



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

XIV. Kapitel: Die Oper und Richard Wagner

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



XIV

Die Oper und Richard Wagner

Die Entwicklung der Oper und deren Schicksale während des Jahrhunderts auf der Bühne erscheinen in dieser Darstellung unbillig vernachlässigt. Nicht aus inneren Gründen: der Standpunkt der älteren Dramaturgie, der nur das literarische Drama und die eigentliche Schauspielkunst als seine Gegenstände betrachtet, wird nicht geteilt. Als Erscheinung der sozialen Kultur spielt die Oper dadurch, daß sie in jenem künstlerischen Mutterboden wurzelt, der als der volkstümlichste anerkannt werden muß: in der Musik — sogar die wichtigste Rolle im Theater der Neuzeit. Daß auch ihr eine ernste Aufgabe und ein vorgerücktes hohes ästhetisches Ziel zuerkannt wird, ist wohl aus den zahlreichen verstreuten Hinweisen auf Richard Wagners Kunstwerk und sein Ideal einer Bühnenkultur mit aller Deutlichkeit hervorgegangen. Aus technischen Gründen der Darstellung jedoch erschien es vorteilhafter, nicht jeder einzelnen der betrachteten Perioden gewissermaßen einen Anhang zuzufügen, der die Etappen der Opernkunst verzeichnet hätte. Es ist eben doch nicht zu übersehen, daß nach Inhalt und Form, nach Stil und Technik, bis zu dem wichtigen, durch Richard Wagner bezeichneten Wendepunkt, diese Entwicklung in noch viel konventionellerer Weise verlief, sich noch weit entschiedener dem Charakter einer Vergnügens- und Luxuskunst näherte als das um die Sozial-Ethik wenigstens sich mühende Schauspiel-Theater.

Ein weiteres Mißverständnis für die Wertung, die der Oper hier zuteil wurde, könnte sich aus den mannigfach laut gewordenen Klagen ergeben über die Zusammenlegung von Oper und Schauspiel auf unseren modernen Bühnen. Hier sollte in erster Linie der wirtschaftliche Notstand dargelegt werden, der für das Theater mit seiner Kulturaufgabe aus dieser Zusammenlegung entsprang, da der un-

vergleichlich höhere Aufwand für die Oper dem Drama fast überall nur ein Parasitendasein erlaubte. Ferner aber die doch nun einmal geschichtliche Tatsache der immer schroffer zutage tretenden Disparität der Stile in den beiden Kunstarten. Nachdem beide Gattungen des Dramas schließlich nach durchaus getrennten Zielen hin selbstständig geworden waren, standen sie unverkennbar einander mehr oder weniger feindselig gegenüber: selten, daß das Gedeihen der einen nicht den Mangel der anderen zur Voraussetzung hatte. Und bei der Bevorzugung der Oper durch die tonangebende Gesellschaft geriet das Schauspiel — das Drama — dabei stets fast in Nachteil.

Zu den auseinanderstrebenden Tendenzen unserer Theaterkultur, die, wie wir gesehen haben, nur in einigen Ausnahmefällen eine glückliche und innige Berührung von Theorie und Praxis möglich machten, kommt bei der Oper noch die selbständige Entwicklung der Musik als wichtigster Umstand in Betracht. Und zwar berechtigterweise als ein so mächtiger und künstlerisch wertvoller, daß er das Schwergewicht überhaupt vollständig verschoben mußte. Die im Dramatischen gipfelnde Aufgabe der Schaubühne kam darüber zeitweise ganz in Vergessenheit. Theater und Drama verloren, unter dem Druck dieser ihre eigenen Ziele verfolgenden Kunst, ihre Bedeutung als Zweck: die Schaubühne wurde Mittel, Medium, für eine wenn schon nicht wesensfremde, so doch aus den Gesamtkunstanlagen isolierte und spezialisierte Form, die darzustellen das Theater sich sogar überwiegend untauglich erwies. Solange dieses Verhältnis bestand, ist das Produkt, das beide Künste, Drama und Musik, in der Zusammenkoppelung ergaben, nur als ein Nebenprodukt anzusehen, dem kulturbildende Kraft fehlte, weil es weder das Drama, noch die Musik, noch endlich die Schauspielkunst mit fruchtbaren Werten bereicherte. Vollends bei der Überordnung der selbständig gewordenen Musik ergab die Zusammenschweißung beider Kunstarten fast nur negative Erscheinungen, Hemmungen in der ohnehin so stoßenden Entwicklung unserer Theaterkultur.

Diese Umstände berechtigten zu der eingeschlagenen Methode: erst hier in aller Kürze die Summe der Anläufe und der Verfehlungen zu ziehen und zu registrieren. Denn als unser Theater eine eigene Aufgabe zu verwirklichen anfang, war das Mißverhältnis schon offenbar und auch der Wunsch schon lebendig, die aus dem harmonischen Bund der im Drama sich offenbarenden künstlerischen Kräfte zu eigenem und eigenwilligem Dasein ausgeschiedene Musik wieder dem höheren Zweck einzuordnen. Es hat nie in der Absicht unserer nationalen Erwecker des Dramas gelegen, dieses einem nur logisch-rhetorischen Charakter verfallen zu sehen oder den Zwiespalt beider Gattungen

zu erweitern. Im Gegentheil: Lessing schon wies auf das Zusammenwirken aller Künste im Drama hin; Schiller hat den Gedanken klar vorgedacht, dem Nießsche in seiner ersten Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ zur glänzenden Rechtfertigung des Wagner’schen Kunstwerks die hochfliegende Vollendung gab. Am 29. Dezember 1797 schrieb er an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“ Wie eng Goethe mit dem deutschen Singspiel verknüpft war, braucht nicht hervorgehoben zu werden; er wendete am Weimari’schen Theater der Oper eine stets intensive Pflege zu. Aber wir sahen auch, daß seine Vorliebe, die Musik in den Dienst des Dramas zu stellen, ihn zeitweise auf die Irrwege lockte, die eben jene oben berührte Disparität der Gattungen beförderten. Es sei da nur an die verfehlten Versuche mit Shakespeares Romeo erinnert. So richtig er Glück einschätzte, ging Goethe in der Praxis doch immer wieder hinter Glück zurück. Daß es sich um ein strenges und consequentes Weiterentwickeln der von Glück geschaffenen Grundlagen handelte, das hatte Herder schon in aller wünschenswerten Klarheit ausgesprochen: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen ganzen Trödlertram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmaç der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nachseiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfeßten Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind.“ Auch hier aber übersahen die Erzieher unseres Theaters, daß die empirischen Bildungen schon eine grundzügige Trennung der Kunstanlagen bewirkt hatten, daß das geschichtlich Gewordene eine zähe Lebenskraft bewies. Der kommende Mann, den

Herder wünschte und vorausah, sollte eine Herkulesarbeit auf sich nehmen müssen, die nicht wenig an die im Stalle des Augias vollbrachte gemahnt.

* * *

Wir dürfen annehmen, daß die Musik sich ziemlich spät erst aus der ursprünglichen Gesamtkunstübung der Pantomime, des dramatischen Spiels, abgesondert und selbständig gemacht hat. Wenigstens sehen wir sie gerade durch lange Kulturperioden in engerer, untrennbarer Verschmelzung mit der Poesie und, im bestimmteren Sinne, mit dem Drama beharren. Bharata, der als Erfinder des indischen Dramas verehrt wird, galt auch als Begründer des Musikunterrichts; bei den Griechen waren Musik und Poesie eine untrennbare Einheit, die Plato als das zur Ethik führende Erziehungsmittel dem der Gymnastik an die Seite stellte. Aristoteles nennt die Musik ein *ἡδυσμα*, eine würzende Zutat zur Poesie. Fast keine Kunstform der Griechen ist ohne Mithilfe, ohne Mitwirkung der Grundelemente musikalischen Empfindens, ohne Rhythmus und Melos, vorstellbar. Bis zur Entstehung des Charakterschauspiels und der bürgerlichen Komödie ist das griechische Drama Musikdrama im eigentlichen Sinne. Solange das Theater nicht zur bloßen Schaustellung hinabsank, sondern ein Festaktus der Volkheit war, bei dem diese ihrer gehobenen Stimmung Ausdruck gab, konnte die Musik gar nicht entbehrt werden. Ekstasis und Korybantismus, die leidenschaftlichen Äußerungen einer durch die starken Suggestionen des Mythos bewirkten Hypnose, wurden durch die Musik veredelt und geheilt; das heißt, zu den harmonischen Gefühlen des Mitleidens, der Mitfreude, der Dankbarkeit, Verehrung und Gottesfurcht geläutert. Das war der im Chor sich vollziehende Prozeß der künstlerischen Metamorphose. Darin liegt die Bedeutung des Chores, die auch erhalten blieb, als diese Metamorphose von einem kunstvollsten Willen gelenkt wurde und ihre Ausführung ein großes Maß von technischer Arbeit in Anspruch nahm. Weil an dieser Arbeit eine edle Auslese des Volks selbst teilnahm, wurde in dem Chor immer wieder jene erhabene Gesamtempfindung, aus der der Mythos seine sittliche Bedeutung geschöpft hatte, hergestellt. So war er eben immer ein höchst aktives Grundelement, aus dem das Drama herauswuchs. In seiner Abwandlung erst wurde er zum „reflektierenden“ Element der Tragödie und der Ausdruck des Verstandes, des bon sens, des juste milieu, der sophistisch erfaßten Tugendhaftigkeit.

Aber weder im Chor noch in der dramatischen Handlung der Griechen wurde je die Musik selbständig; sie blieb Instrumentalbegleitung zum Tanz, und im Gesang war sie ein zwischen Singen und

Sagen schwebendes Rezitativ, die *παρακαταλογία*, die gleichermaßen für den Chor wie für die Rede, die Monodie, angewendet wurde. So verschmolz sie noch vollständig mit dem Zweck des Dramas: ethische Wirkungen zu erzielen. Hauptsächlich aber die eine, die das Wesen des griechischen Theaters erschöpfende: die Steigerung der Mitleidenschaft zur tragischen Gesinnung. Der Sophismus erst, mit seiner vorwiegend skeptischen Weltanschauung, unterband dann diesen lyrisch-ekstatischen Schwung der Tragödie, der ein erhabener, vom Ewigkeitsbewußtsein der Menschheit durchdrungener Optimismus war, während der Sophismus vom pessimistischen Grunde ausging oder dahin neigte.

Nur stehen wir der griechischen Tragödienmusik gegenüber in einer bedauerlichen Ohnmacht da. Hier ist uns nichts erhalten — oder doch nur ein fragmentarisches Minimum von Aufzeichnungen — woraus wir uns die große ästhetische und ethische Wirkung der Musik rekonstruieren sollen. Um so reicher freilich fließen die literarischen Quellen; und in einem solchen Gleichklang hoher Bewertung des Vermögens dieser Kunst, daß wir diese, gemessen an den dichterischen und plastischen Werken, mit denen sie im Urteil gleichgestellt wird, auch als etwas diesen Gleichbürtiges begreifen dürfen. Diogenes von Seleukia nannte die Musik einen von alters her unentbehrlichen Bestandteil im Kulte der Götter, deren jedem sein besonderes Melos zu eigen sei. Solange also die Verehrung der Götter der Hauptzweck der dramatischen Spiele war, konnte das Drama auf die Musik gar nicht verzichten. Die tiefe, innige Beseelung der mythischen Gestalten und Vorgänge wurzelte in der stark lyrisch gestimmten Subjektivität: erst des Chores, der das Volk repräsentierte, dann des Dichters, der an Stelle des Mythos sprach. Der Grundzug dieser lyrischen Stimmung war das Gefühl von der Wesenseinheit des Menschen mit der Welt, mit der Naturseele. Dieser lyrische Subjektivismus war demnach der Hauptcharakter des griechischen Dramas der großen Zeit. Die in unserem Sinne vom dramatischen Dichter geforderte Objektivität war bei der griechischen Tragödie ein untergeordnetes Moment: Das Objektive lag bei ihr eben in der gewaltigen tragischen Grundstimmung, aus der das plastische Gebilde des Dramas herauswuchs. Diese war mächtig, selbst über den Dichter, der nicht in subjektive Klage und individuelle Wehleidigkeit — weder sich selbst, noch seinem Helden zuliebe — fallen durfte. Furcht und Mitleid sollten geweckt werden, — aber nicht das Ziel des künstlerischen Prozesses, sondern als günstige Disposition, in der der Mensch zu einer höheren Einsicht emporgeleitet werden kann. Furcht und Mitleid sollten gereinigt werden: das heißt, Fürchten und Leiden sollten aufhören schwächende Empfindungen zu sein und zu Kräften

entwickelt werden. So empfängt die aristotelische Erklärung der Katharsis einen unserem Empfinden verständlichen Sinn. Mit Bedacht entlehnte der Stagirite dieses Wort der ärztlichen Wissenschaft: Gleiches sollte mit Gleichem, das Übel durch Überbieten des Übels geheilt werden. Von Furcht und Mitleid sollte der Mensch, unter innigster Erregung dieser Leidenschaften, an der heroischen Standhaftigkeit der tragischen Helden sich zur erhabenen Gelassenheit dem Schicksal gegenüber emporläutern. Eine solche reinigende Wirkung — denn das bedeutet das Wort Katharsis — aber wurde von alters her gerade der Musik zugeschrieben. Die Sagen von Orpheus umschreiben eine in der Erfahrung gegebene Macht der Musik, die Bestien bändigt, Meere besänftigt und besessene Menschen fromm macht. Das Theater war ein Weihesfest vor allem jener Tugenden, die dem heroischen Griechen vorschwebten: der Stärke, des Muts, der Tapferkeit, der List, der Ausdauer. Diese Kräfte sollten gestählt, erhöht, erweitert, das Leben als ein fortwährend unter Kämpfen geführter Prozeß der Steigerung, der Vergöttlichung des Menschen erkannt werden. Diese ethische Gesundheit zu bewirken, legte der Grieche besonders der Musik die Kraft bei.

Der in Kunstformen sich ergießende christliche Geist nahm darum dieses vorzügliche sittigende Element der Musik, wie er es in der griechischen Kultur vorfand, für seine Bedürfnisse bereitwillig auf. Wir sahen die dramatisch gestaltete Liturgie ganz musikalisch gehalten: die Monodie der Tragödie lebte als Vorgesang des Evangeliumtertes, der Chor als Responsorium weiter. Aber der strengere religiöse Zweck heischte eine Auswahl der vorgefundenen Kunstmittel. Ambrosius schon eiferte gegen die das Gefühl verführenden phrygischen und lydischen Tonarten, gegen die chromatischen und enharmonischen. Seine Stilreinigungsabsichten unterlagen indes dem gleichen Schicksal, das die Weiterentwicklung der ganzen dramatischen Gattung bestimmte. Die Laienelemente, die sich den Spielen beimischten, brachten auch neue, auf anderem Boden erwachsene, volkstümliche, musikalische Künste mit: Tanzlied, Scherzlied und Volkslied gewannen eine Stellung in den Mysterienspielen, wie die Intermezzi sich Platz schafften und allmählich den Rahmen sprengten und die Einheit der Handlung. Auch für die Musik bedeutete das Theater frühzeitig einen Kampfplatz; und frühzeitig prallten die einander widersprechenden Tendenzen aufeinander: die der geistig-christlichen Linie zur Einheit und die ein möglichst vielfarbiges Gemisch erstrebende volkstümliche Gesangslust. Das Folgeschwerste dabei war aber, daß hier der Kampf um Inhalt und Form ein Kampf der Rasseigenschaften wurde. Und im Gegensatz zu der Entwicklung der ethisch-dramatischen Kunst lag hier die reichere

Möglichkeit entschieden auf der Seite des Volkselements, das unterdrückt werden sollte. Denn der Germane führte in der Tat ein völlig neues Vermögen hinzu, das der alten Kultur ganz gefehlt hatte: die Polyphonie. Die Niederlande und der Nordosten Frankreichs waren die Heimat dieser neuen Kunstform, oder doch der Boden, wo diese, ausgesprochen als Anlage einer Rasse sich ankündigende künstlerische Begabung die erste Pflege und gesetzmäßige Ausbildung fand. Durch die Einmischung dieses neuen Elements entstand nun zunächst ein Jahrhundertlang währender Kampf zwischen dem antik-liturgischen und dem polyphonen Stil, dessen entscheidende Phasen wir uns gegenwärtig halten müssen: als wichtige Glieder in der Entwicklung auch der Oper bis zu den Formen, die das 19. Jahrhundert antraf. Freilich können hier nur die größten Umrisse dieser Entwicklung gegeben werden.

Die feste Position, gegen die die germanische Musik anstürmte, war die von Gregor dem Großen, Ende des sechsten Jahrhunderts, durch Konzilsbeschluss sanktionierte Form der liturgischen Musik, mit ihren acht Kirchentönen, vorwiegend diatonischen Charakters. Dem antiken Muster folgend — soweit dieses eben noch lebendige Kunstübung war und nicht Theorie — wurde nach dem Versmaß akzentuiert; ein erweitertes Ornament dieser sich dem Sprachinhalt streng anpassenden musikalischen Form war die Jubilation, d. h. das Fortsetzen der Melodie auf einzelnen, oft auch unbetonten Silben. Der christlich-kirchliche Choralgesang stellt die autoritative Kunstform der Musik des Mittelalters dar. Diese Gesangskunst Gregors war trotzdem schon so schwieriger Art, daß sie eine strenge Schulung voraussetzte; während man deshalb das Theater, als es sich ungebärdig zeigte, seinen Händen entschlüpfen ließ, hielt der Klerus hier an einer planmäßigen Erziehung mit Zähigkeit fest. Namentlich Karl der Große unterstützte ihn in seinem Voratz, die Laienkunst auszuroden: nach dem Muster der Schule in Rom entstanden in Metz, Soissons, St. Gallen, dann in Fulda, Würzburg, Eichstätt u. a. O. Säkularien des Gregorianischen Gesangs. Ziemlich gleichzeitig aber gewann auch das feindliche musikalische Element, der polyphone Gesang, seine früheste wissenschaftliche Begründung durch Hucbald aus St. Amand in Flandern, dessen Diaphonie und „Schweifendes Organum“ die Grundformen zur eigentlichen kontrapunktischen Musik darstellten. An vierhundert Jahre brauchte es, bis sich diese beiden Richtungen gegenseitig durchdrangen und versöhnten.

Vom dramatischen Gesichtspunkt betrachtet, erschien der Gregorianische Stil der angemesseneren: die Verständlichkeit des Textes war hier gewahrt. Die Entwicklung der kontrapunktischen Musik bedeutete darin zunächst einen entschiedenen Rückschritt. In dem

von Wilhelm du Fay anfangs des fünfzehnten Jahrhunderts erfundenen Kanon, in der Fuga, erschien der Text schon arg vernachlässigt; und da man ihn überhaupt nicht verstand, überließ man ihn ganz der Willkür der Sänger. Blieb auch der Cantus firmus — gewöhnlich ein Choral oder ein Volkslied — das Zentrum der Darbietung, so gewann doch das kontrapunktische Spiel der Stimmen um jenes herum bald ganz das formale Übergewicht. Und gerade während dieses Jahrhunderts breitete diese Musik als niederländischer Stil ihre Herrschaft aus: Ockenheim, Josquin, De Près, Mouton, Ducis, Gombert waren die Führer im Siegeszug des Kontrapunkts; auch sie standen aber durchaus noch im Dienst der Kirche. Diese entscheidende Wendung fällt genau mit der Periode zusammen, in der das Volksschauspiel sich von der Kirche emanzipierte. Es war also einstweilen nicht die Rede davon, daß die neue Kunst etwa Einfluß auf die Schaubühne nehmen könnte; und umgekehrt war es ein Schaden für die neue Kunst, daß sie des Zusammenhanges mit dem Drama entbehren mußte, denn damit entbehrte sie auch eines wichtigen Zwangs, sich im Einklang mit den dichterischen Ausdrucksmitteln zu halten. Ihre Willkür war frei und führte geradenwegs dazu, daß sich die Musik als Selbstzweck begriff und weiterentwickelte. Zudem sehen wir auch in dieser Phase das Theater durch seine wirtschaftlichen Gebrechen ganz außerstande, jene Entwicklung für seine Zwecke zu bestimmen. Die neue Musik setzte erst recht einen außerordentlichen Aufwand voraus: die Komponisten, die Sänger, die Kapellmeister wurden als Virtuosen schon verhältnismäßig hoch bezahlt. Erst als die neue Musik auch in die bürgerlichen Kreise drang, zog das Theater soweit von ihr Nutzen, als es selbst Verbindung mit diesen Kreisen aufrecht erhielt: also wo die Kantoreien an den Schulkomödien sich beteiligten oder wo die Meistersängerzünfte, die die neuen musikalischen Formen bald gründlich verzopften, dramatische Spiele pfl egten.

Den Abschluß des Vermischungsprozesses des Gregorianischen und des niederländischen Stils bezeichnet in Italien Palestrina, in Deutschland Orlando Lasso. Samt der Ergänzung, die Silippo Neri dann brachte, kam das Produkt jedoch einstweilen ausschließlich der kirchlichen Kunst zugute, die im 16. Jahrhundert sich schon weit von der Schaubühne abgewendet hatte. So mußte sich, was als köstlicher Gewinn der Musik zusfloß, die dramatische Kunst auf Umwegen später adaptieren und es — meist zu ihrem Schaden — so hinnehmen, wie es, abseits ihrer Bedürfnisse, sich nun einmal in hochentwickelten Formen befestigt hatte. Das von Neri geschaffene Oratorium, das allerdings auf die dramatische Liturgie zurückging, in der kunstvollen Ausbildung des vielstimmigen Chorgesangs aber

und in der des ariosen Stils Elemente darbot, die der volkstümlichen Schaubühne gänzlich unbekannt waren, wurde die Grundform einer besonderen musikalisch-dramatischen Gattung: der modernen Oper. Das Schwergewicht lag hier ganz auf dem musikalischen Gebiete; den dramatischen Absichten fiel nur eine nebensächliche Aufgabe zu. Das ist der Zeitpunkt, von welchem ab wir das ursprüngliche Verhältnis, wenn auch nicht bewußt grundsätzlich, aber doch allem praktischen Geschehen nach gründlich verdreht sehen: die Musik gebärdet sich als die Herrin und macht sich das Drama zur Dienerin.

Da, wo das Drama auf eigenen Wegen eine volle Entfaltung gewann, in England und in Spanien, unter Shafespeare und Calderon, blieb das alte Verhältnis gewahrt; freilich nun in fast verkümmerten Formen. Bei beiden Dichtern fällt der Musik nur eine ornamentale Rolle zu, die man sich bei der Betrachtung der phantastischen Stücke Calderons oder beim Sommernachtstraum und beim Wintermärchen Shafespeares noch einigermaßen reich vorstellen mag. Es fehlte diesem neuzeitigen Drama indes die Verschmelzung von Ton und Wort als Träger der Leidenschaften und der ethischen Bedeutung, wie sie in der antiken Tragödie vorhanden gewesen war. So schwer also die Leidenszeit sein mochte, die das Musikdrama zu durchlaufen hatte — wiedergeboren konnte es nur auf dem Wege werden, den die Musik zunächst selbständig eingeschlagen hatte. Eine neue, umfassende Ausdrucksfähigkeit dieser Kunst, der bei den Griechen geübten gewiß gleichwertig aber nicht gleichartig, war entwickelt worden; es kam nun darauf an, ob diese Musik zum Drama kommen konnte, oder ob das Drama seiner Art so entsagen konnte, daß es dieser Musik sich anpassen mochte. Wie der Streit zwischen Idee und Praxis der Schaubühne der Inhalt der Theatergeschichte ist, ist der zwischen Musik und Drama der Inhalt der Geschichte der Oper.

Wieder tat Italien den Schritt, der das Oratorium zur Oper erweiterte. Hierbei schwebte aber ganz ausdrücklich das Ideal des antiken Dramas vor. Aus dem Kreise der Neu-Platoniker, der in Florenz um den Grafen Bardi sich sammelte, entstand die erste Oper, das erste, ganz in Musik umgesetzte Drama. Wir begegnen hier den Namen Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Jacopo Corsi, Emilio de Cavallieri, Jacopo Peri, Giulio Caccini: 1590 entsteht ‚Il Satiro‘, von Cavallieri komponiert, 1594 ‚Daphne‘ von Peri mit Text von Rinuccini, 1600 ‚Euridice‘, die Festoper zur Vermählung der Katharina von Medici. Bei diesen Opern ist das durchaus besonnene stilistische Prinzip bemerkenswert; dem Drama soll sein Vorrang gelassen werden. Caccini drückt seine Verachtung aus gegen jene Musik, „welche die Worte nicht gehörig vernehmen läßt, Sinn und

Versmaß verdirbt, die Silben bald dehnt, bald verkürzt, um sie dem Kontrapunkt, jenem Zerstörer der Poesie anzupassen". Er will „eine Art Gesang, gewissermaßen einem harmonischen Reden gleich, einführen, wobei eine gewiß edele Verachtung des Gesanges zutage tritt". Soli und Chöre gaben sich als musikalische Deklamationen; die Arie blieb noch unentwickelt, die Instrumentalbegleitung war ganz primitiv, nicht einmal in der Partitur aufgeschrieben, hinter der Szene ausgeführt von Klavicymbalo, Zitter, Violine, Lyra und Laute.

