



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Oper in Dresden. Die italienische Oper. Ferdinand Paér und Francesco Morlacchi. Weber in Dresden. Wilhelmine Schröder-Devrient und Sieg der deutschen Oper. Die Berufung Wagners. Rienzi in ...

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

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 Balletts 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 Haffes, 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-

kenning der deutschen Oper und deren Entwicklungsfähigkeit geführt. Weber hatte sich um diese in Prag schon hoch verdient gemacht; als Komponist der ‚Schwertlieder‘ Theodor Körners namentlich war sein Ruhm schon ein ausgebreiteter, als die Secondasche Gesellschaft seinen ‚Abu Hassan‘, 1814, und seine ‚Silvana‘, 1816, in Dresden spielte. Dort wurde Graf Vitzthum auf ihn aufmerksam, der Intendant, der Weber in Karlsbad bald darauf persönlich kennen lernte und ihn in die sächsische Hauptstadt zog. Trotz des Einspruchs des Ministers Einsiedel, der die Errichtung einer deutschen Oper „als noch zu unreif“ ablehnte, setzte Vitzthum die Aufnahme eines deutschen Personals und die Anstellung Webers durch. Dieser erhielt 1800 Taler Gehalt, führte aber, dem allmächtigen Morlacchi in jeder Weise nachgestellt, nur den Titel Musikdirektor. Auch als er im nächsten Jahre zum wirklichen Kapellmeister ernannt wurde, blieb er dauernd im Nachteil, da sein deutsches Opernpersonal, gegen das vorzügliche der Italiener, durchaus minderwertig war. Man behandelte ihn mit Geringschätzung, ja wohl gar mit Mißtrauen als einen Demokraten, wegen der von ihm komponierten Kriegs- und Freiheitslieder, und war eigentlich aufs höchste überrascht, als ‚Preziosa‘, am 15. März 1821 in Berlin aufgeführt, stürmischen Erfolg fand, der durch den des ‚Freischütz‘, am 18. Juni 1821, noch überboten wurde. Drei Jahre später noch fragte der neue Intendant, Lüttichau, als die Berliner Weber wieder einmal überschwenglich gefeiert hatten, seinen Kapellmeister: „Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?“

Der Weg war dornenvoll, den Weber die deutsche Oper emporzuführen hatte; die größten Schikanen und eingewurzelten Schlendrian hatte er zu besiegen oder zu beseitigen. Bei aller Reizsamkeit seines fränklichen Wesens ging er jedoch mit unbeirrbarer Sicherheit seinen Absichten nach. Er setzte eine strenge Disziplin bei den Proben durch, von der bisher bei der Primadonnen-Wirtschaft nie ein Schimmer bestanden hatte; er schuf einen Opernchor, um sich nicht länger mit den Kreuzschülern behelfen zu müssen, die, zur Hälfte in Frauenröcke gesteckt, bisher in der deutschen Oper gesungen hatten, und berief zu diesem Behuf den hervorragenden Gesanglehrer Johannes Aloys Mißsch als Chordirektor. Endlich schlug auch in Dresden die Stunde seines Triumphs, als, 1822, Wilhelmine Schröder-Devrient der deutschen Oper gewonnen wurde und, 1823, den Fidelio Beethovens zum großen Ereignis gestaltete. Aber schon war Webers beste Kraft gebrochen; er brauchte eine Hilfe und fand sie in Heinrich Marschner, der, 1823 als Musikdirektor angestellt, so nachdrücklich in die Bahnen Webers gelenkt wurde.

Die am 31. März 1824 aufgeführte ‚Curyanthe‘, mit der Schröder-Devrient in der Titelrolle, fand eine enthusiastische Aufnahme, ob-

wohl man den Text — wie auch heute noch — tadelte. Die deutsche Oper war auf die Stufe der Ebenbürtigkeit gehoben und Weber auf dem Gipfel seines Ruhms. Im Auftrag von Kemble schuf er dann noch für das Covent-Garden-Theater in London den ‚Oberon‘ — seinen Schwanengesang. Auch die kurzen Jahre in Dresden auf der Höhe seiner Erfolge und der der deutschen Sache sollten ihm nicht ungetrübt bleiben: in Lüttichau, demselben, der an seine Bedeutung so schwer glauben wollte, fand er einen stets hämischen Durchkreuzer seiner Pläne und seines Lebenswerks. Am 5. Juni 1826 starb Karl Maria von Weber in London.

