



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die neuen Italiener. Gioachimo Rossini. Bellini. Donizetti. Verdi. Mischung des italienischen und französischen Stils. Die Große Oper Meyerbeers.

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

dramatischer Charakteristiker jedoch trat Heinrich Marschner hervor. Aus seiner reichen Tätigkeit für die Bühne sind die Opern ‚Hans Heiling‘, ‚Templer und Jüdin‘ und ‚Dampyr‘ lebendig geblieben. Seine musikalische Erfindung war gering oder, wo sie kräftiger hervortrat, nicht sehr edel; aber er wußte Gestalten und Handlung in plastische Formen zu gießen. Als der glänzendst begabte Musiker der Romantik stand in Frankreich auf einem fast verlorenen Posten Hector Berlioz. Aber er stand auch im Kampf mit sich selbst: die musikalische Form, die ihm als eine Synthese von Gluck, Mozart und Beethoven vorschwebte, deckte sich nicht mit seinem naturalistischen Empfinden. Er geriet darum einerseits leicht ins Maßlose und fiel andererseits wieder jäh ab zum formalen Konventionalismus. In seinen symphonischen Dichtungen ist die Stileinheit besser gewahrt als in den Opern: ‚Benvenuto Cellini‘, ‚Der Fall Trojas‘, ‚Die Trojaner in Karthago‘, ‚Benedikt und Beatrice‘. Die Palette seines Orchesters war vielleicht der schätzbarste Zuwachs an technischen Mitteln, den die Musik nach Beethoven noch erfahren hat.

Musik- und theatergeschichtlich bedeutsam wurde jedoch fast gleichzeitig mit der romantischen deutschen Oper die Richtung der jüngeren italienischen Oper. In Gioachimo Rossini fand sie ihren fähigsten Führer. Die Opera seria und die Opera buffa traten in bemerkenswert zusammengestraften Formen, mit verjüngter melodischer Empfindung, aufs neue hervor. Rossinis ‚Barbier von Sevilla‘ gewann, 1819, die breiteste Gunst namentlich des deutschen Publikums. Auch seine früheren ernstern Opern: ‚Die Italiener in Algier‘, ‚Elisabeth‘, ‚Othello‘, ‚Aschenbrödel‘, ‚Moses‘, belebten die Vorliebe für italienische Musik wieder aufs kräftigste. Ihm folgte Bellini, von dessen Werken in Deutschland namentlich ‚Die Nachtwandlerin‘, ‚Montechi und Capuletti‘ und ‚Norma‘ geschätzt wurden. Dann Donizetti, der Schöpfer des ‚Liebeselixir‘, der ‚Lucrezia Borgia‘, des ‚Don Pasquale‘, der ‚Lucia di Lammermoor‘, der ‚Savoritin‘ und der ‚Regimentstochter‘. Mit einer zunächst trivial empfundenen Wirksamkeit gipfelte diese Richtung in Verdi, der als ein neuer Generalissimus der weltlichen Opernkunst ungefähr gleichzeitig mit Wagner die Wahlstatt betrat; ‚Rigoletto‘, ‚Der Troubadour‘ und ‚La Traviata‘ bedeuteten wiederum beispiellose Erfolge, während Wagner dreißig Jahre lang im heftigsten Kampf um die Teilnahme seines Volkes stand. Aber als eine seltene und gerechte Genugtuung für den Genius der deutschen Musik, dem die Entwicklung auf diesem Kunstgebiet oblag, darf es empfunden werden, daß Verdi, durch die innere Kraft dieses Geistes bezwungen, in seinem Schaffen ihm immer näher rückte. Diesen Weg ging er über die, 1871, für Kairo geschaffene ‚Aida‘ zu ‚Othello‘ und ‚Falstaff‘.

Die volle, vermöge der melodiosen Bereicherung den Neu-Italienern zufallende Gunst der Opernliebhaber bewirkte nun, in Frankreich so gut wie in Deutschland, ein Wiederabbiegen von dem kaum mit Erfolg betretenen Wege musikalischer Charakteristik. In Aubers Stummen von Portici trat, wie angedeutet, die Verschmelzung der beiden Richtungen: der französisch-deutschen und der jungitalienischen zum ersten Male mit überwältigendem Erfolg in Erscheinung. Gleichzeitig machte auch Rossini beim heroischen Stil der Franzosen eine gewichtige Anleihe: sein ‚Wilhelm Tell‘ entstand und trat, 1829, seinen Siegeszug durch Europa an. Die Stimme von Portici und Tell, das waren die beiden starken Muster, an denen sich der Ehrgeiz des Mannes entzündete, der nun für ein halbes Jahrhundert der führende Genius der deutschen und der französischen Opernbühne werden sollte: Giacomo Meyerbeer. ‚Robert der Teufel‘ — nach Heine: das große Theaterstück voll Teufelslust und Liebe, mit dem romantisch-schwülstigen Text von Scribe — war der vielvermögende Erstling dieses neuen Genres: „Große Oper“.

