Musikkritik
Das zeitgenössische Wagnerbild
Wagner in Dresden

von
Helmut Kirchmeyer

»Neunzehntes Jahrhundert«
Forschungsunternehmen
der Fritz Thyssen Stiftung

Helmut Kirchmeyers Situationsgeschichte der Musikkritik ist auf sechs Teile berechnet. Der I. Teil befaßt sich mit den systematischen Sachfragen einer Beurteilungstechnik in Form einer musikkritischen Poetik, der II. Teil gibt einen Abriß aller musikkritischen Systeme aus der Zeit zwischen 1797 und 1911. Die drei folgenden Teile enthalten die Handwerksgeschichte und zeigen am Einzelbeispiel, wie sich die im II. Teil dargelegten Beurteilungsmethoden und Überzeugungen am zeitgenössischen Kunstwerk ausgewirkt haben: der III. Teil in der Zeit bis zum Ende der Neuromantik, der IV. Teil in der Zeit Wagners, der V. Teil in der Zeit bis zum Aufbruch der Neuen Musik. Der VI. Teil endlich bringt ein biographisch-bibliographisches Kritikerverzeichnis aller im genannten Zeitraum hervorgetretenen Musikkritiker sowie das General-Register.

*

Mit „Wagner in Dresden" legt Helmut Kirchmeyer die erste Teilauswertung seiner 1967 und 1968 in diesem Verlag herausgegebenen Sammlungen aller erhaltenen zeitgenössischen Stimmen über Richard Wagner aus den Jahren 1842 bis 1850 vor. „Der voluminöse Band befaßt sich ausschließlich mit einer minutiösen Rekonstruktion von Wagners Dresdner Zeit bis 1849, mit dem Ringen um Rienzi, Holländer und Tannhäuser in Dresden, Berlin, Hamburg und Kassel, mit einer lückenlosen Bilanz von Wagners Wirksamkeit als Komponist, Dirigent, Bearbeiter, Organisator und Politiker, mit seiner privaten und gesellschaftlichen Situation als Mensch und Künstler. Nicht allein, was damals im einzelnen geschah, steht im Mittelpunkt der Darstellung, sondern vordringlich wie und warum es geschah; die Arbeit widmet sich in erster Linie den Motiven, die dieses oder jenes Ereignis so und nicht anders verlaufen, die diesen oder jenen Zeitgenossen so und nicht anders über Wagner urteilen ließen. Die Ergebnisse dieser für die Musikgeschichte neuartigen, von Kirchmeyer Situationsgeschichte genannten Methode sind um so verblüffender, als es Kirchmeyer im Grunde nur darum geht, Wagner in seine eigene Zeit zurückzustellen und aus ihr begreiflich zu machen und mit der Beschwörung der gesellschaftlichen und kulturellen Situation des Dresdens der vierziger Jahre jenseits aller tendenziösen Spekulationen eines apologetischen oder polemischen Befürwortens oder Verneinens ein Stück Realität zur Anschauung zu bringen."

„Neunzehntes Jahrhundert"
Forschungsunternehmen der
Fritz Thyssen Stiftung,
Arbeitskreis Musikwissenschaft

Richard Wagner

Band 7:
Musikkritik —
Das zeitgenössische Wagnerbild
2. Teil: Dokumente 1842—1845
352 Seiten, Bilder, Faksimiles
3. Teil: Dokumente 1846—1850,
405 Seiten

Band 23:
Das Drama Richard Wagners
als musikalisches Kunstwerk
herausgegeben von Carl Dahlhaus
320 Seiten

Band 24:
Studien zur Instrumentation
Richard Wagners
von Egon Voss
340 Seiten

Band 26:
Richard Wagner —
Werk und Wirkung
herausgegeben von Carl Dahlhaus
248 Seiten

Band 29:
Wagner und Beethoven —
Untersuchungen
zur Beethovenrezeption
Richard Wagners
von Klaus Kropfinger
ca. 272 Seiten, in Vorbereitung

Band 35:
Die Rezeption der Kunst
Richard Wagners in Italien
von Ute Jung
in Vorbereitung

100 Jahre Bayreuther Festspiele

Band 5:
Wagners Konzeption
des musikalischen Dramas
von Carl Dahlhaus
124 Seiten

Gustav Bosse Verlag
Regensburg

Musikkritik • Wagner in Dresden

Kirchmeyer •

19.
Jh

Kirchmeyer

Musikkritik IV, 1
Wagner in Dresden

Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts
Band 7

Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung
Arbeitskreis Musikwissenschaft

Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland

dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts

von Helmut Kirchmeyer

Das zeitgenössische Wagner-Bild

Erster Band: Wagner in Dresden

Gustav Bosse Verlag Regensburg 1972

„Situationsgeschichte der Musikkritik
und des musikalischen Pressewesens in Deutschland“

Teil I Allgemeine musikkritische Systematik

Teil II System- und Methodengeschichte

Teil III Die romantische Idee im Spiegel ihrer Kritik

Teil IV Das zeitgenössische Wagner-Bild
1. Band: Wagner in Dresden
2. Band: Dokumente 1842—1845
3. Band: Dokumente 1846—1850

Teil V Die Problematik der Neudeutschen

Teil VI Biographisch-Bibliographisches Kritikerverzeichnis

Copyright 1972 by Gustav Bosse Verlag Regensburg — Printed in Germany
ISBN 3 7649 2019 X

Mittelbayerische Druckerei- und Verlags-Gesellschaft mbH, Regensburg

Meiner Frau Eva Maria

Inhalt

Erstes Buch: *Anfänge*

Erster Abschnitt: Vom Geist der Dresdner Zeit 1

Erstes Kapitel: Zur Lage des sächsischen, insbesondere des Dresdner Pressewesens bis zur Mitte des Jahres 1843 — Voraussetzungen, Bedingungen, Erzeugnisse 1

I. Das gesteuerte Wort. Gesetzgeberische Vorbehalte zum Verlangen nach freier Meinungsäußerung 3
1. Die sächsischen Zensurverhältnisse S. 3 — 2. Die Auswirkungen der sächsischen Zensurverordnungen zwischen 1812 und 1836 S. 5 — 3. Der sächsische Zensurstreit der zwei- und dreiundvierziger Jahre S. 7

II. Dresden und die Dresdner 15
1. Dresdner Pressespielraum S. 15 — 2. Die Abend-Zeitung S. 17 (a/ Biedermeierliche Ideologie S. 17 — b/ Academia Dantesca, Dresdner Übersetzungskunst und der Hofratsstil S. 19 — c/ Die Krise S. 21) — 3. Der Dresdner Anzeiger S. 22 (a/ Aufmachung und Funktion S. 22 — b/ „Besprechungen. Privatsachen" — Liebesbriefsteller als kritischer Markt S. 25 — c/ Kleinstadtmilieu S. 34)

III. Leipziger Presse 38
1. Journalismus als Literatur S. 38 — 2. Politische Presse S. 40 (a/ Präambel S. 40 — b/ Die Leipziger Zeitung S. 40 — c/ Die Leipziger Allgemeine Zeitung = Deutsche Allgemeine Zeitung S. 43) — 3. Belletristische Presse und Theater-Fachpresse S. 46 — 4. Musik-Fachpresse S. 48

Zweites Kapitel: Hoftheater. Ein Kapitel Meyerbeer 51

I. Dresdner Geschmack 51

II. Ideologie der Großen Oper 54
1. System und Scribesche Machart S. 54 — 2. Psychologie des Meyerbeer-Erfolges S. 56

III. Kurzer Abriß der deutschen Meyerbeer-Kritik in der sächsischen Fachpresse bis 1842 65
1. Die Anfänge bis 1828 S. 65 — 2. Kritik an der Großen Oper S. 67 (a/ Meyerbeer-Kritik vor und zu Schumanns Zeiten S. 67 — b/ Libretto-Technik und zeitgenössisches deutsches Echo S. 74)

IV. Der Leipziger Brückenkopf: Heinrich Laube und das Junge Deutschland 80
1. Laubes Dramentheorie S. 80 — 2. Heinrich Laube und die Folgen S. 81

Zweiter Abschnitt: Rienzi in Dresden 83

Erstes Kapitel: Chronologie 83

Zweites Kapitel: Rienzi als politisches Symbol 85

I. Der historische Rienzi 85

II. Zur Geschichte des Rienzo-Bildes 92

III. Bulwers Roman vom letzten Tribunen 93

IV. Bulwer-Nachfolge 100
1. Allgemeines S. 100 — 2. Julius Mosen S. 100 — 3. Richard Wagner S. 104 — 4. Deutsche Rienzi-Dichtungen bis 1849. Müller, Kirner, Gaillard, Essellen S. 113

Drittes Kapitel: Konstellationen 123

I. Disposition Zensur 123
1. Voraussetzungen S. 123 — 2. Vorgeschichte und Zensurvorbehalte S. 124 — 3. Opernzensuren S. 127 — 4. Rienzi und die Dresdner Zensur — Einzelheiten, Folgen S. 128

II. Disposition Publikum 134
1. Beziehungen Meyerbeer—Wagner S. 134 — 2. Rienzi = Große Oper. Vorbilder und Einflüsse: Weber, Meyerbeer, Bellini, Spontini S. 145

III. Disposition Presse 156

IV. Fazit: Wagners Aussichten für Dresden 1842 160

Viertes Kapitel: Öffentliche Meinungen 161

I. Präambel: Wagner-Kritik bis zum Jahre 1842 161
1. Allgemeines S. 161 — 2. Leipzig S. 161 — 3. Magdeburgs Anonymus = Richard Wagner S. 165 — 4. Riga S. 167

II. Sächsische Tagespresse 169

III. Überlokale Tagespresse außerhalb Sachsens 171
1. Berliner, Kasseler und andere Informationen S. 171 — 2. Die Rienzi-Polemik der Rheinischen Zeitung. Wagner der Franzose S. 171

IV. Sächsische belletristische und Theaterfachpresse 175
1. Braun v. Braunthal und der Leipziger Komet S. 175 — 2. Musik als Erholung. Die Zeitung für die elegante Welt S. 176 — 3. Hitzscholds Rosen S. 176 — 4. Unterstützung durch den Planeten. Eduard Gehe S. 176 — 5. Lewalds Triumph. Die Chronik für die gebildete Welt (Europa) S. 177 — 6. Burmeister-Lyser und die Allgemeine Theater-Chronik. Wagner der Deutsche S. 178 — 7. Nachsatz S. 179

V. Die Musikfachpresse 180
1. Einführung. Zum Verhältnis von fachlicher und nichtfachlicher Wagner-Berichterstattung S. 180 — 2. Im Schatten Meyerbeers. Die Auseinandersetzungen in der Neuen Zeitschrift für Musik S. 181 (a/ Die enthusiastische Introduktion S. 181 — b/ Der dämpfende Widerruf. Albert Schiffner S. 183 — c/ Das vernichtende Finale. Theodor Hagen S. 186) — 3. Der Wiener Rienzi-Streit. Die Allgemeine Wiener Musik-Zeitung S. 188 (a/ Zur Situation der Wiener Musikkritik im Jahre 1843 S. 188 — b/ August Schmidt und die Allgemeine Wiener Musik-Zeitung S. 189 — c/ Die ersten Meldungen S. 193 — d/ Der offizielle Uraufführungsbericht S. 194 — e/ Die Apologie des Musikmeisters Abendroth S. 196 — f/ Schmidt-Kommentare S. 202 — g/ Ein privates Zwischenspiel. Der Lyser-Brief S. 204 — h/ Nachspiel im Repertorium S. 206 — i/ Nachlese in der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung S. 207 — j/ Wagner-Schmidt-Disput. Ein Wagnerscher Privatbrief und seine öffentliche Beantwortung S. 207 — k/ Der Berlioz-Brief S. 210 — l/ Schmidts Hamburger August-Artikel S. 211 — m/ Nachwort über die Auswirkungen. Die Signale für die musikalische Welt S. 213)

VI. Rienzi-Fragmente in Leipzig. Schumanns Verhältnis zu Wagner bis 1843 216

Dritter Abschnitt: Der Stapellauf des Fliegenden Holländers 219

Erstes Kapitel: Zur Werkgeschichte 219

I. Chronologie 219

II. Der Fall Dietsch 221

Zweites Kapitel: Ahasver oder Fliegender Holländer 224

I. Holländer-Psychologie 224

II. Die sagengeschichtliche Überlieferung des Holländer-Stoffes 226

III. Fassungen 228
1. Edward Fitz-Ball S. 228 — 2. Heinrich Heine S. 230 — 3. A. E. Wollheim da Fonseca S. 231 — 4. Richard Wagner S. 232 (a/ Zur Verständigung Heine-Wagner S. 232 — b/ Das Ahasver-Symbol S. 233 — c/ Der Weg zum neuen Glauben. Erlösung als Mythos S. 234) — 5. Paul Foucher und Philippe Dietsch S. 240 (a/ Le vaisseau fantôme — Aufriß und librettistische Einzelheiten S. 240 — b/ Zum Verhältnis Foucher-Heine-Wagner-Marryat S. 241)

Drittes Kapitel: Holländer-Spiegel 245

I. Holländer-Dispositionen und Holländer-Schicksale 245

II. Beweggründe und Beweismittel 251
1. Die Dresdner Holländer-Berichterstattung S. 251 — 2. Uraufführungserfolg-Repertoiremißerfolg. Bescheidenheit als Empfehlung S. 251 — 3. Gattungsfragen S. 253 — 4. Braunthal/Gehe/Lyser (Burmeister) S. 254

Zweites Buch: *Entfaltungen*

Erster Abschnitt: Tendenzen der Wagnerwerkkritik zwischen Holländer und Tannhäuser 259

Erstes Kapitel: Veränderungen in der sächsischen Presse seit 1843 259

I. Zum Popularitätsanspruch der neuen Presse 259

II. Leipziger Neugründungen 261
1. Die Signale für die musikalische Welt (1843) S. 261 — 2. Die Illustrirte Zeitung (1843) S. 263

III. Dresdner Versuche 267
1. Die neue Abend-Zeitung (1843) S. 267 — 2. Dresdener Correspondent, Dresdner Tageblatt, Dresdner Morgenblatt und weitere Presse nach 1843 S. 274

Zweites Kapitel: Musikkritische Realitäten 279

I. Dresdner Lokalkritik 279
1. Das biedermeierliche Triumvirat S. 279 — 2. Julius Schladebach (Wise) S. 283 (a/ Das negative Prinzip S. 283 — b/ Menschliches, Künstlerisches, Unzulängliches S. 286 — c/ Wirkungsbereiche S. 288 — d/ Das Wanderer-Pamphlet S. 289 — e/ Schladebachs Entmachtung S. 294) — 3. Julius Becker S. 296 — 4. F. W. M. = ? S. 297 — 5. Carl Banck S. 300

II. Der Liebesmahl-Streit 305
1. Präambel S. 305 — 2. Dresdner Liedertafelwesen und die lokalpolitischen Zwangsläufigkeiten S. 305 — 3. Zur Entstehung und Bedeutung des Oratoriums S. 310 — 4. Zur Berichterstattung S. 311 (a/ Erste Stimmen. Gesellschaftliche und politische Überlegungen S. 311 — b/ Eingesandt für die Leipziger Zeitung = eingesandt für Richard Wagner S. 312 — c/ Der Lokalstreit S. 313 — d/ Drei Nachspiele — Hirschbach, Schladebach, Wanderer S. 320) — 5. Nachträge S. 323 (a/Liebesmahl 1844 in Leipzig? S. 323 — b/ Eine anonyme Liebesmahl-Kritik S. 324)

III. Querschnitte 325
1. Berichterstattungen S. 325 — 2. Die Signale für die musikalische Welt S. 325 — 3. Die Illustrirte Zeitung S. 327 — 4. Die Abend-Zeitung S. 330

Zweiter Abschnitt: Des Tannhäusers erster Krieg 333

Erstes Kapitel: Tannhäuser-Daten 333

Zweites Kapitel: Tannhäuser-Symbole und Tannhäuser-Thesen 335

I. Der tanhûsaere 335
1. Der historische Tannhäuser S. 335 — 2. Tannhäusers Lebenskreis S. 335

II. Die Tannhäuser-Ballade 337
1. Eine schriftliche Überlieferung: Das Lied von dem edlen Tannhäuser, 1521 S. 337 — 2. Ideologische und historische Schichten der Ballade S. 338 — 3. Über die Entstehung der Tannhäusermotivik S. 339 — 4. Zur Venusbergmotivik S. 339 — 5. Die Lucas-These S. 340 (a/ Der Sängerkrieg auf der Wartburg S. 340 — b/ E. Th. A. Hoffmann und Friedrich de la Motte-Fouqué S. 341 — c/ Ludwig Bechstein S. 341 — d/ Tannhäuser gleich Heinrich von Ofterdingen. C. T. L. Lucas S. 341)

III. Zur Geschichte der Tannhäuser-Dichtung zwischen 1799 und 1845 343
1. Ludwig Tieck S. 343 — 2. Des Knaben Wunderhorn S. 343 — 3. Die Brüder Grimm S. 344 — 4. Heinrich Heine S. 344 — 5. Eduard Duller S. 345

Drittes Kapitel: Wagners Tannhäuser — Wende der Operngeschichte 347

I. Vom Scribe-Libretto zum Wagner-Libretto 347
1. Deutsche Librettostreitigkeiten der vierziger Jahre S. 347 — 2. Wagners neue Librettotechnik S. 354

II. Zum Verhältnis Laube-Wagner nach 1843 358

III. Tannhäuser-Technik 366

Viertel Kapitel: Tannhäuser-Aktualität 369

I. Zur Einführung in die katholische bzw. deutschkatholische Fragestellung des Tannhäusers 369

II. Vorweggenommene Revolution = Sächsische Religionsgeschichte der Jahre 1844 und 1845 370

III. Wagners Verhältnis zum Christentum zwischen 1841 und 1845 381

IV. Tannhäuser-Christologie. Noch einmal Heine-Wagner 386

Fünftes Kapitel: Dresdner Tannhäuser-Streit 391

I. Vorberichterstattung 391

II. Vom Mißerfolg zum Erfolg 393
1. Der verwandelte Mißerfolg S. 393 — 2. Wagners Erklärungen S. 396

II. Zur Geschichte des Rienzo-Bildes 92
1. Der lyrisch-epische Tannhäuser S. 398 — 2. Fehler in der Charakterzeichnung — Fehler im Buch S. 398 — 3. Protest gegen die Personalunion S. 399 — 4. Urteile zwischen den Extremen S. 400 — 5. Die katholische Benennung S. 400 — 6. Ergebnisse S. 402

IV. Die Tannhäusermusik — reflexionsbewußtes Biedermeier, kalt und ohne Tiefe? 403

V. Ausstattungspolemik und Darstellungskritik 406

VI. Die Dresdner Schladebachpolemik von 1845 409

VII. Einzelstimmen 413
1. Einheit von Poesie und Musik — Karl Gaillard und die Berliner musikalische Zeitung S. 413 — 2. Der nationale Gedanke — Hermann Franck und die Augsburger Allgemeine Zeitung S. 414 — 3. Wagner der Dilettant — Julius Becker und die Signale für die musikalische Welt S. 415

VIII. Das Leipziger Intermezzo 417

IX. Dresdner Nachwirkungen 419
1. Ein verklausuliertes Nein — Carl Banck und das Dresdner Tageblatt S. 419 — 2. Technische Analyse — Eduard Hanslick und die Wiener allgemeine Musik-Zeitung S. 419 — 3. Schicksale der Klavierauszüge S. 420 (a/ Allgemeines S. 420 — b/ Herrmann Hirschbachs Weigerung S. 421 — c/ Ernst Kossaks Verfahren in der Neuen Berliner Musikzeitung S. 421 — d/ Nachsatz — Private Ansichten. Schumanns Urteile S. 422)

X. Die neuen Tannhäuser-Schlüsse von 1846 und 1847 424

Drittes Buch: *Zwischenspiele*

Erster Abschnitt: Kassel 427

Erstes Kapitel: Kasseler Leben 427

I. Residenzstadt Kassel 1843 427

II. Kasselscher Pressespiegel 430
1. Presseleben S. 430 — 2. Musikkritik S. 431

Zweites Kapitel: Kasseler Holländer-Streitigkeiten. Öffentliche und private Meinungen 433

I. Spohrs Bemühungen 433

II. Die Kasseler Frage: Erfolg oder Mißerfolg. Erster Parteienstreit 436

III. Kasselsche Lokalpresse 438
1. Allgemeines S. 438 — 2. Otto Kraushaar S. 438 — 3. Librettofragen S. 439 — 4. Rechtfertigung als Ausklang S. 440

IV. Ausstrahlungen 441
1. Allgemeines S. 441 — 2. Informationsdemagogie — Allgemeine Theater-Chronik und Signale für die musikalische Welt S. 441

Zweiter Abschnitt: Hamburg 443

Erstes Kapitel: Die Vorgänge 443

Zweites Kapitel: Hamburgs Handelsliberalismus. Auswirkungen auf Presse und Theater 447

I. Der Zwang zum Liberalismus — Hamburgs Handels-, Wirtschafts- und Außenpolitik 447

II. Zur allgemeinen Lage des Hamburgischen Pressewesens 451

III. Das Stadt-Theater. Konkurrenz und Tantieme 458

Drittes Kapitel: Hamburger Presse der vierziger Jahre 469

I. Hamburger Lokalpresse 469

1. Die Privilegirten wöchl. Gemeinnützigen Nachrichten von und für Hamburg S. 469 — 2. Die Staats und gelehrte Zeitung des unpartheiischen Hamburgischen Correspondenten S. 470 — 3. Die Börsenhalle S. 472 — 4. Die Hamburgische Neue Zeitung S. 472

II. Hamburger Volksblätter 475

III. Belletristik, Mode- und Fachblätter in Hamburg 479

Viertes Kapitel: Rienzi-Berichterstattung 483

I. Tagespresse. Wagners Erfolg 483

1. Tendenzen. Apologetische Anteilnahme S. 483 — 2. Thematik: Erfolg, Hoffnungen, Werktreue, Bedeutung für Hamburg S. 484 — 3. Thematik: Deutscher Stil S. 486 (a/ Deutschtum als technisches Verfahren S. 486 — b/ Christerns politische Deutung S. 487) — 4. Thematik: Libretto S. 488 — 5. Thematik: Monumentalität, Instrumentierung, Dauer S. 489 — 6. Nachwort. Charakterisierung S. 490

II. Überregionale Presse. Wagners Mißerfolg 493

1. Zum Verhältnis zwischen lokaler und überlokaler Hamburger Presse S. 493 — 2. Kampf gegen die Meyerbeer-Nachfolge. Theodor Hagen und die Neue Zeitschrift für Musik S. 496 — 3. Neutrale Berichterstattung am Rande S. 500 — 4. Politische und taktische Apologien S. 501

III. Die Hamburger Rienzi-Kritik nach dem August 1844 504

1. Die neue Lage der Hamburger Lokalpresse S. 504 — 2. Wurda und Tichatscheck S. 505 — 3. Theodor Hagen und die Zeitung des Hamburgischen Correspondenten S. 506 — 4. Wahrlieb und der Freischütz S. 507 — 5. August Schmidt und das Wandsbeker Intelligenzblatt S. 508 — 6. Eduard Marxsen und die Nachrichten von und für Hamburg S. 509

Dritter Abschnitt: Berlin 511

Erstes Kapitel: Zur Einführung 511

I. Berlin um 1840 511

II. Das Berliner Hoftheater 517

1. Berlin — die schlechteste Bühne Deutschlands? S. 517 — 2. Die Auswirkungen des Berliner Konservativismus auf den künstlerischen Historismus S. 519 — 3. Konkurrenz mit der Königstädtischen Bühne S. 520 — 4. Ein Stein des Anstoßes: das geheime Prüfungskomitée S. 521 — 5. Tantiemerecht für Berlin S. 522 — 6. Theodor Küstner S. 522

Zweites Kapitel: Berliner Pressewesen 525

I. Der Berliner Konservativismus und seine publizistischen Folgen. Zur allgemeinen Situation der Berliner Zeitungen 525

II. Repräsentanten der Berliner Publizistik 529

1. Allgemeines S. 529 — 2. Berliner Tageszeitungen S. 530 — 3. Galerie Berliner Kritiker S. 535 (a/ Zur Einführung S. 535 — b/ Ludwig Rellstab S. 536 — c/ Johann Philipp Schmidt S. 539 — d/ Flodoard Geyer und Gustav Engel S. 541 — e/ J. B. Rousseau S. 541 — f/ Feodor Wehl S. 542 — g/ Friedrich Wilhelm Gubitz S. 545 — h/ Heinrich Smidt S. 545 — i/ Ernst Kossak, Otto Lange, Hieronymus Truhn, Richard Wüerst S. 545 — j/ Ludwig Klein S. 547 — k/ Karl Gaillard, Carl Schröder S. 548

Drittes Kapitel: Holländer 1844 551

I. Umstände 551

1. Die Vorgänge S. 551 — 2. Berliner Holländer-Rätsel. Der manipulierte Mißerfolg S. 552 — 3. Akustische Nachteile oder Überinstrumentierung? S. 554

II. Ein Berliner Hauptthema: das Textbuch 556

III. Einzelstimmen — Einzelphasen 558

1. Rousseaus Ablehnung S. 558 — 2. Rellstabs modifiziertes Nein S. 558 — 3. Schmidt schwankendes Ja S. 560 — 4. Wehls Geistreicheleien S. 563 — 5. Eine Kleinsche Stilprobe? S. 564 — 6. Gaillards Apologie S. 564 — 7. Polemische Heimatpresse S. 567

Viertes Kapitel: Rienzi 1847 569

I. Vorgeschichte 569

1. Fakten und Vorberichterstattung S. 569 — 2. Hintergründe und Aussichten S. 572

II. Berliner Lokalpresse 575

1. Synopsis S. 575 — 2. Die Berichterstattung in der Berliner Zeitungs-Halle. Der Kossak-Klein-Streit S. 576

III. Überregionale und fachwissenschaftliche Presse 579

1. Absagen am Rande S. 579 — 2. Spott in den Signalen für die musikalische Welt. Richard Wüerst S. 579 — 3. Aufführungsprotest in der Neuen Berliner Musikzeitung. Otto Lange S. 580 — 4. Carl Schröders versteckte Apologie in der Neuen Zeitschrift für Musik S. 582 — 5. Eine gebrochene Freundschaft. Hieronymus Truhn und die Allgemeine musikalische Zeitung S. 583 — 6. Eine späte Genugtuung. Die Klarstellung in der Hamburger Kleinen Musikzeitung S. 584

IV. Heimatpresse auf Lokalebene in Leipzig und Dresden 586

1. Ausflüchte in der Deutschen Allgemeinen Zeitung S. 586 — 2. Widersprüche in der Abend-Zeitung S. 586 — 3. Ein Racheakt im Dresdner Tageblatt S. 587

Viertes Buch: *Pult und Taktstock*

Erster Abschnitt: Dirigentensorgen 591

Erstes Kapitel: Vorgaben und psychologische Voraussetzungen 591

I. Anstellung und mentale Bedingungen 591

II. Wagners historische Wertkategorien 599

III. Vorbereiteter Boden: französische statt italienische Oper 602

Zweites Kapitel: Kapellmeisterlicher Alltag 605

I. Hingabe und Gleichgültigkeit. Wagners erste Schwierigkeiten 605

II. Der Mozartstreit 609

1. Mozartgerüchte. Wagners sogenannte französische Tempi S. 609 — 2. Schladebach, Laube und die Zeitung für die elegante Welt S. 612 — 3. Aufstand der Kapelle S. 614 — 4. Schladebach, Schumann, Brendel und die Neue Zeitschrift für Musik S. 616 — 5. Carl Banck und das Dresdner Tageblatt S. 621

III. Der Beethovenstreit. Die nachbeethovensche Beethovenpolemik und ihre Auswirkungen auf Wagners Konzertpolitik von 1846 624

1. Präambel S. 624 — 2. Kurzer Abriß der nachbeethovenschen Beethovenpolemik S. 624 — 3. Wagner und Beethoven S. 625 — 4. Zur Bereinigung des Dresdner Beethovenbildes. Hörerfahrung und Widerstände S. 626 — 5. Wagners drei Popularisierungsaktionen für die neunte Symphonie S. 628 (a/ Die anonyme Werbung im Dresdner Anzeiger S. 628 — b/ Das Programm zur neunten Symphonie S. 630 — c/ Das Aufführungsmodell S. 633 — d/ Ergebnisse S. 636) — 6. Pressestimmen 1846 S. 636 (a/ Leipziger Lokalpresse S. 636 — b/ Dresdner Lokalpresse. Julius Schladebachs Abgesang S. 638 — c/ Durch Schladebach beeinflußte Fachpresse: Allgemeine musikalische Zeitung und Wiener Allgemeine Musik-Zeitung S. 641 — d/ Polemische Fachpresse. Die Signale für die musikalische Welt S. 643 — e/ Korrespondentenwechsel in der Neuen Zeitschrift für Musik S. 644) — 7. Der Karlsruher Theaterbrand und Wagners Rückschlag von 1847 S. 645 (a/ Einführung S. 645 — b/ Revolutionsbefürchtungen? S. 645 — c/ Der Karlsruher Theaterbrand S. 646 — d/ Dresdner Diskussionen S. 647 — e/ Folgen für Wagner — Folgen für Beethoven S. 648 — f/ Anhang: Theaterbrände und Wagnerkorrekturen S. 648) — 8. Beethovenberichterstattung von 1847 S. 648 — 9. Dresdner Beethoven-Nachspiele 1848 und 1849 S. 650 (a/ Anlässe S. 650 — b/ Das Palmsonntagskonzert 1848. Beethovens achte Symphonie S. 650 — c/ Vom Vorglanz modernen Dirigententums. Wagners historische Stellung für Dresden. Die Sensation vom Armenkonzert am 23. April 1848 S. 652 — d/ Der letzte Tempostreit. Beethoven 1849 S. 654)

Zweiter Abschnitt: Der Banck-Wagnersche Repertoire-Streit 1846 657

Fünftes Buch: *Bilanzen*

Erster Abschnitt: Organisatorisches 675

Erstes Kapitel: Erstrittene Einzelerfolge 675

I. Der Begrüßungsempfang in Pillnitz 675

II. Die Weber-Translokation 678

III. Probleme der Dresdner Orchesterstellung 685

Zweites Kapitel: Dresdens Abonnementskonzerte 689

I. Dresdner Konzertleben bis 1845 689

II. Die Gründung von Dresdner Abonnementskonzerten durch Ferdinand Hiller 691

1. Hiller in Dresden S. 691 — 2. Opernmißerfolge S. 691 (a/ Der Traum in der Christnacht S. 691 — b/ Conradin S. 693) — 3. Hillers Ansehen in Dresden S. 694 — 4. Hillers Abonnementskonzert-Unternehmen S. 695 (a/ Möglichkeiten und Aussichten — Orchestersorgen und Saalnöte S. 695 — b/ Kritische Argumente S. 696 — c/ Historischer Erfolg und Abschied S. 699)

III. Abonnementskonzerte Kunze/Hartung 701

IV. Wagners Abonnements-Zyklus von 1848 703

1. Neue Voraussetzungen S. 703 — 2. Die Wagnerschen Programme S. 703 — 3. Der Erfolg S. 704 (a/ Erster Enthusiasmus S. 704 — b/ Bühnenaufbau und Orchesterstellung S. 704 — c/ Aufführungskritik S. 705 — d/ Finanzielle Streitigkeiten. Zur Problematik der Überschußverteilung S. 706 — e/ Ideelle Nachwirkungen S. 708)

Zweiter Abschnitt: Dresdner Gluck-Renaissance 709

Erstes Kapitel: Der Einstand — Armide 709

I. Gluck auf der Dresdner Bühne 709

II. Armide für Berlin — Armide für Dresden. Anteilnahme und Gegnerschaft 712

Zweites Kapitel: Iphigenie von Gluck — Iphigenie von Wagner 717

I. Glucks Iphigenie in Aulis 717

II. Wagners Neufassung 719

1. Wagners Verhältnis zur alten Musik. Bearbeitungsfragen S. 719 — 2. Iphigenie von Wagner S. 720

III. Iphigenien-Berichterstattung 724

1. Wagner — ein musikalischer Ballhorn? S. 724 — 2. Dresdner Lokalpresse S. 725 (a/ Carl Banck und das Dresdner Tageblatt S. 725 — b/ Die Abend-Zeitung S. 726) — 3. Stimmen aus Leipzig und Berlin S. 727 — 4. Fachpresse aus Leipzig und Wien S. 728 — 5. Der Ouverturen-Streit S. 728

Dritter Abschnitt: Reformkritik 733

Erstes Kapitel: Modell Dresdner Hoftheater 1842—1849 733

I. Vom Ansehen des Dresdner Hoftheaters 733

II. Vom Mißbehagen am Dresdner Hoftheater 735
1. Programmwechsel und Anzeigenpraxis S. 735 — 2. Urlaubsnotstände und Gastspielersatz S. 738 — 3. Dresdner Abonnementpraxis. Verlegenheitslösungen wider Willen S. 740 — 4. Opern-Schauspiel-Alternative S. 743 — 5. Novitätenkrise — Opernkrise S. 746 — 6. Allgemeine Theaterkrise. Schwierigkeiten am Rande und im Kern S. 749

Zweites Kapitel: Reorganisationspläne 761

I. Allgemeines. Wagnersche und zeitgenössische Reformdenkmäler. Voraussetzungen 761

II. Dresdner Reformvorstellungen vor Devrient und Wagner 763

III. Eduard Devrients Reformbemühungen 765
1. Die Devrientsche Reformschrift S. 765 — 2. Devrients Echo S. 766 (a/ Die öffentliche Meinung S. 766 — b/ Kollegen-Aufstand S. 767)

IV. Wagners Reformpläne 769
1. Zum Verhältnis Devrient-Wagner S. 769 — 2. Wagners Reorganisations-Schrift von 1848 S. 772 — 3. Devrient-Streit im Dresdner Anzeiger. Wagnersche Apologien S. 776 (a/ Meinungstummelplatz Dresdner Anzeiger S. 776 — b/ Scenophilus und die Haude- und Spenersche Zeitung S. 776 — c/ Wagners erster Artikel über Theaterreform S. 777 — d/ Zwischenspiel. Hofchargenprotest S. 778 — e/ Wagners zweiter Artikel über Theaterreform S. 779 — f/ Nachwirkungen S. 779)

Vierter Abschnitt: Schlußstriche 781

Erstes Kapitel: Ergebnisse in Erfolgen und Mißerfolgen 781

I. Personelle Verhältnisse. Freundschaften, Feindschaften. Privates und Amtliches 781

II. Prestigegewinne — Prestigeverluste 788
1. Wagners künstlerische und administrative Leistungen und Versagen S. 788 — 2. Das Röckel-Debakel S. 789 — 3. Streit mit dem Schott-Verlag. Ein Kapitel Raubdruck im 19. Jahrhundert S. 791 — 4. Außerdresdner Erfolg und die Heimatpresse S. 793 — 5. Wagner-Witze S. 796

III. Der Bankerott 798

Zweites Kapitel: Das politische Finale 811

I. Zur sächsischen Lage 1848/49 811

II. Wagners rhetorische Aktivitäten 815
1. Dresdner politische Vereine S. 815 — 2. Wagners Rede vom 14. Juni 1848 S. 815 — 3. Die Sachpresse S. 817 — 4. Vulgärpresse und Wagner-Widerrufe S. 818 — 5. Interne Folgen S. 820 — 6. Fehlgeschlagene Kapell-Reorganisation. Wagners Orchester-Ansprache vom 12. Februar 1849 S. 823

III. Wagnersche Untergrund-Publizistik 830
1. Dresdner Revolutionspresse 1848/49 S. 830 — 2. Röckel, Wagner und die Volksblätter S. 832

IV. Die Mai-Ereignisse 836
1. Das revolutionäre Dresden S. 836 — 2. Wagner als Revolutionär S. 838 — 3. Der Steckbrief S. 841 — 4. Ausklänge S. 842

Nachwort 845

Anhänge und Register (in gesondertem Band) 847

VORWORT

Der Aufbruch Richard Wagners fällt zeitlich mit der schwersten Bewußtseinskrise des deutschen Journalismus im 19. Jahrhundert zusammen: mit dem liberalistischen Abklärungsprozeß, der von der beschaulichen belletristischen Publizistik zur aktiven politischen Zeitung führte und dem auf der Ebene der periodischen Musikliteratur die Spezialisierung der bis dahin allgemeinen Musikzeitungen zu kämpferisch eingestellten und gerichteten Fachpressen entsprach.

Das politische Ideengut der Karlsruher OBERDEUTSCHEN ZEITUNG, das während ihrer gewaltsam beendeten, bescheidenen Lebensdauer in den Jahren 1841 und 1842 noch als Borniertheiten engstirniger nationalistischer Eigenbrötelei belächelt werden konnte, hatte sich 1843 bereits ein eigenes Forum zu schaffen gewußt, das sich stürmisch ausbreitete und ihres Ursprungs bald nur noch wie eines fernen Mythos und wegen der Haber-Sacharagaschen Streitigkeiten mit gemischten Gefühlen gedenken ließ. Der nunmehr einsetzende Siegeszug der überregionalen politischen Presse, deren Organe zu einem großen Teil gerade erst gegründet worden waren, entschied dann ziemlich schnell das Schicksal der bis dahin eigenständigen belletristischen periodischen Literatur. Es vergingen nur noch wenige Jahre, bis deren Funktionen durch die lokalen und überregionalen politischen Tagespressen ausgeübt wurden. Beispielhaft für diese offenkundig unaufhaltsame neue Bewegung erschien schon den Zeitgenossen der am 1. Juli 1843 erfolgende Besitzerwechsel der Dresdner ABEND-ZEITUNG Theodor Winklers, die als Prototyp einer belletristischen Presse schlechthin für die neue Journalistik alle negativen Eigenschaften eines überholten Periodikum alten Stils gleich in einem einzigen Blatt verkörperte, dessen einstmals beträchtlicher Abonnentenstamm im Zuge der Entwicklung bis zur Mitte 1843 erheblich zusammengeschrumpft war. Daß der Nachfolger Robert Schmieder die erstmals in der Geschichte Dresdens öffentlich zu verhandelnden lokalen Interessen trotzdem nur im Rahmen eines vorzugsweise feuilletonistischen Beiblattes austrug, bekam dem Ganzen so schlecht, daß man bald auch der neuen ABEND-ZEITUNG die Gefolgschaft verweigerte.

Es war die grundsätzliche Wandlung der allgemeinen Leserneigungen, die der grundsätzlichen Wandlung des publizistischen Stils vorauseilte und die Markierungen setzte, denen sich niemand mehr entziehen konnte. Beide Entwicklungen spielten sich schnell aufeinander ein und drängten vom Zentrum ab, was sich ihnen nicht anbequemen mochte. Im Verfahren gegenseitiger Beeinflussung vollzog sich der Umbruch so rasch, daß er schon nach wenigen Monaten auch zu einer politisch ernst zu nehmenden Größe herangereift war. Vielfach ohne Bedauern konnten damit Rücksichten preisgegeben werden, die der ernstere Teil der Journalisten ohnehin nur mit Widerwillen auf sich genommen hatte. Kurzfristig wurde jetzt die Funktion der Presse nicht mehr wie früher vorwiegend durch die einstmals nahezu ausschließlich bestimmenden Leserschichten der

Leihbibliothekare, Cafétiers und Damengesellschaften eingewiesen, deren Wünsche zur üppig wuchernden Fortsetzungsnovellistik und Kuriositätenkurzliteratur geführt hatten, sondern mit dem schnellen Wachstum politischer Bedürfnisse auf Gebieten, die bislang dem einzelnen Bürger ausdrücklich entzogen sein sollten, regte sich der Wille, über die Vorgänge im öffentlichen Leben wenigstens undemagogisch informiert zu werden, wenn nicht gar Einfluß auf politische Entscheidungen zu gewinnen, deren Auswirkungen der einzelne Bürger ohnehin als erster zu spüren bekam. Damit wurde die Zeitung als einfacher Unterhaltungsträger nur um so schneller abgebaut und durch eine Zeitung als Informationsträger erneuert, in die der alte Zeitungstyp aufging. Mit dem Beginn dieser Entwicklung war gleichzeitig das Signal für gezielte Kritik an solchen Blättern gegeben, die sich in den Dienst der Regierungen stellten oder gleich in deren Auftrag erschienen und die Bevölkerung mit mehrfach geschleustem Material versorgten, das im harmlosesten Falle immer nur eine höchst einseitige Beurteilung der innen- und außenpolitischen Lage von der Warte der Regierung aus gesehen zuließ, im Normalfall aber schon der schlichten informationsdemagogischen Täuschung des Lesers diente.

Gleichwohl spielten eben diese Blätter in der Theaterkritik eine funktionsgerechte und gerade die verschwiegenen Hintergründe erhellende Rolle, weil sie in ihrer Abhängigkeit vom Hof auch die Interessen der jeweiligen Theaterintendanzen der königlichen Hofbühnen zu Berlin und Dresden vertraten und auf diese Weise zur nichtverpflichteten Kunstkritik der konkurrierenden Tagespresse in eine besondere Lage gerieten. Als getreuer Spiegel jeweiliger höfischer Vorlieben und Abneigungen wirkten sie mehr als weithin sichtbares Stimmungsbarometer königlicher Gnade oder Ungnade denn als künstlerisch unbedingt ernst zu nehmendes Sprachrohr wissenschaftlicher Kritik. Auch Wagner bezog einen Teil seiner frühen öffentlichen Anerkennung aus einer hofbeflissenen Zeitung, die dabei weniger das künstlerische Faktum an sich als zunächst einmal die weitgehend außerhalb einer absprechenden Kritik stehende Tatsache einer *Hoftheater*inszenierung berücksichtigte wie später vor allem Wagners Amt als königlicher *Hof*kapellmeister; was Wagner ganz in der Ordnung fand, wenn er sich in späteren Auseinandersetzungen mit einem feindlichen Journalismus ausdrücklich auf dieses sein Amt berief und aus ihm Presseverpflichtungen ableitete, ihn und sein Werk in besonderer Weise zuvorkommender zu beurteilen.

Man muß Spiel und Widerspiel solcher Blätter kennen, um den Wert der kritischen Äußerungen ermessen zu können. Wie beiläufig erscheinende Notizen und kleinere Berichte bekommen plötzlich eine ausschlaggebende Schlüsselstellung, große kunstfertige Abhandlungen verblassen als namhafte Einzelleistungen ohne größeren situationsgeschichtlichen Zusammenhang. Ohnehin würde eine Bewertung der Kritiken nach ihrer literarhistorischen Bedeutung oder gar nach ihrer musikfachlichen Zuständigkeit zu keinem zeitgeschichtlich brauchbaren Ergebnis führen können, weil die Fragestellung auf Auskünfte über die Zusammenhänge von Bericht und kulturpolitischem Motiv zielt, gerade so und nicht anders kritisch zu entscheiden. Wie empfindlich bspw. die der Krone verpflichteten Blätter auf die höfische Mentalität reagierten, zeigt das Querschalten der LEIPZIGER ZEITUNG in dem Augenblick, da Wagners Erfolge ihm eine private Hausmacht einzubringen begannen, durch die seine Stellung der Theaterintendanz gegenüber ungebührlich gestärkt zu werden drohte. Von den Hinweisen auf die einem jungen Künstler wohl anstehende Bescheidenheit zielte alles auf den kurz bevorstehenden Kapellmeister — anders wäre eine Kritik an Wagner einem unzulässigen Votum gegen die

Spielplangestaltung und die Personalpolitik der Dresdner Intendanz gleichgekommen. Man erkennt wohl unschwer die Handschrift Theodor Winklers, der als Hofrat und Theatersekretär mit für die Theaterentscheidungen verantwortlich war und sich im Widerstreit der Meinungen doch lieber auf die Seite des Intendanten schlug. Charakteristischerweise entfernte die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG bei ihrem Nachdruck des Artikels alle Bescheidenheits- und Zurückhaltungsanempfehlungen. Was kümmerten auch den Leipziger Verleger Brockhaus die taktischen Winkelzüge um den Einfluß an der Dresdner Oper! Er, der doch gerade dabei war, seinem Schwager Richard jene publizistische Hausmacht zu schaffen, die in Dresden allmählich einige Besorgnis auslöste, hatte nur den Wunsch, über seinen Verwandten möglichst viel Lobenswertes drucken zu können. Er hätte sich auch dann nicht dem konkurrierenden Leipziger Blatt angeschlossen, wenn die Veranlassung zur dortigen Kritik schwerwiegender sachlicher Natur gewesen wäre und nicht bloß äußeres Merkmal eines internen Tauziehens um die Macht. Aber trotz aller Anfeindungen, die man den amtlichen und halbamtlichen Regierungszeitungen in zunehmendem Maße entgegenbrachte, war ihr Einfluß nicht zu unterschätzen, weil sie dank ihrer kürzeren Verbindung zur Regierung zwar meist gesiebtes Material, aber doch immer auch Nachrichten aus erster Hand und damit jene wesentliche Dutzendinformation gut und schnell zu liefern vermochten, auf die auch die politisch attraktivste Zeitung nicht verzichten kann, da sie das tägliche Brot ausmacht.

Es war nur folgerichtig, wenn sich der Leserkreis aufspaltete. Indem die allgemeine Journalistik den politischen Leserforderungen nachgab und damit Bedürfnisse befriedigte, die ohnehin ihrer eigenen redaktionellen Neigung entgegenkamen, bildete sich bald ein neues Niveaugefälle. Gerade weil der Ton der öffentlichen Blätter im ganzen gesehen ernster und ihr Inhalt, der sich im Kern als politischer und lokaler Kommentar gab, anspruchsvoller wurde, konnte es nicht ausbleiben, daß keineswegs alle Leser mit der neueren Zeitungsentwicklung von einer bloß unterhaltenden zu einer aktiv politisch ausgreifenden Journalistik mit dem erwarteten Titel einer, wie man das damals nannte, guten Presse zufrieden war. Zwar anerkannte man auf jeden Fall den Zufluß des Politischen, wollte man nichts mehr mit der Klatschbelletristik zu tun haben — aber das Niveau, auf dem die neuen Problembereiche abgehandelt wurden, war doch recht unterschiedlich bemessen. So bildeten sich damals nicht nur die historisch für das weitere Jahrhundert so wichtigen Presseorgane entweder als Neugründungen oder als Neugestaltungen, sondern mit ihnen als ihr Pendant auch die ersten deutschen Massenblätter, Massenblätter nicht bloß gemessen an den deutschen Auflagenbegriffen des 19. Jahrhunderts, für die ein Abonnentenstamm von zehntausend Lesern bereits ein Traumziel bedeutete, sondern gemessen am Ausmaß des Individualitätswegschliffs zur Ausnutzung der Konjunktur, möglichst viele auch unterschiedlich Denkende zu erreichen. Angeführt wurde diese Entwicklung vom durchschlagenden Erfolg der seit dem 1. Juli 1843 erscheinenden Weberschen Leipziger ILLUSTRIRTEN ZEITUNG. Keineswegs gab man Romanfortsetzungen, Rätselecken, Kuriositätenfeuilleton und andere bewährte Techniken der überlebten belletristischen Presse grundsätzlich auf, wohl aber bildeten sie künftig nur noch eine Abteilung im Gesamtverband der neuen Zeitungen, die sich nicht nur der regelmäßigen Theater- und Literaturkritik bemächtigten, sondern jetzt auch die Konzertkritik aufgriffen.

Wie stürmisch die Entwicklung verlief, bezeugt Heinrich Laube, der sich Anfang 1843 in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT mit einem förmlichen Manifest gegen die zunehmende Überfremdung der Presse mit Politik wandte. Er machte geltend, es gehe nicht

allein um den Bestand der belletristischen Blätter, sondern vor allem ums Niveau. Die politischen Blätter vermöchten den künstlerischen Fragen niemals in einer dem Ernst des Gegenstandes erforderlichen Weise Rechnung zu tragen. Indem Laube die Parteifärbung der Kritik fürchtete, die er doch selber so gut zu handhaben wußte, wehrte er sich gegen *talentlose Gesinnungstüchtigkeit*, wo es doch allein um gesinnungsvolles Talent gehe. Immerhin war Laube Realist genug, um zu erkennen, daß sich die Entwicklung nicht mehr aufhalten ließ und daß man albernste Politisierereien in billigen Unterhaltungsblättern hinnehmen mußte, sofern sie mit der erteilten Konzession zu vereinbaren waren, während die Tageszeitungen dafür kritische Feuilletons aufbauten, die im Grunde genommen genauso gut oder genauso schlecht waren wie die der ehemals belletristischen Organe auch. Aber indem die Tageszeitungen aus dem zufälligen ›Eingesandt‹ eines kulturell aufgeschlossenen Lesers allmählich eine feste Rubrik mit festen Mitarbeitern und gegenseitigen Verpflichtungen machten, boten sie doch den Regierenden kaum Veranlassung zu regulierenden Eingriffen — anders als die belletristischen Blätter, die Politik im Unterhaltungsstil trieben und sich dabei eine verfolgungswürdige Entgleisung nach der anderen zuschulden kommen ließen.

Die Regierungen beobachteten die neuere Zeitungsentwicklung mit Mißbehagen. So sehr ihren außenpolitischen Zielen die steigende nationalpolitische Erregung der Bevölkerung zunächst dienlich sein mochte, so sehr scheuten sie doch die jetzt zwangsläufig einsetzende öffentliche Diskussion über Vorhaben, die sie lieber verschwiegen gewußt hätten, mehr noch die mit der öffentlichen Diskussion verbundene lautstarke Beurteilung jeweiliger Regierungsmaßnahmen, die anders als früher nicht mehr stillschweigend hingenommen, sondern öffentlich auf ihre politische Zweckmäßigkeit hin kommentiert wurden. Führte bspw. das Informationsbedürfnis breiterer Volksschichten dazu, die Abwehr der brutalen Danisierungsversuche im Rahmen reichsdeutscher Besinnung nicht mehr bloß Sache der betroffenen Nordprovinzen sein zu lassen, so war wohl mit den auch im mittleren und südlichen Deutschland geführten hitzigen Auseinandersetzungen über die Volksdeutschennot im Norden den Schleswig-Holsteinern das Bewußtsein gegeben, nicht mehr allein zu stehen, darüber hinaus aber entwickelte man in den öffentlichen Blättern die unterschiedlichsten Vorstellungen von dem, was regierenderseits in den schleswig-holsteinischen Angelegenheiten zu geschehen habe, und diese Vorstellungen mochten sich in mehr als in bloß einer Hinsicht nicht mit den Wünschen und politischen Vorhaben der einzelnen deutschen Regierungen decken. Vor allem fanden deren provinzielle Privatinteressen kein Echo, wenn sie geeignet waren, den geforderten Zusammenschluß aller deutschen Staaten zu einem großen Gesamtreich in Frage zu stellen. Damit aber begannen die Regierungen um ihre Autorität zu fürchten, zumal die staatliche Zersplitterung der privatpolitischen Aktivität Vorschub leistete und es die von Land zu Land unterschiedlichsten Rechtsnormen unmöglich machten, gehaßte und gefürchtete politische Meinungen auf patriarchalische Weise allgemein abzuwürgen. Die öffentliche Kritik war um so mehr zu scheuen, als die Bevölkerung ja doch sehr wohl wußte, daß der zunehmende wirtschaftliche Rückgang im Land eine Folge der provinziellen Abgeschlossenheit zu vieler politisch bedeutungsloser Kleinstaaten war, die um einer mehr fiktiven Autonomie willen die politische und damit auch wirtschaftliche Blüte verhinderten. Und je mehr man erkannte, daß der Wohlstand nur dann ins Land zu bringen war, wenn die kleinlichen Eigeninteressen der Provinzen ausgeräumt wurden, um so stärker sträubten sich Dutzende von Fürstenhäusern, einer nationalen Einigung und damit einer Reichsverfassung zuzustimmen, die mit der Preisgabe der eigenen politischen Macht an ein größeres Staatsgebilde erkauft werden mußte, und deretwegen die Regierten 1848 und 1849 sogar den blutigen Aufstand wagten.

Als Wagner 1842 nach Dresden kam, war die Atmosphäre wie noch nie zuvor mit Politik erfüllt. Eine Welle der Teuerung lief zudem durch das Land, die für Notstandsgebiete wie das Erzgebirge einer Hungersnot gleichkam und lokale Aufstände verursachte. Gewaltige Naturkatastrophen, Wassernot, Überschwemmungen, Mißernten und eine zunehmende, national bedingte religiöse Erhitzung trugen zur weiteren Erhöhung der Krisenstimmung bei. Im Vergleich zu anderen Ländern Europas herrschte in Deutschland ein unbeschreibliches, ständig bedenklicher werdendes soziales Elend, über das sich schmale bürgerliche und aristokratische Schichten vorteilhaft abhoben. Im einzelnen Deutschen steigerte sich die Vorstellung, bei der Teilung der Welt zu kurz gekommen zu sein, und er wollte sich deshalb nicht länger mehr mit dem Ruf zufrieden geben, dem Volk der Dichter und Denker anzugehören. Die literarischen Wortführer gingen sogar noch weiter, indem sie der klassisch-romantischen Bewegung vorwarfen, nur für die Idee gelebt zu haben, während man erst jetzt beginne, zur Tat zu schreiten. So war die harte literarische Kritik, wie sie in Kreisen des sogenannten JUNGEN DEUTSCHLAND geäußert wurde, ebenso sehr noch ein Vorwurf aus Sozialverantwortlichkeit als ein solcher aus den Bestrebungen neuer Kunst. Wagner gehörte diesen Kreisen an. Das Bewußtsein, politisch und wirtschaftlich gestrandet zu sein und seine sozialen Angelegenheiten sträflich vernachlässigt zu haben, legte sich wie eine Hypothek aufs Volk. Gedachte man noch der Unterdrükkungs- und Stillhaltemanöver der Regierungen, die den Aufbruch im eigenen machtpolitischen Interesse dämpfen wollten, so erkaufte man nur mit Zensur und willkürlichen Polizeiaktionen, bestechlichen Justizgremien und zweifelhaften Militärinterventionen Friedhofsruhe und nationalen Unfrieden und schürte eine immer kompakter werdende revolutionäre Welle, die langsam aber unaufhaltsam durch alle Teile der Bevölkerung kroch, und wies obendrein noch einen höchst verhängnisvollen Weg in die weitere Geschichte hinein, die aus ihrer vernünftigen Bahn geworfen wurde und in einer Fülle von Gewalttat, Kriegen und seelischen Notständen endete.

