



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Nibelungen im Jahr 1876. Kunstform und Theatertechnik. Die Kritik an Bayreuth. Die Darsteller des Nibelungenrings. Die Nibelungen auf der Tournee. Parsifal 1882. Festspiele bis zum Ende des ...

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

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 schmäählich 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 dürften. 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 wiedergefäut, 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 Wis- 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 Weihe 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 Nibelungentrilogie. 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;