

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 2946. Wien, Dienstag, den 5. November 1872.

Eduard Hanslick, Richard Wagner über Schauspieler und Sänger.

1 Richard Wagner über Schauspieler und Sänger.

Ed. H. Unter den literarischen Productionen Richard Wagner's sind uns stets diejenigen am genießbarsten erschienen, welche sich mit praktischen Fragen des Musik- und Theaterlebens beschäftigen. Als Künstler von außerordentlichem Bühnenverstand, als ein wahres Register-Genie, hat Wagner in jeder seiner Theaterschriften neue, mitunter blendende Lichter auf einzelne Mißstände des Opernwesens geworfen. Unterließ dabei auch manches Uebertriebene, nur aus specifisch Wagner'schem Gesichtspunkte Annehmbare, so blieb doch noch immer genug des Anregenden und Belehrenden. Wir erinnern beispielsweise an die im „Botschafter“ von 1863 erschienenen Betrachtungen Wagner's über das Wiener Hofoperntheater, worin eine schneidige Kritik nicht ohne die wünschenswerthe Legitimation wahrhaft sachgemäßer Verbesserungs-Vorschläge auftrat und die Billigung jedes ernstesten Kunstfreundes, mochte er nun wagnerisch gesinnt sein oder nicht, sich errang. Ein wahres Labsal nach den redseligen, abstract-theoretischen Abhandlungen Wagner's, deren abstruser Inhalt nur von der Ungeheuerlichkeit des Styls noch überhoben wurde. Seit einigen Tagen cursirt eine neue Broschüre von Wagner, welche schon durch ihren Titel: „*Ueber Schauspieler und Sänger*“ als vielversprechende Abhandlung jener ersten Art angekündigt. Wen müßte es nicht interessiren, all die dramaturgischen Beobachtungen, die Wagner während seines vielbewegten Theaterlebens gesammelt, in geordnetem Zusammenhange vortragen zu hören? In der That fehlt es dem neuen Schriftchen weder an feinen Bemerkungen, noch an derben Wahrheiten, die uns ein rasches „Ja, so ist es!“ entlocken oder doch zu fruchtbarem Nachdenken reizen, ob es wirklich so ist. Ein unwillkommener Zug jedoch, der alle neueren Schriften Wagner's charakterisirt und von Jahr zu Jahr sich schärfer ausprägt, herrscht auch in diesem Büchlein „über Schauspieler und“. Es ist die verdammende Härte gegen alle bestehenden Sänger Kunstzustände mit der schließlich unausbleiblichen Hinweisung auf den Autor selbst, als den einzigen heilspendenden Quell aller künftigen Besserung. Dieser Wechsel von unersättlichem Schimpfen und unersättlicher Selbstverherrlichung macht dem Autor eine stetige, leidenschaftslose Gedanken-Entwicklung fast unmöglich. Im Zuge irgend einer wichtigen Auseinandersetzung hält er oft plötzlich inne, um ein Sturzbad von Zorn und Spott über Sänger, Schauspieler, Dichter, Componisten, Capellmeister oder Intendanten zu ergießen, so daß man sich verwundert fragt, was ihm denn überhaupt daran liegen könne, mit solchen Creaturen sich unausgesetzt abzugeben. Die Auflösung des Räthsels er scheint früher oder später in der Hindeutung, daß er selbst es sei, Wagner der Dichter, Wagner der Componist, Wagner der Dirigent, kurz ner Wagner und immer nur Wagner, der inmitten der allgemeinen

Verdummung und Verderbtheit als fehl- und fleckenloses Vorbild dastehe. Unwillkürlich denkt man an die alte Geschichte von dem gesprächigen Herrn, der sich einigen das Irrenhaus besichtigenden Fremden als Cicerone anbietet, ihnen über die Narrheit jedes einzelnen Patienten die pikantesten Aufschlüsse gibt und schließlich einen sich für Christus haltenden Irrsinnigen mit der stolzen Versicherung zurechtweist: Das muß ich ja am besten wissen, da ich selbst Gott Vater bin.