Es ist jedoch schon früher betont worden, daß diese einfachen Stilformen dem Schaubedürfnis jener Zeit keine hinreichende Befriedigung boten. Wie die ‚Euridice‘ von Peri, füllten die Handlungen dieser ersten Opern kaum eine halbe Stunde aus. Der nächste Schritt war also, Intermezzi, Schausstücke, Tänze einzufügen, wodurch natürlich nicht nur der einheitliche dramatische Charakter, sondern in noch höherem Grade auch der musikalische zerrissen wurde. So konnte ein vollkommener Widerspruch in der Entwicklung der Oper zur Tatsache werden: Vertiefung und Verflachung der Gattung gingen Hand in Hand. Die Vertiefung zeigte sich im Streben nach Verstärkung der dramatischen Intentionen und ihres Ausdrucks. Anfänglich bildete ein Prolog, als Sopransolo gesungen, die Einleitung der Oper; unter Claudio Monteverde, der die zweite wichtige venezianische Musikperiode beherrschte, ausgangs des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts, trat an Stelle dieses Prologs eine Instrumentaleinleitung: die Ouvertüre. Die Darstellung der Leidenschaften wurde musikalisch immer intensiver, die Dissonanz ein erlaubtes Ausdrucksmittel, das Orchester komplizierter. Die Musik suchte die fortlaufende seelische Linie herzustellen, indem sie die Gesänge miteinander verband, ihnen längere Einleitungen, Symphonien genannt, und Ausklänge, Ritornells, zufügte. Um 1637 entstand dann in Venedig das erste Opernhaus, in dem Monteverdes berühmteste Werke: ‚Orfeo‘, ‚Arianna‘ und ‚Tancredi‘ — aufgeführt wurden. Seine Nachfolger waren Francesco Cavalli, der zweiundvierzig Opern schrieb, dann Antonio Cesti, der in seinen letzten drei Lebensjahren (1666 bis 1669) als Kapellmeister des Kaisers Leopold in Wien die Oper hoch brachte. Deren berühmteste Pflegestätte aber wurde Neapel unter Alessandro Scarlatti (1659 bis 1725), der außer zweihundert Messen und einer großen Anzahl von Motetten, Psalmen, Konzerten, allein hundertundsechs Opern komponierte. Solche Zahlen sprechen indes schon eine beredete Sprache: zu einer solchen Ausdehnung des Schaffens müssen schon Klischees der Kunstformen angewendet werden. Und wirklich findet sich bei Scarlatti schon jede Zopfform der italienischen Oper zum

virtuosen Ausdruck gebracht: vor allem die dreiteilige auf das Daſapo eingerichtete Arie, die nun die eigentliche Seele der Oper geworden war. An Stelle des Secco-Rezitativs ſetzte er das Accompagnato, einen durchkomponierten Dialog. Hier haben wir alſo Verflachung und Vertiefung gleichzeitig, nur daß die erſte bedeutend überwog, denn die dramatiſche Charakteriſtik ging über eine konventionelle Deklamation nicht hinaus. Die geläufigſten Namen der Opernkomponiſten gewinnen ihren Ruf zuerſt in dieſer Hoſchule der Koſofo-Oper von Neapel: Niccolò Porpora, Giovanni Pergoleſe, Emanuele d' Aſtorga, Francesco Feo, Nicola Jomelli, Antonio Sacchini und endlich Niccolò Piccini, der Rivale Glucks in der wichtigſten Opernepoche in Paris. Die eigentlichen Schüler Scarlattis waren Francesco Durante und Niccolò Logroſcino, der als der Urheber der komiſchen Oper zu betrachten iſt. Ihre Entwicklung ging von den Intermezzi, der Commedia dell' arte der Volkſbühnen aus. Das Übergewicht der Muſik zu betonen, erfand Logroſcino die breit ausgedehnte Form des Finale für die meiſt gar zu weſenloſen Handlungen. Wie Antonio Ceſti, der Wiener Inaugurator der Koſofo-Oper, fanden viele Italiener den Weg an die deutſchen Höfe.

Gleichzeitig aber erſtand der Oper auch ein deutſcher Komponiſt in Heinrich Schütz. Sein Operntext war der Rinuccinis von ‚Daphne‘; die Oper wurde 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zu einer fürſtlichen Vermählungsfeier aufgeführt. Die zweitälteſte deutſche Oper ſcheint die vom Stadtpfeifer und Organiſten von St. Lorenz in Nürnberg geweſen zu ſein: ‚Seelewig‘, 1644 aufgeführt und dadurch bemerkenswert, daß es ein deutſcher Stoff war, den der wätere Nürnberger komponierte. Von den ambulanten Veranſtaltungen einzelner Hoſlager abgesehen, konnte ſich jedoch erſt dreißig Jahre nach dem Großen Krieg eine öffentliche Opernbühne in Deutschland behaupten. Und wieder war Hamburg auch ihre erſte feſte Stätte. Wieder aber, wie beim erſten Nationaltheater, mit allen Begleiterſcheinungen einer verfrühten Theaterkultur: Standale, Bankrott, Flucht der Direktoren. Die Oper ſpielte am Gänſemarkt auf der Alſterſeite, mit Unterbrechungen von 1678 bis 1717. Der fruchtbarſte Komponiſt dieſer Epoche war Reinhard Keiſer, der hundertundſechzehn teils ernſte mythologiſche Opern nach italieniſchen, teils grotesk-komiſche nach deutſchen volkstümlichen Sujets hergeſtellt hat. Der große Händel hat hier im Orcheſter geſeſſen. Ihr Ende nahm dieſe deutſche Oper, die man ſich wohl ziemlich roh vorſtellen darf, durch das Überhandnehmen des Geſchmacks an der italieniſchen. Die deutſchen Komponiſten jener Zeit zogen deſhalb auch vor, ſich von Haus aus eng an die welfche Schule anzuschließen

und zur Entfaltung ihrer Kunst an irgendeinen Fürstenhof sich zu verdingen. So Johann Sux, der vierzig Jahre lang in Wien Kapellmeister war, Johann Adolf Hasse, der machtvolle Beherrscher der glänzenden Dresdner Oper, selbst Schöpfer von einigen hundert Opern, dann Karl Heinrich Graun, der Kapellmeister Friedrichs des Großen und Johann Gottlieb Naumann, der Nachfolger Hasses in Dresden.

* * *

Die Gründe, warum das junge deutsche Theater nicht daran denken konnte, mit den Italienern in deren Stil den Wettbewerb auf sich zu nehmen, brauchen hier nicht nochmals erörtert zu werden. Es war geradezu darauf angewiesen, sich eine eigene anspruchlosere Gattung zu erfinden. Die deutschen Prinzipale sind die regsamsten Helfer bei der Geburt der heimischen Oper gewesen, indem sie nach passenden Stoffen suchten und sie ihren Bühnenverhältnissen entsprechend komponieren ließen. Bezeichnend genug war in dieser neuen Gattung Jean Jacques Rousseau vorangegangen, dessen Singspiel *Le devin du village*, 1754, das erste dieser Art war. Johann Adam Hiller bearbeitete es für die Kochsche Gesellschaft in Berlin. Unter dem Einfluß der Bestrebungen Josephs II. um das deutsche Nationaltheater schuf in Wien dann Karl Ditter von Dittersdorf seine zahlreichen Bühnenspiele, von denen ‚Doktor und Apotheker‘ das berühmteste geworden ist. In Mitteldeutschland stand die Dichtung Wielands und die Jugendliteratur Goethes im Zentrum der musikalisch-dramatischen Bestrebungen. Die von Anton Schweitzer nach Wielands Text komponierte ‚Alceste‘ galt lange als die erste deutsche Oper (1773 im Weimariſchen Schloßtheater aufgeführt). Hier entwickelte sich auch das Genre der Melodramen, das ebenfalls von Rousseau erfunden worden war (*Pygmalion*) und das in Götter einen geschickten Dichter, in Georg Benda den Komponisten fand (*Ariadne*, *Medea*, *Nadine*). Dann ist hier J. Fr. Reichardt zu nennen mit ‚Ino‘, ‚Kephalis und Prokris‘ nach Ramlers Text; ferner Neefe mit ‚Sophonisbe‘, Abt Vogler und andere Bebauer dieses sehr beliebten Feldes. In die Bahnen des Singspiels schlug mit einem breiten Erfolg ‚Das Donauweibchen‘ von Ferdinand Kauer ein (vielfach nach den örtlichen Verhältnissen umgetauft; so am Goethe-Theater in ‚Die Saalnice‘); Das Donauweibchen stellt vielleicht am ausgesprochensten die frühe Form der romantischen deutschen Oper dar: sein Stoff ist die umgestaltete Sage von Melusine und bringt den Nixenzauber in Verbindung mit einer naiven Naturlyrik und drastischer Komik (im Kaspar Larifari und der Jungfer Salome) glücklich

zur musikalischen Charakteristik. In der Richtung Dittersdorfs komponierte Johann Schenk weiter, dessen ‚Dorfbarbier‘ lange Lebenskraft bewies. Dann aber kam der musikalische Genosse Raimunds, Wenzel Müller, zur Herrschaft mit der Mischgattung von Posse, Märchen und Oper. Beide Gattungen, das Liederpiel und das Melodrama, fanden übrigens auch in Frankreich und in Italien dauernde Pflege; Gluck und Mozart haben sie noch bereichert. Les comédies, mélées d'ariettes, wie die Liederspiele auf der französischen Bühne hießen, wurden dann dort fortgebildet in den Vaudevilles.

Die Charakteristik dieses deutschen Liederspiels, im Gegensatz zur italienischen Oper aber auch im Gegensatz zu der von Gluck und Mozart ausgehenden Neugeburt des musikalischen Dramas, ist im Namen der Gattung gegeben: das Lied kommt als musikalischer Schmuck, als Einstreuung in dem meist lustspielmäßig gehaltenen Drama zur Geltung. Die Entwicklung der Oper aber hing davon ab, daß die Musik selbst zum dramatischen Ausdrucksmittel erhoben wurde. Erfüllte nun die zu mächtiger Anerkennung gediehene italienische Oper diese Bedingung?

* * *

Über die üppige Fülle von schwül duftendem Unkraut, worin die Koko-Oper auch bei uns emporwucherte, brauchen keine Worte mehr verloren zu werden. In jeglichem Sinne bezeichnet diese sogenannte Kunstblüte einen folgenschweren Abfall von der hochentwickeltesten Kunstform, die Palestrina dem Oratorium gegeben hatte, sowie von der der Meister des 17. Jahrhunderts. Die durch Innerlichkeit mächtige Musik, die den Verzopfungsprozeß durch das Barock zum Koko nicht mitmachte, war deshalb frühe schon von der Opernbühne deutlich abgebogen. Und so schwach und unselbständig die deutsche Dichtung sich in diesem Verzopfungsprozeß erwies, so wurzelwüchsig und von eigener Kraft strotzend zeigte sich der musikalische Genius der Deutschen. Als Stärkster repräsentiert ihn unser Händel, der zwar in London zunächst auch eine Opern-Akademie ins Leben rief und in ‚Almira‘, ‚Nero‘ und ‚Rinaldo‘ drei gewaltige Typen der Renaissance-Oper schuf. Er büßte dabei aber sein Vermögen ein: eine Konkurrenzbühne, von dem italienischen Sänger Senesino begründet, durchkreuzte sein gewaltiges Wollen, und das gab ihm den Anlaß, sich nun ganz der machtvollen Ausgestaltung des Oratoriums zu widmen. Das Händelsche Oratorium, mit seiner breiten Entfaltung der Kunstmittel, mit dem die Stimmungsgewalt des antiken Chors wieder erreichenden wogenden Meere des polyphonen Ge-

sangs war — kann man sagen — das Arsenal der Kräfte für den späteren Aufstieg der heroischen französischen Oper und der deutschen von Gluck und Mozart. Bei Händel zuerst gewann die Arie ihren dramatischen Charakter wieder, wenn sie schon keinen dramatischen Zweck verfolgte. Und nicht minder wichtige Einflüsse gingen für die Entwicklung des Opernstils, wenn auch noch indirekter als von Händel, vom Werke Johann Sebastian Bachs aus.

Und eine solche Erneuerung der Oper tat bitter not: gegen Mitte des 18. Jahrhunderts war die italienische Oper soweit verwildert, daß das Vorbild des musikalischen Dramas der Renaissance zur absoluten Karikatur ausgewachsen gelten konnte. Die Arien wurden ganz nach Bedürfnis aus einem Werk in das andere verlegt, womit denn bedingt war, daß Text und Charakter sich in allgemeinen Trivialitäten bewegten. Ähnlich verfuhrten die Komponisten auch mit den Chören und, selbstverständlich, mit den Balletts — ja selbst mit den symphonischen Teilen der Oper. Nur ein klapperiges Skelett von äußerer Handlung stellte sich, dem Titel entsprechend, als das Drama dar; von inneren Beziehungen der einzelnen Teile zueinander war im stilistischen Sinne kaum noch die Rede. Die einzige Sorgfalt beobachtete man, daß die Tonarten richtig aneinander schlossen, wie es die Kunst jedes Potpourris verlangt. Die Darstellung sah von aller charakteristischen Gestaltung ab; nur die virtuose Gesangkunst verfolgte ihre Zwecke und verfügte dabei ganz nach Bedürfnis über das geistige Eigentum der Komponisten. Noch im Jahre 1807 mußte Grétry in einem offenen Brief an die Theater- und Musikdirektoren darüber Klage führen, daß er eine Aufführung seines ‚Richard Löwenherz‘ gehört habe, in der neben nur fünfzehn Musikstücken seiner eigenen Komposition elf Einlagen von anderen Tonsetzern gespielt und gesungen worden wären.

Als Gluck, in reifen Jahren schon, von der italienischen Opernpraxis den Weg zu sich selbst fand, war die Reform, die er zum vollen Gelingen führen sollte, in Frankreich bereits von Giovanni Battista Lully angebahnt. Rameau und Grétry waren darin gefolgt. Dabei hatte sich die reife Weiterentwicklung des Renaissance-Dramas auf der französischen Bühne geltend gemacht: die Muster von Corneille wurden ebenso vorbildlich für die seriöse Oper wie die Komödie Molières für die komische. Als ein wichtiges äußeres Moment kam hinzu, daß die französische Opernbühne keine Kastraten kannte. Gluck jedoch war abseits dieser französischen Anläufe zu seiner Reform gekommen. Entscheidend scheint hierbei der Einfluß gewesen zu sein, den der Dichter seiner späteren Texte, Calzabige, auf den Musiker geübt hat. Bisher war auch Gluck von Metastasio bedient worden. Und trotz des vollen Lobes, das A. W. von Schlegel

für ihn hat, war dieser von allen Komponisten umworbene Dichter doch zweifellos der schlimmste Verderber der Opernkultur: er brachte in die Textbücher jene Farb- und Charakterlosigkeit, die den äußerlichen Virtuosenkünsten der „Nichtsalsmusiker“ so gefällige Geselsbrücken baute.

Im ‚Orpheus‘ (1762) trat Gluck mit seinem neuen Stil hervor, fand mit ihm zunächst aber in Deutschland wenig Anklang; man nannte diesen eine „notierte Deklamation“. Er schritt jedoch auf dem als richtig erkannten Weg weiter und sprach, was er wollte, auch literarisch in der Vorrede zu ‚Alceste‘ aus: Mißbräuche verbannen, gegen die schon lange der gute Geschmack und die Vernunft sich empören. Der rhetorische Charakter soll durch charakteristische, auf die besondere Seelenstimmung der Personen eingehende Tonmalerei, nicht nur durch Figuration und Zierrat, Unterstützung finden, „denn ich meine, daß die Dichtung von der Tonkunst in derselben Weise unterstützt und gehoben werden muß, wie die korrekte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben und durch die richtige Verteilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben, ohne ihre Umrisse zu beeinträchtigen“.

Die entscheidenden Kämpfe für seine Neuerung fielen in seine Tätigkeit in Paris, wohin er, schon neunundfünfzig Jahre alt, 1773 kam und mit Piccini, dem gefeierten Meister der italienischen Schule, in Wettbewerb trat. ‚Iphigenie in Aulis‘ wurde 1774 dort aufgeführt; dann ‚Orpheus‘ und ‚Alceste‘. Die Partie des Orpheus, in Wien für den Kastraten Guadagni gesetzt, wurde in Paris für den Tenor Le Gros umgeschrieben. Endlich trat er mit ‚Armida‘ in direkten Zweikampf mit Piccini, der im ‚Roland‘ ungefähr denselben Stoff behandelt hatte. Seinen vollen Sieg entschied, 1779, ‚Iphigenie auf Tauris‘.

Während die Ouverture der italienischen Oper konservativ auf der Form der Motette beharrte, gab Gluck in seinen Vorspielen schon ein überzeugendes Muster von Vertiefung: er hob das Vorspiel zur Symphonie mit programmatischem Ausdruck der folgenden Handlung. Er erlöste die Arie aus der herkömmlichen Phrasierung und gab ihr die Form des Lieds. Das Orchester diente konsequent der Charakterisierung der Vorgänge und Personen, und die Sätze für Chor und Ballett schmiegt sich als organische Bestandteile der Handlung ein, wobei, wie es der Furien-Chor im Orpheus zeigt, der dramatische Dynamismus zur ausdrucksvollen Steigerung gelangte. Alle diese Erweiterungen der Oper zum Drama wurden nun zwar von den führenden Geistern der Zeit mit größtem Beifall begrüßt, Glucks Stil hat indes doch nur einen mittelbaren Einfluß auf die Weiterentwicklung — oder richtiger auf das Werden — der

deutschen Oper gehabt. Um so bestimmender wurde er für die französische Oper. Gluck und Grétry sind als die Schöpfer der modernen großen und der komischen Oper Frankreichs zu betrachten. Im ernstesten Stil wurde Gluck konsequent von Méhul fortgesetzt, dessen ‚Joseph und seine Brüder‘ als wesentlich vorgeschrittenes Drama per musica auch auf deutschen Bühnen frühzeitig und dauernd Bürgerrecht gewann. Dann folgten auf dieser Bahn Cherubini, in Deutschland namentlich durch ‚Lodoiska‘ (1791), ‚Medea‘ (1797) und ‚Der Wasserträger‘ (1800) vertreten; Niccolò Jssouard, dessen ‚Cendrillon‘ (Aschenbrödel) eine der beliebtesten Opern der deutschen Bühne wurde; Boïeldieu mit ‚Kalif von Bagdad‘, ‚Die weiße Dame‘ und ‚Johann von Paris‘; Auber mit ‚Der schwarze Domino‘, ‚Maurer und Schlosser‘ und — als ein Grenzwerk zwischen der älteren und der moderneren Oper — ‚Die Stumme von Portici‘. Hérold mit ‚Zampa‘ und ‚Marie‘; Halévy mit der ‚Jüdin‘ und ‚Der Blick‘; Adam mit dem unverwüsthchen ‚Postillon‘ gingen diesen Weg weiter, an dessen Endziel endlich dann Gounod mit ‚Faust‘ und ‚Romeo‘, Thomas mit ‚Mignon‘ und ‚Hamlet‘ anlangten.

Eine schulgemäße Kultur bereitete als Beherrscher der Berliner Oper der französischen in Deutschland Gaspard Luigi Pacifico Spontini (in Berlin von 1820 bis 1841). Richard Wagners Bekenntnis seiner Abhängigkeit im ‚Rienzi‘ vom Stil Spontinis, den er zuerst richtig auf die Ausgänge bei Gluck zurückdeutete, läßt uns den wichtigen Einfluß begreifen, den Spontini auf die deutsche Opernbühne geübt hat. Seine Werke: ‚Fernando Cortez‘, ‚Die Vestalin‘, ‚Olympia‘, ‚Agnes von Hohenstaufen‘ beherrschten dreißig Jahre lang den Spielplan. Stellt die Linie der klassizistisch-dramatischen Musik in Frankreich die Abfolge von Gluck dar, so ist doch nicht zu übersehen, daß diese Abfolge keine strenge war und daß, weiter in das Jahrhundert hinein, wieder eine Stilvermischung mit der neitalienischen Richtung, die noch zu betrachten sein wird, stattfand.

Zwischen diesen beiden Welten steht nun aber, in der isolierten Stellung der genialen Erscheinung, der eigentliche Schöpfer der deutschen Oper, steht Wolfgang Amadeus Mozart. So groß in seiner subjektiven Bedeutung, daß sich an das köstliche Werk, das er der deutschen Bühne schenkte, zunächst keine Schule knüpfen ließ. Grazie und künstlerische Logik bezeichnen die alte französische Oper, die den Geist der französischen Renaissance-Kultur fortsetzte, bis, mit der Julirevolution etwa, der moderne bürgerliche Geist und mit ihm rohere, sensationelle Bedürfnisse obenauf kamen, denen der Klassizismus nicht mehr entsprach, der deshalb seine Machtstellung an die Romantik einbüßte.

Grazie und künstlerische Logik besaß in hohem Grade auch Mozart;

dazu aber das, was den französischen Komponisten, was selbst dem Deutschen Glück durchaus gefehlt hatte: die Unmittelbarkeit des Natürlichen. Der durch Haydns Einfluß in Mozart ausgebildete Zug zu individuellem Leben in der Tongebung, wodurch der alte Meister schon die deutsche Symphonie aus dem Formalismus zu blühender Frische erlöst hatte, wurde in der Oper Mozarts die gestaltende Kraft. Auf keinen glücklicheren Weg konnte dieses reich begabte Naturell, dieser Musiker par excellence, gelenkt werden, denn in dieser treuen Anlehnung an die Natur empfing noch seine geringste künstlerische Äußerung den unverwischbaren Zauber einer unaufhörlich in Blüte und Frucht stehenden Phantasie. Mozart trat wie eine elementare Erscheinung in die Welt: die Natur selbst gab sich als Musik; und ebenso die menschliche Wesenheit, die ihrer inneren und äußeren Bedeutsamkeit nach sich gleichsam in Melodie auflöste. Selbst wo Mozarts Gestalten im Konventionellen beharren, empfangen sie doch durch die musikalische Charakterisierung jene Erhöhung zur individuellen Erscheinung in ihrer scharf begrenzten Eigensphäre, die nur der geborene Dramatiker erreicht. Abgerundet, fertig und erschöpft bis in den kleinsten Zug sind seine Geschöpfe — wie die Shakespeares; daher ihre unzerstörbare Lebenskraft. Sie sind nicht Produkte eines nach vertieften Grundsätzen verfahrenen Kunststils, wie die Glucks: Mozart kann sogar getrost die Prinzipien der musikalisch-dramatischen Deklamation beiseite lassen — und tut es, in die überlieferte gebundene Form des Musikstücks zurückfallend, oft genug — er verfügt dann noch immer über ein so bestimmtes und aus sich selbst leuchtendes Kolorit, daß der Eindruck der voll und scharf umrissenen Individualität nie ausbleibt. Im Element ihres Daseins sind sie von Haus aus vollkommen und unzerstörbar. Das Wunder dabei ist nur, daß diese organische Lebendigkeit durch ein Kunstmittel erreicht wurde, das bisher nur zum pathetischen oder ethischen Ausdruck der Seele, nicht aber als eigentliches bildnerisch-plastisches Element brauchbar gefunden worden war. Und wieder war es die proteische Gestaltungskraft seiner Musik, die dieses eminent dramatische Vermögen von den einzelnen Gestalten auf das Ganze, auf den Aufbau und den inneren Zusammenhang der Handlung übertrug. Wie er die Teile aneinander knüpfte und einen aus dem anderen entwickelte — beispielsweise aus dem dramatischen Rezitativ-Duett zwischen Donna Anna und Octavio die Arie „Zur Rache“ — zu welcher Macht der glücklichsten Natürlichkeit in der Handlungsfolge er seine Signale leitete — im ersten Akte der Zauberflöte und des Don Juan —: das stellte sich als die Offenbarung eines genialen dramatischen Instinkts dar und als eine Stufe in der Entwicklung des musikalischen Dramas, die ihm keiner vorgearbeitet hatte.

Das war aber auch das einstweilen Unnachahmbare seiner Kunst. Die Musik als bildnerisches Ausdrucksmittel des Dramas mußte erst eine Erweiterung erfahren und ein intimeres gegenseitiges Durchdringen der hier zur Verbindung auffordernden Elemente: der plastischen Gestaltungskraft und der differenzierten Charakteristik der Empfindungen. Die so gereiften Mittel mußten sich ferner dem Hauptzweck dienend unterordnen, um den dramatischen Vorgang, in seiner echten Bedeutung als Austrag von leidenschaftlichen und sittlichen Strebungen, erschöpfend zu illustrieren. Mozarts Melodik und sein Orchester wiesen den Weg, wie das Ausdrucksvermögen allgemeiner Empfindungen — Liebe, Zärtlichkeit, Schmeichelei, Haß, Zorn, Mut und andere — zu dem besonderer und individuell sich gebender seelischer Regungen und Situationen zu erweitern sei. Mit geringen subjektiven Unterschieden stellen die Opern vor Mozart im wesentlichen doch nur eine uniforme Gattung dar; ‚Die Entführung aus dem Serail‘ aber ‚Don Juan‘, ‚Die Hochzeit des Figaro‘, ‚Die Zauberflöte‘, — das sind vier Welten: jede für sich, mit ihrer eigenen ideellen Sphäre, mit ihrem eigenen Milieu; jede in sonniger Fülle und in der Harmonie eines vollendeten Organismus. Überall wuchert freilich auch noch die Ornamentik des Rokoko herein und überwuchert zuweilen die reine poetisch-musikalische Natur. Selbst aber dieser Formalismus ist so stilrein, so innerlich lebendig und vor allem ein neben oder sogar über die Natur tretendes geistiges Element, daß man ihn nicht entbehren möchte. Gibt es doch schlechterdings kein einziges Kunstwerk, das nicht solche Spuren der zeitlichen Konvention trüge: nur daß das verarmte Kunstempfinden Späterer in diesem Konventionellen überhaupt das künstlerisch Wesenhafte zu sehen sich gewöhnt hat, für die innere, in ihrer Unzerstörbarkeit als Schönheit hervortretende Seele aber blind ist!

Das Medium, das die dramatische Musik durchschreiten mußte, um über Mozart noch hinauszukommen, stilistisch unabhängig zu werden vom Konventionellen, ist die Musik Beethovens. Nicht sowohl die in seiner einzigen Oper ‚Fidelio‘ als vielmehr die seines symphonischen Lebenswerks. Die Symphonie Beethovens erst erschöpfte die Welt nach ihrer sinnlichen Seite und fand auch die musikalische Kunstform für deren metaphysische Beschaffenheit, wie sie von Geist und Gefühl begriffen wird. Diese Riesenharfe, deren Krone ins Sonnenlicht der heiteren Verklärung hinaufreicht und die doch im dunkeln Strom des mystischen Weltgrunds steht, von dessen schwarzen Gewässern umspült, mußte erst geschaffen werden. Als kunsttechnisches Mittel erschien dieses Medium im Orchester Beethovens. Geistig aber bezeichnet das Verhältnis Beethovens zur klassischen Dichtung und zu Shakespeare die innere Welt, der er angehörte. Zum künstle-

rischen Genius Mozarts trat in dieser Erscheinung die Gewalt des großen Ethikers und prophetischen Deuters des Alls: Grund genug, daß Beethoven lange Zeit unverstanden blieb.

