



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das Ballett.

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

die Personalfrage für das Bestehen der Bühnen die mehr oder minder entscheidende geworden: der Heldentenor und die dramatische Sängerin in erster Linie, in zweiter die Besetzung der anderen Sächer, des seriösen Baß, des Baß-*Buffo*, Bariton, der Jugendlich-Dramatischen und der *Soubrette*, dann die Vollzähligkeit eines dynamisch mächtigen Chors von herkömmlicher, meist betäubender Routine — das waren eigentlich die entscheidenden Positionen in der modernen Theaterökonomie. Auffallend traten während der Ära der großen Oper die Vertreter des Kunstgesangs, des *bel-canto*, zurück: die Koloratursängerin und der lyrische Tenor. Eine Folge dieser Verschiebung des Schwergewichts war dann das Absterben der feineren komischen Oper französischen Ursprungs und nachmals auch der italienischen, des *Rossini-Bellini-Stils*. Dieses Genre wurde aufgesaugt einerseits von der Operette *Offenbachs*, *Lecocqs*, *Planquettes*, andererseits wurde es abgelöst durch die Oper *Lorzing's*, die eine eigentümlich deutsche Gattung begründete, deren gesunde Schlichtheit, deren derber und farbiger Humor und deren romantische Sentimentalität selbst noch eine Art Gesundbrunnen darstellte, in dem der Geschmack der Deutschen sich auffrischen konnte, wenn er sich bei *Meyerbeer* und *Gounod* sensationell überhitzt hatte.

Mit der großen Oper trat auch die Pflege des selbständigen Balletts mehr und mehr in den Hintergrund. Seine klassische Zeit hatte es während der romantischen Theaterperiode und natürlich während der *Rokokooper* selbst gehabt. Der Ballettdichter *Noverre*, unter *Maria Theresia*, um die drei größten Männer der Zeit befragt, nannte *Friedrich den Großen*, *Voltaire* — und sich. Die Rollen, die *Sanny* und *Therese Elßler* während des Wiener Kongresses in den Kreisen der Diplomaten spielten, sind sogar in der politischen Geschichte jener Zeit verewigt: „*Sanny Elßler tanzt Weltgeschichte*“, war ein geflügeltes Wort jener Tage; die „*Cachoucha tanzt sie mit den Füßen, mit den Augen, mit dem Munde, mit tausend Lächeln, mit Millionen süßen Randglossen und anmutigen Kommentaren*“, hieß es in der *Hamburger Kritik*. In der großen Oper wurde das Ballett Ornament und Ausfüllsel; nur an den Theatern der Kapitalen lebte es als selbständiger Körper weiter, fand es von Zeit zu Zeit einen geistvollen Komponisten oder Dichter, wie man früher ja allen Ernstes versucht hatte, sogar metaphysische Dichtung in Tanzformen umzusetzen. Ein Ehrgeiz, der *Heinrich Heine* bestochen hat, der in neuester Zeit unter den neuromantischen Bestrebungen wiederauftaucht (*Tanzpoeme* von *Richard Dehmel* und von *Otto Julius Bierbaum*), ohne jedoch die Kraft zu besitzen, eine wirkliche Kunstform zu entfalten. Immer stand und steht hier das *Rokokoelement* der traditionellen Ballettform, mit „*Spizentanz*“

und anderen Virtuosenstüchchen, steht das widersinnige Ballettkostüm, das erotischen Gelüsten Rechnung trägt, der freien Entfaltung körperlicher Schönheit aber im antiken Sinne sich lächerlich schamhaft verschließt, im Wege. Die Europäerkultur, so schwer zum aufrichtigen Gefallen an der Enthüllung innerer Schönheit in all ihrer Wahrhaftigkeit zu erziehen, ist, wie zu fürchten, weltentfernt von der Möglichkeit einer Kunst, die in der freien Entfaltung des schönen Körpers ein ethisch-ästhetisches Moment entwickeln müßte. Es bleibt der unrealisierbare Traum einer ideologischen Dramaturgie, auf diesem Gebiet selbst nur die einfachsten, von der großen Dichtung gebotenen Forderungen an die Illusion zu erfüllen. Das Theater, wie es ist und nach unseren gesellschaftlichen Bedingungen sein muß, kann nicht dahin gelangen, dem Blick der Zuschauer im Zauberspiegel der Hergenüchle „den Inbegriff von allen Himmeln“ zu zeigen, wie der Dichter ihn sieht, wie Faust ihn sehen soll, wie ihn freilich die bildenden Künste zu vielen tausend Malen dargestellt haben und immer wieder darstellen. An der Disparität der erotischen und der ästhetischen Empfindung — oder auch an deren unzerstörbarer Wesenseinheit — scheitert bei uns die Entwicklung einer illusions- und gestaltungsmächtigen Tanzkunst. Die auf unseren Theatern mögliche kann immer nur eine verschämte, zopfige Andeutung sein, die am glücklichsten in phantastisch-historischen Formen sich gibt, oder eine von der Gesellschaftsmoral, unter gewissen und immer lächerlichen Vorbehalten, gebilligte Laszivität.

