Unsicherheit die Oberhand über die Siegesfreude, kurz man wünschte schon sehnlichst den Kaiser herbei, der dem Kreise seiner Lieben und Getreuen schon lange genug ferne geblieben.

So war die Stimmung im Volke, als man endlich erfuhr, dass der Kaiser bereits am 1. Juni von Paris abgereist sei. Das Volk wollte seinem geliebten Monarchen entgegeneilen, aber man wusste nicht den Tag seiner Ankunft; demnach beschloss der Magistrat, dem Kaiser vor dem Thore der Stadt einen der feierlichen Stimmung des Volkes würdigen Empfang vorzubereiten. Das alte Kärntnerthor wurde zu diesem Zwecke ausersehen, an dessen Thorpfeiler man eine Triumphpforte im römischen Style mit den Emblemen des Sieges und der Aufschrift: „Das neubeglückte Oesterreich oder Triumph des Wiedersehens" errichtete. Der Bürgermeister Wohlleben, Vice-Bürgermeister Weber und mehrere Bürgergarde-Officiere erwarteten ihn hier, und 500 Mädchen und Knaben, in den Landesfarben (weiss und roth) gekleidet, Palmen- und Lorbeerzweige in den Händen, machten mit der Bürgergarde Spalier.

Am 14. Juni kam der Kaiser in Schönbrunn an und zwei Tage später hielt er seinen Einzug in die Residenz. Zuerst begab er sich zum Theresianum und stieg von da um 10 Uhr zu Pferde, dann setzte sich der Zug von hier aus in Bewegung. Eine Abtheilung Bürgercavallerie eröffnete ihn, hierauf folgte ein ganzes Regiment Cürassiere, Hofbeamte und Hoftrompeter zu Pferde, Erzherzog Albrecht von Sachsen-Teschen, die kaiserlichen Brüder und Kronprinz Ferdinand, Alle mit ihren Obersthofmeistern zu Pferde, endlich der Kaiser selbst in Feldmarschall-Campagne-Uniform. Alle Glocken wurden geläutet, und der Kanonendonner wiederhallte ununterbrochen von allen Wällen. Am Kärntnerthore wurde Halt gemacht, der Bürgermeister hielt eine kurze Ansprache, die der Kaiser mit rührenden Worten erwiederte. Jetzt brach der Jubel los, stürmischer Willkomm tönte aus Aller Kehlen und begrüsste den Kaiser mit einer Begeisterung, die in der Geschichte Oesterreichs noch nie ihres Gleichen hatte.

Noch wird es viele Wiener geben, die als Augenzeugen ihren Enkeln erzählen können, welch tiefen und unauslöschlichen Eindruck diese Scene bei Allen hervorrief.

Ich bin in der angenehmen Lage dieselbe in einem Bilde festhalten zu können, das ich hier ***sub Figur 186*** folgen lasse. [1])

XLV. CAPITEL.

Das alte Opernhaus nächst dem Kärntnerthor.

Die Oper verdankt ihren Ursprung dem blühenden, sangreichen Italien, und als das Entstehungsjahr dieser Musikgattung kann in runder Zahl das Jahr 1600 angenommen werden. Obzwar nicht geleugnet werden darf, dass frühzeitig schon die geistreiche Florentiner Gesellschaft in den Häusern Lardi und Neri sich mit ähnlichen musikalischen Schauspielen beschäftigte und Jacobo Peri im Hause Corsi den bekannten ersten Versuch eines musikalischen Dramas mit seiner „Daphne" in Scene setzte, welche bald mehrere andere ähnliche Werke in's Leben rief, so hatten dennoch diese Aufführungen blos einen privaten Charakter und dienten nur zum Privatvergnügen der Grossen, zur exclusiven Zerstreuung der italienischen Höfe und Fürsten bei Hochzeiten und Familienfesten.

[1]) Dies Bild, nach der Natur gezeichnet, war als Gedenkblatt damals unter den Wienern stark verbreitet. Die Costüme und Porträtfiguren sind in gelungenster Weise zur Anschauung gebracht. Auch gestattet uns dasselbe einen interessanten Einblick in die Kärntnerstrasse.

Erst im Jahre 1600, als König Heinrich IV. von Frankreich sich mit Maria von Medicis in Florenz vermählte und zu diesem Feste Ottavio Rinuccini seine „Euridice" eigens dichtete und Peri im Verein mit Caccini die Musik dazu schrieb, feierte diese völlig neue Musikgattung ihren Einzug in die Welt und erhielt damit ihren öffentlichen Charakter.