Wagners ganzes frühes Auftreten seit dem RIENZI wirkt wie eine einzige große Unterstreichung nationaler Leidenschaften. Kolonien wollte das Volk haben und Wohlstand, Pressefreiheit und Versammlungsrecht, eine Flotte als nationales Symbol, eine einzige Regierung und einen einzigen König oder Kaiser, eine Verfassung, Petitionsrecht, das Recht frei reden zu dürfen und anderes, das heute selbstverständlich dünkt. Diese politischen Realitäten der vierziger Jahre mit ihrer alle Volksschichten gleicherweise erfüllenden Begeisterung aus dem Auge zu lassen hieße den Aufbruch Richard Wagners vom Prinzip her fehlzudeuten. Wollte man die Gezieltheit bagatellisieren, mit der Wagner vom Tage an, da sein Auftreten in Dresden das Signal für eine neue Opernperiode gab, seinen Erfolg der losbrechenden nationalen Strömung anvertraute, so würde man zwangsläufig die umgreifend politische Tendenz der Wagnerschen sogenannten Opernreform verleugnen. Ob er die Weber-Translokation bewerkstelligte oder Gluck und Marschner für die Dresdner Bühne gewann, italienische Opern mit deutschem Text singen ließ oder eifrig für die Aufführung von Beethovens neunter Symphonie focht, ob er ein Staatstheater forderte und für das Tantiemerecht an deutschen Bühnen eintrat, ob er seine Opernbücher politisch einfärbte, politische Reden hielt, politische Schriften verfaßte und schließlich als Opfer einer verlorenen Revolution von seinem Hofkapellmei-

steramt flüchten mußte: in allen diesen Fällen stellte er sich nicht etwa mit raffinierter Feinfühligkeit auf die neuen völkischen Interessen ein, sondern trug dem Lebensraum Rechnung, in dem er aufwuchs, folgte einer politischen Konzeption, die von den Besten des Landes geteilt wurde, und strebte mit Überzeugung und auch für andere überzeugend an, was als Aufgabe der Stunde fast das ganze Volk empfand. Seine ersten autobiographischen Äußerungen, die Laube so sehr ins Konzept paßten, daß er in seiner ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT ihre unverkürzte Veröffentlichung besorgte, obwohl er ursprünglich mit ihnen nur Unterlagen für einen eigenen Artikel zu erlangen gedachte, verbinden nationalen Anspruch, Humorigkeit mit gekonnt feuilletonistischem Elan und einen leichten Hauch von Sentimentalität, die Stimmung für ihn machen sollten und doch aufrichtig wirken. Jener effektvolle Schluß der autobiographischen Skizze, der vom armen deutschen Künstler handelt, von seinen Hoffnungen und seiner Vaterlandstreue, dürfte nur demjenigen wie ein unecht gestelltes psychologisches Programm erscheinen, der die situationsgeschichtlichen Umstände nicht sieht und nicht die Vorgeschichte. Wie anders hätte denn Wagner fühlen können, als er nach einer Kette von Fehlschlägen vor allem auf französischem Boden ausgerechnet in seiner engeren Heimat Sachsen wie ein verloren geglaubter Sohn begrüßt wurde, seine Werke plötzlich eine Heimstatt fanden und er selber Erfolg, Ehre und lebenslange Stellung. *Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.* — Es hieße die Lebenswirklichkeit verkennen, wollte man in solcher Wendung statt echtes Gefühl im Stile der Zeit nichts als berechnende Lebensinszenierung sehen, die auf Bauernfängerei aus ist. Das nationale Motiv, das Wagner von Stund an konsequent weiterbildete, hatte in Wahrheit eine vielfache Wurzel: hochstrebendes Glücksgefühl nach Jahren der Dunkelheit und explosiv politische Atmosphäre im Geburtsland waren die wichtigsten davon. Seine Artikel, seine Briefe, seine Werke schwenkten auf diesen Tenor ein, seine Freunde eiferten ihm darin nach und gerade in den zustimmenden Antworten auf seine Tätigkeit als Komponist im Vormärz schwang die nationalpolitische Ergebenheit vorrangig mit. Mochte Wagner möglicherweise eher noch als andere empfinden, wie konjunkturell glücklich er mit den nationalen Ansprüchen seiner Landsleute ins Spiel geriet, operndramatischen Nutzen für sich und seine Werke zu ziehen, so hätte er einfachere Wege gehen können, diesen Nutzen auch wirklich zu erlangen, als sich mit seinem König zu überwerfen und Revolutionär zu spielen. War aber Wagners nationales Bedürfnis echt und keine Zweckmäßigkeitserwägung, so erfolgten die nächsten sechs Jahre zwangsläufig, dann geriet er aber auch nicht in die Revolution zufällig hinein, sondern schloß sich ihr mit Bedacht an. Daß es tatsächlich so vor sich ging und ihn der Streit im eigenen Lebensraum auf die Revolution verwies, macht der Faktenverlauf der Jahre 1843 bis 1849 ohne weiteres glaubhaft, zeigen nicht zuletzt auch die Zeitungsgruppierungen im Streit der Meinungen für und gegen ihn. Für Wagner war der nationale Gedanke ein Urerlebnis, mit dem er sich je später, um so mehr gleichsetzte. In späteren Jahren hat er seinen Kritikern vorgeworfen, sich mit den übermäßigen Angriffen auf ihn am nationalen Gedanken und den nationalen Belangen versündigt zu haben; unbegreiflich zu allen Zeiten schien es ihm, wie man ausländische Komponisten einem deutschen Komponisten seines Zuschnitts vorziehen konnte. Am Anfang des Wagnerschen Aufbruchs steht der Begriff der Nation, der übermächtig ist, der das Volk über sich selbst entscheiden läßt und eine große und glückliche Zukunft verheißt. Hierin beschloß sich alles Große und alles Kleine in Wagners Wirken.

Erstes Buch

ANFÄNGE

Erster Abschnitt

Vom Geist der Dresdner Zeit

Erstes Kapitel

Zur Lage des sächsischen, insbesondere des Dresdner Pressewesens bis zur Mitte des Jahres 1843 - Voraussetzungen, Bedingungen, Erzeugnisse

I. Das gesteuerte Wort.

Gesetzgeberische Vorbehalte zum Verlangen nach freier Meinungsäußerung.

1. Die sächsischen Zensurverhältnisse.

Als die sächsische Journalistik begann, ihre biedermeierlichen Züge abzustreifen und sich mit steigender Sachkenntnis und schärfer werdender Tonart um bis dahin publizistisch ungefragt gebliebene innen- und außenpolitische Angelegenheiten zu kümmern, mußte in den verantwortlichen Politikerkreisen Dresdens eine nicht ganz unbegründete Sorge um die Belange des Landes aufkommen. Schließlich war Sachsen ein kleiner, militärisch und wirtschaftlich nicht sehr starker Staat, der sich seine umliegenden mächtigeren Nachbarn, wie Preußen, Bayern, Österreich oder Rußland gleich aus welchen Gründen zu verärgern nicht erlauben konnte. Bald lag es nahe, dem gefährlich weit gewordenen, mitunter unbekümmert überwuchernden politischen, insbesondere außenpolitischen Meinungsspielraum der zeitgenössischen Literatur feste Schranken zu setzen, die im bestimmenden Rahmen neuer Zensurverordnungen rechtlich zu verankern waren. Daß man bei aller Zwangslage vorsichtig zu verfahren hatte und mit allseits bewährten sächsischen Überlieferungen nicht brechen durfte, stand außer Frage, erfuhr doch in keinem Staate Deutschlands die gewöhnlich gnadenlose Härte landesherrlicher Pressegesetzgebungen (bzw. das, was auf dem Verordnungswege an deren Stelle stand) in der Milde ihrer Ausführung eine so weitgehende Aufhebung wie gerade in Sachsen. Wie anders sonst hätte man im Laufe der Jahrhunderte das Druckwesen zu einer blühenden Einrichtung machen können, seit es nach dem DREISSIGJÄHRIGEN KRIEG unter dem Schutz großzügiger sächsischer Gesetzesauslegungen vom engstirnig bedrückenden Frankfurt a. M. nach Sachsen abgewandert war und sich auf dem Achsenmittelpunkt Leipzig des informationspolitisch so wichtigen Nachrichtenkreuzes Paris-Moskau und Wien-Berlin wie in einem gelobten Land niederließ, um sich hier schließlich zu einer ebenso beneideten wie bewunderten

Macht zusammenzuballen. Die sächsische Presse hatte sich so zu einem der Krone nicht mehr mißbaren Steuerbringer entwickelt, und niemandem war regierenderseits daran gelegen, mit preßpolitisch fehlerhaften Maßnahmen fiskalisch unangenehme Nachwirkungen heraufzubeschwören. Dem grundsätzlich oppositionellen Zug im sächsischen Volkscharakter räumte man ohnehin mancherlei mit Nachsicht ein, während viele Zensoren, hohe Regierungsbeamte, und möglicherweise sogar das Staatsoberhaupt selbst, den aufgeklärten Liberalismus insgeheim viel zu sehr schätzten, um nicht Maßnahmen gegen die Presse nur dort beizutreten, wo sie unabweisbar schienen. Die Zeiten, in denen ein sächsischer Fürst unter seinen Untertanen keine »Raisonneurs« zu haben wünschte, waren so sehr vorbei, daß die sächsische Staatsregierung die ärgsten Zensurauswüchse der ehemaligen französischen Fremdherrschaft aus eigener Vernunft schon beseitigt hatte, noch ehe die Betroffenen ihre Forderungen nach Abänderung geltend machen konnten, ja noch ehe ihnen zum Bewußtsein kam, was der verbessernde Unternehmungsgeist der Regierung an Freiheit zu schenken bereit war.

Aber gerade die auffallend freizügige Handhabung der Presseverordnungen durch die Beauftragten der sächsischen Regierung war es, die vor allem Hannover und Bayern, in den letzten anderthalb Jahren vor dem Auftreten Wagners aber auch Preußen dazu brachte, die süddeutschen Verhältnisse in Sachsen unermüdlich zu beargwöhnen und immer häufiger harte Maßnahmen gegen allzu liberale und radikale Blätter zu fordern. Berlin, München, Hannover und andere Hauptstädte erblickten in den sächsischen Zeitungen die eigentlichen deutschen Brutstätten der politischen Umsturzversuche; sie folgten damit einem Leitgedanken, der zwar vom revolutionären Journalismus aufgestellt worden war, aber auch von seinen regierenden Gegnern geglaubt wurde: daß die Revolution sicher sei, sofern man die Presse politisch frei mache. So fühlten sich denn andere deutsche Staaten bemüßigt, die Zensurgeschäfte der Sachsen dort zu betreiben, wo diese an ihnen offensichtlich keinen Gefallen fanden. Vor solchen Interventionen hatte man in Dresden augenscheinlich mehr Angst als vor der eigenen innenpolitischen journalistischen Opposition, und schon die Zeitgenossen sprachen offen aus, daß nicht sturer Konservativismus, sondern politische Existenzangst vor dem Nachbarn in allen Zensur- und Presseangelegenheiten die Handschrift der Regierung führe. Die innersächsische Opposition, die viel weniger die Belange anderer Staaten berührte und entsprechend seltener diplomatische Verwicklungen und die ständigen unangenehmen Querelen fremder Botschafter auslöste, mit denen man sich in Dresden seit Jahren herumärgerte, ließ man dagegen in einem erstaunlich weiten Rahmen frei. Ende 1842 hielt nun nicht allein die sächsische Regierung die Zeit für gekommen, sich mit neuen und härteren Pressegesetzen abzusichern. Nichts machte damals die vielen deutschen Staaten so nervös wie der sich seit einigen Monaten immer dringlicher erhebende Ruf nach einem einigen deutschen Reich, einem einzigen regierenden Fürsten und nach einer Reichsverfassung, mit der alle anderen politischen Forderungen verknüpft waren. In demselben Maße, in dem sich die neue Presse für nationale Belange organisierte, organisierte sich der Widerstand von Staats wegen. Das Signal zur Unterdrückung der wichtigsten neuen politischen Blätter war damit gegeben. Ihr fielen im Laufe der nächsten sechs Jahre seit 1842 alle Zeitungen mit betont politischem Profil zum Opfer: die anspruchsvollen, die Politik mit Mäßigung und Sachlichkeit vortrugen, ebenso wie die radikalen auf der Grenze zur Hetzpresse. Das wichtigste Mittel für die Eingriffe boten die neuen Pressegesetze Sachsens und Preußens, mehr noch die schwieriger zu durchschauenden Durchführungsverordnungen zur Zensurgesetzgebung, wie sie damals von Preußen und Sachsen erlassen wurden.

2. Die Auswirkungen der sächsischen Zensurverordnungen zwischen 1812 und 1836

Bis dahin stützte sich die Zensur in Sachsen auf ein Mandat vom 10. August 1812, das unter dem Druck der napoleonischen Gewaltherrschaft zustande gekommen war und als wichtigste Neuerung die Trennung der politischen von der allgemeinen Zensur verfügt hatte. Diese für die deutsche Literatur verhängnisvolle Abweichung vom früheren Verfahren belastete die Zeitungsgeschichte über ein Jahrhundert hinaus; denn der Ruf der sächsischen Zensur beruhte nicht zuletzt auf dem anerkannt hohen Bildungsstand der sächsischen Zensoren. Für dieses umstrittene, gleichwohl aber verantwortungsvolle Amt bestellte man in Sachsen fast ausschließlich Professoren, Privatgelehrte, Wissenschaftler, Dichter und Schriftsteller, so daß wenigstens die sächsische Zensur von den unleidlichen Bösartigkeiten und dumpfen Einengungen durch ungeistig-ungebildete Staatsbeauftragte verschont blieb. Mit dem Mandat von 1812 aber wurde ein Teilgebiet des Schrifttums, die politische Literatur, der wissenschaftlichen Zensur entzogen und durch Instanzen überwacht, die weniger sachlich als vielmehr taktisch eingewiesen waren.

Vom politischen Auftrag abgesehen wirkte das Mandat allerdings freisinniger als die später eintretenden Ersatzverordnungen; denn der Zensor sah sich damals gehalten, aus Schriftwerken nur zu entfernen, was *gegen den Staat, die Kirche und die guten Sitten* zu verstoßen schien. Das Mandat von 1812 kannte weder die außerordentlichen Zensurstrafen noch die Systematik im Aufspüren des Zensurwidrigen, es kannte weder die später von der Leipziger Kreisdirektion entwickelte Nachzensur noch überhaupt die Rechtlosigkeit der Herausgeber, denen die auch erst 1833 ohne Zustimmung der Stände eingeführte Konzession grundsätzlich nur *auf Widerruf* erteilt wurde, damit man sie gegebenenfalls, meist ohne weitere Begründung, über Nacht wieder entziehen konnte, noch andere Zwangsmaßnahmen späterer Zeit, die insbesondere bei rücksichtsloser Anwendung ganz sicher den Ruin des Unternehmers nach sich zogen. Der Artikel XVIII d der Bundesakte vom 8. Juni 1815, der die Zensur in den von der Fremdherrschaft befreiten deutschen Landen in groben Zügen bundeseinheitlich bestätigte, aber die Pressefreiheit gerade doch in der Zukunft garantierte und dafür baldige endgültige gesetzliche Regelungen in Aussicht stellte, wurde außer von Preußen und Sachsen sowieso von keinem anderen Staate beachtet. Die preußischen und sächsischen Bestimmungen, die im Laufe der nächsten Jahre herauskam, schufen aber lediglich rechtliche Voraussetzungen, sprich: Alibis, für jene stärkere Unterdrückung der Presse, die man in den anderen deutschen Staaten gleich auch ohne Rechtsgrund praktizierte, indem man sich dort bequemerweise umweglos auf die zu Bundesrecht erhobenen *Karlsbader Beschlüsse* vom 20. September 1819 berief, während Preußen und Sachsen wenigstens noch so taten, als ginge es ihnen um den Artikel der Bundesakte.

Vorerst aber besorgten sich weder die sächsische Regierung noch die sächsischen Journalisten um eine eigene Pressegesetzgebung. Die literarische Opposition im Lande blieb so harmlos-freundlich, die Zensur verfuhr so großzügig, daß beide Seiten keine Veranlassung sahen, ein gut eingespieltes Verhältnis zu verändern, wenn auch selbst damals mißstimmende Widersprüche in den Zensurentscheidungen unausweichlich waren, der eine Zensor in einem Schriftwerk oder auch nur in einem einzelnen Satz einen Angriff auf Kirche oder Staat sah, bei dem der andere nichts Bedenkliches fand. Erst mit dem Thronwechsel von 1827 begann man in Sachsen eine stärkere politische Beweglichkeit zu bemerken, die in den halbrevolutionären Strömungen der Jahre 1830 bis 1832 auch die Zensur zwar nicht DE JURE, wohl aber DE FACTO so gründlich wegspülte, daß die Zensoren nur noch unsittlich-anstößige Stellen strichen. In der Folge bekam Sachsen mit den

alten Ständen eine neue konstitutionelle Verfassung, die am 4. September 1831 unter König Anton ausgerufen ward. Der Presse sicherte Paragraph 35 der Verfassungsurkunde zweckmäßig volle Freiheit als Vorausgarantie für ein zu gebendes Gesetz zu, das die Verfassung vernünftig ergänzen werde.

Die freiheitlichen Strömungen wurden aber schon 1832 erheblich eingedämmt, je mehr der ursprüngliche revolutionäre Schwung aus sich selber heraus verebbte. So kam es im Jahre 1833 zu einem ersten Pressegesetzentwurf, der schon die Richtung erkennen ließ, in die man zielte. Sie wurde endgültig mit der VERORDNUNG ÜBER DIE VERWALTUNG DER PRESSPOLIZEI vom 13. Oktober 1836 festgelegt, die den eigentlichen, unerhört heftig geführten Zensurstreit in Sachsen einleitete. Am 20. Dezember 1838 erließ die Regierung eine NACHTRÄGLICHE VERORDNUNG ÜBER DIE VERWALTUNG DER PRESSPOLIZEI, mit der sie aus guten Gründen dem Vertrieb einige Erleichterungen gewährte, dafür aber der Presse als Ganzes neue Nachteile zu verschaffen wußte. Am 28. Mai 1839 sorgten die NACHTRÄGE UND ERLÄUTERUNGEN ZU DER ALLGEMEINEN INSTRUCTION DER CENSOREN für weitere Belastungen. Ein in der Kammer eingebrachter GESETZESENTWURF DIE ANGELEGENHEITEN DER PRESSE UND DES BUCHHANDELS BETREFFEND wurde 1839/40 von der Regierung geschickt erledigt. Er hatte Zensurfreiheit für alle Schriften über 20 Bogen, jedoch mit nachgelassener fakultativer Zensur, und für Abbildungen, Risse, Landkarten und Musikalien gefordert. Nur zwei Zensurinstanzen sollten bestehen bleiben, was als Abbau der Zensurhierarchie einer erheblichen administrativen Vereinfachung gleichkam: eine Behördeninstanz als erste Instanz und das Innenministerium als Berufungsinstanz. Des weiteren ging es um Beibehaltung der Fachzensur, Verbot von Zensurlücken *, Wegfall der Zensurgebühren und Besoldung der Zensoren aus der Staatskasse, Beschränkung in der strafrechtlichen Verantwortlichkeit von Verfassern, Herausgebern, Verlegern und Druckern, sofern das Verlagsobjekt der Zensur vorgelegen hatte, Verpflichtung zur Verfassernennung, sofern dies für die Rechts- und Polizeipflege notwendig schien, Angabe von Gründen bei Konfiskation und Vertriebsverboten, und noch manches andere, lauter Forderungen, die den Druck verrieten, der auf Journalisten, Autoren und Verlegern lastete, und die polizeiliche Willkür anklagten, der sie ausgeliefert waren. Die Regierung überspielte die Ansprüche der Betroffenen; statt dessen wurden bloß dem Buchhandel und dem Buchdruckerwesen in der VERORDNUNG, EINIGE DER PRESSE UND DEM BUCHHANDEL ZU GEWÄHRENDE ERLEICHTERUNGEN BETREFFEND vom 11. März 1841 Zugeständnisse gemacht, die allerdings leicht eingeräumt werden konnten, weil sie im Grunde weniger auf die Presse als auf den Vertrieb zielten, der mit dem Umsatz die Steuern brachte und daher besondere Rücksichtnahmen verlangte.

Zu diesem Zeitpunkt waren nur noch der Urtext und die lutherische Übersetzung der Bibel zensurfrei, dann die symbolischen Bücher der protestantischen Kirche, Sammlungen inländischer Gesetze, die griechischen und lateinischen Klassiker sowie die Kirchenväterschriften mit den dazu verfaßten Kommentaren und den in toten Sprachen, also in griechisch und lateinisch geschriebenen Vorwörtern. Aber auch diese angebliche Befreiung täuschte neues Recht nur vor; denn schon § 35 der Polizeiverordnung von 1836 hatte die

* Zensurlücken waren Abwehrmaßnahmen der Autoren und Verleger gegen Zensurstriche. Man ersetzte die auf Anweisung des Zensors gestrichenen Zeilen nicht durch neuen Text. An den mitten im Artikel oder Buch auftauchenden weißen Flächen erkannte der Leser den Zensureingriff. Die damals geübte russische Zensurpraxis, beanstandete Stellen zu schwärzen oder zu schneiden, führte nach Meinung der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG dazu, sich liberale Organe nicht mehr zu verschreiben (DAZL —/229, 16. 8. 1844, S. 1951 a).

Überwachung dieser Schriften auf eine gebührenfreie Anzeigenverpflichtung und eine gleichfalls gebührenfreie Vorlage zur Durchsicht beim Zensor beschränkt. Versuchsweise dehnte man diese Bestimmung noch auf Landkarten, Risse und Musikalien, sofern diese keinen Text mitführten, sowie auf die sogenannten Akzidentien aus, also auf Frachtbriefe, Preisverzeichnisse, Kurszettel, Visitenkarten und ähnliches.

Seit 1836 kam als besonderes Ärgernis die (nie abgeschaffte) Nachzensur hinzu. Während sich der Zensor bis dahin nach der Freigabe eines Schriftwerkes nur noch davon überzeugen durfte, ob das Schriftwerk auch wirklich mit den von ihm vorgeschriebenen Änderungen erschienen war bzw. erschien, stand es ihm jetzt bei der erneuten Vorlage zu, weitere Streichungen bzw. Umarbeitungen zu verlangen und damit den Auslieferungstermin des Buches kostspielig ins Unangemessene hinauszuschieben. Zwar enthielt die Verordnung Entschädigungsparagraphen und das Recht, in strittigen Fragen die ordentlichen Gerichte anzurufen, sowie eine sehr großzügig angelegte zusätzliche Zensurinstruktion; aber diese Vorteile wurden dadurch wieder aufgehoben, daß neben den offenen auch vorrangig geheime Instruktionen bestanden und die Zensoren für ihre Streichungen und Verbote keine Gründe anzugeben brauchten.

Die Folgen blieben nicht aus. Einfache statistische Vergleiche, die dem sächsischen Ministerium als ihm bekannt von der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG in einer Beilage zur Ausgabe vom 18. Dezember 1842 vorgehalten wurden, ließen die üblen Auswirkungen der neuen Verordnungen erkennen. Allein in Leipzig verhängte man in den sechs Jahren seit Übergang der Strafgewalt in die Obhut des Innenministeriums, also seit 1836, mehr Strafen als in dem Zeitraum von 1812 bis 1837 in allen Städten Sachsens zusammengenommen.

3. Der sächsische Zensurstreit der zwei- und dreiundvierziger Jahre

Aber es kam schlimmer. Noch schienen alle Zensurbestimmungen mehr vorläufiger Natur zu sein, noch durfte man die Hoffnung nähren, eines Tages den Verfassungsparagraphen 35 durch einen mutigen Schritt des Königs, seiner Regierung und der Ständeversammlung erfüllt zu sehen, als die Staatsregierung am 8. Dezember 1842 bei der II. Kammer einen durch und durch pressefeindlichen ENTWURF ZU EINEM GESETZE DIE BEFREIUNG DER ÜBER ZWANZIG BOGEN IM DRUCK STARKEN SCHRIFTEN VON DER CENSUR BETREFFEND eingehen ließ und mit geringfügigen Änderungen als GESETZ EINIGE PROVISORISCHE BESTIMMUNGEN ÜBER DIE ANGELEGENHEITEN DER PRESSE BETREFFEND vom 5. Februar 1844 auch tatsächlich durchbrachte. Dieses Gesetz, das alle vorhergehenden Ordnungen aufhob und am 1. Mai 1844 in Kraft trat, erweiterte das Bevormundungssystem ins bis dahin Unerhörte, förderte das Denunziantenunwesen und ließ infolge der außerordentlich hohen Preßstrafen angebliche Erleichterungen zu existenzvernichtenden Fallstricken werden. Endgültig wurde der Journalist in die Rolle des unbürgerlichen Außenseiters abgedrängt, dem von vorneherein ein Hauch von Unseriosität anhaftete. Wer nicht einen Schuß Abenteurerblut besaß, war für dieses Handwerk nicht mehr geeignet. Journalist konnte nur noch sein, wer in Kauf nahm, täglich gegen die Gesetze verstoßen zu müssen, täglich unter der Bedrohung durch harte Gefängnisstrafen zu leben und sich täglich die Möglichkeit eines materiellen Ruins einzugestehen. Nicht nur der sächsischen Presse entzog diese Politik eine Menge bester Intelligenz, die nicht länger bereit war, sich den immerwährenden Aufregungen im Streit mit der Zensur zu stellen.

Allerdings arteten die preßpolizeilichen Maßnahmen in keinem Lande so wenig aus wie in Sachsen. Aber auch in anderen Staaten, vor allem in Preußen, behandelte man die zahlreichen

eingekerkerten Schriftsteller und Redakteure nicht unbedingt wie Kriminelle, sondern gestand ihnen eigene Gefängnisse (Magdeburg) und besondere Rücksichten zu, die im Falle der Inhaftierung Heinrich Laubes sogar außerordentlich weit gingen. — Die staatsbürgerlichen Folgen waren übler. Aus der ruhigen Opposition wurde unter dem preßpolizeilichen Druck revolutionärer Radikalismus; die Gewalt antwortete der Gewalt, und die Opponierenden nahmen um so weniger Rücksicht, je stärker sie selber bedroht wurden. Als es so weit kam, daß abenteuernde Schriftsteller vor dem Zugriff der Polizei von Ort zu Ort hetzen mußten und dadurch keine Ruhe mehr hatten, ihre politischen Thesen ernsthaft auf ihre Folgen hin zu durchdenken, und nur noch auf kurzfristig sich bietenden Gelegenheiten hin etwas möglichst rasch veröffentlichen konnten, predigten sie in der Hast des ersten erregten Augenblicks ohne Bedenken den blutigen Aufruhr — ohne Bedenken den Fürsten gegenüber, die in Preußen wie in Sachsen doch wohlmeinend und gutherzig waren, ohne Bedenken der Sache gegenüber, die für einen Aufstand nicht reif war, und vor allem ohne Bedenken dem Volk gegenüber, das einen solchen Aufruhr militärisch gar nicht durchstehen konnte.

Die Zwanzigbogenfreiheit, von der die Regierung in ihrem Entwurf so viel Aufhebens machte und mit der sie rechtsgeschichtlich gesehen doch nur hinter der preußischen Kabinettsordre vom 4. Oktober 1842 herhinkte, entpuppte sich als ein schnell durchschauter taktischer Schwindel. Er sollte nur dazu dienen, der Krone die Entschädigungen zu ersparen, die bis dahin zu zahlen waren, wenn eine von einem Zensor freigegebene Schrift im nachhinein doch noch eingezogen wurde. Nach dem Entwurf mußten die Schriften über 20 Bogen Umfang zwar nicht mehr zensiert sein, wohl aber hatte man sie vor der Auslieferung einem Gutachterkreis vorzulegen. Entschied dieser abfällig, so konnte die Schrift ohne weitere Entschädigung beschlagnahmt werden, jedoch stellte sich die Staatsregierung frei, in besonderen Härtefällen nach eigenem Ermessen Entschädigung zu gewähren. Das war ja der Grund gewesen, warum die Stände in ihrem zurückgewiesenen Pressegesetzesentwurf die fakultative Zensur für Schriften über 20 Bogen verlangt hatten, eine Forderung, der später im sächsischen Pressegesetz von 1844 wirklich genügt wurde. Hier sprach man Verfasser bzw. Verleger Entschädigung für den Fall zu, daß trotz einer vorliegenden Unbedenklichkeitserklärung durch einen Zensor eine an sich zensurfreie, aber freiwillig der Zensur unterstellte Schrift nachher doch noch eingezogen werden sollte. Einziehen durfte nach dem Gesetz jede mit preßpolizeilichen Ermächtigungen ausgestattete Behörde, gleich ob die fragliche Schrift mit oder ohne Zensurgenehmigung herausgekommen war. Entschädigungen gab es im Anspruchsverfahren nur für solche Schriften, für die eine Zenfurfreigabe vorgewiesen werden konnte. Kam über die Höhe dieser Entschädigung mit dem Innenministerium keine Einigung zustande, so befanden auf Anruf die ordentlichen Gerichte. Darüber hinaus jedoch stellte sich die Regierung dadurch sicher, daß sie in Preßsachen die Zuständigkeit der ordentlichen Gerichte gerade ausschloß. Zensurentscheidungen sollten über ein Zensurberufskollegium hinaus unanfechtbar sein: in Preßentscheidungen der Verwaltungsbehörden des Innenministeriums gab es künftig keine höhere Berufungsmöglichkeit mehr. Ausdrücklich wurde den ordentlichen Gerichten abgesprochen, Entscheidungen über die Rechtmäßigkeit einer Beschlagnahme herbeizuführen. Da die Zensurbehörden außerdem für Konfiskationen keine Begründungen anzugeben brauchten, stand es dem Innenministerium frei, jede ihm mißliebige Schrift, gleich warum auch immer, ohne alle Kommentierung und ohne alle Berufungsmöglichkeit zu unterdrücken. Für die Presse war damit ein verhängnisvolles Ausnahmerecht geschaffen worden, das wie in den schlimmsten Tagen des Absolutismus den Rechtsgedanken der Staatsraison opferte. In der Tat öffnete dieses Gesetz der Willkür in Presseentscheidungen wenigstens DE JURE Tür und Tor. Verglichen etwa mit der preußischen Pressegesetzgebung derselben Jahre mußte die sächsische ungleich tadelnswerter er-

scheinen. Nicht als ob man die preußische Zensurgesetzgebung oder gar die Handhabung dieser Gesetze in der Wirklichkeit des täglichen Lebens als vorbildlich angesehen hätte — wohl aber mußte man mit dem vergleichenden Blick auf die Mängel des sächsischen Gesetzes gleich wieder Wünsche für die Zukunft anmelden.

Es ging doch bei der nie verstummenden Kritik am sächsischen Pressegesetz nur darum, daß Sachsen als ein konstitutioneller Staat dem Gesetzesbuchstaben nach dem Schriftsteller neuerdings weniger Schutz vor Übergriffen durch Polizei und Ordnungsbehörden gewährte als ein absoluter wie Preußen, wo wenigstens die Oberzensurgerichte dem System und vor allem auch der Rechtspraxis nach mehr auf Seiten der Indizierten als auf Seiten der Behörden standen. Daß dieses neue Pressegesetz, das die Regierung nicht nur als Fortschritt, sondern übermütiger-, um nicht zu sagen unverschämterweise herausfordernd sogar als legale Auslegung des Paragraphen 35 der Verfassungsurkunde über die Freiheit der Presse zu bezeichnen wagte, in Wirklichkeit einen von allen Betroffenen zu Recht auf das härteste kritisierten Rückschritt bildete, mit dem der sächsische Staat sich selbst keinen Gefallen erwies, steht historisch außer Zweifel; desgleichen, daß es seinen Zweck nicht erfüllte, sondern nur neuen Zündstoff für innerstaatliche Auseinandersetzungen lieferte und daher auch als Gesetzeswerk im juristisch-handwerklichen Sinne kaum anders als mißlungen zu nennen war.

Die Zeitgenossen verlangten mit der Erfüllung des Paragraphen 35 der Verfassungsurkunde lediglich die Beendigung der preßpolizeilichen Willkür und die Herstellung eines ordentlichen Rechtszustandes in Presseangelegenheiten. Der wäre leicht zu schaffen gewesen, wenn man der Polizei alle Straf- und Unterdrückungsvollmachten genommen und ihr statt dessen nur noch Aufsichtsrechte zugestanden und im übrigen alle Streitfragen, auch die Verletzungen der Rechte anderer durch Pressemittel, ausschließlich den ordentlichen Gerichten zur Entscheidung bzw. Aburteilung überlassen hätte. Zensur mußte ohne Grenzen sein, solange die Polizei in Presseangelegenheiten alleinige Entscheidungsbefugnis besaß und unter Ausschluß der ordentlichen Gerichtsbarkeit Kläger und Richter in einer Instanz war. Es ging im Kern der Sache nur um diese Alternative: ob die Strafgewalt in Preßangelegenheiten in die Zuständigkeit der Polizei oder in die der Gerichte gehöre — alles andere blieb vor dieser Frage zweitrangig.

Darüber täuschte sich niemand hinweg, daß mit den Zensurinstruktionen doppeltes Recht geschaffen worden war, wie es auch auf anderen Rechtsgebieten bestand, etwa beim Duell mit tötlichem Ausgang zwischen Militär- und Zivilpersonen. Vor allem verstießen die Instruktionen gegen den grundsätzlichen Rechtsgedanken einer Ordnungsgewährleistung, weil sie als Sonderrecht ein Ausnahmegesetz verkündeten, das lediglich die Ermessenswillkür des Innenministeriums auf Kosten der Rechtssicherheit begünstigte und nicht einmal mehr bei bestem Gutwillen eines Schriftstellers oder Verlegers vorhersehen ließ, was nun eigentlich gestattet sei und was nicht. Der berüchtigte Paragraph 4 der Zensurinstruktionen hatte Auswirkungen, die von der ohnehin mehr die Regierung als die Journalistik unterstützenden verabschiedenden Ständeversammlung ganz sicher nicht bedacht und nicht gemeint worden waren.

Der Verstoß gegen das Prinzip von der Gleichheit vor dem Gesetz wurde gerade hier abscheulich deutlich. Ließ das Kriminalgesetzbuch Gefängnisstrafen mit einem Neugroschen bis höchstens einem Taler als Ersatz abbüßen, gleich welchen Standes der Bestrafte war, und außerdem verschiedene nebeneinander verhängte Strafen miteinander aufrechnen (zusammenziehen), so konnte die Strafzumessung nach den preßpolizeilichen Vorschriften ganz erheblich von den einschlägigen Bestimmungen des Kriminalgesetzbuches abweichen. Zudem mußten gleichzeitig verhängte preßpolizeiliche Geldstrafen unabhängig voneinander in voller Höhe eingetrieben werden.

Wenn bspw. eine ehrverletzende Äußerung gegen das Staatsoberhaupt oder eine solche gegen auswärtige Regenten oder deren Familienmitglieder, von denen die erste nach Art. 99 des geltenden Strafgesetzbuches vom ordentlichen Gericht mit einem Monat, die andere nach Art. 92 möglicherweise nur mit einigen Tagen Haft geahndet worden wäre, durch die preßpolizeiliche Verwaltungsbehörde verfolgt wurde, so war diese berechtigt, ohne Bezug aufs geltende Strafgesetzbuch und ohne Berücksichtigung der herrschenden Rechtsprechung für dieselben Delikte eine außerordentliche Strafe von acht Wochen Haft, ersatzweise 400 Talern Geldstrafe zu verhängen, ohne allerdings dabei eine Bürgschaft leisten zu müssen, daß es sich bei dieser Strafe objektiv um die Ahndung eines Verstoßes gegen geltendes Recht handele und nicht etwa bloß um die Folge des Ersuchens einer fremden Macht, der man sich gefällig erweisen wollte oder mußte.

Was die PRESSZEITUNG 1842 feststellte, war kaum übertrieben: *Die gegenwärtige Lage der sächsischen und namentlich der Leipziger Censur ist Niemand ein Geheimniß mehr. Jedermann weiß, welchen Beschränkungen die Leipziger Presse unterworfen ist, welche Ausnahmsgesetze man für sie erfunden hat, welche Vexationen die Verleger zu dulden haben. Und das Alles gerade im Hauptsitz und Stapelplatz des deutschen Buchhandels, der freilich unter diesen Umständen nicht mehr anstehen wird, sich einen andern Heerd zu suchen. Jede Woche, ja es ist nicht zuviel gesagt, jeder Tag und jede Stunde bringt neue Gewaltthätigkeit zum Vorschein, und es dürfte vielleicht in ganz Leipzig nicht e i n e n Verleger, nicht e i n e n Schriftsteller geben, der sich nicht über eine ihm widerfahrene Censurkränkung mit Grund zu beklagen hätte.*

Die sächsische Gesetzgebung hätte bei buchstabengetreuer Handhabung ausgereicht, die Presseentwicklung zu ersticken, wenn der drakonische Gesetzestext nicht trotz aller Widrigkeiten immer noch verhältnismäßig milde genug ausgelegt worden wäre, um der Härte des Wortlauts zu widersprechen — so leicht war eben der sächsische Liberalismus doch nicht zu schlagen, daß man in wenigen Monaten zumal mit meist unwilligen Beamten und einem verfehlten Gesetzeswerk hätte durchsetzen können, was zu diesem weit vorgeschrittenen Zeitpunkt längst nicht mehr lebensfähig war.

Die besonderen Durchführungsschwierigkeiten des verunglückten Gesetzes widersprachen der Vernunft. Wie sollte ein Zensor etwa in der Messenzeit bei einem täglichen Bucheingang von bis zu 30 Stücken in den vorgeschriebenen 24 Stunden vor der Auslieferung der unter die Zwanzigbogenfreiheit fallenden Schriften einen auch nur oberflächlichen Einblick in die einzelnen Titel nehmen zu können. Es wäre lebensfremd gewesen, hätte man die Vierundzwanzigstunden-Frist für ausreichend erklären wollen, selbst in den nicht durch die Messe belasteten Zeiten ein über 20 Bogen, also mehr als 320 Seiten starkes Buch verbindlich auf Zensurwidrigkeiten hin zu überprüfen. In diesem Falle half dem Gesetzgeber das vorbehaltene Recht, eine Schrift trotz Zensurfreigabe im nachhinein doch noch sperren zu können, ein Recht, auf das er unter diesen Umständen tatsächlich nicht verzichten durfte, nachdem er seine erste Einspruchsfrist auf nur 24 Stunden beschränkt hatte, um die Buchproduktion nicht ggf. durch Behördenschlendrian aufzuhalten. Die Vierundzwanzigstundenfrist zählte denn auch zu den wenigen Bestimmungen des neuen Zensurrechts, die sich einhelliger Zustimmung erfreuten. Auf der anderen Seite verstanden sich die angedrohten hohen Strafen als eine Art Eigenschutz des Gesetzgebers, das Risiko von Verfassern und Verlegern zu erhöhen, falls diese sich die zensorische Zwangslage von nur 24 Stunden Prüfungszeit, deren Beginn der Zensor zudem nicht einmal selbst bestimmen durfte, sondern deren Laufzeit von der freien Vorlage der Schrift gleich an welchem Tage abhing, zu Nutze machten, Zensurwidrigkeiten in der Hoffnung einzudrucken, sie in der nicht ausreichenden Zensurzeit nicht gefunden zu sehen.

Nicht einmal die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER konnten bestreiten, daß sich die sächsische Zensur nach wie vor maßvoller gab als die preußische, die nur im Wortlaut liberaler, in der Durchführung aber unvergleichlich rücksichtsloser verfuhr. Die Behörden, so gestanden sie, seien bei der Abfassung des Pressegesetzes weniger von einer echten Neigung zur Unterdrückung der freien Presse als vielmehr vom Geiste der Ängstlichkeit

geleitet worden, sich nicht von den Nachbarstaaten durch Freistellung radikaler Journalisten unfreundlicher Akte bezichtigen lassen zu müssen. Tatsächlich setzten die Strich- und Änderungsanweisungen der sächsischen Zensoren vorwiegend bei außenpolitischen Berichterstattungen an und bei innenpolitischen meist nur dann, wenn sie außenpolitische Folgen haben konnten.

Anders wäre es auch nicht zu verstehen, daß sich Zeitungen wie die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER oder der DRESDENER CORRESPONDENT, die über Jahre hin mit jeder Nummer gegen den Wortlaut der Pressegesetze verstießen, so lange halten konnten, und daß viele ihrer Artikel die Klagen über die Strenge der Zensurgesetze zu widerlegen schienen, stand doch ihre herausfordernde Schärfe in einem auffallenden Widerspruch zur behaupteten Situation, die Regierung ziele auf eine vollständige Unterdrückung der freien politischen Presse ab. Ein Organ wie die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER, das erst in Preußen, dann in Hessen und Bayern von der journalistischen Bühne verschwand, predigte jahrelang den vorweggenommenen Aufruhr. Daß man die Zeitung 1847 endlich auch in Sachsen unterdrückte, war daher weit weniger erstaunlich als der Umstand, daß dies erst so spät geschah.

Preußen und Österreich gingen gegen mißliebig gewordene Blätter schneller vor. Die RHEINISCHE ZEITUNG etwa verschwand, kaum daß sie zu erscheinen begonnen hatte, und dasselbe galt für viele andere Journale. In Preußen konnte man sogar allen Ernstes Bettina von Arnims CLEMENS BRENTANOS FRÜHLINGSKRANZ unter dem formaljuristischen Argument beschlagnahmt sehen, der Roman trüge nur einen Herausgeberhinweis und müsse deshalb der Zensurverordnung vom 30. Juni 1843 gemäß zur nachträglichen Zensurvorlage eingezogen werden, weil die Zwanzigbogenfreiheit nur für solche Schriften gelte, bei denen sowohl Verfasser wie Verleger genannt seien. In solche öffentlichkeitswirksame Abstrusitäten, die nur dem Bildungsstand des verantwortenden Zensors und der formalbürokratischen Ungeistigkeit der übergeordneten Behörde anzulasten waren, hat sich die sächsische Zensur selten genug verloren.

Trotzdem hagelte es auch in Sachsen Verbote und Konzessionsentzüge, ungewöhnlich hohe und viele Preßstrafen und sonstige Maßnahmen, gegen die sich die sächsischen Zeitungen auf ihre Weise wehrten. Ohnehin verfiel die sächsische Presse in den vierziger Jahren der bekannten politischen Radikalisierung, und ebenso schlimm wirkten sich die religiösen Streitigkeiten aus, die vor allem als Kampf gegen Katholizismus und Judentum die Gemüter verwirrten und die Grenzen des moralischen Anstandes außer acht ließen. Insbesondere in der Religionsfrage nahmen die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER, aber auch der DRESDENER CORRESPONDENT, die ABEND-ZEITUNG und andere Organe streckenweise den Charakter von Hetzblättern an. Allmählich ging es auch gar nicht mehr so sehr um demokratische oder republikanische Freiheit oder um Toleranz, sondern um die Ablösung des einen Machtträgers durch einen anderen, und gerade diese Erkenntnis vom blanken Kampf um die Herrschaft nahm den Bedrückungen der Presse vieles vom Hauch des Tragischen, der sie umwitterte.

Schnell stießen die radikal-liberalen Zeitungen, wenn auch unter dem Druck der Regierungen, selber auf Kritik aus eigenen Reihen. In der PREUSSISCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG konnte man 1845 nachlesen, die sächsische Presse werde immer engstirnig-radikaler, und wer einer vernünftigen Weiterentwicklung das Wort rede, müsse sich in außersächsische Blätter flüchten. Wenn auch die VATERLANDS-BLÄTTER darauf mit Hohnlachen antworteten, so machte die Radikalisierung in Sachsen doch so bestürzende Fortschritte, daß Freiherr von Welck in der sogenannten Adreßverhandlung von 1845 betonte: die Presse sei eine Macht, die notwendigerweise durch die Presse selbst paralysiert werden müsse. Das lief auf die Forderung nach einer eigenen Regierungszeitung hinaus, die geeignet sein sollte, den vielen Anschuldigungen aus der Reihe der oppositionellen Blätter zu begegnen, mit denen inzwischen auch die ehemals regierungsfreundlichen und sogar regierungsabhängigen Zeitungen liebäugelten. Natürlich war die Politisierung des Bürgers kei-

neswegs eine Folge der Presseentwicklung allein gewesen, sondern die Politisierung der Presse wuchs im beeinflussenden Wechselverhältnis aus einem selbst politisierten Kern des Bürgertums, der dann das Gesetz des Handelns an sich brachte und daran erinnerte, daß nach dreißig Friedensjahren an die Erfüllung der zahlreichen Versprechen gedacht werden müsse, die man einstmals gemacht, aber nie gehalten hatte. Selbst die strengste Zensierung vermochte diese Entwicklung nicht zu verhindern, solange man in dem Fehler verharrte, Opposition nicht als staatserhaltend, sondern als staatsgefährdend zu betrachten. Nicht einmal der im Sinne der Staatsregierung beste Zensor konnte alle die Lücken kennen und versperren, durch die ihm seine unfreiwilligen Opfer entschlüpften, und sei es auch nur in der Weise wie der LEIPZIGER UNPARTEIISCHE KIRCHEN-CORRESPONDENT, der sich in KATHOLISCHER LITERATUR- UND KIRCHEN-CORRESPONDENT umbenannte, um der weltlichen Zensur zu entkommen.

> ❊ *Die Königsb. Ztg. vom 11. d. enthält am Schlusse eines „Inserats" über die neue Censur-Instruktion folgende „Parabel": Ein König beabsichtigte einen großen See in vielen Kanälen durch sein Land zu führen, um dasselbe fruchtbar zu machen und Handel und Schiffahrt zu heben. Alles war vorbereitet. Die Kanäle waren gegraben, die Schleusen errichtet. Nur das Wasser fehlte noch. Endlich erschien der große Tag, an welchem die Hauptschleuse eröffnet werden sollte. Unter Kanonendonner und festlichem Gepränge öffnete man dieselbe einen halben Fuß weit. Zischend und sprudelnd mit mächtiger Gewalt schoß der gefesselte Strom durch die Spalte. Einige unvorsichtige Höflinge wurden umgerissen und beschädigt. Ach, Sire, klagten die Höflinge, wenn das schon bei so geringem Andrange des Wassers geschieht, so muß — öffnest du die Schleusen ganz — das Land zu Grunde gehen. Der König lächelte und winkte, daß man die Schleusen ganz öffnete. Und siehe da! Das Brausen und Sprudeln hörte auf. Gleichmäßig, dem Zuge der Kanäle folgend, verbreitete sich das Wasser durch das Land, befruchtend und segenbringend, und trug Kähne und Schiffe auf seinem Rücken bis zu den entlegensten Theilen des Reichs. Und das Volk jauchzte seinem Könige!*
>
> Die Posaune. Hannoversche Morgen-Zeitung XII/37, Sonntag, 26. März 1843, S. 148a (Zeitung)

Nachdem der geschlossene Pressefeldzug gegen die Zensurgesetzgebung trotz des Paragraphen 89 der Verfassungsurkunde, der alles für widerrechtlich erklärte, was über die Bundesbeschlüsse hinausging, wenig oder nichts erreicht hatte, handelte es sich für die Journalistik darum, an ausgesuchten Beispielen den Widersinn der Zensur nachzuweisen. Die Widersprüche der Zensurentscheidungen untereinander boten dazu die besten Handhaben und wurden zu einem der wichtigsten sachlichen Kampfmittel der Zeitungen gegen ihre behördlichen Überwacher. Immer neue Berichte über unterschiedlichste, einander ausschließende Zensursprüche sollten zeigen, daß sich die Zensur als Prinzip in der praktischen Durchführung selber aufhebe und nie das erreichen könne, was sie bezwecke. Daß

man in Preußen etwas über Preußen lesen konnte, das den Sachsen in Sachsen zu lesen verboten war, gehörte auf diese Ebene. Gleichzeitig wurde die Bloßstellung der Zensur durch Nachweis besonders kurioser Zensierungsbeispiele ein feststehendes Feuilletonelement. Man lachte über den Zensor, der aus sechs im Polenaufstand erbeuteten russischen Kanonen zwei machte, weil das *auch genug* seien, man lachte über den Zensor, der Kosaken auf Pferden reiten ließ, weil er die Beiwörter *häßlich-struppig* aus Anstandsgefühl gegen den Zaren unterdrücken zu müssen meinte. Die radikal-liberalen Blätter lieferten als amüsant-bedrückendes Anschauungsmaterial einen fast unerschöpflichen Katalog zensorischer Dummheiten, von denen die eine immer schreiender wirkte als die andere. Die besonders lächerlichen Beispiele für engstirnige Zensurarbeit bezog man aus taktischen Gründen von weit draußen. Einmal ließ es sich einfacher an, Feuilletonpolemik durchzubringen, die sich nicht gegen die eigene Zensur richtete (das Zensurgesetz sicherte dem Zensor überdies Schutz vor Beleidigungen zu, und machte ihm sogar zur Auflage, Zensur- oder Zensoren-Verunglimpfungen im Zweifelsfall seiner obersten Behörde anzuzeigen), sodann war an Beispielen, die alles übertrafen, was im aufgeklärten Sachsen jemals an Zensureingriffen möglich gewesen wäre, viel besser zu zeigen, welche Grade offenbaren Unsinns eine ungehemmte Zensur erreichen konnte. Solche Beispiele fanden sich sogar in der LEPZIGER ZEITUNG, der doch im allgemeinen nichts daran gelegen war, die Krone zu verärgern. Aber auch diese Zeitung gab sich nach 1846 ziemlich freisinnig und unterstützte Versuche, die Zensur mit ihren eigenen Widersprüchen unglaubwürdig zu machen. So veröffentlichte sie 1847 eine Liste neuerer Theaterstücke, die durch Verfügung des Polizeimeisters in Rußland der Zensur zum Opfer gefallen waren. Darunter befand sich ein großer Teil auch des klassischen deutschen Schauspielebestandes, wie, um nur die heute noch bekannten Titel zu nennen, Schillers DON CARLOS und WALLENSTEIN, Goethes EGMONT und FAUST und Lessings NATHAN DER WEISE.

Stärker fiel ins Gewicht, daß man selbst dort, wo die Zensur streng gehandhabt wurde, das Wissenswerte doch bald zwischen den Zeilen zu lesen bekam, je mehr sich die Fähigkeit der Redakteure entwickelte, wenigstens auf diese Weise verschlüsselt nach außen dringen zu lassen, was sie offen nicht sagen durften oder nicht zu sagen wagten. Dazu zählten nicht zuletzt auch die Bloßstellungen solcher Zeitungen, die sich der Regierung allzu willig anbequemten. Wenn bspw. die ABEND-ZEITUNG über eine Forderung des JOURNAL DE FRANCFORT vom 19. Juni 1844 berichtete, wegen verschiedentlicher Angriffe auf die russische Politik und auf Rußland sei eine noch viel strengere Zensurgesetzgebung zu verlangen, dann konnte sich jeder denkende Leser selber an den Fingern herunterrechnen, was von diesem zweifelhaften französischen Blatt auf deutschem Boden zu halten war. Abfällige Bemerkungen dieser Art lieferten dem Leser (auch dem heutigen noch), zusätzliche wichtige Anhaltspunkte für den Grad der Unabhängigkeit eines Blattes von den Machtbelangen der Staatsregierungen.

Es sprach für die Menschlichkeit und den Liberalismus der sächsischen Zeitungsbeauftragten, wenn es in Sachsen zum Unterschied von anderen deutschen Staaten nie einen eigentlichen Zensorenhaß gegeben hat, und wenn die sächsischen Zeitungen, die mit ihren Gegnern doch alles andere als glimpflich umzuspringen pflegten, nie einen Zensorenfeldzug zu predigen versuchten. In anderen Ländern war man da weniger zimperlich. In Preußen verlangte man auf Vorschlag der HAUDE- UND SPENERSCHEN ZEITUNG 1844 für Zensoren sogar die Einführung einer aus dem ordentlichen Gerichtsverfahren bekannten Succumbenzstrafe, also einer Strafe, die einem die Berufung aufsuchenden Appellanten zudiktiert wurde, wenn er mit seiner Berufung keinen Erfolg hatte. Nachdem die im all-

gemeinen recht beliebten, weil vernünftigen preußischen Oberzensurgerichte sehr oft gegen die Zensoren entschieden hatten, Striche wieder öffnen ließen und von übereifrigen Zensoren angeordnete Beschlagnahmen ungültig machten, war eine solche Succumbenzstrafe als Warnung vor zensorischem Zelotismus und Amtsmißbrauch aktuell geworden. In Sachsen wurde dem Vorschlag streng widersprochen. Man zitierte die BIENE, die doch selber so sehr unter der Zensur zu leiden gehabt hatte und deren Unterdrückung eines der Sturmzeichen für den Beginn des sächsischen Pressefeldzuges gegen die zensorischen Wünsche der Regierung gewesen war, und meinte, ein Zensor sei in jeder Hinsicht ausschließlich seinem Gewissen und seiner Auffassung von Schicklichkeit verpflichtet, gleich ob er nun einen harmlosen Aufsatz verbiete oder einen fragwürdigen durchgehen lasse. Der Zensor müsse mit einem Richter verglichen werden, dem man ein in der höheren Instanz aufgehobenes Urteil auch nicht als strafwürdiges Vergehen anlasten könne. Die BIENE bedauerte einen Zensor allenfalls als einen Unglücklichen, dem man, wie es mokant hieß, doppelte Liebe entgegenbringen müsse. Diese Einstellung bewies nur noch einmal mehr, daß die Zensoren in Sachsen letztlich geschätzte, weil zum Teil selber liberal denkende Leute waren, denen man nichts Böses wünschen wollte.