Sein Nachfolger wurde nicht, wie man erwartet hatte, Marschner, sondern Karl Gottlob Reißiger, der mit tüchtigem Können an der deutschen Oper festhielt, unterstützt durch neue Gaben in den Bahnen Webers von Ludwig Spohr und Heinrich Marschner. Des letzteren ‚Templer und Jüdin‘ war ein starker Erfolg. Von den Franzosen hielten Boieldieu und Auber die ältere Tradition aufrecht; die Aufführung der ‚Stummen von Portici‘ in Dresden, 1829, entschied auch dort das Ende der früheren italienischen Barockoper. Drei Jahre später schloß sie ihre langjährige und wie kaum irgendwoanders begünstigte Existenz mit Mozarts ‚Don Giovanni‘. Ihr Herr und Meister, Morlacchi, aber blieb als Kapellmeister an der nun ganz deutschen Oper; erst mit seinem Tode jedoch, 1841, war der zähe Widerstand der italienischen Partei gebrochen und dadurch auch wirtschaftlich Raum geworden für die Weiterentwicklung des von Weber angebahnten Werkes. Vier bedeutsame Anstellungen fanden in nächster Folge statt: aus Weimar der Musikdirektor Röckel, Kapellmeister Gläser aus Kopenhagen und die Musikdirektoren Eberwein aus Weimar und Richard Wagner aus Leipzig.

Von Paris aus hatte Wagner seinen ‚Rienzi‘ eingereicht und an den König, den er um Annahme der Widmung ersuchte, geschrieben: „die glänzendsten Erfolge vor dem Publikum würden ihm matt und nichtig erscheinen gegen das erhebende Gefühl dieser Auszeichnung“. Chordirektor Fischer, in der Folge ein treuester Vorkämpfer für Wagner, betrieb die Annahme; auch Meyerbeer legte seine Empfehlung ein — woraus natürlich später, als Wagner schroffe Stellung gegen die Große Oper und Meyerbeer insbesondere nahm, ihm der Vorwurf der Undankbarkeit abgeleitet worden ist. Am 20. Oktober 1842 dirigierte Wagner selbst die Aufführung seines Werks, das einen großen Erfolg hatte und seine Anstellung bewirkte.

Das Dresdner Repertoire von 1842 bis 1849, also der Zeit von Wagners Wirksamkeit an dieser Bühne, spricht ohne Erläuterung für die Energie, die er in seiner Richtung und in der ihm verwandten entfaltete: Holländer und Tannhäuser wurden aufgeführt, von Gluck

Armida, Alceste und Iphigenie in Aulis, von Marschner Hans Heiling und Adolf von Nassau, von Mendelssohn der Sommernachtstraum und Antigone. Donizetti stand auf dem Spielplan mit fast allen Opern und Halévy. Dann aber empfing auch Corring hier die erste nachdrückliche Pflege mit Casanova, Waffenschmied und Wildschütz; und ebenso Slotow mit Stradella und Martha.

Wie schwer Wagner mit seinen Werken in Deutschland um Anerkennung zu ringen hatte, wird noch zu zeigen sein: Der fliegende Holländer wurde in Leipzig und in München abgelehnt, in Berlin wieder nur auf Empfehlung Meyerbeers angenommen. Aber auch in Dresden stieß Wagners weiteres Programm, sein glühendes Eintreten für die immer noch als lästig empfundene Gattung der Symphonie deutschen Gepräges auf heftigen Widerstand. Als er am Palmsonntag 1846 Beethovens Neunte zur Aufführung brachte, lief vorher die ganze Kapelle Sturm beim Intendanten und versetzte die Stadt in Aufruhr gegen ein so „unsinniges“ Unterfangen. Wagners Anteil an der revolutionären Bewegung, seine Rede im Vaterlandsverein, die als Extrablatt im ‚Dresdner Anzeiger‘ veröffentlicht wurde, worin er erörterte, wie sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber verhielten, erschütterten seine Stellung. Kennzeichnend für den Geist, der ihn trieb, aber war, daß er, inmitten dieser Stürme, dem König seinen schon erwähnten Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters übergeben ließ; dadurch entrüstete er nun auch den Intendanten gegen sich, so daß die dann eintretende Katastrophe ihn zu Falle brachte und seine Flucht notwendig machte.

Das Jahrzehnt nach der Revolution verwischte auch an der Dresdner Oper deren besonderen Charakter. Meyerbeer bekam die Führung im Spielplan und Gounod, der mit seinem ‚Faust‘ in dieser Periode Deutschland eroberte. Als Kapellmeister trat 1850 Karl August Krebs ein und, 1859, an Stelle Reißigers Julius Rieß.

In Berlin war die italienische Oper nach der französischen Invasion, dem Ausbruch der vaterländischen Trauer und Entrüstung unterlegen. Graf Brühl, der spätere Intendant des Hoftheaters, suchte sie, 1809, zwar wieder herzustellen, gab es aber auf, sich nun selbst der deutschen Musik zuwendend. Deren ernsthafte Anfänge datierten vom Jahre 1790, wo, von der deutschen Gesellschaft aufgeführt, Grétrys ‚Richard Löwenherz‘ zuerst die Neugier der Hofgesellschaft — die sich wenigstens die Hauptprobe ansah — erregt hatte. Mozart, mit der Hochzeit des Figaro, Don Juan, Così fan tutte, war gefolgt. Die Zauberflöte aber hatte J. J. Engel, sogar gegen den Wunsch des Königs, abgelehnt „als einen undankbaren, mystischen und untheatralischen Stoff“. Diese erleuchtete Meinung