Betrachtet man die theatergeschichtlichen Niederschläge der Schöpfungen Mozarts und Beethovens, so ist in der Resonanz beider Meister ebenso die Einwirkung der Romantik zu spüren wie bei der der klassischen Dramatiker. Mozart wurde als zu naiv und einfach beiseite gesetzt, und Beethoven erdrückte in seiner unverstandenen Metaphysik, die ganz aus dem Urgrund des revolutionären und doch heroischen Welterfassens herauswuchs, die romantische Selbstgefälligkeit, die ihn deshalb ablehnte. „Sie macht mir kein Plaisir“, sagte Felix Mendelssohn von der Neunten Symphonie. Dennoch war es die durch die Romantik bewirkte Bereitschaft der vorherrschenden Gestimmtheiten und Neigungen, die, von schöpferischen Kräften auf dem Gebiete der Musik und besonders der dramatischen Musik aufgenommen, einen bedeutsamen Übergangstil ins Leben rufen sollte. Das Wiederaufleben des Volkslieds war hierbei ein wirksamer Anstoß gewesen. Bis auf Mozart war die Musik in fast allen ihren Gattungen ganz allgemein humanistisch geblieben: nun brachte auch hier die Romantik den Zuschuß von örtlicher Farbe und psychologischer Sonderart der Charakterisierung. Der Liedergenius Franz Schuberts steht vermittelnd und befruchtend zwischen Mozart und den romantischen Komponisten. Man kann der Romantik in der Musik sogar im allgemeinen einen durchaus günstigen Einfluß einräumen. Ein gutes Teil des schablonären Charakters der italienischen Oper und ihrer Banalität hatte sich aus der fast stumpfsinnigen Gewohnheit herausgebildet, sich im Kreise bestimmter Stoffgebiete zu bewegen: Virgil, Ovid und dann Tasso und Ariost, das waren die dichterischen Nährväter der Textdichter, auch des Allerweltmannes Metastasio. Mit Daphne und Euridice hatte die Renaissance-Oper begonnen; seitdem waren, in idealer Kongruenz mit dem Barock der anderen Künste, die Gestalten der Voll- und Halbmythologie gewissermaßen die einzigen würdigen Gegenstände für die musikalisch-dramatische Behandlung geblieben. Die bekanntesten und beliebtesten dieser Stoffe — wie eben Orpheus, Iphigenie, Ariadne, Alceste, Dido, dann Armida, Roland, Andromache — sind im Verlauf von zweihundert Jahren zu duzend- ja zu hundertmalen komponiert worden. Und da das in der Regel nur aus formalistischem Ehrgeiz geschah, waren die poetischen Motive, statt vertieft, zugunsten der ornamentalen Ausladungen immer mehr verflacht worden. Aus den Schatzgruben der Romantik kam nun zunächst einmal ein Reichtum neuer Sujets ans Tageslicht, der die Erfindungskraft der Talente wohlthuend befruchtete.

Schon durch die in diesem Sinne interessante Stoffwahl gewann sich Karl Maria von Weber breiten Boden: das Zigeunertum in *Preziosa*, die deutsche Wald- und Jagdpoesie im *Freischütz*, dann der Orient, wie ihn die Märchen von Tausend und einer Nacht spiegeln, im *Oberon*, das glänzende Rittertum in *Euryanthe* waren mindestens neue Sensationen. Aber er enthüllte auch neue Kräfte der Gestaltung. Als Sohn und Zögling des lebendigen Theaters entfaltete er ein bemerkenswertes dramaturgisches Geschick, das die musikalische Formgebung bestimmte. Noch intensiver als Mozart legte er das Charakteristische im Musikalischen fest, erweiterte das Rezitativ abermals über Gluck hinaus zum dramatischen Dialog mit melodioser Führung. Der liedmäßigen Arie gab er starke dramatische Farbe. Wie unabhängig Webers Kraft zu schildern, in Stimmung zu malen, von der wüsten romantischen Theatralik ist, die sich ihm in der Folge anheftete, kann jederzeit eine geschmackvolle Inszenierung der *Wolfschlucht* erweisen; es gehört dazu nichts als der Schauer des Waldes in einer wetterleuchtenden Nacht; alle Feuerwerkerei ist Vergrößerung eines unserer phantasiemächtigsten Gestalters in Tönen. An dieses Vermögen reichte keiner der Dichter der Romantik heran; der Weber darin ebenbürtige, E. Th. A. Hoffmann, hat den Weg, den er als Opernkomponist einschlug, leider nicht weiter verfolgt. Er hätte auch gegen Weber unterliegen müssen; denn Webers entscheidende Stärke war eben durch das vorhin erwähnte Medium erlangt: der Musiker Weber war durch die Schule Beethovens gegangen; dessen Orchester der Symphonie wurde die technische Grundlage der Weber-Oper.

In Kampf und Not gegen eine Rivalenschaft stehend, die nun gleich zu betrachten sein wird, und zum guten Teil in seinem wertvollsten Wollen vom seichten Konventionalismus seiner Zeit doch mißverstanden, mahnt Webers Erscheinung an die Heinrichs von Kleist; vom Schicksal diesem auch darin zum Genossen bestimmt und der deutschen Kunst zur Tragik, daß auch ihn der Tod fällte, ehe sein Leben in den Sommer der Reife trat.

Webers dramatisch-begabte Schülerschaft hat sich mehr durch intellektuelle Treue als durch schöpferisches Vermögen ausgezeichnet. Die eigentlichen Musiker der Romantik, Schumann und Mendelssohn, gewannen kein näheres Verhältnis zur Bühne, wenigstens nicht zur Oper. Mendelssohns Verdienste um das Drama sind mehrfach schon hervorgehoben worden. Von Schumann ist auf der Bühne die Musik zu Byrons *Manfred* im Gebrauch geblieben; man kann sagen: aus Gedankenlosigkeit! Denn ein gründlicheres Mißverständnis der dramatischen Idee ist in der musikalischen Literatur schwer aufzuweisen. Auch seiner *Genoveva* fehlte alle und jede dramatische Kraft. Als

dramatischer Charakteristiker jedoch trat Heinrich Marschner hervor. Aus seiner reichen Tätigkeit für die Bühne sind die Opern ‚Hans Heiling‘, ‚Templer und Jüdin‘ und ‚Dampyr‘ lebendig geblieben. Seine musikalische Erfindung war gering oder, wo sie kräftiger hervortrat, nicht sehr edel; aber er wußte Gestalten und Handlung in plastische Formen zu gießen. Als der glänzendst begabte Musiker der Romantik stand in Frankreich auf einem fast verlorenen Posten Hector Berlioz. Aber er stand auch im Kampf mit sich selbst: die musikalische Form, die ihm als eine Synthese von Gluck, Mozart und Beethoven vorschwebte, deckte sich nicht mit seinem naturalistischen Empfinden. Er geriet darum einerseits leicht ins Maßlose und fiel andererseits wieder jäh ab zum formalen Konventionalismus. In seinen symphonischen Dichtungen ist die Stileinheit besser gewahrt als in den Opern: ‚Benvenuto Cellini‘, ‚Der Fall Trojas‘, ‚Die Trojaner in Karthago‘, ‚Benedikt und Beatrice‘. Die Palette seines Orchesters war vielleicht der schätzbarste Zuwachs an technischen Mitteln, den die Musik nach Beethoven noch erfahren hat.

Musik- und theatergeschichtlich bedeutsam wurde jedoch fast gleichzeitig mit der romantischen deutschen Oper die Richtung der jüngeren italienischen Oper. In Gioachimo Rossini fand sie ihren fähigsten Führer. Die Opera seria und die Opera buffa traten in bemerkenswert zusammengestraften Formen, mit verjüngter melodischer Empfindung, aufs neue hervor. Rossinis ‚Barbier von Sevilla‘ gewann, 1819, die breiteste Gunst namentlich des deutschen Publikums. Auch seine früheren ernstern Opern: ‚Die Italiener in Algier‘, ‚Elisabeth‘, ‚Othello‘, ‚Aschenbrödel‘, ‚Moses‘, belebten die Vorliebe für italienische Musik wieder aufs kräftigste. Ihm folgte Bellini, von dessen Werken in Deutschland namentlich ‚Die Nachtwandlerin‘, ‚Montechi und Capuletti‘ und ‚Norma‘ geschätzt wurden. Dann Donizetti, der Schöpfer des ‚Liebeselixir‘, der ‚Lucrezia Borgia‘, des ‚Don Pasquale‘, der ‚Lucia di Lammermoor‘, der ‚Savoritin‘ und der ‚Regimentstochter‘. Mit einer zunächst trivial empfundenen Wirksamkeit gipfelte diese Richtung in Verdi, der als ein neuer Generalissimus der weltlichen Opernkunst ungefähr gleichzeitig mit Wagner die Wahlstatt betrat; ‚Rigoletto‘, ‚Der Troubadour‘ und ‚La Traviata‘ bedeuteten wiederum beispiellose Erfolge, während Wagner dreißig Jahre lang im heftigsten Kampf um die Teilnahme seines Volkes stand. Aber als eine seltene und gerechte Genugtuung für den Genius der deutschen Musik, dem die Entwicklung auf diesem Kunstgebiet oblag, darf es empfunden werden, daß Verdi, durch die innere Kraft dieses Geistes bezwungen, in seinem Schaffen ihm immer näher rückte. Diesen Weg ging er über die, 1871, für Kairo geschaffene ‚Aida‘ zu ‚Othello‘ und ‚Falstaff‘.

Die volle, vermöge der melodiosen Bereicherung den Neu-Italienern zufallende Gunst der Opernliebhaber bewirkte nun, in Frankreich so gut wie in Deutschland, ein Wiederabbiegen von dem kaum mit Erfolg betretenen Wege musikalischer Charakteristik. In Aubers Stummen von Portici trat, wie angedeutet, die Verschmelzung der beiden Richtungen: der französisch-deutschen und der jungitalienischen zum ersten Male mit überwältigendem Erfolg in Erscheinung. Gleichzeitig machte auch Rossini beim heroischen Stil der Franzosen eine gewichtige Anleihe: sein ‚Wilhelm Tell‘ entstand und trat, 1829, seinen Siegeszug durch Europa an. Die Stimme von Portici und Tell, das waren die beiden starken Muster, an denen sich der Ehrgeiz des Mannes entzündete, der nun für ein halbes Jahrhundert der führende Genius der deutschen und der französischen Opernbühne werden sollte: Giacomo Meyerbeer. ‚Robert der Teufel‘ — nach Heine: das große Theaterstück voll Teufelslust und Liebe, mit dem romantisch-schwülstigen Text von Scribe — war der vielvermögende Erstling dieses neuen Genres: „Große Oper“.

Was Richard Wagner von der Stummen von Portici sagt: „heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen“, paßt für die ganze Gattung, sobald eine Kraft als Schöpfer hinter ihr stand, in der sich Temperament und spekulative Berechnung des Effekts so glücklich mischte wie bei Meyerbeer. ‚Robert‘, ‚Die Hugenotten‘, ‚Der Prophet‘ übten in ihrer theatralischen Wucht einen derartigen Druck auf die Produktion und auch auf die Bühnenkunst aus, daß dieser Stil in dem bezeichneten Zeitraum — man könnte sagen — das mächtigste, in der Praxis der Bühne jedenfalls das ausschlaggebende Moment der gesamten Theaterkultur wurde. Es ist überflüssig hinzuzufügen: vorwiegend im übelen Sinne. Was hier durch die nur raffinierte Zusammenhäufung aller Kunstmittel: lärmende, bunte Handlung, Entfaltung dekorativer Pracht, auf immer stärkste, immer im Superlativ gipfelnde Sensationen berechnete Musik, die Orchester und Sänger zur äußersten sinnfälligen Derve fortreißt, geboten wurde, drängte sich so vorlaut und siegesfroh in den Vordergrund aller theatralischen Interessen, daß sämtliche anderen Kunstgattungen in den Schatten gerückt erschienen und der Anteil, den sie forderten, ihnen fortan höchstens als Nachsicht gewährt wurde. Von den wenigen deutschen Bühnen abgesehen, die dem Drama als Pflegstätten vorbehalten waren, standen alle Theater im Tributverhältnis zu diesem verlockenden, schimmernden Ungeheuer: Große Oper — das auch nur durch Hekatomben zu sättigen war. Die ganze liebe Anstrengung um Dichtung und Literatur, um Stil und Gesamtwirkung der Schauspielkunst, um die Kulturbedeutung der Schaubühne überhaupt, war nun in der Ökonomie des Theaters stets doch nur eine

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 Gunst 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 Kärnthner-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 fingen 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 Kärnthner und durch lange Strecken 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 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 Corzing hier die erste nachdrückliche Pflege mit Casanova, Waffenschmied und Wildschütz; und ebenso Glotow 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 Riez.

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

berichtigte der Schulmeisterliche Nationaltheaterdirektor erst an der überall stürmischen Wirkung jener ersten Oper ganz aus deutschem Geiste; 1794, während der König im Felde war, erschien sie dann auch auf der Berliner Bühne und im Jahre 1825 schon wurde ihre dreihundertste Aufführung gefeiert. Der Förderer der deutschen Oper in Berlin war, von 1792 an, der zwar künstlerisch unbedeutende, als Sachmann aber und vor allem als ehrenwerter und energischer Charakter sehr tüchtige Bernhard Anselm Weber. Er hat bis zu Spontinis Antritt die Berliner Oper mit gediegenem Erfolg emporgearbeitet. In den Anfängen begünstigte ihn darin das Geschick, daß ihm, neben dem Tenor J. K. Ambrosch, die hervorragende Sängerin Margarete Luise Schick zur Verfügung gestellt war, die, für beide Opern verpflichtet, alle ihre italienischen Rivalinnen in Schatten stellte und sich bald ganz zum deutschen Nationaltheater herüberschlug. Der Mitwirkung der deutschen Schauspieler in doppelter Tätigkeit, besonders der Bethmann-Anselmann und Beschorts, wurde früher schon gedacht.

Auch hier war natürlich der Wettkampf beider Institute und Richtungen von allerlei Intrigen und grotesken Erscheinungen begleitet. Der Intendant der Italiener war der Freiherr von der Red; die anonyme Herrschaft aber übte der italienische Sänger Conialini, wieder ein Günstling der Madame Rieh, späteren Gräfin Lichtenau. Erst als ein schmutziger Handel dieses Schmarozers, der Gunst über Gunst vom König zu erhaschen wußte, an den Tag kam, verlor Friedrich Wilhelm II. etwas den Geschmack an den Italienern und schenkte seine Protektion den Deutschen. Es wird nicht überflüssig sein, an einem Beispiel zu zeigen, welchen Aufwand die italienische Oper machte, um ihre theatralische Entfaltung zum sieghaften Ausdruck zu bringen. Mit der Oper ‚Andromeda‘ von Silistride Carmondani, die Reichardt komponiert hatte, wurde 1788 der Neubau des Opernhauses eröffnet. 14492 Taler waren für Ausstattung ausgegeben worden. In der Spenerschen Zeitung erschien folgende Reklame, die ein interessantes Dokument darstellt, wie am Ausgang des 18. Jahrhunderts die Presse sich schon diesem Liebesdienst für das Ewig-Sensationslüchtige des Theaters unterzog. Es heißt da, nach einer Empfehlung des Werkes, resümierend: „Rechnet man hierzu die neue Erweiterung und Verzierung des Opernhauses, die Mannigfaltigkeit in den Kontrasten der Dekorationen, die jetzt den schreckenvollen Aufenthalt der drei Parzen, gleich nachher die lieblichen Gärten, jetzt einen dichten Wald, dann das Schloß des Kepheus, jetzt den Tempel des Hymen, dann den Palast des Neptun vorstellen — die Theaterwunder! — Merkur, der in den Wolken kommt, Perseus, der sich auf einem fliegenden Pferd durch die Luft

schwingt, das gräßliche Ungeheuer, welches auf dem Meere nachschwimmt. Die Verwandlung desselben in einen Felsenklumpen: eine Anzahl Personen, die ebenfalls durch die Wirkung des Medusenhauptes augenblicklich in weiße Bildsäulen verwandelt werden . . . so gehört das Schauspiel im ganzen zu dem hier noch nie Gesehenen und wird auch durch seine Seltenheit und Schönheit angemessenen Beifall in Anspruch nehmen können". Schlimmer noch war, daß aller dieser Aufwand von einem wüsten Geschmack geleitet gewesen zu sein scheint; wenigstens spricht hierfür das Zeugnis des harmlosen Dittersdorf, der damals in Berlin war und sich über die Roheit der theatralischen Handhabung empörte.

Inszenerung, Stil, Gesang, Darstellung und Orchester erlebten eine merkliche Reinigung und einen Aufschwung erst unter Spontini, der die traditionelle Kultur der französischen Oper mit konsequentem Nachdruck auf das Berliner Theater verpflanzte, wodurch dieses Institut nunmehr die Führung in Deutschland erhielt. Die Oper gewann durch ihn einen entschiedenen Vorsprung vor dem Schauspiel; und wenn auch über den „frechen Italiener“ geklagt wurde, so zeigte sich doch sichtlich die Wohltat einer durchaus vermögenden fachmännischen Leitung. Dem romantischen Überschwang tat Spontini in der Pflege der deutschen Oper freilich keineswegs genug; er soll dem Aufkommen Webers hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt haben. Dieser Vorwurf schrumpft jedoch gegenüber der Tatsache zusammen, daß Weber und Spohr die früheste und reichlichste Pflege in Deutschland an der Berliner Bühne erfahren haben. In solchen Stimmungen verdichtete sich, wie früher schon betont wurde, mehr die allgemeine demokratische Opposition als ein planvolles Kunstinteresse. Darum begrüßte man auch die Gründung des Königstädtischen Theaters so lebhaft als ein Machtmittel, den Einfluß Spontinis zu brechen. Diese Bühne wurde das revolutionäre Kunst-Zeldlager, und man freute sich an dem Krieg, der zwischen den beiden Mächten nun geführt wurde. Die Sache war um so pikanter, als auch das Königstädtische Theater unter deutlicher Protektion des Königs ins Leben getreten war.

Im Programm dieser Bühne stand vor allem die Spieloper; das schien eine gerechte und glückliche Ergänzung zum Spielplan des Opernhauses, dem das seriöse Genre vorbehalten bleiben mochte. Aber bald griff man über die gesteckten Grenzen weit hinaus auf das Gebiet der großen Oper. Hierzu bot sich in den neu aufkommenden italienischen Werken Rossinis und Bellinis das erfolgversprechende Kampfmittel. Dann arbeitete man am Königstädtischen Theater mit dem Starsystem: als die Epoche des Opernvirtuosentums bleibt jene Zeit ausgezeichnet und denkwürdig. Größere Tage hat die Theatro-

manie nie erlebt als die der Gastspiele von Henriette Sontag, von der Trebelli, *Pasta e tutti quanti*. Natürlich entsprach diesem Glanz auch die Schattenseite des Systems: während die Häuser der Sontag-Gastspiele vom Publikum gestürmt wurden, gähnten sie an den übrigen Abenden in erschreckender Leere. Dabei verschlang die Unterhaltung des Apparats für die große Oper so enorme Summen, daß die schon geschilderte wirtschaftliche Erkrankung dieses Instituts als notwendige Folgeerscheinung einer fehlerhaften Organisation gar nicht ausbleiben konnte.

An anderer Stelle ist der Weiterentwicklung der Berliner Bühnen, der Ablösung Spontinis durch Meyerbeer und der Verdienste der Intendantz Küstners bereits gedacht worden. Daß mit der Person Meyerbeers auch seine Richtung ausschlaggebend wurde, versteht sich, bei Küstners Vorliebe für das theatralisch Mächtige, von selbst. Doch verstand der Intendant ohne Zweifel für diese Machtentfaltung die besten vorhandenen Mittel an seiner Bühne zusammenzubringen. Seine Epoche der Oper war noch ungleich glänzender als die Spontinis; der Personenkultus mit den Opernsängern damals in höchster Blüte. Nur daß der ganze Kunstbetrieb durchaus konventionell verlief. Als Meyerbeer sich zurückzog und Hülsens Regiment begann, machte sich, bei dem notorischen Mangel musikalischer Kräfte von Initiative, darum bald ein ausgesprochen reaktionärer Charakter der Berliner Oper geltend. Von allen deutschen Bühnen hat die Berliner sich dem Musikdrama Wagners am längsten und am widerwilligsten verschlossen gehalten.

Die Entwicklung der Oper an anderen deutschen Hoftheatern weist besondere Züge kaum auf, vollzog sich vielmehr, von einigen kräftigeren Vorstößen hier einmal beschleunigt, durch Ritardandi dort wieder verlangsamte, überall in denselben Linien. München hielt sich namentlich durch sein vorzügliches Orchester auf voller Höhe; Stuttgart erlebte, von 1825 ab, eine ganz besondere Pflege der großen Oper, da der König resolviert hatte, „daß die Tragödie und das größere redende Schauspiel ganz aufgehoben und nur noch gesungen und getanzt werden solle“. In Darmstadt dirigierte sogar der Großherzog in der Hauptsache alle Opernproben selbst; die technische Entfaltung der Szene stand hier dauernd auf besonderer Höhe. In Kassel wirkte Ludwig Spohr im vornehmen Sinne stilbildend. In Hamburg fand Klingemann schon 1816 die Oper vorzüglich; und während all der greuelvollen Schicksale des Hamburger Stadttheaters behauptete sich doch dort von jener Zeit an eine feste Tradition ihrer Pflege. Man sorgte immer für hervorragende Gesangskräfte und konnte stets auf eine Reihe gefeierter Namen hinweisen. Denn mit dem Aufkommen der großen Oper war natürlich

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 Gächer, des seriösen Baß, des Baß-*Buffo*, Bariton, der Jugendlich-Dramatischen und der *Soubrette*, dann die Vollzähligkeit eines dynamisch mächtigen Chors von herkömmlicher, meist betübender 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*, anderseits 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 steigenden 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

da ab rückte dann aber auf der Opernbühne das darstellerische Element überhaupt entschieden in zweite Linie. Nur die Stimme von Kraft und Wohlklang wurde ausschlaggebendes Moment. Schon die musikalische Begabung konnte durch Drill ersetzt werden; das darstellerische Talent wurde höchstens als eine erwünschte Zugabe geschätzt, streng genommen aber weder vom Publikum noch von den Leitungen gefordert. Zu dem im schlechten Sinne hervorstechenden, leeren Konventionalismus der allgemeinen Opernpraxis — und zwar auf den Bühnen aller Länder — hat diese Vernachlässigung der Darstellung am meisten beigetragen. Alle besonnene Anstrengung der musikalischen Reformatoren, die innere Handlung, den seelischen Vorgang, die Willensäußerungen und die Leidenschaften — die Ausdrucksbewegungen im psycho-physiologischen Sinne der pantomimischen Gesamtkunst — als musikalisch-dramatische Kunstmittel zu entwickeln, wurden paralysiert und gehemmt durch den Umstand, daß diese Fähigkeiten erst in allerletzter Linie in Frage kamen, wenn es sich um die Beschaffung des stimmlichen Materials zu diesem Kunstberuf handelte.

Wirtschaftliche Gesichtspunkte spielten und spielen dabei eine Hauptrolle: unsere Opernkultur stellt einen Gewerbebetrieb dar, der jährlich tausend junge Kräfte anzieht und ihnen Gedeihen und Gewinn verspricht. Dafür ist jedoch eine Grundbeanlagung im Sinne der darstellenden Kunst durchaus nebensächlich. Die Gesangsstimme und deren leidliche Ausbildung genügt für eine glänzende Laufbahn, an Ehren und Schätzen reich. Noch weniger als beim Schauspiel ist hier je der Nachfrage ein entwickelter Sinn für die Stilsforderung der Kunst korrigierend zur Seite getreten. Nie ist an den Abrichtungsanstalten für Opernsänger, Konservatorien genannt, deren es, im Gegensatz zu wenigen Schauspielerschulen, immer ungezählte gab, eine Methodik zugrunde gelegt worden, die sachgemäß vom darstellerischen Vermögen, von der Ausdrucksfähigkeit im schauspielerischen Sinne, zu den anderen Disziplinen vorschritte, die körperliche Beredsamkeit und Sprache erst zur möglichst reifen Entwicklung brächte, ehe mit gesangstechnischem Unterricht begonnen würde. Vielmehr geht man überall den umgekehrten Weg: alles Gewicht wird auf die gesangliche Ausbildung — das heißt: auf Stimmbildung nach oft herzlich schlechter Schablone — gelegt und hinterher wird das unentbehrliche Minimum von „Spieltalent“ und Fähigkeit zum „Dialogsprechen“ in einer sträflich oberflächlichen Weise eingepaukt.

Bei der vorwiegend formalistischen Tendenz der italienischen und der heroischen französischen Oper, bei dem lyrischen Charakter der älteren deutschen und der geschilderten Praxis der Opernbühne

war es bis zum Durchdringen des Wagnerschen Stils ein Zufall, wenn ein Bühnensänger, vermöge eines angeborenen stärkeren Talents, als Darsteller über die vielfach zur Karikatur erstarrte Spielroutine hinausgelangte; und Seltenheiten hohen Grades waren Erscheinungen, die, dem gestaltenden Vermögen nach, ebenbürtig neben echter Schauspielkunst sich behaupten konnten. Weit überwogen immer tüchtige, oft auch vortreffliche Kunsfsänger, denen die Opernbühne einfach nur das von der Gesellschaft bevorzugte und das besser bezahlte Podium war, auf diesem statt im Konzertsaal ihr Virtuosenentum zu entfalten. Für die dramatische Kunst waren sie tote Faktoren; ihr Wert wäre in einer Geschichte der Gesangs-kunst, der Musik, zu würdigen: in dieser Darstellung müssen sie als *quantité négligeable* ausgeschieden werden. Bei der geringen Anzahl dramatisch begabter Sänger überwog, in den früheren Perioden namentlich, das musikalische Moment immer noch so sehr, daß aus den zeitgenössischen Kritiken nur allgemeinste Züge über ihre Darstellungsgabe sich rekonstruieren lassen. Gewöhnlich wird nicht mehr betont: als daß der Sänger oder die Sängerin „nebenbei ein vorzügliches Schauspielertalent an den Tag gelegt habe“.

In Berlin fand reiche Schätzung als eine so „beidlebige“ Sängerin — nach der Bethmann und der Schick — Anna Milder-Hauptmann, die auch der Wiener Oper zwölf Jahre angehörte. Goethe hat sie gefeiert, mit deutlichem Hinweis auf das Identische in den Iphigenien Glucks, — den Hauptpartien der Milder mit der seiner Dichtung. Sie darf als die Klassikerin der Operndarstellung gelten; ihre Alceste nennt Klingemann „die erste echt tragische Operndarstellung im kühnsten Stil“, die er auf einer Bühne gesehen. Dann in der Hochblüte des Berliner Opernlebens, während der Wettkämpfe der beiden Bühnen, traten besonders zwei Sängerinnen in den Vordergrund (wobei natürlich die zahlreichen Gäste der französischen und italienischen Oper unberücksichtigt bleiben müssen): Henriette Sontag und Jenny Lind. Die erstgenannte, ein Schauspielerkind, das schon in Kosebueschen Knabenrollen „entzünd“ hatte, ging über Prag nach Wien ans Wiedener Theater und kam als neuentdeckter Stern dann just zur rechten Stunde nach Berlin an das eben eröffnete Königstädtische Theater, wo sich ihr wohlbegründeter Ruf bald zum internationalen Ruhme dehnte. Eine blendende Schönheit, musikalisch, mit einer Stimme von reizvollstem Timbre, eine gewinnende Individualität und ein großes Maß von Theater-routine: wo solche Gaben zusammentrafen mit dem brennenden Bedürfnis nach Personenkultus, dürfen wir schon ein außerordentliches Maß von Begeisterung voraussetzen. Das ist der Sontag auch überschwenglich zuteil geworden; sie besiegte in Berlin die Catalani,

wurde in Paris und London gefeiert, und zu ihrer strahlenden Künstlerschaft kam dann noch der Glanz einer vornehmen Ehe: mit dem Grafen Carlo Rossi. Als dieser, 1835, Gesandter am Frankfurter Bundestag wurde, entsagte die Sontag der Bühne; später jedoch büßte ihr Gatte sein Vermögen ein und sie fand den Weg zu ihr zurück; unternahm, als dreiundvierzigjährige Frau, eine zweite Siegerfahrt durch ganz Europa und, 1852, durch Amerika, wo sie zwei Jahre darauf der Cholera erlag.