In den sächsischen Zeitungen finden sich sogar sehr oft bedauernde Nachrichten über den Abgang beliebter Zensoren und Presserichter im In- und Ausland, denen man aus gutem Grund nachzutrauern hatte, wobei nach damaligem Sprachgebrauch unter Ausland von Sachsen aus gesehen bereits Preußen und Österreich zählten. Für Preußen etwa beklagte man Mitte 1844 ausgiebig das Ausscheiden Dr. Bornemanns vom Berliner Oberzensurgericht.

Zu den freisinnigen Intellektuellen, die in Sachsen die Zensur zum Vorteil des Amtes ausübten, rechnete man Prof. Bülau (bis 1844, dann abgelöst durch den Mediziner Dr. Neubert) und Eduard Gehe, selbst Schriftsteller, Librettist und Theaterkritiker, der unter den damaligen Umständen segensreich für das sächsische Pressewesen wirkte und seinen Kollegen den *unredlichen Pandurenkrieg mit der Zensur* (Florencourt) so weit wie möglich erleichterte. Es gab sogar Zensoren, die sich in den Streit gegen die Regierung einreihten, die ihr Amt demonstrativ zur Verfügung stellten oder, wie der Zensor Dr. Marbach 1848, ihr Amt für unhaltbar erklärten.

Die Zensorenfreundlichkeit bildete im deutschen Journalismus eine sächsische Ausnahme. Im allgemeinen waren die Zensoren so verhaßt, daß sich nach Meldung der Hannoverschen Morgenzeitung DIE POSAUNE im Jahre 1843 im Badischen sogar ein weiblicher Anti-Censor-Verein bilden konnte, dessen Mitglieder sich verpflichteten, weder einen Zensor zu heiraten noch mit einem Angehörigen dieses verachteten und gefürchteten Berufes auch nur zu tanzen.

II. Dresden und die Dresdner

1. Dresdner Pressespielraum

Als Wagner im April 1842 nach Dresden kam, hatte der journalistische Frühling die Residenzstadt noch nicht erreicht.* Was sich im benachbarten Leipzig an neuen publizistischen Äußerungsformen stürmisch ausbreitete, fand am Sitz der Staatsregierung wenig Entgegenkommen und mußte sich damit begnügen, die frisch entdeckten journalistischen und politischen Wege erst in sehr bescheidenen Ansätzen auszuprobieren. Es mag wie eine Kuriosität der deutschen Zeitungsgeschichte klingen, daß die kulturell blühende Residenzstadt des Königreiches Sachsen, in der das beste Symphonieorchester der Welt spielte und nächst Paris die bedeutendste Opernbühne Europas stand, im Jahre 1842 weder eine Tageszeitung mit eigenem Lokalteil, geschweige denn eine politische Journalistik besaß, und nicht einmal (mehr) lokale Konzert- und Theaterberichterstattung kannte. Alle Arbeit der Dresdner Presse beschränkte sich auf die Redaktion von Anzeigen für den DRESDNER ANZEIGER sowie auf die Verbreitung einer damals bereits anachronistisch wirkenden Feuilletonnovellistik durch die ABEND-ZEITUNG Theodor Hells. Andere als diese beiden Zeitungen gab es in Dresden nicht, und auch die Bezeichnung Zeitung oder Tageszeitung muß am Sprachgebrauch der vierziger Jahre gemessen werden: der DRESDNER ANZEIGER war ein reines Anzeigenblatt ohne redaktionellen Teil, die ABEND-ZEITUNG gehörte zur belletristischen Presse, druckte also Romane und Novellen in Fortsetzungen ab und brachte zusätzlich einen kleinen feuilletonistischen Nachrichtenanhang, der aber seit Winklers Verflechtung mit den Dresdner Theaterinteressen keine Dresdner Kulturereignisse mehr berücksichtigte. Der Dresdner, der Informationen über künstlerische oder politische oder möglicherweise auch nur allgemein lokale Dresdner Angelegenheiten zu erhalten wünschte, war genötigt, Zeitungen zu Rate zu ziehen, die außerhalb Dresdens erschienen, in erster Linie die wichtigsten Blätter des zeitungsreichen benachbarten Leipzig, wie die LEIPZIGER ZEITUNG, die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG sowie die breitgestreute Leipziger Belletristik, Fachjournalistik und Theaterpresse, gelegentlich aber auch die in Augsburg erscheinende ALLGEMEINE ZEITUNG und die weitverbreitete belletristische CHRONIK DER GEBILDETEN WELT, die EUROPA aus Karlsruhe, die ein sehr angesehenes Blatt war und später gleichfalls ihren Sitz nach Leipzig verlegte. Nur war den Dresdnern auch mit dem Einzug der Leipziger Journale nicht viel geholfen, es sei denn, es ging ihnen vorrangig um Politik; denn auf Lokalebene beschäftigten sich die Leipziger Zeitungen

* Daß sich dank Lindenaus Vermittlung die radikalliberalen Journalisten Arnold Ruge und der mildere Theodor Echtermeyer nach Dresden zurückziehen und dort ihre in Preußen verbotenen HALLESCHEN JAHRBÜCHER als DEUTSCHE JAHRBÜCHER fortführen durften, hatte mit dem Dresdner Kulturleben an sich nichts zu tun und wirkte eher wie ein geschichtliches Mißverständnis, auch wenn Ruge, der sich in Dresden mit Echtermeyer zerstritt, sogar Dresdner Stadtverordneter wurde. Vielmehr bildete, trotz aller gesellschaftlichen Bindungen an die politisch radikalen Gruppen der Stadt, Dresden für Ruge so etwas wie ein politisches Asyl, das viel zu andersartig strukturiert war, um aus eigener Kraft ein Blatt wie Ruges Jahrbücher hervorzubringen oder es als gastweises Zufallsgeschenk des historischen Augenblicks auch nur über längere Zeit hin zu ertragen. Das Rugesche Zwischenspiel dauerte entsprechend nicht lange. Sein Blatt wurde schon 1843 im Rahmen der ersten Koenneritzschen Pressemaßnahmen auch in Sachsen eingezogen, nachdem es schon Lindenau immer schwerer gefallen war, den erst seit 1841 in Dresden lebenden hitzblütigen Revoluzzerjournalisten vor der massiven Kritik vor allem auch aus Hofkreisen zu schützen.

naturgemäß in erster Linie mit Leipziger Angelegenheiten und verloren über die fremdstädtischen, also auch über die Dresdner, nur dann ein Wort, wenn sie aus Leipziger Sicht überlokale Bedeutung hatten, und das war verhältnismäßig selten der Fall, so daß bspw. in Leipziger Zeitungen nach lokalkritischen Kommentaren zur Dresdner Theatersituation suchen zu wollen über Jahre hin kaum gedankte Mühe bedeuten würde.

So sehr auch immer Leipzig den Vorort des deutschen Buchhandels bildete und eine Zeitungsliteratur ins Leben rief, an der sich nicht nur die sächsische, sondern vor allem auch die preußische und die österreichische Jugend die Köpfe heiß las, so sehr war mit den Widerständen der Dresdner Literaturmentalität zu rechnen, wenn es galt, diesen Leipziger Stil nach Dresden zu verpflanzen. Dort hatte man für politische Neuerungen nichts übrig, dort interessierte man sich auch recht wenig für Veränderungen im Journalismus. Die führenden Dresdner Literaturgrößen bildeten eine eigene, geschlossene künstlerische Welt. Dresden war der Standort der biedermeierlichen Schein- oder Talmiromantik, die bewußt von jener Lebensrealität ablenkte, auf die hinzuweisen sich die neue Journalistik anschickte. Der Dresdner Bildungsbegriff in den Kreisen um Hofrat Winkler besorgte einen literarischen Ästhetizismus, der für die handfesten politischen Belange der Vormärzzeit nicht zur Verfügung stand. Es dauerte seine Zeit, bis diese Gefüge so weit zerschmolzen waren, daß sie die neue journalistische Welle aufsaugen konnten. Die Wende bahnte sich erst Ende 1842/Anfang 1843 langsam an. Noch also war für die politische Presse Leipzigs in Dresden kein Markt und auf Jahre hinaus auch nicht für die Lokalkritik, die mit ihren ersten Versuchen seit Mitte 1843 ihr Publikum bald wieder verlor, nachdem sie bis zur Jahrsmitte 1846 darin eine recht unglückliche Hand bewiesen hatte und sich dann neu aufbauen mußte. Zu stark war in Dresden der Bildungswiderspruch zwischen den ästhetischen Vorstellungen der Oberschicht und den Bedürfnissen der einfacheren Volkskreise, die fürs Zeitungslesen noch gar nicht vorbereitet waren. Zwar zählte Sachsen nicht zu jenen primitiven Fürstentümern, die sich gegen Bildungsaufklärung sträubten und deshalb außerhalb der Residenz und der Städte sogar belletristische Blätter verboten, um die Landbevölkerung nicht von der bloßen Feldarbeit abgelenkt und mit der Aufnahme schöngeistiger Bildung kritisch gemacht zu sehen; aber die Teilnahmslosigkeit der Dresdner an ihrer Tagesliteratur war keineswegs so unverständlich, wie es die Kritiker gerne darzustellen beliebten. Was sollte denn auch der einfache Dresdner mit einer »Tageszeitung« anfangen, die ihm außer Anzeigen wenig Bemerkenswertes brachte, nichts über die Stadt, keine Meldungen über die Regierung und die hohe Politik, nicht einmal ein bißchen Hof- oder Theaterklatsch. Später, 1846, wurde ihm dann eine Lokalzeitung geboten, die aber durch längst ausgehandelte Konzessionen auf den vernünftigen Ausbau eines eigenen Anzeigenteils verzichten und dadurch mittelbar dem Abonnenten den Bezug einer zusätzlichen Anzeigenzeitung aufnötigen mußte. Die andere Zeitung betonte zwar die Theaterkritik, hatte aber weder einen lokalen, noch einen politischen Teil und erst recht keine lokale Anzeigenrubrik, die den Leser über das Stadtgeschehen hätte auf dem laufenden halten können. Der stark aufs Praktische gerichtete sächsische Sinn konnte sich deshalb auch mit einer Leipziger Zeitung nur dann zufrieden geben, wenn es ihm mehr um politische Informationen ging; denn einen Dresdner Lokalteil enthielten natürlich auch die Leipziger Zeitungen nicht. Das verschränkte System von Zensur- und Konzessionsverordnungen hätte für Dresden also selbst dann verhindert, was für Leipzig selbstverständlich war, wenn die Bereitschaft der Dresdner zur Gründung einer umfassenden Tageszeitung ausreichend gewesen wäre. Daß eine solche Bereitschaft, wenn auch in Grenzen, bestand, wurde allenfalls von den lieblosen Kritikern Dresdens unter Verweis auf Spießbürgertum und Philistertum bestritten. Nachdem aber unter den obwaltenden Umständen der Dresdner das nicht bekam, was ihm gut getan hätte, verzichtete er lieber ganz.

Die nicht zu unterschätzende intellektuelle Schicht des Dresdner Bildungsbürgertums, die im Geiste der ABEND-ZEITUNG groß geworden war, fühlte sich der Leipziger Pressesituation möglicherweise noch weniger verbunden. Für ihre Behutsamkeit und sanfte Selbstkultivierung war der Leipziger Radikalismus viel zu hart. Schon Tieck hatte sich in Leipzig wie in Dresden in einem Zweifrontenkrieg verblutet: gegen die radikalen Jüngeren, die im JUNGEN DEUTSCHLAND zusammengefaßt waren und zu denen auch Richard Wagner gehörte, und gegen das Dresdner Bildungsbürger-, vielleicht sogar Bildungsphilistertum, wie es sich im Zirkel um die ABEND-ZEITUNG vereinigte. Beide Schichten waren aber zahlenmäßig zu gering, um auf die Dauer den Markt ausschließlich bestimmen zu können. Daran änderte auch der Hof nichts, der stärker Winkler zuneigte.

Es wirkte glaubwürdig, was man von Leipzig aus im zweiten Viertel des Jahres 1843 empört behauptete: in den öffentlichen Dresdner Lesekabinetten lägen im Monat März noch die »neuesten« Zeitungen vom Dezember vorigen Jahres aus. Warum aber auch nicht! Schon die Zahl der in den Dresdner Lesekabinetten gehaltenen Zeitungen und Zeitschriften war nicht gerade imponierend; sie dürfte die achtzig kaum überschritten haben (zur selben Zeit standen in feinen Berliner Caféhäusern den Gästen mehrere hundert Blätter zur Verfügung!), der DRESDNER ANZEIGER nannte sogar noch weit weniger. Inhaltlich boten diese Blätter dem einfachen Dresdner nicht viel, das ihn unter solchen Umständen hätte fesseln können, während diejenigen, die für die Verwaltung der Kabinette Sorge zu tragen hatten, an dem Stil bestimmter politischer Leipziger Zeitungen zu wenig Interesse fanden, um diese allzu schnell weiterzuleiten. Wer sich aber schon so sehr für Politik erwärmte, daß er auf aktuelle Unterrichtung in innen- und außenpolitischen Fragen Wert legte, der war sicher längst dazu übergegangen, sich die benötigten Blätter selbst zu halten. Daher mochte es dem Durchschnittsleser ziemlich gleichgültig sein, ob er eine im Dezember gedruckte mehr oder weniger kurzweilige Novellenfortsetzung im Januar oder im Februar des darauffolgenden Jahres zu lesen bekam.

Besaß Dresden also damals nur zwei eigene Zeitungen, so war das vom Standpunkt der revoltierenden Literatur her gesehen sicherlich ein Anachronismus; er entsprach aber der Bildungsschichtung dieser sächsischen Residenz. Schied man die lokale und politische Information aus, die marktgerecht zu geben die eigene Lesebereitschaft wie der Konzessionszwang verhinderten, so schuf sich die Stadt mit der ABEND-ZEITUNG und dem DRESDNER ANZEIGER eben jene zwei Blätter, die am stärksten den Dresdner Marktbedürfnissen entsprachen: den ganz aufs Praktische gerichteten DRESDNER ANZEIGER, der über Käsekäulchen und grüne Heringe, über Subhastationen und Grundstücke, über Mietfragen, Amtliches und vieles andere Aufschluß erteilte und in der Rubrik *Besprechungen. Privatsachen* auch etwas »fürs Herz« eingerichtet hatte — und die ABEND-ZEITUNG, die sich an jene ästhetizistischen und romantisierenden Bildungskreise richtete, denen jede Befassung mit aktueller avantgardistischer Literatur ein Greuel war.

2. *Die Abend-Zeitung*

a) Biedermeierliche Ideologie

Dresdens einzige und deshalb auch wichtigste überregionale Zeitung war die ABEND-ZEITUNG (nicht: DRESDNER ABEND-ZEITUNG), die Theodor Winkler unter seinem Pseudonym Theodor Hell zusammen mit dem Dichter des Weberschen Freischützbuches Friedrich

Kind im Jahre 1817 gegründet hatte und die auf eine ältere gleichnamige Zeitung Friedrich August Schulzes ins Jahr 1805 zurückging. Als Prototyp der belletristischen Literatur wurde Hell-Kinds ABEND-ZEITUNG bald zu einer epochemachenden Zeitungsschöpfung des frühen 19. Jahrhunderts, die einen eigenen literarischen Stil begründete und mit deren nimbusartigem Glanz die Offenbarung der neueren sächsischen Dichtkunst eng verbunden war. Hatten die napoleonischen Wirren, die jahrelange Fremdherrschaft und die nachfolgende Befreiung durch einen wenig nachgiebigen Verbündeten das Land müde gemacht, so waren es die Gegenwartsferne der ABEND-ZEITUNG und ihre friedfertige Seelenkultur, die dem zeitgenössischen Empfinden Sachsens noch am ehesten entsprachen. Nachdem man erst einmal das Abenteuer Napoleon mit allen in seinem Gefolge auftretenden politischen und künstlerischen Verwicklungen einigermaßen glimpflich überstanden hatte, wollte man jetzt den Genuß am schönen Gegenstand, feinsinniges Bildungstum und jene geistige Ruhe, um die man seit mehr als einem Vierteljahrhundert betrogen worden war. Schon einmal hatte Sachsen eine poetisch-kontemplative Bewegung dieser Art ausgelöst, als nach den zermürbenden Schlesischen Kriegen die weiche, friedliche Poesie Gellerts von Leipzig aus das gequälte Deutschland wohltuend überzog, nur daß es diesmal der neuen sächsischen Literaturentwicklung an einer wirklichen dichterischen Begabung fehlte. So fanden die ABEND-ZEITUNG und der Kreis, der sich um sie scharte, im vorbereiteten Deutschland bald ihr Publikum, waren aber als Bewegung trotzdem nicht stark genug, die Zukunft der deutschen Literatur endgültig zu bestimmen. Die vollzog sich auf einer anderen Ebene, der die Abendzeitler nichts abzugewinnen wußten . . . *es war / / eine ganze Schaar freundseliger Geister*, hieß es 1846 im Erinnerungsbericht eines Zeitgenossen, *die hier diese kleine poetische Schlemmerei trieben, und es wimmelte plötzlich im deutschen Florenz von einem ganzen Bienenschwarm arbeitslustiger Musensöhne. Diese Bienen hatten Honig, denn sie machten alles »süße« und hatten Wachs womit sie ihre Brüderschaft in Apollo cameradschaftlich verklebten; Stacheln hatten diese Elbschäfer weniger. »Guten Abend!« war die Devise im Redactionssiegel Theodor Hell's, und ein Knabe auf der Vignette des Blattes goß Öl auf die unsterbliche Lampe. Es schien im Schatten des Friedens ein außerordentlich glückseliges Deutschland herangebrochen zu sein, aller Harm der schweren Zeiten war vergessen, leider auch die großen Aufgaben Deutschlands, die fortgesetzte nothwendige Arbeit im Schooß des Friedens. Alle diese glücklichen Geister hatten ihren Sitz in Dresden.* Und es gab eine Zeit, in der das *friedliche Ölblatt mit dem ewig triefenden Lampenknaben* die Lieblingslektüre bereits der Tertianer bildete und man sich die Exemplare noch druckfeucht aus den Händen riß.

In den vierziger Jahren war das lange vorbei; aber der biedermeierliche Geist, der die ABEND-ZEITUNG zu ihrem Erfolg getragen hatte, lebte in Dresden noch immer, auch wenn seine Ausstrahlungen insgesamt schwächer geworden waren. Er entstammte der Deutschen Romantik, ohne deren Tiefe zu besitzen noch sich mit dem hohen Ideenfluge der ausschwingenden romantischen Poesie nach der Art Tiecks anfreunden zu können. Der ausschließliche Zweck der ABEND-ZEITUNG war Unterhaltung und Nützlichkeit. Beidem gaben sich die Verantwortlichen mit großem handwerklichem Geschick und praktischem Sinn hin: Unterhalten, das hieß viermal in der Woche am Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag im üblichen Umfang von etwa acht Seiten Quartformat auf gutem Velin-Papier gedruckt zu erscheinen und blankgeputzte Novellen einer heilen Welt, kleine Romane und Erzählungen im Fortsetzungsstil zu bringen, Gedichte und Lehrsätze, und ein bescheidenes Feuilleton mit wenig aufregenden allgemeinen Berichten und kleineren Notizen, und jeweils Samstags ein ebenso starkes literarisches Beiblatt meist mit Buchbesprechungen zu füllen, von denen aufs Jahr an die sechshundert kamen — Nützen, das hieß seiner Umwelt den Weg zu allem Schönen freizumachen, sie geistig interessiert zu halten und aufstrebenden jungen Talenten ein Sprungbrett zu bieten. Beides, zu unterhalten und zu nützen, hat die ABEND-ZEITUNG in liebenswerter Weise und mit beträchtlichem Erfolg besorgt. Darin war sie seriös und weitblickend; alles andere lag außerhalb ihrer Gedankenwelt. Politik zu treiben, aktuelle soziale Verantwortung zu übernehmen, um Vorstellungen zu kämpfen oder auch nur zeitbezogene Themen aufzugreifen, wäre mit ihrer biedermeierlichen Ideologie unvereinbar gewesen. Ihrer Talmiromantik bot die ABEND-ZEITUNG das angemessene Sprachrohr.

b) Academia Dantesca, Dresdens Übersetzungskunst und der Hofratstil

Eine ganze Reihe später in der Belletristik zu hohem Ansehen gelangter Literaturgrößen hat ihre Laufbahn in der ABEND-ZEITUNG eröffnet bekommen. Tromlitz, van der Velde, Weißflog, v. Wachsmann, Agnes Franz gehörten dazu. Es waren gute Kräfte, die im Kreis um die ABEND-ZEITUNG wirkten, feine Lyriker, begabte Erzähler, geniale Übersetzer, und unter anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen wäre ihnen möglicherweise jene grenzenlose Verweichlichung erspart geblieben, mit der sie sich um ihre Bedeutung brachten. Insbesondere war es die Übersetzungskunst, die im damaligen Dresden blühte, wo man Weimars Erbe übernahm.

Der Hof hatte daran starken Anteil. Erbprinz Herzog Johann (1801—1873), der seinem Bruder König Friedrich August II. im Jahre 1854 auf dem sächsischen Throne folgen sollte, war ein Gelehrter von hohem Rang, wie sich ja gerade das sächsische Königshaus zu allen Zeiten durch überragende wissenschaftliche Begabung ausgezeichnet hat. Als Zwanzigjährigem glückte ihm in Pavia ein Dantefund, der seiner geisteswissenschaftlichen Entwicklung die Richtung wies. So versammelte er in Dresden einen besonderen Dantekreis um sich, dessen weithin sichtbares Zeichen Herzog Johanns große Danteübersetzung wurde, die 1839 bis 1849 erschien und mit der die gewaltige Übersetzungskunst der Deutschen Romantik ihren würdigen historischen Abschluß fand.

Der nachmalige König Johann von Sachsen wurde am 12. Dezember 1801 in Dresden als sechstes von sieben Kindern der Prinzessin Karoline von Parma, einer Enkelin Kaiserin Maria Theresias, und des Prinzen Maximilian von Sachsen, des jüngeren Bruders des sächsischen Königs Friedrich August des Gerechten geboren. Die Mutter verlor er schon früh (gestorben am 1. März 1804). Er erhielt eine vorzügliche philologische und juristische Ausbildung und wandte sich immer mehr dem Studium der Dante-Zeit zu, nachdem er auf die Dante-Ausgabe gestoßen war. Nur wenige Jahre später (1829) gründete er den SÄCHSISCHEN ALTERTHUMSVEREIN, dessen Vorsitz er bis zu seiner Thronbesteigung im Jahre 1854 als Prinz, Erbprinz und Herzog führte. Schon 1828 war die Übersetzung der ersten zehn Gesänge aus Dantes GÖTTLICHER KOMÖDIE erschienen, 1833 folgten die übrigen vierundzwanzig Gesänge. Im Jahre 1839 veröffentlichte er den ganzen Teil der HÖLLE, verbessert, übersetzt und kommentiert, 1840 das FEGEFEUER, 1849 das PARADIES. Damit lag die Übersetzung des gelehrten Fürsten, der unter dem Decknamen Philatethes schrieb und sein Leben lang an seinem Werk feilte, geschlossen vor. Schon 1868 kam es zu einem erneuten Abdruck, während die dritte Auflage 1877 vier Jahre nach seinem Tode (29. Oktober 1873) erschien. König Johann war seit dem 21. November 1822 mit der Prinzessin Amalie von Bayern verheiratet, mit der er eine allseits bewunderte und mit auch künstlerisch hochbegabten Kindern gesegnete glückliche Ehe führte.

Die wissenschaftlich-poetischen Neigungen des Herzogs, dem man nachsagte, die gesamte Dante bestimmende mittelalterlich-katholische Bildung in sich aufgenommen zu haben, leiteten weitgehend die geistigen Interessen des Hofes, und lediglich der Bruder, König Friedrich August II., hielt sich mehr zur Musik, Malerei und Baukunst, so daß in der Lebensgemeinschaft beider Männer gerade jene Regierungsjahre dem Lande zu einer

besonderen wissenschaftlichen und künstlerischen Blüte verhalfen. Sie schlug sich nicht zuletzt auch im allgemeinen bürgerlichen Bildungsstand nieder, der damals in Dresden eine erstaunliche Höhe erreichte; lange französische oder lateinische Zitate waren in der ABEND-ZEITUNG nichts Ungewöhnliches und bezeugten einen Leserkreis von überdurchschnittlicher Bildung, den Dresden auch bieten konnte.

Das hohe, wenn auch ästhetizistische kultivierte Bildungsniveau Winklers und seiner Zeitung kam allen zugute; denn im Gegensatz zur ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT verzichtete die ABEND-ZEITUNG auf alle Polemik in eigener Sache. Der scharfe Gegensatz zwischen der auf sich selber bezogenen Winklerischen ABEND-ZEITUNG und der agitatorisch-demagogischen Laubeschen Leipziger ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT sprach für sich. Handhabte Laube sein Blatt politisch intrigant wie eine Peitsche, so behandelte Winkler selbst seine gefährlichsten Feinde wohlwollend und anständig und ließ sich in öffentlich geführte Streitigkeiten schon gar nicht verwickeln, ein Zug, der im Grunde allen Abend-Zeitlern eigen gewesen ist, ob es sich nun um Friedrich Kuhn, Arthur vom Nordstern (Nostiz), Richard Roos, Eduard Gehe, Karl Förster, Hans Böttiger oder andere handelte. Sie wünschten Frieden mit jedermann und waren ihrerseits bestrebt, Frieden mit jedermann zu halten. Diese *Toskaner von Elbflorenz*, wie man sie nannte, um ihren weichen südländischen Geist und ihre Beeinflussung durch die italienische Literatur zu kennzeichnen, waren dank ihrer ausgezeichneten Bildungsstellung längst zu einem Kreis von Hofräten zusammengewachsen; auch Winkler trug diesen Titel und Karl Förster (gest. 1841), Professor am Kadettenkorps und geschätzter Übersetzer Petrarcas, Dantes und Tassos. Sie lebten ein aristokratisch gefärbtes Honoratiorenleben und wußten, was sie ihm schuldig waren, und kamen ihrer eigenen Neigung nur nach, wenn sie Streitigkeiten auch von Amts wegen auswichen.

Wenn dann selbst die zanksüchtige ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT Winkler im Jahre 1843 nicht nur versöhnlich, sondern *zu versöhnlich* nannte, so mußte es gerade dieses Winklersche Wohlwollen vielen seiner Zeitgenossen schwer machen, die zunehmend anachronistisch-negative Tedenz der ABEND-ZEITUNG scharf genug herauszustellen. Wie vorsichtig Winkler seine Mittel einsetzte, bezeugte sein Verhalten während der Dresdner Tieck-Affäre: trotz des überspülenden polemischen Gegeneinanders der kritisch orientierten Presseorgane über die Spielplangestaltung und das allgemeine Verhalten des Dramaturgen Ludwig Tieck brachte die ABEND-ZEITUNG nicht eine einzige Notiz, aus der ihre Leser auch nur den einfachen Tatbestand einer Auseinandersetzung um den Dichter hätten erfahren können, geschweige denn, daß sie sich dazu aufraffte, über die Entwicklung der Angelegenheit unmittelbar zu berichten. Politische Agitation paßte nicht in den von der ABEND-ZEITUNG gepflegten Bildungsbegriff vom Menschen, und so waren es ausgerechnet die literarischen und musikalischen Größen des Biedermeier, die auch den revolutionären Künstlern von Wagner bis Gutzkow freisinnig den Weg ebneten, um sich dadurch zwar großen, von ihren feindseligen Gegnern zumal noch schlimm verkleinerten, Nachruhm, aber zu ihrer eigenen Zeit auch Schwierigkeiten über Schwierigkeiten einzuhandeln.

Natürlich schloß Winklers vornehme Aufführung folgenreiche taktische Überlegungen nicht aus und sprach auch nicht gegen seine immer wieder betonte Fähigkeit, den grausamen Kleinkrieg der heimlich-lautlosen Intrige unbarmherzig und meisterhaft zu seinen Gunsten zu beherrschen. Im Gegenteil, wenn sich Gutzkow im Dezember 1840 und im Juli 1841 bei Emil Devrient empört über den buchhändlerischen Schaden beschwerte, den sein Hamburger TELEGRAPH durch Winklers Verfahren erlitt, den jungdeutschen Gegner in den Spalten der regelmäßigen Journalrevuen der ABEND-ZEITUNG

stillschweigend als sozusagen nicht vorhanden zu übergehen, so bestätigte Gutzkows Protest nur die trotz aller Kritik an Person und Zeitung nach wie vor beachtliche literarische Macht Winklers und die schwerwiegenden Folgen eines publizistischen Boykotts, auf den, negativ gesehen, Winklers weltmännische Zurückhaltung letzten Endes hinauslief, ob es sich nun um Gutzkow oder um seinen erbitterten Gegner Ludwig Tieck handelte.

Für die ABEND-ZEITUNG gab es auf jeden Fall nur eine heile Welt, in der Frieden und Ordnung herrschte. Daß beides allmählich arg in Zweifel zu ziehen war, ließ sich ihr bis zum 30. Juni 1843 nicht anmerken.

c) Die Krise

Die Schwierigkeiten der ABEND-ZEITUNG begannen schon kurz nach 1830 mit der französischen Julirevolution, als von Leipzig aus das JUNGE DEUTSCHLAND anstürmte und eine Politisierung der Literatur forderte, die den Abendzeitlern ganz und gar zuwider sein mußte. Da war aber nicht nur das JUNGE DEUTSCHLAND selbst und deren Anhänger, vorwiegend die politisierten Burschenschaftler, die Laube um seine ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT scharte — da war vor allem auch Ludwig Tieck, der von beiden Gruppen nichts hielt, weder von der politischen Aggressivität der neuen avantgardistischen, aber leicht dilettantischen Literatur um Laube und Gutzkow, noch von der Pseudoromantik Winklers und seiner ABEND-ZEITUNG, die er der literarischen Verlogenheit, der Scheinkunst, der bloßen manierierten Handwerklichkeit bezichtigte. Tiecks neue Novellistik wehrte sich denn auch gegen beide Richtungen energisch. In ihr porträtierte er literarisch die seiner Meinung nach negativen Größen der Zeit, den Laubekreis (Novellen DER WASSERMENSCH, 1835, und EIGENSINN UND LAUNE, 1836), aber auch Theodor Winkler (Novelle DIE VOGELSCHEUCHE, 1835), der alles gleichzeitig war: Dichter und Übersetzer aus dem Französischen, Italienischen und Spanischen, Mäzen und Organisator, Herausgeber und Redakteur, Kritiker und Theatervizedirektor, und der letztlich die großen Ideen der Deutschen Romantik entgeistigte, indem er sie aufs Biedermeierstubenniveau zurechtrückte und kommerziell verwässerte. Winkler trivalisierte den Übersetzungseifer seines Herzogs auf die unterste Ebene. Aus der Übersetzung vor allem französischer Lustspiele hatte er eine gut sprudelnde Geldquelle gemacht und verdarb damit kaum gehindert auf Jahre hinaus den Spielplan des Hoftheaters, dessen üble Überschwemmung mit ausländischen Lustspielen vorwiegend dem Ungeist seiner Bühnenpolitik anzulasten war. Allerdings kam sie den Zeitneigungen trefflich entgegen. Selbst Ludwig Tieck, der seit 1825 (bis 1842) als Dramaturg des Hoftheaters wirkte, gelang es nicht, eine nennenswerte deutsche Eigenproduktion heranzubilden, so daß Winkler mit dem Rückgriff auf unernste ausländische Zugstücke nur den einzigen, gangbaren Weg aus der schwierigen Bühnensituation der vierziger Jahre einschlug, um die Theaterkassen des Hofes füllen zu können. Eine größere Auswahl an spielplantaktischen Möglichkeiten, die Bühne ohne überfordernde Subventionen kostendeckend zu halten, gab es damals sowieso nicht, weder für Winkler, noch für einen anderen, der an seine Stelle getreten wäre. Das war die Lage, aus der Winkler zusammen mit seinem Intendanten machte, was in ihrer Situation zu machen war.

Obwohl alle Angriffe auf die ABEND-ZEITUNG an der Lauterkeit Winklers und seiner geschickten Verhaltenstaktik ins Leere schossen, wurde die Kritik am Blatt in der Folgezeit immer stärker. Es war nicht zu übersehen, daß die Zeit der *leichten und gefälligen sächsischen und schlesischen Novellistik* im Verblühen begriffen war. Die Verschiebung zwischen literarischer Realität und Scheinwirklichkeit hatte allmählich eine solche Kluft erzeugt, daß ein Blatt wie die ABEND-ZEITUNG Aufgabe und Beruf verlor. Es genügte

nicht mehr, mit hohem Quartformat, gutem Velin-Papier, sechshundert Buchbesprechungen und einem billigen Abonnementpreis zu werben (6 Taler, 20 Neugroschen), der gemessen an Preisen und Leistungen der größeren Tageszeitungen immer noch hoch blieb. Der politische Aufbruch zerschlug das belletristische Zeitungsideal, für dessen Erzeugnisse sich immer weniger Käufer fanden. Hinzu kam allgemein das Mißbehagen über die Lage der Dresdner Presse, deren Belange durch die ABEND-ZEITUNG nicht einmal notdürftig vertreten wurden. Natürlich wäre es Winkler damals ein leichtes gewesen, auch lokale Vorgänge, insbesondere die Theaterangelegenheiten, in seiner ABEND-ZEITUNG besprechen zu lassen. An Konzessionsschwierigkeiten hätte es gewiß nicht gelegen, zumal die Zeitung in früheren Jahren schon Dresdner Theaterkritik betrieben hatte. Aber mit dem scharfen, verkühlenden kritischen Wind, wie er nach 1830 im Gefolge des JUNGEN DEUTSCHLANDS aufkam, hätte sich Winkler unter keinen Umständen eingelassen. Was er unter Humanität verstand, vertrug nicht die Laubesche Agitation. Sein Zeitungsideal sah anders aus, seine Kritik erheischte Verständigung, nicht Einmischung unter dem Anspruch des Besserwissens. Schwerer wog, daß Winkler, hätte er es nicht selbst für unehrenhaft gehalten, als Vizedirektor resp. Sekretär des Dresdner Hoftheaters ein von ihm mitgeleitetes Bühnenunternehmen durch ein von ihm allein geleitetes Zeitungsunternehmen kritisch beobachten zu lassen, mit einer so ausgelegten Ämterkombination zwangsläufig in einen Zwiespalt zwischen den Interessen seines Theatervorgesetzten und des Hofes und denen seiner kritischen Leser geraten wäre. Selbst wenn sich eine gegebenenfalls aufgenommene Kritik Dresdner Theaterereignisse mit freundlichen, allgemein gehaltenen Ermunterungen begnügt hätte, wie Winkler sie hin und wieder einmal in der LEIPZIGER ZEITUNG anbrachte, wäre für ihn der Zeitpunkt vorauszusehen gewesen, wann der Nachteil den Vorteil einer solchen Funktionsverbindung überwog. Winkler war viel zu klug, um sich den aus einer solchen Lage unvermeidlich erwachsenden Unannehmlichkeiten auszusetzen. Also schwieg er über Dresden. Andererseits konnte man nicht mehr lange dem Druck auf struktuelle Veränderungen auch in der Dresdner Presse ausweichen. So zog Winkler, als die Zeit reif war und ihm Alter und Ämterüberlastung einen ehrenhaften Rückzug gestatteten, die gewinnbringenden Konsequenzen: er verkaufte sein liebgewonnenes Blatt an einen geschäftigen Jüngeren mit ganz und gar anderen Ideen. Was einmal epochal als neue literarische Gattung im Zeitungswesen begonnen hatte, endete so am 30. Juni 1843 unter dem Zwange der Notwendigkeit in einer geistes- und zeitungsgeschichtlich nicht sehr erfreulichen Lösung.

3. Der Dresdner Anzeiger

a) Aufmachung und Funktion

Über den DRESDNER ANZEIGER, als dem zwar älteren (1730 bzw. 1808 gegründet), aber geistesgeschichtlich minder bedeutenden Blatt Dresdens wären an sich wenig Worte zu verlieren, wenn nicht die vielberufene Rubrik BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN (seit dem 1. Januar 1848 PRIVATSACHEN. BESPRECHUNGEN) als einziges öffentliches Sprachrohr für Wünsche und Meinungen der Dresdner Bürgerschaft eine in mehr als einer Hinsicht lokalgeschichtlich bemerkenswerte Funktion ausgeübt und damit auch eine nicht zu übersehende Plattform für Kunstenthusiasmus und Kunstkritik aller Art abgegeben hätte.

Der DRESDNER ANZEIGER (damals schrieb er sich noch DRESDENER ANZEIGER) befand sich seit dem 9. Februar 1837 im Besitze des Rechtsanwaltes Dr. Friedrich Güntz, der nach mancherlei Anstrengungen am 1. Juli 1839 endlich die sehnlichst gewünschte Erhebung seiner Zeitung in den

Rang eines amtlichen Organs erreichte und dafür die Bekanntmachungen des (ihm nachher parteiisch wohlgesonnenen) Stadtrates, der Polizei und der Armenfürsorgebehörde kostenlos (bzw. bei mehr als zwei Seiten Satzumfang zur halben Gebühr) abdrucken, etliche Freiexemplare liefern und, was ihn jahrelang wurmte, eine vorgeschriebene, besonders niedrige Preisgrenze einhalten mußte, die auch ärmeren Bevölkerungskreisen die Zeitung zu beziehen und dadurch amtliche Nachrichten schnell zu erfahren erlaubte. Die Hoffnung, die Güntz auf diese Verbindung setzte, erfüllte sich schon bald; denn zwischen 1839 und 1842 stieg die Auflage des ANZEIGERS um 500 von 1100 auf 1600 Exemplaren. Die Anzeigeneinnahmen müssen beträchtlich gewesen sein (Mitte der vierziger Jahre sollen sie zwölftausend Taler betragen haben), dagegen sich die Auslagen nicht zuletzt deshalb in Grenzen hielten, weil Dr. Güntz bis weit in die vierziger Jahre hinein von seinem ihm mit der ANZEIGER-Konzession ausdrücklich (und fast verpflichtend) zugestandenen (und von den Verantwortlichen offenbar bald auszuüben erwarteten) Recht zur Herausgabe eines allgemeinen Teils zum Anzeigenblatt mit lokalen und allgemein bildenden Artikeln und Nachrichten keinen Gebrauch machte, was ihn später ins Unrecht setzte und seinen Gegnern Vorteile brachte.

Der DRESDNER ANZEIGER, der vom 11. Juni 1848 an in DRESDNER ANZEIGER UND TAGEBLATT umbenannt wurde, war ein in Sachrubriken aufgeteiltes lokal orientiertes sehr gutes Anzeigenblatt, das täglich (also auch Freitags, Sonntags und Montags) in einem Grundumfang von acht meist zweispaltig geteilten Seiten mit einem Satzspiegel von 22x15 cm und einer Blattgröße von etwa 25,5x17,5 cm erschien. Der 1849 begonnene Versuch einer täglichen Früh- und Abend-Ausgabe jeweils in geringerem Umfang endete bereits mit der 49. Nummer. Ging der Grundumfang über acht Seiten hinaus, was vor allem in den späteren vierziger Jahren regelmäßig der Fall war, dann wurden die Seiten 9 bis 16 als erste Beilage, die Seiten 17 bis 24 als zweite Beilage usw. gezählt. Außerdem gab es sogenannte Extrablätter, wenn die Nummern um jeweils zwei Seiten über acht auf zehn, über sechzehn auf achtzehn Seiten usw. erweitert werden mußten. Erweiterungen um jeweils vier Seiten führten schon die Bezeichnung Beilage. Schließlich kannte das Blatt noch für sich paginierte oder auch nach Berliner Vorbild unpaginierte Extra-Beilagen.

Der DRESDNER ANZEIGER besaß ein Anzeigenprivileg, das neu zu gründenden Dresdner Blättern größte geschäftliche Sorgen bereitete, weil diese dem Privileg zufolge nur solche Anzeigen aufnehmen durften, die bereits im DRESDNER ANZEIGER zum Abdruck gelangt waren. Das lief auf einen Verlust des Anzeigengeschäfts und damit auf einen Verlust des im Zeitungsgewerbe wichtigsten Geldbringers hinaus, was zweifellos mit dazu beigetragen hat, erst nach der Mitte 1846 ein konkurrierendes Lokalblatt in Dresden entstehen zu lassen.

Die Rubrikenaufteilung des DRESDNER ANZEIGERS entsprach im wesentlichen einer Sacheinteilung von großer Zweckmäßigkeit, die nach Bedarf geändert werden konnte. Regelmäßig eröffneten Bekanntmachungen das Blatt, die vorwiegend staatliche, polizeiliche, militärische, gerichtliche Informationen von Amts wegen weitergaben. Hatte der König einen Offizier befördert oder dekoriert, die Polizei einen Steckbrief bekanntzumachen oder das Gericht Edictalladungen oder Subhastationen mitzuteilen, dann war das in dieser Kopfrubrik nachzulesen, die trotz ihres quasi-offiziellen Charakters keine ausdrücklich so benannte Rubrikenbezeichnung trug. Ebenso regelmäßig folgte die Rubrik ALLGEMEINE NACHRICHTEN. Konzert- oder Schaustellerankündigungen, Geschäftseröffnungen, Warenanpreisungen, Versammlungstermine und ähnliche, meist besonders räumig im Breitformat aufgemachte Anzeigen fanden hier ihren Platz, aber auch Kleinanzeigen gemischten Inhaltes, die auf diese Weise einen besonders blickgefälligen Stellenwert erhielten und eigentlich gut auch in die anderen Rubriken hineingepaßt hätten. Dann ging

es immer in derselben Reihenfolge mit KAUF- UND VERKAUFSANERBIETUNGEN, mit PACHT-, MIETH-, VERPACHT-, VERMIETHUNGEN und der unserem heutigen Stellenanzeiger entsprechenden Rubrik DIENSTANGELEGENHEITEN weiter. Spalten für AUSZULEIHENDE UND GESUCHTE GELDER fehlten anschließend ebensowenig wie solche für ENTWENDETE, VERLORENE, GEFUNDENE SACHEN und für FRAGE, BITTE, DANK, ERWIDERUNG (oder BITTE, DANK, WUNSCH o. ä.). Dahinter brachte die Zeitung die historisch wichtigste Rubrik BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN, der sie die meist von Gastwirten ausgesprochenen EINLADUNGEN anfügte. Ein Teil LITERARISCHE ANZEIGEN, die FAMILIEN-NACHRICHTEN mit Geburts- und Todesanzeigen, die (in späterer Zeit) KIRCHEN-NACHRICHTEN mit der Gottesdienst- und Predigerordnung, ein Verzeichnis ANGEKOMMENE REISENDE folgten, auf unterschiedliche Weise durch Sterbe-, Tauf- und Heiratslisten sowie Getreide-, Brot- und Fleischpreistabellen unterbrochen. Auch die Börsenkurse und in den späteren Jahren der Wagnerzeit die Programme der Garten- und Terrassenkonzerte, die von den verschiedenen Musikchören gegeben wurden, konnten hier bei Gelegenheit Aufnahme finden. Daran schloß sich die Lokalrubrik OERTLICHES, die meist Einsendungen brachte, deren Inhalt über den Privatbereich hinauszuweisen schien und allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen versprach, möglicherweise für eine Aufnahme in die Privatsachenrubrik auch bloß zu ernst oder zu umfangreich war. Hier ging es etwa um Fragen der Straßenbeleuchtung, um Beschwerden über das Lärmen mit mißgestimmten Nachtwächterhörnern, um Probleme des Hutabnehmens, um die berüchtigte Dresdner Hundejokelei und um anderes der Art, das sich thematisch ebenso gut in der Privatsachenrubrik abgehandelt finden konnte. Später verlor diese Rubrik ihre eigene Überschrift, ohne in der Sache aufgegeben zu werden. Den Schluß bildete regelmäßig das TAGEBUCH, eine Art von Tageskalender mit täglichem Nachweis der Sitzungen der Ständeversammlungen, der Öffnungszeiten von Bibliotheken und anderer städtischer Einrichtungen, wie Bäder, Photographierstände (Daguerretypie) und Museen, der Abgänge von Zügen und Dampfwagen, der Termine von Konzert- und Theater-, aber auch aller sonstigen Veranstaltungen von einiger Bedeutung für Dresden. Alle diese Rubriken konnten nach Bedarf geändert, in der Reihenfolge vertauscht, in der Sache ergänzt werden. So kam es, möglicherweise irrtümlich, in der Ausgabe vom 10. Oktober 1845 in derselben Nummer 282 zu zwei verschiedenen Privatsachen-Rubriken, so ließen sich vor allem die Listen und Verzeichnisse, die nicht jeder Nummer beigegeben waren, untereinander verstellen, und wenn ein Thema so aktuell wurde, daß es ständiger Besprechung ausgesetzt war, fand man sich leicht geneigt, es als Sachgruppe zur Rubrik zu erheben und auf diese Weise dem gesteigerten Mitteilungsbedürfnis Rechnung zu tragen, so bspw. 1845, als man angesichts der hoch angeschwollenen Flut ursprünglich unter BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN veröffentlichter Einsendungen kirchlichen Inhalts eine Abteilung KIRCHLICHE NACHRICHTEN aufzumachen für nötig hielt, die sich übrigens nicht mit der schon erwähnten Rubrik KIRCHEN-NACHRICHTEN deckte.

Als Anzeigenblatt besaß der DRESDNER ANZEIGER keine eigenen Reporter oder Korrespondenten; aber er hatte es verstanden, einen ganz eigentümlichen Stil zu entwickeln, wissenswerte lokale Vorgänge und diskussionswürdige Erzeugnisse des täglichen Lebens in Form von Anzeigen widerzuspiegeln. Das wurde so geschickt gehandhabt, daß trotz der Beschränkung auf Anzeigen DE FACTO dann doch alle bedeutenderen oder den Einwohnern Dresdens und seiner Umgebung am Herzen liegenden Angelegenheiten im ANZEIGER veröffentlicht werden konnten, sofern es überhaupt zensorisch erlaubt war, sie zur Sprache zu bringen. Dafür stand das Blatt jedermann gegen Insertionsgebühren offen, die

im Jahre 1843 bei einem Neugroschen für die Spalte und sieben Pfennigen für die Halbzeile lagen, also nicht übermäßig teuer waren, wenn man einen Neugroschen im Jahre 1843 kaufkraftmäßig mit etwa fünfunddreißig Pfennigen heutigen (1969) Geldeswertes gleichsetzt. Die Leserbriefe im DRESDNER ANZEIGER sind also keine Meinungszuschriften gewesen, die von einer Redaktion nach Ermessen abgedruckt wurden, sondern stets nur bezahlte Anzeigen, die veröffentlicht werden mußten, sofern sie nicht wider die Zensurbestimmungen verstießen. Für dieses Geld konnte man dann aber drucken lassen, was man wollte, und die Dresdner haben davon den weitesten Gebrauch gemacht. Ob es der Streit über das Tabakrauchen auf offener Straße und in Lokalen aller Art war oder die heftig geführte, nachher auch persönlich ausartende Medizinerdiskussion über die beste Behandlungsform bei Cholera, ob Nachtwächter, Bierpreise oder Hundenot — es gibt kein Problem des täglichen Lebens, das sich nicht in irgendeiner Form als Anzeige oder Anzeigenfolge im DRESDNER ANZEIGER niedergeschlagen hätte. Aber nicht nur die Hundeliebhaber und ihre Gegner, die Mediziner, die Gesundheitsapostel, die Tabakliebund unliebhaber und andere Gruppen und Kreise stritten sich von den ALLGEMEINEN NACHRICHTEN herunter bis zum OERTLICHEN in den Spalten des ANZEIGERS — hier trugen die Seifensieder im August 1843 in groß angelegten Anzeigen im Rahmen der ALLGEMEINEN NACHRICHTEN ihren mark- und markterschütternden Streit über den wirklichen Seifengehalt bestimmter Waren aus Leipziger Fabrikherkunft aus, und die Gürtler zankten sich drei Monate später mit hochoffiziellen Verlautbarungen an der gleichen Stelle um den Feingehalt ihrer Silberwaren. Da ging es um Pferdefleisch und Backofenbau, um Titelfragen und Baugruben, und Albert Schiffner war nicht nur mit Geographie, sondern auch mit einem ernsthaften Streit über die Wirksamkeit der Porzellanerde zur Bekämpfung von Wanzen befaßt. Nichts Menschliches ist diesem Anzeigenschwall fremd gewesen, und weil der DRESDNER ANZEIGER keine redaktionelle Steuerung kannte, sondern aufnahm, für was man die Insertionsgebühren bezahlen konnte und wollte, regelten sich die Probleme von allein. Keine Rede ohne Gegenrede, keine Anzeige ohne Gegenanzeige, keine Behauptung ohne Gegenbehauptung. Was in einem gerichteten Fach- oder vielleicht sogar Lokalblatt allenfalls hätte ins Intelligenzblatt flüchten müssen, bildete hier journalistische Substanz.

b) »Besprechungen. Privatsachen« — Liebesbriefsteller als kritischer Markt

Sammelstelle der persönlicheren Einsendungen waren aber nicht die ALLGEMEINEN NACHRICHTEN, nicht das OERTLICHE mit seinem Anflug von Lokalkommentar, sondern die Rubrik BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN, die von den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT respektlos die *Eselsweide* genannt wurde und über die sich der ganze Zorn derer ergoß, die sich selber für sehr ernsthaft hielten. Im Grunde war diese Rubrik ein Liebesbriefsteller, wie er sich in solcher Form außer in Dresden nirgendwo mehr in Sachsen fand. Er diente dazu, verehrte Damen durch bezahlte Anzeigen auf dem Zeitungswege anzusprechen, ihnen Schmeicheleien und Artigkeiten zu sagen, sich zu verabreden oder Liebeskummer und Liebesleid für einen Neugroschen die Druckzeile öffentlich zu klagen. Angesichts von ganz Dresden sein liebesverwundetes Herz zur Schau zu stellen oder flehentlich Bitten um Verzeihung bekannt zu machen, war nichts Außergewöhnliches. Natürlich nahm die Privatsachenrubrik auch andere Zuschriften auf, allgemeine Lobpreisungen, Bitten um Theateraufführungen, Anerkennungen und Verwahrungen aller Art, sie ließ verhinderte Dichter für ein Billiges zu Wort kommen und große, feierliche oder kritische Worte drucken, die ernst gemeint waren, auch wenn nichts hinter

ihnen stand; aber der Charakter als Liebesbriefsteller blieb immer ungebrochen und gab der Rubrik ihre eigentümliche Ausstrahlung von Sentimentalität und jugendlicher Überschwänglichkeit, mit witzigen, bissigen, klatschhaften und ab und zu auch bösen Nebentönen versetzt. Es war ein offenes Geheimnis, daß die Volkstümlichkeit des ANZEIGERS auf der Privatsachenrubrik beruhte; es war ein offenes Geheimnis, daß man in Dresden diese Rubrik als erste las. Sie war es, der die Zeitung Farbe und Originalität verdankte, die den ANZEIGER in alle Hände gelangen ließ. Sie war, kurz gesagt, die genialste Idee eines klugen Anzeigenleiters, aus einem nüchternen Anzeigenblatt ein allseits aufgegriffenes Unterhaltungsblatt zu machen und damit die Konzessionsbeschränkung geschickt zu überspielen.

Ganz Dresden nahm Anteil an dem, was sich Liebende und Verliebte zu sagen hatten, versuchte die Namen herauszubekommen, die da als Chiffren verschlüsselt standen, den mitunter schwer zu begreifenden Sinn der Inhalte zu ergründen oder auch auf diese oder andere Weise die Einsender zu mystifizieren. Das war nicht ganz einfach; denn so offenherzig stellten sich die Inserierenden nun auch wieder nicht frei, daß sie mit vollem oder leicht erkennbarem Namen unterschrieben hätten. Außerdem bevorzugten etliche Einsender nicht leicht zu entziffernde Abkürzungen im Text oder bedienten sich seit der zweiten Hälfte des Jahres 1844 der damals offenbar in Mode kommenden Blumensprache. Da mußte man denn schon wissen, daß Bitterkleesalz so viel wie ›schwarze Gedanken‹ bedeutete, Kresse gleichzeitig ›Genügt Dir ein Herz voll Liebe‹ oder ›Gieb mich auf‹, nannte man dem Freund oder der Freundin diese Blumennamen, die also selbst wieder mehrdeutig waren. Mit solchen aneinandergereihten Blumennamen ließ sich auf wenig Druckzeilen ein ganzer Liebesbrief schreiben. Da hat jemand Basilicum und Melisse erhalten, und wünscht sich doch so sehr Lavendel, während in seinem Herzen Aurikeln und Schlüsselblumen blühen. So sah das aus.

Di 25. 10. 1842 298—10a:
2) Die nähere Bekanntschaft des schw. Sammetrockes aus Ursins Zelt wünschend, hofft man in einem der nächsten Abendconcerte Gelegenheit zu finden.
Mi 26. 10. 1842 299—8a:
2) Jede Bekanntschaft überflüssig. Die Abend-Concerte besuche ich nicht.
Do 27. 10. 1842 300 (./ 299)—7a:
3) 26. Oct. 2. — Mißverständniß! —! Meinung und Absicht, gut und reell!!!

Do 24. 11. 1842 328—9b:
5) Wohnt das interessante Lockenköpfchen nicht mehr äußere Pirna'sche Gasse???
v. L.

Sa 4. 2. 1843 35—8a:
2) Die wahre Erbärmlichkeit einiger Aristokraten erkennt man in anonymen Annoncen gegen edlere Naturen, deren Vorzüge immer mehr anerkannt werden, während die ihrigen nur noch beim Verlöschen zu finden.

