater in ‚Die Saalnice‘); Das Donauweibchen stellt vielleicht am ausgesprochensten die frühe Form der romantischen deutschen Oper dar: sein Stoff ist die umgestaltete Sage von Melusine und bringt den Nixenzauber in Verbindung mit einer naiven Naturlyrik und drastischer Komik (im Kaspar Larifari und der Jungfer Salome) glücklich

zur musikalischen Charakteristik. In der Richtung Dittersdorfs komponierte Johann Schenk weiter, dessen ‚Dorfbarbier‘ lange Lebenskraft bewies. Dann aber kam der musikalische Genosse Raimunds, Wenzel Müller, zur Herrschaft mit der Mischgattung von Posse, Märchen und Oper. Beide Gattungen, das Liederpiel und das Melodrama, fanden übrigens auch in Frankreich und in Italien dauernde Pflege; Gluck und Mozart haben sie noch bereichert. Les comédies, mélées d'ariettes, wie die Liederspiele auf der französischen Bühne hießen, wurden dann dort fortgebildet in den Vaudevilles.

Die Charakteristik dieses deutschen Liederspiels, im Gegensatz zur italienischen Oper aber auch im Gegensatz zu der von Gluck und Mozart ausgehenden Neugeburt des musikalischen Dramas, ist im Namen der Gattung gegeben: das Lied kommt als musikalischer Schmuck, als Einstreuung in dem meist lustspielmäßig gehaltenen Drama zur Geltung. Die Entwicklung der Oper aber hing davon ab, daß die Musik selbst zum dramatischen Ausdrucksmittel erhoben wurde. Erfüllte nun die zu mächtiger Anerkennung gediehene italienische Oper diese Bedingung?

* * *

Über die üppige Fülle von schwül dufendem Unkraut, worin die Koko-Oper auch bei uns emporwucherte, brauchen keine Worte mehr verloren zu werden. In jeglichem Sinne bezeichnet diese sogenannte Kunstblüte einen folgenschweren Abfall von der hochentwickeltesten Kunstform, die Palestrina dem Oratorium gegeben hatte, sowie von der der Meister des 17. Jahrhunderts. Die durch Innerlichkeit mächtige Musik, die den Verzopfungsprozeß durch das Barock zum Koko nicht mitmachte, war deshalb frühe schon von der Opernbühne deutlich abgebogen. Und so schwach und unselbständig die deutsche Dichtung sich in diesem Verzopfungsprozeß erwies, so wurzelwüchsig und von eigener Kraft strotzend zeigte sich der musikalische Genius der Deutschen. Als Stärkster repräsentiert ihn unser Händel, der zwar in London zunächst auch eine Opern-Akademie ins Leben rief und in ‚Almira‘, ‚Nero‘ und ‚Rinaldo‘ drei gewaltige Typen der Renaissance-Oper schuf. Er büßte dabei aber sein Vermögen ein: eine Konkurrenzbühne, von dem italienischen Sänger Senesino begründet, durchkreuzte sein gewaltiges Wollen, und das gab ihm den Anlaß, sich nun ganz der machtvollen Ausgestaltung des Oratoriums zu widmen. Das Händelsche Oratorium, mit seiner breiten Entfaltung der Kunstmittel, mit dem die Stimmungsgewalt des antiken Chors wieder erreichenden wogenden Meere des polyphonen Ge-

sangs war — kann man sagen — das Arsenal der Kräfte für den späteren Aufstieg der heroischen französischen Oper und der deutschen von Gluck und Mozart. Bei Händel zuerst gewann die Arie ihren dramatischen Charakter wieder, wenn sie schon keinen dramatischen Zweck verfolgte. Und nicht minder wichtige Einflüsse gingen für die Entwicklung des Opernstils, wenn auch noch indirekter als von Händel, vom Werke Johann Sebastian Bachs aus.