Aber Peri und Caccini blieben nicht ohne Nachahmer; ihre *„Favola in musica"* (oder Oper, wie man sie später nannte) fand in der Person des Marco da Gagliano einen eben so geschickten als eifrigen Nachfolger, der dieses Genre nicht blos bearbeitete, sondern auch nach Form und Inhalt erweiterte. Auch Monteverde componirte mehrere Opern, wie z. B. „Arianna" im Jahre 1608 zur Vermählung des Herzogs von Mantua, und fügte noch kühnere Harmonisirungen und noch ungewöhnlichere Combinationen hinzu, wodurch die italienische Oper frühzeitig schon jene Signatur, jene schärfere Ausprägung erhielt, wie sie dieselbe noch heute unverkennbar an sich trägt.

Monteverde ging dann nach Venedig, von wo aus sich die Oper über ganz Italien verbreitete und auch in Rom triumphirend einzog, wo jedoch im Jahre 1730 eine kleine Veränderung im Opernwesen eintrat. Papst Clemens XII. erliess nämlich in diesem Jahre eine Verordnung, worin er das Auftreten von Frauenspersonen als durchaus unschicklich und unanständig verbot und die Frauenrollen durch Castraten besetzte. Eine neue Wendung bekam die Oper auch durch den Uebergang von der Antike zur Romantik. Denn wenn auch anfänglich die Florentiner bei ihren musikalischen Erstlingswerken es eigentlich auf eine Wiedergeburt (Renaissance) des antiken Musikdramas (wenn auch nicht im buchstäblichen Sinne, so doch im Geiste) abgesehen hatten, so fühlte es die Musik, diese Erzromantikerin, gar bald heraus, woher sie eigentlich ihre Stoffe am besten und wirksamsten zu nehmen hätte; und so wie die Sonnenblume sich naturgemäss stets der Sonne zuwendet, so griff sie gar bald nach romantischen Stoffen. Die beiden Epen Ariost's und Tasso's wurden zu diesem Zwecke jetzt ausgebeutet. Monteverde z. B. schrieb 1624 seinen „Zweikampf Tancreds und Clorindens", dessen Text wörtlich dem „Befreiten Jerusalem" Tasso's entnommen war, und im Jahre 1628 componirte Francesca Caccini, die talentvolle Tochter Giulio Caccini's, eine Oper nach einem dem Ariost entlehnten Stoffe unter dem Titel: *„La liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina. Balletto composito in Musica dalla Francesca Caccini."* Hier war bereits Alles romantisch; ganze Chöre von Ungeheuern und von bezauberten Pflanzen traten auf und sangen, eine bezauberte Blume *(una delle piante incantate)* trug sogar eine grosse Solo-Arie vor, und das Ganze lief zuletzt auf ein von vornehmen Herrn zu Pferde gerittenes Ballet hinaus.

Aber noch ein anderer Umstand trug zur Entwicklung des Musikdramas wesentlich bei. Im Jahre 1646 wurde nämlich die Oper durch Cardinal Mazarin nach Frankreich verpflanzt. Hier fand sie auf üppigem Boden neue Nahrung. Die unendliche Prachtliebe König Ludwigs XIV., der unerhörte Luxus, mit dem sich der Hof umgab, das Temperament der Franzosen selbst stellten grössere Ansprüche an die Oper als bisher. Zunächst war es Lully, der den wichtigsten Einfluss auf die Oper nahm; er war nicht blos der Schöpfer des nationalen Geschmackes, sondern auch der Schöpfer der französischen Oper, die er bis zu seinem Tode unumschränkt beherrschte. Er selbst hatte wenig musikalische Begabung, aber poetische Anlagen und einen ausgesprochenen Hang zum Pathetischen und Rhetorischen, ein Geschmack, der noch heute bei den Franzosen vorherrscht. Er verstand die Kunst zu fühlen und die Gefühle auch Andern mitzutheilen. Er componirte kurze, empfindsame kleine Gesänge [1]) und kam so dem Geschmacke der Franzosen auf halbem Wege entgegen, denn auch sie liebten das kleine, muntere Volkslied, und ihnen sagte eine lustige Romanze, eine elegante, heitere Tanzmelodie weit mehr zu, als der grosse schwerfällige Gesangsstyl. „Sie sprechen zu gerne, diese Pariser, und zu witzig," meinte einst der geistreiche Gretry zu einem deutschen Componisten, „als dass sie sich an langen Gesängen erfreuen könnten."

[1]) Lully war auch der Erfinder des Menuets, welches König Ludwig XIV. im Jahre 1663 in Versailles zum ersten Male tanzte, und es später in Paris zum Nationaltanz erhob.