Das zweite Hauptgestirn dieser Periode, Jenny Lind — wobei hier der Streit unentschieden bleiben muß, der damals die Zeit in Atem hielt: ob die Sontag die Sonne und die Lind der Mond sei, oder umgekehrt — bot eine unvergleichlich harmonische Durchdringung von poetischer Weiblichkeit mit seelenvoller und stilreifer Gesangskunst. Wir besitzen über sie wertvolle Urteile von Röttscher, wonach der poetisch-rührende Gehalt der Leistungen einen höchsten Grad erreicht haben muß. Aber aus den Kritiken Röttschers, die fast Verehrung atmen, geht doch zwischen den Zeilen hervor, daß die Lind ihre Gestalten nicht aus dem dramatischen Zentrum schuf: sie war eben die bezaubernde Jenny Lind in allen Rollen und blieb diesen genau so viel schuldig, als in ihrer Individualität nicht eingeschlossen war. Ihr Bestes scheint sie als Vielka in Meyerbeers ‚Seldlager‘ geboten zu haben; ihre Donna Anna aber entbehrte des lohenden Rachedurstes, ihre Norma der Dämonie. Dafür war sie eine religiös-innige Agathe, eine ungemein rührende Nachtwandlerin, auch dadurch vollkommen, daß sie hier die Forderungen des musikalischen Stils bis zur Idealität deckte. In der Künftnerschen Epoche trat dann Luise Köster als poetische Darstellerin hervor und als eine Sängerin von reinster Kunstwirkung.

In München zeichnete sich (1830 bis 1850) Wilhelmine Haselt aus; dann, an der Wiener Oper, Klara Despermann-Mezger und Therese Grünbaum, für die Weber die Euryanthe geschrieben hat. In kolorierten Partien behauptete Sophie Löwe in Wien die Führung; neben ihr Amalie Hähnel, beide Schülerinnen Ciccinaras. Die Hähnel kam später ans Königstädtische Theater nach Berlin. Eine nur kurze Laufbahn war Nanette Schedner bestimmt, die sie, nach erfolgreichen Gastspielen in Berlin, wo sie mit der Sontag und der Catalani in Wettbewerb trat, in München beschloß.

Aus der verhältnismäßig glänzenden Periode des Operngesangs, von 1820 etwa bis 1860, wären immerhin eine stattliche Reihe von Namen zu nennen; doch um Registrierungen handelt es sich hier nicht. In unserem Sinne ist als die alle diese Erscheinungen weit überragende, als die dramatische Sängerin κατ' ἐξοχήν eigentlich

nur Wilhelmine Schröder-Devrient bedeutungsvoll. Die große Begabung Sophiens, der Mutter, erschien in ihr verjüngt, erneut, erhöht durch die Gaben des Körpers, der Seele — und vor allem eben durch das siegreiche Kunstmittel des Gesangs. Sie ist es gewesen, die, nach Wagners Zeugnis, in dessen früher Jugend schon im „höchsten Grade bestimmend“ auf ihn gewirkt hat. In der Programmschrift ‚Zukunftsmusik‘ bekennt Wagner: ihr „unvergleichliches dramatisches Talent“, die „unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen“ hätten ihn mit einem für seine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber erfüllt. „Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen und sie im Auge, bildete sich mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerks aus, dem ich kaum noch den Namen Oper geben konnte“. Aus diesen Zeugnissen und aus der Wilhelmine Schröder-Devrient zugeeigneten Schrift ‚Schauspieler und Sänger‘ wäre eine Fülle von Zügen zusammenzutragen, die das im eigentlichen Sinne schauspielerische Genie, die Fähigkeit der Selbstentäußerung, des Aufgehens, nicht nur in den Leidenschaftsgehalt einer anderen Gestalt, sondern auch in deren physiologisch-charakteristische Bedingtheit, in einem Grade darlegen, wie er überhaupt nur in allerseltensten Fällen angetroffen wird. Die Schröder-Devrient stand als Schauspielerin in der Oper selbst bemerkbar höher als viele ihrer Rivalinnen im Drama; von ihrer Umgebung auf der Opernbühne hob sie sich natürlich als ein Phänomen ab. Sie war nach Wagners Zeugnis, „weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuositentums, das nur durch vollständige Vereinzelung 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 . . . die Kunst der erhabenen Täuschung, wie sie der berufene Mime ausübt, ist nicht durch Lügenhaftigkeit zu gewinnen; und hierin bezeichnet sich der Scheidepunkt des echten mimischen Künstlers von dem schlechten Komödianten, welchen der Geschmack unserer Tage mit Gold und Lorbeer zu überschütten sich gewöhnt hat“.

Wagner und Weber hatten die Schröder-Devrient in einer Rolle kennen gelernt, die uns heute durchaus flach und kaum dramatisch bedeutsam scheint: als Emmeline in der Schweizerfamilie. Wir fragen, wie die Frau es fertig brachte, hier eine solche Kunst an den Tag zu legen, daß jene Meister so von ihr hingerissen werden konnten. In der nämlichen Rolle trat sie dann, 1822, ihr Engagement in

Dresden an. Und ähnlich beschaffen war ja der allergrößte Teil der ihr zufallenden Aufgaben. Wie mächtig muß ihr inneres Leben gewesen sein, daß sie die konventionellen Schalen so glutvoll zu durchleuchten vermochte. Ihre Schlussszene als Romeo soll eine tragische Erschütterung sondergleichen bewirkt haben. Ihre Darstellung muß unbedingt die gezogenen Grenzen oft durchbrochen haben; und das tadelte die formalistische Kritik an ihr. Dafür wandelte sie eben, was als abgeglättete Harmonie sich gab, in erschütternde Innerlichkeit durch die Entfesselung ihres von weiblicher Leidenschaftlichkeit ganz durchglühten Temperaments. In diesem Grundzug ihres Wesens hat Wagner sie vielleicht nicht ganz erkannt; daher seine Verwunderung und sein augenblicklicher Verdruß, als er sie nicht für den Plan der ‚Sarazenin‘ gewinnen konnte. Diese Heldin eines unausgeführten Musikdramas sollte ein Weib werden, das sich zur Prophetin wandelt und sein Weibtum abstreift; doch dieser Prozeß ging der Schröder nicht ein. Dieser Frau kam der „Wahn in dem Bedürfnis der erotischen Leidenschaft und dessen Befriedigung“ nicht in dem Maße zum Bewußtsein, wie Wagner wähnte: ihre Stärke lag anscheinend vielmehr gerade in der sinnlichen Glut, die ihren Jubel, ihren Schmerz, ihre Hoffnung, ihre Sehnsucht auf der Szene elementar durchleuchtete. Damit kam sie freilich der triebhaften Seite der Wagnerschen Frauengestalten so nahe wie keine sonst — solange es eben das Pathos der Liebe ist, das diese Gestalten zum Heroismus der Selbstaufgabe treibt. Sie war eine volle Senta im Holländer; aber ihre Natur wehrte sich gegen die Elisabeth, wie sie sich gegen die zugemutete Sarazenin wehrte. Es ist gewiß vieles aus ihrem Wesen in die späteren Gestalten Wagners hinübergelassen: in die Brünhilde, Isolde, Kundry — und doch ist zu zweifeln, ob die Schröder-Devrient die Wandlung der Kundry in der Seele mitgemacht hätte.

Im Jahre 1830 brach sie ihren Dresdner Vertrag, um für ein Jahresgehalt von 55000 Francs, bei dreimonatigem Urlaub, an die Pariser Oper zu gehen; doch schon nach einem Jahr kam sie, unter freieren Bedingungen, die ihr Gastspiele durch ganz Europa gestatteten, nach Dresden zurück. 1837 sang sie auf der Londoner Bühne in englischer Sprache; ein Versuch, der fehlschlug, da sich schon damals eine Abnahme ihrer Stimme bemerkbar machte. Die Zeit ihres gemeinsamen Wirkens mit Wagner an der Dresdner Bühne war deutlich schon der Abend ihrer Künstlerschaft, der durch eine zweite, besonders unglückliche Ehe mit einem sächsischen Offizier, von Döring, noch mehr getrübt wurde. Am 16. Mai 1847 schied sie als Iphigenie in Aulis von den Brettern, verheiratete sich 1850 zum dritten Male mit einem Sivoländer, von Bod. Sie starb in Koburg, wohin sie sich zurückgezogen hatte, am 20. Januar 1860.

Aus der Schule der Dresdner Oper ging, von dem trefflichen Johannes Nitsch ausgebildet, Agnese Schebest hervor, die sich im vollsten Sinne nach dem Vorbild der Schröder entwickelte und es in deren Rollenkreis auch zu einer hohen Meisterschaft brachte, wenn sie schon deren natürliche Gaben weit schwächer entwickelt aufwies. Das Jahr der Abwesenheit der Schröder brachte ihr einen verheißungsvollen Aufschwung; doch als die Meisterin wieder zurückkehrte, sah sich die Schülerin gedrückt und suchte einen anderen Wirkungskreis, den sie vornehmlich an der Oper in Pest fand. Agnese Schebest war dann, jedoch nur kurze Zeit, mit David Friedrich Strauß verheiratet. Von 1836 bis 1842 gastierte sie an fast allen bedeutenden Bühnen, worauf sie sich nach Stuttgart ins Privatleben zurückzog. Außer einer Selbstbiographie schrieb sie ‚Rede und Gebärde‘, Studien über mündlichen Vortrag und plastischen Ausdruck, die ein tiefes Eindringen in den Geist und in die Technik ihres Berufs verraten. So wirkte sie als vorzügliche Lehrerin darauf hin, das Wesen der Kunst, wie sie es der Schröder-Devrient abgelauscht hatte, methodisch festzulegen.

Die Dresdner Oper besaß neben den Genannten ferner in Henriette Wüßt ein ausgezeichnetes Talent; man rühmte sie als die beste Eglantine Webers. In diesem Rollenfach errang sich jedoch die entschiedenste Bedeutung Johanna Wagner, verheiratete Jachmann, die Nichte des Meisters, und behauptete sie durch das dritte Viertel des Jahrhunderts. Sie gehört zu den wenigen Künstlern der damaligen Oper, die noch vom Schauspiel ausgegangen waren, von da eine schätzbare Grundlage an darstellerischem Talent mitgebracht hatten. Unter dem direkten Einfluß ihres Oheims entwickelte sie sich dann als eine der ersten reifen Darstellerinnen des Wagner-Stils in Deutschland. Sie, an Stelle der Schröder-Devrient, die richtiger als Venus an ihrem Platze stand, war die erste Elisabeth im Tannhäuser (19. Oktober 1845) und schritt in Aufgaben wie Iphigenie, Johanna d'Arc, die Linie der Darstellung betonend, weiter. Darauf suchte sie bei der Viardot-Garcia Ergänzung ihrer Stimmbildung, um dann als Norma, Valentine, besonders aber als Sides im Propheten, als Ortrud, Vestalin, Orpheus, Lucrezia Borgia vollendete Gebilde zu schaffen. Sie gehörte, von 1851 ab, der Berliner Oper und griff hier mit bedeutendem Erfolg auch wieder ins rein schauspielerische Gebiet hinüber: Gräfin Terzky, Margarete von Parma, Königin Elisabeth (bei Schiller und Laube), Margarete (Richard III.), Lady Macbeth und Brunhilde waren große Gestalten ihrer Kunst.

Aus den jungen Tagen der Wagner-Kunst, aus der unter Liszts Leitung stehenden Epoche des Weimarschen Theaters, tritt dann die hervorragend poetische Gestalt von Rosa Agthe, später die Gattin

von Seodor von Milde, hervor, deren Individualität, die den höchsten lyrischen Ausdruck der Agathe ermöglichte, sie geradezu vorbestimmt für die Elsa im Lohengrin erscheinen ließ. Ihr Gatte war in dieser ersten Vorstellung des Werks der Telramund; Auguste Sehringer, lange eine Hauptstütze der Hamburger Oper, die Ortrud.

Beschränkter noch als in der weiblichen Linie des Operngesangs waren in der männlichen Erscheinungen, die eine volle Meisterschaft der Darstellung erreichten. Die Chronik vom ersten Drittel des Jahrhunderts braucht für die Sänger als höchsten Ausdruck der Auszeichnung eigentlich immer nur das Wort „glänzend“. Als glänzende Tendere der Zeit nennt sie: Friedrich Samuel Gerstäcker in Kassel, Karl Adam Bader, im dritten Jahrzehnt der gefeierte Held der Spontini-Epoche in Berlin, von dem sie auch den Adel des Spiels besonders rühmt. In Wien beherrschte die Oper etwa die gleiche Zeit hindurch Franz Wild. Von Bassisten wird Julius Pellegrini in München mit Auszeichnung, besonders auch als Darsteller, genannt, ferner Julius Krause, auch erst in München, dann von 1844 ab fünfundzwanzig Jahre an der Berliner Hofoper tätig. In Wien galt Franz Anton Sarti als ein vollendeter Darsteller des Don Juan und des Grafen in Figaros Hochzeit. Einen volleren Umfang an Künstlerschaft aber erreichte an dieser Bühne und in diesem Fach Joseph Staudigl, der ein Vierteljahrhundert der Hofoper angehörte, sich in einer reichsten Tätigkeit, namentlich auch als Oratorien-sänger, europäischen Ruf erwarb. Eine ganze Reihe vortrefflicher Baritonsänger wäre hier zu nennen, wie der Vorgänger des erwähnten Seodor von Milde an der Weimariſchen Bühne: Eduard Genast, der Sohn des treuen Anton Genast und auch noch ein Schützling Goethes und Zögling seiner Schule. Dann Joseph Böck am Braunschweiger Theater.

Die größere darstellerische Befähigung bei den Vertretern der Baß- und Buffosächer kann in der That nicht verkannt werden und erklärt sich daraus, daß unter ihnen die meisten noch aus dem Schauspielstand zur Oper kamen. Die relative Seltenheit großer und edler Tenorstimmen brachte es mit sich, daß dieses Fach sich meist aus Laien- und bürgerlichen Berufskreisen rekrutierte und da eben, wie erläutert, wenig Rücksicht auf darstellerische Begabung genommen wurde. So heftete sich dem Tenor der Oper geradezu der üble Ruf schauspielerischer Unintelligenz — und nicht bloß schauspielerischer — an. Die Not um stimmungswaltige und doch einigermaßen die Illusion erfüllende Tendere war immer groß; sie wurde brennend, als den Opernhelden tiefere dramatische Bewegung zugemutet wurde. Wir sehen deshalb eine ganze Strecke hindurch die Opernkomponisten den Ausweg suchen, die Heldengestalten für Baritonstimme zu schreiben:

so namentlich Heinrich Marschner, nachdem Wagner im Holländer mit diesem Versuch vorangegangen war. Das konnte gewissermaßen als eine deutsche Tendenz gelten. Sie wurde durchkreuzt durch die entgegengesetzte des Stils der großen Oper, wo man auf stimmlichen Glanz der Helden nicht verzichten wollte. Und wirklich wurde auch die musikalische Gestaltung durch die tiefe Stimmlage doch beschränkt: kann auf den Tenor im Ensemble nicht verzichtet werden, so ist es von Wichtigkeit, daß die ethische Führung, also die Heldenrolle, der Oberstimme zufällt. Als Robert, Raoul, Johann von Leyden die Typen der Oper geworden waren, setzte sich das Bedürfnis gefühlsmäßig fest, die Heldenrolle im musikalischen Drama als Tenor zu hören.

Aus der mittleren Periode des Jahrhunderts ist hier besonders Joseph Tichatschek in Dresden zu nennen. Robert Pröhl, der Geschichtschreiber des Dresdner Theaters, urteilt, daß es der „mit sich fortreißende Einfluß“ der Schröder-Devrient gewesen sei, der Tichatschek zum Ausdruck des Dramatisch-Heroischen geleitet habe, worin er zu seiner Zeit von keinem Rivalen erreicht worden zu sein scheint. Zu diesem Einfluß aber kam der Wagners, der seinen ersten Rienzi, seinen ersten Tannhäuser in aufrichtiger Neigung wert hielt. Tichatschek hätte von der Natur für sein Fach besser ausgestattet sein müssen, um volle Illusion erwecken zu können. Vom künstlerischen Zentrum aus aber gab er in der Tat Ungewöhnliches: Schönheit und Glanz der Stimme, die ebenso den Ausdruck der Kraft wie den der lyrischen und zarten Empfindung besaß; dazu vor allem eine durchaus vornehme und vertiefte Auffassung, durch ein hinreißendes Temperament gehoben. So war er auch einer der ersten deutschen Sängern, die das eigentlich selbstverständliche Gesetz dramatischen Gesangs gewissenhaft erfüllten: deutliche Textausprache. Ja, er erfüllte es bis zur Karikatur: namentlich als er älter geworden, entwickelte sich aus diesem Bestreben eine Manier, die Silben der Wörter mit klingenden Verbindungslauten aneinander zu knüpfen. Bis 1870 war er in Dresden tätig und starb 1886.

Als Wagner aus der Verbannung wieder zur Heimat kehrte, als sein Werk zu den Gestalten eines Tristan, Sigmund, Siegfried vorgeschritten war, bewegte ihn die weitschauende Sorge um eine Bühnenkunst, die diesen Werken, um einen Helden, der diesen Gestalten gerecht zu werden vermöchte. Man wird nie ohne Bewegung die Ausdrücke seiner dankbaren Empfindung lesen können, daß ihm das Geschick, als erstes Geschenk der Heimat, ein solches kongeniales Werkzeug entgegenführte: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. In diesem seltenen Künstler sah Wagner den Protagonisten seiner Schaubühne, seiner dramatischen Zukunft und er begrüßte ihn, mit fast

überschwenglichem Gefühl, als den herrlich ausgerüsteten Gesandten der Vorsehung, dessen sein Genius benötigte, sich zu verkörpern.

* * *

Es ist häufig hervorgehoben worden, daß Wagner zunächst ganz vom Traditionellen ausgegangen ist und mehr dieses zu vertiefen trachtete, als daß eine frühreife Genialität ihn zur Erfindung neuer Formen gedrängt habe. War aber auch der Musiker im jugendlichen Wagner konventionell, so ist es doch bedeutsam, daß seine geistige Welt frühzeitig ausdrücklich vom Dramatischen beherrscht wurde, daß Shakespeare ihm eher nahe trat als Beethoven. Erst das gegenseitige Durchdringen dieser beiden Welten: der musikalisch-formalen und der sich ihm immer mehr vertiefenden dramatisch-tragischen, entband ihm den Mut, schrittweise zum Ausbau seines eigenartigen musikalischen Stils vorzugehen, der dann eine Überzeugung wurde, seine Kraft und Stärke und ein auf diesem Kunstgebiet in solcher Machtfülle nie erlebtes Vermögen.

Durch äußere Umstände mehr als durch inneren Drang in die herkömmliche Laufbahn des Theaterkapellmeisters gewiesen, hielt sich Wagner zunächst an das vorhandene Bedürfnis der Opernbühne. So entstanden, 1833, in Würzburg, wo er als Chordirektor begann, die ‚Seen‘, deren Text, nach Gozzis ‚Donna serpente‘, er sich allerdings schon selbst dichtete, und, 1834, als er als Musikdirektor in Magdeburg wirkte, ‚Das Liebesverbot‘, nach Shakespeares ‚Maß für Maß‘. Am 29. März wurde die zweite Oper, unter dem veränderten Titel: ‚Die Novize von Palermo‘, zur einmaligen Aufführung gebracht. Durch die Spielzeit 1836—37 war Wagner dann in Königsberg und die beiden nächsten Jahre am Theater in Riga, wo Karl von Holtei die Direktion innehatte, Wagner als erster Kapellmeister wirkte. Seine Tätigkeit an diesem immer sehr regsamen Theater, das — die einzige stabile Bühne von künstlerischer Bedeutung im Ausland — nun über hundert Jahre das Wahrzeichen deutscher Kultur in den russischen Ostseeprovinzen ist, ließ in vielen Merkmalen schon den außerordentlichen dramaturgischen Geist erkennen, der Wagner leitete. In diesen Jahren beschäftigte ihn ‚Rienzi‘, dessen Buch er nach Bulwers gleichnamigem Roman herstellte. Er ging hier als Dichter und Musiker, wie erwähnt, ganz in den Bahnen der französischen heroischen Oper. In langer Seefahrt trug ihn ein Frachtschiff, als er Riga verließ, nach England, von wo er dann nach Paris sich wandte. Auf dieser Seereise sind die ersten Schemen vom ‚Liegenden Holländer‘ aufgetaucht, aber nur erst für die poetische Gestaltung; die musikalische, mit ihrer deutlichen Wendung zur deutsch-roman-

tischen Musik, ergab sich erst während des bis 1842 dauernden Aufenthalts in Frankreich.

Die Berührungen mit Meyerbeer, mit Heinrich Heine, Heinrich Laube und anderen damals in Paris lebenden oder dort auftauchenden führenden Geistern, ferner die durch Lebensnot erzwungene vielseitige, zerstreute literarische und musikalische Tätigkeit in diesen Jahren führten ihm eine Fülle von Problemen zu lebhafter und leidvoller Betrachtung zu. Die befruchtende Stimmung eines solchen Zusammenflusses von politischen, sozialen, philosophischen und künstlerischen Tendenzen, die so sehr von der schablonären Tätigkeit eines Kapellmeisters an mittleren deutschen Theatern abstach, hat Wagner, ungeachtet der mit dieser Existenz verknüpften Kämpfe, wohl die entscheidendsten Anstöße gegeben. Und gleichzeitig ließ ihn das Pariser Großstadtleben aus nächster Nähe einen tiefen Blick in das chaotische Treiben der kulturellen, der künstlerischen Kräfte tun, wodurch seine Kritik und sein reformatorisches Gewissen geweckt wurden: der Ethiker in Wagner wurde stark in jenen Jahren. In oft verzweifelter Erbitterung erkannte er, daß mit dem Hingeben und Ausleihen der Kräfte an die ausstrahlenden und über alle Gebiete sich verbreitenden Strebungen im modernen Kulturprozeß immer nur größere Verwirrung bewirkt würde und daß sich so das gesammelte Vermögen des Einzelnen vergeuden müsse. Er hatte eine zeitige und deutliche Empfindung für die tragische Situation der auf die „Grenzmark zweier Zeitalter hingeschleuderten“ Zwittergeschöpfe des damaligen Geschlechts, deren nachträglicher Erkenntnis in dem Ausspruch von Robert Prutz früher Erwähnung getan wurde. Gegen das tragikomische Geschick solcher Halbheit, die sich mit raschen, um den Erfolg des Augenblicks werbenden und aus entzündetem Überschwang geborenen Taten blindsehend dem Moloch der Zeit zum Opfer darbrachte, setzte sich seine Natur kräftig zur Wehr. Nur durch eine ungemeine und in jener Zeit ungeheuerlich erscheinende Subjektivität konnte das geschehen. Dem „Wir“, das Wagner rings um sich herum als Richtung, Tendenz oder Partei gewahrte, das mit lauter Zudringlichkeit um Anschluß warb, flatternde Fahnen der Tendenz entfaltete, mit großen Worten große Taten ankündigte, die hernach als Lärm, Schall, Schaum und Rauch zerstoßen — setzte er sein „Ich“ entgegen. Das konnte und mußte als eine Vermessenheit sondergleichen um so mehr erscheinen, als die gebotenen künstlerischen Leistungen Wagners bisher keine außergewöhnliche Begabung befundeten. Auch der Rienzi nicht; in dem wir jetzt freilich hier und da die Löwenklaue erkennen. Mehr schon Der fliegende Holländer, der eben in jenen Jahren entstand. Hier langte die Empfindung, um den Ausdruck in musikalischen Mitteln

ringend, zu seelischen Konflikten solcher Tiefe hinab, wie sie nur ein intuitives Genie sieht; nicht nur persönliche Kämpfe, auch die in den Gemütern der Zeit wogenden sind im Holländer in packende symbolische Bilder verdichtet worden. Und wenn auch der symbolisch-ideelle Charakter des Werks unverstanden bleiben oder nicht gebilligt werden mochte: die Gefühlsmacht, das rein Ästhetische einer dramatisch gewendeten Musik ist hier doch schon zu einem Ausdruck erhoben, wie er in gleicher Gewalt in keinem Kunstwerk der spätromantischen und der vormärzlichen Periode anzutreffen war. Hier sprach, um von aller anderen Bedeutung zunächst abzusehen, eine künstlerische Dynamik von überragender Kraft; ein Wille, der seine Leidenschaft zur gestaltenden Macht erzogen hatte; ein Ich, durch das der Strom der Welt hindurchgegangen war, und das die dadurch aufgewühlte Empfindung, all die Resonanzen willkürlicher und suggestiver Art, die von außen her bewirkt worden — hier eben aus der Sphäre der musikalischen Romantik — in eine konzentrierteste Form zu gießen mächtig war.

Der Holländer war die künstlerische Darlegung eines von der Sehnsucht über sich hinausgetriebenen Subjektivismus, zum leidenden und leidenschaftlichen Pathos gesteigert, in dem sich das ethische Bedürfnis einer vor eine Zeitwende ihrer Geschichte gestellten Menschheit aussprach. Auf dem erregten Stimmungsboden einer schmerzlich sich ihrer Leidenschaft hingebenden Individualität, von ihm geboren und in ihn zurückgeschlungen, taucht das Stück objektive Welt der künstlerischen Gestaltung wie eine Vision auf: ein intensives Erleben der Seele, das nicht zu einem schließlichen Resultat verstandesgemäßer Reflexion gelangen will. Und das wurde fortan die Hauptfrage und die Hauptforge für Wagners Schaffungstrieb: wie diese Erregtheit und Empfindsamkeit des Subjektivismus, die das Erleben solcher Visionen als unmittelbare Wahrheit empfängt, mit Mitteln der Kunst — der Künste! — ausgedrückt, in die Allgemeinheit zu leiten sei. Wie der gesteigerte schöpferische Stimmungsboden auch in den Hörern bereitet und bei diesen vor allem auch festgehalten werden könne.

Jedes Kunstwerk, das sich in Teilen gibt — wenn diese auch durch ein gemeinsames Band zu einer Einheit verbunden erscheinen mögen — entbehrt dieser zwingenden Kraft einer lückenlosen Stimmungsbereitschaft und Inanspruchnahme der Empfindung. Das galt besonders und selbst in hohem Grade noch von der auf Glücks Bahnen fortgeschrittenen Oper. Immer noch gab sie ein Ganzes in Teilen, in mehr oder weniger eng verbundenen zwar, aber doch in Teilen; und wenn sie durch die symphonisch-programmatische Ouverture, durch die psychologisch-charakteristische Gestaltung der Vor- und Nach-

spiele, durch den dramatischen Fluß der Arien und Rezitative wie der Ensemblefäße, ferner durch das Einbeziehen der Chöre in den Aufbau der inneren wie der äußeren Handlung auch einen wesentlichen Fortschritt über die alte Oper bedeutete, so hatte sich doch noch keines der angewandten Mittel siegreich genug bewährt, die Disparität der einzelnen Bestandteile ganz verschwinden zu machen. Der alte, in der dualistischen Beschaffenheit unserer intelligibelen Kräfte wurzelnde Hang: das Ganze immer wieder zu zerlegen, damit man die Teile in der Hand habe und so der verstandesgemäßen Betrachtung, der rationellen, zu Hilfe komme, widersetzte sich in aller Erfahrung der gewollten Einheit. Immer noch galt das Musikstück als das Primum; immer noch die kindliche Freude am Spielzeug der Form. Musikalisch ja ganz berechtigt und in einem wichtigsten Instinkte wurzelnd; eben des im Spielbetrieb sich ankündigenden Kunstvermögens. Daher denn auch die unverwüßliche Lebenskraft der italienischen Oper, die, wie wir sahen, die kaum befestigte Position der dramatischen Musik immer wieder zu zerstören drohte.