Und eine solche Erneuerung der Oper tat bitter not: gegen Mitte des 18. Jahrhunderts war die italienische Oper soweit verwildert, daß das Vorbild des musikalischen Dramas der Renaissance zur absoluten Karikatur ausgewachsen gelten konnte. Die Arien wurden ganz nach Bedürfnis aus einem Werk in das andere verlegt, womit denn bedingt war, daß Text und Charakter sich in allgemeinen Trivialitäten bewegten. Ähnlich verfuhrten die Komponisten auch mit den Chören und, selbstverständlich, mit den Balletts — ja selbst mit den symphonischen Teilen der Oper. Nur ein klapperiges Skelett von äußerer Handlung stellte sich, dem Titel entsprechend, als das Drama dar; von inneren Beziehungen der einzelnen Teile zueinander war im stilistischen Sinne kaum noch die Rede. Die einzige Sorgfalt beobachtete man, daß die Tonarten richtig aneinander schlossen, wie es die Kunst jedes Potpourris verlangt. Die Darstellung sah von aller charakteristischen Gestaltung ab; nur die virtuose Gesangkunst verfolgte ihre Zwecke und verfügte dabei ganz nach Bedürfnis über das geistige Eigentum der Komponisten. Noch im Jahre 1807 mußte Grétry in einem offenen Brief an die Theater- und Musikdirektoren darüber Klage führen, daß er eine Aufführung seines ‚Richard Löwenherz‘ gehört habe, in der neben nur fünfzehn Musikstücken seiner eigenen Komposition elf Einlagen von anderen Tonsetzern gespielt und gesungen worden wären.

Als Gluck, in reifen Jahren schon, von der italienischen Opernpraxis den Weg zu sich selbst fand, war die Reform, die er zum vollen Gelingen führen sollte, in Frankreich bereits von Giovanni Battista Lully angebahnt. Rameau und Grétry waren darin gefolgt. Dabei hatte sich die reife Weiterentwicklung des Renaissance-Dramas auf der französischen Bühne geltend gemacht: die Muster von Corneille wurden ebenso vorbildlich für die seriöse Oper wie die Komödie Molières für die komische. Als ein wichtiges äußeres Moment kam hinzu, daß die französische Opernbühne keine Kastraten kannte. Gluck jedoch war abseits dieser französischen Anläufe zu seiner Reform gekommen. Entscheidend scheint hierbei der Einfluß gewesen zu sein, den der Dichter seiner späteren Texte, Calzabige, auf den Musiker geübt hat. Bisher war auch Gluck von Metastasio bedient worden. Und trotz des vollen Lobes, das A. W. von Schlegel

für ihn hat, war dieser von allen Komponisten umworbene Dichter doch zweifellos der schlimmste Verderber der Opernkultur: er brachte in die Textbücher jene Farb- und Charakterlosigkeit, die den äußerlichen Virtuosenkünsten der „Nichtsalsmusiker“ so gefällige Geselsbrücken baute.

Im ‚Orpheus‘ (1762) trat Gluck mit seinem neuen Stil hervor, fand mit ihm zunächst aber in Deutschland wenig Anklang; man nannte diesen eine „notierte Deklamation“. Er schritt jedoch auf dem als richtig erkannten Weg weiter und sprach, was er wollte, auch literarisch in der Vorrede zu ‚Alceste‘ aus: Mißbräuche verbannen, gegen die schon lange der gute Geschmack und die Vernunft sich empören. Der rhetorische Charakter soll durch charakteristische, auf die besondere Seelenstimmung der Personen eingehende Tonmalerei, nicht nur durch Figuration und Zierrat, Unterstützung finden, „denn ich meine, daß die Dichtung von der Tonkunst in derselben Weise unterstützt und gehoben werden muß, wie die korrekte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben und durch die richtige Verteilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben, ohne ihre Umrisse zu beeinträchtigen“.

Die entscheidenden Kämpfe für seine Neuerung fielen in seine Tätigkeit in Paris, wohin er, schon neunundfünfzig Jahre alt, 1773 kam und mit Piccini, dem gefeierten Meister der italienischen Schule, in Wettbewerb trat. ‚Iphigenie in Aulis‘ wurde 1774 dort aufgeführt; dann ‚Orpheus‘ und ‚Alceste‘. Die Partie des Orpheus, in Wien für den Kastraten Guadagni gesetzt, wurde in Paris für den Tenor Le Gros umgeschrieben. Endlich trat er mit ‚Armida‘ in direkten Zweikampf mit Piccini, der im ‚Roland‘ ungefähr denselben Stoff behandelt hatte. Seinen vollen Sieg entschied, 1779, ‚Iphigenie auf Tauris‘.