Lully ist sonach der Begründer des pathetisch-rhetorischen Opernstyls, welcher bei den Franzosen noch heute nicht ganz abgekommen ist. Wie weit seine Nachfolger Rameau, Cherubini, Catel, Lesueur und Boieldieu neue Elemente in die französische Oper brachten, ihr eine neue Gestaltung und Richtung verliehen, kann hier nicht näher erörtert werden, und es genüge nur noch die Bemerkung, dass aus diesen Elementen die sogenannte grosse heroische und die kleine französische Spieloper hervorgingen, wie wir sie bei uns, wiewohl etwas später, zu hören bekamen. Wenn übrigens das öffentliche Opernwesen bei uns viel später Wurzel fasste, das Erbauen von festen Opernhäusern, die Einführung der regelmässigen Oper bei uns überhaupt viel später vor sich ging, als in den übrigen südlichen Ländern und selbst auch später als in Deutschland,[1]) so liegt der Grund dieser Verspätung hauptsächlich in den besondern culturellen Verhältnissen unseres Volkes, in der Erziehung desselben und seinen Neigungen und Passionen. Noch bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts wurde den Wienern an öffentlichen Schauspielen nichts Anderes geboten, als die Komödien wandernder Schauspieltruppen, die Wien besonders zu Marktzeiten besuchten und in niedrigen, armseligen Bretterbuden in den Vorstädten und sogar in der Stadt ihr Theater aufschlugen und das Volk statt mit erhebenden, edeln Darstellungen mit derben Spässen und gemeinen Possen regalirten.

Die ungeheuern Erfolge, deren sich Stranitzky auf dem Neuen Markt in seiner bescheidenen Bretterbude (gewöhnlich Hanswursttheater genannt) zu erfreuen hatte, reizte den Magistrat so sehr, dass er nun einstimmig beschloss, ein eigenes Komödienhaus zu erbauen. Die Wahl der Oertlichkeit traf zunächst den freien Platz vor dem Bürgerspital, wo sich heute die Häuser auf dem Albrechtsplatz Nr. 2 und 3, Augustinerstrasse Nr. 4 und 6 und Maysedergasse Nr. 3 und 5 erheben. Der Bau begann 1708 und wurde 1710 sammt der innern Einrichtung vollendet, die, einfach und bescheiden genug, noch nicht im Traum an jene enorme Glanzentfaltung der spätern Hoftheater denken liess. Somit war für Wien das erste öffentliche Theater geschaffen.

Eine italienische Gesellschaft unter der Direction des Conte Pecore nahm diese Räume zuerst und zwar noch im selben Jahre pachtweise in Besitz; doch fand dieselbe, obgleich sie an Signor Canzachi einen der vortrefflichsten Truffaldini besass, beim Publicum so wenig Anklang, dass sie sich gezwungen sah, dasselbe schon nach zwei Jahren (1712) an Josef Anton Stranitzky abzutreten; denn die Wiener waren für die heimischen (wenn auch derben) Spässe ihres Hanswursts mehr als für die fremden zarten Gesänge der Italiener eingenommen, da jene ihrem ganzen Wesen und Verständnis mehr zusagten.

Stranitzky konnte also jetzt seine enge, armselige Bretterbude auf dem Neuen Markt verlassen und hier als gleichberechtigt mit den so begünstigten italienischen Komödianten sein ganzes Talent ungehindert entfalten. Fast täglich trat er in den extemporirten Stücken als Hanswurst auf, und täglich entzückte er aufs Neue mit seiner unübertrefflichen Laune die Wiener und schwang sich zu ihrem Liebling empor; er verblieb Pächter des Theaters bis zu seinem im Jahre 1727 erfolgten Tode.

Im Jahre 1728 wurde nach ihm das Kärntnerthortheater den Herren Borosini und Selliers gegen einen Pacht von jährlich 2000 Gulden auf zwanzig Jahre übergeben und später der Pachtcontract noch auf weitere drei Jahre (also bis 1751) verlängert. Während dieser Zeit führte Selliers im Jahre 1747 das erste studirte Stück auf dieser Bühne ein, welches ungemeinen Beifall fand (ein versificirtes Trauerspiel: „Die alemannischen Brüder" von Krüger), das aber dennoch die

[1]) Die erste deutsche Oper soll „Adam und Eva" gewesen sein, welche im Jahre 1678 zu Hamburg gegeben wurde, wo damals der berühmte Componist Philipp Kaiser blühte. Zu Augsburg wurde 1697 zum ersten Male eine deutsche Oper aufgeführt und zu Nürnberg 1667 ein Opernhaus gebaut, in welchem man die erste deutsche Oper „Arminius" aufführte. Den ersten deutschen Operntext soll übrigens Martin Opitz (1669) verfertigt haben; er hiess „Daphne" und war eine Nachahmung des bereits erwähnten italienischen Singspiels gleichen Namens. Nachher schrieb Paul Thiemich die Oper „Alceste", die jedoch erst im Jahre 1693 zu Leipzig in Scene ging.

extemporirte Komödie nicht zu verdrängen vermochte, vielmehr wechselten jetzt italienisches Singspiel, Oper, Ballet und deutsches Schauspiel mit der extemporirten Komödie ab, und das Hanswurst-Triumvirat Prehauser, Weisskern und Kurz gab sich die grösste Mühe, das neue regelmässige Stück zu verdrängen. Aus dem Hanswurst entstanden immer wieder neue Abarten und Gestalten: **Bernadon, Burlin, Jackerl, Dummer-Anton, Kaſperl** (oder **Käſperle**), die den Herren des Fortschrittes immer mehr über den Kopf zu wachsen drohten.