Im Eingange der neuen Schrift empfängt Wagner seine Mimen noch ganz artig, wie ein höflicher Hausherr an der Thür. „Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instincten alle Hoffnung selbst für die Erreichung von Kunstzwecken, die ihnen zunächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann.“ Ja er steigert das Verdienst der Schauspieler bis zur Uebertreibung, „daß der eigentliche Kunstantheil bei Theater-Aufführungen lediglich den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser des Stückes zu der eigentlichen Kunst nur so weit in Beziehung steht, als er die von ihm im voraus berechnete Wirkung der mimischen Darstellung für die Gestaltung seines Gedichtes vor allen Dingen verwertet hat. Darin, daß es in Wahrheit, und trotz aller ihm ein geredeten Maximen, nur an die Leistung der Schauspieler sich hält, bekundet das Publicum noch am besten einen wirklich unverdorbenen Kunstsinn“. Daraus müßte folgen, daß dem Publicum eine gute und eine mittelmäßige Dichtung ganz denselben Eindruck mache, wenn nur beide von denselben vorzüglichen Schauspielern dargestellt werden. Für die „sichersten theatralischen Künstler der Welt“ erklärt Wagner mit Recht die Franzosen; nur wirft er ihnen vor, daß es sich in ihrem Theater stets nur um die Kunst des Comödie-spielens handle. Die Deutschen hätten allerdings denselben Fehler, und man könne sagen: „es werde hier wie dort Comödie gespielt, nur spielen die Franzosen gut, die Deutschen aber schlecht“. *Talent* sei dem Deutschen nur im „allerspärlichsten Grade, ja fast gar nicht zu eigen“. In den deutschen Theater-Aufführungen findet Wagner lediglich „die Sucht Comödie zu spielen, in welcher Shakspeare so gut wie Scribe zu Grunde geht und vor unseren Augen sich in einen lächerlichen Travestirungs-Apparat auflöst. Eine per sönliche Eitelkeit, welcher es an jeder Befähigung zur künstlerischen Täuschung über ihre Zwecke gebricht, läßt unsere Mimen daher im Lichte *völliger Stupidität* erscheinen“. Nur vor Einem Mißgeschick sei der deutsche Schauspieler bewahrt: „er kann nie aus seiner Rolle herausfallen, weil er nie darinnen ist“. So urtheilt Wagner über die ganze deutsche Schauspielkunst, gerade als ob er nur den schlechtesten Abhub derselben gesehen hätte. War er denn niemals im Burgtheater? fragt man sich unwillkürlich. O ja; Wagner sah hier einmal Goethe's „Faust“ aufführen (wahrscheinlich mit der Haizinger, Bognar, mit Fichtner und Lewinsky) und erzählt davon, er habe sich nach den ersten Acten mit dem an den Director ertheilten Rath entfernt, er möge seine Schauspieler wenigstens veranlassen, Alles gerade noch einmal so schnell, als sie es gethan, zu sagen, und diese Maßregel mit der Uhr in der Hand durchsetzen; „so nämlich schien es mir möglich, den *grenzen*, in welchen jene Leute beim Tragiren *losen Unsinn* verfielen, wenigstens einigermaßen unmerklich zu machen“. Die allgemeine Ansicht, daß die Stärke dieser Künstler hauptsächlich in Conversationsstücken liege, corrigirt Wagner mit der Versicherung, dieser deutsche Conversationston sei vollends ein „Gallimathias von Unnatur, gezielter Flagelei und negerhafter Koketterie“. Man sieht, der Meister ist gottlob recht wohl auf.

