

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Karlsruher Zeitung. 1784-1933 1913**

185 (10.7.1913) 2. Blatt

### Die Entwicklung der Oper.

Von Dr. Christian Gachde.\*

Es war die Oper, die der deutschen theatralischen Kunst zuerst eine würdige Heimstätte bereitet. Ihre Geschichte ist so alt wie die des Dramas. Denn schon die Griechen hatten in ihren die dramatischen Handlungen begleitenden Chören eine musikalische Kunstform entwickelt, die nicht wieder in Vergessenheit geriet. Zwar die griechischen Formen der Melodie wie der Begleitmusik gingen verloren, aber in die Urkurgie hinein rettete sich der Brauch musikalischen Ausdrucks tiefer seelischer Erregung. Mit der Entwicklung der germanischen Musik, die namentlich bei den Niederländern zu großartiger Entfaltung gedieh, war eine Vertiefung des rezitierenden Dramas durch musikalische Begleitung, ja Führung der Handlung ohne weiteres gegeben. Daher fanden wir, daß im Mysteriendrama wie in der rohen Kunstübung der hochdeutschen Komödianten nirgends die Musik ganz fehlte. In Italien aber, dem Italien der Renaissance, vollzog sich die enge Vereinigung von Instrumental- und Vokalmusik mit szenischer Handlung, die die moderne Oper vorbereitet hat.

Im Anschluß an das seit etwa 1555 bestehende höfische Schäferdrama, das ohne Musik nicht zu denken war, und die antike Tragödie, deren musikalische Einleitung man aus historisch-ästhetischen Gründen versuchte, entstand die italienische Oper. Sie wollte im Gegensatz zur chorischen Kirchenmusik die dramatische Einzelrede musikalisch hervorheben; die Begleitmusik sollte keinen anderen Zweck haben als für diesen stilo recitativo die affordliche Basis zu geben. So verfaßte 1594 Rinuccini seine erste Oper „Daphne“, zu der Jacopo Peri die Musik schrieb. Die Begleitmusik der nun zum ersten Male von einer Einzelstimme gesungenen Einzelrede blieb ganz primitiv; der dramatische Charakter der Aufführung wurde durchaus gewahrt. Aus dem Sologesang aber entwickelte sich bald im vollsten Gegensatz zu diesen ersten Anfängen der kunstvolle bel canto, der die Rezitation wieder zur Melodie steigerte und zumgunsten des dramatischen Dialogs allen Nachdruck auf die große Arie, die musikalische Ganznummer, legte.

In Deutschland wurde die neue Kunst durch Martin Opitz eingeführt, der 1627 für eine sächsische Hofgesellschaft im Schlosse Hartenfels bei Torgau die „Daphne“ übersezte. Der in Italien ausgebildete Dresdner Kapellmeister Heinrich Schütz schrieb die Musik dazu. Der Erfolg des Werkes war so außerordentlich, daß allerorten an den deutschen Höfen italienische Opern entstanden. Die deutsche Schauspielkunst, die eben im Entstehen begriffen war, wurde dadurch aufs empfindlichste geschädigt; sie sank auf beinahe 150 Jahre völlig zum Nischenherab. Mit Verachtung sahen die welschen Patrioten am Hofe zu Wien, zu Dresden, Berlin und München, die italienischen Opernsängerinnen und Ballettängerinnen mit ihren fürstlichen Gehältern auf die armen wandernden deutschen Künstler herab. Und wo es zu einer italienischen Oper nicht ausreichte, behalf man sich mit deutschen Kräften, die natürlich ganz nach italienischer Weise gebildet sein mußten. In Nürnberg und Leipzig baute man der fremden Kunst glänzende Tempel; in Hamburg erstand ein Opernhaus, das an fürstlicher Pracht mit den höfischen Theatern wetteiferte. Es konnte „die Seitenzugen 39 mal, die Mittelvorstellungen wohl etliche hundertmal verändern“. Bald hatten neben Hannover und Braunschweig auch Städte wie Weisensfels, Koburg, Altenburg und Breslau ihre selbständigen Opernhäuser. Während die Karnevalsbelustigungen in Dresden mit Opern, Balletten, Maskeraden und Karussell jährlich ungefähr 40 000 Taler verschlangen und der Hof willig für die Ausstattung einer einzigen Oper 48 760 Taler zahlte, ging die deutsche Schauspielkunst der Zeit betteln. Hätte sie wenigstens etwas anderes als Nachahmung der gespreizten italienischen Manier von der Oper lernen können! Aber die dramatische Deklamation, die ohnedies seit der Entwicklung der Haupt- und Staatsaktion im argen lag, ging in der Oper in völliger Verzerrung zugunsten des bel canto unter. Einige Ansätze zur Besserung waren zeitweilig ja vorhanden. In Hamburg, wo Reinhard Keiser 116 teils ernste mythologische Opern italienischen Geschmacks, teils grotesk-komische in Anlehnung an die Manier der hochdeutschen Komödianten schrieb, wirkten Männer wie Haffke und Graun, die es ernst mit der Kunst meinten. Aber ihre Absichten verstand das Publikum nicht, das nach immer neuen Dekorationen und Balletten verlangte und hierin von der höfischen Kunst beeinflusst wurde. So kam es zu heiligen, geistlichen, geschichtlichen, heroischen,