Erst im Jahre 1751, als Freiherr von Lopresti Director wurde, der das Theater gegen 2200 Gulden auf zwei Jahre in Pacht nahm, gewann das regelmässige Stück festen Boden. Er sorgte nämlich für gute Uebersetzungen von italienischen und französischen Schauspielen und für ein neues Theatercensurgesetz, das über die Anständigkeit der aufzuführenden Stücke zu wachen hatte. Alle obscönen Situationen und Unfläthigkeiten wurden strengstens verboten, die Dawiderhandelnden das erste Mal mit einem Verweis, das zweite Mal mit vierzehntägiger Haft und das dritte Mal mit Festungsarrest bestraft und jedes extemporirte Stück (von dem nur Scenenentwürfe vorlagen) vorerst von einer eigenen Hofcommission geprüft. Unter seiner Direction wurde auch 1751 Hafner's zugkräftiges Zauberstück: „Die fürchterliche Hexe Megäre" unter grossem Beifall und ausserordentlichem Zulauf gegeben, welches das Extemporiren immer mehr verdrängte.

Vom Jahre 1752 wurde das Theater einer französischen Gesellschaft überlassen, welche durch längere Zeit Vorstellungen gab. Man bekam hier nur die berühmten Tragödien und Komödien der gefeierten Classiker zu hören, wobei natürlich nur die höhere Gesellschaft einen geistigen Genuss fand, während die niedere Classe leer ausging.

Am 3. November 1761 endlich nahte dem Hause eine furchtbare Katastrophe. Nach der Vorstellung „Der steinerne Gast" gerieth der schlechtbehütete Feuerschlund, in welchen Don Juan zuletzt hineinzustürzen hatte, in Flammen, und als bereits sämmtliche Räume vom Publicum geleert waren, brach das Feuer aus, und das Theater brannte sammt allen Decorationen und Maschinen nebst zwei Nachbarhäusern bis auf den Grund nieder. Als das Theater schon in Flammen stand, eilte der Theatercassier mit seiner Frau in dasselbe zurück, um die Cassa zu retten; unterdessen hatten aber die Flammen die Stiege ergriffen, und beide mussten in Gegenwart des Publicums erbärmlich zu Grunde gehen, weil die Fenstergitter jedes Rettungsversuches spotteten.

Der Hof kaufte die Brandstätte an und liess das neue Opernhaus nach den Plänen des Ober-Hofarchitekten von Pacassi auf demselben Platze neu erbauen, und nach fast zwei Jahren war es vollendet. Nur musste aus diesem Anlass auch die Capelle an der Heiligen-Geist-Kirche abgebrochen werden, da die neue Oper, die jetzt viel grösser und schöner war, mehr Raum als die frühere erforderte, weil sie um ein Stück weiter vorrückte. Das Bild ***sub Figur 187*** zeigt uns das alte Kärntnerthortheater in seiner Neugestaltung, wie sich die Wiener noch desselben bis zum Jahre 1868 erinnern. [1])

Mit dem Wiederaufbau des Hauses trat eine neue Wendung der Dinge zum Bessern ein. Wenzel Graf Sporck, ein böhmischer Cavalier und Kunstfreund, übernahm die Leitung des Theaters und wirkte in höchst wohlthätiger veredelnder Weise zur Aufbesserung der Verhältnisse.

Um diese Zeit feierte die deutsche Oper ihren Einzug in Wien. Gluck hiess jenes reformatorische Genie, welches im Jahre 1764 der deutschen Oper neue Form und Gestaltung verlieh und überhaupt dem Musikdrama neue Bahnen eröffnete. Das Reformatorische dieser Musikgattung lag in der engeren Verbindung der dramatischen Handlung mit der Musik. Zum ersten Male empfanden die Zuhörer die Einwirkung eines dramatischen Ganzen, in welchem die Musik

[1]) Das Theater hatte jetzt eine imposante Hauptfront gegen den Spitals- (Lobkowitz-) Platz gewonnen und war ober dem Thoreingange mit Figuren reich geschmückt. Mehrere Stufen führten zum Hauptportal hinan, an das sich zu beiden Seiten Nebenausgänge schlossen. Das längs des Bürgerspitals zur Kärntnerstrasse führende schmale Gässchen wurde Komödiengasse genannt, dessen Stelle heute die Maysedergasse vertritt.