Was Richard Wagner von der Stummen von Portici sagt: „heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen“, paßt für die ganze Gattung, sobald eine Kraft als Schöpfer hinter ihr stand, in der sich Temperament und spekulative Berechnung des Effekts so glücklich mischte wie bei Meyerbeer. ‚Robert‘, ‚Die Hugenotten‘, ‚Der Prophet‘ übten in ihrer theatralischen Wucht einen derartigen Druck auf die Produktion und auch auf die Bühnenkunst aus, daß dieser Stil in dem bezeichneten Zeitraum — man könnte sagen — das mächtigste, in der Praxis der Bühne jedenfalls das ausschlaggebende Moment der gesamten Theaterkultur wurde. Es ist überflüssig hinzuzufügen: vorwiegend im übelen Sinne. Was hier durch die nur raffinierte Zusammenhäufung aller Kunstmittel: lärmende, bunte Handlung, Entfaltung dekorativer Pracht, auf immer stärkste, immer im Superlativ gipfelnde Sensationen berechnete Musik, die Orchester und Sänger zur äußersten sinnfälligen Derve fortreißt, geboten wurde, drängte sich so vorlaut und siegesfroh in den Vordergrund aller theatralischen Interessen, daß sämtliche anderen Kunstgattungen in den Schatten gerückt erschienen und der Anteil, den sie forderten, ihnen fortan höchstens als Nachsicht gewährt wurde. Von den wenigen deutschen Bühnen abgesehen, die dem Drama als Pflegstätten vorbehalten waren, standen alle Theater im Tributverhältnis zu diesem verlockenden, schimmernden Ungeheuer: Große Oper — das auch nur durch Hekatomben zu sättigen war. Die ganze liebe Anstrengung um Dichtung und Literatur, um Stil und Gesamtwirkung der Schauspielkunst, um die Kulturbedeutung der Schaubühne überhaupt, war nun in der Ökonomie des Theaters stets doch nur eine

ganz nebensächliche Sorge gegenüber der: für die zwei oder drei Hauptabende der Theaterwoche, namentlich aber für den Sonntag, die große Oper mit möglichstem Glanz herauszubringen. Jahrzehnte durch wäre es als eine Tat des Wahnsinns betrachtet worden, hätte etwa einmal ein Hoftheater am Sonntag ein klassisches Drama gespielt: der Tag der größtmöglichen Kasseneinnahme, der Tag der Muße und der Feier für die Millionen der um Nationalwohlfahrt bemühten Schaffenden gehörte der großen Oper, diesem Inbegriff der dramatischen Kräfte; gehörte der banalsten Kunstlüge, die je ein Kulturvolk sich erfunden: von Rechts wegen, da man längst ja künstlerische Kultur anders nicht begriff.

* * *

Ehe nun die mannigfache Bedeutung der durch Wagners Erscheinung bewirkten Wandlung betrachtet wird, mag, wieder in allgemeinen Umrissen, die technische Entwicklung der deutschen Opernbühne bis zum Zeitpunkt dieser Wandlung umschrieben werden. Der Aufnahme der deutschen Oper und ihrer theatralischen Pflege waren im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts mancherlei günstige Umstände entgegengekommen. Nach den fast ununterbrochenen Kriegsläufen dieser Zeit sahen sich nur noch die reichsten Höfe in der Lage, den kostspieligen Apparat der welschen Oper in Gang zu halten; fast alle aber waren aufs beste gerüstet, der bescheideneren deutschen Schwester Gastfreundschaft erweisen zu können. Denn Deutschland war ausgezeichnet durch seine ausgebreitete Musikpflege. Als die Primadonnen und die Kastraten von dannen zogen, blieben an den Hoflagern überall vortrefflich geschulte Kapellen zurück. Deutschland war das Land der Musiker. Eine Hof- oder Hauskapelle zu unterhalten, war selbst noch bei den reichsunmittelbaren Adelligen Tradition und ein zünftiges Orchester auch fast in allen Städten stehende Einrichtung, wie sie sich aus dem Institut der Stadtpfeifer entwickelt hatte. Es gab für die Musiker ein strenges, durch ganz Deutschland geltendes Innungsgesetz: in dieser Hinsicht war eine weit reifere Entwicklung erreicht als sich der Stand der Schauspieler etwa einer solchen hätte rühmen können. Der deutsche Musiker, der seine regelrechte Lehrzeit bei einem Meister durchgemacht haben mußte, galt als eine in seinem Berufe durchaus zuverlässige Kraft. Und überall fanden sich auch wohlunterrichtete Kapellmeister; oft selbst von bedeutender Fähigkeit für Komposition. Kam also das deutsche Theater, mit nichts ausgerüstet als mit seinen paar „Originalstücken“, auf der Wanderschaft in die Residenzen und Mittelstädte, so mochte ihm in der Regel wenig Günst winken. Anders, wenn es mit einem Sing-