schäferlichen und namentlich unter englischem Einfluß auch komischen Opern. 1751 spielte man in Leipzig das erste deutsche Singpiel „Der Teufel ist los“ nach einer Übersetzung aus dem Englischen, und die neue Gattung, die einen gern possenmäßigen Dialog durch Gesangsstücke und leichte Musik unterbrach, wußte sich trotz Gottscheds Widerspruch zu behaupten.

Um 1700 etwa erreichte die deutsche Oper italienischer Herkunft ihren Höhepunkt; mit den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts beginnt sie vor der rein italienischen Musik zu verschwinden. Aber auch diese kommt nicht zu einer aufwärtssteigenden Entwicklung. Bald war sie so verwildert, daß die Arien wie die Chöre und Balletts ganz nach Belieben aus einem Werk in das andere verlegt wurden, und ein völlig sinnloses Libretto den äußeren Rahmen für die Gesangskunst der fremden Meister hergab.

Von Frankreich kam gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Umschwung zur Besserung. Schon der Begründer der französischen Nationaloper Cambert und der in Paris lebende Italiener Lully machten in ihren Opern Front gegen das Überhandnehmen eines ganz zusammenhanglosen Librettos um der Musik willen. Sie verlangten wieder eine wirklich dramatische Handlung und fanden in J. B. Rameau und Chr. B. Gluck geniale Fortkämpfer für ihre Ideen.

Neben Glucks ersten Opern, welche den poetischen Gehalt des Libretto betonten und die rein virtuose Arie, die Musik um ihrer selbst willen, bekämpften, machte das von Duni und Grétry begründete französische Singpiel den Italienern erfolgreiche Konkurrenz. Glucks großen Opernstil setzten vor allem Cherubini, Méhul und Spontini fort. Als Generalmusikdirektor in Berlin (1820–41) beherrschte Spontini 20 Jahre mit der französischen Oper das Berliner Repertoire und beeinflusste eine ganze Reihe großer Talente bis auf Wagner herab. Das deutsche Singpiel, das Johann Adam Hiller (1728 bis 1804) weiter ausbildete und das in Mozart (1756 bis 1791) seine herrlichste Vollendung fand, ging, abgesehen von Mozarts italienischen Anfängen, ebenfalls den von den Franzosen bezeichneten Weg. Aber Mozarts Genius machte sich bald von allen Vorbildern frei und gab seiner ganz deutschen Kunst jene vom Zauber des Kokos umflossene Schönheit, die noch heute in unverblühter Frische lebt, gab ihr auch jene psychologische Tiefe und romantische Größe, die mit dem „Don Juan“ weit aus dem Kreis der komischen Opera buffa hinausstrat und der großen deutschen Oper den Weg wies. Aber vorher mußte die Entwicklung noch in der Irre gehen; denn in Frankreich war mit der allzustarke Betonung rein szenischer Effekte eine leere Ausstattungsober entstanden, die auf Dichtung wie Musik im höheren Sinne verzichtend, nur der Sensation dienste und in Meyerbeer ihren gefährlichsten Ausdruck fand. Trotz Beethovens in einsamer Größe verstanden ragendem „Fidelio“, trotz der komischen Oper eines Boieldieu, Auber und Herold, trotz Rossinis aufstrebendem Gestirn beherrschte Meyerbeer das Repertoire der gesamten mitteleuropäischen Bühne bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts und über diese hinaus.