mit dem Gange der Handlung aufs Innigste verschmolz, wo der fortschreitende Gesang mit der fortschreitenden Handlung, das Wort mit dem Tone zusammenfloss. Das Publicum stand dieser Neuerung anfangs mehr überrascht als entzückt gegenüber. Das hier Gebotene war ihm so fremd, so abweichend von der gewöhnlichen Sing- und Schäferspielmusik, dass es anfänglich keinen eigentlichen Genuss empfand, nicht empfinden konnte. Das Publicum war mehr der Wucht des Gewaltigen als dem Zauber des Schönen unterlegen. Aber schon mit der nächsten Vorstellung erwachte die Zuhörerschaft wie aus einem Traume. Die Ueberraschung wich dem Entzücken, und man gab sich jetzt ungehindert dem vollen Genusse des neuen Kunstwerkes hin.

„Orpheus" gewann so rasch festen Boden, dass er schon mit Anfang des nächsten Jahres die üblichen italienischen Singspiele, Harlekinaden und Ballets verdrängte und die deutsche Oper in den Vordergrund stellte. Rasch folgte nun auf „Orpheus" eine zweite Oper, „Armida," dann eine dritte und vierte, die auch durch ihre äussere Ausstattung fesselten. [1])

Zu dem ernsten Opernstyl gesellte sich nun auch das Genre der „komischen Oper". Dem ernsten Gluck stand damals auch der heitere Florian Leopold Gassmann als Capellmeister zur Seite, der das lustige Opernfach pflegte.

Im Jahre 1775 wurde Salieri zum Capellmeister ernannt, und mit dem darauffolgenden Jahre trat ein Wendepunkt in der Theaterleitung ein. Josef II. hob jetzt das französische Schauspiel (das bisher mit der deutschen Oper und dem Ballet abwechselte) wieder auf und vergab das Theater an eine Privatunternehmung, und als der Kaiser im Jahre 1780 die Regierung antrat, nahm er das Kärntnerthortheater in seinen persönlichen Schutz und ernannte Salieri zum artistischen Leiter, der es bald verstand, ein Liebling des Kaisers zu werden. Salieri componirte nun in Hülle und Fülle, er warf sich auf das Gebiet der Ausstattungsoper und brachte gegen fünfzig Opern zu Stande, aber keine hat ihn überlebt, nur „Artus, König von Ormus", eine Lieblingsoper Josefs II., hat sich auf dem Repertoire einige Zeit erhalten. Der Kaiser liess ihm zur Belohnung für diese Oper 100 Ducaten reichen und wies ihm eine jährliche Pension von 300 Ducaten auf Lebzeiten an.

Im December 1780 kam Mozart über München (wo er eben seinen „Idomeneus" geschrieben hatte und aufführen liess) nach Wien. Der zufällig hier weilende Fürsterzbischof von Salzburg berief ihn dahin; sein Eintreffen sollte jetzt auf die Bühne belebend und verjüngend wirken.

Dem kaum 24jährigen Mozart gefiel das gemüthliche Wien, das er bereits früher zweimal besucht hatte, so gut und er fühlte sich so heimisch, dass er den Dienst beim Fürsten kündigte und sich hier bleibend niederliess, um die Stadt nie mehr wieder bis zu seinem am 5. December 1791 erfolgten Tode (mit Ausnahme einer kurzen Reise nach Leipzig, Prag und Berlin) zu verlassen. Während dieser kurzen Spanne Zeit (es waren nur 11 knappe Jahre) schrieb er hier im freudigen Schaffensdrange neben Salieri seine grossen Meisterwerke, die für ewige Zeiten fortleben werden, so lange es noch fühlende Menschen gibt, und es ist nur zu wundern, wie es möglich war, in so überaus kurzer Zeit so viel Herrliches zu schaffen; auch ist es merkwürdig genug, dass Mozart gerade die kostbarsten Perlen, die im Diadem seiner Schöpfungen am hellsten glänzen, auf fremde Bestellung machte und auswärts zur Aufführung brachte, während jene, welche auf Befehl Kaiser Josefs II. für das Kärntnerthortheater von ihm geschrieben wurden und für die hiesigen Verhältnisse berechnet waren, ihm nicht so vollkommen gelangen und (bei aller ihrer Vortrefflichkeit) nicht immer den gleichen freien genialen Schwung besassen.