Einmal im Zuge, über die Schauspieler zu schimpfen, erwischt er natürlich auch die Dramendichter beim Schopf, als die schlimmsten Mitschuldigen an jenem grenzenlosen Unsinn. „*Hebbel's Nibelungen*“ machen ihm den Eindruck „einer Parodie des Nibelungenliedes, ungefähr in der Weise der'schen *Blumauer* Travestie der Aeneïde“. „Der gebildete moderne Literat,“ sagt Wagner, „scheint hier offenbar die ihm so dünkende Groteske des mittelalterlichen Gedichtes durch lächerliche Ueberbietungen zu verhöhnen; seine Helden gehen hinter die Coullisse, verrichten dort eine monströse Heldenthat und kommen dann auf die Bühne zurück, um in geringschätzigem

Tone, wie etwa Herr v. Münchhausen über seine Abenteuer, darüber zu berichten... wie als ob Jeder sagen wollte, das Ganze sei doch nur eine Lumperei, worunter dann ebensowol die Nibelungen als das deutsche Theater zu verstehen wäre.“ In diesem Tone geht es fort. Um das ganze Verbrechen zu begreifen, muß *Hebbel's* man sich freilich erinnern, daß gleichfalls die *Wagner* Nibelungen dramatisirt hat und daß in diesem Musikdrama die monströsen Heldenthaten keineswegs hinter der Scene, sondern vor den Augen des Publicums verrichtet werden. Wagner's Siegfried hetzt einen wilden Bären auf der Bühne herum, der „ungeheure, eidechsenartige Schlangengurm“ attackirt die Leute schweifrollend, feuerspeiend und dazu singend auf der Bühne. Wir ziehen in diesem Fall die Lumperei des „gebildeten“ Literaten denn doch der andern vor.

Bei Gelegenheit der „Nibelungen“ bekommen auch die Bühnendirectoren ihr Theil: „Unsere Schauspieler sehen von ihren Intendanzen solche Stücke ebenso als bare Münze aufgenommen, wie es in den sonderbar ironischen Unfläthereien unserer in das Große arbeitenden Historien maler von den Kunstprotectoren geschieht: es wird, wie un erläßig, Musik dazu gemacht, und nun muß der Mime daran gehen, zu sehen, wie weit er es in seinen abgeschmack testen Manieren etwa noch bringen könne.“ Wagner ist em pört, daß unsere Theater den zweiten Theil von Goethe's „Faust“ nicht aufführen, eine Zumuthung, über welche wahrscheinlich Goethe selbst am meisten erschrocken wäre. In seiner Sucht nach Paradoxen steigt Wagner bis zu der Behauptung auf, „daß kein Theaterstück der Welt eine solche scenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist, als dieser ebenso verkettzte als unverstandene zweite Theil der Tra“. Aber unserem „elenden modernen Theater“ ent gödiespricht „unser völlig blödsinnig gewordenes Kunsturtheil“ — kurz, es kann R. Wagner nicht beifallen, Reformpläne für das „in tiefster Wurzel verdorbene deutsche Theater“ machen zu wollen!

Wie soll nun aber Wagner aus diesem selbst bereiteten Höllenpfuhl wieder herauskommen? Ganz einfach: durch einen kühnen Sprung. Nachdem er anfangs (Seite 10) gesagt, der Deutsche besitze schauspielerisches Talent nur „im allerspärlichsten Grade, *ja fast gar nicht*“, findet er auf einmal (Seite 23), „daß der Deutsche auch für die drama tische Kunst *nicht minder befähigt* sich zeigen werde, sobald seinem Genius das ihm eigene Gebiet hierin frei er öffnet, ja eben nur offen gelassen wird“. Wer eine feine Witterung hat, der spürt hier schon im Säuseln des Lüft chens das Herannahen von „Gott Vater“. Nur noch ein wenig Geduld. Wagner stellt sich zuvor noch die Frage, wo der Schauspieler, welcher ja nur comödiantische Affecta tion zur Nachahmung vor sich hat, den unentstellten, natür lichen Menschen finden könne. Seine Antwort lautet: Nur noch im gemeinsten Leben. „Nur in dem niedrigsten Genre wird bei uns in Deutschland noch gut Theater ge spielt.“ Soll dies ein anerkennendes Wort sein für die volkstümliche Frische, mit welcher bei uns die Stücke von Raimund und Nestroy gespielt werden? Gott bewahre! Die „sogenannten Volkstheater in den deutschen Städten“ ver urtheilt Wagner ausdrücklich als „ein widerwärtiges Zerr bild“. Das Ideal originalen theatralischen Volksgeistes, das Wagner meint, ist „das“! Im vollen Ernst. In einer solchen *Kasperltheater unserer Jahrmärkte* Vorstellung, mit dem „bis in das Dämonische gesteigerten“ deutschen Kasperle und dem „ruhig gefräßigen Hannswurst“ ist unserem Meister „ein letztes Licht der Hoffnung aufge gangen“ — er nennt dieselbe geradezu „das echtste aller Theaterspiele, die er noch je angetroffen“.

