UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Kapellmeister und Sänger. Darstelllung und Gesang. Steigende Ansprüche an Kunstgesang. Die Ausbildung des Opernsängers. Die Primadonnen der romantischen Theaterzeit. Wilhelmine Schröder-Devrient. Ihr ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-71797

Visual Library

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 Opferfests' in München, ferner der fruchtbare und tüchtige Peter Joseph Lindpaintner in Stuttgart, den man als den Komponisten der Musik zu Schillers Glocke verehrte. Später stand an erster Stelle — neben den an der Dresdner Oper genannten — Franz Lachner, der Generalmusikdirektor in München. Sein Bruder Vincenz Lachner wirkte in Mannheim, der dritte Bruder, Ignaz, in Stuttgart und in Hamburg. Eine jüngere Schule von Dirigenten ging aus der musikalisch-dramatischen Ära hervor, die durch Liszt, Berlioz und Wagner bestimmt ist: sie kann als Abfolge der psychologisch-dramatischen Richtung der Programm-Musik und des Musikdramas Wagners bezeichnet werden. Ihre Wirksamkeit und Bedeutsamkeit fällt in das letzte Drittel des Jahrhunderts.

Die gleichen Dissonanzen zwischen den Forderungen der Bühne und denen der Musik waren natürlich auch bei den Sängern auffällig. Es war eine relative Wohltat für die sich emanzipierende deutsche Oper gewesen, daß sie aus dem Singspiel hervorgegangen war und daß deutsche Schauspieler ihre ersten Sänger, das heißt, Darsteller abgaben, also allmählich in die sich immer steigernden Aufgaben der Oper hineinwuchsen. Doch waren dieser Entwicklungsfähigkeit bald natürliche Grenzen gesteckt: an die neufranzösische und die neuitalienische 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 Rokokoperiode, Gesangsvirtuosen auf der Bühne zu sehen. Von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

da ab rückte dann aber auf der Opernbühne das darstellerische Element überhaupt entschieden in zweite Linie. Nur die Stimme von Kraft und Wohllaut 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 Stilforderung 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 Kunstsänger, denen die Opernbühne einfach nur das von der Gesellschaft bevorzugte und das besser bezahlte Podium war, auf diesem statt im Konzertsaal ihr Virtuosentum zu entfalten. Für die dramatische Kunst waren sie tote Faktoren; ihr Wert wäre in einer Geschichte der Gesangskunst, 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 Kotzebueschen Knabenrollen „entzückt" 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 Theaterroutine: 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Rötscher, wonach der poetisch-rührende Gehalt der Leistungen einen höchsten Grad erreicht haben muß. Aber aus den Kritiken Rötschers, 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 ‚Feldlager' 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 Küstnerschen Epoche trat dann Luise Köster als poetische Darstellerin hervor und als eine Sängerin von reinster Kunstwirkung.

In München zeichnete sich (1830 bis 1850) Wilhelmine Haßselt 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 Schechner 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 Virtuosentums, 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 — solang 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 hinübergeflossen: 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 Livländer, von Bock. Sie starb in Koburg, wohin sie sich zurückgezogen hatte, am 20. Januar 1860.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aus der Schule der Dresdner Oper ging, von dem trefflichen Johannes Mikſch 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 Wüſt ein ausgezeichnetes Talent; man rühmte ſie als die beſte Eglantine Webers. In dieſem Rollenfach errang ſich jedoch die entſchiedenſte Bedeutung Johanna Wagner, verehelichte 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 Stimmausbildung, um dann als Norma, Valentine, beſonders aber als Fides 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 Weimariſchen Theaters, tritt dann die hervorragend poetiſche Geſtalt von Roſa Agthe, ſpäter die Gattin

von Feodor 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 Fehringer, 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 Tenöre 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 Forti 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 Oratoriensänger, europäischen Ruf erwarb. Eine ganze Reihe vortrefflicher Baritonsänger wäre hier zu nennen, wie der Vorgänger des erwähnten Feodor 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 Buffofächer kann in der Tat nicht verkannt werden und erklärt sich daraus, daß unter ihnen die meisten noch aus dem Schauspielerstand 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 stimmgewaltige und doch einigermaßen die Illusion erfüllende Tenöre 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:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Prölß, 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 Sänger, die das eigentlich selbstverständliche Gesetz dramatischen Gesangs gewissenhaft erfüllten: deutliche Textaussprache. 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 ‚Feen', 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 ‚Fliegenden Holländer' aufgetaucht, aber nur erst für die poetische Gestaltung; die musikalische, mit ihrer deutlichen Wendung zur deutsch-roman-