Mit Beginn dieses Jahrhunderts trat das Kärntnerthortheater in ein neues Stadium; es wurden hier nur Oper und Ballet gegeben, eine Einführung, die noch heute besteht. Kaiser Franz I. vereinigte im Jahre 1802 beide Hoftheater unter einer Direction, und diese Zeit und die darauf

[1]) Armida kam z. B. auf einem feurigen Drachenwagen durch die Luft herabgefahren, und das Publicum war naiv genug, darüber in Erstaunen zu gerathen.

folgenden zwei Decennien bildeten die Glanzepoche dieses Kunstinstitutes, die Blüthezeit der dramatischen Musik, die mit keiner spätern auch nur im entferntesten verglichen werden könnte. Lablache, Rubini, Tamburini, Donzelli, Fodor, David, Bordogni, Malibran und wie sie alle hiessen jene europäischen Berühmtheiten Italiens, gaben sich hier ein Stelldichein und sangen um die Wette, und die italienischen Coloraturraketen prasselten auf und zerknatterten in vielen tausend farbenbunten Sternchen, und der melodienreiche Rossini beherrschte mit seinem „Othello", „Barbier," „Semiramis," „Moisé" etc. die musikalische Welt als Alleinherrscher. Da erschien noch in letzter Stunde im März 1822 Carl Maria Weber in Wien, um mit seinem „Freischütz" den wälschen Götzen ein männliches, kräftiges, deutsches Paroli zu biegen, und die deutschen Sängerinnen Wilhelmine Schröder, Caroline Unger, Judita Pasta, Henriette Sontag, Therese Grünbaum stellten sich den wälschen Sirenen kühn zur Seite; Weber dirigirte seinen

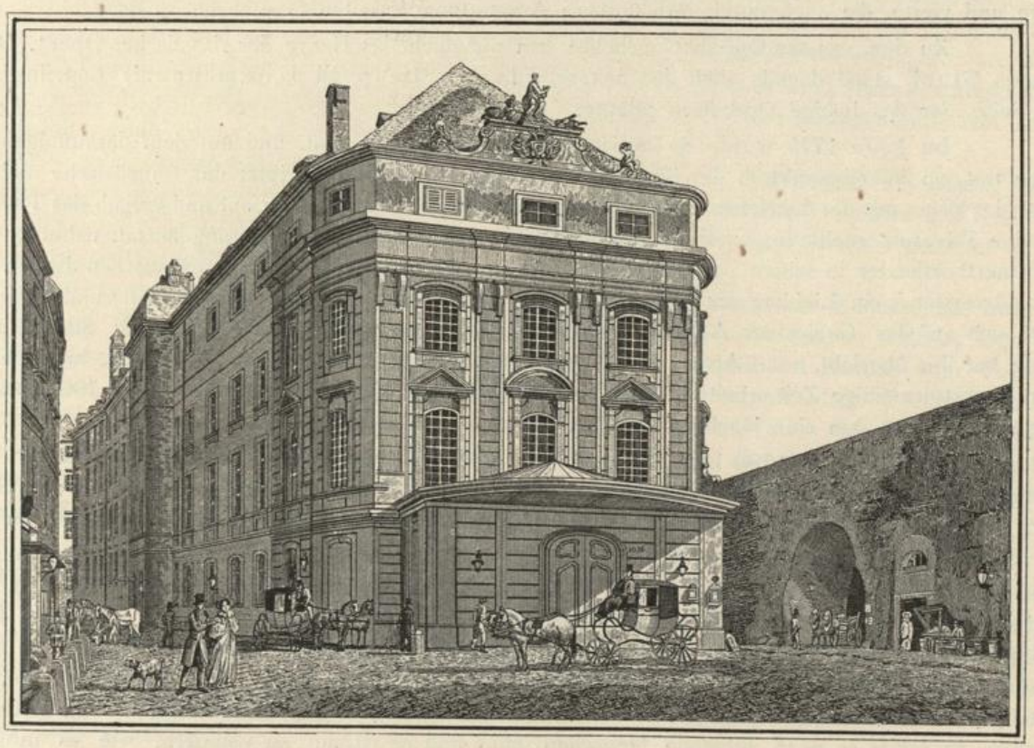


Fig. 187. Das alte Kärntnerthortheater von 1763 bis 1868.

„Freischütz" persönlich, und alle Gemüther waren mit einem Schlage für die deutsche Oper gewonnen, man warf dem Meister Kränze und streute Gedichte aus, in einem derselben hiess es:

„Du gibst der Liebe
Ihre Stimme wieder!"

und in den Strassen Wiens trillerte man lustig:

„Wir winden dir den Jungfernkranz
Aus veilchenblauer Seide."

Wilhelmine Schröder besonders als Agathe riss die Wiener zum höchsten Enthusiasmus fort, auch ihre Pamina in der „Zauberflöte" und ihr Fidelio blieben den Wienern noch lange in Erinnerung.