Fr 24. 2. 1843 55—9a:
2) Der hochgesinnten Sängerin und dem tieffühlenden Flötisten, welche gestern Abend bei einem wohlthätigen Zweckessen so rührend sangen, daß eine Collecte von 10 Ngr. 3 Pf. zusammen kam, wird der Empfang dieser Summe von einem noch immer Gerührten hiermit gebührend und rührend bescheinigt.
Dresden, am 23. Febr. 1843

So 26. 2. 1843 57—7b:
3) O! jammerschade um den schönen Bart.

Do 2. 3. 1843 61—9a:
5) Meine liebe gute E . . ., nun athme ich wieder frei! — Von ganzem Herzen danke ich Dir und bitte Gott um Deine baldige Erlösung. — Der Tag, an welchem mir zum ersten Male wieder vergönnt sein wird, in dein seelenvolles Auge zu blicken, zähle ich zu den glücklichsten meines Lebens; o, möchte er doch bald erscheinen! — Ueber den Gegenstand, der Dich so sehr beunruhigt, m ü n d l i c h nähern Aufschluß, und Du wirst Dich freuen.
Wer könnte Dich wohl täuschen, wer Dich hintergehen?
Wer sollte Dich nicht lieben, der Dir in's Aug' gesehen? —
Dein W — —.

Di 28. 3. 1843 87—10a:
5) Die Herren Aerzte werden dringend gebeten, über das Pferdefleisch ja nichts zu entwickeln. Es ist über diesen Punkt im Oertlichen schon so viel entwickelt worden, daß Stoff zum Einwickeln gerade genug vorhanden ist.

Fr 2. 6. 1843 153—8b:
2) Jungfrau!
Du bist mir seit dem 30. Juli 1840 schon zwei Mal im Traum erschienen und zwar g a n z d e u t l i c h als eine vom Himmel Abgesandte!!
Sende mir nun Dein Portrait als ein Zeichen Deiner ewigen Liebe und Treue.

So 11. 6. 1843 162—9b:
2) Den schön gestalteten Körper bedeckte leicht ein weißes Kleid, das edle Haupt und die himmlischen Gesichtszüge zierten feine Locken und ein silberweißer glänzender Helm, die rechte Hand hielt eine weit leuchtende Fackel hoch empor, und die freundlichen vertrauensvollen Mienen munterten mich zum Siege auf.
Darf ich auf den Empfang Ihres P . . t . . . hoffen?

Fr 23. 6. 1843 174—9b:

6) Ausgezeichnetes Rindfleisch bekommt man diese Woche beim Fleischermeister S c h o l z, Antonstadt, Alaungasse N. 26., welches man mit Recht empfehlen kann.

Ein sich davon Ueberzeugter.

Mi 12. 7. 1843 193—8a:

5) M. A. H.

Nach langer, langer Zeit war ich wieder einmal so unendlich glücklich, Dich in die Kirche gehen zu sehen. Du warst so niedergeschlagen; bist Du nicht glücklich, Almachen?

Mi 1. 8. 1843 213—6b:

3) res. ad art. II. d. d. 29. 29. ms. prt.

Demuthsvoll ergebe ich mich Ihnen wie dem göttlichen Willen in Hoffnung der Benennung des Gegenstandes, welchen meine Hand der Ihrigen vertraute.

Do 17. 8. 1843 229—10b:

2) Wir Dresdner waren mit dem Alten nicht zufrieden und müssen deshalb nun ruhig ertragen, was die Neuerungen mitbringen.

Ein Hausbesitzer.

Di 19. 9. 1843 262—8a:

1) Du herrliches Bild — meine einzige Freude — auch die wurde mir genommen — aber im Herzen bleibst du fest.

Sa 23. 9. 1843 266—7b:

3) 262. 1. Mein Herz schlägt ja für Dich.

Do 12. 10. 1843 285—8b:

5) Anfrage

Warum verkehrt denn der Fortepianostimmer S . . . r nicht mehr in der Wirtschaft: Weißegasse Nr. 3. und geht neben an in Nr. 4. nicht mehr zum Mittagessen?

U. A. w. g.

So 19. 11. 1843 323—8a:

21. 9. 5. 8. 22. 5. 9. 4. 5.
8. 20. 13. 4. 5. 7. 1. 18. 18. 5.

Sa 25. 11. 1843 329—6a:

2) Heirathen Sie!!!

So 26. 11. 1843 330—7a:

Ich bin! Bräutigam geworden. — — —

Hermann H.

So 3. 12. 1843 337—8b+9a:

1) D e r L i e b e A b s c h i e d.
Ich liebte Dich! Doch hab' ich überwunden — — —
Des Lebens schönster Traum, er ist entschwunden. —
Ach! Jahre lang träumt' ich so wonnig süß,
Doch fürchterlich war das Erwachen! — —
Möcht schlafen geh'n, den ewigen Schlaf,
Doch träumen nie, nein niemals mehr.

Innige Freundschaft.

4) Schön ist mein Pipsi nicht, —
aber sie hat ———
ein Fantasie-Gesicht. —

So 31. 12. 1843 365—9a:

O g r a u s a m e s S p i e l! so kann — so darf es nicht enden! ohne R e c h t f e r t i g u n g — ohne V e r s ö h n u n g! — dies kann ich n i c h t e r t r a g e n — und b e r e u e es in t i e f s t e r S e e l e; ich bitte h e r z l i c h, wieder g u t zu sein. — Ob auch der W a h n dies H e i l i g t h u m beraube, sein Tempelbau bleibt ewig u n b e s i e g t! — Ich bitte dringend um eine Mittheilung — ob persönlich — ob brieflich — bitte ich, daß S i e es bestimmen. — Nr. 321. 3. Gleiche Gesinnungen werden sich hier nicht verleugnen? —

Sa 6. 1. 1844 6—7a:

O mein Gott! es ist zu hart, — ich kann es nicht ertragen; — ich bitte, mir noch e i n m a l zu v e r g e b e n: — und dann geben sie mir Gelegenheit, über mein B e t r a g e n mich zu rechtfertigen, um das R ä t h s e l zu l ö s e n. Nr. 362. 6., 353. 5., 345. 4., hat mir die Ruhe auf ewig geraubt. Ich hoffe, Sie werden hier keinen Z w e i f e l hegen, daß ich darum bitte.

Do 1. 2. 1844 32—8a+8a:

Schöne Grazie im weißen Atlas-Kleid, geschmückt mit schönen Rosen, warum entzogst Du uns so schnell Deine Gegenwart und verließest Deine schöne blaue Polin.

Es bitten auch mere Verehrer um eure Adresse, damit die verwundeten Herzen wieder geheilt werden.

Ein Brief per Stadtpost unter der Adresse C. D. niederzulegen, wird sicher in unsere Hände kommen und unsere Wünsche befriedigen.

C. D.

A n t o n i e! — — wo bis. Du? — —

+ . . ϱ.

Fr 2. 2. 1844 33—7a:
An + . . ϱ.
Ich war in Freiberg, bin aber wieder in Dresden.
Sa 3. 2. 1844 34—8a:
Denen, welche unberufen im Namen meiner Tochter Antonie auf die Frage in Nr. 32. d. Bl. Privatsachen 8, welche nicht einmal an dieselbe gerichtet war, in Nr. 33 Privatsachen 5 antworteten, diene zur Nachricht, sich lieber dergleichen zu enthalten, um sich Unannehmlichkeiten zu ersparen.
L....
So 4. 2. 1844 35—7b:
Harmlose Frage, wirst Du so bald zum verwundenden Pfeile,
Daß im Gefolge Du führst, Warnung und Drohung zugleich?
Lächerlich nur bist Du Drohung, — denn birget das freundliche Dresden
Eine Antonie nur, — oder giebt es noch mehr? —

So 10. 3. 1844 70—8b:
Auch die Bewohner der Kirchgasse mußten am 2ten März in der Nacht vom Sonnabend zum Sonntag in ihrer Nachbarschaft sich einen Maskenball gefallen lassen.

So 17. 3. 1844 77—?:
Jüngst gingen zwei Freundin zusammen ganz nett,
Die eine gardicke, die andere nur fett,
Die eine liebt Schande, die andre nimmt Spott,
Ihr Ausspruch für Wahrheit ist übelster Sod,
Die eine nicht klug mit ihrem Verstand,
Der andern ihr Recht von Niemand erkannt,
So gehet ihr Freundin zusammen vereint,
D'rum ist euer Ruhm nach Würden gereimt.
Do 21. 3. 1844 81—8a:
Erkennen Sie in 76. 6., auch ganz die Sprache meines Herzens! — ich bitte vertrauensvoll, Donnerstag 1/27 Uhr in der Nähe meiner Wohnung, um Ihre Sichtbarkeit — aber bitte, bitte! daß nicht wieder ein fürchterlicher Zweifel alles zerstöre. — Warum verkennen Sie nur so schmerzlich gleiche Gesinnungen? Das thut mir so weh. *L.*

Mi 10. 4. 1844 101—11a:
Und hier ein Gegensträußchen:
Aloeblüthe, Thränenweide, Tazette, römische Camille, Epheu, dreifarbige Winde, Koriander, Wermuth.

Diesem Sträußchen meinen Herzens-Dank! Doch bitte, jenen Strauß sparen, der das Fest zierte! — da ja mit Willen Vorsatz ich Sie bei Gott im mindesten nicht betrübte!

Di 16. 4. 1844 107—12a:
Geliebte!
Wann werden Sie den lästigen Vormund abdanken, und wann werden wir uns trauen lassen?
M. W. B.

Sa 4. 5. 1844 125—11a:
Ach! Ist denn nicht Ihr edles Herz in der schönen Oper Titus eröffnet. S. r. O. und über meine treu gewünschten Pläne entschlossen. Auf sehnliche Antwort harret *C. B.*

Fr 24. 5. 1844 145—11b:
Wärst Du mir treu geblieben, hätt' ich mir ein Communion- und ein Gesangbuch gekauft, konntest Du mehr verlangen?
R.

Sa 1. 6. 1844 153—14b:
Holde Jungfrau!
Ihre Liebe zu mir war die Ursache, daß die Ohnmacht Derjenigen bekannt wurde, welche sich in Alles mischen und Alles erzwingen wollen; daher würde ich mich sehr glücklich schätzen, wenn Sie mir Gelegenheit geben wollten, Ihnen meine Freundschaft versichern zu können. Am 1. Juni Vormittag 10 Uhr auf dem Wege nach Räcknitz.
Di 11. 6. 1844 163—18a:
Schöne Blondine!
Wüßten Sie, wie sehr ich Sie liebe, dann würden Sie nicht erst durch solche Spiele meine Liebe zu erwerben streben, sondern mit Ihrem kühnen Unternehmungsgeiste das Ziel so bald als möglich zu erreichen suchen.

So 13. 10. 1844 287—12a:
Laß Du es gut seyn, Friederikchen! ich werde den 1 Thlr. 10 Ngr. für meine Schelline geben, so lange dieselbe lebt, aber hinfüro keinen rothen Pfennig mehr zu irgend einem wohlthätigen Zweck.
Meines Sinnes vielleicht Mehrere.

Fr 22. 11. 1844 327—7a:
6. Und wenn alles die — wäre: ach! wie kann ich ohne Rath und Hülfe! — Ich könnte nur m. eigne Schuld — 5. Nun gut! Bitte! Bitte! den Schlüssel dazu!! —

Fr 14. 11. 1845 318—12a
*An Amalie ***.*
Du bist gewarnt! O, weich zurück vom Wege,
Der Dich nur zum Verderben führt,
Und wandle nur der Tugend Stege
Zum Glück, das selbst die Engel rührt.
Sa 15. 11. 1845 319—11b:
N e i n! — warnen willst Du mich —
Du sprichst von Glück und Engel
Und kennst doch beide nicht.
A . . . . .

Die zueinandergehörenden Zuschriften zogen sich oft über Wochen hin und bildeten einen privaten Fortsetzungsroman im Kleinen, an dem die Redaktion selbstredend ihren geschäftlichen Gefallen hatte, weil sicher jedermann in Dresden, der den ANZEIGER las, wissen wollte, wie die Liebesgeschichte endete. *7) An Fräulein F. . . . / Ich bin gestern Abend jedem Ihrer Schritte gefolgt, ohne Sie sprechen zu können; vergönnen Sie mir morgen Abend um 7 Uhr an d e r Kirche, in deren Nähe Sie wohnen, eine Unterredung. / Montag den 14ten. S.* (Dienstag, 15. 11. 1842) — *3) S. mag an der Kirche stehn, bis ihm gefällt, wieder zu gehn.* (Mittwoch, 16. 11. 1842) — *5) Ohne Gegenliebe — u n g l ü c k l i c h. Darf ich h o f f e n?* (Mittwoch, 30. 11. 1842) — *1) An S / Ach die Liebe macht nur Schmerzen / Und der Gram der macht nicht schön. / — Uebrigens kannst Du h o f f e n, auch ohne Gegenliebe g l ü c k l i c h zu werden.* — (Donnerstag, 1. 12. 1842) — *4) An E. / Leichten Muthes spotten Sie der reinsten, heiligsten Gefühle, ob aber ein treues Herz dadurch bricht, was kümmert S i e das! / Es ist hart, sehr hart! Spott glaubte ich denn doch nicht verdient zu haben. / S.* (Freitag, 2. 12. 1842) — *3) An S. (ohne Gegenliebe). / Waren Ihre Aeußerungen ernst, so kommen Sie heute Abend nach dem 2ten Akt im Theater an die Treppe der Brühl'schen Terasse bei den Klepperställen und Sie werden finden, was Sie suchen. / E.* (Sonntag, 4. 12. 1842) — *4) Weder im Theater, noch bei den Klepperställen, noch sonstwo. / F.* (Montag, 5. 12. 1842) — *5) An S. / Ich bitte, sich über das — in Nr. 336 des Anzeigers brieflich zu erklären.* (Mittwoch, 7. 12. 1842) — Daß es sich wenigstens bei der Einsendung vom 4. Dezember um die Mystifikation durch einen Außenstehenden handelte, geht aus der Abweisung vom Montag hervor. Hier hatte sich irgend ein schlecht beratener Spaßvogel den zweifelhaften Scherz erlaubt, den Liebhaber zu einem beobachteten Auftritt zu bestellen, möglicherweise um ihn zu ärgern, wahrscheinlicher aber, um endlich herauszubekommen, um welches Pärchen es sich bei dieser Geschichte eigentlich handelte.

Die leise wehmütige Sentimentalität dieser Briefe ist für die Privatsachenrubrik bezeichnend. Harte Töne kommen vor, sind aber selten. Die talmiromantische Weichheit der Dresdner Pseudoromantik um Theodor Hell und dessen ABEND-ZEITUNG erfuhr in der Privatsachenrubrik des ANZEIGERS ihr unfreiwillig parodierendes groteskes Gegenstück aus der Sicht des ganz kleinen Mannes, Ausdruck einer Mentalität, die offensichtlich den größten Teil der Stadt beherrschte. Verglichen mit ähnlichen Rubriken anderer Zeitungen fehlten der des ANZEIGERS weitgehend jene Momente von Gehässigkeit, die sonst gerne den Tenor von Leserzuschriften ausmachen. Vielmehr äußerte sich hier rührselige Verliebtheit, ein Moment wehmütiger Resignation und stiller Hoffnung, für die Betroffenen echtes Anliegen, für die Außenstehenden amüsanter Klatsch der Intimsphäre, der sich angenehm lesen und deshalb auch zufriedenstellend verkaufen läßt; und noch im nachhinein vermittelt diese menschliche, allzu menschliche Spalte auch dem heutigen

Leser mit überzeugender Eindringlichkeit etwas von den privaten Sorgen und Herzensnöten des einfachen Mannes.

Wie gelesen gerade diese Rubrik war, bezeugt ein alltäglicher, aber für die Wertung des ANZEIGERS bezeichnender Vorgang. Ein Chorleiter sollte zum abendlichen Konzert noch zusätzliche Noten mitbringen. Man schickte ihm keinen Brief durch die Stadtpost, man sandte ihm keinen Boten — man inserierte den Wunsch für ein paar Groschen in der Rubrik BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN und mußte demnach sicher sein, der bedachte Musiker werde rechtzeitig erfahren, worum man ihn zu bitten hatte.

Natürlich war eine Zeitung mit einer in dieser Weise eingespielten Privatrubrik vorzüglich für unkontrollierte Eigenpropaganda geeignet; natürlich verleitete eine Rubrik wie diese, in der man sich gegen geringe Insertionsgebühren, und noch dazu ohne Namensnennung der Öffentlichkeit gegenüber, einkaufen und jedermann seine gute oder weniger gute Meinung sagen konnte, sie für sich selbst in Anspruch zu nehmen; denn selbstverständlich beschränkten sich die BESPRECHUNGEN nicht bloß auf Liebessachen, auch wenn diese überwogen. Zwischen den bunten Blumensträußen, die der Herr seiner Dame für einen Neugroschen die Zeile überreichte, zwischen den vielen lustigen, mitunter auch geistreichen Kurzbemerkungen zu wechselnden Themen (*Ihr Volk will rauchen, Sire; geben Sie Cigarrenfreiheit* — frei nach Schillers Marquis Posa im vierundvierziger Streit um die Zulässigkeit des Rauchens auf der Straße!) tat sich noch einiges andere: spiegelte sich hier und nur hier die Situation des Dresdner Theaters in der Optik des Dresdner Zuschauers, ließ sich an der Art der Zuschriften Beliebtheit und Unbeliebheit der Mitglieder des Dresdner Theaters ablesen.

Niemand wird heute noch verbindlich sagen können, was von all den dort erschienenen Lobsprüchen auf Schauspieler, Sänger und Kapellmeister (*3) Eine hochlöbliche Theaterdirection wird dringend ersucht, den Don Juan von Herrn Mitterwurzer recht bald aufführen zu lassen. / Ein Fremder im Namen Vieler.*) wirklich als Geld kostendes Herzensbedürfnis empfunden oder um mehrere Ecken herum auf Gut-Freund-Manier gesteuert worden ist. Richard Wagner jedenfalls hatte sehr schnell herausgefunden, was sich mit dieser Rubrik alles anfangen ließ, und nutzte sie ausgiebig für sich selbst. Das meiste von dem, das da erschien, wird allerdings wirklich ehrlichen Herzens dem Wunschdenken der Inserierenden entsprossen sein, in anderen Einsendungen war die Penetranz der Aussage viel zu stark, um nicht verdächtige Anliegen oder persönliche Bindungen dahinter vermuten zu müssen, auch wenn man heute nichts mehr von den näheren Umständen weiß, unter denen sie zustandekamen. Dafür wurde aber die Privatsachenrubrik von den Dresdnern so genau studiert, daß sie wie ein sich selbst reinigender Fluß war: was Widerspruch herausforderte, erfuhr auch Widerspruch, und das Lob auf Kosten eines anderen führte ganz sicher zu einer Antwort mit umgekehrten Vorzeichen, und wenn es nur der Betroffene selber gewesen sein mag, der dafür Sorge trug.

Dabei hatte die Privatsachenrubrik mancherlei angenehme Auswirkungen, die durchaus sachlicher Natur waren. Für viele Fremde und nicht zuletzt auch für geistig aufgeschlossene Dresdner ohne Einfluß auf die Intendanz boten die BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN die einzige Möglichkeit, sich auf unverfängliche Weise mit bestimmten theatralischen Bitten unmittelbar an die Generaldirektion wenden zu können. Solche Bitten um Aufführungen benannter Theaterstücke gehörten zum immer wiederkehrenden Bestand der BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN, Bitten, die sehr oft auch wirklich Erfolg hatten und dann mitunter an der gleichen Stelle zu herzlichen Dankesbezeugungen an die Intendanz

führten. Insbesondere galt das für die Fremden, die Dresden auf einige Tage besuchten und sich gerne im weltberühmten Dresdner Hoftheater umgesehen hätten, sich aber ihre Reise nicht für bestimmte Aufführungen einrichten konnten, weil das Dresdner Theater keinen vorausveröffentlichten Wochenspielplan kannte und die täglichen Ankündigungen im DRESDNER ANZEIGER erfahrungsgemäß am Abend sehr oft nicht eingehalten wurden. In solchen Fällen inserierte man gerne seine Wünsche unter BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN und bat die Intendanz mitunter gleich mit beigedruckten Gründen um diese Oper oder um jenes Schauspiel.

Die Kritik am DRESDNER ANZEIGER setzte dort an, wo seine Schwächen lagen: in der falschen Zuordnung von ernstzunehmenden und nicht ernstzunehmenden Privatsachen in ein- und derselben Rubrik, an Irrtümern, für die er als Zeitung nicht verantwortlich zu machen war (bspw. der unsichere Theaterspielplan), an der Unzulänglichkeit derer, die sich der Insertionen versteckt zum eigenen Profit bedienten, am Ausscheidungsverfahren des Verlages, der beleidigende oder auch bloß aggressive Insertionen nicht aufnahm und dadurch die Einheitlichkeit der Spalte wahrte. Dabei mußte eine solche Vorzensur auszuüben einem Blatt unbenommen bleiben, das Einsendungen von Gebildeten und Ungebildeten abzudrucken und sich doch vor zensorischen Zwangsmaßnahmen zu schützen hatte. Die Redaktion ließ anonyme oder mit abgekürzten Namen zu veröffentlichende Einsendungen zu, verlangte aber vom Einsender, sich als Verfasser dem Adreß-Comptoir gegenüber zu erkennen zu geben, so daß man im Notfall auf ihn zurückgreifen konnte. Anders zu verfahren hätte vor allem bei schwer zu beurteilenden Anzeigen zweifelhaften Inhaltes der Redaktion übel ausgehen können, wenn es zu einer der damals üblichen Inkriminierungen gekommen und die Redaktion nicht in der Lage gewesen wäre, den verantwortlichen Verfasser zu benennen. Daß die Redaktion trotzdem in vielen Fällen mystifiziert wurde, geschah gegen ihren Willen.

Der DRESDNER ANZEIGER war nicht mehr als der getreue Spiegel der durchschnittlichen Dresdner Gesellschaft. Was sich in ihm niederschlug, gab die Antwort auf deren Sinnbilder. Und die BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN sprachen eine besonders deutliche Sprache.

c) Kleinstadtmilieu

Die Zeitgenossen sind eifrig bestrebt gewesen, den Dresdner als höfischen Kleinstädter und guten Prototyp des echten deutschen Michel hinzustellen, eine Beurteilung, die in Dresden zwar Empörung auslöste, trotzdem aber nur sehr schwer zu widerlegen war. Feststellungen dieser Art stammten keineswegs nur aus der mit Dresden freundschaftlich verfeindeten Nachbarstadt Leipzig, sondern aus Dresden selbst. Auch wenn man sich nicht gerade den Pamphletisten Wanderer als Kronzeugen suchte, der alles, was Dresden betraf, ins Unangemessene verschärfte, war der Kleinstadtmilieuvorwurf und das darin angesprochene ins Philiströse abgesetzte Dresdner Biedermeiertum im Grunde berechtigt. Man mußte schließlich den Dresdner Geist nach dem beurteilen, was er an hervorstechenden Äußerungen überlieferte; und Dresden bestand nicht nur aus dem Hoftheater, nicht nur aus Residenz mit den geistigen Höhenflügen des Erbprinzen, nicht nur aus Theodor Hell und seiner biedermeierlichen Friedenswelt, nicht nur aus seinem Bildungsbürgertum — daß das, was man gemeinhin Spießbürgertum zu nennen pflegt, in Dresden vorzüglich ausgebildet war, ist bei aller künstlerischen Großartigkeit dieser Stadt nicht zu verkennen. Auch wenn es die Zeitgenossen nicht selber bereits bemerkt hätten, wären die verschiedenartigsten Auseinandersetzungen, wie sie die Einsendungen an den ANZEIGER über-

lieferten, ohne einen solchen philiströsen Grundzug nicht denkbar gewesen. Selbst das hatte seine zwei Seiten: der biedermeierliche Bodensatz in Dresden mochte unerträglich sein, aber der höhere Geist, aus dem er sich ausfällte, begünstigte die Idee der Kindergärten. Die Hundeliebhaberei der Dresdner nahm pathologische Formen an, sie zeitigte aber auch den Tierschutzgedanken, der von hier aus mächtige Anregungen an das übrige Deutschland weitergab.

In Dresden hatte man das Höfische vom eigentlich Städtischen zu trennen, das weniger großzügig war. Erst dann begriff man die geistige Welt dieser Residenz richtig. Eine in den SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTERN sogar als Leitartikel veröffentlichte Korrespondenz vom 31. Dezember 1844 wehrte sich gegen den der Stadt gemachten Vorwurf geistiger Lethargie in sozialen und politischen Fragen der Zeit. Er sei in der Vergangenheit nicht ganz unverdient entstanden, inzwischen aber nicht mehr gerechtfertigt und könne nur deshalb noch aufrecht erhalten werden, weil Dresden keine eigenen Lokalblätter besitze, in denen sich der Anmaßung fremder Autoritäten entgegentreten lasse. Aber ein ORPHEUS-Konzert zu Gunsten der militanten Gustav-Adolf-Stiftung, Zufriedenheit mit antikatholischen Aktionen, besserer Zuspruch zu den Ständeversammlungen und höhere Wahlbeteiligung, mit denen der Artikel prunkte, genügten doch wohl kaum, von Dresden den Schein des biedermeierlich-philiströs auf sich selbst Bezogenen zu nehmen. Die Einsendungen an den DRESDNER ANZEIGER dokumentierten da schon eindeutiger den vorherrschenden Geist Dresdens, mit dem sich jeder auseinanderzusetzen hatte, der in dieser Stadt leben **wollte.**

Daß die vornehmsten Dresdner Gasthäuser keine deutschen, sondern französische Namen trugen, mochte noch als Modetorheit hingehen, die weiter nichts besagte; aber zu denken geben mußten die selbstgerecht hohen Strafen aus verhältnismäßig nichtigen Anlässen mit offenkundigen Abgleitern ins Barbarische (Diebstahl eines Buches = acht Jahre Zuchthaus). Es waren nicht bloß Untertöne, die durchklangen, wenn man sich gegen Maskenbälle aussprach oder gleich von spätnächtlichen Orgien zu reden wußte, wenn es irgendwann einmal laut zuging, oder einen eingebrachten Protest gegen Orgelspielen in der Frauenkirche ausgerechnet mit Luther begründete und sich im Protest gegen den Protest ein Streit entzündete, der das ganze Ausmaß von Verspießerung und Zelotismus bloßlegte, das sich auch bei anderen mehr oder minder wichtigen Gelegenheiten austobte.

Der Kampf gegen die *gemeine Sinnenlust, die jede Richtung auf das Höhere gewaltsam vernichte*, wirkte, vor allem im Abstand der Jahre gesehen, ebenso befremdlich wie viele Anliegen der Dresdner Bürgerschaft kaum verhüllt komisch. Der Streit darüber, ob man beim Begrüßen auf der Straße den Hut abnehmen solle oder nicht, hat allen Ernstes eine ganze Literatur hervorgerufen. Sie fand ihre Krönung in pseudomedizinischen Artikeln über die Gesundheitsschädlichkeit des Hutabnehmens und in öffentlichen Erklärungen besonders leidenschaftlicher Parteigänger, die sich anschickten, die Theorie in die Praxis umzusetzen und im ANZEIGER allen Dresdnern ein für allemal bekanntmachten, daß wenigstens sie von Stund an ihren Hut nicht mehr zögen und sie das freundlicherweise doch nicht als Zeichen der Mißachtung zu bewerten bäten.

Aber auch die weitschweifigen Beschwerden aufgeschreckter Bürger über mißtönende Nachtwächterhörner und Nachtwächtermusik zogen sich wie der merkwürdige Hutstreit über Jahre hin. Wagner war da Beteiligter, als er sich im Juli 1842 brieflich bei seiner in Teplitz weilenden Frau bitter u. a. über *Mäuse* und *Nachtwächter* beschwerte, die ihn nicht hatten schlafen lassen, sondern ihm eine Nacht bereiteten, die Wagner fürchterlich

nannte. Andere Themen, um die es Dresdens Öffentlichkeit so über alle Maßen ging, daß ihre Behandlung sogar in das OERTLICHE abwanderte, waren die Auseinandersetzungen über das im Gefolge des neueren Liberalismus in Mode gekommene öffentliche Rauchen, die von berechtigten Ansprüchen, das Rauchen an solchen Orten aufzugeben, an denen Nichtraucher gegen ihren Willen zum Mitrauchen gezwungen würden (öffentliche Lokale, bei Konzertveranstaltungen u. ä.), bei zu verstiegenen Strafforderungen geführt wurden. Das öffentliche Rauchen kam im Gefolge des neueren Liberalismus in Mode. Die sich bald anschließenden Ankündigungen von Terrassenkonzerten mit Rauchverbot bestätigten wütende Feststellungen, die Belästigung durch rücksichtslose Raucher habe die Besucherzahl dieser Konzerte stark zurückgehen lassen.

Ein weiteres vielbedachtes Thema war die Übervölkerung Dresdens mit Hunden. Die Hundenarretei war drauf und dran, zu einem sozialen Problem zu werden. Der Hundestreit bildete keineswegs ein Thema allein des ANZEIGERS, auch andere, selbst Leipziger Blätter beteiligten sich daran. In der ersten Hälfte des Jahres 1844 sah sich die Dresdner Polizei zu energischen Maßnahmen gegen die Dresdner Hundenarrheit genötigt, um der Ausbreitung der Tollwut zu begegnen. Die Maßnahmen waren notgedrungen hart, Mißbräuche kaum zu vermeiden. Das führte zu erheblicher Unruhe unter der tierliebenden Bevölkerung, die sich in boshaften Witzen am Stammtisch, nicht aber in offenem Widerspruch äußerte, wenn auch die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER in diesen Witzen einen vorrevolutionären Zug Unterdrückter bemerken zu können glaubten. Ein Hauptventil bildete wie üblich der ANZEIGER mit seiner Privatsachenrubrik, aber auch das OERTLICHE nahm sich der Sache an.

Denn was sich auf diesem Gebiet in Dresden abspielte, spottete jeder Beschreibung. Die Dresdner selber sprachen von Hundejokelei, die sich, minder auffällig, auch auf die Katzen erstreckte. Daß die Hunde bei jeder Gelegenheit bellten, hielt man noch für unvermeidbar. Viel schlimmer war die zunehmende Umwandlung der Bürgerwiese und der öffentlichen Anlagen in Hundewiesen und Hundeparks, in denen von morgens bis abends ganze Hundetrupps knurrend, heulend und beißend herumstreunten. Besonders närrische Dresdner nahmen ihre Hunde sogar mit in die öffentlichen Konzerte, wo sich die Tierchen auf ihre Weise vergnügten, laut schnarchten, heulten oder sich auf andere Art störend bemerkbar machten und sich mit ihresgleichen balgten. Das bekam solche Auswüchse, daß im DRESDNER TAGEBLATT mehr ernsthaft als scherzhaft die Gründung eines »Anticoncerthundevereins« gegen die Plage der Konzerthunde, wie man diese Species nannte, erwogen wurde. In Dresden gehe die Hundeliebe über die Kinderliebe, behauptete ein Dr. S. unterzeichnender Einsender (Schladebach?) im DRESDNER TAGEBLATT und wiederholte damit nur oft geäußerte Sentenzen. Der Ruf nach Behördenabhilfe, die Forderung nach einer fünffach erhöhten Hundesteuer und andere Hilfsvorschläge überboten einander in diesem jahrelang währenden, förmlichen Hundekrieg. Der Hundespektakel nahm schließlich solche Ausmaße an, daß ein Leser empört im ANZEIGER einrücken ließ, die *immer wiederkehrenden Jeremiaden über eine angebliche Verfolgungswuth gegen die Hunde* fingen allmählich an, die Langmut derer zu erschöpfen, die außer Hunden auch noch etwas anderes interessant fänden*.

Daß man den DRESDNER ANZEIGER zum Schauplatz wütender Leserbriefe machte, als Ende 1845 durchsickerte, etliche in Sachsen lebende Preußen wollten den Hundertjahres-

* Daß sich in dieser Dresdner Atmosphäre Wagners Tierliebe bedeutend bestätigt fühlen mußte, darf außer Frage stehen.

tag der Schlacht von Kesselsdorf** mit einem Siegesfeieressen begehen, ließ sich noch verstehen, zumal die sächsische Preußenabneigung sowieso von Monat zu Monat wuchs; weniger die offen zur Schau getragene Franzosen- und Napoleonliebe, die sich in einer auf das Deutsche Reich hinstrebenden Gesellschaft verwunderlich genug ausnahm. Daß Blücher etliche Sachsen hatte erschießen lassen, die sich auf deutscher Seite gegen Napoleon zu kämpfen weigerten, führte dreißig Jahre später noch zu Loyalitätserklärungen für den damaligen sächsischen König, für Bonaparte und das sächsische Militär, das bis zuletzt französischer Bundesgenosse gewesen war (1844). Und aus einer bewegten Klage sieben Monate vor Ausbruch der Revolution *über die hohen Bierpreise und die immer kleiner werdenden Tröpfchen* mit Vorschlägen zur Abhilfe und der Bitte, diese Klage allgemeiner werden zu lassen, konnte der Außenstehende wohl kaum auf regen politischen Sinn schließen.

Wie philiströs das wirkte; wie bitter der Bierernst läppische Alltagssorgen auf die Ebene des Bedeutungsschweren hob; wie kleinlich Wert auf die Aufmachung gelegt wurde, das viele Sperren im Satz, die Fettsatzstärken, die Typen- und Größenunterschiede, die auf engstem Raum zusammengepfercht wurden, nur um die zwei oder drei Einsendungssätze wichtig genug erscheinen zu lassen; wieviel Bösartigkeit hinter den leidigen selbstgefälligen Unterschriften anonymer Versteckheit *Ein Freund der Wahrheit* oder *Im Namen der Wahrheit* oder *Im Namen Vieler* lauerte, die nur ein wenig würdiges Gegenstück zum Reichtum Dresdens an üblen Pamphleten ungenannter Verfasser bildeten!

Der Bildungsstand der Einsender war so unterschiedlich, daß sowohl der Unterrichtete wie der kaum der deutschen Sprache mächtige Dresdner im ANZEIGER inserierte. *Wie gut ist es, wer ein Hundchen hat, am Sonnabend ging Abends zwischen 7 und 8 Uhr ein armer Binder — in den H e i n — kam aber nicht weiter, als bis an die Scheffelgaßecke, als er plötzlich von einer Bestie — angefallen ward, der arme Mann fand eine halbe Viertelstunde nichts als unverschämte Lügen — aber keine Reiser, nun zahl ich auch für mein Hundchen, aber auch für Kinder, welche von ihrer M. — verwahrloset werden — der Beobachter der Bestie, sowie des Ganzen.* Aber auch der K. S. pensionierte Ober-Regiments-Chirurgus und Ritter des Civil-Verdienst-Ordens Dr. Carl August Rublack hielt es nicht für unter seiner Würde, im DRESDNER ANZEIGER tiefempört unter BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN anzufragen, warum im Verzeichnis der praktischen Ärzte nicht vermerkt worden sei, daß ihn der holdselige König Anton nach fünfzigjährigem ärztlichen Wirken mit dem Ritterkreuz ausgezeichnet habe — und erhielt vom Verfasser, dem Ministerial-Sekretär Dr. Johann Carl Friedr. Hering einen Tag später prompt an der gleichen Stelle die Antwort, bei allen Ärzten Ehrungen dieser Art anzugeben fehle es an Unterlagen. — Schließlich waren da noch die ›Dichter‹, die in den PRIVATSACHEN ihre undruckbaren Reime anbrachten! Einer von ihnen, der seine Poeme gleichzeitig mit *Alexander,* mit *F. Preusser* und *In Gott unser Aar* abzuzeichnen pflegte, hat den DRESDNER ANZEIGER geradezu serienweise mit seinen unverständlich-tiefsinnig-schwachköpfigen Versen bestückt und auch ein Gedicht auf Beethovens Neunte Symphonie verfaßt.

Das war die andere Art Dresdner Geist. Um der Stadt gerecht zu werden, muß man beides sehen, das historisch trächtige und das spießbürgerlich verklemmte Dresden, das höfische und das städtisch-bürgerliche, eine Bevölkerung, bei der sich klassische Geduld und Aufnahmebereitschaft mit klein gesehenen kleinen Sorgen und mit biedermeierlicher Selbstzufriedenheit mischte, die beides trug: Weite und Enge.

** Bei Kesselsdorf (Dorf bei Dresden) überrannten die Preußen unter der Führung des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau (genannt *Der alte Dessauer*) am 15. Dezember 1745 die Sachsen. Dieser Entscheidungsschlacht folgte der *Dresdner Friede,* der den *Zweiten Schlesischen Krieg* beendete und Friedrich dem Großen Schlesien und die Grafschaft Glatz sicherte.

III. Leipziger Presse

1. Journalismus als Literatur

Im benachbarten Leipzig lagen die Verhältnisse ungleich anders. Leipzigs Literatur war seine Zeitungs- und Zeitschriftenpresse, die sich in einer für Deutschland beispiellosen Weise auf diese eine Stadt konzentrierte. Vor allem der Qualität nach führten die Leipziger Druckerzeugnisse: aus Leipzig kamen die besten Tageszeitungen, die besten politischen Zeitungen, die besten Unterhaltungsblätter und auch die besten Fachblätter. Insbesondere die bedeutende Leipziger politische Literatur war es, die alle Staatsregierungen mit stets wachem Mißtrauen zensierten. Im Jahre 1842 versammelte Leipzig nahezu ein Sechstel des gesamten deutschen und österreichischen Buchdruckwesens auf sich, wie denn die 60 sächsischen Papierfabriken mit ihren 100 Bütten nicht in der Lage waren, den außerordentlich hohen Eigenbedarf an Papier zu decken. Zwar lieferte Preußen als einziges deutsches Land noch mehr Schriften als Sachsen; aber das lag an der unvergleichbaren Territorialgröße, der Einwohner- und Städtezahl. In Preußen gab es 108 Druckorte, in Sachsen nur 20; an Einwohnern, Städten und Quadratkilometern überragte Preußen Sachsen um ein Vielfaches. Sicherlich auch erschienen in Hamburg oder in Berlin mehr politische und überhaupt Tageszeitungen als in Leipzig oder gar Dresden; aber die Leipziger Blätter waren jedes einzelne für sich politisch bedeutsamer als alle Hamburger und Berliner Zeitungen zusammengenommen, einschließlich der ZEITUNG DES HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN und der VOSSISCHEN ZEITUNG. Auch das Verhältnis der Anzahl politischer Blätter zur Anzahl der Landeseinwohner fiel mit Abstand zu Gunsten Sachsens aus, obwohl Sachsen mit rund 1,7 Millionen Einwohnern das am dichtesten besiedelte Land Europas war.

Dementsprechend bildete die Leipziger Lesegesellschaft, das sogenannte Museum, eine Sehenswürdigkeit, die an Bedeutung und Größe nur noch mit der Hamburger Börsenhalle verglichen werden konnte. Es enthielt im Jahre 1844 über 200 wissenschaftliche und belletristische Blätter, an die 100 politische Zeitungen, die bedeutendsten Lokalblätter und die wichtigsten Flugschriften und war damit, um mit der EUROPA zu sprechen, eine in ihrer Art *wahrhaft großartige Anstalt*, der gegenüber das Dresdner Lesekabinett sowohl nach Anzahl der aufliegenden Blätter wie nach Art der Kabinettsorganisation geradezu kümmerlich wirkte.

Aber dieser einzigartige journalistische Block bildete keine Einheit, sondern bunteste Vielfalt aus einander widerstreitenden Strömungen, die so gegensätzlich schillerten, daß sich schon die Zeitgenossen darüber wunderten. Es gab nicht nur hochwertige schöngeistige, sondern nach Hamburger Manier ausgesprochen minderwertige Blätter. Sie schossen wie die Pilze aus dem Boden, als die Heldsche LOCOMOTIVE so große Erfolge hatte, daß Verleger und Redakteur einen jährlichen Gewinn von 6000 Talern nach Hause brachte. Sie enstanden aus Geldspekulationen, waren im Detail schlecht geführt und verdienten nicht einmal ihre Erwähnung. Aber auch hochmögende Verleger bekämpften sich erbittert, wie im Jahre 1848 beispielsweise sogar Teubner und Brockhaus, namhafte politische Organe verkrusteten in sinnlosen Feindseligkeiten. Insbesondere aber waren es die Feuilletons der Leipziger belletristischen Presse, die sich auf das polemische Handwerk verstanden. *Jedes Blatt hält Partei gegen alle anderen, moquirt sich rechts und links, und theilt Tadel und Invectiven aus nach Herzenslust. Man sollte oft kaum glauben, daß dieselben Journale, welche sich so anfallen, an demselben Orte erscheinen. Denn aus der Entfernung, aus verschiedenen Orten ist dergleichen schon eher möglich. Was machen*

diese feindlichen Generäle nun, wenn sie sich begegnen? Wie grüßen sie sich oder grüßen sie sich nicht? Und warum jene Feindschaft? Ist es Brodneid? Mißgunst? Persönliche Malice? Oder trägt man sein eigenes Fell zu Markte, um den auswärtigen Abonnenten und Lesern ein kleines Vergnügen und Interesse zu unterhalten, um — piquant zu sein? Dann ist man ein Narr. Dann sind jene guten literarischen Leute Harlekine oder Pierrote, die sich begießen oder bewerfen lassen und selbst bewerfen um das Publikum lachen zu machen. O Thoren! — schrieb man im Dezember 1842 nach Hamburg. Der Widerspruch von Blatt zu Blatt mußte dem geistigen Leben nicht unbedingt Nachteil bringen, wohl aber konnte eine verhältnismäßig kleine Stadt wie Leipzig mit seinen knapp 53 000 Einwohnern einer so großen Zahl von Zeitungsunternehmungen auf keinen Fall eine ausreichende Existenzgrundlage bieten. Der Kampf ums Licht erfolgte zwangsläufig und er mußte erbittert geführt werden, die Konkurrenz war stark, überleben konnte nur, wem es gelang, sein Blatt auch außerhalb Leipzigs zu verkaufen. Die Leipziger Organe blieben auf die Ausfuhr angewiesen, was dazu führte, daß sie sich weit weniger lokal binden durften als die Hamburger oder Berliner Blätter. Die geistige Weite und sachliche Originalität des avantgardistischen Leipziger Journalismus fand darin eine zusätzliche einleuchtende Erklärung. Deshalb auch reagierten selbst große Leipziger Zeitungen sehr empfindlich auf politisch verkühlende Winde in anderen Staaten: das Einfuhrverbot der LEIPZIGER ALLGEMEINEN ZEITUNG nach Preußen bedeutete den Ruin der Zeitung. Ohne die preußischen Abonnenten konnte das Blatt nicht gehalten werden.

Einen vernünftigen überlokalen Teil aufzubauen erforderte aber Investitionen, die sich der Großteil der kleineren Blätter, selbst wenn sie anzubringen waren, nicht leisten konnte, insbesondere die belletristische Presse nicht, deren von der Überlebensnot in einer politisch erregten Zeit gebotenen Ausflüge in die Gefilde der Politik meist an den strengen Konzessionsbestimmungen scheiterten. Nach 1842 ließ sich aber die Grenzlinie zwischen literarischer Zeitung und politischer Zeitung immer schwerer ziehen, und bei dem durch die Zeitereignisse auf die belletristischen Blätter ausgeübten Druck, durch die Einbeziehung politischer Nachrichten wenigstens den einen oder anderen ihrer Leser noch von der Abwanderung an die politischen Zeitungen abzuhalten, war es der Regierung ein leichtes, unter Verweis auf die Konzessionen politisch vorpreschende belletristische Blätter in die Schranken zu verweisen, d. h. aber vom Gewerbe aus gesehen, ihre Überlebensaussichten durch das Verbot notwendig gewordener Strukturveränderungen zu verringern. Die bedeutenderen politischen Blätter sahen bei aller Bemühung um die Pressefreiheit solche Reglementierung durch die Regierungen nicht einmal ungern. Konkurrenzgründe sprachen da weniger mit; wohl aber machten die schöngeistigen Zeitungen mangels Erfahrung Politik meist auf dilettantisch-polemische Art und lösten dadurch so viel Verärgerung aus, daß sie der echten politischen Sache eher schadeten als nutzten. Aber nicht das meinte Kuranda, wenn er Leipzig als den Kreuzweg des deutschen Journalismus bezeichnete, sondern die Ungunst der Verhältnisse, die trotz aller Pressemassierung in Leipzig ein Zeitschriftenwesen wie in Paris oder London nicht zuließ. Die Beschaffung originaler Beiträge war das schwerwiegende Problem, das im Zeichen des Pressezwanges kaum zu verwirklichen war. Die normale Tageszeitung sah sich materiell schon nicht in der Lage, eigene Außenkorrespondenten zu halten; sie blieb auf lokale Kräfte angewiesen oder auf das, was ihr Parteileidenschaft oder Dilettantismus zubrachten. Beides war sachlich nicht zuständig. Die so sehr gesuchten Informationen aus Fachkreisen ließen sich selten genug erhalten, weil die Geber Angst vor Indiskretionen hatten, als deren Folge ihnen Strafen oder doch Unannehmlichkeiten drohten — wirkten sie aber anonym, so

sahen sich die Redaktionen um jene Wahrheitsgewährleistung betrogen, auf die sie doch so großen Wert legten und die sie im Falle gerichtlicher Nachachtung nötig haben konnten.

Indem die Leipziger Presse alle diese Schwierigkeiten stellvertretend fast für die gesamte deutsche Presse austrug, bekam sie ihr eigentümliches Gesicht. Der kämpferische Zwang war stärker als die Niedergeschlagenheit über das Bestehende, und so vermittelte sie eine Hoffnung, die keine andere Stadt Deutschlands, selbst nicht das handgreiflich freiere Hamburg, zu vergeben hatte. Die Leipziger politische Presse machte auch der Dresdner Presse den Weg frei. Ganz Deutschland blickte wie gebannt auf die Pressemetropole, und allenthalben regte sich der Wunsch, Zeitung wie dort machen zu können. Für Dresden vor allem blieb nicht nur bis zum 30. Juni 1843, dem Erscheinungsendtag der alten ABEND-ZEITUNG, die Leipziger Presse maßgebender als die eigene. Daß die Leipziger Berichte, die politischen wie die kulturellen, nach heutigen Maßstäben einseitig, vielfach auch falsch waren, spielte dabei eine untergeordnete Rolle.

2. Politische Presse

a) Präambel

Für die Beurteilung der Dresdner Verhältnisse, insbesondere der Theaterverhältnisse, kamen nur zwei politische Leipziger Zeitungen in Betracht: die dem sächsischen Staat gehörende LEIPZIGER ZEITUNG und die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG (DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG) aus dem Verlag des Wagner-Schwagers Brockhaus. Alle anderen Leipziger Blätter führten entweder kein Feuilleton, wie die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER, deren politische Ausstrahlung auf Dresden allerdings groß war, oder nahmen von musikalischen Ereignissen in Dresden keine Kenntnis, wie das LEIPZIGER TAGEBLATT, das allein durch die in ihm erschienenen Theaterkritiken Heinrich Laubes in die Literaturgeschichte einging, oder waren überhaupt zu unbedeutend, um Beachtung zu verdienen.

b) Die Leipziger Zeitung

Besitzer der LEIPZIGER ZEITUNG war seit der Gründung (1660) der sächsische Staat, der das Blatt bis 1831 zu verpachten pflegte. In diesem Jahr ging die Zeitung in die fiskalische Verwaltung über. Die Regierung ernannte das nötige Redaktions- und Expeditionspersonal und einen leitenden Redakteur, der unmittelbar der Regierung verantwortlich war. Verwaltung und Oberaufsicht über die Redaktion oblag im Auftrag der Staatsregierung dem Oberpostamt zu Leipzig. Verhandlungspartner war das Geheime Finanzkollegium, das eigens den Geheimen Finanzsekretär v. Zahn bestimmte, Materialien und Informationen aus den einzelnen Departements der Staatsverwaltung zu sammeln und sie der Zeitung zu übermitteln. Als Prof. Dr. Christian August Hasse, Professor der historischen Hilfswissenschaften an der Universität Leipzig, am 1. Januar 1831 die Chefredaktion übernahm, ahnte er nichts von den Schwierigkeiten, die man ihm bei allen Versuchen bereiten sollte, Mittel zur Hebung des Instituts zur Verfügung gestellt zu bekommen. Der Auflagenstand betrug damals 3910 Exemplare. Er sank bis 1835 auf 3808 Exemplare, um dann langsam bis 1846 auf 4694 Exemplare zu steigen. Die Zeit der Hasseschen Redaktion brachte keine Einrichtungen, die nicht schon vor 1831 vorhanden gewesen wären. Über diese fünfzehn Jahre hin bot vielmehr das Blatt das seltene Beispiel eines Stillstandes in jeder Hinsicht. Die Ursachen dafür lagen auf der Hand.

Der Zeitung standen nicht die geringsten Mittel zur Verfügung, sie mußte sich bei jedem Korrespondentenabonnement, bei jeder Zeitungsanschaffung, bei jeder noch so unbedeutenden Geldausgabe der Zustimmung des Oberpostamtes versichern, und dessen als übersparsam verschrieener Chef, Oberpostamtsdirektor v. Hüttner, war nicht so sehr geizig, als vielmehr mit den Notwendigkeiten eines Zeitungsbetriebes ganz und gar unvertraut. Vielleicht mag auch die damals stärker noch als heute bestehende Abneigung des Staatsbeamten gegen Journalistenarbeit vorrangig mitgespielt haben, in Jahren zunehmenden Regierungsdruckes auf die Zeitungen deren Foren nicht übermäßig zu vergrößern.

Die turbulente Zeit der LEIPZIGER ZEITUNG begann erst nach dem Sommer 1846, als der bisherige Redakteur, Dr. Carl Christian Carus Gretschel, Nachfolger Hasses im Amte des Chefredakteurs wurde, und die Zeitung dann vor allem unter der Redaktion Dr. Oswald Marbachs (März 1848) dem frischen politischen Wind ausgesetzt wurde. Die Schwierigkeiten, die Marbach dabei bekam, zeigten, wie sorgfältig die LEIPZIGER ZEITUNG staatlich überwacht war. Daß dieses Blatt eine Staatszeitung war — »Sächsische Staatszeitung« nannte sie die ABEND-ZEITUNG 1844 geradezu —, kann nicht stark genug herausgestellt werden. Was sie brachte, gewann nur Aussage, wenn man es unverzüglich unter dem Gesichtspunkt der Interessen der Staatsregierung und des Hofes betrachtete. Das galt im Politischen, wo man die loyalen Kommentare und Berichterstattungen in der Reihenfolge Ausländische Staaten, Österreich, Preußen, Deutschland, Inland abhandelte und damit im politischen Modell der Monarchien nach 1815 dartat, daß Österreich, Preußen und Sachsen nicht zu Deutschland gehörten * — und das galt im Künstlerischen, wo man an der Wärme der Besprechungen das Interesse spürte, das der Hof an diesem oder jenem Künstler nahm oder nicht nahm. Benutzte man etwa 1844 jede Gelegenheit, Carl Gutzkow herauszustreichen, so kündigte dieses Wohlwollen schon die Schritte von 1846 an, die ihn als Bediensteten an das Hoftheater heranbrachten. Und daß hier Richard Wagner besonders gut besprochen wurde, war seinen zeitgenössischen Dresdner Kritikern ein besonderer Dorn im Auge, erkannte man daran doch die Gunst, in der Wagner bei Hofe stehen mußte.

Um 1842 enthielt die LEIPZIGER ZEITUNG die Rubriken der amtlichen Nachrichten, einen mit Staatsraison verfaßten politischen Teil, wissenschaftliche und Kunstnachrichten, Bekanntmachungen, Anzeigen, Beilagen mit politischem Teil und Kunstnachrichten, Subhastationen, Edictalladungen und dergleichen, mitunter auch einmal einen wissenschaftlichen Streit in Form von Erklärungen und Gegenerklärungen. Dabei fiel die Kunstkritik in der LEIPZIGER ZEITUNG spärlich genug aus und beschränkte sich fast ausschließlich auf Dresden, so daß die WISSENSCHAFTLICHEN UND KUNSTNACHRICHTEN, wie die Rubrik hieß, verhältnismäßig selten anzutreffen waren. Man hat sich später gefragt, warum die Zeitung trotz ihres Namens über Leipzigs Kultur so gut wie nichts brachte, ja nicht einmal die berühmten Gewandhauskonzerte kritisch registrierte. Nach dem Umbau druckte sie am 5. Oktober 1842 eine Eröffnungsnachricht von 22 Zeilen Umfang über die Abonnementskonzerte; aber das war eine Nachricht, keine Konzertbesprechung. Hin und wieder fiel einmal etwas über eine musikalische Akademie ab, das wie zufällig hineingeraten wirkte und zur sonstigen Konzeption gar nicht passen wollte. In Wahrheit dürften

* Pannen unterliefen auch hier, Die Zeitgenossen mochten es als hintergründigen politischen Witz ansehen, daß man am 4. März 1844 Wiener Nachrichten unter Österreich und ein Stück weiter unter Deutschland rubrizierte!

in der LEIPZIGER ZEITUNG Notizen über Musik eigenen Gesetzen gefolgt sein: es lag an der Berühmtheit des Besprochenen, an der Anteilnahme des Blattes, die dem landesherrlichen Theater gegenüber sicher größer war, und wohl nicht zuletzt am Interesse des Korrespondenten. Wenn der sich für Kunst begeisterte — und der anonyme Dresdner Korrespondent tat das entsprechend der belletristischen Passion seiner Stadt ganz ohne Zweifel —, dann mochte Kunst Aufnahme finden. So war einiges aus Berlin zu vernehmen, auch einmal etwas aus einer anderen Stadt: aber im Großen und Ganzen war es doch immer wieder das Dresdner Theater, das besprochen wurde. Dem Dresdner Korrespondenten — Hofrat Theodor Winkler soll es gewesen sein, wie unter der Hand verlautete — jedenfalls schienen künstlerische Ereignisse am Sitz der Staatsregierung ebenso wichtig zu sein wie politische. Oder anders ausgedrückt: der Dresdner Korrespondent war amtlich hoch genug gestellt, um seine Theatermeinungen berücksichtigt zu sehen. Wenn es »endlich« wieder einmal den FREISCHÜTZ auf der Dresdner Bühne gab und zwar zum einhundertsten Male — Hells ehemaliger Redaktionskollege Kind war der Verfasser des Buches, der Komponist Weber sein Freund! —, dann wurde das mit demselben Ernst getreulich verzeichnet, den man den wichtigsten politischen Handlungen angedeihen ließ. Für die Leipziger Bühne hingegen und für die Mendelssohnschen Symphoniekonzerte gab es offensichtlich keinen so einflußreichen warmherzigen Verehrer, so daß die LEIPZIGER ZEITUNG dem Kulturteil nach eher eine Dresdner als eine Leipziger Zeitung zu nennen gewesen wäre. Wenn diese Kunstnachrichten aus Dresden nach 1845 spärlicher wurden, so lag das nicht an der LEIPZIGER ZEITUNG, sondern an der Spielplanpolitik der Residenzbühne, die weniger als früher musikalische Ereignisse zu bieten hatte und sich stärker der Sprech- und Schaubühne zuzuwenden begann.