Die größere, durch die Sachbildung bedingte Selbständigkeit der Opernleiter — gegenüber der Ohnmacht der Regisseure und Dramaturgen des Schauspiels — wies als Kehrseite gewöhnlich auch eine verstärkte Parteilichkeit auf; das ging aus der Divergenz der musikalisch-dramatischen Stile mit einer gewissen Notwendigkeit hervor. Richtung zu klopfen, ein „ianer“ zu sein, gehört überhaupt ein wenig zur allgemeinen Psychologie des Musikers. In den Perioden lebhafter Kämpfe um die Richtung — der Gluck-Mozartischen gegen die alte italienische Form, der französischen gegen die neuitalienische, der romantisch-deutschen gegen die große Oper und endlich die der gesamten, formaler Opernmusik zuneigenden Gruppe gegen die psychologisch-dramatische Musik Wagners — war in der Regel eine solche Parteinahme, mit starkem Mangel an Objektivität verknüpft, von wichtigem Einfluß. Mehr als es auf dramatischem Gebiete je geschah, spitzten sich die Kapellmeisterfragen an den einzelnen Theatern zu einer Bedeutung zu, wie sie ähnlich nur den Ministern im politischen Leben zufällt. Auch hier jedoch sind die eigentlichen Förderer des Kunststils die gewesen, die eine starke nachempfindende Phantasie mit der sicheren Beherrschung aller Stile verbanden. Don

Weber wurde hervorgehoben, daß er ein außergewöhnlich entwickeltes dramaturgisches Verständnis gehabt habe. So viele tüchtige Musiker aber das deutsche Theater besaß, war doch sonst gerade diese Seite lange ganz und gar vernachlässigt. Die meisten Kapellmeister waren Nur-Musiker — und wenn sie schlechte Musiker waren, Taktschläger. Von einem Durchdringen der beiden Aufgaben: der musikalisch-formalen und der psychologisch-darstellerischen, ist in der älteren Periode nie viel zu bemerken gewesen. Das ist auffällig, da doch die große Mehrzahl aller deutscher Kapellmeister und Komponisten, zeitweilig wenigstens, mit dem Theater in engster Fühlung stand. Der Theaterkapellmeisterposten war die herkömmliche Stellung, in der der schaffende Berufsmusiker „ins Amt“ zu bringen war. Zu den schon genannten Namen hervorragender Operndirigenten der älteren Zeit sind nachzuholen: Ritter von Seyfried am Theater an der Wien, Winter, der Komponist des ‚Unterbrochenen Opferfestes‘ in München, ferner der fruchtbare und tüchtige Peter Joseph Lindpaintner in Stuttgart, den man als den Komponisten der Musik zu Schillers *Glocke* verehrte. Später stand an erster Stelle — neben den an der Dresdner Oper genannten — Franz Lachner, der Generalmusikdirektor in München. Sein Bruder Vincenz Lachner wirkte in Mannheim, der dritte Bruder, Ignaz, in Stuttgart und in Hamburg. Eine jüngere Schule von Dirigenten ging aus der musikalisch-dramatischen Ära hervor, die durch Liszt, Berlioz und Wagner bestimmt ist: sie kann als Abfolge der psychologisch-dramatischen Richtung der Programm-Musik und des Musikdramas Wagners bezeichnet werden. Ihre Wirksamkeit und Bedeutsamkeit fällt in das letzte Drittel des Jahrhunderts.

Die gleichen Dissonanzen zwischen den Forderungen der Bühne und denen der Musik waren natürlich auch bei den Sängern auffällig. Es war eine relative Wohltat für die sich emanzipierende deutsche Oper gewesen, daß sie aus dem Singspiel hervorgegangen war und daß deutsche Schauspieler ihre ersten Sänger, das heißt, Darsteller abgaben, also allmählich in die sich immer steigernden Aufgaben der Oper hineinwuchsen. Doch waren dieser Entwicklungsfähigkeit bald natürliche Grenzen gesteckt: an die neufranzösische und die neitalienische Opernmusik reichte eine bescheidene stimmliche Begabung und ebensolche musikalische Ausbildung nicht mehr hinan. Der Schauspieler in seiner Doppeltätigkeit als dramatischer und Operndarsteller wurde eine aussterbende Erscheinung. Hierzu ist auf das dritte Kapitel des ersten Buchs zurückzuverweisen, wo gesagt wurde, daß mit der Nobilitierung des deutschen Opernwesens die Ansprüche des Publikums wieder dahinneigten, wie in der Rokoperiode, Gesangsvirtuosen auf der Bühne zu sehen. Von