Auch Antonia Campi war eine gefeierte Sängerin, aber leider tauchte sie nur auf wie ein leuchtendes Meteor, um gleich wieder zu verlöschen; denn kaum war sie 1813 als Coloratursängerin in der Hofoper engagirt und 1820 zur Hof-Kammersängerin ernannt, da starb sie bereits zwei Jahre darauf zu München. Ihre musikalische Bildung jedoch und ihre Bravour ragte weit über die ihrer Zeitgenossinnen, selbst über die der berühmte Catalani, die Wien mehrmals als Sängerin bezauberte.

Angelica Catalani war eine merkwürdige und besonders für Wien unvergessliche Sängerin. Das erste Mal kam sie im Jahre 1818 hieher; sie war bereits vierzig Jahre alt und hatte schon viel an Macht und Schönheit der Stimme eingebüsst, dennoch bewunderte man die Fülle und Klangschönheit ihres Organs, sowie ihre ungeheure Bravour. Am 16. und 18. Juni 1818 gab sie ihr erstes Concert gegen ein Entrée von zwölf Gulden. Salieri dirigirte das Orchester; diesem folgte am 2. Juli im Wiedner Theater und am 22. Juli im grossen Redoutensaale ein drittes und viertes gegen enorme Eintrittspreise. In den Jahren 1820 und 1821 kam sie wieder und gab Concerte, diesmal vier im Redoutensaale und zwei im Landständehaus, jedesmal mit unerhörtem Erfolg. Die Catalani wurde zum Tagesgespräch; man zahlte und schwärmte und trug Kleider *à la* Catalani, hinter jedem Zuckerbäckerladen sah man Tragantfigürchen als Catalani. Der Erfolg war ohne Beispiel und dennoch hatte sie nur zwölf Nummern, womit sie durch die Welt reiste. Die Glanznummer war eine Polonaise: *„Placida campagna"* von Pucitta, dann Variationen von Rode und die Arie Figaros *„non piu andri"*, und zum Schluss sang sie in Wien regelmässig die österreichische Volkshymne in italienischer Sprache. Der Enthusiasmus, den die Catalani mit ihrem Gesang hervorrief, fand einen lauten Widerhall auf allen Vorstadtbühnen. [1])

Ausser der Catalani kam auch die Pasta, diese eminente dramatische Sängerin, nach Wien. Sie sang (1829) im Kärntnerthortheater, aber keine ganzen Opern, sondern nur einzelne Scenen aus Rossini's „Othello", „Tancred" etc., also eine Art dramatisches Concert. Für sie schrieb Bellini seine „Sonnambula" und „Norma" und Paccini seine „Niobe". Trotz der ausserordentlichen Stärke und Schönheit ihrer Stimme klang dieselbe in der Tiefe rauh und in der Höhe etwas verschleiert, und dieser Schleier pflegte sich erst nach den ersten Scenen zu lüften. [2])

Caroline Unger, eine geborne Wienerin, debutirte im Jahre 1819 als Cherubin in „Figaro's Hochzeit" auf unserem Kärntnerthortheater mit ungeheuerem Erfolg. Der grosse Umfang ihrer schönen Sopranstimme überraschte, sie blieb als gefeierte Sängerin bis zum Jahre 1825 hier, worauf sie mit Barbaja's Gesellschaft nach Italien ging, um sich dort Ruhm und Vermögen zu holen. Im Jahre 1840 zog sie sich ins Privatleben zurück und lebte als Gattin des französischen Schriftstellers und Kunstkenners Salatier in Florenz.

Henriette Sontag, später verehelichte Gräfin Rossi (1805 in Coblenz geboren), debutirte 1820 als 15jähriges Mädchen in Pest als Prinzessin in „Johann von Paris" und kam hierauf nach Wien, wo sie durch vier Jahre dem Kärntnerthortheater als gefeierte Primadonna angehörte, wo sie abwechselnd in deutschen und italienischen Opern auftrat. Ihre Stimme und ihr Talent entfalteten sich immer reicher. Ihre Vermählung mit Grafen Rossi veranlasste 1830 ihren Rücktritt von der

---

[1]) Adolf Bäuerle war der Erste, der für das Leopoldstädter Theater ein Stück: „Die falsche Catalani," schrieb, wobei der lächerliche Enthusiasmus zum Gegenstand der Handlung diente. Somit war die erste parodirende Gesangsposse geschaffen, wobei die ohnehin zur Spottsucht geneigten Wiener sich so trefflich unterhielten, dass fast keine Oper von Bedeutung in Wien auftauchte, ohne dass nicht gleich darauf in einem oder dem andern Vorstadttheater eine Travestie derselben zu sehen gewesen wäre, so z. B. die travestirte „Zauberflöte" von Meissl (Musik von Wenzel Müller); „Julerl; die Putzmacherin", eine Parodie auf die „Vestalin" von Spontini; „Tancredi" von Bäuerle (Musik von Wenzel Müller), ferner im Jahre 1826 „Othellerl" und 1837 „Postillon von Stadel Enzersdorf" für's Josefstädter Theater und im Jahre 1828 „Der Barbier von Sievring" (Musik von Adolf Müller); 1829 „Der Blaubart in Wien" von Hopp (Musik von Franz Gläser); und „Robert der Teuxel" von Nestroy, letztere drei Stücke im Theater an der Wien aufgeführt.

