



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Wagners Wirkungen auf die Opernbühne. Zunehmende Pflege der symphonischen Musik. Hans von Bülow. Regie des Orchesters. Kapellmeister der Wagner-Schule. Komponisten im neuen Stil. Wagnersänger. Albert ...

---

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

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 Sischer 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 Einwüfen 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 auserjah, 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 zurüstet, 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