Verlassen wir den Schauspieler und wenden wir uns mit Wagner zum *Opernsänger*. Unter diesem verstehen wir gegenwärtig den eigentlichen Sänger, von welchem nie mehr ein Auftreten im recitirenden Schauspiel verlangt wird. Wagner scheint die Zeit des früheren deutschen Singspiels zurückzuwünschen, wo Schauspieler auch große Opernpartien sangen und es noch keine eigene Coloratur- Sängerin und keinen lyrischen Tenor gab. In diesen „beiden seltsamen Wesen, welche vom übrigen

Personale eines Theaters in einer gewissen, sowol der Stupidität wie der Virtuosität geweihten Absonderung leben“, erblickt Wagner „das Verderbniß namentlich der deutschen Oper“. Wenn Wagner sagt, daß die italienische Gesangs-Virtuosität der Anlage des Deutschen fremd sei, so hat er ohne Zweifel Recht. Er geht aber zu weit mit der Behauptung, „der italienische Canto sei, mit der deutschen Sprache verbunden, *unausführbar* und wir müssen ihm durchaus ent sagen“. Der italienische Gesang ist ebensowenig auf deutsche Worte schlechtweg „unausführbar“, als die deutsche Sprache dadurch „zu einem verzerrten Wüste unverständlich articulir ter Vocale und Consonanten“ wird. Wir fühlen deßhalb keine Nöthigung, auf Wagner's Commando den Schätzen der italienischen Opern-Literatur „durchaus zu entsagen“. Wagner klagt weiter über „die gänzliche Verbildung der deutschen Sänger in einer Vortragsmanier, welche alle gesunde Sprache ausschließt“. „Da unsere Sänger nicht natürlich aussprechen, kennen sie auch meistens den Sinn ihrer Reden gar nicht, und der Charakter der von ihnen zu gebenden Rolle wird ihnen somit nur nach allgemeinen schattenhaften Umrissen bekannt. Bei dem hieraus ent stehenden irrsinnigen Herumtappen treffen sie dann für den Zweck des Gefallens auf nichts Anderes, als die hie und da zerstreuten Ton-Accente, auf welchen sie nun mit stöhnen dem Athemzug ihre Stimme, so gut es geht, loslassen.“ Es sei ihm nun fast erstaunlich gewesen, fährt Wagner fort, „wie schnell ein solcher Sänger, bei nur einiger Begabung und gutem Willen, von dem Unsinne seiner Gewohnheiten zu befreien war, sobald ich ihn auf das Wesentliche seiner Aufgabe in aller Kürze hinleitete!“ Die Künste unserer Gesanglehrer seien freilich gänzlich vergebliche Mühe. „Es kann sich nur darum handeln, von welcher Beschaffenheit die *Auf* sind, welche wir den mimischen Talenten unseres *gaben* Volkes für die Ausübung ihrer Kunst vorlegen. Auf dieses *Beispiel* kommt es daher an, und im hier berührten besonderen Falle verstehen wir darunter *das Werk des*. Das, was ich als das un *dramatischen Musikers*seren Darstellern zu gebende *Beispiel* bezeichnete, glaube ich mit den „am deutlichsten auf *Meistersingern* stellt zu haben.“ Jetzt ist, wie wir sehen, Gott Vater leibhaftig zur Stelle, um uns nicht wieder zu verlassen. Er findet in seinen eigenen Arbeiten die Phasen der Entwicklung aus dem in der Oper herrschenden Styl-Labyrinth „zu einem einzig gesunden deutschen Style“, und seine „ermuthigen ihn zu dem Ausspruche, *Meistersinger* „daß, wenn das Schauspiel wirklich durch die Oper verdorben worden sei, es jedenfalls *nur durch* die Oper wieder aufgerichtet werden könne“.