In all dem spiegelte sich jedoch das Unterstellungsverhältnis der Zeitung. Die Ministerien saßen nun einmal in Dresden. Dadurch bekam Dresden immer die Vorhand. Außerdem galt die Anteilnahme des Hofes selbstredend dem Dresdner, nicht dem Leipziger Theater, und man mußte etwas von den Rivalitäten beider Städte wissen, um Animositäten auf der einen wie auf der anderen Seite richtig einschätzen zu können. Man hätte es sich in der Redaktion wohl kaum verziehen, ein Theater, an dem Seine Majestät der König höchstselbst Interesse zu nehmen geruhte, in der eigenen Zeitung Seiner Majestät Regierung unerwähnt zu lassen, sofern nur etwas da war, das man erwähnen konnte. Die geflissentliche Berücksichtigung höfischer Wünsche wurde nicht zuletzt in der Berichterstattung über das Morgenkonzert unter Wagner im Schloßgarten zu Pillnitz vom August 1844 deutlich: man vergleiche die devote Art der Berichterstattung in der LEIPZIGER ZEITUNG, der sogar noch eine ergänzende Berichtigung nachgeschickt werden mußte, mit der nüchternen Sachfeststellung in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG.

Natürlich riß aus eben diesen Gründen die Kritik an der LEIPZIGER ZEITUNG nicht ab. Sie verschärfte sich zumal in der folgenden politisch heißeren Zeit bei mancher Gelegenheit oft genug zu einhelliger Empörung, auch wenn man das Blatt wegen seines kurzen Kanals zur Regierung als Informationsquelle nicht missen konnte. Erst Marbach später blieb es vorbehalten, in einem Regierungsblatt sogar Regierungskritik zu üben, sich damit selber zu gefährden, aber die Auflage hochzutreiben. Spitznamen wie »Frau Base«, »Gevatterin« oder »Kinderfreund« sprachen zur Genüge aus, was man in der intellektuellen, politisch aufgeweckteren Bevölkerung von der LEIPZIGER ZEITUNG hielt. Insofern kam auch ihrer Kunstkritik nur wenig Gewicht zu: eine freundliche Notiz war so etwas wie eine Gunstbezeugung des Hofes, nicht mehr. Ihr beizutreten, mußte man sich schon sehr genau überlegen.

c) Die Leipziger Allgemeine Zeitung (Deutsche Allgemeine Zeitung)

Mit der LEIPZIGER ZEITUNG nicht zu verwechseln ist die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG, die im Hause Friedrich Brockhaus erschien und im Ausgang des Jahres 1842 einen bitteren Machtkampf zwischen Journalinteressen und den Interessen der Preußischen Regierung zu bestehen hatte, in dem der Verleger, wie nicht anders zu erwarten, unterlag, dem aber ganz Deutschland mit Anteilnahme für Brockhaus zusah. Die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG ist der wohl beste Beleg für die in der Zeit der Zensur verschränkten Zeitungsverhältnisse und die Vormachtstellung Leipzigs als Pressestadt selbst in innenpolitischen Angelegenheiten anderer deutscher Staaten; denn trotz ihres Titels hatte Brockhaus die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG in den vergangenen Jahren so stark nach Preußen hin ausgerichtet, daß sie mehr eine preußische, denn eine sächsische Zeitung geworden war. Im Jahre 1843 gingen fünf Siebentel der Auflage, also 2500 Stück von 3500 Auflagenhöhe, nach Preußen. Um das zu erreichen, hatte sich Brockhaus der preußischen Kabinettspolitik so willfährig zeigen müssen, daß die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG bei den Liberalen Sachsens in keinem guten Ruf stand. Um so überraschender kam die ideologisch-politische Wendung, die Brockhaus 1842 vollzog. Sie stieß auf Mißtrauen bei den Radikalen, auf jauchzendes Entzücken bei den Lesern, auf strengste Kritik bei den Regierenden und erzielte Schlagzeilen in der ganzen deutschen Presse wie nur noch die RHEINISCHE ZEITUNG oder die DEUTSCHEN JAHRBÜCHER. Keine zweite deutsche Zeitung hatte es fertiggebracht, sich unter dem Eindruck der beginnenden politischen Welle so schnell und so gründlich auf die veränderte Lage im Zeitungsgewerbe einzustellen wie die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG, die denn auch bald die ersten ernstzunehmenden Schwierigkeiten mit der preußischen Regierung bekam. Politisch-radikal waren ja auch andere Zeitungen, wie etwa die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER, die man ausdrücklich als oppositionelle Presse gründete; aber alle diese Blätter waren von Anfang an radikal gewesen und hatten sich nicht, wie die Brockhausensche Zeitung, durch Loyalität bis zur Langweiligkeit ein großes, meist auch konservatives Lesepublikum geschaffen, in das nun sehr zur Überraschung der politisch Aufgeweckteren und zur Verwirrung der allezeit Harmlosen ganz plötzlich die aufrührerischsten politischen Ideen geschleudert wurden. Wirtschaftlich ausschlaggebend aber war, daß sich alle diese oppositionellen Blätter auf Sachsen als Hauptverbreitungsgebiet und damit auf eine großzügige Zensur und eine gebildete Regierung stützten, die von Zeitungsverboten nicht so sehr viel hielt, sofern man Widerborstiges abschleifen konnte. Natürlich wurden die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER, die GRENZBOTEN und andere Blätter bald in diesem, bald in jenem Staat verboten; aber das berührte nicht ihre Existenzgrundlage, solange sie in Sachsen erscheinen durften, wo die Mehrzahl ihrer Abnehmer lebte. Die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG hingegen war durch die preußischen Leser groß geworden und lebte in erster Linie von den preußischen Abonnenten und den preußischen Auftraggebern, so daß für sie Preußen von derselben kommerziellen Wichtigkeit ward wie Sachsen für die VATERLANDS-BLÄTTER, die GRENZBOTEN und andere Blätter.

Die Kenner der Verhältnisse prophezeiten denn auch bald, der Mut der LEIPZIGER ALLGEMEINEN ZEITUNG werde schnell gebrochen sein. Offensichtlich hatte Brockhaus in der Tat die Bereitschaft der preußischen Regierung überschätzt, freiheitlicheres politisches Denken zu begünstigen oder wenigstens zu dulden. Seine Zeitung war doch kein Oppositionsblatt, kein radikales Blatt, das von Angriffen auf die Regierung, von Umstürzen und ähnlichen Dingen träumte. Seine Zeitung war ein grundsolides Unternehmen, in das einige fortschrittliche Ideen Eingang gefunden hatten. Um mehr ging es nicht.

Preußens inquisitorisch strenge Zensurausführungsbestimmungen waren indeß zu fürchten. Nur wenige Nummern der RHEINISCHEN ZEITUNG in Köln hatten genügt, das Blatt zu verbieten; und gleich wer auch immer um politische Freiheit bemüht blieb, sah sich bald den schnell ausgesprochenen preußischen Verbotsverfügungen gegenüber. Brockhaus erging es nicht anders.

Als er in seiner Zeitung ausgerechnet am Heiligen Abend den berühmten Brief Herweghs an den König von Preußen vom Dezember 1842, angeblich ohne Wissen und Willen des Verfassers, gewissermaßen als Weihnachtsgeschenk für die Leser abdruckte, handelte er Herwegh die unverzügliche Landesverweisung aus Preußen und sich selber den Verlust des Debits für die preußische Post ein, d. h. die Zeitungsexemplare durften nicht mehr mit der königlichen Post befördert werden.

Das bedeutete das Ende; denn die Eisenbahn, die jetzt noch als Transportmittel in Frage kam, wäre allein nicht in der Lage gewesen, für eine zweckmäßige Beförderung Sorge zu tragen, zumal Ostpreußen und Schlesien damals noch nicht an das Eisenbahnnetz angeschlossen waren. Gerüchten zufolge sollte Brockhaus bereits am 30. Dezember in Berlin weilen, um den fürchterlichen finanziellen Schlag von sich abzuwenden; aber während man in Preußen noch über die Vermutung eines Debitverbotes diskutierte, brachte die PREUSSISCHE STAATSZEITUNG vom 31. Dezember 1842 bereits die viel schlimmere Nachricht, durch Kabinettsorder vom 28. Dezember sei die Zeitung endgültig für Preußen verboten und dürfe deshalb von Neujahr an auch nicht mehr nach Preußen eingeführt werden.

Das Verbot löste einen wahren Pressesturm aus, und selbst die sonst von vorsichtiger Unterwürfigkeit erfüllte VOSSISCHE ZEITUNG gesellte sich dem Kreis der Kritiker bei. Aber am 31. März 1843 hörte die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG auf zu existieren, die Kopfrubrik *Wahrheit und Recht, Freiheit und Gesetz* verschwand, nachdem alle Ergebenheitsadressen nichts gefruchtet hatten, alle Entschuldigungen nicht, alle Kritik nicht, alles Aufsehen nicht und auch nicht der Offene Brief, den Brockhaus selber noch schrieb. Einen Tag später, am 1. April 1843, erstand sie dann ohne jeden weiteren Kommentar als DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG wieder auf, jetzt ein gezähmtes, um nicht zu sagen zahmes Blatt, das aus Schaden gelernt hatte, wie man sich bewegen und wie man sich beugen müsse, um wenigstens dasein zu dürfen. Es war der Preis, den Brockhaus zahlen mußte, um in Preußen wieder zugelassen zu werden und wenigstens etwas noch vom liberalen Geiste retten zu können.

Für die deutsche Sache war das Verbot nicht zuletzt deshalb ein so schwerer Schlag, weil man sich jetzt nicht mehr länger über die wirkliche Richtung der preußischen Politik hinwegtäuschen konnte; schrieben doch die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER schon

Erklärung.

Als das preußische Verbot der Leipziger Allgemeinen Zeitung eben erfolgt war, quälten mich, ich gestehe es, die Motive dieses Verbotes wie ein Räthsel, das ich nicht zu lösen vermochte. Preußen, sagte ich mir, das den Fortschritt in Erleichterung der Presse mit so großer Entschiedenheit angekündigt, dem gesammten harrenden deutschen Vaterlande angekündigt: kann es nach dem ersten, zweiten Schritte schon wieder vor den Augen des

erstaunten Deutschlands umkehren wollen? Oder ist die Schuld der jungen Presse, die so freudig dem Willen des edlen Fürsten, welcher ihren Bann gelöst, entgegenzukommen, die so muthig emporzustreben schien, ist dennoch wirklich ihre Schuld gleich anfangs so abschreckend groß, so hoffnungslos schwer geworden, daß es unvermeidlich ward, sie in ihr Nichts zurückzuschleudern? Γνῶθι σεαυτόν. *Man gibt dir Lüge, Schuld, Haß, Bosheit, freche Schmähung. Ich prüfe mich ernst und fand mich rein, und habe große Ursache, von Andern meiner Bekanntschaft, die das gleiche Loos getroffen, Dasselbe zu denken. Und dennoch müssen hohe, erleuchtete deutsche Regierungen Grund gehabt haben, der deutschen Tagespresse solche Laster zuzutrauen, als sie einigen Organen derselben aufgebürdet haben. Wahrlich — es hat sich zur Genüge nun gezeigt — sie haben Grund gehabt: die deutsche Presse hat diesen Argwohn der Regierungen, dieses Mistrauen in ihren rechtschaffenen Charakter, in ihre wohlwollenden Tendenzen, in ihre lautere Wahrheitsliebe, in ihren keuschen Tugenddienst, in ihre Sittlichkeit und Loyalität verdient. Wie jämmerlich und werth jeder Verachtung und jedes Verdachtes hat sich die deutsche Tagespresse in den letzten Monaten gezeigt — o schmachvoll begonnenes Jahr! Man denke zurück. Jene besinnungslose Abtrünnigkeit von der Fahn der Presse, der man Spanien selbst zum Muster vorhalten müßte, weil dort die Blätter aller Farben, wo es sich um die Existenz handelte, sogleich zusammenstanden; jenes ehrvergessene Losprügeln auf wehrlos gewordene Organe; jenes urtheilslose, klatschsüchtige Umhertragen von müßigem Geschwätze zum Schaden der gemeinsamen Sache der Presse; jenes feige, ehrlose Kothwerfen auf Herwegh, über den ein großer Theil der deutschen Presse wie eine Meute über das edle Wild herfiel. Und nun gar die Bosheit der Augsburgerin gegen die Leipziger Namensschwester, eine Bosheit, durch welche das bisher geachtetste Organ der deutschen Tagespresse sich und die deutsche Tagespresse schändet. Weiß Gott, es war Ursache da, dieser Tagespresse das Aergste zuzutrauen, der Erfolg hat es bewiesen. Schade nur, ewig Schade, daß der gerechte Argwohn gerade Die zuerst traf, welche es ehrlich meinten und die besten Freunde der Regierungen, wenn auch oder eben weil tadelnde und mahnende Freunde der Regierungen waren. Denn nun ist wahrlich keine Hoffnung, daß es besser werde. Möchten doch alle edeln deutschen Männer, die ihr Vaterland lieben und denen seine Ehre am Herzen liegt, kräftig, so viel an ihnen ist, dazu wirken, daß diese Scharten ausgewetzt werden!*

Leipzig, am 2. März 1843.

Gustav Julius.

Leipziger Allgemeine Zeitung, Nr. 63 vom Samstag, dem 4. März 1843, S. 607.

Die Leipziger Allgemeine Zeitung hört mit der heutigen Nummer auf zu erscheinen; an ihre Stelle tritt von morgen (1. April) an die Deutsche Allgemeine Zeitung.

Leipziger Allgemeine Zeitung, Nr. 90 vom Freitag, dem 31. März 1843, S. 872.

im Januar 1843, die preußischen Maßnahmen hätten den Weg freigemacht, endlich einmal eine deutsche statt einer preußischen Zeitung zu machen, die sich den deutschen Problemen von Einheit und Freiheit widme und alle überflüssige Ausländerei verbanne (gemeint war damit die Überfülle an orientalischen Nachrichten, mit denen man damals die deutschen Zeitungen vollstopfte). Die anderen Massenblätter Deutschlands, die VOSSISCHE, die KÖLNISCHE, auch die ALLGEMEINE ZEITUNG Augsburgs zählten nicht viel, sie manövrierten viel zu geschickt an den brennendsten Problemen der Zeit vorbei und die Augsburger Zeitung stellte sich der LEIPZIGER ALLGEMEINEN ZEITUNG sogar feindlich entgegen. Die Lage selber war für die verantwortungsbewußten Journalisten ohnehin schwer genug, weil der ständige Zweifrontenkrieg gegen rückständige Ministerien und ultraradikale Phantasten und Utopisten auf die Dauer die stärksten Nerven aufrieb.

Die Verlagsführung von Brockhaus wurde nicht ohne viel Kritik hingenommen. Daß er aber der preußischen Regierung als Preis für die Wiederzulassung eine Liste seiner Geheimkorrespondenten zur Verfügung gestellt haben soll, dürfte eine Unterstellung gewesen sein; denn Brockhaus wußte natürlich ebenso gut wie alle anderen Verleger, daß eine politische Zeitung ohne Geheimkorrespondenten nicht zu halten war und daß sich nach einem solch schwerwiegenden Verrat sicher kein Fachmann mehr bereit gefunden hätte, der Zeitung auch nur noch eine einzige Information zu liefern.

Ob nun LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG oder DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG — in beiden Blättern sind Musikbesprechungen gleich kärglich ausgefallen. Darin stimmten sie mit der LEIPZIGER ZEITUNG überein. Über die Leipziger Oper war gar nichts zu vernehmen, hin und wieder gab es eine kleine Privatmitteilung aus Dresden. Besprochen wurden damals lediglich die Gewandhauskonzerte, diese, als Anfang 1843 Hector Berlioz kam, sogar recht ausführlich; aber das galt auch nur für die Reihe der ordentlichen Gewandhauskonzerte, nicht für die Sonderkonzerte. Dem schöngeistigen Element trug die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG durch den Abdruck der unvermeidlichen Berliozbriefe aus dem JOURNAL DE DEBATS Rechnung. Später, nach 1842, änderte sich das.

Das Ansehen dieser Zeitung war sehr groß. Aus diesem Grunde wurde ihr kunstkritischer Teil gleichfalls höher als der in der LEIPZIGER ZEITUNG bewertet.

3. Belletristische Presse und Theaterfachpresse

An der Spitze aller Leipziger belletristischer Blätter stand damals noch die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, noch, denn sie verlor mit Anfang 1845 ihre Bedeutung. Ursprünglich von Karl Spazier im Jahr 1801 gegründet, war sie eine Mischung aus Literatur- und Modeblatt, das die elegante Dame und den eleganten Herrn von Welt darüber belehrte, wie man sich zu kleiden habe. Später wurde ihm ein Feuilleton beigegeben. Ihre erste Hochblüte erlebte die Zeitung unter der kurzen Redaktion Heinrich Laubes seit Januar 1833, als die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT zum Sammelbecken der *links abstürmenden* deutschen Jugend wurde, Laube dort die bis dahin charakteristischen Hofnachrichten fortließ und trotz der engen Auflage, sich in einer schöngeistigen Zeitung nicht politisch betätigen zu dürfen, Romane und Aufsätze abdruckte, die ganz Deutschland zum Aufhorchen brachten und die preußische Regierung veranlaßten, den schließlich aus Sachsen ausgewiesenen Schriftsteller auf der Höhe seines Ruhms zu verhaften. In dieser Zeit erschienen Laubes POLITISCHE BRIEFE, sein gegen Rußland gerichtetes Buch POLEN, der Anfang seines Romandrillings DAS JUNGE EUROPA, das der ganzen Zeit mit den Namen gab, und die REISENOVELLEN. Das ging zwei Jahre gut, in denen Laube der Mittelpunkt einer auch wagnerfreundlichen literarischen und politischen Bewegung

wurde. Nach der Ausweisung und zeitweisen Verhaftung folgte eine anderthalbjährige Gefängnisstrafe, die bis Januar 1839 währte, aber unter günstigen Umständen auf den Gütern seines Gönners und Freundes, des Fürsten Pückler-Muskau verbüßt werden durfte. Die darauffolgenden Jahre verbrachte Laube auf Reisen, die ihn bis nach Algier führten, um 1842 wieder nach Leipzig zurückzukehren und dort am 1. Januar 1843 erneut die Redaktion der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT zu übernehmen. Um diese Zeit war aber der Druck auf die belletristische Idee unerträglich stark geworden. Keiner sah das so bewußt wie Heinrich Laube, der seine Zeitung zu einem Sprachrohr für seine dramatischen und dramaturgischen Vorstellungen und, unter der Hand, zu einem Sprungbrett für den von ihm angestrebten Dramaturgenposten machte. Das Ganze war im geistigen Gewinn größer als im materiellen für den Verleger. Wohl aus diesen Gründen heftete man im dritten Viertel des Jahres 1843 gegen Laubes Willen dem Modeteil ein eigenes Klatschfeuilleton DIE MODE an, das unterstes Niveau einhielt und von dem sich Laube mit empörten Worten öffentlich distanzierte. Ende 1844 legte Laube die Redaktion des Blattes endgültig nieder. Der belletristische Teil, der sich ausgiebig mit auswärtigen Kunst- und Theaterangelegenheiten beschäftigt hatte, wurde vom Verleger aufgegeben und die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT endgültig und ausschließlich in ein Modeblatt umgewandelt. Von da an spielte die Zeitung in der Literaturgeschichte keine Rolle mehr. Ihre führende Stellung wurde von der EUROPA. CHRONIK DER GEBILDETEN WELT übernommen, die ihren Redaktionssitz von Stuttgart nach Leipzig verlegte.

Zahlreiche andere Zeitschriften und Zeitungen eiferten der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT nach, ohne ihr Format zu erreichen. Sie schafften es allenfalls trotz bemühter Literatur-, Theater- und Kunstkritik zu einer abgeblaßten Nachahmung der müde gewordenen Dresdner ABEND-ZEITUNG unter Beifügung aggressiver und polemischer Züge, die oft ins Arrogante umschlugen. Sie machten im Ganzen gesehen nicht übermäßig viel Glück, litten außerordentlich unter dem Presse-, Zensur- und Konzessionszwang und sahen sich oft zu Titeländerungen genötigt, wenn sie sich unter dem Druck der Gesetzgebung Verbotsverfügungen wegen Verletzung insbesondere der Konzession (Aufnahme von Artikeln, die nicht ausschließlich schöngeistiger Art waren) oder der Persönlichkeitsrechte (Beleidigung einflußreicher Persönlichkeiten) einhandelten.

Zu nennen wären an dieser Stelle nur einige dieser Blätter, sofern sie in der Geschichte der Wagnerkritik eine Rolle gespielt haben, obenan der von Ernst Keil redigierte UNSER PLANET. Er lief bis zur 128. Nummer des Jahrgangs 1843 (Mitte August), und mußte sich dann in DER WANDELSTERN umbenennen. Kurioserweise ließ man das neue alte Blatt nicht mit der Nummer 1, sondern folgerichtig mit der Nr. 129 beginnen. Auch den Untertitel BLÄTTER FÜR UNTERHALTUNG, LITERATUR, KUNST UND THEATER behielt man bei. Wie bei den belletristischen Blättern üblich, war dem eigentlichen Hauptblatt eine Serie von Ringblättern zugeordnet, in denen auch die Literatur- und Theaterkritik ihren festen Platz hatte. Im PLANETEN waren das vor allem die BEIBLÄTTER DES PLANETEN FÜR LITERATUR, THEATER UND ÖFFENTLICHES LEBEN. Ernst Keil führte später mit seiner GARTENLAUBE einen der größten journalistischen Welterfolge herbei, die es zeitungsgeschichtlich je gegeben hat. Seine Einstellung war biedermeierlich, familienbetont, aber eng und unklar. Einer seiner musikalischen Mitarbeiter ist Barthold Senff gewesen, der seit Januar 1843 die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT betrieb. Die Keil-Blätter gehörten zur Leipziger Presse, obwohl Druck- und Verlagsort das nahegelegene Grimma war, wohin sich damals viele Redaktionen zurückgezogen hatten. Auch der WANDELSTERN hörte Anfang 1845 auf zu erscheinen. Der Hauptgrund dafür soll die Belastung durch die Konzession gewesen sein, die eine Einblendung politischer Nachrichten unmöglich machte und damit eine Abonnentenerweiterung oder Abonnentenerhaltung verhinderte.

Eine ähnlich vorrangige Rolle spielte DER KOMET. EIN UNTERHALTUNGSBLATT FÜR DIE GEBILDETE LESEWELT, von dem damals hochangesehenen Publizisten Carl Herlossohn seit 1830 herausgegeben. Druck- und Verlagsort war ursprünglich Altenburg gewesen, seit 1831 wurde es Leipzig. Der KOMET zeigte sich im Laufe der Jahre von einem besonders reichen Kranz an Beiblättern umgeben, wie das LITERATURBLATT und das TELESCOP (seit 1843), eröffnete aber die wichtige Thea-

terkritik im Hauptblatt. Im Jahrgang 1843 lautete der Untertitel CONVERSATIONSBLATT FÜR GEBILDETE STÄNDE. Die Zeitschrift hatte vielfältig mit Finanzschwierigkeiten zu schaffen, die das Blatt schon öfters totsagen ließen, auch im letzten Viertel des Jahres 1843. Damals kam eine neue belletristische Zeitung von Herlossohn heraus, DER MORGENSTERN. UNTERHALTUNGSBLATT FÜR DIE GEBILDETE LESEWELT, die sich eine Zeitlang fristete.

Die letzte im Zusammenhang mit Wagner an dieser Stelle zu nennende belletristische Zeitschrift wäre DIE ROSEN. EINE ZEITSCHRIFT FÜR DIE GEBILDETE WELT. Sie wurde seit 1838 von Robert Heller herausgegeben, und sie hatte damals einen ziemlich guten Klang. Für sie gilt aber insbesondere, was aller Betrachtung Leipziger belletristischer Presse Schranken setzt: es ist so gut wie nichts mehr von ihr erhalten. Diese Pressegattung fluktuierte viel zu stark, ihre Auflagen waren zu gering und die Wissenschaft fand über ein Jahrhundert an ihr kein Interesse. Das gilt im übrigen für die anderen genannten belletristischen Blätter in gleicher Weise. Mit viel Glück treibt man in dieser oder jener Bibliothek einmal ein Exemplar auf, mitunter sind es bloß einzelne Nummern, die wegen eines besonderen Artikels überlebten, etwa in der Heine-Nachlaß-Sammlung, die in der Düsseldorfer Landes- und Stadtbibliothek liegt, oder im Schillermuseum von Marbach, im Zeitungsmuseum von Aachen oder anderswo. Dabei findet sich selten genug ein Jahrgang mit allen zugehörigen Beiblättern. In der einen Bibliothek erhielt sich ein einzelner Jahrgang des Hauptblattes, in einer anderen nur ein Beiblatt. Umständliches Suchen fördert dennoch nur wenig Brauchbares zu Tage, von Exemplaren, aus denen die wissenswerten Seiten herausgerissen wurden, ganz zu schweigen. Daß sich vom PLANETEN ausgerechnet die Beiblätter der Jahrgänge 1842 und 1843 mit den Wagnerberichten Eduard Gehes erhalten haben, ist blanker Zufall gewesen. Vom KOMETEN vergleichsweise, in dem der umstrittene Braun von Braunthal die Dresdner Theaterkritik wahrnahm, hat sich m.W. nur der Jahrgang 1843 erhalten, die ROSEN dagegen sind offensichtlich ganz untergegangen, sofern man nicht die Hoffnung hegt, in zurückgelagerten Beständen noch den einen oder anderen Jahrgang erneut aufzufinden. In den ROSEN schrieb der damals sehr bekannte Feuilletonist und Theaterkritiker Hitzschold. Einer seiner Wagnerberichte hat in Form eines Teilnachdruckes überlebt.

Leipzig war auch der Sitz des bedeutendsten Theaterfachjournals, der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK, die 1842 im elften Jahrgang erschien und sich durch eine besonders nachdrückliche Dresden-Berichterstattung auszeichnete. Die Stärke der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK war weniger die Originalität von Berichten als deren Zuverlässigkeit. Es gibt kein zweites Theaterblatt, das so ausführlich, so gründlich und so vielfältig die Theaterereignisse jener Zeit wiedergegeben hat. Es nannte sich im Untertitel mit Recht ORGAN FÜR DAS GESAMMTINTERESSE DER DEUTSCHEN BÜHNEN UND IHRER MITGLIEDER und bediente sich für ihre Dresden-Korrespondenz J. P. Lysers (Pseudonym: Wahrlieb), nach dessen Weggang die Theaterberichterstattung aus Dresden ziemlich unbedeutend wurde. Die CHRONIK sah sich mannigfacher Angriffe aus konkurrierenden Kreisen ausgesetzt, trotzdem blieb sie das einzige Theaterblatt, das über den Gesamtkreis des damaligen Theaterlebens in einigermaßen befriedigender Weise Auskunft erteilte. Mehr wollte die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK auch nicht sein — den Ehrgeiz, ein gefürchtetes kritisches Unternehmen zu werden, hat sie nie gehabt, ihr eine zu große Milde im Urteil vorzuwerfen, zielte deshalb auch ins Leere. Sie nahm, um mit ihrem eigenen Untertitel zu reden, nicht die Interessen der Öffentlichkeit, sondern die der deutschen Bühnen wahr, und von daher gesehen erfüllte sie ihren Zweck vorzüglich.

4. Musikfachpresse

Im Jahre 1842 besaß Deutschland nur wenige ernstzunehmende und musikgeschichtlich bedeutsame Musikfachblätter. Die wichtigsten, die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG und die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, erschienen beide in Leipzig, die eine im Umbruch eines erneuten Redaktionswechsels, die andere nach wie vor fest in der Hand Robert Schumanns. Die dritte Zeitschrift, die in Mainz gegründete CÄCILIA, legte auf

aktuelle Publizistik kaum Wert, sondern befaßte sich lieber mit musikwissenschaftlichen Untersuchungen. Alle anderen deutschen Musikblätter, auch die im zweiten Jahrgang in Wien erscheinende und nach dem strukturellen Vorbild der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG aufgebaute und sehr reichhaltige ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG, spielten im Bewußtsein der musikliebenden sächsischen Öffentlichkeit nur eine untergeordnete Rolle. Als Leitbilder dienten nur die beiden erstgenannten Blätter: die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG als Sprachrohr einer mehr konservativen, die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK als Organ der neuromantisch-vorwärtsstürmenden Musikergruppe, eine Zuordnung, die durch den Verlauf der Musikgeschichte geboten schien und zu bitteren gegenseitigen Fehden führte. Dabei berief sich die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG auf ihre alten Verdienste, ihre in über vierzigjähriger Vergangenheit erworbene Weisheit, auf die Ruhe ihres Urteils — die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK auf das Recht der Jugend, die Welt in ihrem Geiste neu schaffen zu dürfen. Mehr und mehr verschärften sich die Auseinandersetzungen zum Nachteil der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG, zumal deren häufige Redaktionswechsel keine sichere Führung mehr zuließen. Hinzu kam, daß die in der älteren Zeitung maßgebenden kritischen Prinzipien Kritik nur verhalten zu üben erlaubten, was zu einem unguten kritischen Zwiespalt führte. Mit dem an sich lobenswerten Verzicht auf harten Tadel fehlten in diesem besonderen Falle umgekehrt auch die Sicherheit und die kämpferische Bereitwilligkeit im Erkennen neuer künstlerischer Möglichkeiten. So bildete die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG trotz ihres viel reicheren Korrespondenzenteils ihre eigene lebende Gegenwart sehr viel weniger plastisch ab als die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, die einem gezielten künstlerischen Programm folgte und sich zu dessen Verwirklichung der Mithilfe von Künstlern und ausübenden Musikern der neuen Richtung als Autoren versicherte, während in den Reihen der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG mehr die bewährten Pädagogen und allgemein gebildeten Wissenschaftler und Theoretiker wirkten. Auf diese Weise überstand die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG nicht mehr die achtundvierziger Jahre, die dem Allgemeinheitsbegriff der Fachzeitung ein Ende bereiteten, während sich die agitatorisch gerichtete NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK gerade im Zeitalter der neuen Parteikritik zu einer weiteren und viel beachteten Blüte führen ließ.

Beide Zeitschriften hatten jedoch eines gemeinsam: sie wendeten sich ausschließlich an ernste und musikgebildete Leser. Die Lücke, die dadurch entstand, daß keine von ihnen auch auf den leicht musikinteressierten, ungeschulten, dilettantischen Laien zielte, wurde erst Anfang 1843 von den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT ausgefüllt, die gleichfalls in Leipzig herauskamen und von denen Ende 1842 die ersten Pränumerationsdrucke vorlagen.

Zweites Kapitel

Hoftheater. Ein Kapitel Meyerbeer

I. Dresdner Geschmack

Wie alle anderen deutschen Bühnen war auch Dresden auf Paris eingestellt, nur daß die Bindung hier besonders eng schien. Die Abneigung gegen Preußen ergänzte sich mit einer politisch nicht ganz unverdächtigen Vorliebe für Frankreich. Am Hoftheater überwog der französische Geist den italienischen, in der Oper wie vor allem im Sprechtheater. So wie trotz des Wunsches nach einer Reichsverfassung die ehemalige Waffenbrüderschaft mit Frankreich unvergessen blieb, so entwickelte sich im Künstlerischen eine dem Französischen sehr verwandte Mentalität. Die frühere Alternative deutsche oder italienische Oper hatte sich trotz eines immer noch beträchtlichen italienischen Bestandes längst zugunsten der deutschen Oper aufgelöst. Das ging auf die zunächst ungedankte Leistung Carl Maria v. Webers zurück. Ihr folgte die Behutsamkeit Reißigers. Ihm vor allem gelang der sächsische Bewußtwerdungsprozeß deutscher Kunst, der sich zu Anfang der vierziger Jahre auch schon so weit vollzogen hatte, daß sich die Bevölkerung gegen eine Häufung italienischer Gastspiele (etwa derjenigen Morianis) wehrte. Reißiger schuf das mustergültige deutsche Theater, das Geschichte machte, sein biedermeierlich praktischer Sinn verwandelte die romantische Forderung nach deutscher Kunst in funktionierendes Theater. In taktisch klugen Operationen verstärkte er über Jahre hin das deutsche Element, baute Kapelle und Vokalteil aus und konnte Ende der dreißiger Jahre nicht nur auf das beste deutsche Symphonieorchester blicken, sondern auch auf eine Bühne, die nach Qualität ihrer Spitzenbesetzungen, Zahl der Engagements und Novitätenfreundlichkeit die Erste im Land war. Die beiden größten Sänger, die Deutschland in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hervorgebracht hat, wirkten in Dresden: Wilhelmine Schröder-Devrient und Josef Tichatscheck, später durch den damals fähigsten Bassisten Anton Mitterwurzer zu einem unschlagbaren Triumvirat ergänzt und umgeben von einem wahren Strahlenkranz weiterer vorzüglicher Sänger wie Henriette Wüst (Kriete), Johanna Wagner und anderen. Dazu kam das Opernorchester, das nach damaligem Brauch die schlichte Bezeichnung »Kapelle« trug und das in Deutschland seinesgleichen suchte. Konzertmeister war Carl Lipinski, einst gefeierter Gegenspieler Paganinis, nicht minder berühmt machten sich der Flötist Anton Bernhard Fürstenau, dessen Flötenkunst des sanften Tons und reiches künstlerisches Schaffen ein Jahrhundert weiterwirkten, und sein Sohn Moritz, der sein Nachfolger wurde und grundlegende musikhistorische Quellenstudien veröffentlichte, die Violoncellisten Justus Johann Friedrich Dotzauer und sein Schüler Friedrich August Kummer, deren Violoncell-Methodik noch die Spieltechnik im 20. Jahrhundert bestimmte und die eine Fülle von Kompositionen und Schulwerken hinterließen, und so weiter — fast jedes einzelne Mitglied dieses Orchesters war ein ausgesuchter Meister seines Faches und auf seine Weise bedeutend und berühmt. Weber und Marschner hatten die Kapelle auf deutsche Zeichen hin gebildet und unter Reißiger erreichte sie eine einsame künstlerische Höhe. Unerfüllbare instrumentaltechnische Anfor-

derungen konnten nur in Dresden gestellt werden, nicht in Berlin, nicht in München, nicht in Wien und nicht in Leipzig. Die einzelnen Mitglieder dieser königlichen Hofkapelle hatten, buchstäblich, Weltruf.

Das Italienische fand in Dresden Platz, soweit man es nicht missen konnte; aber es war mehr und mehr auf den Rang einer artistischen Kuriosität gerückt, das man sich lächelnd gefallen ließ, um es weiter nicht ernst zu nehmen. Die Moriani-Gastspiele von 1843 etwa lehrten nicht mehr als klangvoll schön zu sein und wurden mit immer denselben Tönen, Rollen und Situationen allmählich langweilig. Die Leserbriefe im DRESDNER ANZEIGER wußten nur gegen, nicht für die italienische Oper zu sprechen, Webers bissige Opernsatire auf die charakterlose Gestalt der italienischen Oper, eingeleitet von einem Geräusch, das man in Italien Ouverture nenne, fand sich anderthalb Jahrzehnte später in den Leserbriefspalten des ANZEIGERS erneut abgedruckt: *Wenn der Gesang so ungezwungen fließt, / Daß jeder Schneider, Koch verstehend ihn genießt,* heißt es da, und es gab niemanden mehr in Dresden, der dem zu widersprechen wünschte. Die REGIMENTSTOCHTER »trommelte«, um im Sprachgebrauch der Zeit zu bleiben, ihr Soll ab, den einen oder anderen Rossini ließ man sich gefallen. Aber das böse Schladebachsche Wort vom Maestro Donizetti, der unendlich viel Nichts geschrieben habe, entsprach der Meinung der Dresdner Opernbesucher wie übersetzt. Längst hatte die Oper andere Inhalte zu bringen, das Italienische mit seinen stereotypen Intrigen, der schönfließenden oder koloraturüberladenen Musik auf Schaukelbegleitung und der einfallslosen Bühnenbilder überlebte sich.

Mit Wagner stand das in keinem ursächlichen Zusammenhang, auch wenn die in Dresden eingeebneten Verhältnisse seiner Kunst den Boden bereiteten. Die These, Wagner habe die italienische Musik von der deutschen Bühne vertrieben, ist platterdings schlecht kolportiert gewesen. Wenn es Wagner überhaupt zukam, einen Opernstil von der deutschen Bühne weggeschlagen zu haben, dann war es der französische, nicht der italienische; und wenn wiederum die italienische Musik schwere Einbußen erlitt, mit denen sie ihre europäische Vormachtstellung verlor, dann nicht durch Wagner, von dem damals noch keine Rede war, ja nicht einmal durch die deutsche Oper, von der trotz Mozart, Weber, Marschner, Spohr und anderen erst wenige Stücke wirklich lebten, sondern allein durch die französische Oper, die dem Schematismus des italienischen Librettos abhold war, die politische Enthaltsamkeit des Intrigenstücks verwarf, gegen die blanken Musikalisierungsansprüche der italienischen Opernästhetik fremdelte und damit sogar einen Rossini zum Schweigen brachte. Längst hatte man sich zu einem neuen Anbruch gefunden, dessen Sammelstelle diesmal nicht Mailand, Rom, Venedig oder Florenz, sondern allein Paris war. Wer bis dahin italienisch gedient hatte, suchte nun schleunigst französisch befördert zu werden; das galt für Meyerbeer so gut wie für Richard Wagner. Mochte den dantesken Neigungen des Dresdner Hofes Italien noch so nahe liegen, mochten immer noch geheime und offene Befürworter der italienischen Opernkunst in maßgeblichen Stellungen sitzen: die Blicke der Dresdner richteten sich nach Paris auch der Musik wegen. Paris lieferte Dresden, tatsächlich und sinnbildlich, Modell und Bühnenaufmachung. RIENZI nach Dresden zu holen hieß Paris selbst einzuladen. Das war Geist vom französischen Geist und damit willkommen, das versprach Kassenerfolge nach französischem Muster, und die taten der Dresdner Oper gerade damals gut. Alle Kritik, die schon weiter sah und das Französische wieder zugunsten des Deutschen verbannt wissen wollte, kam in Dresden nicht weit; und wie üblich zog das Unterhaltungsmoment mit: französische Lustspiele verschönten sächsische Feierabende. Deutsches Spiel war ausführend nachschaffend, nicht schöpferisch. Was aus Deutschland und ganz allein dorther kam,

wurde eigens mit einem seltsamen Wort bezeichnet, um die Seltenheit dieses Zustandes ins rechte Licht zu rücken: Original-Lustspiel oder Original-Schauspiel hieß es dann. Aber Originallustspiele waren nur wenige auf dem Programm. Gespielt wurde lieber Französisches. Das erschien bereits soweit germanisiert, daß die französischen Autoren nur in einigen Fällen auf den Programmankündigungen der Zeitungen mit genannt waren. »Aus dem Französischen« genügte, allenfalls stand der Übersetzername wie der des Verfassers dabei. Dresden hatte das künstlerische Frankreich mit einer Leidenschaft entdeckt, die lange vorhielt. Gleichen politischen Verwundungen folgte die gleiche psychologische Einstimmung — an dieser Stelle begann die Geschichte Richard Wagners.

II. Ideologie der Großen Oper

1. System und Scribesche Machart

Die Wortführer der französischen Großen Oper, der GRAND OPÉRA, in der sich kultur-psychologisch die vergangene gloire der Grande Nation spiegelte und Monumentalträume Ersatz für nicht mehr praktizierbare Wirklichkeit boten, waren Scribe und Meyerbeer. Beide verkörperten mit ihren theatralischen Schöpfungen so etwas wie den stolzen und wachen Geist der Nation und schenkten ein nationales Hochgefühl, das der tatsächlichen politischen Bedeutung keineswegs angemessen war und das auch nur durch die aufs Gefühl wirkenden bühnentechnischen Mittel von Musik und Literatur ausgelöst wurde. Indem sich Eugène Scribe (1781—1861) seiner Zeit anbequemte, sah er sich genötigt, die bis dahin gängigen mythologischen und biblischen Stoffe abzustoßen und statt dessen als Vorlage der Libretti auf zeitgenössische Romanliteraturen zurückzugreifen, das heißt aber geistesgeschichtlich gesehen, sich auf Originale zu stützen. Die Opernbücher bekamen einen Charakter von Quasi-Einmaligkeit. Der bedeutendste musikalische Repräsentant dieser Richtung, Giacomo Meyerbeer, hat sich niemals mehr dazu bereit gefunden, einen Stoff zu vertonen, der schon einmal als Vorlage für eine musikalische Behandlung gedient hatte, oder, genauer ausgedrückt, er hat niemals einen Operntext in Musik gesetzt, von dem bereits eine musikalische Fassung bekannt geworden war. Wohl aber erschienen jetzt alle Opernstoffe in historischer Kostümierung, unter deren Masken drängende Zeitgeschichtsverhältnisse abgebildet wurden. Die auf die Zeit bezogene politische Aktualisierung der französischen Opernlibretti war eines der charakteristischsten Merkmale dieser neuen Stoffkunst. Die Oper — ohnehin als politisches Agens gefürchtet — begann weit unmittelbarer als früher mitzuspielen und das mit einer Intensität, daß Meyerbeers Opern wie Schlüsselbilder markanter Ereignisse der französischen Politik zu wirken schienen und Aubers STUMME VON PORTICI in Brüssel sogar die Revolution ausrief. In solchen Zusammenhängen mußten die logischen Verfahrensweisen der Machart einer durchdachten immanenten Opernästhetik nur noch eine geringfügige Rolle angesichts der Funktion spielen, die der neue Operntyp zu erfüllen hatte. Diese wiederum setzte einen neuen Librettotyp voraus, und tatsächlich bezeichnet vornehmlich die Begegnung Meyerbeer-Scribe einen neuen Abschnitt in der Geschichte des Textbuches. Die Affektenhandlung mit ihrer schematisierten Leidenschaftlichkeit gegeneinandergestellter, aber vertauschbarer Gefühlsebenen mit Typenanspruch, wie sie insbesondere durch Metastasio verbindlich gemacht worden war, mußte dem Scribeschen Situationslibretto weichen, bei dem mosaikartig isolierte Einzelsituationen aneinandergereiht und durch stärkste Kontraste voneinander abgehoben wurden. Auf diese Weise verlief die Oper von einem szenischen Höhepunkt zum anderen, und genau dieser filmartige Ablauf war gemeint, wenn man Scribe später Unsinnigkeit der Textanlage und Meyerbeer Effekthascherei und Plakathaftigkeit vorwarf. Scribes Opernfiguren kannten weder seelische Entwicklung noch im tieferen Sinne psychologische Motivierung. Nach der berühmten französischen Theorie von den großen Wirkungen, die sich aus kleinen Ursachen ergeben (Scribe: *Les grands effets produits par de petites causes* = LE VERRE D'EAU I, 4), waren die Zentralgestalten oft nur starke Köpfe, die von schwachen Hälsen gedreht wurden, in ihren Entscheidungen von kleinen und kleinlichsten Begebenheiten abhängig und dementsprechend schwankend, entschlußlos und schließlich unglaubwürdig. Der »Prophet« Johann von Leyden entfaltete nur an einer oder zwei Stellen der Oper weiterwirkende Tatkraft und Entschlossenheit, im übrigen war er als Zentrum gegeneinandergerichteter

Stimmungen und Sachverhalte gebildet, die ihn in immer andere Richtungen abdrängten; und die Bertram-Gestalt aus der Oper ROBERT DER TEUFEL verkörperte alles andere als dämonische Realität, vielmehr wirklich jene *larmoyante* Erscheinung, die der Kritiker Kotzebue erfunden zu haben zuschrieb.

Aber psychologisch motivierte Durchzeichnung zählte ja auch nicht als Bestandteil der librettistischen Vorstellungen Scribes, so wenig man jemals von einem Märchenstoff Realitätsbewußtsein verlangen könnte. Um nichts anderes ging es Eugène Scribe als um die Herstellung musikalisch verwertbarer Situationen, den Komponisten freizustellen, besondere Leistungen zu erbringen; und Scribe war dafür berühmt, selbst noch in scheinbar aussichtslosen Fällen Möglichkeiten zu finden, eine musikalische Situation anzubringen. Als Schulbeispiel galt das viel bewunderte Schlittschuhläuferballett aus der Oper DER PROPHET, das trotz eines politischen Vorbildes an dramatisch ganz uneinsichtiger Stelle eingefügt erschien, musikalisch und szenisch aber einen der ganz großen Höhepunkte der Oper bildete. Die Scribe-Textierung war im Grunde genommen so etwas wie eine einzige fortlaufende Transposition von einem dramatischen, epischen oder lyrischen Zustand in einen anderen, wobei sie die jeweils aufeinanderfolgenden Situationen als stärkste Kontraste abblockte und auch in sich mit heftigen Reizmitteln zu unerwarteten Gegensätzen führte. Die Situationen selber plante der Schriftsteller nach den Grenzen ein, die ihnen von den damaligen Möglichkeiten der Bühnenbildrealisation vorgeschrieben wurden, so daß wiederum die Begegnung Meyerbeer-Scribe die Bühnenbildtechnik als eigenständiges künstlerisches Medium schuf, dessen ungehemmtes Ausleben das Libretto zulassen mußte.

Aus diesem Grunde gestaltete Scribe die Fabel seines Buches jeweils nur in Umrissen, ließ die Handlung stets nur auf einen Konflikt, niemals auf mehrere zulaufen — eine Technik, die Wagner nachher im Buch zum RIENZI getreu übernahm. So zählte für den Dichter des großen Opernlibrettos auch weniger die Handlungsfolge im Ganzen als vielmehr der musikalisch motivierte Szenenaufbau im Einzelnen, und hier hat Scribe tatsächlich Meisterstücke der Librettistik geschaffen. Selbst seine erbittertsten Gegner konnten ihm nicht absprechen, ein Höchstmaß an Kenntnissen über Bühnenwirksamkeit zu besitzen, von der man nicht zu Unrecht behauptet hat, sie sei für Scribe zu einer eigenen Art von Wissenschaft geworden. *Die guten Kritiker, was haben sie auf Scribe und Auber gescholten, und nun sind's doch wieder die einzigen gewesen, die was gekonnt haben. Die Theater- und Opernsaison ist diesmal unerquicklich gewesen, und nichts hat recht gefallen, nichts hat haften wollen. Nur der »Sirene« von Scribe und Auber ist's endlich gelungen. Solch ein graziös spielender Text, eine liebliche Phantasie geistreich geleitet, das ist ein anmuthiger und dankbarer Operntext,* ließ sich Heinrich Laube am 8. Mai 1844 aus Paris schreiben. Scribe war ein Meister der Einrichtung. Ein von ihm bearbeitetes Libretto konnte erfahrungsgemäß an allen Stellen »gemacht« werden, um in der Sprache der Pariser Claqueure zu bleiben, d. h. der Szenenaufbau statuarischer Felder war so geschickt überlegt, daß sich an jedem Finale ein Applaus herausholen ließ. Scribe vermied alles, was der gedrängten musikalischen Wirkung hätte widersprechen können: Mehrschichtigkeit der Konflikte, zu große Verwicklung der Fabel, Tiefsinnigkeit der Deutung. Scribe blieb bei dem, was er auf dem Operntheater wirklich konnte: Stoffe musikalisch bühnenwirksam zu machen.

Das war auch der Grund, warum alle Scribebücher für Meyerbeer, vorrangig HUGENOTTEN, PROPHET und AFRIKANERIN — vom Sagenstoff ROBERT DEM TEUFEL zu schweigen — trotz ihrer Berufung auf historische Vorbilder und trotz ihres Auftretens als Libretto

einer historischen Oper mit den tatsächlichen Geschehnissen der Geschichte nichts zu tun haben. Stoffe waren für Scribe Anlässe zur musikalischen Überhöhung, nicht Gegenstände geistiger Durchdringung. Der Vasco da Gama Scribes war eine bloße Phantasiegestalt und hatte mit seinem Vorbild nur den Namen gemein. Der Prophet Johann von Leyden entstand aus der reichen Erfindungsgabe Scribes — mit dem historischen Wiedertäufer aus Münster verbanden ihn nur der Ort der Handlung und gleichfalls der Namen. Von Randepisoden ausgenommen hat nicht ein einziges der bei Scribe geschilderten Ereignisse wirklich stattgefunden; und wenn lediglich der HUGENOTTENtext eine stärker historisch betonte Konzeption verriet, so war das nicht die Leistung Scribes, sondern die seines Gewährsmannes Prosper Mérimée, dessen Roman CHRONIQUE DU TEMPS DE CHARLES IX. im Jahre 1829 erschien und eine auch vom historischen Einfühlungsvermögen her gesehen ganz außergewöhnliche literarische Leistung bedeutete. Hieraus einen poetischen starken Operntext zu bilden, war für Scribe nicht allzu schwer (lediglich die Pagen-Cavatine und die Szene der Schwerterweihe stammten von Emile de Saint Amand Deschamps). Ein Vergleich der Romanvorlage mit dem Scribeschen Buch zeigte schnell den Mangel an historischer Treue und geschichtlicher Konzeption. Scribe färbte auch hier die Tatsachen so um, wie sie ihm für seine Situationenkunst zweckdienlich schienen. Beispielsweise konnte er eine Märtyrerszene ohne Heroismus nicht gebrauchen. Also brachte Scribe tapfer fechtende Hugenottenadlige auf die Bühne und stuf damit die Vorlage für eine aufregende Kampf- und Schlachtmusik, an der Meyerbeer es denn auch nicht fehlen ließ. Die tapfer fechtenden Hugenottenadligen bestanden aber nur in der Phantasie Scribes; denn mit einer Ausnahme haben sich die historischen Vorbilder in der berüchtigten Bartholomäusnacht vor lauter Entmutigung über die Grausamkeit des Geschehens fast willenlos abschlachten lassen.

Wer diese Libretti allein auf ihren reinpoetischen Wert hin abtastete, mußte viel gegen die künstlerischen Maßstäbe Scribes vorbringen können. Aber darum ging es nicht. Scribe machte Opernbücher, d. h. er richtete Vorlagen für die Musikalisierung ein; er erfand nicht einmal die Opernfabel selbst, sondern er »inszenierte« sie nur, und in der unnachahmlichen Geschicklichkeit, mit der er das besorgte, lag sein Genie.

In Deutschland waren nicht zuletzt die Scribeschen Opernbücher heftigster Kritik ausgesetzt, was aber nicht verhinderte, daß die Opern, denen sie dienten, nach wie vor Erfolgsopern ihrer Zeit blieben. Sie entsprachen einer Mentalität, die in Frankreich und England zwar herrschender als in Deutschland war, die aber auch die deutsche Opernbühne in ihren Bann schlug und der Giacomo Meyerbeer wie Eugène Scribe bewußt entgegenkamen. Somit wurde der Meyerbeer-Scribe-Erfolg zu einer eigenen Art von Psychologie.

2. *Psychologie des Meyerbeer-Erfolges*

Es mag zunächst merkwürdig erscheinen, daß die schon so früh organisierte deutsche Scribe- und Meyerbeerpolemik auf den bereits unheimliche Formen annehmenden Meyerbeererfolg in Deutschland so gut wie keinen Einfluß gewann und daß sich demnach der Meyerbeerenthusiasmus unter dem deutschen Opernpublikum trotz andersgearteter publizistischer Vorbereitung in ähnlicher Weise ausbreitete wie in England, dessen Presse sich weniger sperrig zeigte, oder in Frankreich, wo man Meyerbeer und Scribe nahezu rückhaltlos bewunderte und sich diese Bewunderung nicht einmal vom Wissen um Meyerbeers Deutschtum vergrämen ließ. Damals offenbarte sich zum erstenmal für Deutschland der in den kommenden Jahrzehnten immer spürbarer werdende Widerspruch zwischen Kritik und Publikum; zwischen einer Kritik, die mit ausreichend begründeten Argumenten ein musikalisches Kunstwerk verwarf, und das mit um so schärferem Vokabular, je weniger sie etwas ausrichtete, und einem Publikum, das sich der zwingenden Logik dieser Argumentation zwar keineswegs verschloß, trotzdem aber den Aufführungen so oft wie nur möglich mit Genuß beiwohnte und sich dabei insgeheim eingestand, daß ihm diese so heftig und überzeugend abgewertete Musik eigentlich doch ganz gut gefalle. Die Systemgeschichte der Musikkritik, insbesondere der unruhigen vierziger und fünfziger Jahre, lehrt, daß die sich gerade erst auf der Höhe ihres Selbstbewußtseins befindliche Musikkritik noch der festen Überzeugung war, heranflutende künstlerische Bewegungen durch gezielte, fachlich untadelige Erörterungen aufhalten oder doch wenigstens regulieren zu können, sofern ihre Schädlichkeit erkannt und überzeugend dargestellt worden sei. Mit dem Glauben an diese ihre Möglichkeit war es jedoch unter dem Eindruck der verlorenen Meyerbeer- und Wagnerschlachten spätestens um 1854 vorbei. Damals begann den führenden Musikkritikern erstmals die Erkenntnis zu dämmern, daß sich durchschlagende Erfolge von künstlerischen oder auch politischen Systemen weder durch dialektisches noch durch informierendes Denken beeinträchtigen lassen, weil Bewegungen dieser Art nur als sichtbare Zeichen tiefgreifender emotionaler Dispositionen auftreten, die naturnotwendig stärker sind als alle logischen Argumente. In einem solchen Augenblicke der Entwicklung mag die Unzweckmäßigkeit, ja die Gefährlichkeit einer bestimmten Verhaltensweise denkerisch durchaus bewußt werden, ohne daß die Verhaltensweise sich selbst noch hätte ändern lassen können, die Epochen mit der Unausweichlichkeit einer Naturgewalt beherrscht, selbst wenn am Ende die Katastrophe droht.