Bergeblüch kämpften erstere deutsche Künstler gegen ihn an, vergeblich suchten Musiker wie Spohr und Heinrich Marschner mit Stoffen, die sie, von der deutschen Romantik beeinflusst, der germanischen Sagenwelt entlehnten, seine Erfolge zu überbieten; auch Webers strahlendes Gestirn, Vorwings liebliche Kraft traten neben Meyerbeers raffiniert den Wünschen der Masse entgegenkommender Virtuosität zurück. Hatte schon Weber insofern einen Schritt vorwärts getan, als er in seinen romantischen Opern die Gluckische Liedform im Gegensatz zur Arie noch vertiefte, ein der Deklamation sich näherndes Rezitativ schuf und dem Orchester eine die seelischen Vorgänge in den handelnden Personen illustrierende Rolle anwies, so erhob Richard Wagner (1813 bis 1883) die Oper zum „Gesamtkunstwerk“, in dem die dramatische Handlung nicht mehr zum Zwecke der musikalischen Illustration vorhanden ist, sondern Drama und musikalisches Kunstwerk eine höhere, sich gegenseitig stützende, erklärende Einheit bilden, der Malerei und Szenekunst überhaupt die höchstmögliche Illusionskraft geben sollen.

Nach wie vor stellt die Oper die größten Anforderungen an die Ausgestaltung der Bühne. Wie sie das Bedürfnis nach dem modernen Theaterbau geweckt hat, so förderte sie dauernd das szenische Bild. Wo seit der Blütezeit der italienischen Oper in Deutschland neue Theater entstanden, wurden sie mit Rücksicht auf diese Oper gebaut. Die Entwicklung der Schauspielkunst interessierte ja weder die Höfe noch die großen Städte vor dem Aufblühen unserer klassischen Dichtung in höherem Grade. Aber auf die Ausbildung eines guten Musiker- oder Kapellmeisterstabes wurde überall viel gegeben, so daß nach dem Verschwinden der italienischen Primadonnen und Ballettusen an leistungsfähigen Orchestern kein Mangel war. Ballettschulen entstanden namentlich in Wien, wo mit der Kunstgattung der Operette die alte Freude am Tanz von neuem erweckt wurde. Hier hielten während des Wiener Kongresses die beiden Schwestern Elßler mit ihren Weinen die diplomatische Welt in Atem, hier

ward die auch von Grillparzer besungene Theresie Seberle umjubelt.

Je selbständiger die Oper im charakteristischen Ausdruck seelischer Stimmungen wurde, um so mehr bedurfte sie der Sänger, die auch gute Darsteller waren. Mit dem Aufblühen der deutschen Oper seit Weber wächst auch das schauspielerische Können der Sangeskünstler. Die italienische Ausbildung zum bel canto allein genügte nicht mehr; nur auf ganz unbefangene Gemüter wirkte der Tenor noch, wenn er weiter nichts als schön und dumm war. An vielen Theatern war es üblich, Oper und Schauspiel, abgesehen von einigen Stars, mit denselben Kräften zu betreiben. Das hob wohl darstellerisch den Opernbetrieb, führte aber im Schauspiel oft zur Charakterlos schönen Gebärde, zum Kultus der schönen Sprechstimme, die von keiner Intelligenz gemeistert wurde. Als Weber in Dresden endlich die Anstellung eines mächtigen deutschen Opernpersonals neben der glänzenden italienischen Troupe durchsetzte, war seine erste Sorge die Beschaffung eines genügenden Opernchores. Aber auch dieser hätte ihm wenig genügt, wäre nicht 1822 Wilhelmine Schröder-Devrient der Dresdner Oper gewonnen worden. Sie war eine der größten Künstlerinnen aller Zeiten und hat, auf ihren Kunststreifen die ganze Welt begeisternd, zuerst der deutschen Gesangskunst neben der italienischen und französischen, die nötige Hochachtung verschafft. Aber sie war mehr als die anderen großen Sterne der Zeit, da die Theatermanie mit der Verherrlichung von Henriette Sontag, von Jenny Lind, der Trebelli ihre ersten Orgien feierte; sie war, um mit Wagner zu reden, „weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuositentums, das nur durch vollständige Vereinzelnung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag; sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin im vollsten Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung und Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt.“ „Alle meine Kenntnis von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau.“

Neben dieser Frau wirkte eine ganze Reihe großer Talente an der Dresdner Oper, von denen hier nur Wagners erster Rienz und Lannhäuser, Joseph Fichtelschek erwähnt werden soll. Das Starsystem, das mit dem Niedergange der italienischen Oper ein Ende erreicht zu haben schien, wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch einmal Mode. Von Ort zu Ort zogen die großen „Stimmen“ und feierten ihre Triumphe. An das Zustandekommen eines wirklich guten Opernensembles, das während der Blütezeit des deutschen Singpieles möglich gewesen war, weil das Singpiel im allgemeinen mit dem Personal des Schauspiels aufgeführt werden konnte, war nun nicht eher zu denken, als bis Wagner seine operndramaturgischen Ideen mit Hilfe Ludwigs II. von Bayern durchführen konnte.