Aus einer kontemplativen Gesamtstimmung nur war jene Bereitschaft zu bewirken, die die künstlerische Vision zum seelischen Erleben wandelte. Und hierauf zunächst richtete sich nun die Energie Wagners. Er untersuchte die Kunstmittel der antiken Tragödie: da fand er als erstes und mächtigstes den die ganze Grund- und Geburtsstimmung des Kunstwerks schaffenden Chor. „Der Chor der antiken Tragödie hat seine gefühlsmäßige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester zurückgelassen“, war sein Schluß. Und hier setzte er an: sein Orchester sollte die dionysische Stimmung bereiten, damit der Held „mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das hell-sichtlich gewordene Publikum“ wirken könne. „Das Orchester gleicht der Erde, die dem Antäus, sobald er sie mit den Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab“. Die Betrachtung der antiken Tragödie und ihrer Stoffe leitete Wagner aber auch zu der weiteren Erkenntnis, daß für das ihm vorschwebende musikalische Drama die historisch-politische Betrachtungsweise, die sich der Zeitdichtung fast ganz bemächtigt hatte, die vorzugsweise auch die moderne heroische Oper beherrschte, ganz ungeeignet war. Das Drama der Alten wurzelte im Mythos; an Stelle des antiken Mythos konnte, mußte der romanisch-germanische, der religiöse der christlichen Kultur treten. Nicht Probleme der Zeit, sondern solche der Menschheit, der in einer höheren Kulturgemeinschaft verbundenen Volkheit boten sich als Stoffe des musikalischen Dramas und zur Bereitung jenes breiten, erregungswilligen Stimmungsbodens dar. Und dem Mythos konnte sich die Natur in ihrer stimmungsmächtigen Kraft als Bild, als Vorgang der Elemente verbinden.

Im *Holländer* und auch noch im *Tannhäuser* waren mehr nur die Anläufe zu dem Gesamtkunstwerk, wie wir es der Idee und der Ausführung nach aus dem späteren Schaffen Wagners kennen, bemerkbar. Diese aber doch schon so stark, daß gerade an ihnen der Geschmack der Zeit Anstoß nahm. Beide Werke sind noch nicht von Konzessionen an die Konvention frei. Wagner rundet die Teile noch formal ab; und es gibt sich als ein halbverstecktes Wagnis, daß er die Grenzlinien der Formen wieder auflöst und sie hinüberzieht in die folgende Gestaltung. Deutlich aber tritt der Zug hervor, die Kette der psychologischen Vorgänge ununterbrochen erscheinen zu lassen. Die Dominante der Gefühlserregung, immer in enger Abhängigkeit vom dramatischen Vorgang, zeigt sich als Neuerung in der melodiosen Behandlung des Orchesters. Es sind die Anläufe zu der späteren „unendlichen Melodie“, die wiederklingt, wo in anderen Phasen des psychischen Prozesses ein Erinnern, ein Bezug auf frühere stattfindet, woraus dann die theoretische Erklärung später die gequälte Konstruktion der „Leitmotive“ feststellte: Personen, Vorgänge, Orte, Requisiten bekamen ihre Leitmotive. Beides: die orchestrale Melodie und das „Leitmotiv“ waren jedoch keineswegs Neuerungen; neu war nur deren konsequente und von so außerordentlich sicherem dramatischen Gefühl diktierte Verwendung.

Erst ‚Lohengrin‘ brachte die volle Harmonie des angestrebten Kunststils und den ganzen Verzicht auf die konventionelle Form. Hier erreichte die Musik die volle Macht, die ideelle und gefühlsmäßige Einheit als allbeherrschende Gewalt zum Ausdruck zu bringen. Schon im Vorspiel, wo die Paraphrasierung eines späteren Gliedes der Handlung, der Erzählung vom Gral, die den Schlüssel zur anhebenden Tragödie gibt, wie eine mystische Offenbarung der über dem Vorgang schwebenden Schicksalsmacht anklingt. Was wir da hören, übt eine solche gefühlsbestimmende Gewalt, daß wir hell-sichtig das Ideelle aller Vorgänge wie eine schmerzlich-süße Gewißheit ahnend in uns schauen. So wird durch ein höchst künstlerisches Mittel die am Stofflichen hängende grobe Spannung ausgeschieden: wir werden wie durch eine höhere Stimme sofort in die tragische Bereitschaft versetzt . . .

In gar vielem will uns heute das Maß der Abneigung und der Vorwurf, daß Wagner den melodiosen Charakter der Musik zerstört habe, ganz unverständlich erscheinen. Namentlich in den ersten drei Werken seiner Eigenart, im *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, ist in der Arie, die die Bedeutung der Monodie der alten Tragödie wieder angenommen hat, der liedartige Charakter, wie ihn Gluck, Mozart und Weber gebildet hatten, so voll gewahrt und nur der episch-lyrische Zug zum dramatischen dadurch erweitert, daß dem

Wandel der Empfindung und der Willenswerdung — dem Wesen also des dramatischen Vorgangs im Innern — der Wechsel der Tonarten entspricht: wie im Preislied Tannhäusers, im Gebet der Elisabeth, in der Ballade mit Chor der Senta, wie später in den Liedern Walters von Stolzing. Viel wesentlicher war der mit dem Orchester vollzogene Wandlungsprozeß.

In aller dramatischen Dichtung ist das gesprochene Wort immer nur das auf den nächsten Zweck gerichtete Ausdrucksmittel, wodurch zunächst der Fortgang der äußeren Handlung bedingt wird, das sich so gibt, wie es von den Personen der Handlung auf deren entsprechendem Punkt verstanden werden soll. In der italienischen Oper freilich sang man in Arien und Chören nur selten das, was die Darsteller der Handlung empfanden und bewegte; weit häufiger das, was der Zuhörer empfinden sollte: nicht die Empfindung der Liebe, des Hasses, der Trauer, der Freude in ihrem individuell-intuitiven Charakter, sondern, wie Liebe, Haß, Trauer, Freude als allgemeine Empfindungen von anderen empfunden werden. Und dem Orchester fiel dabei gerade die Aufgabe zu, durch Melodie und Rhythmus den breiten, populären Widerklang dieser Empfindungen als das „elektrifizierende“ Moment darzustellen. Doch auch wo das Wort des Dramas subjektive Zustände enthüllt, verrät es selten den ganzen Umfang der Empfindung und bleibt auf eine beschränkte Absicht gerichtet. Nietzsche nennt einmal treffend die Sprache des Dramas eine fortwährende Verstellung, die nur selten — im Ausbruch des unbeherrschten Affekts oder im Monolog — ganz, sonst aber immer nur teilweise aufgegeben wird. Das Wesen echter Schauspielkunst, durch die das Drama erst seinen vollen Körper empfängt, plastische Figur wird, die man von allen Seiten sieht — an Stelle einer reliefmäßigen Umrißzeichnung — liegt in der Entfaltung des hinter den Worten stehenden Charakters und seines durchaus nicht stets rhetorisch fertigen, vielmehr fast immer von zahlreichen Motiven durchkreuzten Willens. Charakter und Wollen müssen sogar den Personen des Dramas zum allergrößten Teil verborgen bleiben, sonst ist jedes Drama sofort auch zu Ende, wie es nur begonnen, und es bleibt nur das Gerüst der äußeren Handlung als Gegenstand des Interesses übrig. Uns jedoch, den Zuschauern, sollen Charakter und Wille in jeder Phase des Kunstwerks deutlich sichtbar, fühlbar, oder doch wenigstens der Ahnung erschlossen werden. Sie müssen also zu einem, im Sinne der Handelnden unwillkürlichen Ausdruck kommen. Ja, dieses Durchscheinen der inneren Bedeutsamkeit und der seelischen Zusammenhänge durch die äußere absichtsvolle Bedeutsamkeit, die sich in Worten oder gewollten Gebärden äußert, ist das spezielle ästhetische Moment der Schauspielkunst. Im rhetorischen Drama ist

dieser wichtige anonyme Teil der Handlung ausschließlich der körperlichen Beredsamkeit, der Mimik, vorbehalten, während er doch schon in der antiken Tragödie seinen Ausdruck in der Musik fand. Die Musik der Alten verkündete „das Ethos der Charaktere“; diese selbst in ihren Worten und Handlungen nur ihre Affekte. Das war sogar eine Notwendigkeit, da das Instrument der feinen Mimik: die in leisesten Wandlungen und Wendungen sich äußernde körperliche Beredsamkeit — das, was wir vom Auge des Schauspielers abzulesen gewöhnt sind oder gewöhnt sein möchten — für das griechische Theater mit seinen ungeheueren Dimensionen entfiel, ganz und gar entfiel, so lange man auf ihm in Masken spielte. Dafür eben trat die Musik ein.

Daß im modernen Opernhaus, bei der mangelnden schauspielerischen Begabung der Sänger, bei den vielen anderen Wichtigkeiten, die deren Aufmerksamkeit zur Ausführung des rein musikalischen Teils herausfordern, dieser anonyme Teil der Handlung so gut wie unausgefüllt blieb, erkannte Wagners eminent entwickelter Instinkt für das Mimische sehr bald. Es ward ihm klar, daß auch hierfür nur das Orchester eintreten könne. Das anonym bleibende Empfindungsweben der Charaktere, was als Unterstimmung, verleugener Affekt, verborgener Gedanke, als Blißbild der Erinnerung durch die Seele zieht und zuckt, das legt er nun in die orchesterale Nebenlinie, die dadurch ein ganz selbständiges Kunstmittel wird, wie ein solches dem Drama, wie es aber auch der Oper alten Stils fehlte. Man denke an die Aufgabe des Orchesters im Zwiegespräch Lohengrins mit Elsa, vor dem Eindringen Telramunds; wie beider eigentlicher Seelenzustand uns, unter Bangen, zu höchster Teilnahme greifbar deutlich wird, während beide doch der Illusion einer Verewigung ihres Glücks nachhängen und sich Versicherungen hoher Seligkeit geben. Das grobe Drama — und nicht nur das grobe — das keine anderen Ausdrucksmittel für solche verborgene oder geheimgehaltene Gedankengänge kennt als die sich so oft unzuverlässig erweisende körperliche Beredsamkeit, hatte hierfür das *a parte*, das „bei Seite“ erfunden, diesen übelsten und gründlichsten Zerstörer aller dramatischen Illusion! Oder es machte sich für die Dichter die Notwendigkeit geltend, unvermeidliche Motivierungen an anderer Stelle nachzuholen: zu erklären. Welchen Vorteil für eine gedrängte Konzentration der dramatischen Führung bot sich dagegen Wagner in der Musik dar. Durch den im Orchester fortgesponnenen Faden der unter dem mimischen Ausdruck bleibenden Empfindungen werden seine Gestalten gewissermaßen von innen durchleuchtet, durchsichtig für das Auge des Schauenden.

Eine weitere Rolle fällt dem Orchester in den symphonischen

Zwischengliedern zu: die durch die Handlung erregten Empfindungen, die schon als ein Erlebtes, als ein ästhetisch=ethisches Resultat aufgenommen worden sind, tauchen als weitere Verknüpfungen schlingende Erinnerungen auf, lösen die an der äußeren Handlung hängende grobe Spannung durch ein Rückwärtschauen auf das innere Erleben ab, durch ein Ahnenlassen der kommenden Entwicklung, wie im Vorspiel zum dritten Akte der Meistersinger. Es sind lyrisch=dramatische Intermezzi, natürlich streng im Fluß der Handlung bleibend, die im gesprochenen Drama unmöglich wären und unfünstlerisch. Hier, als Ausdruck unmittelbarer flüssiger Empfindung, ermöglichen sie das Gestaltwerden der Idee, des Schicksals, ohne sich doch zum Begriff in Worten zu wandeln. So wird die Ahnung des über das Kunstwerk gespannten Bogens der Idee zu einer im Gefühl bestimmten Zuversicht.

Der große Vorsprung für das Dramatische, der durch diese Vertiefung und Verschlingung der Kunstmittel gewonnen ist, kann nicht geleugnet werden. Das „Wort=Ton=Drama“ erweist sich mächtig durch die gleichzeitig mögliche Inanspruchnahme und Befriedigung aller Kräfte ästhetischer Wahrnehmung. Nur die Ausschließlichkeit, die propagatorischer Eifer diesem Kunststil zulegt, dessen Anpreisung als des alleinmächtigen und eine absolute höhere Rangordnung behauptenden, ergibt sich als Widersinn, wenn man die Reihe der Möglichkeiten dramatischer Vorwürfe überblickt. Daß dieser Stil nicht nur für das mythische Drama geeignet, sondern in hohem Grade auch einer differenzierten Charakteristik mächtig ist, erleben wir in den Meistersingern. Aber man braucht sich auch nur den von Wagner selbst als Muster hervorgehobenen Prinz von Homburg, oder den zerbrochenen Krug oder Schillers Wallenstein lebendig zu machen, und wird nie wünschen, die Fülle der poetisch=psychologischen Motivierungen, die sich hier aus dem Allgemeinempfinden — im Goetheschen Sinne — „spezialisiert“ haben, wieder zurückgeschlungen zu sehen in das elementare symphonale Ausdrucksmittel des Wagner=Orchesters. Hiermit ist nur ein Punkt berührt, wo sich bei einer großen Gemeinde künstlerischer Menschen das verehrende Verständnis trennt von dem überbetonten Subjektivismus im programmatischen Wirken Wagners und seiner Schule, der eigentlichen „Wagnerianer“. Solcher Punkte bieten sich viele; doch wäre es aussichtslos und im Rahmen dieser Darstellung verfehlt, das kritisch=polemische Gebiet, das durch das Problem Wagner erschlossen und befruchtet worden ist, auch nur den Hauptrichtungen nach zu durchstreifen. Es ist dies auch unnötig, da hier von vornherein Wagners Kunstwerk nicht als ein Problem, sondern als eine Erfüllung behandelt worden ist. Als eine Erscheinung von wichtigster Bedeutung; in der so viel nach

Emanation in großen Kunstformen strebende Kraft, die sich in unserer Kultur der Bühne am Widerstand des Stoffes und am Widersinn der Zustände immer zermürbte, in die relativ vollste Blüte der Erfüllung trat. Dem „Wagnerianer“ freilich ist eine solche, aus fast ehrfürchtigem Staunen über die Größe des Erreichten — um so größer, als die Entschließungen moralischer Art, von denen Immermann seinerzeit die Palingenesis der Bühne abhängig sah, hier wirklich den Ausschlag gaben! — fließende Bewertung des Wagner-Werks fast immer noch Blasphemie. Da erscheint es nützlicher und auch respektvoller, sich an die positive Bedeutung dieses Werks zu halten, es aber auch in seiner individuellen Begrenztheit zu zeigen, die namentlich der das Ideelle bestimmenden Weltanschauung Wagners eignet. Der Wagnerianer will seinen Meister als ein „Ziel“ verehrt wissen: der größte Mensch der Welt ist aber immer nur ein „Weg“ gewesen, wollte nur ein Weg sein. Daß man das Ziel noch anders, noch weiter gesteckt sehen kann, zu sehen sich unterfängt und wünscht, das ist im Sinne der der wirklichen Weißen Teilhaftigen freilich immer die Sünde wider den heiligen Geist . . .

Keins der Verdienste Wagners wird dadurch verringert, daß man es im Lichte der praktischen Vernunft betrachtet, die dem auf das Wesen der Kunst — und zunächst der theatralischen Kunst — gerichteten Willen sich gesellen muß. Es ist immer nützlich, aus Wagners Schriften, in denen sich ein Genie des tatmächtigsten, unter dem Druck eines ungeheuerlichen Schicksals im letzten Sinne zur Tatlosigkeit verdammt Willens ausspricht, die ekstatischen Begründungen seiner ethischen Absichten mit kritischer Besonnenheit zunächst auszuscheiden: denn erst dann wird man gewahr, welche strenge, keine Lücke übersehende Logik die rein künstlerisch-technische Synthese seines Schaffens aufweist, während die kulturell-ethische, eben der psychischen Überspannung wegen, zum Teil in seinem großartigen Subjektivismus befangen bleibt. Wagner ist sicher eines der mächtigsten ethischen Phänomene des Jahrhunderts, vielleicht das mächtigste, aber ein Phänomen — kein Begründer einer neuen Welteinsicht.

Er ist jedoch vor allem der reifste Dramaturg nicht nur des Jahrhunderts, sondern wirklich des gesamten neuzeitigen Theaters. Das Kunstwerk der Bühne hat vor ihm nie einen so vollen Ausdruck erfahren. Und alle Mittel, die er zu diesem Zweck bereitete, erwiesen sich als notwendige und rücken so auf die Stufe eigentlich natürlicher Gesetzmäßigkeiten. Die stumpfe Gewöhnung an den theatralischen Konventionalismus mußte freilich viele der Forderungen und Neuerungen Wagners unverständlich finden. Und doch konnte er keine seiner Bedingungen als nebensächlich fahren lassen,

weil sie ihm geradezu organische Bedeutung hatten, nur die Wiederherstellung eines natürlichen Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Kunstempfangendem bezweckten und sich zudem auf in der Kunstkultur längst gegebene Erfahrungen stützten. So seine Absicht, das Orchester, diesen Offenbarungsquell der anonymen Empfindungen, als Kunstmittel unsichtbar zu machen. Auch die Renaissance-Oper hatte das Orchester hinter die Szene verlegt, wie es so auch in der griechischen Tragödie angeordnet gewesen zu sein scheint, da die Orchestra nur der Schauplatz des Chors war. Für Wagners verdecktes Orchester kamen natürlich noch technische Gesichtspunkte in Betracht: die gewaltige Masse der Instrumente, die Notwendigkeit für den Dirigenten, Szene und Musiker zugleich im Auge zu haben, ferner die herzustellenden Wertunterschiede zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Diese Anordnung empfängt aber allerdings auch eine kunst sittliche Bedeutung, da nur so die „Wißbegierde“ ausgeschaltet wird, die sich aller modernen Kunstausübung angehängt hat: das Interesse an dem eigentlich Virtuosen der Kunst, das sich nicht begnügen will, das fertige künstlerische Produkt als ästhetischen Wert zu empfangen, das sehen will, wie es zustande kommt. Wagner selbst betont: „So wenig man den Kehlkopf und die Arbeit der Stimmbänder sehen soll und will beim Gesang, so wenig sollte man bei Musik die Instrumente sehen. Die gräßliche Orchestermaschine wirkt immer illusionzerstörend. Als wenn der Maler vor sein Bild alle Farbentöpfe, Pinsel, Modellappen usw. aufbauen wollte, die zum Zustandekommen seines Kunstwerks doch auch notwendig waren!“ Solche eigentlich selbstverständlichen Ausschaltungen gedankenloser, aus Nebeninteressen entsprungener Überlieferungen gewannen in der Praxis eine wesentliche symbolische, die Stimmungsgewalt verstärkende Bedeutung. Als theoretische Programmpunkte versielen sie aber natürlich dem Spott der Banausen. Wievielmehr erst andere, die den Philister von dem Lotterbett aufscheuchen wollten, auf dem er sich bisher beim sogenannten Kunstgenuß breitzumachen gewohnt war.

In den Jahren der Verbannung, von 1849 bis 1860, konnte Wagner auf Deutschland fast nur literarisch wirken. An dem provokatorischen Charakter der in diesem Zeitraum entstandenen Schriften: ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘, ‚Kunst und Klima‘, ‚Oper und Drama‘, ‚Das Judentum in der Musik‘ — wozu die veröffentlichten Dichtungen kamen, die man eben auch nur ihrem literarischen Wert nach, als Umrisse, denen das Körperliche der Musik fehlte, beurteilen konnte: ‚Die Nibelungen‘ und ‚Wieland der Schmied‘ — entzündete sich die feindselige Stimmung gegen dieses von niemand fast gekannte, aber mit ganz ungeheuerlich erscheinenden Ansprüchen ver-

kündigte Kunstwerk der Zukunftsmusik. Es zum Erstehen und Leben zu bringen, betonte Wagner, zunächst mit dem ganzen Mischmasch von gründlich entstellter Kunstkultur der Bühnen aufräumen zu müssen und zu wollen. Man muß sich diese Vorgänge nur in ihrer ganzen Bedeutsamkeit für das Gemeinempfinden wieder lebendig machen, um den Widerstand richtig bemessen zu können, dem Wagner begegnete. Holländer, Tannhäuser und Lohengrin waren damals in keinem Sinne zu breiter Anerkennung gelangt; selbst die Wagner gewogenen Parteien mischten in ihre bedingte Billigung ein gutes Teil Nachsicht, wie man sie einem pathologisch zu betrachtenden Menschen, von allerdings großem Talent, schuldig zu sein glaubt. Im vorherrschenden Gefühl des Katzenjammers nach der Revolution sprach Wagners Beteiligung am Aufstand auch kaum zu seinen Gunsten, kaum für die Klarheit und Gediegenheit seiner Überzeugungen und Pläne. Und dieser Mann wetterte nun in der Hutten-Sprache seiner Sendschreiben das ganze bißchen Glanz und Kulturstolz zusammen, das man sich nach allen Enttäuschungen mühselig und dankbar für das aufblühende wirtschaftliche Gedeihen hergerichtet hatte!

Die fast ausnahmslos stockkonservative musikalische Kritik streute ihre reichlichen Ausfälle in die Gruselstimmung des deutschen Volks, dem Wagner mehr und mehr als ein Oger geschildert und von dessen fertigen oder im Fertigwerden begriffenen Werken eine ganz ungeheuerliche Vorstellung gewebt und kolportiert wurde. Besonders waren es diese Nibelungen und der zu deren Aufführung entworfenen Plan, den die ‚Mitteilungen an meine Freunde‘ enthüllten, der jedem braveren Gemüte als Größenwahn erscheinen mochte: „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen mit dem Vorspiel aufzuführen“. Kein dramatischer Dichter hatte in Deutschland je so unbescheidene Wünsche gehegt. Dennoch wuchs auch die Gemeinde Wagners fortgesetzt, wenn schon keineswegs in der Progression der feindlichen Partei und der vielen Verstimmten. Franz Liszt, Karl Ritter, Theodor Uhlig und Hans von Bülow entfalteten ihren hingebenden Eifer, und das Ausland beschämte Deutschland: Wagner konnte, 1855, in London acht Konzerte mit weithinhallendem Erfolge geben. In Zürich führte er, im gleichen Jahre, seinen Tannhäuser auf; die Komposition von Tristan und Isolde, Rheingold, Siegfried und Walküre war vollendet, als er, 1859, nach Paris ging. Da er für Deutschland eine bedingte Amnestie erhalten hatte, suchte er von dort aus zuerst Fühlung mit einer deutschen Bühne, die sich künstlerischen Sinnes rühmen durfte: mit Karlsruhe, wo Eduard Devrient der Leiter war. Aber die Vorbe-

reitungen, dort Tristan und Isolde aufzuführen, mußten wieder eingestellt werden. Ebenso in Wien, wo das Werk nach siebenund-siebzig Proben schließlich doch aufgegeben wurde. Um so hoffnungsreicher schien sich in Paris sein Schicksal zu gestalten; durch Unterstützung der Fürstin Pauline Metternich wurde der Kaiser gewonnen und die Große Oper in Paris rüstete sich, Tannhäuser aufzuführen. Wagner komponierte die ihm durch die Stiltradition dieses Instituts auferlegte Variante für die Szene im Venusberg; und mit Albert Niemann als Tannhäuser ging das Werk am 13. März 1861 mit einem großen und wenig bestrittenen Erfolg in Szene. Aber der Gegenstoß blieb nicht aus. Zwei Elemente hatten sich, ihn zu führen, innig verbrüdet: der Snobismus der Habitués der Großen Oper, namentlich im Jockey-Klub verkörpert, denen die durch den Stil des Werks gestellte Zumutung einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit ihr Vergnügen störte — und der deutsche Journalismus, dessen in Paris ständige oder zufällig gerade anwesenden Vertreter den Franzosen klar zu machen wußten, was dieser Wagner für ein Kulturzerstörer sei. Es mochte dem deutschen Meister ein Trost sein, dagegen gerade die feineren Geister Frankreichs, einen Baudelaire, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Ernest Reyer, Catulle Mendès, Jules Janin, auf seiner Seite zu sehen. In der zweiten Aufführung am 18. März erhob sich eine Opposition von selten erlebter Heftigkeit und eine vernichtende am Sonntag den 24. März: das Werk war für Paris tot.