Es ist nicht zu leugnen, daß Wagner die Sänger vor trefflich für *seine* Zwecke abzurichten versteht; aber wenn er behauptet, erst durch das Einstudiren seiner „Meister“ eine vollständige Neugeburt aller Sänger hervorgesingerbracht zu haben, so widerspricht dem doch der Thatbestand. Wir können nämlich versichern, daß jene Künstler, die sich in der Münchener Vorstellung der „Meistersinger“ auszeichneten (Betz, Hölzel, Nachbaur, Mallinger etc.) bereits früher und in ganz verschiedenen Opern genau so vortrefflich waren, und daß umgekehrt die mittelmäßigeren Mitglieder nach den „Meistersingern“ und trotz dieser so mittelmäßig geblieben sind, wie zuvor. „Ich darf mir“, sagt Wagner sodann, „das Verdienst zusprechen, durch die musikalischen Zeichen meiner Partitur dem Sänger die richtigste Anleitung zu einer natürlichen dramatischen Vortragsweise, wie sie selbst dem recitirenden Schauspieler gänzlich verloren gegangen ist, zu geben zu haben.“ Hierauf läßt sich blos mit der Bitte an den Leser antworten, er möchte eine beliebige längere Conversationsstelle in den „Meistersingern“ aufschlagen (z. B. die Reden der Magdalena in der Kirchenscene, oder David's im ersten Gespräch mit Stolzing) und urtheilen, ob diese in Quinten, Sexten, mitunter noch weiter herumspringenden Sylben, welche im Redeton des recitirenden Schauspielers um einen Viertel- oder halben, höchstens um einen ganzen Ton von einander abstehen — einer natürlichen Declamation entsprechen oder aber das Gegentheil davon sind. Wenn nach *diesem* „Beispiel“ der gesammte dramatische Vortrag nicht nur in der Oper, sondern auch im Schauspiele „wieder aufgerichtet wer-

den“ soll, dann bitten wir doch in aller Bescheidenheit lieber um Beibehaltung des „grenzen losen Unsinn“ unserer Wiener Burgschauspieler.

Nachdem Wagner seine „Mimen“, wie wir erwähnt, beim Eintritt als freundlicher Hausherr schmeichelhaft empfangen hat, um sie dann desto bequemer und gründlicher abzustrafen, fühlt er doch beim Abschied wieder die moralische Nöthigung, ihnen ein Pflaster für ihre Wunden mitzugeben. Er thut dies am Schlusse durch eine Verherrlichung der berühmten Schröder-Devrient. Es gewährt einen durch seine außer ordentliche Seltenheit wohlthuenden Eindruck, Wagner vor einem andern als seinem eigenen Bilde warm werden zu sehen. In dieser ungewohnten Stimmung gesteht Wagner sogar, daß ihn die Schröder als Emmeline in der „Schweizer“ hingerissen habe. Daraus darf man vielleicht die Verfamilemuthung ziehen, es müsse dem deutschen Sänger von Talent und Kunstbildung auch lange vor dem „Meistersinger-Beispiel“ möglich gewesen sein, aus dem Banne „comödiantischer Affec tation“ und „völliger Stupidität“ ein wenig herauszutreten.