



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Musikdrama und Potpourri. Komische Oper und Operette. Lorzing. Die Meistersinger von Nürnberg. Wagner aus der Opernbühne. Volkstheater oder Kunsttheater.

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

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 stilreinste 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 herüberbrachte, 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 emporgeshobenen, 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.