Wagner trat nun eine Pilgerfahrt durch halb Europa an, den Ort zu suchen, wo aus einem reineren Geist, unter günstigeren Umständen und persönlicher Beteiligung seiner selbst eins seiner neuen Werke ins Dasein treten konnte; er fand keinen. Im Vorwort der 1863 erschienenen Dichtung vom ‚Ring des Nibelungen‘ erörterte er wiederum den Gedanken an jene erwähnte festliche Aufführung; aber bewußt, „wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren“, neigte er noch eher zu der Hoffnung, daß eines der deutschen Hoftheater zu bestimmen sei, einmal nur einen Bruchteil der jährlich für den Opernprunk verschwendeten Summen zu einer solchen festlichen Aufführung abzusondern. Das hätte nur auf das Machtwort eines Fürsten geschehen können: „Wird dieser Fürst sich finden? — Im Anfang war die Tat“. —

Wir wissen, daß er sich schließlich fand, daß jedoch selbst dann noch die zur Abwehr emporgekehrte öffentliche Meinung den größeren Plan scheitern ließ. Nur zu einer teilweisen Erfüllung der Wünsche führte die mächtige Freundschaft des Bayernkönigs Ludwig II., der mit glühender Bewunderung Wagner an sein großes und glücklos gebliebenes Herz nahm. Dennoch war die Aufführung

von ‚Tristan und Isolde‘ in München, am 10. Juni 1865, von entscheidender Bedeutung für Wagners weitere Pläne. Sein dramaturgisches Ideal bewährte sich hierbei in einer verheißungsvollen Probe; der gestaltende Genius sprach sich in dem Werk mit sieghafter Kraft aus. Noch mehr beinahe konnte gelten, daß Wagner aus dieser Probe die Zuversicht schöpfte, in Deutschland die künstlerischen Kräfte nicht entbehren zu müssen, die jenem Ideal sich gewachsen zeigten oder doch ihm zugeführt werden konnten. Hans von Bülow, sein feuriger Vorkämpfer, leitete die Aufführung; Ludwig Schnorr von Carolsfeld sang Tristan, dessen Gattin Malwine Isolde, Kurwenal war Anton Mitterwurzer, der stilvolle Bariton der Dresdner Oper, Ludwig Zottmayer aus Hamburg der König Marke und Anna Deinet die Brangäne. Aber schon am 21. Juli desselben Jahres starb Schnorr von Carolsfeld: nur wie ein leuchtendes Meteor war das Ereignis vorübergezogen, um hinter dem dichten Nebel von halben und ganzen Mißverständnissen wieder zu verschwinden. Zwei Jahre später kamen dann Musteraufführungen von ‚Lohengrin‘ und ‚Tannhäuser‘ zustande und 1868 führte Wagner ‚Die Meistersinger‘ auf. Franz Beß war der Hans Sachs, an dieser Gestalt sich zu der edeln Künstlerschaft entfaltend, die ihn, der sonst leidlich im traditionellen Opernstil gewirkt hatte, von da ab auszeichnete. Franz Nachbaur als Walter von Stolzing trat in den Kreis der jungen Stilisten. Mathilde Mallinger sang Eva und Max Schlosser David. Für die nächsten Jahre rüstete man nun die Festvorstellungen des Nibelungenrings, von denen die des ‚Rheingold‘ am 22. Oktober 1869 in Szene ging und am 26. Juni 1870 die der ‚Walküre‘. Die Idee eines in München zu errichtenden Festspielhauses schien Gestalt empfangen zu sollen und ebenso die Begründung einer musikalisch-dramatischen Stilschule in der bayrischen Residenz. Damit schien das günstige Geschick für Wagner jedoch schon wieder erschöpft. Die kostspieligen Sonderneigungen des Königs erregten den ernststen Unwillen der früher schon bezeichneten rückständigen Mächte der bayrischen Kapitale, deren Opposition sich gern hinter den darbietenden Vorwand steckte, daß Wagner der allein Schuldige sei, der Verführer zu der fast ins Maßlose steigenden Pracht- und Kunstentfaltung, die Unsummen verschlang. Der Unwille drohte die Krone selbst in ihrem Träger zu treffen, die empörte Gewalt heißte ein Opfer: und Wagner brachte sich samt seinen Wünschen, denen eben Erfüllung werden sollte, als dieses Opfer dar. „Ich soll mein unbeschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als „ich“ und sein Freund“, hatte er im ersten Jubel über das einzigartige Vertrauensverhältnis zum König einem Freund geschrieben. Er mußte erfahren, daß in der

modernen Kultur die Sänger selten mit den Königen gehen dürfen, noch weniger aber die Könige mit den Sängern.

Nun war er wieder „ich“, aber ohne die Machtmittel, dieses Ich zu entfalten, das in sein Werk eingeflossen. Sein Genius jedoch hielt die Lanze des Achill: dieselbe Waffe, die ihm eben die tödliche Wunde geschlagen, sollte ihn auch heilen und aufrichten. Der Volkswille hatte ihn gestürzt; der Volkswille sollte ihn wieder erheben, sollte wenigstens die Gegenbewegung in Fluß bringen, aus der zunächst eine langsam reisende Bereitschaft für das nun einzig bleibende Ziel erwuchs; selbständig, unabhängig von Gunst der Fürsten und Großstadtkultur das Werk mit Hilfe williger Volkskraft zu errichten. Im Frühjahr 1871 hatte Wagner, im Vertrauen auf den nationalen Aufschwung, den Gedanken seines Festspielhauses in dem Ausruf ‚Über die Aufführung des Bühnenfestspiels: Der Ring des Nibelungen‘ abermals hinausgehen lassen und um einfache Anmeldung zur Tat bereiter Unterstützer aufgefordert. Der Ort war gewählt und genannt: Bayreuth, wo Wagner weitgehendes Entgegenkommen der Stadt gefunden hatte. Die alten Freunde waren selbstverständlich wieder zur Stelle — aber von neuen Helfern, deren man so dringend benötigte, meldete sich ein einziger: Emil Hedel in Mannheim, der spätere Komitee-Präsident in zwei bedeutsamen Perioden des dortigen Hof- und Nationaltheaters. Hedel brachte den fruchtbaren Gedanken zur Bildung der Wagnervereine, zu dessen Verwirklichung ihm Karl Tausig von Wagner attachiert wurde. Tausig war die Seele des inzwischen intentierten Patronatsvereins, der tausend Anteilscheine zu je dreihundert Taler unterzubringen sich vorgesezt hatte. Diesem Vorhaben sollten die Wagnervereine nun beispringen, derart, daß sie — man dachte sie sich in großer Anzahl über Deutschland verbreitet — Erwerber solcher Anteilscheine werden würden. Der erste Wagnerverein entstand natürlich in Mannheim, unter Hedels Leitung, und entfaltete eine kräftige Propaganda.

War die finanzielle Leistungsfähigkeit dieser Vereine auch schwach, so bewirkte deren rühriger Eifer doch ein Wesentliches: den Glauben an Bayreuth langsam in breiten Kreisen zu befestigen. Und daß die Sache nun doch Ernst werden würde, das rief die bekannte Erscheinung der plötzlich von anderer Seite wach werdenden Energie hervor. In Berlin waren in wohlhabenden Kreisen Zeichnungen in beträchtlicher Höhe gesammelt worden, die verbindlich werden sollten, wenn Wagner sein Festspielhaus dorthin bauen wolle. Von der Partei der zuverlässigen Freunde gestützt — hier sind namentlich Bürgermeister Mundler, der Bankier Seistel, Freifrau Marie von Schleinitz, dann der Intendant des Weimariſchen Theaters,

Freiherr August von Loën, zu nennen — hielt Wagner nun erst recht an Bayreuth fest. Und mit dem Frühjahr 1872 schien das Werk gesichert; man schritt zu der denkwürdigen Grundsteinlegung am 22. Mai. In Beethovens ‚Neunter‘ jubelte sich Wagners nun von gerechter und großer Hoffnung besflügelte Energie aus.

Wie das Unternehmen dann doch wieder ins Stocken geriet, die ganze Misere deutscher Engherzigkeit sich bei der Beschaffung der Mittel offenbarte, die einer künstlerischen Erscheinung wie Wagner gegenüber in einem anderen Land sicherlich keine paar Monate in Frage gestanden hätte, braucht hier nur in Erinnerung gebracht zu werden. Ludwig von Bayern mußte die entscheidende Hilfe bringen: ein Darlehen aus der königlichen Schatzkammer ermöglichte die Fertigstellung des Theaterbaus und ließ den Betriebsfonds frei werden für die vorbereitende technische und künstlerische Arbeit. An einundachtzig Hof- und Stadttheater des deutschen Reichs, die jahraus, jahrein mit den spottwohlfeil erworbenen Wagneroperen nun schon fast ihre Existenz bestritten, hatte man das Ansuchen gerichtet, durch je eine Benefizvorstellung den Fonds für Bayreuth zu stärken: von diesen hatten achtundsiebzig gar nicht, drei abschläglich geantwortet. Allerdings lag in dieser Aufforderung ja kein geringes Maß von Naivität. Man sagte den Theaterleitern: weil ihr bis jetzt überall und immer eure künstlerische Ohnmacht erwiesen habt, sorgt nun für Geld, damit ein Säbigerer euch zeigen könne, was ihr schmählich habt verkommen lassen!

Am 13. August 1876 begann in Bayreuth die erste Darstellung vom ‚Ring des Nibelungen‘. Zum ersten Male im Leben des deutschen Theaters trat hier ein dramatisches Kunstwerk unter Erfüllung aller der Bedingungen in Erscheinung, die ein nicht überstiegener, sondern nur ein reiner, auf das in der Aufgabe liegende Ideal gerichteter Wille als zwingend erkannte. Die zwar oft schon so erkannt worden, aber in so reicher, aus einem Geiste geschaffener Fülle nicht herzustellen gewesen waren. Und wenn selbst keine Vollendung erreicht wurde, so war doch eine Form dargelegt, die die Möglichkeit der Erfüllung in sich schloß, und vom Kunstwerk der Bühne waren einmal alle Hüllen künstlerischer Unkultur und der Unsachlichkeit abgestreift. Eine Wust von Fälschungen, die die neuzeitige Zivilisation seit den Tagen der griechischen Tragiker um den Kult des Theaters gehäuft hatte, war von einer ihr Ziel unbeirrt verfolgenden Energie weggeräumt. Wagner wußte, daß dieser Reinigungsprozeß die Grundbedingung sei: „Es kommt fast mehr auf die Erweckung verborgener Kräfte des deutschen Wesens an als auf das Gelingen meiner Unternehmung selbst“, schrieb er 1873; und in dem Bericht an die ersten Wagnervereine sagte er noch deutlicher: „Ich habe jetzt den im

deutschen Geiste lange unerkannt vorbereiteten Bau nur zu enthüllen, indem ich von ihm die falsche Gewandung hinwegziehe, die bald wie ein zerlöcherter Schleier in den Lüften zerstieben und als dürftiger Fehz sich im Dunste einer neuen, reinen Kunstatmosphäre auflösen wird". Durch solche Deutungen sollte freilich nicht das Mißverständnis erweckt werden, das sich nun, Bayreuth gegenüber, mit hämischer Schadenfreude äußerte: daß das Wagnersche Kunstwerk einen naiven Naturalismus verfolge. Diese Kunst war vielmehr ein höchster Formalismus und stilisiert bis in das letzte Detail; nur daß diese Formgebung durchaus vom Grunde wurzelechter Kunstinstinkte empfangen war. Man kann jedoch Wagner nicht davon freisprechen, dieses Mißverständnis durch die angeführten, stark illusorischen Begründungen eher genährt als beseitigt zu haben. Alle große Kunst ist freilich immer höchster Zwang — und die Wagners vor allem. Es ist ihr Triumph, wenn alle von ihr gebotenen Erscheinungen in die geistige Form, in die allein der menschlichen Seele zuständige, durchaus eingegangen sind.

Doch fast wesentlicher als die ästhetischen Qualitäten des Werks war die hier nun doch einmal erreichte reine und volle Stimmungsbereitschaft: daß es doch einmal möglich geworden, den Menschen das Kunstwerk als das Erleben einer großen festlichen Stunde zuzuführen. Es sollte in Bayreuth aber nicht wörtlich bei der Stunde bleiben, die wohl auch der aus dem profanen Lärm des Geschäftstags ermüdet vor die Schaubühne Flüchtende sucht: das Kunstwerk sollte das „Tagewerk“ seiner empfangenden und weitererschaffenden Kräfte sein. Der Besucher der Festspiele sollte die Kunst „leben“, nicht nur in einer Mußestunde genießen. Darum hatte Wagner alle Kompromißvorschläge abgelehnt, nach denen bald eine wirkliche Metropole, eine Großstadt, oder eine Residenz dem Werke eine viel unmittelbarere Bedeutung zu geben versprechen sollte. Gerade die Gewohnheiten derartiger Kultur sollten abgestreift, das Nebengeräusch der großen Nützlichkeitsmaschine vermieden werden: dafür sollte die Natur ihren friedigenden, weihenden Einfluß üben und eine reine, sehnsüchtige Empfänglichkeit bereiten. Der Mensch sollte in einen Ausnahmezustand versetzt werden.

Einzig auf die möglichste Konzentration der Sinne war das Haus auf dem Hügel bei Bayreuth gerichtet und seine amphitheatralische Anordnung nach antikem Muster. Ungehemmt und nicht abgelenkt von nebensächlichen Interessen, „die ohne Gage mitspielen“, konnte der Blick auf das allen in gleicher und voller Ausdehnung sichtbare Bild der Bühne sich richten. Aus verborgener Tiefe stiegen in der künstlich bereiteten Nacht die Töne wie innere Leuchtkraft tragende Bilder auf; aus Weben und Wallen zu Form und Gestalten sich ver-

dichtend und allmählich zu deutlicher Helle sich wandelnd. Diese Anordnung allein bewirkte und bewirkt in jedem Falle wieder die Sicherstellung des visionären Charakters, den das Kunstwerk Wagners bewahren soll und will. Und gleich im ‚Rheingold‘ kam dadurch auch sofort die überwältigende Symbolik zum Ausdruck, auf die, als höchstes Ziel, natürlich auch dieses Kunstwerk gerichtet war: die allmähliche Enthüllung des visionär aufsteigenden Bildes aus dem sich langsam lichtenden Dunkel, aus dem Dämmer des Werdens: wie aus dem Chaos Form wird. Das ist eines der mächtigsten Kunstmittel Wagners und kehrt oft wieder; in der Walküre, im Tristan, besonders in Parsifal, wie es auch schon in den ersten drei Werken, im Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, eine wohlberechnete Anwendung gefunden hatte. Gelang es dadurch, den Traum einer fiktiven Welt in sinnfällig mächtigen Formen festzubannen, so war deren eindrucksvolle Gewalt dann nur ununterbrochen aufrechtzuerhalten. Hierzu hatten sich jedoch die Kunstmittel des Theaters, wenn es sich namentlich um Visionen mythischer oder heroischer Art handelte, bisher immer ohnmächtig erwiesen. Das vermochte nur die symphonisch-dramatisch behandelte Musik: sie stellte den einheitlichen Fluß her zwischen den Gruppen der Handlung und das keine Reflexion zulassende harmonische Ineinandergreifen der künstlerischen Faktoren; ein Zerreißen der Illusion, der Vision, konnte nicht stattfinden.

Dennoch ist gerade in den Nibelungen Wagners dramaturgische Phantasie keineswegs ganz glücklich gewesen und instinktiv oder berechnet völlig sicher gegangen. Es ergeben sich aus dem Stoff und seiner Behandlung sogar empfindsame Dissonanzen, die kaum durch eine Dervollkommnung der szenischen Künste zu verdecken sein dürfen. Die wir als göttliche Erscheinungen glauben sollen, bleiben Menschen, bleiben sogar verkleidete Opernsänger. Und eine andere Unzulänglichkeit enthüllt sich: den Prozeß der Phantasie, der die Naturerscheinungen dem Gefühl, der Seele zum Naturmythus wandelt — eine Verwendung der Natur, die Wagner dichterisch auszeichnet — zu wiederholen, läßt die Maschinerie des Theaters nicht zu. Hier ist der Punkt, wo das künstlerisch Geschaute in das Kunststück unzulänglicher Kräfte umschlägt. Da wirkten auch in Bayreuth die konventionellen technischen Mittel um so gröber empfindlich, als die dichterisch-musikalische Gestaltung sich wirklich den großen Atem der Elemente geliehen hat. Wagner hat sich in diesem Werk selbst Schwierigkeiten geschaffen, die er in anderen, trotz der höchsten Anforderungen an das Technisch-Außerordentliche, wohlweislich zu vermeiden verstand. Hier waren Klippen, wie Thors Improvisation des Gewitters, das Hinwelken der Götter, die Regenbogenbrücke,

der Walkürenritt und die Waberlohe, der Feuerritt der Brünnhilde, die einestells über die Kraft der Bühne gehen, anderseits aber auch, wie gar nicht zu übersehen ist, das Mythisch-Symbolische in das immer unzulängliche Menschenmaß zwingen. Denn wenn es selbst in hohem Grade gelänge, diese Vorgänge mit den Mitteln der Bühne darzustellen, bliebe der erweckten Vision ein gefährlicher Feind in unserem poetisch-mythischen Bewußtsein um die Bedeutung dieser Dinge. An inneren Vorstellungen dieser Art gemessen, bleibt alle Bühnenkunst immer nur Spielwerk. Nach Wagners Absicht aber sollte in seinem „Bühnenkunstwerk“ das Theater ganz vergessen werden.

Diese zum Teil schon in der Konzeption des Werks unterlaufenen, an der Realität des Theatermechanismus sich nun scharf enthüllenden Unzulänglichkeiten und Irrtümer waren jedoch gegenüber der Fülle von neugeschaffenen positiven Machtmitteln künstlerischer Illusionierung unwesentlich im eigentlichen Sinne. Vielleicht hinreichend, gegen diese Dramen Wagners sich kritisch zu verschließen, vielleicht selbst gegen sein schöpferisches Dichtervermögen überhaupt — nicht aber gegen das Werk von Bayreuth, gegen den Weg, der hier gezeigt war. In ihm entwirkten sich unverkennbar lange „verborgene“ und von ihrer Entstellung gereinigte Kräfte, deren weitere Entfaltung dem künstlerischen Ehrgeiz große Ziele in aller Erreichbarkeit zeigte. Ein Werkzeug war geschaffen worden, nach dem die ganze moderne Kunst durch Jahrhunderte vergebens getastet hatte. Vorwärts war die Bahn frei für die kühnsten Entwürfe; und rückwärts taten sich reiche Perspektiven auf: hier konnte ein Faust lebendig werden, Wallenstein einen angemessenen Körper empfangen, Shakespeare und die alten Tragiker drängten sich herzu, der Weltichtung jeglicher Herkunft konnte hier die festliche Weihe werden durch die geschaffenen Vorbedingungen wirklicher Kunstbereitschaft und das innige Zusammenklingen aller Kunstmittel, wenn die gleiche sorgfältige und weitausholende Kraft ihnen zugewendet wurde.

Die tatsächlich sich einstellende Resonanz der ersten Festspiele schien zunächst solche Hoffnungen, in Bayreuth ein kühn erzwungenes und weithinaus wirkendes Machtzentrum künstlerischer Kultur entstanden zu sehen, zu knicken. Alle Gegnerschaft, die von jeher zwar die Phrase über den Verfall des deutschen Theaters wiedergekaut, ebenso aber Wagner mit giftigem Hohn bekämpft hatte, schien entfesselt, die Bedeutung Bayreuths in die niedrigste Sphäre der Karikatur hinabzuziehen. Ludwig Speidel, der tonangebende Kritiker Wiens, nannte in der Neuen freien Presse die Nibelungenaufführungen eine „musikalisch-dramatische Affenschanze“ und meinte, wenn das Werk wahrhaftes Wohlgefallen fände, so wäre das deutsche

Doll „durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kulturvölker des Abendlands“. Man schrieb von „Alliterationsgestotter“, vom „Rheingoldaquarium“, nannte Wagner den eitelen, mit allen Schneiderkünsten aufgedonnerten Ehrenbürger von Bayreuth, sein Werk eine „Deklamationsmaschine“, einen „Kunstunfug und Gründungsschwindel“ und so fort in unendlicher Grazie. Und das waren nicht Stilübungen hungernder Schmocks in den Wiß- und Klatschblättern: nennt man die besten Namen der deutschen Publizistik, Ästhetik und Musikkritik jener Zeit, so hat man die feindseligen Gegner Bayreuths beisammen, die Verkänner des reifsten Gedankens, den ein Dramaturg der Neuzeit gedacht hat.

Seiner ersten Künstlerschar zollte Wagner uneingeschränkte Anerkennung; sie und die sonstigen Helfer am Werk hatten sich, zum größten Teil auf materielle Entlohnung verzichtend, mit hingebendem Eifer der Aufgabe gewidmet. Die drei Rheintöchter waren Lilli Lehmann, Marie Lehmann, Minna Lammert; Alberich: Karl Hill; Wotan-Wanderer: Franz Beck; Donner: Eugen Gura; Froh: Georg Unger; Loge: Heinrich Vogl; Mime: Max Schlosser; Fasolt: Albert Eilers; Fasner: Franz von Reichenberg; Fricka: Friederike Grün; Freia: Maria Haupt; Erda: Luise Jaide und Hedwig Reicher-Kindermann. In der Walküre war Hunding: Joseph Niering; Siegmund: Albert Niemann; Sieglinde: Josephine Schefzky; Brünnhilde: Amalie Materna; die Walküren sangen: Marie Haupt, Lilli und Marie Lehmann, Luise Jaide, Antonie Amann, Minna Lammert, Hedwig Reicher-Kindermann, Johanna Jachmann-Wagner. Siegfried war Georg Unger. In der Götterdämmerung dann sangen Johanna Jachmann-Wagner, Josephine Schefzky und Friederike Grün die Nornen und zu den wiederkehrenden Gestalten der Vorabende kamen als Gunther: Eugen Gura; Hagen: Gustav Siehr; Guttrune: Mathilde Weckelin; Waltraute: Luise Jaide und Marianne Brandt.

Das Orchester leitete Hans Richter, der erste Kapellmeister der Wiener Hofoper. Die Dekorationen waren von Joseph Hoffmann, dem tüchtigen Schüler Rahls, entworfen; die Kostüme und Requisiten von Emil Döpler dem Älteren. Die besonders schwierige Lösung der Bühnenmaschinerie unternahmen Karl Brandt und Fritz Brandt, denen, wie erwähnt, für die Zukunft da noch viel zu tun blieb. In der musikalischen Leitung traten Anton Seidl, Heinrich Porges, Franz Fischer und Felix Mottl hervor. — Alle diese Namen sind hier — entgegen sonst geübter Beschränkung — aufgeführt, weil sie in der Folge, mehr oder weniger einflußreich, die Träger und Verbreiter des Stils wurden, der hier ausgearbeitet worden war.

Nur drei Zyklen wurden 1876 von den Nibelungen ermöglicht; und das Defizit war — zur lebhaften Befriedigung der in den Zeitungen sich verkündigenden öffentlichen Meinung — so bedeutend, daß die Fortsetzung des Werkes mehr als in Frage gestellt erschien. Das alte Patronat war so gut wie zerstoßen; wieder mußte König Ludwig eintreten, damit nur die dringendsten Verpflichtungen gedeckt werden konnten. Der Fundus des Nibelungenrings aber wurde verkauft und, um Mittel zu schaffen, sogar das Aufführungsrecht des Werks an ein Wanderfestspiel, das Angelo Neumann als Impresario, 1882, durch achtundfünfzig Städte Deutschlands, Italiens, Hollands und der Schweiz führte. In deren dreiundzwanzig haben vollständige Aufführungen des Rings stattgefunden, in den übrigen solche einzelner Abende, wobei sich das bedeutende Übergewicht an Bühnenwirksamkeit der ‚Walküre‘ ergab, die weitaus die meisten Aufführungen erlebte. Durch die Tournee Neumann lernte auch Berlin das Werk kennen, das während zweier Monate im Viktoria-theater gespielt wurde. Hedwig Reicher-Kindermann, in Bayreuth schon als eine hervorragende Kraft erkannt und für die Zukunft des Wagner-Stils lebhaft begrüßt, war die gefeierte Brünnhilde dieser Wanderbühne: durch Erscheinung, Stärke der Empfindung von echt tragischer Prägung zur Darstellung, durch reiche Stimmittel zu machtvoll wirkendem Deklamationsgesang befähigt, zeigte sich diese Frau als die prädestinierte Heldin des Musikdramas. Ihr Vater, August Kindermann, der treffliche Sänger der Münchener Oper, war 1869 und 1870 der erste Wotan in Rheingold und Walküre gewesen. Und wieder raffte auch sie der Tod jäh hinweg, wie einst Schnorr von Carolsfeld, den „großen Granitblock“ für das Werk, wie Wagner ihn nannte. Hedwig Reicher-Kindermann starb am 2. Juni 1883 in Triest.

Sechs Jahre war das Festspielhaus auf dem Hügel bei Bayreuth geschlossen; 1882, am 26. Juli, kam Wagners dramatischer Epilog ‚Parsifal‘, das Bühnenweihfestspiel, von Hermann Levi dirigiert, zur Aufführung. Und zwar in unvergleichlich größerer künstlerischer Reife, als sie die Aufführungen von 1876 erreicht hatten. Hierbei traten Theodor Reichmann als Amfortas hervor und vor allem Emil Scaria als Gurnemanz wie Amalie Materna als Kundry. In Scaria hat der Stil Wagners, nach der Seite edler Plastik hin und der Verinnerlichung des Vortrags, vielleicht seinen reifsten Ausdruck gefunden. Diese Gestalt umfloß ein hohes Maß von unaussprechlicher Weiße und ethischer Größe. Vorzüge, die auch seinem Wotan, den er an seiner heimischen Bühne, in Wien, sang, eigneten. Einen Gipfel dramatischer Bewegung erreichte auch Amalie Materna, ebenfalls der Wiener Oper angehörig. In Bayreuth wechselten mit

ihr als Kundry Therese Malten von der Dresdner Oper und die gefühlsmächtigste Leonore Beethovens der deutschen Bühne: Marianne Brandt aus Berlin. Parsifal sangen Hermann Winkelmann, Heinrich Gudenus und Ferdinand Jäger. Es fanden sechzehn Aufführungen statt, die schon damals in starkem Maße von einem internationalen Publikum besucht waren und gleichermaßen durch die Wirkung der Wagnervereine nun auch ein einheimisches Auditorium empfingen, das sich merklich der Bedeutung des Bayreuther Kunststils herangeschult zeigte. Die Gegnerschaft Wagners sah sich, sofern sie nicht kapitulierte, nun doch zu größerer Sachlichkeit gedrängt: Bayreuth als Monument einer alles Alltagsmaß überragenden künstlerischen Kultur konnte ernsthaft nicht mehr in Frage gestellt werden. Ludwig Speidel war gründlich widerlegt: nicht die deutsche Nation sah sich genötigt, aus der Reihe der Kulturvölker auszuschneiden, vielmehr sammelte sich aus Frankreich, England und Amerika eine begeisterte Menge, diesem Geiste neuer deutscher Kultur zu huldigen. Ein siegreiches Weiterschreiten auf der erschlossenen Bahn schien verbürgt; einen neuen Patronatsverein zu bilden, wurde in Angriff genommen und ein Verwaltungsapparat geschaffen, das wirtschaftliche Gedeihen der Festspiele zu sichern. Wagner durfte hoffen, seine Schöpfung immer mehr der Erfüllung eines, wenn auch nicht von der Nation gegründeten, so doch schließlich in fruchtbarer Dankbarkeit von ihr adoptierten „Nationaltheaters“ entgegenwachsen zu sehen. Denn noch entsprach das Erreichte in einem wichtigen Sinne durchaus nicht seinen Zielen: Bayreuth sollte keine Schaubühne für die Übersättigten, für die nach Sensationen lüsternen Snobs, sollte nicht gezwungen bleiben, nur der Plutokratie erschwingliche Eintrittspreise zu erheben: das Volk im weitesten Sinne wollte Wagner in sein Haus zu Gaste laden, zu seinen Kunstfesten. Vielleicht hätte sein starker Wille auch zu diesem Ziele die Wege gefunden und Bayreuth stünde heute nicht unter dem merkantilen System, das just die Absicht Wagners ins Gegenteil verdreht und Bayreuth zum Rendez-vous-Ort der Globetrotters macht. Doch ehe noch zum dritten Male die Sanfaren vom Söller des Festspielhauses den Anfang der Spiele verkündeten, deckte den Meister die Gruft im Garten seines Bayreuther Hauses, „da wo sein Wähnen Frieden fand“, in Wahnsried.