### Praktische Rechtspflege.

R.V. Die vorbehaltlose Annahme eines Teiles des Mietzinses wird von einigen Juristen dahin gedeutet, daß der Hauswirt damit auf das Recht verzichtet, die sofortige Räumung der gemieteten Wohnung zu verlangen. Im Anschluß an zahlreiche Rechtslehren und andere Gerichte hat aber das Reichsgericht kürzlich sich wieder dahin ausgesprochen, daß durch eine solche Annahme die Kündigung oder Aufhebung des Vertrages nicht gehindert wird, und zwar auch dann nicht, wenn im Vertrage vereinbart ist, daß der Mietzins im voraus gezahlt werden muß (das Bürgerliche Gesetzbuch schreibt bekanntlich in § 551 vor, daß der Mietzins am Ende der Mietzeit zu entrichten ist). In dem damaligen Falle sollte der Mietzins im voraus am ersten Tage des Kalendervierteljahres gezahlt werden, die Mietzeit lief vom 1. November an, der Mietzins betrug jährlich 27 000 M., am 1. April wurden 4500 M. gezahlt, womit noch nicht einmal die Miete für die letzten beiden abgelaufenen Monate bedekt war. Unter diesen Umständen konnte von einem Verzicht auf das Kündigungsrecht nicht die Rede sein.

R.V. Feuchtigkeit einer Wohnung. Auf die Anzeige eines früheren Mieters hin wurde dem gegenwärtigen Mieter aufgegeben, die Wohnung wegen der gesundheitschädlichen Feuchtigkeit zu räumen, und die Eigentümerin des Hauses wurde aufgefordert, dem Auszuge des Mieters kein Hindernis in den Weg zu legen, auch die Wohnung bis zur Beseitigung der Feuchtigkeit nicht zu vermieten. Diese Verfügung wurde von der Eigentümerin mit Klage und Berufung angefochten, jedoch ohne Erfolg. Das preussische Oberverwaltungsgericht erklärte die Polizeibehörde für befugt, gegen das mit erheblicher Gesundheitsgefährdung verbundene Benutzen einer Wohnung einzuschreiten, und zwar auch dann, wenn der Mieter von dem ihm nach § 544 des Bürgerlichen Gesetzbuchs zustehenden Kündigungsrecht keinen Gebrauch macht. Nach den Berichten der Sachverständigen war mit einer dauernden Feuchtigkeit zu rechnen, die in der baulichen Einrichtung und der Beschaffenheit des Gebäudes ihren Grund hatte. Unerheblich war es, ob der frühere Mieter durch ungenügendes Lüften den schlechten Zustand der Räume verschuldet hatte, jedenfalls war das Verhalten des jetzigen Mieters einmündig. Das Pfandrecht des Vermieters wurde durch die polizeiliche Verfügung nicht verletzt.

R.V. Ein großer Fund von goldenen und silbernen Geräten und Münzen ist kürzlich in der Nähe von Eberswalde beim Umgraben eines Acker gemacht worden. Dem gehören diese Kostbarkeiten? Es handelt sich hier um eine besondere Art des Fundes, nämlich einen Schatz. Das ist nach § 984 des Bürgerlichen Gesetzbuchs eine Sache, die so lange verborgen gelegen hat, daß der Eigentümer nicht mehr zu ermitteln ist (der eigentliche Fund, § 985, betrifft eine verlorene Sache). Das Eigentum an dem Schatz steht zur Hälfte dem Entdecker zu, zur Hälfte dem Eigentümer der Sache, in welcher der Schatz verborgen war, also hier dem Grundbesitzer. Sind Entdecker und Grundbesitzer dieselbe Person, so gehört ihm natürlich der Schatz ganz.

\* Wir entnehmen diese wissenschaftlich gedrängte, aber doch fesselnd geschriebene Geschichte der Oper dem in der bekannten Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“ bei V. G. Teubner in Leipzig und Berlin erschienenen 230. Bändchen „Das Theater“, Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart“, 2. Auflage, (Preis geb. M. 1.—, in Leinwand geb. M. 1.25.). Dasselbe gibt eine entwicklungs-geschichtliche Darstellung der Schauspielkunst und des Theaterbaus vom griechischen Drama über Mittelalter und Renaissance bis zum modernen „Impressionismus“ und der heutigen Illusionskunst, die es in ihren geschichtlichen und psychologischen Bedingungen verständlich zu machen sucht.