Ohne Zweifel war der zeitgenössische Meyerbeererfolg größer als der Wagnersche, und man kann getrost Meyerbeer als den erfolgreichsten Opernkomponisten überhaupt bezeichnen, den es in der ganzen Operngeschichte gegeben hat. Wenn Wagner auf die Dauer gesehen stärker war als Meyerbeer, so war er es doch nicht zu dessen und zu seinen Lebzeiten, sondern erst dann, als für den verstorbenen Meyerbeer (gest. 2. Mai 1864) der potentielle künstlerische Nachschub ausblieb; und wenn die meyerbeerfreundliche Presse verstummte, dann nicht deshalb, weil sie sich von Wagner hätte überzeugen lassen, sondern weil sie wegstarb, ohne sich aus dem Nachwuchs erneuern zu können.

Das Ausmaß des Meyerbeererfolges ist selbst für heutige Begriffe unvorstellbar; und wenn der klaffende Widerspruch zwischen kritischer Analyse und seelischer Disposition des Hörerteils auf der einen Seite eine polemisch gepanzerte Presse gegen Meyerbeer und seine Freunde vermochte, denen die Kritik unter anderem mangelnde Bildung, Oberflächlichkeit der Gesinnung, Gefallsucht und Hang zur Effektgrobheit vorwarf, so vermochte er auf der anderen Seite einen Kassenerfolg, der jeder Beschreibung spottete und mit für die damaligen Geldverhältnisse geradezu astronomischen Summen aufwartete.

Das, was man die Kassenerfolge der Pariser Oper genannt hat, begann mit ROBERT DER TEUFEL. Seit dieser Zeit wurde Opernspielen für Theaterdirektoren zu einem wirklichen Geschäft, bei dem sich ein Vermögen verdienen ließ. Selbst in den wirtschaftlich schlechtesten Zeiten und bei stimmlich und technisch ungenügenden Aufführungsleistungen schützten die Meyerbeerschen Bühnenwerke Künstler und Direktoren vor dem Bankerott.

ROBERT DER TEUFEL wurde 1831 in Paris uraufgeführt. Eine oft erzählte und ebenso oft bestrittene und widerlegte Anekdote wollte wissen, Meyerbeer habe dem Theaterdirektor Vernon eine Kaution von 60 000 Francs stellen müssen, weil das offizielle Urteil bei Aufführung der Oper den Ruin des Instituts voraussagte. Das Gegenteil trat ein. Bereits drei Jahre nach der Uraufführung hatte sich das Werk 77 Bühnen in 10 Ländern erobert. Vergleichsweise brauchte Wagners erste Erfolgsoper RIENZI 17 Jahre, um nur 5 deutsche Bühnen zu erreichen. Nicht einmal der Sturmlauf von vor LOHENGRIN Wagners eigentlicher Erfolgsoper TANNHÄUSER konnte sich auch

nur annähernd mit der schlagartigen Verbreitung der ROBERTmusik messen: die 77. Bühne gewann sich die Wagneroper erst um 1880, also nach mehr als 35 Jahren.

Noch stärker schlug Meyerbeers Meisteroper DIE HUGENOTTEN durch, die binnen kürzester Frist über tausend Aufführungen erlebte, allein auf einer Randbühne wie der von Köln in den drei Jahren von 1840 bis 1844 immerhin 40 Aufführungen verzeichnete (gleichzeitig mit 27 Aufführungen der ROBERT-Oper). Die Statistiken beweisen, daß Meyerbeer mit solchen Zahlen ganz und gar konkurrenzlos dasteht. So leicht auch immer sich mit Zahlen manipulieren läßt, im Falle Meyerbeer wird die Statistik notwendig, um über die musikalische Realität des Jahrhunderts Aufschluß zu erhalten.

So erzielte die ROBERT-Oper in Paris in einem Zeitraum von 13 Jahren 280 Aufführungen, vergleichsweise Webers FREISCHÜTZ als gefragteste Oper deutschen Stils in Berlin in 25 Jahren nur 213 Aufführungen. Wenn man berücksichtigt, daß das Inszenierungsjahr im allgemeinen auch das Jahr mit der höchtsen Aufführungszahl zu sein pflegt, so verstand sich die Zustimmung, die man in der Fachwelt 1846 der HAUDE- UND SPENERSCHEN ZEITUNG für ihre Feststellung gab, ein solch anhaltender Erfolg sei in der Operngeschichte einzigartig. In Wirklichkeit sind diese Erfolge noch viel atemberaubender gewesen. Meyerbeers Heimatbühne war Paris, diejenige Webers und Wagners Dresden. Der FREISCHÜTZ hielt im vorigen Jahrhundert den Dresdner Aufführungsrekord: zwischen dem 26. Januar 1822, dem Erstaufführungsdatum, und dem 31. Dezember 1861 wurde er 262mal gegeben. Das war ein Zeitraum von nicht ganz 40 Jahren. Der RIENZI feierte nach 30 Jahren, der TANNHÄUSER nach 27 Jahren (am 13. Januar 1873 und am 12. Dezember 1872) gerade seine hundertste Aufführung. Die Meyerbeersche ROBERTOper dagegen erzielte nach rund 27 Jahren 103 Aufführungen (in Dresden erstaufgeführt am 25. Januar 1834), die HUGENOTTEN nach rund 23 Jahren sogar 130 Aufführungen (in Dresden erstaufgeführt am 23. März 1838), was also bei entsprechender Zeitraumverkürzung hart an den FREISCHÜTZ-Erfolg heranreichte, den Webererfolg sogar bei weitem übertraf, denn von Weber war nur diese eine Oper erfolgreich im Spiel, von Meyerbeer dagegen deren drei: würde man die auf Meyerbeer verwendeten Spieltage mit denen vergleichen, die mit Webermusik bestückt waren, so hielte Meyerbeer, nicht Weber den Rekord. In Paris hingegen, der Meyerbeerschen Heimatbühne, hatte ROBERT DER TEUFEL zum Ende 1861 bereits die 400-Marke überschritten: die genaue Aufführungszahl belief sich Anfang 1862 auf 444 Aufführungen. Dem hatte kein anderer Komponist etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen, auch wenn man berücksichtigt, daß Paris viel mehr Vorstellungen einer Oper geben konnte, weil die Stadt größer war. Aber wenn sie im Verhältnis die meisten Meyerbeer zur Verfügung stellte, so sprach das nur für seine Erfolgsstärke. In Dresden dagegen wurde RIENZI bis Ende 1861 etwa 60mal gegeben, wobei die Teilaufführungen als volle Aufführungen gezählt sind, der TANNHÄUSER 48mal und der FLIEGENDE HOLLÄNDER gar nur 4mal. Hier befindet sich in der Statistik eine zu beobachtende Fehlerquelle. Es ist zu berücksichtigen, daß Wagner eine Zeitlang auf dem Dresdner Spielplan verpönt war und in Jahren wenigstens RIENZI und TANNHÄUSER höhere Aufführungszahlen hätten erzielen können, in denen die Oper nicht gespielt wurde. Aber trotzdem brauchte Wagner nicht etwa Jahre, sondern Jahrzehnte, um mit Meyerbeer auch äußerlich konkurrieren zu können. Man hat Meyerbeer sehr zu Unrecht vorgeworfen, den Erfolg »gemacht« zu haben; denn ein solcher Erfolg, der zudem Jahrzehnte nach seinem Tode anhielt, läßt sich nicht machen. Noch auf der Höhe des brausenden Wagnerismus war Meyerbeer nach wie vor der gefährlichste künstlerische Konkurrent Wagners. Im Jahre 1885 bspw. betrug die Gesamtzahl der Meyerbeer-Aufführungen auf den deutschen Bühnen Altenburg, Berlin, Braunschweig, Danzig, Darmstadt, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Kassel, Köln, Königsberg, Leipzig, Lübeck, Magdeburg, Mainz, Mannheim, München Neustrelitz, Nürnberg, Riga, Schwerin, Stuttgart, Weimar und Wiesbaden 194 gegenüber 524 Wagnervorstellungen. Das bezeugt zunächst einmal ein weiteres Wachstum der Meyerbeerschen Aufführungszahlen (1842 waren es 123, 1843 waren es 114, 1844 waren es 118, 1845 waren es 97 Aufführungen), während die Wagnerschen nur scheinbar sehr viel mehr angestiegen sind; denn die 194 Meyerbeer-Vorstellungen verteilten sich auf nur 5 Opern, von denen der NORDSTERN sogar mit nur einer einzigen Achtungsvorführung in Dresden eingesetzt wurde, während Wagner 10 Opern auf dem Spielplan hatte. Aber selbst zu diesem Zeitpunkt, an dem Wagner erst 2, Meyerbeer aber bereits über 20 Jahre tot war, vermochten in der Einzelwertung nur die beiden Erfolgsopern TANNHÄUSER (109) und LOHENGRIN (123) die Erfolgsoper HUGENOTTEN (82) zu schlagen. Noch immer wurden ROBERT DER TEUFEL (30), DER PROPHET (36) und DIE AFRIKANERIN (45) häufiger gespielt als RIENZI (24), TRISTAN UND ISOLDE (25), DAS RHEINGOLD (22), SIEGFRIED

(19) und GÖTTERDÄMMERUNG (10). AFRIKANERIN und Wagners MEISTERSINGER (48) halten sich ungefähr die Waage, und zusätzlich nur mit seinen beiden Opern HOLLÄNDER (73) und WALKÜRE (71) vermochte Wagner der unteren Aufführungsdichte zu entrinnen. Daß aber selbst zu dieser späten Zeit das Meyerbeersche Monopol Wagner zu schaffen machte, bezeugt Wien, das im Jahre 1885 insgesamt 28 Meyerbeervorstellungen und doch nur 49 Wagnervorstellungen gab. Wieder beziehen sich die Zahlen auf 5 Meyerbeer- und 10 Wagneropern. Ohne TANNHÄUSER (12) und LOHENGRIN (13) hätten sich die anderen acht Wagneropern Meyerbeer gegenüber immer noch nicht behaupten können.

Dementsprechend pendelte sich auch der finanzielle Gewinn ein. Meyerbeers dritte Riesenerfolgsoper DER PROPHET spielte in 100 Vorstellungen binnen zweier Jahre allein der Pariser Großen Oper über dreiviertel Millionen Francs an Reingewinn ein. Im selben Uraufführungsjahr 1849 erbrachten 25 Londoner Vorstellungen 183 858 Francs. Man muß diese einfach unglaublichen Summen nach Kaufkraft in heutige Währung umrechnen, um zu erkennen, daß Meyerbeer Wochen nach der Aufführung einer seiner Erfolgsopern unter heutigen Verhältnissen bereits Millionär gewesen wäre.

Die verlegerische Honorierung mußte dem Rechnung tragen. Nach Meldungen der zeitgenössischen Presse soll der Schott-Verlag Meyerbeer für die Rechte an den HUNGEOTTEN 24 000 Franc gezahlt haben, während er für die Verlegerrechte am PROPHETEN bereits 44 000 Francs erhielt. Auch der Absatz an Klavierauszügen und eingerichteter Meyerbeermusik war so reißend, daß man Ende 1861 oder Anfang 1862 eine doch immerhin sehr umfangreiche Oper wie die HUGENOTTEN sogar in einer luxuriösen Taschenausgabe herausbringen konnte, editionsgeschichtlich ohnehin ein Kuriosum für sich, das dem Florentiner Verleger Guidi eine Ehrenmedaille einbrachte. Der Markt wurde zudem mit Transskriptionen Meyerbeerscher Musik geradezu überschüttet. Selbst Franz Liszt hat, sehr zum Leidwesen Wagners, Meyerbeermusik für Klavier transkribiert.

Dieser Traumerfolg war schließlich auch der Grund, warum seine künstlerisch zumindest umstrittene Berliner Wirksamkeit seit 1842 sozialpolitisch doch von folgenreicher Tragweite war: Meyerbeer setzte in Berlin, erstmalig auf deutschem Boden, die Tantiemezahlung durch, die ihm die Berliner Oper wohl oder übel zugestehen mußte, weil sie selbst dann immer noch horrende Summen an Meyerbeer verdiente. Damit wurde Meyerbeer zum Ahnherrn späterer Urheberrechtsgesetze an Werken der Literatur und der Tonkunst, die er abseits der bloß moralischen Proklamationen Robert Schumanns zu einem kleinen Stück bereits in die gesetzliche Wirklichkeit einbrachte. Daß er damit die Sozialstellung des deutschen Musikers bedeutend hob, ihn aus rechtlichem Freiwild zu einer auch politisch ernstzunehmenden Größe machte, ist ein Verdienst Meyerbeers gewesen, dessen Auswirkungen politisch gar nicht hoch genug eingeschätzt werden können, letzten Endes aber wieder nur ein Zeugnis für den außergewöhnlichen Einfluß waren, den Meyerbeer ausübte.

Meyerbeer versammelte schließlich so ziemlich alles an äußeren Friedensehrungen auf sich, die sein Jahrhundert zu vergeben hatte. Er war Offizier der französischen Ehrenlegion, er war wohl der erste deutsche Komponist von überlokaler Bedeutung, dem eine deutsche Universität, Jena, die Ehrendoktorwürde zuerkannte, und er zählte zu den ganz wenigen Komponisten, die mit einem Adelsprädikat ausgezeichnet wurden. Er trug den roten Adlerorden, den Orden pour le mérite, den Kronenorden, das Ritterkreuz des sächsischen Verdienstkreuzes, das Kommandeurkreuz mit Stern des Ernestinischen Hausordens, mit dem der württembergische Adel vergeben wurde, den Südsternorden, den ihm Don Pedro, Kaiser von Brasilien, verliehen hatte, und viele andere hohe und höchste Auszeichnungen, und er starb, kurz nachdem ihm von Napoleon III. seine Ernennung zum Großoffizier der französischen Ehrenlegion in Aussicht gestellt worden war. Eintrittskarten für Meyerbeerpremieren handelte man im Paris zeitweilig mit bis zu 800 Francs und in Wien mit bis zu 400 Gulden auf dem Schwarzen Markt — ein Popularitätsbeweis, der sich quer durch alle Bevölkerungsschichten zog und die Wagnersche Popularität zunächst noch weit hinter sich ließ.

Die geistesgeschichtlichen Wurzeln für diesen Erfolg liegen selbstverständlich in jenem Meinungsumschwung, der sich um 1820 in Frankreich vollzog und der binnen weniger Jahre ausgerechnet die einst so verachtete und vielkritisierte Oper in den Mittelpunkt des geistigen Lebens rückte. Man hat die veränderte Situation von 1820 damit erklären wollen, daß die heroisierten Opernvorgänge dem Franzosen einen Ersatz für nicht mehr lebbare politische Wirklichkeiten bieten sollten. Es hält schwer, das zu widerlegen, weil die Ausbreitung der Großen Oper in Deutschland gleichfalls mit der Ausbreitung eines biedermeierlich-zurückhaltenden Lebensgefühls zusammenfiel, das in der martialischen Operngeste ihre schauerlich-gewalttätige Kompensation genoß. Bezeichnenderweise ist die Große Oper im Ausklang der napoleonischen Ära entstanden. Die nachnapoleonische Generation, der historischen Situation nach zur Untätigkeit verbannt und ausschließlich auf mehrenden Gelderwerb bedacht, schuf sich mit der heroischen Atmosphäre der Großen Oper ein Ventil für tief verborgene Wünsche, den weit berühmteren Vätern nachzueifern — ohne dabei verhindern zu können, daß der Oper die längst vollzogene bürgerliche Absättigung materialistische Substanzen zuführte, die in Deutschland dann die so heftig umstrittenen Auswüchse eines überladenen bombastischen Monumenalstils zeitigten. Was den Deutschen aber noch wirkliches Theater, mitunter Kulissenreißerei schien, empfand der Franzose offensichtlich als Äußerungsform heiligster nationaler Gefühle und machte ihm brennende zeitgenössische Ideen im historischen Gewand sichtbar.

Die enge Verquickung von Musik und Politik blieb Kennzeichen der Großen Oper bis hin zu Wagners RIENZI. Die Opernbühne wurde zum politischen Spiegel. Die mythologischen Texte der Vergangenheit schwanden deshalb zwangsläufig und machten Platz für historisch verbrämte Gegenwartsbücher, die sich an den politischen Ereignissen schulten. Schon die Zeitgenossen haben die engagierte politische Beziehung der Kunst Meyerbeers und Scribes gesehen. Joseph Gregor hat schlagende Aufschlüsselungen gegeben: *... seit 1832, ereignet es sich, daß drei Parteien streiten: die der Regierung, des Bürgerkönigs, mit den Legitimisten und den Bonapartisten. Es ist die große Zeit der Verschwörungen und Attentate, die bald in Aufstände des ehrgeizigen Prinzen Louis Napoléon übergehen. Man kann ebensogut sagen, daß die Idee, in einer solchen Zeit die Bartholomäusnacht zum Gegenstand einer Oper zu machen, glänzend geschickt gewesen sei — man kann sie mit besserem Rechte abscheulich frivol nennen. Im dritten Akte der »Hugenotten« verhindert das Ballett den Kampf zwischen Katholiken und Protestanten; die Beobachtung Rousseaus, daß die Oper eine Revolution verhindert hätte, so geistvoll und reizend für das Dixhuitième, ist derbstes Theater geworden. Im Finale des IV. Aktes trennt sich das Liebespaar auf die übliche sentimentale Weise, während die Feuer des großen Mordens schon in den Fenstern stehen... / — / Dies steigerte sich mit den Ereignissen. Der Bürgerkönig verschwindet mit der Februarrevolution, aber der Ministerpräsident Cavaignac kann im Juni 1848 einen Arbeiteraufstand blutig unterdrücken, die Junischlacht tobt in den Straßen von Paris. Er wird dementiert durch seine vollständige Wahlniederlage gegen Louis Napoléon im Dezember, trotzdem stehen sich Cavaignac und der Prinz als politisch gleichstarke Gegner mit ihren Einflüssen, bald aber mit ihren revolutionären Mitteln gegenüber. Kann es in dieser Spannung für Monarchisten und Republikaner einen besseren »Spiegel« geben als zu sehen, wie der Wirt Johann von Leiden einer Ähnlichkeit mit König Davids Bild zuliebe Gottgesandter, Anführer und schließlich König der verhaßten Wiedertäufer wird? Wieder wird die Uhr der Geschichte um 300 Jahre zurückgedreht wie in den »Hugenotten«, und wieder wird ein prächtiges Eisläuferballett mitten in der Belagerung von Münster gesehen. Der »Prophet« Johann wird zum König gekrönt, mit einem*

Marsche, der dem Reste des Jahrhunderts in die Ohren dröhnte und der die ganze verderbliche Größe Napo-//leon III. vorausgenommen zu haben scheint! Erst wenn man ablöste, was schließlich auch den Erfolg des RIENZI nach sich zog, nämlich politische Aktualität im Hinblick auf die deutschen Freiheitstendenzen auf 1848 zu und grandios wirkendes Bühnenbild, eingebettet und emotionell zur Geltung gebracht in einer aufs Heroisch-Tragische hin zugerüsteten Musik mit lyrischen Haltestellen, ließ sich die Bedeutung Scribes und Meyerbeers für ihre und die nachfolgende Zeit ermessen und gleichzeitig erkennen, wie sehr die moderne Inszenierungskunst in der durch Eugène Scribe sachgerecht zubereiteten Opernidee Meyerbeers gründete.

Mit den Augen der Zeitgenossen zwischen 1834 und 1850 gesehen brachten beide bis dahin undenkbare Bilder zustande, durch die sie die Menschen nicht nur zutiefst in ihren Empfindungen ansprachen, sondern sie geradezu verzauberten, wobei Scribe und Meyerbeer um der Wirkung willen mit allen herkömmlichen operntechnischen Gesetzen brachen, wenn es ihnen erforderlich schien. Daß diese Verzauberung in erster Linie dem Franzosen zuteil wurde, entsprach seiner leichteren visuellen Reizbarkeit. Von dramatischer Logik, der die vorangegangene französische Dramatik bis zum Überdruß unterworfen war, hielt man in diesem Stadium der Entwicklung nur noch wenig, wenn die Logik mit Sparsamkeit der Bilder erkauft werden mußte. Sofern sie sich bildhaft auswerten ließen, diktierten Einzelumstände den Handlungsablauf, und die Unlogik des hochgespielten Zufalls schwächte nur das Blendwerk einer äußeren Aufmachung ab, deren Motivierung selbst wieder zu einer Wissenschaft für sich wurde.

Das Gesamtwerk entstand im Hinblick auf den größtmöglichen theatralischen Effekt, dem sich Logik, Stil, Sprache und Form unterzuordnen hatten, so daß aus einem Libretto psychologisch stimmiger oder doch sinnvoller Handlungsabfolgen ein buntes Bilderbuch mit angehäuften prachtvollen Szenen und Situationen wurde, Anlaß bloß noch, um mitreißende Musik zu machen und hinreißende Kostüme vorzuführen und Überraschungen anzubieten, auf die die Szene hinzielte. Bei Meyerbeer wie bei Wagner konnten ganze Opernszenen und Opernakte aus einer einzigen, bestimmten bildhaften Vorstellung, einem ungewöhnlichen szenischen Einfall, einem neuartigen Inszenierungseffekt herauswachsen, um den herum dann die ganze Oper entwickelt wurde. In der Handhabung dieses Stils waren Scribe-Meyerbeer und später Wagner nicht zuletzt deshalb Meister, weil sie keineswegs auf den Qualitätsgedanken verzichteten. Das Prinzip stärkster Kontrastierung in der Situationenabfolge, mit dem Scribe/Meyerbeer als Strategen des theatralischen Effekts arbeiteten, riß die Hörer bzw. Zuschauer geplant von einem Gefühlsextrem ins andere und nötigte sie, den pausenlos wechselnden Bühnenvorgängen mit wacher Aufmerksamkeit zu folgen, weil im zufallsgelenkten Ablauf sich nichts an Handlung und nichts an Wirkung im voraus berechnen ließ.

Auf die Bühne gebracht hat Meyerbeer, was sich überhaupt nur eine menschliche Phantasie an Szenarien ausdenken konnte, und er schreckte nicht einmal vor einer nachher so vielkritisierten Kirchhofszene zurück, in der möglichst spärlich bekleidete Nonnen aus ihren Gräbern auferstehen und orgiastische Halbnackttänze vorführen, wie auch Meyerbeer es war, der zum erstenmal die Kirche als Bühnenrequisit verwendete. Die Meyerbeerschen Bühnenwerke waren im Grunde genommen revueartige Ausstattungsopern, die Augen und Ohr gefangennahmen und insbesondere der stark visuell zu beeindruckenden französischen Gemütsverfassung entgegenkamen und sich dabei leicht dem Verständnis erschlossen: ihre Funktion wurde später von anderen musikalischen Einrichtungen unter bedeutendem Niveau- und Geschmacksverlust übernommen.

Die Oper DER PROPHET bspw. zog ihren Haupterfolg aus drei vielgerühmten Bühneneffekten, denen die Zeitgenossen wahrhaft überwältigt und mit schon hilflosem Staunen gegenüberstanden: dem Sonnenaufgang im Nebel, dem Schlittschuhläuferballett und der großen Feuersbrunst im Finale des letzten Aktes. Die Berichte über diese einzigartigen Einfälle überschlugen sich geradezu; denn schließlich hatte die Pariser Oper nichts unversucht gelassen, die Einmaligkeit dieser Szenenerfindung durch Einsatz bis dahin unbekannter technischer Mittel mit einer Einmaligkeit in der bühnentechnischen Realisierung zu verbinden. So wurde der Sonnenaufgang im Nebel erstmals mit Hilfe des elektrischen Lichtes inszeniert, so wurde das Schlittschuläuferballett als schlittschuh- (nicht, wie später, als rollschuh-) laufendes, tanzendes und singendes Ensemble auf eine, wenn man den Nachrichten darüber glauben darf, echte Eisfläche gebracht. Skurrile Berichte machten damals ihren Lesern weis, der benötigte Nebel sei eigens in 6000 Fässern aus London eingeführt worden, und für sein Schlittschuhläuferballett habe Meyerbeer in den Pariser Läden alles vorhandene Eis aufgekauft, so daß dort vorerst keins mehr zu bekommen sei, und ähnliches mehr.

Um die psychologischen Auswirkungen dieser Meyerbeerschen Einfälle richtig zu würdigen, muß man die stereotype Schlichtheit der bis dahin gängigen italienischen Bühnenbilder berücksichtigen. Meyerbeers Ausstattungsverfahren waren dagegen mit höchster Klugheit geplant. Eisrevuen mochten in späterer Zeit als selbständige Gattung nichts Außergewöhnliches sein — wer aber im Jahre 1849 ein Eisballett sehen wollte, mußte sich schon in Meyerbeers Oper bemühen, und Eisballette fanden heute wie damals ihr Publikum. Elektrisches Licht brannte nachher in jeder Scheune — damals, fünf Jahre vor Erfindung der Goebelschen Glühlampe, brannte es in Form von Lichtbogenlampen nur zur Verklärung des Meyerbeerschen Bühnenbildes und war den Zeitgenossen ein beinahe schon unheimliches Erlebnis.

An dieser Stelle spätestens wird deutlich, warum Meyerbeer als der erste Opernkomponist in die Geschichte eingehen mußte, für den ein Opernwerk mit der fertiggestellten Partitur nicht abgeschlossen war. Vielmehr gehörte die Aufführung selber noch mit zum kompositorischen Akt, auf die ebensoviel Sorgfalt zu verwenden war wie auf die librettistische und musikalische Gestaltung. So wuchs jede Aufführung unter seiner Aufsicht zu einem von allen Beteiligten gefürchteten Riesenunternehmen heran.

Am vollendeten Werk wurde nichts dem Zufall überlassen. Mit der ihm eigenen, vorsichtigen und skrupelvollen Art im Planen und Auskalkulieren der psychologischen Wirkungen bis hin zu den für den Beifall durch ein von Claqueuren gelenktes Publikum freigegebenen und präparierten Stellen wurde alles erwogen, berechnet und schriftlich festgehalten. Die kleinsten und keinlichsten Konventionen, die Besetzungen der Rollen, die Einstudierung der Chöre, die Wahl der Kostüme und Dekorationen, die Anzahl und Ausdehnung der Proben — alles das machte die größten Schwierigkeiten, weil Meyerbeer ständig und unnachsichtig alles überwachte und aufpaßte und es sich auch leisten konnte, selbst in scheinbar nebensächlichen Forderungen unerbittlich zu bleiben. Meyerbeer hat sogar seinen fertig komponierten PROPHETEN jahrelang unaufgeführt liegen und eine ganze Nachrichtenlegendenliteratur darüber entstehen lassen, nur weil ihm die Pariser Oper als Uraufführungsbühne nicht die gewünschten Darstellungsbedingungen schaffen konnte. Für den PROPHETEN verlangte er den Tenor aus Neapel, die Primadonna aus Wien, den Bariton aus Mailand und den Baß aus Berlin, und als sich die Große Oper außerstande sah, diese schon modern anmutenden Forderungen zu erfüllen, zog er seine Oper zurück, ein Spiel, das er volle neun Jahre lang nur aus Sorge um eine seinem Werk angemessene Darstellung spielte. Sogar Konventionalstrafen schreckten ihn nicht. Als ihn während der Vorbereitung zu den HUGENOTTEN, so wird berichtet, die verzweifelte Direktion durch Einforderung der von ihr in Kenntnis der Meyerbeerschen Eigentümlichkeiten wohlweislich ausgehandelten Konventionalstrafe zu drängen suchte, legte der Millionär Meyerbeer die erforderlichen 30 000 Francs, die es gewesen sein sollen, ungerührt auf den Kassentisch der Pariser Oper und tat im übrigen weiter, was ihm beliebte.

Selbst wenn diese oder ähnliche Erzählungen Zeitungsenten gewesen sein mögen, so deuteten sie im Kern etwas Richtiges an: daß es sich Meyerbeer nämlich nicht glaubte leisten zu können, ein bühnentechnisch unausgereiftes Stück freizugeben und Bedingungen für die Aufführung zu gestatten, die seinem Start hinderlich sein mußten.

Schlagzeilen machte ein sagenhafter Kontrakt, den Meyerbeer der Pariser Oper für die Uraufführung des PROPHETEN aufgezwungen haben sollte. Er lieferte damit ein Unikum juristisch verklausulierter Bestimmungen über alle möglichen Eventualitäten bis hin zur Aufnahme eines Paragraphen, der die Modalitäten für den Fall eines Krieges während der Probenarbeiten regelte. Der Kontrakt wurde belacht, bestaunt und beschimpft, aber er war weniger ein Zeugnis Meyerbeerscher Herrschaftsgelüste oder ein Beweis für seine allezeit ängstliche Gemütsart, sondern hatte in erster Linie opernstrategische Gründe. Wenn es hier bspw. verboten war, Pressevertreter die Opernproben besuchen zu lassen, oder den Maschinenmeistern und Dekorateuren strengstes Stillschweigen über die technischen Vorgänge und die Art der Inszenierung und Darstellungseffekte auferlegt wurde, so mußte sich das am Tage der Uraufführung zweifellos in der Erfolgsbilanz auszahlen. Wurden dem Hörer und Opernbesucher mangels der sonst üblichen vorbereitenden Berichterstattung keine psychologische Einstimmung auf die am Abend zu erwartenden Bühnenvorgänge und Inhalte zuteil, dann mußte er dem plötzlichen Gegenüber mit einem seit nunmehr fast zehn Jahren angekündigten, von der Musikpresse unentwegt mit Nachrichten bedachten Bühnenwerk noch hilfloser ausgeliefert sein und sich bei diesem Aufwand an technischen Einzigartigkeiten überwältigt fühlen. Auch diese planmäßig vollzogenen Manipulationen gehörten mit zur Strategie seiner Kunst.

Daß Meyerbeer insbesondere bei Fragen der Rollenbesetzungen keine Zugeständnisse machte, war angesichts der technisch nahezu unausführbaren Partien verständlich. Die Zeitgenossen wußten das und bauten mitunter ihre Intrigen gegen Meyerbeer auf diese zwangsläufige Empfindlichkeit auf. Sie spielten ihm den Schwarzen Peter zu, indem sie ihm gewünschte und benötigte Sänger wegnahmen, und konnten dann sicher sein, eine Verbotsverfügung Meyerbeers zu erhalten, sofern er in der Situation stand, mit einer solchen Erfolg zu haben. Aber Meyerbeer war auch in der Tat genötigt, sich die ersten Gesangskräfte der damaligen europäischen Theater zu sichern, weil schon die zweite Garnitur nicht mehr den stimmlichen und darstellerischen Anforderungen gewachsen war. Die gesangstechnische Schwierigkeit etwa einer Raoul-Partie aus den HUGENOTTEN stellte alles in den Schatten, was sich bis dahin Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts zu schreiben getraut hatten, und die Koloraturarien aus DINORAH sind schlechterdings unausführbar. Die von vielen für dieses Jahrhundert erwartete Meyerbeer-Renaissance dürfte nicht zuletzt an diesen Tatsachen scheitern.

Zwangsläufig ging der Meyerbeererfolg einer Krisis entgegen. Solange der Bühnenbildeffekt, dem Meyerbeer einen Großteil seines zeitgenössischen Echos verdankte, eine Spezialität der Meyerbeeropern blieb, solange war dank ihrer Bühnenwirksamkeit für seine Musik nichts zu befürchten. In dem Augenblick aber, indem seine und Scribes Erfindungen schöpferisch Schule machten, die Reizüberflutung zur Selbstverständlichkeit wurde, ja andere Komponisten, wie bspw. Wagner, sich der Mittel der Großen Oper vielleicht noch sehr viel aufwendiger, vor allem aber sinnvoller zu bedienen verstanden, wurde die Magie seines Namens gebrochen. Auch mußte mit der politischen Aktualität die szenische Aktualität um so stärker abnehmen, je weiter sich räumlich und zeitlich die Oper vom Ort der gemeinten politischen Handlung entfernte und die Verständnisfähigkeit abnahm. Hinzu kam, daß ohnehin die revolutionären Wirren der damaligen französischen Jahre kaum politischen Typenanspruch hatten und sich demnach nicht als verehrungswürdige Freiheitsideale zeitlos machen ließen. Es ist deshalb folgerichtig gewesen, wenn von den vier Meyerbeeropern, die sich als Meisterwerke und Erfolgsstücke bestätigten (ROBERT DER TEUFEL, DIE HUGENOTTEN, DER PROPHET, DIE AFRIKANERIN), diejenige als erste verblaßte, der noch am ehesten die politische Aktualisierung und die kühnsten Bühnenbildmaschinerien aufgeholfen hatten: der PROPHET. Meyerbeer wurde mithin von der durch

ihn selbst eingeleiteten Entwicklung überrollt. Sein sensationeller Erfolg, soweit er über den Erfolg eines genialen Musikers hinausging, beruhte auf Mitteln, die der musikalischen Substanz, die weitgehend eklektizistisch war und nicht eigentlich zu einem unverkennbaren Meyerbeerton fand, zusätzlich beigegeben wurden. Als dann diese zusätzlichen Mittel der üblichen Reizabstumpfung unterlagen und sich zudem ganz allgemein die historischen Bedingungen änderten, unter denen der Name Meyerbeer groß geworden war, lag die Lebensfähigkeit seiner Opern nur noch im Reinmusikalischen. Die HUGENOTTEN-Musik wäre stark genug gewesen, sich über die Zeit zu behaupten, wenn nicht in der Alternative Meyerbeer oder Wagner, HUGENOTTEN oder RIENZI, Meyerbeer deshalb unterlag, weil Wagners spätere Opern nachträglich auch den RIENZI aufwerteten. Das Bonmot, Meyerbeers beste Oper sei der RIENZI von Richard Wagner, war aus diesem Grunde nur bedingt richtig. Ein unbeeinflußtes Publikum würde mit großer Wahrscheinlichkeit auch im 20. Jahrhundert noch die HUGENOTTEN dem RIENZI vorziehen, sofern es überhaupt bereit wäre, die Schwächen dieser Opern als Schwächen der Gattung und nicht der Komponisten zu betrachten. Wohl aber verlor der menschlich feinsinnige, sehr empfindliche Meyerbeer unter den ihn sehr bedrückenden Angriffen aus Deutschland viel von seiner Schöpferkraft, die ohnehin mit langsamem, sich vorwärtsquälendem Arbeiten verbunden war. Während der RIENZI ohne die HUGENOTTEN und ohne ROBERT DEN TEUFEL niemals hätte in dieser Form entstehen können (die viel betonten Spontini-Einflüsse sind gattungs- und strukturmäßig unwesentlich), wurde der LOHENGRIN sicherlich wegweisend für Meyerbeers AFRIKANERIN. Das lyrische LAND SO WUNDERBAR war das Land zu Füßen der Burg Monsalvat. Aus dem Beeinflussenden wurde der Beeinflußte. Die Richtung kehrte sich um und Wagner behielt Recht, wenn er Meyerbeer als den Gipfel der ihm eigentümlichen Periode begriff, aus der nur ein neuer Weg in neues Land führen könne.

III. Kurzer Abriß der deutschen Meyerbeerkritik in der sächsischen Fachpresse bis 1842

1. Die Anfänge bis 1828

Bis zum Jahre 1828 wirkte Meyerbeer vornehmlich in Oberitalien. Von den fünf Opern italienischen Stils, die er in dieser Zeit schrieb (SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, Turin 1819; EMMA DI RESBURGO, Venedig 1819; MARGHERITA D'ANJOU, Mailand 1820; L'ESULE DI GRANADA, Mailand 1822; IL CROCIATO IN EGITTO, Venedig 1824), wurden in Deutschland allein MARGHERITA und, stärker, CROCIATO bekannt. In Italien blieb der Erfolg zunächst schwach, erwärmte sich dann aber zusehends, um nach dem CROCIATO einen Enthusiasmus einzubringen, der Meyerbeer zum einzigen ernsthaften Konkurrenten Rossinis erklärte. Aus diesem Grunde zeigten sich gerade die italienischen Korrespondenten mehr oder weniger von Meyerbeer vielfältig begeistert. Zog man als Maßstab die Berichterstattungen in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG als der einzigen dafür in Frage kommenden deutschen Musikzeitschrift heran, dann ergab sich eine streng durchgehaltene und keineswegs überraschende Scheidung zwischen den Korrespondenzen aus Italien und denen aus Deutschland, während die Meyerbeerinformationen, die aus anderen Ländern (Spanien, Portugal, Frankreich) eintrafen, sich mehr an die Erfolgsberichte der Italiener anschlossen, ohne mehr als eine Aufführungsmeldung (keine Werknotiz) zu geben, und gewichtsmäßig unbedeutend waren. Sie beschäftigten sich im übrigen nur mit dem CROCIATO.

Die italienische Berichterstattung lautete ebenso günstig wie die deutsche ungünstig. Wie üblich wurde der Erfolg an der Reaktion des Publikums gemessen, werkunwesentliche Zutaten schienen journalistisch dankbarer als Sachuntersuchungen. Offensichtlich hat es sich bei den Verfassern in erster Linie um Dilettanten und schriftstellerisch begabte Musikliebhaber gehandelt, die möglicherweise zu ernsthaften intellektuellen Erörterungen über Musik nicht fähig waren. Mitunter wurden diese Nachrichten so allgemein gehalten, daß sie über stammelnde Satzfüllsel kaum hinausgingen: *Bey der Stretta dieser Introduction fragt sich der wahre Kenner unwillkürlich: »Hat Rossini je so'was geschrieben? wird Rossini je so'was schreiben können?«*, hieß es etwa in einer Kritik über L'ESULE vom 7. April 1822, und nicht einmal über den CROCIATO wußte man mehr als Beschreibungen des blanken äußeren Tatsachenverlaufs mitzuteilen. Das sah dann so aus: *... Mayerbeer's* CROCIATO *machte nach dem italienischen Ausdrucke fanatismo. Der Meister, der zum Glücke anwesend war und die Oper selbst in die Scene setzte, auch einige neue Stücke für dieselbe componirte, wurde nach jedem Akte viermal hervor-//gerufen, zu Ende aber von einer zahlreichen Menge und zwey musikalischen Banden bey Fackelschein unter immerwährenden Acclamationen nach Hause begleitet. Im Casino, wo eigens ein Gastmahl für ihn bereitet war, empfing ihn eine auserlesene Versammlung mit dem grössten Enthusiasmus. ...*

Anders erging es Meyerbeer schon damals mit der deutschen Berichterstattung, die sich aus München, Stuttgart, Dresden usw. zu Wort meldete. Die großen Anstrengungen, endgültig zu einer beherrschenden deutschen Oper zu gelangen, die man gerade in jenen Jahren mit bedingungslosem Ernst auf sich nahm, ließen die Meyerbeerschen Ansätze, eine besondere Form von deutschgefärbtem Rossinistil zu finden, eher ungünstig vermerken. Man nahm es einer so unbezweifelten künstlerischen Potenz wie Meyerbeer persönlich übel, den italienischen Stil Rossinis weiterzubilden statt sich in die Schar derer einzureihen, die wie Weber oder Marschner oder viele andere ausschließlich für die Geburt einer

deutschen Oper stritten. Den italienischen Erfolg Meyerbeers, der Meyerbeer den Boden für Paris ebnete, machten der Klavierauszug des CROCIATO und die spärlichen Nachspielungen bald verständlich: die Musik war ausgefilterter Rossini, sie war eklektizistisch und verzichtete auf Originalität. Meyerbeers Begabung schien sich buchstäblich in Rossini verloren zu haben und damit einem Komponisten preisgegeben zu sein, der wie nur noch Donizetti und Bellini die deutschen Spielpläne blockierte. *Rossini scheint der Held des Componisten zu seyn; ihn hört man an unzähligen Stellen, und so kann man sich auch, abgesehen von allen anderen mitwirkenden Ursachen, leicht erklären, warum einzelne Stellen mit Beyfall aufgenommen wurden,* hieß es schon 1820 aus Berlin, desgleichen 1821 aus Stuttgart: *Viele Stellen sind Rossini's unbestreitbares Eigenthum.* Und aus Frankfurt behauptete man 1820 kaum zu Unrecht: *Diese angeborene deutsche Tüchtigkeit ... gehet nun unter in den Maremmen des Rossinismus.* Die immer wieder gerühmte handwerkliche Gediegenheit als vorzügliches deutsches Erbteil seiner Musik mochte in Italien ausreichen, ihn zum Helden des Tages zu machen; in Deutschland wogen die Rossinismen schwerer. So feierte man denn Meyerbeer in Mailand (L'ESULE) als *des großen Voglers würdigen Zögling* (1822) und warf ihm in Frankfurt (EMMA) vor, *seinen Herrn und Meister, den seeligen Vogler* verleugnet zu haben (1820). Nicht Urteil gegen Urteil begegnete sich hier, sondern ein Denken, das einmal die Vorzüge, ein andermal die Schwächen stärker betonte. Den Vorwurf des Rossiniepigonen ist Meyerbeer in Deutschland selbst da nicht mehr los geworden, als der selbständige Erfolg wenigstens des CROCIATO feststand und man sich insgeheim doch freuen mochte, auch einen deutschen Opernkomponisten an Einfluß gewinnen zu sehen. Was die spätere Meyerbeerkritik ausdrücklich formulierte, den Meyerbeerstil nicht als ungemischten Originalitätsstil anerkennen zu können, kündigte sich damals bereits unüberhörbar an, auch wenn man bereit war, die Begabung, ja das Genie des Komponisten und die Qualität seines CROCIATO weiter nicht in Frage zu stellen, wie etwa der Frankfurter Korrespondent im Jahre 1828: *Auch der Ausführung dieser Oper gebührt unzweydeutiges Lob. Einzelne Schönheiten und sehr gelungene Stellen hat die Musik allerdings; doch oft besteht sie im Ganzen aus Compilationen oft gehörter Motive und Gedanken aus Werken älterer und neuerer Meister ... zudem waltet eine knechtische Copie Rossini'scher Rhythmen, Modulationen und Manieren vor.* Aber selbst hier wurde diese anerkannt stärkste italienische Opernleistung Meyerbeers Gegenstand einer mehr negativen als positiven Betrachtung und die Parallele zu den Meyerbeerkritiken der kommenden Jahrzehnte drängt sich auf, führt man die Argumente auf ihre Grundsatzkategorien zurück. Man rügte an Meyerbeer den Hang zum italienischen Kompilationsstil und fand darin die Vorhaltungen Carl Maria von Webers bestätigt, wobei vor allem die *knechtische Copie* Rossinischer Manieren mißfiel. Einige betrübliche Deutlichkeiten folgten, es wurde von Gefallsucht und Ostentation gesprochen, von der Abhängigkeit zur Ausländerei und schließlich das *liebe deutsche Vaterland* beschworen. Die Aufführungsbesprechung gipfelte in der im kommenden Jahrhundert bestätigten Feststellung, das offensichtlich vorhandene und einstmals so vielversprechende Kunsttalent von *Mayer-Beer* habe leider nicht die Hoffnung erfüllt, ein Kunstwerk zu schaffen, das ihn und seine Zeit überlebe. Das war bereits im Jahre 1828.

In dieser Zeit hatte Meyerbeer nur ein einzigesmal eine eigene größere Besprechung erhalten: im Jahre 1825, als der Klavierauszug des CROCIATO vorlag und man sich Gelegenheit nahm, den neuen deutschen Stern aus Italien genauer zu beobachten. Der Bericht erschien am 28. September 1825 sechs Spalten stark in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG und war unter allen ähnlichen Nachrichten über Meyerbeer der wohl unvoreingenommenste. Ein abschließendes Urteil behielt sich der Kritiker allerdings vor, weil ihm nur der Klavierauszug, nicht aber die Partitur der Oper zur Verfügung gestanden hatte und ihm vor allem nähere Kenntnisse in der Aufführungserfahrung des CROCIATO abgingen. Dabei wurde doch gerade dieser Oper aus Venedig, Florenz und Triest übereinstimmend eine außergewöhnliche Bühnenwirksamkeit bescheinigt, so daß es ihr gelang, als bedeutendste frühe Meyerbeeroper sich zwischen 1824 und 1826 rund anderthalb Dutzend Bühnen zu erobern und außer nach Deutschland und Frankreich auch nach Spanien und Portugal vorzudringen. Aber bereits damals stand man den italienischen Superlativberichten mißtrauisch gegenüber, weil man sich zu sehr daran gewöhnt hatte, aus Italien vieles mit starken Worten gelobt und getadelt zu hören, das sich bei näherem Hinsehen als der berühmte Berg entpuppte, der eine Maus gebar. Auch die Abhängigkeit des Erfolges von der Sängerleistung mußte berücksichtigt werden und man konnte wissen, daß Meyerbeers Oper von den besten italienischen Gesangsvirtuosen betreut worden war.

Wesentlicher schien der deutschen Musikkritik das schnelle Vorliegen des Klavierauszuges vom CROCIATO; denn das war ein zumindest für Italien immerhin unübliches und daher aufsehenerregendes Verfahren, das eine Oper von überdurchschnittlicher Bedeutung voraussetzte. Aber der Klavierauszug machte nur noch einmal beweiskräftig, was man ohnehin bereits über Meyerbeer wußte: daß er von Rossini abhängig war und daß es, um im Italien seiner Zeit Erfolg zu haben, auch gar nicht anders hatte sein können. Gleichzeitig bemühte man sich darum, das festzulegen, das über Rossini hinauswies und ihn als Komponisten diskussionswürdig auch für die Anhänger eines gegen die italienische Oper gerichteten deutschen Stils machte: *Endlich — und das wird Hrn. M. B., besonders in Deutschland, weit höher angerechnet werden — endlich unterscheidet er sich von Rossini dadurch, dass er da, wo es gilt und wo er's darauf anlegt, ... dessen, was wir harmonische Fortführung und Ausarbeitung der einmal erwählten und festgestellten Ideen nennen, sich weit mehr mächtig zeigt, Abspringendes weit mehr vermeidet, tiefer in die Sache eingeht und beharrlicher bey ihr verweilt; mithin will man's so ausdrücken: dass er den Deutschen über dem Italiener nicht vergisst.* In dieser Kritik sind die günstig wertenden Teile ausführlicher und in den Argumenten beweiskräftiger ausgebaut worden als die ungünstigen, was auf eine vom Prinzip her nicht unvorteilhafte Stellung des Kritikers zu Meyerbeer schließen ließ.

Auch wenn man die nicht sehr wesentlichen Meyerbeernotizen hinzunahm, die aus anderen Korrespondenzländern als Deutschland und Italien stammten, begann sich schon damals in Deutschland eine sehr deutliche Reserve gegen Meyerbeer zu bilden. Sie mochte örtlich verschieden ausgefallen sein, im fachwissenschaftlichen Tenor aber blieb sie unüberhörbar. Die Folgezeit verstärkte diese Tendenzen in zunächst ungeahntem Maße: Meyerbeer verkörperte für Deutschland eine kritisch umstrittene Größe, lange noch bevor an Wagner zu denken war.

2. Kritik an der Großen Oper

a) Meyerbeerkritik vor und zu Schumanns Zeiten

Robert Schumanns erbitterte Fehde gegen den Meyerbeer der Pariser Großen Oper galt als Markstein systembedingter und künstlerisch vertiefter Musikkritik, die sich im Zusammenhang eines organisch entwickelten und zeitgeschichtlich getragenen Musikbildes geborgen wußte. Aber was Schumann gegen Meyerbeer vorzubringen hatte, war seit langem bereits an vielen Stellen Deutschlands gewachsen, und es war von der Art, die einem sensiblen Künstler die Atemluft vergiften konnte.

Was Meyerbeer in Frankreich bedingungslos und in England bereits mit Einschränkungen erreichte, das wurde ihm in Deutschland vergällt. Das deutsche Fachpublikum, die deutsche Musikkritik und nachher auch der einfache Hörer unterlagen nur bedingt dem Zauber der Meyerbeerschen Kunst, um statt dessen gegen ihn eine Front feindlicher und feindseliger Aktionen zu organisieren, die sich von Jahr zu Jahr immer weniger mäßigen wollte. Nicht einmal die damals musikkritisch kaum noch sonderlich hervorragende Leipziger ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG mochte sich davon ausschließen. Zweifellos nahm sie eine Überfülle von Meyerbeerhuldigungen auf, die Superlative zu Superlativen häuften und auf diese Weise Meyerbeers Ausnahmestellung und den Abglanz seines Pariser Ruhmes bezeugten — daneben aber begann sich ein allmählich schärfer werdender fremder Ton bemerkbar zu machen, den Meyerbeer aus Frankreich nicht gewohnt war, der in das Bild der allezeit friedlichen Leipziger Musikzeitung nicht paßte und keineswegs im Persönlichen begründet schien. Er bestimmte dann für weite Kreise das künftige Verhältnis zu Meyerbeer. Es ging hier nicht um die meist routinemäßig hergestellten kleineren Korrespondenzen, um die Tagespresse und um die sich hinter den Opernkulissen abspielenden menschlichen Begegnungen, die ihre Spuren im Lebens- und Schaffensgang eines Menschen untrüglich hinterlassen, sondern um die mit wissenschaftlicher Akribie erstellten größeren Rezensionen und Untersuchungen, von denen die damals noch monopolisierte ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG im Laufe der Jahre eine ganze Reihe gebracht hat.

Um diese Zeit hatte sich Meyerbeer bereits auf die Große französische Oper spezialisiert, die seinen unerhörten Ruhm begründete. Die aber kam zwar in Frankreich unter einem geradezu ungeheuerlichen Enthusiasmus in Blüte, in Deutschland jedoch blieb sie merkwürdig gruppenbeschränkt, so daß selbst die vorsichtige Leipziger Musikzeitung nicht anders konnte als auch gegensätzlichen Stimmen Raum zu geben — und das weit vor Schumann und Wagner. Daran änderte auch die Tatsache nichts, daß es Meyerbeer war, der das chronische Defizit in den Theaterkassen Europas beseitigte und damit die finanzielle Grundlage für den kommenden Sozialaufstieg des Theaters legte.

Diese Zusammenhänge müssen stark herausgestellt werden, weil in ihnen die Wurzel des Parteienstreites der fünfziger Jahre zu Tage trat, die eine Meyerbeer-Wagner-Alternative vermochte — es also nicht so war, als ob Wagners menschlicher und künstlerischer Radikalismus Meyerbeer prinzipiell sein Publikum abspenstig gemacht hätte. Vielmehr gab es schon vor Schumann und vor allem weit vor Wagner in Deutschland eine entschiedene Meyerbeer-Opposition, die sich nur noch keinen künstlerischen Kronzeugen benennen konnte, weil bis zur Zeit von Wagners Auftreten Meyerbeer als Opernkomponist konkurrenzlos dastand. Das zu bemerken ist wichtig, weil anders nicht die Situation entwirrt werden könnte, in die sich Wagner mit seinem Doppelspiel vom RIENZI und vom FLIEGENDEN HOLLÄNDER hineingebracht sah. Die Leipziger ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG, so sehr sie sich im allgemeinen anstrengte, sich nicht als Sammelbecken parteibewußter künstlerischer Strömungen gebrauchen zu lassen, wußte sich angesichts der hochgehenden Auseinandersetzungen um die Berliner deutsche Erstaufführung der Erfolgs- und Kassenoper ROBERT DER TEUFEL keinen anderen Rat mehr als zwei gegensätzlich gehaltene Meyerbeerkritiken über die neue Oper hintereinander abzudrucken und in einem kurzen redaktionellen Vorwort dieses musikkritisch seltsame Gespann als bestes Zeugnis redaktioneller Objektivität zu feiern.

Das Gewicht der beiden nur mit Namensbuchstaben gezeichneten Rezensionen lag dennoch auf der gegnerischen Kritik. Das Meyerbeerlob klang merkwürdig verhalten.

Der Verfasser, wohl J. P. Schmidt, verbreitete sich über die Erwartung, mit der man Meyerbeers Oper entgegengesehen habe und verglich sie mit den Hoffnungen, die sich einstmals an die Aufführung von Aubers STUMME VON PORTICI und Webers FREISCHÜTZ knüpften; er erzählte von den Ehrungen und dem Ruhme Meyerbeers in Frankreich, um schließlich Dichtung, musikalische Komposition und Ausführung in drei numerierten Abschnitten abzuhandeln. Enthusiasmus schwang in keiner Zeile dieser antiquiert trockenen, aber solide gemachten Berichterstattung mit. Meyerbeer hatte nach Meinung des Verfassers Geschmack und Erfahrung, Bühnenkenntnis und eigenes Talent und auch die *gelungene Vermischung italienischer Melodie mit französischer Characteristik* wurde gelobt. Das eine oder andere war dem Kritiker zu breit ausgeführt, trotzdem habe Meyerbeer treffenden, dramatischen Ausdruck nicht versäumt usw. usf. Das alles hörte sich sehr nach Routinekritik des erfahrenen Schreibers an, der Lob und Tadel gewissenhaft vermischte, um nach keiner der beiden Seiten anzustoßen, dem im Grunde genommen aber das eine so gleichgültig blieb wie das andere. Die allgemeine Würdigung von Meyerbeers Musik wurde mit einer halben Spalte erledigt, dagegen auf fünf Spalten die Oper und ihre musikalischen Details systematisch heruntererzählt. Den Schluß als Abschnitt drei der Rezension widmete er der szenischen Aufführung.