Elfmal bis zum Jahrhundertende haben Festspiele in Bayreuth stattgefunden: Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser, Lohengrin und — im neuen Jahrhundert — Der fliegende Holländer wurden aufgeführt und eine Neuinszenierung der Nibelungen-Trilogie. Dabei ist eine andere Kritik gegen das Werk von Bayreuth zuzeiten besonders laut geworden: eine, die

nun für den Geist der Sache gegen die Verwalter dieses Geistes Partei nahm und — wenn auch vielleicht die mit der Fortführung des Werks verknüpften ungemeinen finanziell-technischen Schwierigkeiten oft unbillig übersehend — gewissen Symptomen gegenüber mit nicht immer unbegründeten Einwänden. Das be-seelende Verhältnis zwischen Schöpfer und Gestaltern fehlte für die nächste Folge. Das Prinzip trat an die Stelle der Kraft, deren elementare Sinnlichkeit Wagner immer in das richtige Bett zu leiten gewußt hatte. Der Stil wurde prätentios-geistreich: und ein merkbarer Zug der Undankbarkeit gegen die alten Stützen des künstlerischen Baus wurde selten durch glücklichere Wahlen vergessen gemacht. Um die Jahre 1888 bis 1892 liefen Festspiele unter, denen das Epitheton „dilettantisch“ nicht ganz fern lag. Das gilt besonders vom Tannhäuser des Jahres 1891. Den Wagner so köstlich verhöhnt hatte, der Geist Beckmessers schlich zwischen Wahnfried und dem Festspielhaus. Hermann Levi, der durch Wagner am tiefsten in den Parsifal eingeführte Leiter, wurde beiseite geschoben, wodurch gerade dieses Werk bedenklich litt: eine Verschleppung der Tempi, wodurch das Moralische über das Ästhetische geordnet wurde, machte sich störend fühlbar. Dazu kam eine Periode des Starsystems, wobei zuweilen ja glückliche neue Kräfte eingeführt, oft aber auch gröblich vorbeigetappt wurde. In Bayreuth dürften keine Sänger auf die Szene kommen, die, als Ausländer, den Geist der deutschen Sprache nur stümperhaft beherrschen. Bayreuth sollte Deutschland von der Großen Oper erlösen — und gar Manches wurde dort doch wieder Große Oper.

Diese Erscheinungen dürfen nicht verschwiegen werden, eben weil dieses Werk eine Erfüllung theatralischer Kultur bedeutet. Denkt man der Schicksale der deutschen Kunst und der um sie bemühten fähigen Dramaturgen, so wird man zudem immer Anlaß haben, die Energie zu preisen, die eine Schöpfung im lebendigen Wirken erhalten hat, die unter irgendeiner der andernorts schaltenden Willens- oder Willkürmächte mit Sicherheit längst zugrunde gerichtet oder bis zu Unkenntlichkeit entstellt sein würde. Im dramaturgischen Werk Wagners lebt eine unzerstörbare Kraft und hat ihre klarste Bestimmtheit in den Partituren empfangen. Diese Bestimmtheit muß, über kürzere oder längere Strecken, von Abweichungen persönlicher Auslegung immer wieder auf das Organisch-Gesetzmäßige zurücklenken. Darum ist die Zuversicht berechtigt, daß Bayreuth, wenn es irgendwie kränfelt, auch an sich selbst gesunden und immer mehr erstarren kann. Der im Grundstein des Bühnenbaus eingeschlossene Spruch ist ein Wahrspruch: das Geheimnis macht sich als Kraft offenbar, solange es der Stein bewahrt, das heißt, solange

das Haus wirkend belebt ist. Aber die Hüter des Hauses sollten sich auch eines anderen Wortes des Meisters erinnern: „Kinder! macht Neues! Neues und abermals Neues! Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität und ihr seid die traurigsten Künstler“.

Die uns satzjam bekannten Zustände am deutschen Theater erlauben immer nur einen äußerst bescheidenen Maßstab, wenn man einen Zuwachs am Stil konstatieren will. Wendet man diesen an, so darf gesagt werden, daß die durch Bayreuth geübten Einflüsse erfreulich große waren. Die Mehrzahl der jüngeren Theater-Kapellmeister erwuchs in der Schule Wagners und von den siebziger Jahren ab half einer allgemeinen Vertiefung der Musikpflege, im Sinne der psychologischen Ausarbeitung, die überraschende Entfaltung der Symphonie-Konzerte, die auf den unerschöpflichen Schatz aus der Erbschaft Beethovens sich stützt. Die Dirigenten wurden zu musikalischen Dramaturgen, die, unterstützt durch das reicher ausgestattete Orchester, den seelischen Gehalt durch wärmere Belebung des Gefühlsverlaufs und durch plastisch-koloristisches Herausarbeiten der sinnfälligen Charakteristik zur erhöhten Wirkung brachten. Von der Trias: Franz Liszt, Hector Berlioz und Wagner ausgehend, gab hierin besonders Hans von Bülow die fruchtbarsten Anregungen und erreichte früher kaum gekannte Wirkungen. Die „Regie des Orchesters“ wurde von Bülow künstlerisch ausgebildet. Fast alle Anhänger dieser Richtung aber standen — wenigstens zeitweise — auch in enger Beziehung zum Theater: Hans von Bülow selbst in München und dann in Hannover; Felix Mottl brachte die Karlsruher Oper zu bedeutsamer Blüte; Hermann Levi und Franz Süsser wirkten im Sinne Bayreuths auf die Münchner Bühne; Hans Richter in Wien, wo Wilhelm Jahn die Hofoper leitete, der vorher in Wiesbaden eine ausgezeichnete Stilentfaltung zustande gebracht hatte. Hier ist ferner Joseph Sucher zu nennen, in Hamburg tätig und dann in Berlin; Franz Wüllner in München und Dresden; Anton Seidl in Leipzig und später in Amerika. Dresden behauptete nach wie vor eine große Bedeutung für die Oper, die durch Ernst Schuch aufgefrischt wurde, einen Musiker von größter Anpassungsfähigkeit nach beiden Richtungen hin: der deutschen, namentlich aber auch der italienischen, auf deren konventionelle Form die Belebungs-kraft des psychologischen Stils wohlthätig eingewirkt hat. Aus der jüngeren Generation traten dann hervor: Felix Weingartner, der der Berliner Oper und namentlich den Symphonie-Konzerten dieses Instituts eine bedeutende Epoche schuf; Richard Strauß in Weimar und dann als Nachfolger Weingartners in Berlin; Hermann Zumpfe in Schwerin, Stuttgart und München;

Karl Muck in Prag und Berlin; Gustav Mahler in Hamburg und zurzeit Direktor der Hofoper in Wien; Arthur Nikisch in Leipzig; Bernhard Stavenhagen in München; Otto Lohse in Straßburg. In Bayreuth selbst aber hat, sich allmählich zu dieser Aufgabe heranerziehend, Siegfried Wagner das dramaturgische Erbe des Vaters angetreten.

Natürlich haben auch bei der Schaffung neuer Opernwerke die Jüngeren in Deutschland versucht, unter mehr oder minder betonter Subjektivität, die von Wagner vorgezeichneten Bahnen weiterzugehen. Die Behandlung des Orchesters als psychologisch-symphoniale Dichtung ist fast Gemeingut geworden oder doch gemeinsam anerkannter Stil. Eugen d'Albert ist hier zu nennen, Max Schillings, Richard Strauß, Wilhelm Kienzl und Engelbert Humperdinck. Das synthetische Prinzip des Musikdramas zeigt sich in deren Werken überall als das befruchtende. Humperdincks 'Hänsel und Gretel' und Kienzls 'Evangelimann' mögen die Opern sein, denen in den letzten fünfzehn Jahren die breiteste Wirkung zugefallen ist. Im tragischen Stile hat Felix Weingartner im 'Geneßius' und im 'Orestes' dramatisch streng konzipierte Gebilde geschaffen. Daneben jedoch ist auch der einschneidenden Wirkung zu gedenken, die von der jungitalienischen Schule der „Veristen“ ausging: von Pietro Mascagni, dessen 'Cavalleria rusticana', und von Leoncavallo, dessen 'Bajazzi' sich im deutschen Spielplan behaupten. Hier enthüllte sich die naturalistische Strömung im musikalischen Ausdruck und mit um so verführerischer Wirkung, als breite Konzessionen an die Trivialität nicht vermieden waren.

Die überwiegende Bedeutung, die im Spielplan der deutschen Opernbühnen dem Musikdrama Wagners zugefallen ist, hat ferner unverkennbar auch das darstellerische Talent der Opersänger entwickelt. An der Hand der im Stile Wagners gebotenen Hilfsmittel haben sich viele ursprünglich darin schwach beanlagte Kräfte zu einer größeren technischen Reife entwickelt. Zu den landläufigen Anwürfen gegen Wagner gehörte in der Zeit der Opposition der, daß sein Stil die Sänger verdürbe; und gegen den Neu-Bayreuther Stil wird derselbe Vorwurf noch besonders stark wieder erhoben. Doch ist auch nicht zu verkennen, daß mit der Übung an Wagnerschen Gestalten der Ehrgeiz erwacht und die Fähigkeit, auch im älteren Stil die Schablone zu überwinden, die Charaktere psychologisch zu vertiefen. Wo irgend nur überhaupt ein Vermögen dieser Art zugrunde lag, ist Wagner der Erwecker gewesen eines vertieften Erfassens und einer natürlicheren Formgebung auch bei den Gestalten eines Mozart, Gluck, Weber, Marschner, ja selbst noch bei denen der Großen Oper. Bei den wesentlichen Etappen des Wagnerschen Werks ist

schon eine Reihe von tüchtigen Operndarstellern angeführt worden; doch muß auch hier auf eine erschöpfende Registrierung verzichtet werden, wie es bei den Schauspielern der verschiedenen Perioden ja auch geschah.

Das mächtigste darstellerische Talent hat die Geschichte des musikalischen Dramas zu verzeichnen in Albert Niemann. Seine Entwicklung vollzog sich am Hoftheater in Hannover, wo er in den Hauptpartien Meyerbeers, Prophet, Raoul, Robert, dann aber namentlich als Masaniello in der Stummen von Portici phänomenal hervortrat, so daß Wagner ihn auserjahl, in Paris den Tannhäuser zu gestalten. Niemanns dort gewonnener Kranz blieb in den Stürmen dieser Pariser Tage unzerpflückt: seine Leistung gewann ihm einen europäischen Ruf. Von der hannoverschen Bühne übernahm ihn, als eine köstliche Eroberung von 1866, die Oper in Berlin. Niemanns Leistungen können nur an denen großer Schauspielkunst gemessen werden. Eine glutvolle und in erschöpfende Charakteristik sich kleidende Innerlichkeit durchströmte in vollendeter Harmonie jedes formale Element der künstlerischen Aufgabe: die mächtige, wenn auch nicht immer klangschöne, so doch prachtvoll nuancierte Stimme, die musikalisch-dramatische Farbe und vor allem die körperliche Beredsamkeit seiner reckenhaften, derben aber wahrhaft vornehmen Persönlichkeit. Das große Maß des heroischen Menschen war in ihm erfüllt; damit ist eine in aller Schauspielkunst immer seltene Erscheinung bestätigt. Es wurde das Vorbild für den gesamten Nachwuchs in diesem Fache, der diesem Niemann-Stil nach-eiferte, der eben doch der Wagner-Stil war. Kaum je aber ist die Natur wieder so freigebig gewesen, alle die Niemanns Gewalt bestimmenden Gaben in ein und derselben Persönlichkeit zu vereinen. Aus den achtziger Jahren ist hier in gehörigem Abstand Anton Schott zu nennen und aus der Gegenwart an der Berliner Oper Ernst Kraus, dessen Siegfried namentlich fast jeden Wunsch befriedigt; dann Alois Burgstaller, ein Siegmund, Siegfried und Parsifal der letzten Festspiele, Ernest van Dyck und Wilhelm Grüning. In die Erbschaft der älteren Partisane Wagners: Anton Mitterwurzer, Kindermann, Bek und Scaria, traten Fritz Planck in Karlsruhe, Anton Fuchs in München, Karl Grengg in Wien, Karl Perron und Karl Scheidemantel in Dresden; dann Anton van Rooy, Theodor Bertram, Felix Kraus. Einen Darsteller des Hans Sachs von schöner Vollendung besaß lange das Mannheimer Theater in August Knapp. Hier ist aber besonders noch des Bayreuther Bedmessers zu gedenken: Fritz Friedrichs; ferner auch der Darsteller des David und des Mime: Julius Lieban und Hans Breuer.

Den genannten Wagnersängerinnen der älteren Periode ist ferner Rosa Sucher zuzuzählen, deren Isolde ein seelisches Vermögen seltener Macht enthüllte. Neben ihr in Hamburg wirkte Katharina Klafsky, die als Norma, Leonore (Sidelio) besonders hervorragte. Zur vollen Meisterschaft gelangte Lilli Lehmann, bei der Inhalt und Form zur stilreinsten Entfaltung kam. Seit Bayreuth gilt Wagners Brünnhilde als der Typ des Saches der „hochdramatischen Sängerinnen“. Von den Vertreterinnen dieser Gestalt aus jüngerer Zeit seien genannt: Ellen Gulbranson, die uns die schwedische Bühne herüberbandte, Katharina Senger-Bettaque in München, Anna von Mildenburg in Wien, die in Bayreuth auch als Kundry hervortrat. In der Linie Agathe-Elsa-Senta ist Emmy Destinn an der Berliner Oper hervorzuheben, dann, gleichfalls Berlin zugehörig, die Mezzosopranistinnen Ernestine Schumann-Heink, eine die Stimmung ganz erfüllende Erda der Nibelungen, und Maria Göke.

* * *

Wären die Elemente der älteren Opernroutine, entsprechend dem Anwachsen des Einflusses Wagners, allmählich ausgeschaltet worden, so würde unser Theater durchaus auf eine höhere Stufe gerückt sein. Leider ist das nicht zu bestätigen. Als Vergnügungskunst par excellence, als beliebteste Form des gedankenlosen Kunstgenusses brachte es die Oper nie dahin, die falschen Götter dem Taumeldienst der Massen zu entfremden, und der Geschäftsgeist der Theaterwirtschaft hat das ernsthaft auch nie versucht. Es gehört zur geschichtlich gewordenen Beschaffenheit des Theaters, daß es heute eine feierliche Tempelstimmung bereitet oder heuchelt, der sich die Künstler anpassen, und morgen schon wieder Momus, dem Gotte des Spottes, lärmende Feste zürüstet, wobei dieselben Künstler Dienste leisten müssen. Über Nacht wird wie mit Besen, von einer Lamien-schar gehandhabt, der künstlerische Geist aus dem Hause gefegt und für den banausischen, den im künstlichen Trödelhandwerk raffinierten die Szene hergerichtet. Das Unveröhnlich-Feindliche und nach Art und Wesen Auseinanderstrebende soll unter ein gestaltendes Prinzip gestellt werden und ein und dieselbe gesetzmäßige Erfüllung finden, wo die formgebärende Empfindung doch aus zwei ganz verschiedenen Quellen strömt. Die Kunstgattungen unserer Opern-Bühne stehen eben nicht auf einer Stufenleiter gemeinsamen Triebes; sie sind organisch verschiedenen Wesens, sie schöpfen aus ganz verschiedenen ursprünglichen Kräften. Es läuft hier keine Kette gleicher Bedingungen vom Tragischen zum Komischen, so daß die Leistungen

im tiefsten Sinne immer natürlich sein müßten, dem gesetzmäßigen Prozeß entsprechend, der das Erwachen seelischen Lebens an die zur Kunst werdenden Ausdrucksbewegungen knüpft. Die Oper im älteren Sinne und im neueren wieder die zählebige Operette stellen sich nicht als Einheiten dar, die, wenn das Bild erlaubt werden darf, als eine psychologische Architektur wirken, bei der jedes Glied zweckdienlich eingepaßt wäre. Die traditionelle Oper und Operette ist vielmehr ein ein für allemal vorhandener Aufbau, ein Gehäuse, in dessen Abteilungen bei festlichen Anlässen die theatralischen Künstler, wie Text-, Musik- und Ballettdichter, ihren Gästen neue Überraschungen des Ausputzes zu bereiten streben. Im Grunde ist es immer dasselbe Potpourri; höchstens, daß ein paar neue Nummern eingeschoben werden, wobei dann schon ein hoher Gewinn erreicht scheint, wenn diese melodisch oder rhythmisch eine Spur origineller Erfindung aufweisen. Zwingt die ernste Oper wenigstens doch zu einem motivierten Aufbau der Handlung, so läßt die komische dem Potpourri-Charakter die breiteste Entfaltung. Die musikalisch-konzipierte Komödie, von Grétry geschaffen, wurde deshalb im Laufe des Jahrhunderts immer mehr vergessen. Aus der älteren deutschen Opernliteratur heben sich da als stilvoll, durch einheitliche musikalische Charakteristik ausgezeichnet, namentlich zwei Werke hervor: ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘ von Otto Nicolai und ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘ von Hermann Götz. In Frankreich kam Léon Delibes mit der Oper ‚Der König hat's gesagt‘ diesem Ziele nahe, namentlich dann aber Georges Bizet, dessen beispiellos populär gewordene ‚Carmen‘ durch den einheitlichen und doch farbenreichen Stil der volkstümlichen Sphäre, durch die die Empfindung voll erschöpfende Charakteristik sich wesentlich frisch bewährt. In der deutschen Spieloper Lorzing's sind die disparaten Elemente der Erfindung nur zuweilen zu jener innigen Einheit verbunden, bei der die musikalische Gestaltung als die formgebende empfunden würde. Im ‚Wildschütz‘ ist ein schöner Anlauf zur musikalischen Komödie zu verehren.

Der ganz und gar verkommene Begriff der Komödie im neuzeitigen Theater brauchte sich nur noch mit der Musik zu verbinden, um schließlich in der modernen Operette das hohnvolle Produkt zu liefern, das mit seiner Spekulation auf die trivialsten Instinkte den Krebs an unserer Theaterkultur darstellt.

Auch hier hat Wagner der deutschen Bühne ein Muster geschaffen, das allein — wäre der Gefühlsboden für künstlerische Darlegung des lebenswirkenden Humors nicht so verseucht — unsere Operntheater gründlich hätte umbilden, dem Widersinn aller Operettenkünste den Garaus machen müssen: ‚Die Meistersinger von

Nürnberg'. Der stilistische Wurf ist kaum hoch genug zu bewerten in dieser „komischen Oper“, die das Satyrspiel nach der Tragödie darstellen sollte. Kaum je sind in einem Kunstwerk Stoff, Anschauung und Empfindung so rein in Form aufgelöst worden, kaum je in einem Drama die für das Leben eines Volkes bedeutsamen kulturellen Kräfte so aus dem geschichtlich gegebenen Boden herausgegriffen und in einer Reihe wieder so gesättigter Individualitäten ausgebreitet worden. Wie ist hier das Stück komplizierten Lebens der altdeutschen Stadt, ihre Gassen und Winkel, ihre Handwerksstuben, Frömmigkeit und Spottlust, die sauren Wochen und frohen Feste zu farbig-blühendem Leben erweckt! Die Komödie in ihrer vollen Entfaltung, in ihrer ganzen Freiheit und Erfüllung der Bedingungen — und doch ohne eine Linie karikierender Übertreibung. Das Ganze wie das Einzelne jedesmal durchaus bedingt durch den Weltzustand und doch auch wieder im Psychologischen so frei und natürlich, daß der Vorgang, wie die Menschen, unmittelbar gegenwärtig empfunden werden. National im treuesten Sinne und doch von allgemeiner humanitärer Bedeutung. Die deutsche Tendenz Wagners kommt hier zu ihrem einwandfreisten Ausdruck: das deutsche Wesen, das er hier enthüllt, ordnet sich nicht anderer Artung über, es betont sich nicht als besseres sittliches Bewußtsein; es breitet sich in aller Freiheit aus und überwindet sich selbst in seinen Schwächen. Seine differenziertesten Ausstrahlungen schießen wieder zusammen in das gemeinsam Bindende der Verehrung der gerechten Tatkraft, die allein nur Stufen aufwärts baut. Der breite Strom des lyrischen Elements, das jede Volkskultur ganz wesentlich bestimmt, bot hier den natürlichsten Anlaß die ganze Charakteristik in der Musik zu verdichten. Ohne daß phantastische Vorstellungen, Symbole oder Allegorien in Anspruch genommen wären, klingt die in der musikalischen Gestaltung sich verkündende Empfindung so reich gesättigt von uralten Kräften, als hätte der Strom dieser Empfindung das ganze weite, mächtige Gelände mythischer Erinnerungen der Vorzeit durchlaufen. Alle erschütternde Gewalt tragischer Erinnerung ist ihr eigen, aber auch die Gesundung verbürgende Kraft vorwärts gestaltender Zuversicht. Das edelste Ziel der Komödie ist erreicht: überall streift die Idee an das Tragische, erregt die Affekte bis zum Erleiden tragischer Not und wandelt sie doch dann zu heiteren sittlichen Kräften von Schicksal überwindender Macht, die im menschlichen Kreise einen Zustand gelassener Glückseligkeit schaffen, wo aus Leid und Lust die innere Freiheit sich ans Licht ringt.

Es hat gute Zeit gedauert, bis nur das Wesenhafteste der Konzeption, das sich hier in der Musik den adäquaten Ausdruck und wenn auch nicht ein ganz Neues, so doch ein ganz Konsequentes ge-

schaffen hat, in seiner organischen Einheit begriffen wurde. So sehr war man daran gewöhnt, in der Oper und namentlich in der humoristischen Oper nur gefällige Details zu schätzen. Gerade die Meistersinger galten im ominösen Sinne als Zukunftsmusik, bis endlich vorzugsweise dieses Werk das Gesetz des gegenseitigen Durchdringens aller künstlerischen Elemente am deutlichsten enthüllte.

Als dann doch der merkantile Geist des Theaters aus dem so viel besprochenen, von überschwenglicher Begeisterung emporgehobenen, von haßvoller Feindschaft herabgezogenen Werken Wagners Vorteile zu erlangen sich anschickte, als auch die neueren Opern Wagners in dem Spielplan Aufnahme fanden, begann man zunächst sie für den Hausgebrauch, für die Bequemlichkeit der Schablone zurechtzumachen. In welcher Verfassung man an den meisten deutschen Theatern beispielsweise die Meistersinger aufführte, ist kaum zu beschreiben. Duzende von „Nummern“ wurden herausgestrichen; die Gesänge Davids, der Lehrbuben, Walters um ihr halbes Leibestück verkürzt. Warum nicht? Man verfuhr mit diesen Gebilden, wie böse Buben mit den Wespen: man schnitt sie in der Mitte durch; das schien ohne jede Bedeutung, da das Kopfende ja noch Leben genug aufwies. Der seelische Höhepunkt des ganzen Werks, der sogenannte „Wahn-Monolog“ des Hans Sachs, wurde fast überall ganz fortgelassen. Auch darin ist wesentliche Besserung eingetreten; aber eine Erfüllung der Stilsforderungen wird man immer noch nur an den Bühnen finden, wo in jenem Stil erwachsene Dirigenten wirken. Die Routine der gewöhnlichen Oper versagt da. Das Musikdrama Wagners ist ein Stück Vollnatur, in das man sich „hineinleben“ muß, statt es zu lernen oder zu studieren wie ein anderes Musikstück. Darum wird man kaum sagen können, kaum hoffen können, daß das Wirken dieses eminenten dramaturgischen Geistes den grundzügigen Charakter der europäischen Opernbühne dauernd verändern wird. Diese Anstalt wird immer die Wahlstatt mehr der Moden, der entzündeten künstlerischen Passionen als die der ethisch gerichteten dramatischen Kräfte sein.

Zum Musikdrama Wagners aber gehört, wie der Geist, der es zum Leben weckt, auch das Milieu der Stimmungsbereitschaft, wie Bayreuth es bietet. Die im artistischen Sinne ihm endlich zugefallene Souveränität eines internationalen dramatischen Musikers würde Wagner, wenn er sie erlebt hätte, jederzeit großen Herzens eingetauscht haben gegen eine volle Erfüllung des an sein Festspielhaus geknüpften kulturellen Gedankens. Hier ist darum der Ort auch der Erscheinungen zu gedenken, die an diesem Gedanken sich entzündet oder neu belebt haben, bei denen namentlich das wesentliche Moment der Stimmungsbereitschaft herzustellen versucht worden ist.

Wenn die Wagnerianer in zu überhebendem Sinne nur das Kunstwerk des Meisters als ideell mächtig für den festlichen Charakter der Schaubühne betrachteten und betrachten, so haben anderseits die Urheber und Förderer ähnlicher Veranstaltungen, die zu kultureller Bedeutung erhoben werden sollten, das künstlerische Element häufig zugunsten eines rein ethischen oder nationalen irrend unterschätzt. Weil Wagner von der modernen Kunstbühne fort wollte, meinte man, die Abwendung von dem Kunsttheater würde allein schon den schöpferischen Ehrgeiz befruchten und eine gediegene Empfänglichkeit bewirken. Das Volk selbst solle seine Kunst machen; aus einem naiven Bedürfnisse und Geiste nur könne das Gefühlsmächtige geboren werden. In einer Reihe begeisterter Aufsätze hatte schon 1850 Eduard Devrient auf das Passionspiel von Oberammergau hingewiesen, dessen Erscheinen am Schlusse jedes Jahrzehnts seitdem wachsenden Besuch und aufmerksame Teilnahme der dramaturgischen Kritik erfahren hat. Hier schien ein Beispiel gegeben für eine volkstümliche Reorganisation des deutschen Kunstwesens. Ein so gewichtiges fachmännisches Urtheil, wie das Devrients, mochte diesen Glauben nur bestärken. Es bewirkte — wohl allerdings in Gemeinschaft mit den in Oberammergau erzielten gesellschaftlichen Resultaten —, daß man an vielen Orten, in Tirol, Schlesien, Mähren und in der Schweiz, ähnliche Spiele auffrischte. Sie gingen meist auf eingegangene Bräuche aus dem siebzehnten Jahrhundert zurück, wo sie infolge von Gelöbnissen in Kriegs- und Pestgefahr eingerichtet worden waren. Zweifellos knüpften sie sogar an noch ältere Traditionen aus der Zeit der eigentlichen Kirchenspiele an. In Bayern allein gab es nach dem Dreißigjährigen Krieg in ungefähr sechzig Orten solche Spiele. Nach den von Adolf Pichler zusammengebrachten Zeugnissen waren jedoch die immer schon sehr groben Kunstformen im Laufe der nächsten hundert Jahre allenthalben bis zur äußersten Grenze verwildert, so daß für die Gegenwart überall ganz neue Grundlagen geschaffen werden mußten. Dabei wirkte nun Oberammergau als Muster; zunächst die tatsächlich vorhandene religiöse Gefühlsmacht des dargestellten Stoffes, die sich suggestiv leicht auch auf ein weltlich gestimmtes Publikum überträgt; dann aber eben die herangereifte künstlerische Fertigkeit der ganzen Veranstaltung. Nur daß man anderwärts keinen dramatischen Stoff fand wie den des Passionstextes der Evangelien, dieses immer noch stärksten uns als Ereignis geltenden Gleichnisses des Heilandgedankens, und daß eben die Kunst der Oberammergauer nicht von solcher Zufälligkeit war, wie sie schien, vielmehr das Resultat einer mehrhundertjährigen sorgfältigen Pflege.