Während die Ouverture der italienischen Oper konservativ auf der Form der Motette beharrte, gab Gluck in seinen Vorspielen schon ein überzeugendes Muster von Vertiefung: er hob das Vorspiel zur Symphonie mit programmatischem Ausdruck der folgenden Handlung. Er erlöste die Arie aus der herkömmlichen Phrasierung und gab ihr die Form des Lieds. Das Orchester diente konsequent der Charakterisierung der Vorgänge und Personen, und die Sätze für Chor und Ballett schmiegt sich als organische Bestandteile der Handlung ein, wobei, wie es der Furien-Chor im Orpheus zeigt, der dramatische Dynamismus zur ausdrucksvollen Steigerung gelangte. Alle diese Erweiterungen der Oper zum Drama wurden nun zwar von den führenden Geistern der Zeit mit größtem Beifall begrüßt, Glucks Stil hat indes doch nur einen mittelbaren Einfluß auf die Weiterentwicklung — oder richtiger auf das Werden — der

deutschen Oper gehabt. Um so bestimmender wurde er für die französische Oper. Gluck und Grétry sind als die Schöpfer der modernen großen und der komischen Oper Frankreichs zu betrachten. Im ernstesten Stil wurde Gluck konsequent von Méhul fortgesetzt, dessen ‚Joseph und seine Brüder‘ als wesentlich vorgeschrittenes Drama per musica auch auf deutschen Bühnen frühzeitig und dauernd Bürgerrecht gewann. Dann folgten auf dieser Bahn Cherubini, in Deutschland namentlich durch ‚Lodoiska‘ (1791), ‚Medea‘ (1797) und ‚Der Wasserträger‘ (1800) vertreten; Niccolò Jssouard, dessen ‚Cendrillon‘ (Aschenbrödel) eine der beliebtesten Opern der deutschen Bühne wurde; Boïeldieu mit ‚Kalif von Bagdad‘, ‚Die weiße Dame‘ und ‚Johann von Paris‘; Auber mit ‚Der schwarze Domino‘, ‚Maurer und Schlosser‘ und — als ein Grenzwerk zwischen der älteren und der moderneren Oper — ‚Die Stumme von Portici‘. Hérold mit ‚Zampa‘ und ‚Marie‘; Halévy mit der ‚Jüdin‘ und ‚Der Blick‘; Adam mit dem unverwüßlichen ‚Postillon‘ gingen diesen Weg weiter, an dessen Endziel endlich dann Gounod mit ‚Faust‘ und ‚Romeo‘, Thomas mit ‚Mignon‘ und ‚Hamlet‘ anlangten.

Eine schulgemäße Kultur bereitete als Beherrscher der Berliner Oper der französischen in Deutschland Gaspard Luigi Pacifico Spontini (in Berlin von 1820 bis 1841). Richard Wagners Bekenntnis seiner Abhängigkeit im ‚Rienzi‘ vom Stil Spontinis, den er zuerst richtig auf die Ausgänge bei Gluck zurückdeutete, läßt uns den wichtigen Einfluß begreifen, den Spontini auf die deutsche Opernbühne geübt hat. Seine Werke: ‚Fernando Cortez‘, ‚Die Vestalin‘, ‚Olympia‘, ‚Agnes von Hohenstaufen‘ beherrschten dreißig Jahre lang den Spielplan. Stellt die Linie der klassizistisch-dramatischen Musik in Frankreich die Abfolge von Gluck dar, so ist doch nicht zu übersehen, daß diese Abfolge keine strenge war und daß, weiter in das Jahrhundert hinein, wieder eine Stilvermischung mit der neitalienischen Richtung, die noch zu betrachten sein wird, stattfand.

Zwischen diesen beiden Welten steht nun aber, in der isolierten Stellung der genialen Erscheinung, der eigentliche Schöpfer der deutschen Oper, steht Wolfgang Amadeus Mozart. So groß in seiner subjektiven Bedeutung, daß sich an das köstliche Werk, das er der deutschen Bühne schenkte, zunächst keine Schule knüpfen ließ. Grazie und künstlerische Logik bezeichnen die alte französische Oper, die den Geist der französischen Renaissance-Kultur fortsetzte, bis, mit der Julirevolution etwa, der moderne bürgerliche Geist und mit ihm rohere, sensationelle Bedürfnisse obenauf kamen, denen der Klassizismus nicht mehr entsprach, der deshalb seine Machtstellung an die Romantik einbüßte.

Grazie und künstlerische Logik besaß in hohem Grade auch Mozart;