Ganz anders fiel die zweite Rezension aus, die schon mit allen Motiven der späteren Schumannschen und Wagnerischen Meyerbeerkritik operierte, ironische Glossen einfügte, Meyerbeers internationale Geltung anzweifelte und die Oper Stück für Stück zerpflückte. Als erstes beschäftigte sich der Meyerbeerfeind mit dem »Effect«, den die Oper in Paris und London gemacht habe. Zwischen den Zeilen stand zu lesen, dieser Effekt sei wohl auf nicht ganz zweifelsfreie Weise zustande gekommen. Eine Begründung schenkte sich der Kritiker unter dem Hinweis, sie wisse ohnehin jeder — sicherlich dürfte er an die Pariser Claque gedacht haben, die als besondere Spezialität der Pariser Oper noch zu Wagners Zeiten von sich reden machte. Der Kritiker behauptete, die Entwicklung des Komponisten stets mit Anteilnahme verfolgt zu haben, und es nunmehr tief zu bedauern, Meyerbeer am Schluß seiner Laufbahn an solchem Ziel zu finden. Meyerbeer habe mit seiner Oper ROBERT DER TEUFEL bewiesen, daß es ihm gänzlich an genialer Kraft fehle. Die Umwertung der satztechnischen Meisterschaft Meyerbeers in eine öde und gegenstandslose Tonspielerei war das nächste, gegen das sich der Kritiker richtete. Niemand könne wohl so ungerecht sein, *dem Componisten das Zeugniss zu versagen, dass er 7 oder 8 Jahre lang allen ersinnlichen Fleiss aufgewendet hat, um ein Stück Arbeit zu Stande zu bringen, dass an Künsteley und Drechseley schwerlich irgend einem Schnitzwerk in einem zugestöpselten Glase etwas nachgeben wird.* Die Oper enthalte alles, was je in Opern *zusammengerührt* worden sei: stilo serio, stilo buffo, stilo stretto, alle Arten harmonischer Rückungen usw., was fehle, sei jedoch der Genius, dieses Übermaß an Mittel bewältigt und nur solche davon ausgewählt zu haben, die *zweckmäßig, schön, edel, erhaben* seien. Die Terminologie verriet die kritischen Maßstäbe, in denen der Verfasser zu denken gewohnt war, enthüllte sein Ideal des Opernmusizierens im durchgelichteten Stil der Mozartzeit und bewies, daß er Meyerbeer selbst dann nicht hätte gerecht werden können, wenn die auch von späteren Kritikern bemängelte *italo-gallo-germanische Form* seiner Opern weniger ausgeprägt in Erscheinung getreten wäre.

Bis jetzt habe er, der Kritiker, noch gescherzt, nun müsse aber angefügt werden, daß die Sache auch ihre höchst ernste Seite habe. Und nun zeigte sich, daß sich die Meyerbeerkritik über Jahrzehnte auf dieselbe Welle einstimmte: weniger der Musiker als der Dichter wurde kritisiert, Aufhänger und Grund einer Fehde entstanden aus Motiven des

literarischen Geschmacks Dingen gegenüber, die, wie man meinte, vielleicht Franzosen und Engländern zuzumuten seien, niemals aber den Deutschen und, im besonderen Falle der Berliner Aufführung, niemals einem so religiösen und sittenstrengen König wie dem Herrscher von Preußen. Die Verballhornung religiös-katholischer Motive ginge auch diejenigen etwas an, die — wie er selbst — nicht katholisch seien, und das Zischen und der stärker werdende Widerwille in der Aufnahme der Oper müsse doch auch Meyerbeer gezeigt haben, daß die Berliner soviel Reinheit des Gefühls und Geschmacks besäßen, um das unbefangene Urteil sich namentlich gegen die Klosterszene wenden zu lassen, in der aus ihren Gräbern auferweckte halbnackte Nonnen durch laszive Stellungen wollüstigen Kitzel erregen sollten. Die idealistische Ästhetik des Verfassers beschäftigte sich an dieser Stelle mit dem Begriff der Wahrheit und er kam dabei zu dem Schluß, es ginge nicht um eine Wahrheit an sich, sondern die Wahrheit bleibe auch dann ekelhaft und häßlich, wenn sie mit Gold und Purpur überkleidet doch aus einem Sumpf hervorgezogen worden sei.

Aus Mangel an »Raum und Zeit« ging es nur andeutend jetzt über die Musik her. Meyerbeer kam dem Kritiker wie ein Mosaikarbeiter vor, der in jahrelanger Arbeit Stift auf Stift einfügte, emsig und fleißig, aber rein mechanisch nach fremden Mustern, und endlich etwas konstruierte, das *ein Stelldichein aller Künstler, ein Kaleidoskop aller Farben und Formen, eine olla potrida aller Genüsse, kurz A l l e s ist, nur — kein G a n z e s!* Eine Ouverture habe Meyerbeer, die eigene Erfindung vermissend, deshalb auch wohl nicht zu schreiben gewagt, statt dessen eine *nichtssagende Introduction* gegeben, die keineswegs geeignet sei, das Ganze andeutend vorzubereiten.

Es folgte eine der üblichen Melodiepolemiken: Meyerbeer habe schon längst der Melodie entsagt, in der ganzen Oper gebe es nicht eine einzige »Piece«, die melodisch frei hinfließend dem Gefühl entsprossen sei und darum auch wieder den Weg zum Gefühl zurückfinde. Dafür habe sich Meyerbeer der Harmonie hingegeben, selbstredend aber *auf die allerverkehrteste und daher natürlich auch misslungenste Weise.* Die tropenreiche Sprache des Kritikers versuchte sich in kräftigen Bildern: die Synthesis der Instrumente sei der Arche Noah zu vergleichen, in der sich der Löwe zu seinem eigenen Erstaunen in Gesellschaft eines Affen fände. Die besondere Meyerbeersche Instrumentationstechnik, die nachher Wagner so nutzbringend für sich ausschrieb, erschien dem Kritiker in der Verwendung zu heterogen und er sah darin nur Lärmen und geschmacklose Übertreibung. Wenn Meyerbeer nur barock, bizarr, grell und imposant sein könne, so frage er nicht danach, ob und wo seine Instrumentation passe, wie und wohin er die Stimme leite und auf welche Weise er beides zusammenbringe. Die Meyerbeersche Rhythmik tat er als die *allerwunderlichsten Verrenkungen seines musikalischen corpus* ab, die beiden Hauptfiguren der Oper, Bertram und Alice, als unglaubwürdig. Als Vertreter gegensätzlicher Prinzipien sei Bertram nur *grösstentheils ein larmoyanter Kotzebuescher Vater, und die einfache Alice, das Normännische Bauermädchen, bravirt wie eine Semiramis und schleudert das hohe h wie Blitze in das infernalische Spektakel.* Das Fazit dieser wenig schmeichelhaften fünfspaltigen Rezension gipfelte in einer programmatischen Ablehnung alles dessen, was Meyerbeer als Persönlichkeit verkörperte: *Nach alle diesem wird man sagen: nun, das Werk erscheint wenigstens als originell und eigenthümlich! Aber weit gefehlt! Es wimmelt von Reminiscenzen aus Rossini, Boieldieu, Auber, Spontini u. a. m. und Hrn. M. Beer gebührt nur das Verdienst: Alles was er je gelernt und gehört auf die verkehrteste und unzusammenhängendste Weise, ohne künstlerische Uebersicht und Klarheit, zu einem grotesken Panorama vereinigt zu haben, in welchem die P r ä t e n s i o n der*

Hauptgesichtspunct ist. Ein wahrhaft g e d i e g e n e r Künstler wählt sich keinen s o l c h e n Stoff, oder, wenn er ihn gewählt, behandelt er ihn verständiger und geistreicher; ein w a h r h a f t e r Künstler zieht nicht sein Orchester und seine Darsteller in den Strudel der Tollhäuslerey und Faseley herab; ein S i t t e n - u n d A n s t a n d - l i e b e n d e r Mann schreibt seiner deutschen Vaterstadt einen bessern Empfehlungsbrief als ein solches Pasquill alles guten Geschmacks; ein b e s c h e i d e n e r Mann endlich fordert nicht, dass ein achtbares Publicum über fünf Stunden lang auf der Drehmaschine seines musikalischen Bedlams herumgetrillt werde.

Einen solchen Modellfall einer schon ins Persönlich-Gehässige hineinreichenden negativen Meyerbeerkritik aus der Zeit vor dem Auftreten Schumanns etwas ausführlicher ins Bewußtsein zurückzurufen, erschien gerade im Zusammenhang mit den berühmten Schumann- und Wagnerfehden gegen Meyerbeer besonders geboten. Selbst wenn man unterstellte, daß der Kritiker seiner ganzen Anschauung nach wahrscheinlich zu keinem modernen Tonkünstler in ein Verstehensverhältnis zu bringen gewesen wäre und deshalb bis zu einem weiten Grade kritisch inkompetent blieb, bewiesen diese und ähnliche Berichte, daß Meyerbeerkritik und Meyerbeerpolemik in Deutschland keine eigenständigen Erfindungen Schumanns, geschweige denn Wagners gewesen sind, sondern daß beide im Trend einer meyerbeerfeindlichen Welle lediglich Funktionen ausübten, die sich bis hin zu dem moralisch empörten Ton weltanschaulicher Verletztheit in der zeitgenössischen Stimmung vorbereitet fanden und denen sie sich nie hätten entziehen können, es sei denn, sie wollten Gefahr laufen, sich außerhalb des vordringenden Geschmacks ihrer eigenen zukunftheischenden musikalischen Entwicklung zu bewegen. Für Schumann bestand diese Funktion darin, die vereinzelt schreibenden Meyerbeergegner zu sammeln, ihre ästhetischen Anschauungen auf Prinzipien zu bringen und ihnen in einer neuen Zeitschrift ein gerichtetes Sprachorgan zu verschaffen. Schumanns Arbeit war in diesem Sinne mehr die eines Organisators als die eines kritischen Bahnbrechers, der seinen Zeitgenossen die Augen über die Substanz der Meyerbeerschen Theaterkunst zu öffnen gehabt hätte. Daß Meyerbeer in Schumann dann allerdings einen seiner gefährlichsten Gegner auch als schreibenden Kritiker auf sich nehmen mußte, hatte seinen Grund nicht etwa in der im wesentlichen längst vorpräparierten Meyerbeerkritik Schumanns, sondern in dem Ruf, den sich Schumann im Laufe der Jahre als Komponist und Redakteur erwarb und der dann seinem Urteil auch über Meyerbeer größeres Gewicht beimessen ließ als allen anderen Meyerbeergegnern vor ihm.

Die alte Leipziger Zeitschrift, mit der Schumanns Blatt, die NEUE (LEIPZIGER) ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, dann noch vierzehn Jahre lang einen endlich siegreich bestandenen Kampf führen mußte, hätte sich zu einer solch gezielten Unternehmung nicht verstehen können. Einmal durfte sie sich ihrer Struktur nach als »allgemeine« Musikzeitung nicht polemisch spezialisieren, sondern einen solchen Streit allenfalls noch im Anhang der Korrespondenzen als ein Thema unter vielen behandeln; sodann durfte sie niemals meinungs- oder parteibildend auftreten, sondern mußte ihre wissenschaftliche Rolle als eine über den Zeitauseinandersetzungen und Schulstreitigkeiten stehende Berichterstatterin wahren; zum anderen war das redaktionelle Interesse auch zu wenig von bestimmten künstlerischen Wünschen geleitet, um sich über einen Berliner Opernstreit, mochte er längst die Grenzen Berlins überschritten haben, mehr als nötig aufzuregen.

Dieser Zustand in der deutschen Musikfachpresse änderte sich erst mit dem Auftreten Schumanns als Musikkritiker und Zeitschriftenredakteur, da allerdings gleich gründlich. Im Redaktionskomitée der Leipziger ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG saßen

Geistliche, Gelehrte, Kunstfreunde und Journalisten — im Redaktionskomitée der Leipziger NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK dagegen praktizierende Künstler, zukunftsbewußte Komponisten und für Neuerungen aufgeschlossene Theoretiker mit fest umrissenen Vorstellungen ihrer künstlerischen Ziele, für die Meyerbeer nicht allein im Rahmen der Erfordernisse einer Musikzeitschrift Gegenstand der Musikkritik und der Presseberichterstattung war, sondern künstlerisch-musikalischer Gegner und mithin Konkurrenz. Schumann und seine Freunde riefen ein Blatt ins Leben, das anders als die allgemein orientierte alte Leipziger Zeitung ein gezieltes Interesse an der Vernichtung bestimmter musikalischer Gruppen hatte, die zerschlagen werden mußten, um sich selbst zur Geltung bringen zu können. In der alten Leipziger Zeitung trieb man Wissenschaft, Leserinformation, und berichterstattende allgemeine Korrespondenz — in der neuen Leipziger Zeitung trieb man Zeitgeschichte, Meinungsbildung und subjektive Parteikritik, die so lange trächtig war, wie ihre Vertreter hohen produktiven künstlerischen Ansprüchen genügten. Vom Abgleitungsprozeß her beurteilt konnte die alte Leipziger Kritik höchstens langweilig und verzopft werden, die neue dagegen existenzvernichtend und rufmordend. Meyerbeer hat das zu spüren bekommen.

Die Meyerbeerkritik der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG war gemischt und blieb es bis zum Erlöschen des Blattes. Meyerbeer bekam dort gute Kritiken und er bekam schlechte Kritiken. Das lag am Korrespondenten. Der schlimmsten Verneinung folgte mit einem anderen Berichterstatter die freundlichste Würdigung und umgekehrt. Die Redaktion erteilte keine Weisungen, ihr war weder an einer unbedingt guten, noch an einer unbedingt schlechten Besprechung der Meyerbeerschen Arbeiten gelegen.

Ganz anders lagen die Verhältnisse in der Musikzeitschrift des Schumannkreises. Hier blieb die Redaktion schon aus Prinzip gegen Meyerbeer eingestellt und färbte jede meyerbeerfreundliche Korrespondenz entweder um oder, was wahrscheinlicher war, nahm sie gar nicht erst auf. Hier hatte Meyerbeer nichts Gutes für sich zu erhoffen, und weil die Entwicklung der Zeitschriftengeschichte gerade auf einen Abbau des Typs der allgemeinen Musikzeitung drängte und ausgerechnet die so scharf polemisch orientierte neue Zeitschriftenidee Schumanns zum Träger der musikalischen Spekulation erklärte, mußte sich um Meyerbeer ein allmählich tötlich werdender musikkritischer Ring legen, den geschmiedet zu haben allerdings Robert Schumanns journalistische Lebensarbeit war.

Man würde einem Zeitfehler unterliegen, wollte man sich auf die Pariser Meyerbeerkorrespondenzen berufen, die von der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK im Jahre 1836 abgedruckt wurden und die eine günstige Haltung zu Meyerbeers Kunst einnahmen; denn die Aufführung der HUGENOTTEN, um die es hier ging, hatte ein viel zu weitschallendes Echo ausgelöst, als daß ein vornehmlich den Zeitereignissen gewidmetes Blatt wie das Schumannsche auf eine Berichterstattung hätte verzichten mögen, wenn es eine zur Hand bekam. Damit aber war notgedrungen auch eine kritische Stellungnahme verbunden, die wiederum von den zur Verfügung stehenden Informationsmöglichkeiten abhängig sein mußte, auf die Situation bezogen also ganz allein vom Urteil des Korrespondenten. Der Meyerbeergegner Schumann, der die Oper weder selbst gehört noch einen Klavierauszug eingesehen hatte, konnte demnach in eine Pariser Meyerbeerkorrespondenz in allem, was das ihm noch unbekannte Werk anlangte, in keinem Fall redigierend eingreifen, und das um so weniger, je enthusiastischer sich sein Gewährsmann für die neue Oper aussprach und dabei auch bei Skeptikern vorerst die Meinung erwecken mußte, als sei Meyerbeer vom negativ kommentierten Stil der ROBERT-Musik abgekommen und habe sich mehr den reformatorischen Vorstellungen der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK anbequemt, was nicht der Fall war. So kam es am 5. April 1836 zu einer ersten Berichterstattung, die eigentümlicherweise nicht von dem sonstigen ständigen Pariser Korrespondenten der Schumann-Zeitschrift, von Joseph Mainzer, sondern von einem Ungenannten stammte. Ob Mainzer nicht zur Verfügung stand oder ob Schumann die Meyerbeergeneigtheit Mainzers in Rechnung setzte und sich und seine Zeitschrift

oder möglicherweise auch sein eigenes Verhältnis zu seinem Pariser Mitarbeiter sichern wollte, müßte noch geklärt werden. Wohl aber entsprach der veröffentlichte Bericht über die Pariser Meyerbeer-Premiere nicht den Erwartungen Schumanns, weil der Verfasser die musikalischen Fakten nicht genug berücksichtigte, die dem Musiker Schumann vorrangig waren. So konnte es kurze Zeit später zu einer zweiten Korrespondenz kommen, diesmal allerdings aus der Feder Mainzers, den Schumann ausdrücklich dazu aufgefordert hatte. Sie erschien zweiteilig am 15. und 19. Juli 1836, beidemale wie auch die vorhergehende Meyerbeerbesprechung als Leitartikel, ein Beweis für die Wichtigkeit, die Schumann dem Ereignis beimaß. Auch Joseph Mainzer sprach sich über die musikalische wie die dichterische Seite der HUGENOTTEN sehr günstig aus, so daß also mit Ausnahme einer halbseitigen Infragestellung der Musik durch Nachdruck eines in der ALLGEMEINEN ZEITUNG veröffentlichten Uraufführungsberichtes ausgerechnet Schumanns Blatt nur mit Enthusiasmus über ein Werk berichtet hatte, das in Wahrheit genau das Gegenteil von dem verkörperte, das zu fördern die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK gegründet worden war. Das aber stellte sich erst mehr als ein Jahr später heraus, als die HUGENOTTEN auch in Deutschland in Szene gingen und die Redaktionsleitung Gelegenheit bekam, sich ein eigenes Urteil zu bilden.

Was nun folgte, läßt sich nur vermuten, nicht schlüssig beweisen. Mainzer hatte zunächst seine Pariser Korrespondenzen weiter geliefert, und die Titeleien der Halbjahresbände, auf denen man nach damaligem Brauch die bevorzugteren ständigen Mitarbeiter zu verzeichnen pflegte, enthielten auch noch seinen Namen. Mehr noch, im VI. Band der Zeitschrift fand sich sogar ein Einspalter, der seine musikkritischen Verdienste rühmte. Die Situation änderte sich erst Ende des Jahres 1837, Anfang 1838; denn inzwischen waren die HUGENOTTEN von Schumann gehört worden und dieser hatte die Gelegenheit nicht ungenutzt vorübergehen lassen, sich ausführlich zu äußern. Das Ergebnis war die berühmte HUGENOTTEN-Kritik Schumanns in einem der Septemberhefte des Jahre 1837, wohl der durchschlagendste Negativbericht, den Schumann je in einer historischen Situation verfaßte und von dessen Veröffentlichung her man nun auch greifbar die Meyerbeerabneigung Schumanns datierte. Redaktionspolitisch mußte diese Kritik in mehrfacher Hinsicht bedeutsam werden: einmal wurden die Richtlinien der künftigen Meyerbeerkritik abgesteckt, so daß nichts mehr erscheinen konnte, das sich zu Meyerbeer zustimmend verhielt; zum andern aber war der bislang hochgerühmte Pariser Mitarbeiter Mainzer vom Chefredakteur selber in aller Form brüskiert worden. Das Verhältnis dürfte nunmehr in doppelter Weise getrübt gewesen sein: Mainzer mußte seine Konsequenzen gegenüber Schumann ziehen, weil er in der Öffentlichkeit, oder besser, den Lesern der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK gegenüber in einer sehr deutlichen Art bloßgestellt worden war — Schumann hinwiederum mußte der Meinung sein, Mainzer tauge längst nicht mehr für die besonderen Ziele der Zeitschrift. Tatsächlich fand sich nach dem Zeitpunkt der Schumannkritik an Meyerbeer nur noch eine einzige Mainzersche Korrespondenz, so daß sich vermuten läßt, dieser letzte Bericht habe sich zeitlich noch mit dem Bekanntwerden der Schumannkritik gekreuzt. Die weiteren Korrespondenzen vom Januar 1838 an sind von Mangold verfaßt, der jedoch bald wieder abtrat. Mainzer verließ Paris aber erst 1841. In einem Redaktionskommentar hieß es dann schließlich, Mainzer habe wegen Arbeitsüberlastung die Berichterstattung für die Zeitschrift einstellen müssen, aber für einen Nachfolger gesorgt. Das war jedoch eher als eine der typischen Verfahrensarten zu werten, mit der sich ein berühmter Mitarbeiter von einer ihm suspekt gewordenen Redaktion und diese sich von einem berühmten, aber lästig gewordenen Mitarbeiter zu trennen pflegten.

Es bildete eine Kuriosität der Musikgeschichte, daß sich dieser Vorgang nachher mit Wagners RIENZI wiederholte. Auch diese Oper erhielt in der Schumannzeitschrift zunächst eine äußerst günstige Besprechung, bei der persönliche Beziehungen im Spiele waren, um dann, als die Meyerbeerlinie Wagners deutlicher wurde, eine sehr kritische nachzuschicken, die sich gegen den Stil der Großen Oper richtete.

Zunächst waren es jene in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts so weit verbreiteten Virtuosenkreise, gegen die sich die Kritik Schumanns richtete und die dann nachher von der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG vielleicht nur deshalb so klug begründet verteidigt wurden, weil man sich aus Konkurrenzgründen nachdrücklich von der neuen Schumannschule abzusetzen gedachte. Dann waren es die Einflüsse des italienischen wie des französischen Opernstils, für die Schumann vor allem dann nicht viel übrig hatte, wenn sie in der Persönlichkeit Meyerbeers alle negativen Eigenschaften der französischen

Großen Oper zu verkörpern schienen. Schumann arbeitete zudem mit ganz neuen kritischen Begriffen, die der philologischen Methode der mehr formalistischen alten Leipziger Zeitung fremd blieben. Um Tiefe und Oberflächlichkeit in der Kunst bspw. ging es da, um imponderabile Wertungen also, deren exakter Nachweis philologisch so gut wie nicht zu führen war und also immer dem musikalischen Empfinden des einzelnen Kritikers überlassen bleiben mußte, der auf diese Weise nie so sicher urteilen konnte, wie es die Fragwürdigkeit seiner Methode letzten Endes verlangt hätte. Kam hinzu, daß Schumanns Interesse an der Oper nicht so gering war, um ihn nicht selbst eine Theatermusik schreiben zu lassen, deren Erfolg mehr ein Mißerfolg blieb, so orientierte er sein Blatt doch mehr zur Kammermusik hin und beurteilte auch die Bühnenmusik nach Maßstäben, die nicht vom Theatralischen, sondern vom Handwerklich-Musikalischen und vom Ethischen abgeleitet waren. Schumann selbst hat die Nachteile seiner Methode erfahren, als er nach der negativen Beurteilung von Wagners TANNHÄUSER seine Meinung in dem Augenblick überholen mußte, in dem er mit der szenischen Wirklichkeit der Oper vertraut gemacht wurde. Auf jeden Fall aber war Schumann nach der Maßgabe seiner musikalischen Vorstellungen und der Aufgabenstellung seiner Zeitschrift fast notwendig dazu bestimmt, die Meyerbeerkritik gezielt aufzugreifen.

Allerdings wäre es Schumann niemals in den Sinn gekommen, den Leipziger Antisemitismus ins Spiel zu bringen, um einer von ihm bekämpften künstlerischen Größe den Garaus zu machen. Schumann organisierte zwar mit seltenem Talent die vor seiner Zeit bereits in allen Motiven entwickelte Meyerbeerkritik zu einer mit System betriebenen Opposition aus Prinzip, aber er verblieb immer auf dem Boden einer musikalischen Sachlichkeit, mit der ihm auch die Zukunft schließlich recht geben sollte. Wenn er bei späterer Gelegenheit den Meyerbeerschen PROPHETEN durch nichts anderes als durch ein kleines Todeskreuz kritisierte, so war das in erster Linie als Bonmot zu verstehen. Kulturkämpferische Aspekte in eine Fachpolemik hineinzutragen, den Künstler Meyerbeer zu schlagen, indem man seine menschliche Glaubwürdigkeit und Lauterkeit dadurch in Zweifel setzte, daß man ihn sehr gegen seinen Willen mit Ideen identifizierte, mit denen der Großteil des Volkes nichts zu tun haben wollte, das erst war die eigentümlich Wagnersche Version der Meyerbeerkritik, die mit der berühmt-berüchtigten Judentumsarbeit des Jahres 1850 greifbar wurde. Zwar brauchte auch Schumann polemisch starke Ausdrücke, wie sie der Kritik seiner Zeit im allgemeinen fremd geworden waren; aber jener Methoden der Meyerbeergegnerschaft, wie sie vornehmlich von Wagner entwickelt wurden, hätte er sich gewiß selbst dann nicht bedient, wenn er zwanzig Jahre später in Erscheinung getreten wäre.

b) Librettotechnik und zeitgenössisches deutsches Echo

Wahrscheinlich wären die Anfeindungen gegen Meyerbeer in Deutschland noch heftiger gewesen, hätte man über das Ausmaß Bescheid gewußt, in dem Meyerbeer die Scribeschen Opernbücher beeinflußte. So aber sezte man die störenden Ungereimtheiten allein auf das Schuldkonto Scribes, zumal eine Personalunion zwischen Dichter und Musiker noch nicht zur Frage stand und Einflußnahmen des Komponisten auf sein Buch in der Regel nicht oder doch nur in Kleinigkeiten üblich waren. Zwar hatte man über diesen Gegenstand schon einiges Theoretische verlauten lassen, aber im großen und ganzen war Dichten eine Sache, und das Gedichtete zu komponieren eine andere; und beides hielt man nach Möglichkeit auseinander. Wie hätte man vermuten können, daß ausgerechnet Meyerbeer einem so weitbekannten Bühnenautor wie Scribe ganze Szenerien einfach vorschrieb und den Dichter vor die Wahl stellte, entsprechende Wünsche zu berücksichtigen

und zum Teil weitreichende Änderungen auch im Sinngefüge vorzunehmen oder aber den Text nie vertont zu sehen.

Die zeitgenössischen Kritiker wußten davon nichts. Sie kritisierten Meyerbeersche Musik und Scribesche Textbücher in der üblichen schematischen Reihenfolge Text—Musik—Aufführung und machten im übrigen jeden für das verantwortlich, wofür sein Name stand. Wären die Zeitgenossen über Meyerbeers Textambitionen, in denen sich schon der Zug der Geschichte zum Versuch einer musikalisch-dichterischen Einheit bemerkbar machte, ausreichend informiert gewesen, so hätte die Meyerbeerkritik unausweichlich ein anderes, noch böseres Gesicht bekommen, beruhte doch die kritische Konzeption mancher Meyerbeerfreunde auf einem Ausspielen von Komponist gegen Dichter.

Es ist charakteristisch, daß selbst glühende deutsche Meyerbeerverehrer sich Scribes Libretti gegenüber seltsam zaghaft verhielten. Nicht als ob man die Durchschlagskraft seiner Bücher nicht zu würdigen verstanden hätte, wohl aber versperrte man sich dagegen, seine bunten Bilderfolgen als dramatisch oder psychologisch motivierte Dichtung anzuerkennen. Mehr noch: gerade die besseren Meyerbeerkritiker bauten den Meyerbeertempel auf dem Fundament eines beerdigten Scribe.

Wagners Hauptgegner Schladebach bspw. brauchte allein 21 Seiten seines 1850 erschienenen Buches über den PROPHETEN, um die Mängel des Librettos zu studieren und Meyerbeers Stärken aus Scribes Schwächen zu begründen. Er markierte jene Widersprüche, die zwangsläufig aus dem Zusammenprall der sachlichen Fabel und den Erfordernissen des Opernbuches hervorwuchsen und die sich für den Stil der großen französischen Oper nun einmal nicht beseitigen ließen, so bspw. die Verwischung der konfessionellen Grenzen. Scribe erfand im Libretto zum PROPHETEN eine Krönungsszene, die ausschließlich auf dem Pomp des katholischen Zeremoniells fußte. Sie wirkte zumindest eigentümlich angesichts der Tatsache, daß die Wiedertäufer, religionsgeschichtlich gesehen, zu den Protestanten gehörten und ihre Krönungsfeierlichkeiten, sofern sie welche veranstalteten, dem Stil nach nicht mit denen der Katholiken zu verwechseln waren. Für Scribe blieb die Wahl, entweder logisch zu schreiben und dann genau das seinem Libretto auszuschneiden, was Meyerbeer brauchte, um den Bildstil der Großen Oper zu erfüllen, oder aber die katholisch orientierte Krönungsszene zu belassen oder auch in dieser Form erst zu schreiben, allerdings um den Preis, historisch widersinnig zu werden. Scribe hat sich notgedrungen in diesem wie in allen anderen ähnlich gelagerten Fällen für das zweite entscheiden müssen — daß es ihm schwerfiel, bewiesen die zahlreichen mitunter sehr erregten Diskussionen mit Meyerbeer, bewiesen Auseinandersetzungen, die zeitweilig das Freundschaftsverhältnis zwischen den beiden Männern zu sprengen drohten, bewiesen schließlich seine anderweitigen dichterischen Produkte, die in ihrer witzig-pointierten Art vielleicht nicht genial, wohl aber originell, handwerklich klug und überlegt gestaltet worden sind.

Wenn Schladebach nach 21 von insgesamt 70 Seiten zu dem Schluß fand, erst die vielen, vom Komponisten mit seiner Musik zu überdeckenden Mängel des Textbuches zum PROPHETEN bewiesen, was für ein bedeutender Musiker Meyerbeer gewesen sei, so war die Folgerung untauglich, weil das in der Zeit des Septenats in Paris zum Durchbruch gekommene Opernideal die logische Durchformung des Textes nicht benötigte und überdies Meyerbeer selber für viele markante Fälle als eigentlicher Urheber textlicher Ungereimtheiten verantwortlich zeichnete. Und doch bildete das Musik-Text-Verhältnis, wie es die französische Große Oper bescherte, einen gewaltigen Fortschritt zu dem, was bis dahin von Italien aus die Opernbühnen überschwemmte. Es hatte schon seine Gründe, warum

die französischen Vorstellungen von der »großen« Oper für Jahrzehnte das Leitbild der musikalischen Welt formten und noch ein so starkes Werk wie den Wagnerschen RIENZI trugen. Natürlich verlief diese neue Entwicklung auf Kosten der bis dahin noch herrschenden italienischen Oper, deren Vormachtstellung trotz Bellini, Donizetti und Rossini gebrochen, deren Niederlassungen in den europäischen Städten immer schneller abgebaut wurden, bis die mit den Revolutionsjahren durchgesetzte Theaterfreiheit dem stilistisch konzessionierten Theaterspielen ohnehin ein Ende bereitete. Als von diesem Zeitpunkt an auch andere als italienische Theater italienische Opernmusik aufführen durften — die eine Bühne früher, die andere später—, sank der italienische Stern rasch. Auch Rossini, der mit seiner Oper WILHELM TELL selber noch die Richtung gewiesen und ein Stück dieser neuen, französisch bestimmten Entwicklung mitbestimmt hatte, wurde überfällig. Wenn sich der angesehene Komponist mitten auf der Höhe seines Ruhmes so unvermutet von der Bühne ab- und seinen Kochkünsten zuwandte, so nicht deshalb, wie die Rossinilegenden wissen wollten, weil er unsagbar faul war, ein bequemes Leben vorzog oder sein reichlich erworbenes Vermögen im ruhigen Genuß zu verzehren gedachte, sondern weil sich der von ihm verachtete französische Opernstil so übermächtig durchgesetzt hatte, daß Rossini mit der zeitgenössischen neuen Produktion insbesondere eines Meyerbeer nicht mehr konkurrieren zu können glaubte und es dann schon lieber vorzog, den Zeitpunkt seines Abtretens selber zu wählen, statt dazu von den Umständen gezwungen zu werden.

In Deutschland dagegen waren die Gewaltsamkeiten der Scribeschen Opernbücher um so verhaßter, als die um 1834 mit dem Schumann-Mendelssohn-Kreis durchgekämpfte Neuromantik viel stärker zur Kammermusik und Sinfonie als zur szenischen Musik hinneigte, mit ihren eigenen Opernplänen Schiffbruch erlitt und für die damals so neuartige visuelle Reizkunst der französischen Oper wenig Verständnis aufbrachte. Bildungsmäßig am Literaturgut der deutschen Klassiker großgeworden, ging ihnen, wie die Geschichte gezeigt hat, die nötige Einsicht in die Erfordernisse eines guten Opernbuches ab. Wie so viele andere Librettokritiker verlangten sie literarische Eigenständigkeit des Opernbuches, das doch gleichzeitig dem Musiker noch alle Möglichkeiten offenhalten sollte. So sahen sie in Scribe nur einen käuflichen Schreiberling, fühlten sich von seinen Szenerien abgestoßen und verabscheuten Meyerbeer und seinen Librettistenkreis um so entschiedener, je mehr diesen der Tageserfolg Recht zu geben schien und sie selber unfähig waren, etwas Besseres an die Stelle dessen zu setzen, das sie mit Ausdauer bekämpften.

Aber auch hier wurden die kritischen und polemischen Motive nicht erst von der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Schumanns geboren, sondern schon viele Jahre vorher. Bereits die Berliner ROBERT-Erstaufführung ließ gegen Scribe ein sich geradezu überschlagendes Vokabular entstehen, das sich von Buch zu Buch weiterschleppte, bis man mit dem Libretto zur AFRIKANERIN und den darin aufzufindenden sachlichen Unmöglichkeiten das nicht mehr zu überbietende Maß des Widersinnigen erreicht zu haben glaubte. Im Gesamtbild gesehen kam Scribe allenthalben noch schlechter weg als Meyerbeer, dem man wenigstens in einigen Fällen Musikalität zugestand. In der bereits zitierten Meyerbeer-Doppelkritik aus Berlin wußte bezeichnenderweise selbst der Meyerbeerfreund nicht viel über den Text zu sagen. Er brauchte eine halbe Spalte, um die Fabel zu berichten und fügte dann einschränkende Bemerkungen an, aus denen hervorging, daß ihm das Teufel-Buch doch einigermaßen ungenügend erschien: *Als Zauber-Oper angesehen, müsste die Handlung weit rascher vorschreiten und nicht durch unnöthige Nebenperso-*

nen, wie z. B. die des ganz un-//thät'gen Verlobten der Alice aufgehalten werden. Weit romantischer würde dagegen ein Liebesverständniss zwischen dieser und Robert seyn, auch ihre lebhafte Theilnahme für sein Schicksal dadurch mehr motivirt erscheinen.

Ganz anders verfuhr der Kontrahent, der weidlich grob die Beziehungen geradenwegs umkehrte: *Was zuvörderst das bekannte ... S u j e t der Oper anlangt, so können wir nicht anders glauben, als dass die Herren Scribe und Delavigne entweder es der Mühe nicht werth geachtet, oder dass sie, was allerdings nicht zu loben wäre, dem Componisten absichtlich hätten entgegenarbeiten wollen; denn so lange schlechte Operntexte geliefert worden, Veraci, Schikaneder und Frau von Chezy nicht ausgenommen, hat sich noch kein Operndichter so an seinen Kunstgenossen versündigt, als jene Herren an M. Beer. Ohne Handlung und Interesse, ohne Oekonomie und Eintheilung, ohne musikalischen Zuschnitt, ja ohne die gewöhnlichste Sachkenntniss hingeworfen, erscheint das gane Gedicht als ein grober Kannevas, als ein leerer Wortschwall, von allem Zusammenhange, aller Wahrscheinlichkeit entblösst und selbst der löschpapierne Ariadnenfaden des Opernbuches hilft dem armen Zuhörer nicht aus seinem beschwerlichen Traume. Welch' ein Teufel ist dieser, halb in Schwefel, halb in Syrup gesottene Bertram? — welch' ein Sprössling Luzifers dieser nichtswollende, nichtsthuende, nichtskönnende, nichtssagende Robert? — wer handelt? wer interessirt? was soll dieser Normännische Bauerbengel — was bedeutet dieser immergrünende magische Zweig (aus dem weder Dichter noch Componist sich einen Lorbeerkranz winden werden) — was diese Kloster-Ruine mit ihren Nonnen — wenn sie nicht etwa ein treues Bild eines maison de prostitution gewähren soll? — und ein s o l c h e s Sujet wählte Hr. M. Beer oder vielmehr liess er sich in die Hände stecken.* Nun, Meyerbeer wußte schon, warum er gerade dieses Buch vertonte, dessen eminente Musikalität und librettistische Durschschlagskraft der Kritiker allerdings nicht anerkennen wollte. Zwei Jahre später erschien aus Anlaß der Münchner Aufführung von ROBERT LE DIABLE eine Korrespondenz, die man in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG für so wichtig hielt, daß die Redaktion sie teilweise als Leitartikel einrückte. Diesem Verfasser wurde zwar die Bedeutung Scribes als Erfolgsautor bewußt, jedoch ging er trotzdem noch weiter als sein Berliner Kollege, indem er dem französischen Dichter jedwede ehrenhaften Absichten absprach. Seiner Meinung nach war Meyerbeer ein Mann, der seine Kunst ausübt *nicht allein aus inniger, anspruchsloser Liebe und Begeisterung für das Ideal des Schönen, das in ihm lebt und ihn zur Kundgebung nach Aussen unwiderstehlich antreibt, sondern er will das Gebäude seines Ruhms, wo nicht den Stürmen der Zeit trotzend zur Bewunderung der Nachwelt, doch wenigstens zum Erstaunen der Mitwelt, zu einer schwindelnden Höhe emporführen und findet, dass dazu, nach dem, was er in Italien schon zu seiner Ehre geleistet hat, ein vollkommener Erfolg eines seiner grössten Werke auf dem Theater der grossen Oper zu Paris nöthig sey.*

Der Name des Dichters, mehr oder weniger berühmt und vom Publicum geachtet, erleichtert bey dieser Bühne die Annahme eines Werks und erregt mehr oder weniger schon im Publicum eine vortheilhafte Stimmung; dabei muss Scribe, der Mann des Tages, der seit seinen für Auber's Composition mit so vielem Glück gelieferten Opern-Gedichten auch als lyrischer Dichter anerkannte, geistvolle Scribe das Buch zu der Oper liefern, welche nun Europa in Erstaunen setzen soll. — Hrn. Scribe, der voll Verstand und Witz ist, fehlen nun zwar die Haupteigenschaften eines lyrischen Dichters überhaupt, und insbesondere die eines lyrisch-dramatischen gänzlich; denn er besitzt kein wahrhaft poetisches Gemüth, und jene Tiefe des Gefühls, welche die rein musikalischen Situationen

leicht auffindet, eine die andere unterstützend und ihre Wirkung steigernd ordnet und selbst der Sprache einen Wohllaut leiht, der sie schon zum halben Gesange macht, fehlt ihm ganz und gar! — Das Alles schadet aber nichts, denn Herr Scribe hat einen grossen Namen, er kennt genau den Geschmack der Pariser und weiss, was bey ihnen Effect, das heisst Applaudissement, und allenfalls fortgesetzten Zulauf hervorbringt, er hat endlich bereits zu mehren, höchst beyfällig aufgenommenen Opern die Gedichte geliefert; — er allein also ist der Mann, von dem auch das Gedicht der Oper kommen muss, vor welcher der Ruhm aller anderen bisher geschriebenen erbleichen soll.

Mit dem Erscheinen der HUGENOTTEN trat die Scribepolemik in ein anderes Stadium, weil nunmehr auch konfessionelle Auseinandersetzungen mitspielten und inzwischen die Schumannsche Zeitung in den Meyerbeerstreit eingegriffen hatte. *Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein theuerstes Lied auf den Bretern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen,* heißt es in der gefährlichen Schumannschen HUGENOTTEN-Kritik gegen eine Opernhandlung, die *entweder im Freudenhause oder in der Kirche* spiele. Solange es, wie in ROBERT DER TEUFEL, nur um katholische Inhalte ging, hatte die ausschließlich protestantisch angesiedelte Fachpresse dieses Moment kaum berücksichtigt. Jetzt änderte sich auch das. Freilich dachten nicht alle so wie Schumann. In der Leipziger ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG bspw. ließ der damals sehr angesehene Musikkritiker Stoepel eine ziemlich umfangreiche Besprechung erscheinen, die gerade die religionsgeschichtlichen Fakten des Buches als besonders erschütternd herausstellte, und in der Tat mußte zugegeben werden, daß das Buch über die Hugenotten Scribes beste Librettoleistung für Meyerbeer gewesen ist — dank der tiefschürfenden Vorlage. *Die Anlage und / / ganze Ausführung unseres in Rede stehenden Werks ist charakteristisch, grossartig und der Grundidee in ihren kleinsten Details angemessen. Von den beiden religiösen Hauptparteien, welche der Dichter auf die Scene setzt, ist die zahlreichste, die katholische, sehr natürlich und sinnreich mit äussern materiellen Kunstmitteln begünstigt, während die protestantische Partei durch ihre innere moralische Gewalt des wilden Hasses Finsterniss wie Glorienschein überstrahlt. Welche feierliche Würde, welche Göttergewalt im starken Glauben, in der festen Treue, im frommen Hoffen Marcel's — welche Energie, welche Reinheit in dem hohen Charakter Raouls liegt, der für seine Religion, für seine Brüder sich der rührendsten, schönsten Engelsliebe entreisst, um im heiligen Kampfe dem Tode entgegenzutreten, den frommen hoffenden Blick dem Himmel, der Unsterblichkeit zugewandt! Wenn endlich Valentinens feste, ewige Liebe das imposante Bild der Treue und des Glaubens zur höchsten Schönheit erhebt und der Graf Nevers, der lebenslustige glückliche katholische Ritter, den Muth hat, solcher hohen Tugend, die nur das Resultat einer heiligen Religion sein kann, zu folgen, sich dem teuflischen Verrathe seiner Waffenbrüder zu widersetzen, dem edlern Glaube der Liebe und mit ihr dem Tode sich zu ergeben — ist das nicht ein Götterbild, vor dem die stolze Eitelkeit, der schwarze Hass, wie die sublimste Liebe, der heiligste Eifer sich in den Staub niederbeugt? Dies ganze reiche und doch einfache, dies bescheidene und doch erhabene Bild würde nothwendig ein allzu ernstes Drama gegeben haben, und es bedurfte also, wie in jedem Kunstwerke, eines Gegenbildes, in dessen Wahl der Dichter höchst glücklich gewesen ist, und das der grosse Meister des Gesanges durch seine Töne zur glänzendsten Lebendigkeit schöner Contraste erhebt. Hier tritt uns nun das*

leichtsinnigste, das frivolste Treiben / / der Katholiken in der vornehmen Welt brillanten Festen in prahlerischem Schmucke und doch in einer vollkommenen Nichtigkeit entgegen; da braust der rachesprühende teuflische Charakter in des Grafen St. Bris Aufruf zum Höllenwerke der Bartholomäusnacht, das Anathema gegen die unbesorgten verrathenen Hugenotten, aus dem grausenerregenden Gebrüll der Mönche in die stillen Hütten herüber, das Schauder erregende Glockengeläute, das Zeichen der Schandthat des Mordes Tausender von Brüdern und Frauen und Kindern, beginnt — — und nur der treuesten, frömmsten Liebe, des Glaubens Heldenstärke schönes tröstendes Bild, das Raoul, Valentine und Marcel sterbend noch uns bieten, versöhnt uns mit dem Himmel, mit der Menschheit, mit des unverdienten Schicksals strenger Gewalt!

Fürsprecher dieser leidenschaftlichen, schon ins Kitschige abgleitenden Art hat Scribe nur für sein HUGENOTTEN-Buch gefunden, über das sich auch Schmidt aus Berlin und vor allem Miltitz aus Leipzig anläßlich außergewöhnlich langer Analysen-Aufsätze äußerten. Als dreizehn Jahre später das librettistische Durcheinander des PROPHETEN erschien, war das zeitgenössische deutsche Echo bei Meyerbeers prinzipiellen Gegnern nicht mehr Empörung, sondern Gelächter. Den Gipfel erreichte der Hohn nach der Uraufführung von Meyerbeers nachgelassener Oper L'AFRICAINE, die ja weder Meyerbeer noch Scribe erleben sollten. Die ursprünglich von der berühmtesten deutschen Bühnenschriftstellerin jener Jahre, von Charlotte Birch-Pfeiffer, entworfene Fabel sah eine indianische Liebeshandlung mit den üblichen Verwicklungen vor. In dieser Form hatte Scribe das Buch auch ausgeführt. Meyerbeer jedoch vermißte jene historische Beziehung, die ihm für eine den Franzosen vorzusetzende »große« Oper unerläßlich schien und die nach der Vorstellung von der Gattung die Staffage für die vordergründige Liebeshandlung abzugeben hatte. So kam er zum Entsetzen Scribes auf die Idee, die Liebesintrige in einen natürlich ganz und gar unmotivierten Zusammenhang mit dem Seefahrer Vasco da Gama bringen zu lassen, so daß also jetzt eine indianische Liebestragödie teils in Lissabon, teils in Indien spielte und den von ihren eigenen Autoren nicht mehr gebilligten Titel AFRIKANERIN trug. Scribe hat sich gegen diese Widersinnigkeiten gewehrt, ohne durchzudringen. Daß aber ein auf diese Weise deformiertes Buch zum Zeitpunkt der Uraufführung, also 1865, den damals schon stimmgebenden Wagnerianern nahezu kindisch vorkommen mußte, bedarf angesichts der durch Wagner sehr verbindlich entwickelten Libretto-Vorstellungen gar keiner Frage. So sind denn auch seit etwa 1850, also rund gerechnet seit dem Wirkungsbeginn des PROPHETEN, alle Meyerbeerurteile gleich welcher Art in jenen ideologischen Streit verwickelt gewesen, der mit Wagners Auftreten ausgelöst wurde. Von diesem Zeitpunkt an ließ sich deshalb auch der Meyerbeerstreit nicht mehr für sich betrachten, sondern mußte aus der Alternative Meyerbeer-Wagner gesehen werden, die musikkritisch und zeitungsgeschichtlich eine Alternative NEUE BERLINER MUSIK-ZEITUNG gegen NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK war.

IV. Der Leipziger Brückenkopf: Heinrich Laube und das Junge Deutschland

1. Laubes Dramentheorie

Den stärksten sächsischen Rückhalt bekam Meyerbeer im jungdeutschen Kreis um Heinrich Laube. Laubes Dramentheorie unterschied sich nicht sehr von der Scribes, und Laube war selbstbewußt genug, diesen Ursprung auch in späterer Zeit nicht zu verleugnen. Die schließliche Auseinandersetzung Laube-Wagner hatte hier ihre Wurzeln. Wenn Laube kein Verständnis für die Bemühungen der Sprechbühne aufbrachte, mehr als nur derbes Handlungstheater zu machen, dafür aber den Text mit zeitgenössischen politischen Anspielungen vollstopfte, so zeigte er sich darin als aufmerksamer Schüler des französischen Vorbildes, geriet aber mit seinem Günstling Wagner, der so etwas wie den musikalischen Flügel der Leipziger jungdeutschen Bewegung darstellte, spätestens nach der Abfassung des TANNHÄUSER-Buches in grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten. Für Wagner war zu diesem Zeitpunkt die handlungsgesättigte Vordergrunddramatik, wie Laube sie vorschwebte, zu einem Stück Altersstufenliteratur geworden, die nach dem RIENZI für ihn keine Geltung mehr hatte — für Laube blieb sie die ihm gemäße Ausdrucksform, die er in immer neuen Ansätzen und mit weiter gesteigerten Kunstgriffen zu erfolgreichsten Effektstücken ausarbeitete. Von Hebbel stammt das böse Wort, Laubes Struensee käme vor lauter Handeln nicht zum Denken. In der Tat ging es Heinrich Laube um nichts als um Handlung. Er zog die wirkungsvolle Vordergrundhandlung jeder noch so geistreichen Hintergrundhandlung vor. Das wie die Ablehnung epischer Verbreitung im Drama entsprach der Scribeschen Vorstellung maßgerecht. Im Jahre 1843 setzte sich Laube in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT sehr glücklich mit Scribe auseinander. Es lief auf eine Bestätigung Laubes durch Eugène Scribe hinaus. Die Aufrechterhaltung der theatralischen Illusion schätzte Laube als unabdingbar ein, romantisch-distanziertes Theater war ihm zuwider. Hier kündigte sich bereits das Wagnersche Illusionstheater an. Laube verlangte die Einheit von Handlung, Ort und Zeit und verwarf deshalb Shakespeare, den er für die Bühnen zu bearbeiten forderte. Überhaupt rieb sich Laube immer wieder an Shakespeare. Er ließ nur einen einzigen Dramenhelden zu, verlangte eine Handlung, die grundsätzlich mit dem Augenblick der höchsten Wirkung, also der Katastrophe, abzuschließen hatte — und eine Handlungsführung, die schon von der ersten Szene her die Katastrophe als unvermeidbar kommen sehen und alle Nebenhandlungen mit der Haupthandlung enden ließ. Die Shakespearsche Technik, die Spannung im Zuschauer ausschwingen zu lassen, lehnte Laube wie vieles andere bei Shakespeare strikt ab. Daß er Scribe vorhielt, die Charakterzeichnung im Lustspiel zu vernachlässigen, war ein Widerspruch, der in Wahrheit bei Laube, nicht bei Scribe lag; denn bei Scribe erwuchs der Dialog aus dem Verhältnis zur Handlung, aus der Intrige, wie auch Laube es verlangte. Das technische Moment der Verknüpfung wurde also gegen eine Handlung ausgespielt, die sich organisch aus dem Charakter der Personen entwickelte. Bei Scribe wie bei Laube mußte folgerichtig die Charakterzeichnung ein Ergebnis des technischen Verlaufs sein, während sie im großen Schillerschen oder Shakespearschen Drama im Gegenteil gerade erst den Handlungsrahmen bestimmte.

Das Musikalische verstand Laube als plakative Illustration fürs Genußtheater. Deshalb kümmerten ihn auch musikalische Stilbegriffe nicht. Ob Meyerbeers Musik eklektizistisch war oder nicht spielte für den Bühnenroutinier Laube keine Rolle. Ihm, der sich nur um Wirkung mühte, ging es allein um die Frage, ob Meyerbeers Musik, ob überhaupt eine Opernmusik ein Libretto bühnenwirksam auffasse und zur Geltung

bringe. Bei Meyerbeer war das der Fall. Seine musikalische Charakterisierungskunst gipfelte den literarischen Effekt ins Überdimensionale. Laube genügte das. Daß Musik noch mehr konnte als bloß illustrieren, daß die Musik als Kunst eine eigentümliche Fragestellung aufgab, daß sie eine vordergründige Handlung hintergründig auslegen wollte, hätte Laubes Vorstellung vom Verhältnis des Vordergrundes zum Hintergrund erbittert widersprochen. So mußte Laube den RIENZI wohlwollend beachten, den FLIEGENDEN HOLLÄNDER, der bereits seinem Gedankenkreis entschwand, mit Befremden zur Kenntnis nehmen und im TANNHÄUSER endgültig einen Weg sehen, der von seinen dramatischen und gesellschaftspolitischen Vorstellungen weit ab in eine neue Welt führte, mit der Laube selbst nichts mehr zu tun haben wollte.

2. Heinrich Laube und die Folgen

Laubes Kreis in Leipzig gehörte auch der junge Wagner an, der sich die Protektion des gerade berühmt gewordenen Mannes mit Behagen gefallen ließ. Laube verkehrte im Hause von Wagners Mutter und Wagner tat Laubes Bemühungen um ihn und seine Kunst zunächst wohl, auch wenn er Jahrzehnte später, als er sich mit Laube zerstritten hatte, anders darüber dachte. Aber zwischen dem Wagner, der sein angeschlagenes Selbstbewußtsein und Selbstwertgefühl nur noch mit der intellektuellen Konstruktion aufrecht erhielt, etwas taugen zu müssen, weil sonst Männer wie Laube und Meyerbeer nicht für ihn einträten — und jenem Wagner, der bissige Sonette gegen Laube, und gegen Meyerbeer antisemitische Pamphlete schrieb, lagen Jahrzehnte, in denen sich die Kunst allgemein und insbesondere diejenige Wagners grundlegend gewandelt hatte. Der Wagner der dreißiger Jahre war glücklich, mit einer so angesehenen literarischen Persönlichkeit wie Heinrich Laube umgehen zu dürfen, der Wagner der vierziger Jahre überschlug sich vor Dankbarkeit, von Laube Geld zu erhalten, das ihn und seine Frau vielleicht nicht vor dem Verhungern, aber doch vor dem Verelenden bewahrte; Wagner ging dafür in Laubes Gedanken auf. Nicht allein, daß er die dramatischen Vorstellungen Laubes teilte, er teilte auch ihren allgemeinen Welthintergrund: im Literarischen die pikant feuilletonistische Schreibweise, die Literatur in Briefen und Korrespondenzen machte und um des Interessanten willen Gelegenheit zu ironisch-kritischer Distanzierung suchte, ohne viel um den Wahrheitsgehalt zu geben; im allgemein Menschlichen die Lust am abenteuerlichen Leben, an sexueller Freizügigkeit und redseliger egozentrischer Selbstbespiegelung; im Politischen eine wirklichkeitsfremde Gesellschaftsideologie. Daß Laube musikalisch nicht kompetent gewesen sei, hat Wagner zwar später deutlich herausgestellt; damals jedoch erfreute er sich an wohlwollenden Laubeschen Ermunterungen und an den freundlichen Zeitungsartikeln, die er als Zugabe obendrein erhielt.