Die dichterisch-musikalische Form des dortigen Passionsspiels

hatte eine Wandlung durch die Stile der Jahrhunderte durchlaufen. Dabei war ersichtlich das Bestreben lebendig gewesen, die Ausdrucksmittel der künstlerisch zeitlichen Empfindungsweise anzupassen. Dann ist die Bevölkerung von Oberammergau als eine Volksfamilie zu betrachten, die auch im profanen Beruf einer Kunst obliegt: der der Bildschnitzerei. Der ausgeprägte bildlich-plastische Charakter der Passionsaufführung kann deshalb nicht, wie es geschehen ist, auf willkürliche Einflüsse der Münchner Künstlerschaft zurückgeleitet werden: er hängt vielmehr mit der dauernden Beschäftigung künstlerischer Art zusammen. Trat dann von Fall zu Fall noch eine anregende Beratung hinzu, so konnte leicht eine harmonische Vollendung erreicht werden, die prima vista selbst mit den willigsten Kräften gar nicht zu erzielen ist. Wenn irgendwo, ließe sich in Oberammergau die Beobachtung machen, wie angeborene Kräfte in ununterbrochener Übung ihre freie Entwicklung erfahren, sofern keine Scheidung der Lebensäußerungen in nützliche und in solche, die auf die Kunst gerichtet sind, eintritt; daß freilich jeder Mensch ein geborener Künstler ist, aber dieses Vermögens nur teilhaftig bleibt, wenn es als Haupttrichtung des Lebens selbst genommen wird. Und zwar nicht von heute auf morgen oder während eines sogenannten Unterrichts, sondern durch Generationen: als Kultur. Dem Oberammergauer ist seine Berufung zu den Spielen der ideale Gedanke seines Lebens, der stets und nachhaltig verfolgte Wunsch, dem alle zehn Jahre Erfüllung wird. Der heuer einen Knaben des Jerusalemer Volks darstellt, lebt dem Ehrgeiz, nach zehn Jahren einen Jünger des Herrn spielen zu können. So wandelt sich in jedem Einzelnen die vorherrschende Empfindung allmählich in ein stets lebendiges Bedürfnis, in eine alle Ausdrucksbewegung bestimmende Fähigkeit, das zu werden, was ihm gewissermaßen als innere Form vorschwebt. Und dieser Prozeß wird durch keine Ansprüche von außen verwirrt wie beim Menschen moderner Zivilisation, der ein Produkt seines hundertfältig kombinierten Milieus ist. Eine solche Erziehung zur Kunst, wobei die ererbten Anlagen eine große Rolle spielen, ist leichten Anlaufs nicht nachzuholen. Auch kommen in Oberammergau zu dem großen Aufwand an strebender und langsam herangereifter Kraft noch außergewöhnliche äußere Mittel: 1890 ist dort etwa eine halbe Million nur an Eintrittsgeldern eingekommen, womit wieder die denkbar größte Sorgfalt für die Ausgestaltung der nächsten Spiele bestritten wurde. Die Proben zur Oberammergauer Passion, in der ungefähr siebenhundert Menschen mitwirken, sind jedesmal sechs Monate im Gang. Die erreichte Vollendung steht also im Verhältnis zu einer Summe von Begabung, Streben und Mitteln, vor allem aber auch einer vertieften Emp-

findung dieser Lebensaufgabe, ist Ausfluß einer gewachsenen Kultur und von einem rasch entzündeten guten Willen nicht herzustellen.

Bei den Nachahmungen von Oberammergau trat darum auch immer der weite Abstand zutage, der das Werk des Dilettanten von dem des schöpferischen Künstlers trennt. Die größten Anstrengungen geschulter Kräfte, wie der Maler, die Schaupläze und Kostüme mit weitgehender Sorgfalt herrichteten, der Berufsregisseure, die die Spieler zu leiten suchten, haben nirgends über den Dilettantismus hinausgeführt. Nie ist mehr erreicht worden, als was jeder bei den historischen Festzügen und ähnlichen Veranstaltungen, die ein Sport der letzten fünfundzwanzig Jahre waren, zu größerem oder geringerem Entsetzen kennen gelernt hat. Bei all dieser Kunstpflege volkstümlichen Charakters kommt im günstigen Falle fast immer nur eine etwas stilvoll geordnete Maskerade zustande, durch die das Alltagsleben hindurchgrinst. Schon nach der bildlich-plastischen Seite zeigt sich die heutige volkstümliche Kraft in der Regel ganz unzureichend. Was man dieser Art in den verschiedensten Gauen unseres Vaterlands sehen konnte und kann, ist eigentlich immer nur trübselig über die Maßen. Im technischen Sinne mögen die Andreas-Hofer-Spiele in Meran als die relativ gelungensten gelten: hier war die zeitige Nähe des Stoffes, die unmittelbare Wirklichkeit von Milieu, Kostüm und Menschen ein besonderer Vorteil.

Alle diese berührten Mängel aber treten in noch verstärktem Maße hervor bei den Städtischen Volksspielen, die sich als eine dauerhafte Einrichtung eingebürgert haben. Weder im Ganzen noch im Einzelnen wird man bei diesen Luther-, Reformations- und Gustav-Adolf-Spielen auch nur annähernd die stilvolle Harmonie erreicht finden, die jedes szenische Bild, ja noch jeden Teilvorgang in Oberammergau auszeichnet. Dennoch möchte man die mit der Pflege dieser Spiele verknüpfte Hoffnung gelten lassen und teilen: daß eine häufige Wiederholung solcher Kunstübungen nach und nach eine Kultur der körperlichen Beredsamkeit, der darstellerischen Begabung unserem Volke einpflanze, daß sich so der Charakter des Theaters allmählich der virtuosen Künstlichkeit, der konventionellen Hüllen entkleide und aus einem blühenden Volksboden neue bildende Kräfte ziehe. Aber abgesehen davon, daß unsere moderne Zivilisation nicht entfernt dazu angetan ist, ihre Menschen, etwa im Sinne der Oberammergauer Bauern, das Ziel einer immanenten Kunstfähigkeit und Kunstbereitschaft als ein vornehmliches oder doch als ein wesentliches verfolgen zu lassen, daß also bei den allermeisten diese Beschäftigung nur ein Sport neben anderen Sports, ein Dilettantismus neben einem Duzend anderer Dilettantismen bleiben wird, fehlt auch allen diesen Anläufen die eigentliche Seele:

das Drama fehlt, dessen Ideenstrom zusammenflöße mit der Empfindungsweise, mit den Leidenschaften, mit der ethischen Grundbereitschaft der Zeit, des täglichen Lebens und Wirkens.

In großentworfenen Zügen, auf breitem Fundamente, schuf Friedrich Schön in seiner Vaterstadt Worms dieser Kunst eine Zentralpflegestätte im Städtischen Spiel- und Festhaus. Otto March errichtete einen durchaus sachgemäßen Bau, wieder unter Anwendung der antiken Muster, namentlich der amphitheatralischen Anordnung. Die Bühne wiederholt in festen architektonischen Formen Skena und Orchestra des griechischen Theaters als „Vorbühne“ für Aufzüge und Massenszenen und als „Hauptbühne“ für die intimere dramatische Handlung. Orchester und Sing-Chor werden im Rücken des Publikums placiert. Zwischen Vorbühne und Auditorium breitet sich ein neutraler Raum für das rein epische Element, durch den Prologsprecher repräsentiert, der also eine Mittelstellung zwischen Drama und Volk oder — wie man sich zu denken hat: Chor — ausfüllt. So sollte der gefühlsmäßige Kontakt zwischen Kunstwerk und Zuschauer schon in der architektonisch-technischen Anordnung einen Ausdruck erhalten, was an sich auch in stimmungsvoller Weise erreicht wurde. In Hans Herrig fand das Wormser Spielhaus seinen Dichter, dessen dramatischer Prolog ‚Drei Jahrhunderte am Rhein‘ das Haus, 1889, weihte. Herrigs ‚Lutherspiel‘ und Wilhelm Henzens ‚Heilige Elisabeth‘, ein zweiter ‚Luther‘ von ihm und ferner sein ‚Ulrich von Hutten‘ sind dort gespielt worden. Einen dritten ‚Luther‘ und einen ‚Gustav Adolf‘ für Volksspiele schuf Otto Devrient, die in vielen Städten die Vorlagen zu bürgerlichen Volksspielen geben.

Die Absicht bei dieser Stoffwahl ist nicht zu verkennen: diese Dichter der Volksbühne gingen die Geschichte zurück auf jene Epochen, wo ein starkes nationales Pathos, von einem Geschehen, von einem Helden ausstrahlend, eine breite kulturelle Bedeutsamkeit erlangt hatte. Dieses Pathos sollte ihnen den Impuls herleihen für einen gewissermaßen wiederzuerweckenden antiken Chor, der eben von der Bürgerschaft dargestellt wurde. Dabei lief eine leicht durchsichtige Berechnung unter: das ganze Gewicht der eigentlichen dramatischen und in den individuellen Konflikten sich entladenden Handlung mußte auf eine oder höchstens zwei Gestalten konzentriert werden, auf die Protagonisten im antiken Sinne, durch Berufsschauspieler vertreten. Für die zweite Reihe, für den nächsten Ring individualisierter, aus dem Chor hervortretender Charaktere war schon eine weise Beschränkung im Abmessen der ihnen aufzuerlegenden dramatischen Aufgabe geboten. Und doch sollte hier auch genügende Entfaltungsmöglichkeit für schauspielerische Kräfte aus dem

Bürger-Chor gewahrt sein. Aus diesen Umständen erhellt, daß die Volksspiele nur eine sehr grobschlächtige dramatische Kunstform ins Auge fassen konnten. Die Stoffe aus der Reformation verleiteten schon dazu oder gaben es an die Hand, daß ethische Stimmungen nicht, wie es doch sein sollte, aus dem Drama geboren wurden, daß vielmehr das Drama auf vorausgesetzte und als überlieferte Teilnahme, als religiös-konfessionelle Tendenz vorhandene und leicht zur Begeisterung zu entzündende Stimmung sich aufbaute. Die Konzentration der inneren Handlung auf die eine Hauptfigur — denn die zweite Hauptrolle, gewöhnlich eine weibliche, gab mit jener in der Regel doch nur einen Akkord — machte es unvermeidlich, diesen Charakter überwiegend rhetorisch zu halten. Das psychologisch-dramatische Moment ist bei diesen Volksspielen zu so nebensächlicher Bedeutung herabgedrückt, daß man schon deshalb eher eine Gefahr als eine Hoffnung aus dieser Bühnenreform entspringen sieht. Statt der Darlegung eines Weltzustands, wie er sich in großen, von Leidenschaften bewegten Charakteren spiegelt, empfängt man die schönrednerische Verherrlichung geschichtlicher Persönlichkeiten im immer schon bereiten Reflex einer vorausgesetzten und doch ganz einseitig tendenziösen Stimmung.

So wohlfeil aber kommen wir aus Volkeskraft nicht zu einer nationalen Schaubühne; so einfach, wie er hier sich spiegelt, ist der Prozeß des Lebens nicht. Künstlerisch und ethisch dürfte selbst auf langen Bahnen der Entwicklung das Volk als solches nicht dazu gelangen, sich gleichsam selbst dramatisch zu exponieren. Man setzt bei solchen Hoffnungen Zustände voraus, die nur auf frühen Kulturstufen der Völker vorhanden sind, wo alle Kräfte der einen, wenn auch noch ganz naiven, dafür aber doch wirklich einheitlich-mächtigen Idee des metaphysischen oder nationalen Mythos hingegeben sind. Diese Stufe kennen wir aber fast nur als eine Hypothese völkerpsychologischer Betrachtung, für die in einer Reihe von Erscheinungen bei sogenannten Naturvölkern noch allenfalls symptomatische Merkmale aufzufinden sind. Jede Stufe vorgeschrittener Kultur bei geschichtlichen Völkern zeigt uns diese Strebungen, wie eben bei den Indern und den Griechen, bereits in das Medium des gestaltungsmächtigen Dichter-Künstlers eingeflossen. Durch diesen wird es nun als Kunstwerk in wuchtigen Ausdrucksmitteln dargelegt, und allein durch deren Kraft werden die längst disparat gewordenen künstlerischen Instinkte und Empfänglichkeiten in jene ästhetische Hypnose versetzt, die eine erschütternde Wirkung der Schaubühne ermöglicht. Der größte Dichter und die größte Kunst nur zeigen sich noch mächtig genug dazu. In Oberammergau vertritt den großen Dichter das Menschheitspoem der Heilandslegende in ihrer un-

wandelbaren ethischen Bedeutsamkeit, und zu Hilfe kommt die durch Jahrhunderte gepflegte künstlerische Bereitschaft einer Volksfamilie. Bei den bürgerlichen Volksspielen fehlt in der Regel beides: der Dichter — dem hier die Flügel gebunden wären — und die darstellerische Begabung, deren Stelle die liebe Eitelkeit vertritt.

* * *

Das von Herder vorausgesagte Kunstwerk, das durch Regeneration und Vereinigung der getrennten Kunstfertigkeiten und Kunstarten, mit der Musik als Grundelement, im Drama und in einer dem Wesen der dramatischen Aufgabe entsprechenden Kultur des Theaters seine Erfüllung finden sollte, war durch ein Zurückleiten der künstlerischen Mittel auf deren primitive Qualitäten gewiß nicht herzustellen. So bedauerlich im Sinne wirklicher Kultur die Trennung der Künste, ihre Selbständigmachung als Virtuositäten sein mag, so kann doch der moderne Mensch den Anspruch nicht ausschalten, die Künste, wo sie etwa sich wieder zur Einheit zusammenschließen, alle ihre erworbene Entfaltung und Vertiefung darlegen zu sehen. Nur ihre eigensüchtige Ausdehnung soll ihnen hierbei verwehrt sein; als dienende Glieder sollen sie sich einem Ganzen wieder einordnen. Dies konnte nur durch den schöpferischen Willen einer all dieser Künste selbst mächtigen Persönlichkeit, eben durch den „Mann“, den Herder kommen sah, den Dichter-Künstler bewirkt werden. Und wenn das Drama auf seinen hohen Ausdruck kommen sollte, mußte dieser Dichter-Künstler mit der vertieften Beherrschung der kunsttechnischen Talente auch den in der vorhandenen Kultur wirkenden ethischen Kräften einen vorwärts deutenden Ausdruck finden. Jede Anarchie — auch die der Künste — wird nur durch eine Gesetzmäßigkeit besiegt, die das größte Maß von Freiheit und Kraft einem höheren Zweck, als er bis dahin erkennbar war, entgegensetzen versteht.

In weitumfassendem Sinne ist Wagner als der Begründer einer solchen Gesetzmäßigkeit zu erkennen. Das größte Maß von Freiheit und Kraft ist in den Mitteln seines Kunststils entfaltet und im Werke von Bayreuth enthüllt. Allerdings nicht, wie es die nach dem Volksspiel drängende Richtung der Kunstethiker forderte, durch eine primitivere Verwendung der Künste, vielmehr durch eine sehr erhebliche Erweiterung und Vertiefung ihrer Mittel. An der der Musik zugefallenen Wirkung ist zu ermessen, wie dieser Künstler in einem fast unfehlbaren Instinkt die Entwicklung der modernen Psyche und der Differenzierung ihrer ästhetischen Empfindsamkeit vorausgegriffen hat. Der Kampf gegen Wagner, den Musiker, erscheint darum auch

vom Standpunkt der klassizistischen Stilisten ganz erklärlich. Das pathologisch-nervöse Moment in Wagners Musik ist gar nicht zu verkennen; darum rührt er auch oft unmittelbar den physiologischen Grund der Empfindung auf. Dem so lange vergeblich nach Gestaltung drängenden mystischen Hang der Romantik für das gefühlmäßig bestimmte Wissen um die Weltseele gibt er einen in gleicher Intensität nie erreichten Ausdruck, der sich mit fast magischer Gewalt entwirkt, zur Ekstase verleitet oder zur schwülen Bedrücktheit durch das begrifflich nicht faßbare metaphysische Element der Melodie. Neben diesen, wie gar nicht zu leugnen, das Gefühl oft verwirrenden Qualitäten breitet sich aber auch die Fülle der anderen aus, der auf höchst bestimmte Charakteristik der ethischen Ideen, der psychologischen Vorgänge gerichteten; dazu kommt der Glanz seiner Farbe, der Zauber der dramatisch belebten seelischen Linie. Von dem alles umflutenden und durchdringenden Strom dieser Musik getragen, erscheint sein Kunstwerk an sich in unzerstörbarer Vollendung und Kraft.

Ein anderes Resultat jedoch ergibt die Betrachtung der ethischen Bedeutung des Wagner-Dramas. Dort der Eroberer eines neuen Reichs und der Erwecker einer synthetischen Kunstform, die der schöpferischen Phantasie Entwicklungsmöglichkeiten auf eine weite Bahn hinaus erschloß, steht Wagner als ethischer Ausleger des Weltzustandes, so aktiv und schaffend er hier auch erscheinen möchte, doch eher erleidend — eher bestimmt als bestimmend — in der Reihe der Geister des Jahrhunderts. Freilich auch so noch als eine Kulturgewalt und als ein machtvoller Verkünder jener seelischen Energie, die als christliche Weltanschauung der allerwichtigste Faktor im Entwicklungsprozeß der letzten beiden Jahrtausende war. In dieser Weltanschauung ist es jedoch bedingt, daß sein Drama oft gerade da keinen sieghaften Ausblick auf die ethische Freiheit des Menschen gewinnt, auf seine unendliche innere Anlage, die an sich — worauf Wagner mit Recht so schweres Gewicht legt — die „moralische Bedeutung der Welt“ verbürgt, wo die dogmatische Erkenntnis mit der künstlerischen verquickt ist. Denn Wagner kommt von der asketischen Auslegung des Christus-Gedankens nicht los und erfuhr für deren Dualismus eine erkenntnisgemäße Bestätigung im Pessimismus Schopenhauers und in dessen Weltverneinung, die ihn gefangen und befangen hielten. In seinem durch das künstlerische Sehnen gesteigerten Subjektivismus, der ihn das Erleiden der Welt zu einem dauernden schmerzlichen Erleben machte, ihn die als Kultur sich anpreisende neuzeitige Zivilisation — in ihrer Stumpfheit und ihrem oft abgründigen Widersinn — als ein geradezu lebenunterbindendes Element empfinden ließ, erlag Wagner der Versuchung,

den glück- und würdelosen Zustand der Menschheit als ein Postulat des Lebens selbst zu begreifen und so der Abkehr vom Leben — mit Schopenhauer der Abkehr vom Willen — zuzuneigen.

Da diese Weltanschauung ihm eine wahrhaftige Überzeugung war, durchdringt sie auch sein Kunstwerk mit zwingender Gewalt; und dessen gefühlmächtige Mittel sich dienstbar machend, wirkt sie mit der Wucht unzweifelhafter Wahrhaftigkeit: sie überwältigt uns — aber sie überzeugt uns nicht, wenn wir nicht von der Erkenntnis oder vom Glauben aus auf dem Boden dieser Weltanschauung stehen. Daher stammt die empfindsame Dissonanz zwischen Idee und Form, die sich nicht schwichtigen lassen will und die bei einer großen Gemeinde von Anhängern des Musikdramas und von Wagners künstlerischem Genius sich fast unfehlbar nach dem Anhören der hierin gerade programmatisch bedeutsamen Werke einstellt: sie ist der Protest gegen die metaphysisch-dogmatische Auslegung des Menschheitszustandes. Wagner braucht eine mit der „Ersünde“ behaftete Menschheit, der er „Erlösung“ bringen will. Mit dieser dogmatischen Annahme bleibt er aber jenseits des ethischen Monismus, dem der Entwicklung tragende Geist in Kunst und Religion seit mehr als hundert Jahren zustrebt. Der alle echte Tragödie auszeichnet: an Aischylos und Shakespeare, an unseren Klassikern, an Kleist und Hebbel gemessen, gibt sich die Ethik Wagners als eine reaktionäre, als eine fast scholastische.

Wie mächtig Wagner ohne die metaphysische Not wirken kann, ist an den Meisterfingern zu zeigen versucht worden. Und immer da, wo der Künstler mächtig wird über den Religionsethiker, leuchtet eine wirkliche Erlösung auf: nämlich durch das machtvoll Sinnliche der blühenden Lebenserscheinung im reichsten Kunstgewand. Und immer ist das ideale Moment der inneren Wahrhaftigkeit doch auch noch stärker als der Einspruch anderer Erkenntnis. Die reinste Wirkung erzielt sein Ethos in Tristan und Isolde: in der Apotheose des Willens zur Liebe, der im Untergang doch die „Welt“ bejaht, indem er die „Welt dieser Zustände“ verneint, ist in der Tat der Pessimismus überwunden, weil er im Ethos der welterhaltenden Leidenschaft aufgelöst erscheint. Brüchig und verworren ringt sich dagegen die Idee durch das Haupt- und Programmwerk des Rings der Nibelungen. Nachdem Wagner leider gar die ursprüngliche dichterische Fassung verließ, fehlt die erlösende Perspektive. Denn es ist der aus den Tatsachen Sprechenden Logik nach ein ethischer Trugschluß, daß der Fluch des Nibelungen überwunden sei, wenn die Rheintöchter von Brünhilde — der „erlösenden Weltentat“ nach H. St. Chamberlain — den Ring der Macht zurückgewinnen, da ja an demselben Punkte der ganze Prozeß wieder von vorn beginnen und sich

um so schlimmer gestalten muß, als nun die Götter zur Ruhe gebracht sind und von der Siegfriedsart der Götterkinder kein Held auf Erden bleibt. So sind die Nibelungen in der Tat das erhabene Muster der „pessimistischen“ Tragödie.

Von diesem Pessimismus erlöst sich Wagner selbst im Werk seiner höchsten künstlerischen Reife, im ‚Parsifal‘; aber als Ethiker erleidet er dabei den ärgsten Rückfall in den Dualismus. Mit Berechtigung darf aus einem freieren Erfassen des christlichen Geistes eine solche Verdächtigung des Lebens als der Heilandslehre geradezu widersprechend empfunden werden. Der letzten Absicht Wagners vielleicht zu Unrecht: denn der metaphysischen Verneinung der Welt sollte hier freilich die „praktische Bejahung“ entgegengestellt werden. Nicht der Widerstand allein gegen die sinnliche Verführung gibt Parsifal die Kraft zu seinem Erlöseramt: erst die Tat. Von langer Tatzahrt kommt er zum Gral als dessen bestimmter König zurück. Das wäre trefflich, wenn eben diese Taten, wie bei Faust, uns den Menschheitshelden zeigten. Von solchen Taten aber erfahren wir nichts. Wir sollen glauben, wo wir sehen möchten . . .

In der Nachschrift zu dem Aufsatz ‚Religion und Kunst‘ faßt Wagner zusammen: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne“. Ein Beispiel solcher Durchführung, mitsamt den Konflikten, die sich aus dem Verfall der historischen — muß heißen: historisch notwendig so gewordenen — Menschheit ergeben, das hätte der Inhalt zu sein eines Dramas, das das Ethos religiöser Lebensauffassung verkünden will. In der Handlung des Parsifal klingen Themata solcher Regenerationen an: der Vegetarismus wird als Heilslehre verkündet und das brahmanisch-buddhistische Gesetz der Gleichstellung der Tierwelt. Das sind gewiß bedeutsame ethische Momente, wenn man mit Wagner die Meinung teilt, die in der oben genannten Schrift theoretisch verteidigt ist: daß der Abfall von der Pflanzennahrung allein die sündige Beschaffenheit der Menschheit herbeigeführt habe. Aber diese in wundervolle künstlerische Innigkeit gehüllte Ausbreitung eines esoterischen Idealismus wirkt nicht als dramatisches, nicht als tragisch-heroisches Motiv. Ihr gegenüber ist der Weltzustand nur in zwei fast allegorische Gestalten verkörpert: in Kundry, in der das Ahasver-Motiv verwendet ist — die gezwungene Sünde, wie man sie nennen könnte — und in Klingsor, der sich selbst entmannt hat, um über die Welt und in Sonderheit über die Gralsritter Herr zu werden. Nachdem jedoch Klingsor durch die „tümbe“ Einfalt und Unempfindsamkeit — zwei ethisch durchaus gleichgültige Eigen-

schaften — Parzifals Überwinden liegt, Kundry dadurch vom Zwang erlöst ist, fehlt zur Entwicklung einer aktiven Ethik das Gegenpiel. Die in ihrer Erbsünde hinsiechende Menschenwelt bleibt hinter den Kulissen.

Daraus erhellt zur Genüge, daß mindestens Parzifal durchaus nicht „das Drama der Dramen“ ist; und ganz unrecht hat H. St. Chamberlain, wenn er sagt: „im Parzifal, dem Werk seiner letzten dreißig Lebensjahre, hat der Meister das vollbracht, was dem Wortdrama ewig versagt bleiben mußte: er hat einen tragischen Helden geschaffen, der als Sieger aus dem Lebenskampf hervorgeht“. Erstens ist Parzifal aus den erörterten Gründen kein tragischer Held; er erweist sich nicht als solcher. Und daß das Wortdrama außerstande wäre, einen siegreich aus dem Lebenskampf hervorgehenden Helden von Ewigkeitsbedeutung zu schaffen, sollte man den Deutschen, die den Faust von Goethe ihr eigen nennen, nicht sagen dürfen.

Wagner hat unsere Schaubühne erlöst aus ihrer Ohnmacht. Die Welt jedoch braucht nicht sowohl Erlösung als Erfüllung. Nicht vom Gralskelch mystischer Weihe und Gnade geht diese Erfüllung aus, sondern von der Tat des menschlichen und allem Menschlichen — wie der Heiland! — nahestehenden Helden, die der Entwicklung, dem Werden im ewigen Fluß der Dinge die Bahn frei macht, indem sie die Hemmungen vermindert.

Die erste Aufgabe der Philosophie ist es, die
 Grundgesetze der Vernunft zu entdecken.
 Diese Gesetze sind die Prinzipien der
 menschlichen Erkenntnis. Sie sind die
 Grundlagen aller Wissenschaften.
 Die Philosophie ist die Wissenschaft
 von den Prinzipien der Vernunft.
 Sie ist die Wissenschaft von den
 Gesetzen der menschlichen Erkenntnis.
 Sie ist die Wissenschaft von den
 Grundlagen aller Wissenschaften.
 Die Philosophie ist die Wissenschaft
 von den Prinzipien der Vernunft.
 Sie ist die Wissenschaft von den
 Gesetzen der menschlichen Erkenntnis.
 Sie ist die Wissenschaft von den
 Grundlagen aller Wissenschaften.