



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Die Entwicklung der deutschen Opernbühne. Der Musikerstand im 18. Jahrhundert. Die Nationaloperette in Wien. Oper in den Wiener Volkstheatern. Ballettkultus. Die Wiener komische Oper.

---

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

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-



spiel-Repertoire und mit geeigneten Darstellern für die Oper auftrat. Die stabilen Orchester ermöglichten dann leichterhand eine Opernstagione, wenn auch nur von kurzer Dauer. Oft fand man aber auch Gefallen an der Sache, und es bildete sich ein dauerndes Verhältnis. Das deutsche Schauspiel wurde dann als Zugabe mit Nachsicht geduldet, bis zuweilen eins mit dem anderen wuchs und so der Ehrgeiz erwachte, aus dem zusammengerafften Material, der Mode gemäß, ein Nationaltheater zu bilden. Die musikalischen Kapellen waren zu diesem Vorgang meist die bestimmende Veranlassung.

Lange Zeit galt Wien als die Kapitale der Musik in Deutschland und als die der deutschen Oper, wie sie sich gleichzeitig mit dem deutschen Schauspiel unter der Fürsorge Josephs entwickelt hatte. Sie hieß entsprechend die „Nationaloperette“: das Stiefgeschwister der italienischen Oper, und Madame Lange war ihre „lieblichste“ Sängerin. In der Nationaloperette wurde, 1781, Glucks Taurische Iphigenie gespielt und ein Jahr später Mozarts Entführung; das waren recht eigentlich die Geburtstage der deutschen Oper. Von 1787 ab wurden dann die Opernvorstellungen ins Kärnthnertor-Theater verlegt, das sich so als die besondere National-Hofopernbühne entwickelte. ‚Cosi fan tutte‘ erschien dort 1790. — Als ein Memento aus der Chronik möge folgende Notiz hier Platz finden: „Am 31. März 1795. Veranstaltet von der Witwe des Kammer-Kompositors Mozart: La Clemenza di Tito. Nach der ersten Abteilung wird Herr Ludwig van Beethoven ein Konzert auf dem Klavier von Mozarts Kompositionen spielen“. —

Bis 1806 teilten sich die italienische und die deutsche Oper, meist friedfertig, zuweilen aber auch heftige Parteiungen erregend, in die Aufgabe, das Publikum zu vergnügen. Dann trat, wie wir schon wissen, das Theater Schikaneders, das spätere Theater an der Wien mit dem Hofoperntheater in Wettbewerb, und zeitig gingen auch die anderen Volkstheater, das Leopoldstädter und das Josephstädter an, die sich bietende Konjunktur auszunutzen und die Oper auf ihre Bühnen zu verpflanzen. In besonderer Blüte stand am Kärnthnertor und durch lange Straßen auch „An der Wien“ das Ballett in Blüte; an erstgenannter Stelle war Aumer als Arrangeur gefeiert und die „göttliche Bigottini“; „An der Wien“ war eine bedeutsame Epoche die des Horschelt'schen Kinder-Balletts. Zweihundert Personen, meist halbwüchsige Mädchen, wurden hier mit einem Gesamtaufwand von 4000 Gulden pro Jahr beschäftigt. Auf den Kopf kam also ein Durchschnittsjahresgehalt von 20 Gulden: das läßt eine trübe Reflexion erwachen über das Theater „als moralische Anstalt“. Doch gingen aus dieser Schule berühmte Namen hervor: die beiden Elßler, Therese Heberle, die Grillparzer besungen



hat, die *Rustia*, *Angioletta Meyer* u. a. ‚*Der Berggeist*‘ und ‚*Rübezahl*‘ waren die beiden Hauptzugstücke. Die Orchester der beiden großen Operntheater waren für ihre Zeit hervorragend; Konzert- und Oratorien-Aufführungen in regem Schwung. Das Publikum der Opern und Ballets wird als im hohen Grade unbändig geschildert; die Ausbrüche des Beifalls werden „wild“ genannt. Alle Nebeninteressen und schlechten Instinkte fanden hier natürlich noch einen fruchtbareren Boden als in den schlichten Schauspielvorstellungen.

Wien war bei diesem ausgedehnten Opernkultus natürlich auch die Hauptarena für den Kampf der Richtungen. So 1819, als Rossinis *Barbier* erschien. Die ganze Stadt war in Heerlager geteilt: Rossinianer und Antirossinianer. Bald hieß es, „Glück sei abgetreten, Mozart ziehe nicht mehr, Rossini sei der Beherrscher“. Um die Mitte des Jahrhunderts wurde dann hier der Boden für noch erweiterte Spekulation. Einer der Direktoren des Josephstädter-Theaters, Johann Hoffmann, baute ein Thalia-Theater, auf dem, 1857, Wagners *Tannhäuser* zuerst aufgeführt wurde. Dann kam die Periode der Operette herauf. Begleiterscheinungen waren fast das ganze Jahrhundert hindurch häufige Bankrotte und infolge deren fortwährender Wechsel der Direktionen und des Genres. 1873 entstand als selbständiges Opernhaus die Komische Oper, unter Albin Swoboda, die in ihrer kurzen Lebenszeit von acht Jahren neun Direktoren sah. Sie brannte am 8. Dezember 1881 nieder. Seitdem blieb das Opernwesen Wiens wieder in der Hofoper zentralisiert.

Von hervorragender Bedeutung für die Entwicklung war nächst und sogar vor Wien das Dresdner Theater. Hier behauptete die italienische Oper am längsten ihre Herrschaft und entfaltete noch eine Üppigkeit sonderer Art, als sie überall sonst sich schon in ihrer Existenz bedroht sah. Die Schauspielgesellschaften von Bondini und Joseph Secunda, die im Linfschen Bade spielten, hatten, von 1785 an, auch die deutsche Oper eingeführt. Mozart zwar war im wesentlichen von den Italienern gespielt worden: ‚*Così fan tutte*‘ 1791, ‚*Il flauto magico*‘ 1794, erst 1810 aber ‚*Don Giovanni*‘. Der Nachfolger Hasses, Johann Gottlieb Naumann, wurde 1801 durch Ferdinand Paër ersetzt, der mit seiner Gattin *Francesca*, geborene *Riccardi*, der ersten Sängerin der Zeit, die *Rokoko-Oper* noch einmal zu großem Glanze brachte. Sein berühmtestes Werk war ‚*Sargino*‘, 1803 aufgeführt. Körner berichtet aus dieser Periode an Schiller: „Überhaupt ist das Publikum der Oper hier im ganzen gebildeter als das des Schauspiels“. Paër wurde 1807 von Napoleon nach Paris entführt; sein Nachfolger an der italienischen Oper Dresdens wurde *Francesco Morlacchi*, der Rivale Webers. Zwischen diesen beiden Männern wurde in den nächsten Lustren der Kampf um die Aner-