[2]) Vide die Zeitschrift „Sammler" aus dem Jahre 1829, Nr. 29.

Bühne, doch entschloss sie sich im Jahre 1848 ob grosser Vermögensverluste ihre Künstlerlaufbahn wieder aufzunehmen und eine grosse Reise nach Amerika zu unternehmen, wo sie in Mexiko im Juni 1854 ein Opfer der Cholera wurde.

Im Jahre 1821 wurde das System der Verpachtung des Hofoperntheaters neuerdings eingeführt. Domenico Barbaja erhielt den Pacht und wurde Director des Theaters; seine ausgebreitete Kenntnis und vielseitige Bekanntschaft in der Kunstwelt kam den Theaterverhältnissen sehr zu Statten, die besten einheimischen und ausländischen Kunstkräfte wusste er an sich zu ziehen, und die Zeit seiner Direction muss als eine Glanzperiode bezeichnet werden, doch dauerte diese Herrlichkeit nur vier Jahre, bis 1825.

In den Jahren 1826 und 1827 war das Theater gesperrt und wurde während dieser Zeit grossen Reparaturen unterzogen, man bemühte sich insbesondere, das Opernhaus mehr akustisch zu machen. Im Jahre 1828 nahm der kunstsinnige Graf Gallenberg das Theater in Pacht und stellte sich auch an die Spitze der artistischen Leitung, er machte die grössten Anstrengungen, um die Ehre des Hoftheaters hochzuhalten, doch war er alsbald durch Geldverlegenheiten gezwungen, den Pacht schon ein Jahr darauf (1829) aufzugeben. Nun blieb das Theater durch einige Monate in kaiserlicher Regie, bis endlich der berühmte Tänzer und Balletmeister Duport den Pacht übernahm, welcher namentlich den choreographischen Verhältnissen des Theaters zu gute kam.

Das Ballet stieg nun durch Duport's Bemühungen und durch die trefflichen Leistungen einer Fanny und Therese Elsler und mehrerer Anderer auf eine Höhe des Glanzes und der Vollkommenheit, wie sie seitdem nie mehr erreicht werden konnte.

Nach Duport's Rücktritt kam die Direction in die Hände Ballokino's und Merelli's, deren ersterer die deutsche und letzterer die italienische Oper zu leiten hatte, beide aber dem Emporblühen der Oper zu gute kamen. Von dem Gedanken ausgehend, dass über das engbegrenzte Kunstfeld der Musik nur wieder Künstler vom Fache am richtigsten zu urtheilen und einen befriedigenden Erfolg in demselben zu leisten vermögen, wurde seit dieser Zeit die artistische Leitung in die Hände mehrerer Hofopernmitglieder gegeben, und so entstand nach Abgang Ballokino's und Merelli's die Direction eines Künstlertrifoliums Staudigl, Porzaga und Ander, auf die rasch abwechselnd mehrere andere Künstlerdirectionen bis auf den heutigen Tag folgten. [1])

Schliesslich muss noch bemerkt werden, dass das Hof-Opernorchester seit den Vierzigerjahren die Ehre geniesst, das anerkannt beste Deutschlands zu sein, eine Ehre, auf die jedes einzelne dieser Mitglieder noch heute stolz zu sein vollkommen Grund hat. Ebenso kann demselben auch als Verdienst nachgerühmt werden, dass es das erste Orchester war, welches im Jahre 1862 die französische Normalstimmung annahm, die auch später bei der Hofcapelle und bald darauf auch in den philharmonischen und Gesellschafts-Concerten eingeführt wurde, was als technischer Fortschritt betrachtet werden kann.

---

[1]) Nach den obigen drei Personen kam Regierungsrath Holbein und kurz darauf Cornet zur Directionsleitung, welche bald darauf in die Hände des Capellmeisters Carl Eckker gelegt wurde. Hierauf kam das Triumvirat Schober, Esser und Steinhauser und später Matteo Salvi, ferner Hofrath Dingelstedt und nach ihm Capellmeister Herbeck, nach dessen am 28. October 1878 erfolgten Tode Franz Jauner und später abermals ein dreiköpfiges Directorat Walter, Scaria und Mayerhoffer, und zuletzt Capellmeister Jahn an dessen Stelle zur Leitung des Theaters gelangten.