Zunächst war noch Frankreich das gelobte Land, Scribe das librettistische Idol, Laube der Prophet, der es verkündete und Wagner der Scolar, der es pries. Die feinsten Sätze, die je ein Musiker über Eugène Scribe gefunden hatte, stammten von Wagner, der sich vergeblich bemühte, Scribe zu einem Libretto für sich zu vermögen: *Ihr seht und könnt Euch ungefähr einen Begriff davon machen, was Scribe ist! Wenn er stirbt, wird mit ihm eine merkwürdige wunderbare Routine sterben, denn kein Anderer wird im Stande sein, da in ihr fortzufahren, wohin er gekommen war. Seine Kunst wird aufhören, wie die napoleonische Herrschaft: Tausende werden nicht verstehen, einzeln die Fäden zu ergreifen, die der Machthaber allesammt in der Hand hielt,* hieß es in den PARISER AMÜSEMENTS für Lewalds EUROPA als ernster Kern inmitten einer ironisch-feindfreundlichen anschaulichen Scribe-Charakteristik. So sehr Wagner genötigt war, sich von

einem Dichter abzusetzen, zu dem Kontakt zu gewinnen er sich verschiedentlich vergeblich bemüht hatte, so wenig unterschätzte er Scribes Fähigkeiten, den Nerv des Jahrhunderts zu treffen — um sie an seinen eigenen Werken auszuprobieren, mit Erfolg, wie die Uraufführung des RIENZI bewies, der ebenso sehr ein Erfolg Wagners war wie derjenigen, die diese Richtung erst systematisiert und die Mittel geschaffen hatten, mit der sie zu verwirklichen war: Scribe und Meyerbeer. Und Meyerbeer als den Vorläufer eines neuen europäischen Universalismus zu feiern stammte erst recht geradenwegs aus der Werkstatt Laubes. *Das, was Meyerbeer nun aber auf diesen Grund baute, war nicht eine Huldigung einer Nationaleitelkeit, sondern die Erhebung derselben zum Gefühl der Universalität. / Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der Nationalvorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er schrieb Taten der Musik — Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart geschrieben —, und diese waren Deutsche, und Meyerbeer ist ein Deutscher. Das* klang noch entschieden anders als in der späteren Zeit, da Wagner bemüht war, jeden freundlichen oder begeisterten Satz auszumerzen, den er einmal Meyerbeer gewidmet hatte. Damals jedenfalls liebte er die große französische Geste, er liebte Auber, er liebte Halévy, er liebte Meyerbeer. In dieser Zeit entstanden die enthusiastischen Aufsätze über französische Opernkunst, die den frühen Opernversuchen aus dem Geiste des JUNGEN DEUTSCHLAND folgten. Am Ende dieser Entwicklung erschien jene französische Große Oper, die alles in den Schatten stellte, was außer Meyerbeer je ein Komponist in dieser Gattung leisten konnte: Wagners RIENZI.

Zweiter Abschnitt

Rienzi in Dresden

Erstes Kapitel

Chronologie

Weihnachten 1835 erschien in Leipzig Edward Bulwers dreibändiger Roman über den letzten römischen Tribunen Rienzi in der Bärmannschen Übersetzung, die Wagner im Juni 1837 in Blasewitz mit zunehmender Begeisterung las. Noch im selben Jahr verfaßte er einen ersten Librettoentwurf. Das endgültige Textbuch stellte er als Kapellmeister am Rigaer Stadttheater bis zum 5. August 1838 fertig. Zwei Tage später begann er mit der Komposition.

Wagner übersetzte das Buch ins Französische und bat im Juni 1839 seinen Französischlehrer Henriot um baldige Beendigung der notwendigen sprachlichen Verbesserungen. Am 20. August 1839 traf Wagner in Boulogne-sur-mêre ein. Dort beendete er am 12. September 1839 die Partitur zum zweiten Akt, von der schon in Riga eine Orchesterskizze entstanden war. Wagner fand Gelegenheit, Meyerbeer mit dem Text der ersten drei und der Partitur der ersten zwei Akte bekannt zu machen und sich die Anteilnahme des Komponisten zu sichern. Wagner beabsichtigte, seine Oper bis zum Herbst 1840 zu vollenden und an ein deutsches Theater zu geben; deshalb komponierte er den deutschen, nicht den französischen Text. Am 19. November 1840 war die Partitur abgeschlossen, so daß die Komposition etwa zweieinviertel Jahre in Anspruch genommen hatte (Orchesterskizze zum I. Akt: 8. 9. 1838 — 6. 12. 1838; Partitur zum I. Akt: beendet 6. 2. 1839; Orchesterskizze zum II. Akt: 6. 2. 1839—9. 4. 1839; Partitur zum II. Akt: beendet 12. 9. 1839; Orchesterskizze zum III. Akt: 15. 2. 1840—7. 7. 1840; Partitur zum III. Akt: 6. 6. 1840—11. 8. 1840; Orchesterskizze zum IV. Akt: 10. 7. 1840—29. 8. 1840; Partitur zum IV. Akt: begonnen 14. 8. 1840; Orchesterskizze zum V. Akt: 5. 9. 1840—19. 9. 1840; Kompositionsskizze zur Ouverture: begonnen 20 9. 1840; Orchesterskizze zur Ouverture: beendet 23. 10. 1840).

Wagners Versuche, den RIENZI in Paris herauszubringen, schlugen trotz Meyerbeers Bemühungen fehl. Daraufhin bot er die Oper dem Dresdner Hoftheater an und wandte sich mit Erfolg an Meyerbeer, der mit einem dringenden Empfehlungsschreiben den für die Annahme letzten Ausschlag gab. Dem Intendanten Wolf Adolf v. Lüttichau stellte Wagner unter dem 4. Dezember 1840 Partitur und Textbuch zu. In gleichgerichteten Briefen ersuchte er einflußreiche Dresdner Theaterpersönlichkeiten um günstige Vermittlung: den Theatersekretär Hofrat Winkler, den ersten Hofkapellmeister Reißiger, die beiden Starsänger Schröder-Devrient und Tichatscheck. Lediglich Winkler antwortete umgehend, so daß sich Wagner mit einem weiteren Briefe vom 6. Februar 1841 bei ihm für seine Anteilnahme bedankte. An den König Friedrich August II. von Sachsen hatte Wagner schon vorher geschrieben. Ihm widmete er später den Klavierauszug.

Nach einigem Hin und Her wurde die Oper in Dresden angenommen. Unter dem 29. Juni 1841 erfolgte die offizielle Bestätigung. Die für Winter 1841 bzw. Frühjahr 1842 in Aussicht ge-

nommene Uraufführung zog sich noch bis zum 20. Oktober 1842 hin. Sie machte den RIENZI zu einem Dresdner Erfolgsstück, das bis zu Wagners Flucht den Spielplan nur vorübergehend verließ und bis Mai 1849 neunundzwanzig Aufführungen erlebte. Außerhalb Dresdens spielten in der Zeit des Vormärz nur Hamburg (1844), Königsberg (1845) und Berlin (1847) die Oper nach.

Zweites Kapitel

Rienzi als politisches Symbol

I. Der historische Rienzi

Der historische Rienzi wurde als Cola di Rienzo (Nicolaus Laurentii) in eine der schlimmsten Epochen der italienischen Geschichte hineingeboren, in das anbrechende 14. Jahrhundert, als ganz Italien ein einziges Räuberlager bildete, der Papst sich unter französischer Despotie vorsorglich nach Avignon zurückgezogen hatte und Deutschlands Kaisertum viel zu schwach war, um in Italien nachhaltig bestimmenden Einfluß auszuüben. Kaiser und Päpste regierten nur dem Namen nach — die wirkliche Macht lag bei den unzähligen Banden, die sich, zum Teil von vorzüglichen Söldneroffizieren geführt, mitunter in mehr als Brigadenstärke bis zu sechstausend Mann sammelten und neben ihrem einträglichen Räuberhandwerk bei guter Bezahlung auch gern in die Dienste kriegswilliger Aristokraten traten, denen sie dann Schutz vor polizeilichen Nachstellungen verdankten. Rom selber drohte zu einer verwahrlosten Ruinenstadt zu werden. Das mit dem Schwert oder dem Geldbeutel manipulierte Recht bot nicht einmal so viel Schutz, Rom unausgeraubt erreichen oder verlassen zu können, und innerhalb der Mauern sah es nicht viel anders aus. Die rivalisierenden Adelsfamilien insbesondere der Colonna, Orsini, Savelli, Frangepani und Malatesta übten vor allem auf Kosten der einfachen Bürgerschaft gnadenlose Tyrannei. Sie lieferten sich untereinander förmliche Schlachten, betätigten sich als Einbrecher in Bürgerläden, belästigten und schändeten nach Gutdünken und ungestraft Frauen und Mädchen und waren auch zur blutigen Gewalttat bereit. Nicht einmal mehr die Nonnen konnten sich auf dem eigenen Hoheitsgebiet des Papstes vor den Baronen, wie die Aristokraten genannt wurden, sicher fühlen. Die römische Bürgerschaft dagegen betrachtete sich als selbstverantwortlichen Stadtstaat und gab ihren Freiheitsanspruch nicht auf, obwohl sie offiziell dem Papst als weltlichem Herrscher unterstand und in der politischen Wirklichkeit des Alltags von den Baronen tyrannisiert wurde, ohne sich wehren zu können. Aus diesem Grunde rief sie 1312 den deutschen König Heinrich VII. zur Kaiserkrönung ins Land, auf daß er mit des Papstes Segen für Ruhe und Ordnung sorge. Gegen den Willen der päpstlichen Beauftragten setzte das Volk die Krönung im Lateran durch, weil der offizielle Krönungsort, der Vatikan, mit der Engelsburg von Aufständischen in Besitz gehalten wurde. Aber Heinrich VII. vermochte weder seine politischen Gegner noch die halbaristokratischen Banden unter seine Botmäßigkeit zu bringen, und als ihm die geizigen Römer auch noch die Krönungssteuer verweigerten, mit denen er nach altem Brauch seine Zugunkosten zu bestreiten hatte, zog er verbittert ab. Seinem Nachfolger König Ludwig von Bayern erging es kurze Zeit später nicht anders. Er kam ohne des Papstes Segen als Gebannter und ihn in die Stadt einzulassen und 1328 sogar aus eigener Machtvollkommenheit gegen den Willen des eigenen Territorialfürsten und Herrschers von Avignon zum Kaiser zu krönen, war eine aufsehenerregende Demonstration munizipaler Selbständigkeit. Aber auch Ludwig mußte abziehen, als er den Römern nach Herkommen die Krönungssteuer abverlangte.

Diese Zeit brachte Rienzo hervor, der über Jahrhunderte hin ein italienisches Symbol blieb. Er kam aus der einfachsten bürgerlichen Schicht: sein Vater war Schankwirt, seine Mutter Wäscherin. Aber die Gerüchte wollten nicht verstummen, Kaiser Heinrich VII. habe sich in eben dieser Schankwirtschaft für einige Tage vor Verrätern verbergen müssen und die bildschöne und blutjunge Frau zu seiner Geliebten gemacht. Cola di Rienzo, im Todesjahr des Kaisers 1313 zur Welt gekommen, sollte die Frucht dieser Liebe und nach dem frühen Tode der Mutter aus diesem Grunde vom Vater nach Anagni zu Verwandten gegeben worden sein. Dort blieb er zwanzig Jahre. Als er 1333 nach Rom zurückkehrte, geriet er sofort in die Strudel der Gewalttat. Sein Lieblingsbruder wurde erschlagen, ohne daß er bei den Colonna hätte Gerechtigkeit finden können. Seine Heirat mit einer schönen Notarstochter drängte ihn bald auf die Sozialarbeit, die ihm tiefe Einblicke in die Zerrüttung der römischen Verhältnisse gestattete und ihm den ersten Ruhm einbrachte. Seine vermutete kaiserliche Abstammung, die ihm ein königliches Charisma zugestand, ließ ihn sich *um große Dinge bemühen.* Er begann Rechtswissenschaft und Rhetorik zu studieren und bildete sich zum Gelehrten. Als Altertumsforscher und insbesondere Inschriftenspezialist erwarb er sich einen bis heute ungetrübten wissenschaftlichen Namen.

Bald wurde die römische Volkspartei auf ihn aufmerksam, die ein Gegengewicht zu den aristokratischen Parteien der Colonna und Orsini zu bilden suchte. Als es dieser Partei 1343 vorübergehend gelang, die Stadtgewalt in die Hand zu bekommen, schickte sie Rienzo als ihren erfolgversprechendsten Vertreter zu Papst Clemens VI. nach Avignon. Er sollte dem Papst die Mißwirtschaft der Aristokratie schildern und ihn veranlassen, in eine neue römische Volksverfassung einzuwilligen. Rienzo besaß das Auftreten eines Fürsten, die Beredsamkeit eines antiken Meisterrhetors, die Phantasiekraft eines Dichters und die Sprachgewalt eines Propheten. Der Papst, selber ein begeisterter Rhetoriker, war von ihm hingerissen. Trotzdem scheiterte seine Mission, zumal die Popolarenpartei Roms ihre Herrschaft wieder verloren hatte. Schon rüsteten die Aristokraten zur Rache. Eine Rückkehr nach Rom schien ausgeschlossen. Rienzos lebenslanger enthusiastischer Freund Petrarca rettete ihn vor dem Verhungern und brachte ihn im Gefolge des Papstes unter, der die Machterweiterung der Adelsgeschlechter auf seine Kosten mit zunehmender Besorgnis sah, ohne sich indeß offiziell wehren zu können. Um so eher war er geneigt, Rienzo ein Jahr später unter Umgehung seiner an sich für diese Ernennung zuständigen römischen Stellvertreter, der Senatoren, unmittelbar zum »Notar der päpstlichen Kammer« zu erheben, womit Rienzo wirtschaftlich gesichert und gleichzeitig weitgehend vor den Nachstellungen seiner politischen Gegner geschützt war. Seiner Rückkehr nach Rom stand somit nichts mehr im Wege.

Diese erfolgte 1344. Die nächsten Jahre verbrachte er damit, die römische Bevölkerung Schritt für Schritt gegen die Aristokratie aufzuwiegeln. Er verfuhr dabei so geschickt, daß er den gefährlichen Baronen unentdeckt blieb. Rienzo verkehrte in ihren Häusern, saß mit ihnen zu Tische und spielte ihnen bewußt die Rolle des Clowns vor, über den man lachte, ohne ihn politisch und sozial ernst zu nehmen. Er wiegte auf diese Weise die Barone in Sicherheit und konnte insgeheim um so stärker getreu seines Clemens VI. gegebenen Versprechens die Volksbelange unter dem Schutze des Papstes vertreten. Um die Bevölkerung aufstandstauglich zu machen, impfte er ihr ein neues nationales Selbstbewußtsein ein. Seine Kenntnisse in der Inschriftenentzifferung nutzte er, den Römern Rechtsgeschichte zu erteilen und ihnen aus der Vergangenheit Auskünfte über abhanden gekommene Ansprüche und Freiheiten zu geben. Er ließ allegorische Bilder malen, in

Petrarca 1337 an den Kardinal Giovanni Colonna in Avignon:

Der Hirt wacht hier bewaffnet in den Wäldern, aber er fürchtet nicht so sehr die Wölfe als die Räuber. Der Pflüger schreitet gepanzert, und den widerstrebenden Stier stachelt er mit der Lanze. Der Vogelsteller deckt seine Netze mit dem Schild. Der Fischer hängt den Angelhaken mit dem trügerischen Köder am Schwert auf. Und, du wirst es nicht glauben, wer aus dem Brunnen Wasser zu schöpfen hat, bindet den rostigen Helm an einen Strick. So geschieht hier nichts ohne Waffen. Die ganze Nacht hindurch tönt einem der Schrei der Wächter auf den Mauern im Ohr oder der Ruf »Zu den Waffen«.

Aus der Vita di Cola di Rienzo, 14. Jahrhundert:

Die Stadt Rom stand in höchster Bedrängnis. Jeden Tag wurde gekämpft, geplündert, wurden Nonnen geschändet, unerwachsene Mädchen entehrt, das Weib dem Manne aus dem Bett gerissen. Die Feldarbeiter wurden vor den Toren ausgeraubt, die Pilger, die die heiligen Kirchen besuchen wollten, geplündert und erwürgt. Die Priester führten einen schlechten Lebenswandel. Überall herrschte Zügellosigkeit, nirgends Gerechtigkeit. Nirgends sah man Rettung, jedem drohte der Untergang. Recht war nur mit dem Schwert zu erlangen. Es gab keine andere Hilfe, als sich mit Verwandten und Freunden zur Verteidigung zusammenzutun. Jeden Tag sah man Zusammenrottungen Bewaffneter.

Cola di Rienzo im Juli 1347 an Papst Clemens VI.:

Es freuen sich die Armen, es jubeln die Schwachen, die das unersättliche Wüten tyrannischer Wildheit bisher ängstigte. Es freuen sich die Guten, es frohlocken die Friedfertigen, es jubeln mit ihnen die Sanftmütigen zu Gott, daß die Räubereien ein Ende haben und daß nunmehr jeder von seiner Arbeit und von seinem Ertrage leben muß.

Aus der Vita di Cola di Rienzo, 14. Jahrhundert:

Da begannen die Wälder sich zu freuen, daß es in ihnen keinen Räuber mehr gab; da begannen die Stiere wieder den Pflug zu ziehen; die Pilger strebten von neuem den Heiligtümern zu, und die Kaufleute nahmen ihre Reisen wieder auf. In dieser Zeit befiel Furcht und Zittern die Tyrannen. Alle Gutgesinnten aber jauchzten, daß sie von der Knechtschaft befreit waren.

denen sich die Römer wiedererkannten, lieferte ihnen hinreißende rhetorische Auftritte mit Text-, Bild- und Rechtserläuterungen und lehrte das zum größten Teil aus Analphabeten bestehende Volk, wie seine Rechte durch bloß angemaßte Herrschaftsansprüche anderer beeinträchtigt wurde.

Im politisch günstigsten Augenblick holte er zum entscheidenden Schlag aus. Die Adelsfamilien hielten sich außerhalb Roms auf, die Senatoren regierten durch Stellvertreter, die wehrhafte städtische Miliz war von Rom zu einem Getreidetransport abberufen worden. Rom ohne Blutvergießen in die Hand zu bekommen war demnach für einen entschlossenen Mann leicht. Einmalig günstig standen außerdem die außenpolitischen Konstellationen. Der militärische Rückhalt der Barone, Neapel, war durch schwerste innenpolitische Auseinandersetzungen gebunden und hatte genug zu tun, sich vor der Bedrohung durch Ludwig von Ungarn zu schützen, der zu einem Einfall rüstete, um die Ermordung seines Bruders Andreas zu rächen. Die deutsche Politik beschäftigte sich gerade mit Gegenkönigsstreitigkeiten, die auch die ungeteilte Aufmerksamkeit des Heiligen Stuhls in Anspruch nahmen. So verjagte Rienzo im unblutigen Putsch vom 19. Mai 1347 mit Billigung des päpstlichen Vertreters die Senatswachen und Beamten vom Kapitol und rief die Bürger für den nächsten Tag, am Pfingstsonntag (20. 5. 1347), zu einem friedlichen Parlament ein.

In den folgenden sieben Monaten Regierungszeit, in der Rienzo klug genug war, auf den ihm angebotenen Königstitel zu verzichten und sich unter Berufung auf die Antike bloß Tribun zu nennen, gelang ihm das, was Kaiser, Könige und Päpste seit Menschenaltern vergeblich versucht hatten: die Befriedung des Distrikts Rom. Seine neue Munizipalgesetzgebung war schlechterdings so vorbildlich, daß sie wenig geschwächt seinen Sturz überlebte und in die römische Ordnung der sechziger Jahre einging. Er ordnete das Steuerwesen neu, stellte die Justiz ohne Ansehen von Stand und Person wieder her, säuberte das Land von den Räuberbanden und versöhnte als Gipfel seiner staatsmännischen Klugheit die wichtigsten der so lange widerstreitenden Adelshäuser untereinander und mit der Verfassung, so daß sie selber sich in den Dienst der Stadt stellten, die Verfassung beschworen, sich wie loyale Römer fühlten und schließlich sogar die militärischen Angelegenheiten übernahmen, um das neue Staatsgebilde zu schützen und Rienzo die wenigen noch abständig-feindlichen Barone mit Gewalt zu unterwerfen.

Bis zu diesem Augenblick unterstützte ihn die päpstliche Politik; aber am 1. August 1347 beging er den ersten folgenschweren Fehler: er sprach den deutschen Fürsten das Recht ab, mit dem deutschen König auch den deutschen Kaiser zu wählen und billigte das Recht der Kaiserwahl ausschließlich dem römischen Volk zu, vor dessen Tribunal er die deutschen Fürsten zur Vertretung ihrer Ansprüche lud. Am selben Tage erklärte er alle Italiener für römische Bürger und damit für frei.

Der Widerhall dieser Politik war außerordentlich; Europa schaute gebannt auf den glänzenden Staatsmann, der die Ansprüche des Papstes ausdrücklich nicht in Zweifel zog, obwohl der Papst zwangsläufig eine Gegenwendung Rienzos zum weltlichen Herrschaftsanspruch der Kirche befürchten mußte, wünschte doch Rienzo, um es in einem Satz auszudrücken, den italienischen Nationalstaat zu begründen, wie man ihn als französischen Nationalstaat auch auf französischem Boden zu verwirklichen begann. Als Abkömmling des 14. Jahrhunderts konnte er sich diesen Staat trotz aller Antikenkenntnis und trotz allen Frührenaissancegeistes nicht als demokratischen Parlamentarstaat, sondern nur als Imperialstaat denken, in dem Papst und Fürst gleichberechtigt nebeneinander wirkten. Wenn sich in diesem Augenblick der Papst, den er gerade erst von einigen

sehr unangenehmen militärischen Feinden befreit hatte, gegen ihn stellte, so bewies er damit wahrscheinlich mehr politischen Weitblick als Rienzo, der sich möglicherweise über seine wirkliche Stellung zum Papsttum hinwegtäuschte. Ohne die Angriffe Papst Clemens VI. konnte sich Rienzo allerdings aus seiner Sicht gesehen niemals veranlaßt gefühlt haben, gegen den Thron Petri anzutreten; denn er bewies an sich dem Papsttum viel Treue und fand in seinen Briefen an den Papst immer wieder überzeugende Worte der tiefsten Ehrerbietung vor dem Amt und der Sendung des Stellvertreters Christi auf Erden. Er wäre auch unangefochten geblieben, wenn er nicht weitere Fehler hinzugefügt hätte: sein Regierungswerk aus religiösen Gründen mit Symbolen zu belasten, die ihm gefährlich werden mußten, in der Wanne Konstantins des Großen zu baden, sich vom römischen Volk zum »Ritter des Heiligen Geistes« schlagen zu lassen und ein pompöses Hofzeremoniell auszuarbeiten, das unduldbar Christliches mit Heidnischem verquickte. Aber selbst diese Handhaben, die er dem geistlichen Gericht bot, hätte er ohne erneute und beschämende Verfeindung mit den ihm eben noch zugefallenen Adligen nicht zu fürchten gehabt; doch seine Angst vor Anschlägen auf sein Leben und seine Regierung verleiteten ihn dazu, die angesehensten Barone auf den bloßen Verdacht hin wegen Mordversuchs zu verhaften und zum Tode zu verurteilen, um aus den im Angesicht der Vorbereitungen zu ihrer Hinrichtung angstgepeinigten Männern Schuldgeständnisse zu erpressen, die ausblieben, weil die Barone unschuldig waren, so daß er sich schließlich gezwungen sah, sie kurz vor der Vollstreckung wie ein Komödiant zu begnadigen. Mit einigen von ihnen söhnte sich Rienzo wieder aus; die stolzesten der Adeligen aber verließen Rom, rotteten sich zusammen und lieferten ihm, nachdem sie vom Umschwung der päpstlichen Meinung erfahren hatten, am 20. November 1347 die berühmte »Schlacht an der Porta San Lorenzo«, die Rienzo zwar gewann und dabei fast das ganze Geschlecht der Colonnesen aufrieb, die er aber militärisch nicht mehr richtig nutzen konnte. Rienzo selber war mit seinem Sieg nicht mehr viel geholfen. Zwar hatte er den römischen Adel so geschwächt, daß er der künftigen römischen Munizipalgesetzgebung keinen nennenswerten Widerstand mehr leisten konnte; doch war auch seine Stellung unhaltbar geworden. Zur selben Zeit nämlich erhielt er die Nachricht vom tödlichen Jagdunfall Kaiser Ludwigs des Bayern, mit dem er in politischen Verhandlungen stand, und er konnte jetzt den Zeitpunkt absehen, wann sich die deutsche und die päpstliche Politik wieder stärker italienischen und römischen Angelegenheiten zuwenden werde. Die von Rienzo nach der römischen Unabhängigkeitserklärung ausgesandten Friedensboten hatten zwar im Ganzen gesehen Erfolg gehabt und mit neuen Bündnissen Hilfstruppen und diplomatische Unterstützung eingebracht, trotzdem war die Unmöglichkeit eines Interessenausgleichs zwischen den vielfach rivalisierenden einzelnen italienischen Bezirken und Städten unverkennbar. Italien schien für die von Petrarca beschworene ITALIA UNA, für den italienischen Nationalstaat, längst nicht gerüstet, und die immer deutlicher werdenden Neigungen Rienzos, sich selbst die Krone eines Königs oder Kaisers von Italien aufzusetzen oder aufsetzen zu lassen, führten eher dazu, die Widerstände zu versteifen statt sie aufzulösen. Rienzo blieb nichts anderes mehr übrig als sich Anfang Dezember dem Papst zu unterwerfen, seine verschiedenen, politisch zu weit gehenden Erklärungen zu widerrufen und sich mit einer römischen Distriktspolitik zu bescheiden. Das wiederum führte zu Schwierigkeiten in den eigenen Reihen, die sich eine radikalere Italienpolitik Rienzos wünschten, ohne deren Unmöglichkeit einzusehen. Erhöhte Steuern, nicht zuletzt der kostspielige, imperatorische Glanz, mit dem er sich zu umgeben pflegte, begannen zusätzlich auch seine Volkstümlichkeit zu untergraben. Ein kleiner, an sich wenig bedeutender Zwischen-

fall von Subordination veranlaßte ihn dann, am 15. Dezember 1347 das Tribunat niederzulegen. Zwar versuchte er kurze Zeit später mit militärischer Hilfe zurückzukehren; allein sein eigener Bruder unterschlug die zur Söldneranwerbung bestimmten Gelder, und sein wichtigster Verbündeter, König Ludwig von Ungarn, mußte wegen der ausbrechenden Pest Neapel unverzüglich verlassen.

Nach mancherlei Abenteuern verbarg sich Rienzo vor den päpstlichen Häschern achtzehn Monate lang als einfacher Mönch in den Abruzzen und lud dort seine ohnehin starke Neigung zum Mystizismus weiter auf. Dann begab er sich zu König Karl IV., dem glücklicheren Nebenbuhler des verstorbenen Ludwigs des Bayern, um diesen für eine nationale italienische Politik einzunehmen, ohne Erfolg. Karl IV., der später die Inquisition einführen sollte, wünschte seine erstrebte Kaiserkrönung nicht durch Rienzos, sondern durch des Papstes Vermittlung. Trotz der zwingenden Diagnose der politischen Lage, die Rienzo dem König gab und die auch mit der späteren Wirklichkeit übereinstimmte (z. B. Clemens VI. dächte nicht daran, ihn zum Kaiser zu krönen), wurde er, wenn auch mit Ehrerbietung, verhaftet und nach vielfacher, von Karl IV. wohl planmäßiger Verzögerung, Papst Clemens VI. überstellt, der, wie man behauptete, Rienzo nur deshalb haßte, weil Rienzo vom Papste die Bekämpfung der zunehmenden Verweltlichung der katholischen Kirche verlangte und, besonders schlimm, zu Clemens VI. Entsetzen von ihm erwartete, das freundlich-sichere, mondäne Avignon mit dem unwirtlichen verfallenen Rom zu vertauschen. Offensichtlich hatte aber Clemens VI. mit dem Prozeß gegen den nach wie vor angesehenen und papsttreuen Rienzo keine Eile. Drängende Eingaben Karls IV., Rienzo an Leib und Leben zu schonen, kamen hinzu. So verging die Zeit und Clemens VI. verstarb. Sein Nachfolger, Papst Innocenz VI., war aber genau der Mann, den Rienzo brauchte. Auch Innocenz VI. bekämpfte erbittert die so weit fortgeschrittene ECCLESIA CARNALIS der christlichen Kirche. Ein Papst wie dieser, der sich zum Unwillen Nachgeordneter daran machte, die päpstliche Hofhaltung asketisch umzuformen, konnte sich durch die voraufgegangenen Angriffe Rienzos auf die nicht zuletzt im Bilde der lebenslustigen Hofhaltung von Clemens ausgedrückte Verweltlichung der Kirche auf keinen Fall beleidigt, eher bestätigt fühlen. Da außerdem König Karl IV. sowie die beauftragten Prager geistlichen Untersuchungsbeamten alle von Rienzo in der Erregung gemachten und ihn möglicherweise belastenden Äußerungen verschwiegen hatten, konnte es ihm nicht schwerfallen, Rienzo nicht nur freizusprechen und damit voll zu rehabilitieren, sondern den staatsmännisch so begabten ehemaligen Tribunen auch noch in seiner von Clemens VI. angefochtenen, vom römischen Volke verliehenen Ritterwürde ausdrücklich zu bestätigen und ihn zu guter Letzt als Krönung seines Wohlwollens zum Senator von Rom zu erheben. Mit dieser Würde war Rienzo so etwas wie der Vizekönig des Papstes für Rom geworden, und er sah sich nunmehr in der angenehmen Lage, sein Reformwerk an derselben Stelle, jetzt allerdings mit ausdrücklicher Billigung des Papstes, weiterzuführen, wo er es vor sieben Jahren hatte im Stich lassen müssen.

Mit allerhöchsten Vollmachten versehen kehrte er am 1. August 1354 nach Rom zurück. Noch hatte es Verzögerungen gegeben; er reiste gegen den stillen Wunsch des päpstlichen Oberbefehlshabers Kardinal Albornoz, der die Zeit für Rienzos Rückkehr wohl für verfrüht hielt. Andere meinten, es sei Eifersucht im Spiele gewesen. In Rom herrschte inzwischen wieder wie früher Anarchie, so daß die Entsendung des redegewaltigen Tribunen nicht zuletzt auch im Vorteil des Papstes lag. Aber um seiner mit Eifer in Angriff genommenen Aufgabe gerecht werden zu können, ließ sich Rienzo in ein an sich vernünftiges militärisches Unternehmen ein, für das er aber finanziell noch keineswegs

ausreichend gerüstet war. Als die Gelder ausgingen und von Albornoz Hilfe nicht zu erwarten war, blieben ihm nur Steuererhöhungen übrig, durch die er die Bevölkerung gegen sich aufbrachte. Erpressungen, widerrechtliche Verhaftungen, Einkerkerungen, aus denen man sich durch Lösegeld befreien konnte, und andere üble Willensakte wurden ihm für diese letzte Zeit nachgesagt. Die Hinrichtung des angesehenen Söldner-Bandenführers Fra Monreale legte man ihm als Flucht vor einer unaufbringlichen Zahlungsverpflichtung aus. Wie vor ihm Kaiser Heinrich VII. und Kaiser Ludwig der Bayer scheiterte jetzt auch Cola di Rienzo am Geld. Er war dick geworden, stand oft unter dem Einfluß von Alkohol, den er zu sich nahm, um sich von einem Übel Erleichterung zu verschaffen, an dem er als böse Folge der Haft litt, und verlor offensichtlich auch den größten Teil seiner ehemaligen außerordentlichen Kraft der Massenbeeinflussung. So konnten die wegen der Schlacht an der Porta San Lorenzo rachedurstigen Überlebenden der Colonnasippe den römischen Pöbel aufwiegeln, und dieser ermordete Rienzo am 8. Oktober 1354, als er aus dem in Brand gesteckten Kapitol zu flüchten suchte.

II. Zur Geschichte des Rienzo-Bildes

Rienzo hat, wenn auch oft unterschwellig, über all die Jahrhunderte hin auf Italien und sogar darüber hinaus eingewirkt. Daß man in der Munizipalgesetzgebung der Stadtstatuten von Rom aus dem Jahre 1363 den 20. Mai, also den Beginn seines Tribunats, zum Feiertag erklärte, sprach für die Verehrung, die man ihm auch nach seinem Sturz und Tod entgegenbrachte. Dann aber wurde die Erinnerung an Rienzo für viele Jahrhunderte systematisch erstickt, so daß aus innenpolitischen Zweckmäßigkeitserwägungen auch keine Kunde mehr über die von einem Zeitgenossen verfaßte VITA zu erwarten war. Erst im Jahre 1624 wurde die VITA gedruckt, die zweite Auflage kam bereits 1631. Die Fragen nach der Echtheit der Lebensbeschreibung sind später zu ihrem Gunsten geklärt worden.

Es war der französische Jesuitenpater Du Cerceau, der im Jahre 1733 die erste neuere Rienzo-Biographie lieferte. Sie erfuhr in kurzer Zeit acht Auflagen, verzerrte aber das Bild des Tribunen zu einer auf der Scheide von Scharlatanerie, Betrügerei und Wahnsinn stehenden Karikatur, deren Handeln nicht von der Staatskunst, sondern von Eitelkeit, Ehrgeiz, Größenwahn und Phantasterei bestimmt war. Dieses Rienzo-Bild hat, bis auf die Umschreibung des Namens Rienzo in Rienzi, das Wissen um den letzten Tribunen für ein Jahrhundert festgelegt. Ernsthafte kritische Historiker wie Gibbon oder Sismondi richteten nichts dagegen aus. In dieser Gestalt wurde Rienzo auch dem deutschen Volk vermittelt. Es war Friedrich Schiller, der in seiner 1788 erschienenen GESCHICHTE DER MERKWÜRDIGSTEN REBELLIONEN UND VERSCHWÖRUNGEN auf über hundert Seiten eine Rienzo-Darstellung bot, die kaum einen Dichter für den Freiheitskämpfer Rienzo begeistern konnte. Nach der dort nachzulesenden Schilderung hatte Rienzos Verstand durch das viele Studieren gelitten, er sollte sich »überstudiert« haben!

Die Wendung in der Rienzobetrachtung kam 1828 durch Zefino Re in Gang. Re gab die alte Rienzo-VITA neu heraus und leistete jene ersten wissenschaftlichen Vorarbeiten, die Bulwer einige Jahre später zu seinem Rienzi-Roman begeisterten. Das war 1835. Bulwer deutete aus dichterischer Sicht erstmals die politische Motivation Rienzos und begriff den Tribunen als einen Staatsmann von hoher Klugheit und freiheitlichem Geist; und die nur wenige Jahre später durch Papencordt (1841) begründete exakte Rienzoforschung bestätigte im großen und ganzen das von dem Dichter, Schriftsteller und Berufspolitiker Bulwer entworfene Rienzobild. Papencordt zog vor allem wichtiges urkundliches Material wie Briefe und Aktenstücke ans Tageslicht, die besser noch als die VITA Rienzos politische Bestrebungen erläutern halfen. Die von Papencordt damals schon begonnene Briefausgabe wurde 1890 von Italien aus ohne wissenschaftlichen Anspruch fortgesetzt.

Als dann Burdach bei der Erforschung der Anfänge des Humanismus auch auf Rienzo stieß, stellte er schwerwiegende Lesartenfehler fest, die eher geeignet waren, das ungünstige Bild vom Tribunen wieder aufzufrischen. So kam es zu der großen vielbändigen Rienzo-Dokumentation Burdachs und Piurs, die in den Jahren zwischen 1912 und 1929 erschien, das gesamte zeitgenössische Akten- und Urkundenmaterial samt Lesarten und kritischen Kommentaren wiedergab und die Rienzo-Forschung schlechthin krönte.

Die Rienzo-Dichtung des 19. Jahrhunderts war fast ausschließlich von Bulwer abhängig, auch die beiden wichtigsten Rienzo-Dramen des 19. Jahrhunderts, die von Julius Mosen und Richard Wagner.

III. Bulwers Roman vom letzten Tribunen

Bulwers Rienzi-Roman RIENZI, THE LAST OF THE TRIBUNES (RIENZI, DER LETZTE DER TRIBUNEN) erschien 1835 dreibändig in englischer Sprache. Der Verfasser, Edward Bulwer Lytton, dritter Sohn des Earl of Lytton, stand noch am Anfang seiner literarischen Laufbahn, die ihn zu einem in Deutschland mehr als in seinem Heimatlande gelesenen Schriftsteller zwischen Scotts historischen und Dickens gesellschaftlichen Romanen machte. Er war neunundzwanzig Jahre alt, als er in Italien auf die Re-Ausgabe stieß, sich bei Gibbons und Sismondi unterrichtete und die anonyme VITA des 14. Jahrhunderts einer gründlichen, im meisten treffenden Kritik unterwarf. Natürlich stand auch bei Bulwer die Vorliebe für den Rienzo-Stoff mit der revolutionären Unruhe seiner Zeit in enger Verbindung. Bulwer war selber Politiker und Diplomat, und er erkannte die Schwächen der VITA und ihre Stärken: ihre Stärken in der sachlichen Darstellung des Tatsächlichen von Rienzos Leben, in der Zuverlässigkeit der Ereignisschilderung, die der Verfasser sehr genau und aus allernächster Nähe Rienzos beobachtet haben mußte — ihre Schwächen in der fehlenden politischen Motivierung, in der Unfähigkeit, Rienzos Staatskunst anders als aus Charakterveranlagungen zu erklären, ohne Gespür für den ausschließlich von der großen Weltpolitik in Deutschland, England, Frankreich, Ungarn und Italien abhängigen Handlungsspielraum zu zeigen, in dem allein sich der römische Reformator bewegen konnte.

Die Wiederherstellung des echten Rienzo-Bildes als eines Aktes der Gerechtigkeit zum Motiv seines Romans zu erklären entsprach dem Willen seiner Zeit. Dort liebte man Freiheitshelden aller Art, seitdem Byron im Ausklang der napoleonischen Ära mit dem CHILDE HAROLD diese Welle hatte entstehen lassen. Was auch galt dieser Generation höher als die Befreiung von gleich welchem Joch! Welch dankbarer Stoff bot sich dem jungen englischen Adelssproß an, der sich auf die reformerische Seite geschlagen hatte und nun am Beispiel Rienzis zu zeigen versuchte, wie glücksbringend und wie gefährlich Reformen sein konnten! Alle Leidenschaften seiner Zeit verklärten sich im Kostüm des 14. Jahrhunderts. Dieser Roman wurde zu einer meisterhaften Mischung aus biographischer Wahrheit in der Lesart Zefino Res, politischer Begründung aus der Erfahrung des Politikers und poetischer Verklärung mit dem Bilderreichtum des Dichters, der die originalen Örtlichkeiten studierte und sie und ihren Geist aus lebendiger Anschauung beschwor, um die Suggestivkraft seiner Darstellung die letzte ungebrochene Überzeugungstreue zu verleihen.

Über aller biographischen Gerechtigkeit und diplomatischen Entfaltung der gegenseitigen Kabinettspolitik verzichtete Bulwer nicht auf dichterische Farben, auf Buntheit und Vielfalt der Bilder, auf poetische Verklärung. Liebesszenen, heroische Entsagungen, makabre Zwischenspiele, pompöse Aufzüge, stille Naturbetrachtungen, blutige Schlachten, glänzende Ritterspiele, verschwiegene politische Gespräche, Verschwörungen, Mordversuche und Rettungen erzeugten ein immerwährend bewegtes Kolorit. Vor allem wich der moralisierende Zeigefingerstil, der ähnliche Produkte des 18. Jahrhunderts noch ungenießbar machte, einem leichten Fazitdenken. Bulwer kam es nicht so sehr darauf an, Hergänge zu schildern als sie vielmehr zu motivieren und im Verlaufe seines Romans herauszubekommen und zu übermitteln, warum die politische Wirklichkeit gerade so und nicht anders verlief. Daß er sich darin mit der späteren Rienzo-Forschung traf, sprach nur für seinen diplomatisch geschulten politischen Scharfblick — wo er sich unterschied, waren es oftmals bloße Nebensächlichkeiten, Lesearten- und Vorlagenfehler, die auf das

eigentliche Deutungsanliegen kaum Einfluß ausübten. So war bei Bulwer Rienzo bspw. der Enkel, nicht der Sohn Kaiser Heinrichs VII., ging Rienzo freiwillig von Karl IV. zu Clemens VI., und, interpretatorisch schon schwerwiegend gezielter, stürzte ihn das Anheften der Bannbulle vor dem Kapitol und nicht die Folge der Ereignisse selber, die sich schon vollendet hatten, als die Bulle in Rom eintraf.

Dabei hütete sich Bulwer bei aller Vorliebe für seinen Titelhelden, ihn zu heroisieren, und etwa dem negativen Rienzo-Bild Du Cercaus ein ebenso positives entgegenzustellen. Aber Bulwer legte größten Wert darauf, von Rienzo den Vorwurf des unpolitisch Größenwahnsinnigen zu nehmen, der an der eigenen Hybris zu Grunde ging. Der Bulwersche Rienzi war ein kluger, menschlich denkender Staatsmann, den ein Zusammentreffen unglücklicher Ereignisse sowie die im entscheidenden Augenblick fehlende moralische und militärische Unterstützung seiner Anhänger zu Fall brachte. Nicht mehr und nicht weniger wollte Bulwer wiedergeben. Aus diesem Grunde dachte er auch nicht daran, politische Gegenspieler Rienzos, etwa Fra Monreale, einseitig als Bösewichter abzutun. Im Gegenteil, eine der schönsten Liebeserzählungen im Roman verknüpfte er mit diesem gefürchteten Banden- und Söldnerführer, um die ausgreifende Menschlichkeit selbst dieses hin- und hergerissenen Mietsoldaten zu deuten. Sie alle bewegten sich in einem unentwirrbaren Rachekreis eingestrickt — jeder trug einen Verlust, der bei vernünftiger Gestaltung der Dinge vermeidbar gewesen wäre: Rienzi seinen Bruder, Adrian seine Geliebte, Nina ihren Mann, Colonna seine Kinder, die Bürger ihre Mitbürger, Väter und Söhne. Am Ende war diese italienische Welt ohne Hoffnung, denn auch die Kirche verkörperte bloß weltpolitische Macht, nicht gnadenspendende geistliche Quelle.

Erstaunlich nüchtern hatte Bulwer diese katholische Welt gezeichnet. Er fand hohe und schöne Worte der Anerkennung für Mönche und Priester, die ihrer Pflicht getreu bis auf den Tod ausharrten, etwa in der schrecklichen Zeit der Pest. Aber um mehr ging es auch nicht. Mit metaphysischen Vorstellungen ließ sich diesem Bulwerschen Christentum nicht beikommen. Es war ECCLESIA CARNALIS, in der sich die Eifersüchteleien und Zänkereien um nichts anders gaben als in der übrigen politischen Welt auch. Bulwer schilderte eine Kirche, die den Dialog mit der Welt seit Jahrhunderten so intim gepflegt hatte, daß sie selber zur Welt geworden war. Ihre Kardinäle und Legaten handelten ebenso als Spitzbuben wie die Barone und Söldnerführer, sie zogen bloß noch ein geistliches Gewand an, um schneller an die Macht zu kommen und ihren Ehrgeiz besser befriedigen zu können. Es ging ihnen allein um weltliche Machtvergrößerung unter metaphysischer Verbrämung. In dem dreibändigen Roman kam nicht ein einziges Motiv zur Geltung, das andere als machtpolitische Aspekte barg. Der Bannfluch des Papstes war eine Waffe wie eine Pike oder ein Schwert. Exkommuniziert oder absolviert wurde in der Weise, wie ein General einer Batterie Artillerie Befehl zum Feuern oder zum Feuereinstellen erteilte, nichts mehr. Warum wurde Rienzi als Tribun in Ruhe gelassen und sogar begünstigt — weil der Papst Geld brauchte, das ihn aus Rom wegen der Räuberbanden nicht erreichen konnte. Warum wurde Rienzi gestürzt — es ergab sich so aus politischen Erwägungen. Warum wurde Rienzi sieben Jahre lang festgehalten — es war für Avignon politisch so besser. Warum setzte man Rienzi schließlich als Senator wieder ein — es schien zweckmäßiger für den Papst und seine Macht über Rom. Nicht einmal Rienzi selber sah im Bannfluch etwas religiös Wirkliches, sondern nur einen Machthebel unter vielen, allenfalls macht er sich durch den Mund seiner Frau Gedanken über die politische Wirkung: man muß, so heißt es, den Aberglauben der Menge in Rechnung setzen. Gott war in diesem Roman ein sinnentleerter Begriff, ein Schemen, das weltpolitisch beschworen keine

geistliche Kraft besaß. Es ging nicht um die Seele, es ging um die Macht. Nirgends gab es Gerechtigkeit, nirgends Menschlichkeit, höchstens bei Rienzi, solange er nicht seinem Pomptaumel erlag. Und als letzte Verhöhnung des Lebenselends brachte Bulwer dann eine Pestszene, die zum Schrecklichsten des Buches gehörte und all den aristokratischen Streit, das Bluten und Morden in der politischen Welt, den Plunder von Macht und Ehrgeiz auf die Ebene des immer noch Menschlichen hob, die dem grauenvollen Schauder des anonymen Massentodes weit vorzuziehen war.

So richtig Bulwer damit Aspekte eines Papsttumes aufzeigte, das sich zu sehr ins Tagespolitische verstrickte, so sehr verkannte er den mittelalterlichen Imperialgedanken, der selbst noch die ausweglosen oder ausweglos scheinenden Interessengegensätze auszugleichen vermochte. Als Engländer mußte sein Verhältnis zum Papsttum ohnehin kühl sein, als Sohn des nihilistischen 19. Jahrhunderts der geistliche Anspruch unverständlich, ja unbemerkbar, den selbst noch ein machthungriger Bonifaz VIII. oder ein jagdlüsterner Clemens VI. aufrecht erhielt. Das machte Bulwers Buch doppelgesichtig. Tatsächlich fanden sich auch bei Bulwer die Entschlüsse der Kirche politisch gerechtfertigt, so hart auch immer sie sich ausnahmen. Der Kardinal, der da nach Rienzis erstem Sturz an der Spitze der Barone wie ein Sieger in Rom einritt, gab sich platterdings wie ein Verbrecher; aber selbst dieses unsympathische Subjekt konnte den übergeordneten Rechtsanspruch der Kirche nicht ruinieren. In der geschichtlichen Wirklichkeit des 14. Jahrhunderts wurde ja Rienzo in der Tat freigesprochen, er wurde wirklich rehabilitiert; aber er hatte auch wirklich schwere politische und taktische Fehler begangen, die sein Verbleiben im Amt fraglich machten. Bulwer jedoch, der die Kirche nur machtpolitisch sehen konnte, durfte in diesem Zusammenhang keine anderen mehr als machtpolitische Rücksichtnahmen gelten lassen, die mit Recht nichts zu tun hatten. Rienzi war bei Bulwer unschuldig wie der historische Rienzo; aber freigesprochen wurde er anders als der historische Rienzo nicht deshalb, sondern weil die Kirche ihn noch brauchen zu können meinte, weil der fürsprechende Kardinal, der spätere Oberbefehlshaber Albornoz, die Gunst einer ihm unbekannten Dame erringen wollte, die den Freispruch als Vorausleistung forderte. Daß es sich um Rienzis Gemahlin handelte, wußte da der Kardinal noch nicht. Aber selbst dieses menschliche Moment verdünnte Bulwer noch mit politischem Ehrgeiz. Der Kardinal liebte, aber das allein, so sah es Bulwer, hätte ihn nicht vermocht, einem so gefährlichen Manne zur Freiheit zu verhelfen, wenn er nicht dachte, ihn politisch benutzen zu können. Bei Bulwer hieß das lakonisch *just resolves — and sordid motives to all* = gerechte Beschlüsse aus schmutzigen Motiven. In dem ganzen zynisch-widerwärtigen politischen Handel war kaum eine Spur menschlicher Anständigkeit zu entdecken — hier überzeichnete Bulwer um des Systems willen, auch wenn er die letzte Liebesbegegnung zwischen Nina und dem ehrgeizigen Kardinal einem erhebenden, ritterlich befriedigenden Ende zuzuführen wußte. Denn der historische Papst Innocenz VI., der den historischen Rienzo freiließ, war im Gegensatz zu seinem festesfrohen, weltzugewandten Vorgänger Clemens VI. ein fast schon coelestinischer Anhänger einer ECCLESIA SPIRITUALIS, für den das metaphysische und gerade nicht das machtpolitische Moment seines Wirkens im Vordergrund stand. Davon sah Bulwer ab. Für ihn war die Kirche im Bilde des frühen 19. Jahrhunderts ein politisches Machtinstrument, das statt mit weltlichen Waffen mit geistlichen ficht und seine wahren Absichten unter dem Deckmantel metaphysischer Glaubenssätze verbirgt. Die Einzugsszene in Rom war dafür beispielhaft. Zynischer als dieser Kardinal, der kaltlächelnd die neuen Untaten der Barone übersah, hätte sich der

schlimmste Bandenhäuptling nicht aufführen können. Was also sollten in diesem Zusammenhang christliche Glaubenssätze besagen!

Das Volk dann, um das es dem historischen Rienzo so sehr ging, spielte bei Bulwer eine erstaunlich zwiespältige Rolle, erstaunlich, weil doch der Politiker Bulwer selber einer Volkspartei angehörte. Die erschütternden Szenen vom Romanbeginn wichen bald anderen Bildern. Aus den Anhängern, die mit gläubigem Vertrauen auf Rienzi hofften, wurden unvermutet Kritiker mit bösartigen Zungen. Diejenigen unter ihnen, die ihm als erste zujubelten und seine Unternehmungen in Gang brachten, waren auch die ersten, die ihn verließen, die sich gegen ihn stellten, ihn verrieten und schließlich auch ermordeten. So wie die Barone und Kardinäle nur ihren intellektuellen machtpolitischen Zielen nachhingen, folgte das Volk seinen niederen Instinkten, verabscheute es jede geistige Kontrolle. Mit Vernunft oder Verstand war da wenig auszurichten: ohne Einsicht in die Folgen unterlagen sie der Faszination rhetorischer Demagogie. So jubelten sie heute Rienzi, morgen Baroncelli zu, waren sie zur siegreichen Schlacht bereit oder liefen feige davon, je nach Stimmung und Laune. Was sich daraus ergab, war so oder so schlimm.

In der Mitte dieser Bulwerschen Konstruktion stand Rienzi, sowohl politisch klug wie menschlich besorgt. In ihm vereinten sich beide Welten, und er scheiterte an der situationsbedingten Unmöglichkeit, die Sphäre der reinen Macht mit der Sphäre der reinen Emotion zum Ausgleich zu bringen. So kam das Ende, wie es kommen mußte: das Volk geriet erneut in die Fänge einer Demagogie, die aber nicht wie die Rienzis moralisch bedingt war, sondern Verführung zum eigenen Nutzen ohne Rücksicht auf entstehendes menschliches Elend trieb. Auf diese Weise spielte der zwielichtige Baroncelli die Macht an die Barone zurück.

Der originale Name Baroncelli kam Bulwer sicher recht. War sein historischer Träger einer der treuesten und tatkräftigsten Freunde des aufständischen Notars und Tribunen Rienzo, der vor dessen zweiter Machtübernahme, als Rienzos Senator-Ernennung für die Ungeduld der Römer zu lange auf sich warten ließ, als *tribunus secundus* im Geiste Rienzos, von Albornoz im Senator-Amt bestätigt, die römische Herrschaft ausübte und Rienzo freundschaftliche Rücksichten auferlegte, Rom nicht eher als nach seinem (von Rienzo nicht veranlaßten) Sturz zu besetzen (auf Baroncelli folgte aber erst noch ein weiterer ehemaliger Rienzo-Vertrauter, Guidi de' Patrizi, als römischer Senator; ein Beweis mehr dafür, daß es Albornoz mit der vom Papst gewünschten politischen Wiederverwendung Rienzos nicht eilig hatte!), so mochte die plurale Diminutivform seines wortspielgeeigneten Namens paradigmatisch die Funktion offenbaren, die Francesco Baroncelli in der Vorstellung Bulwers und damit im Bewußtsein der ihm folgenden deutschen Dramatiker einnahm: letzten Endes doch nur ein baron-cello, ein kleiner Möchtegern-Baron zu sein, der auf seine Weise unter Nachahmung bedeutender (aristokratischer) Vorbilder den, so lange es geht, Gewaltherrscher auf Kosten des Volkes wie Rienzis spielt und dabei stellvertretend für die geheimen Wünsche all der vielen anderen Wunsch-Barone und -Barönchen zu stehen kommt. So schlüssig diese Formel für Bulwer aufging, so wenig wurde sie dem Original gerecht.

Wie makaber hat Bulwer die endgültige Trennungsszene komponiert! Man folgte Rienzi nicht mehr, indem man die Papstbulle vorschützte. In Wirklichkeit war es die unterschwellige Kritik, die das Vertrauen zerstörte und den Tribunen um seine Anhänger brachte. Wie so oft hatten auch hier die falschen Argumente die leichteste Beweiskraft: wenn man für Rienzi kämpfe, werde man zwar siegen, aber viele Tote haben und Rienzi werde gut zu Abend speisen. Daß man schließlich für sich selber kämpfte, unterschlug die Demagogie. Wenn man Rienzi mehr Steuern zubillige, werde er bald die silbernen Trompeten durch goldene ersetzen. Daß er das Geld brauchte, um Soldaten zu bezahlen und damit Bürgerblut zu schonen, entfiel dem emotionalen Vorbewußtsein. Bulwer zeigte die Folgen dieses Fehlverhaltens unverzüglich: nach Rienzis Sturz ließ er die Barone ein-

reiten, rachedurstig, bar aller staatspolitischen Besonnenheit und zu jeder Tat entschlossen. Ihr Mob begann auf der Stelle das große Töten, und man sah diejenigen zuerst fallen, die eben noch aus einleuchtenden Gründen so sehr um ihr Leben besorgt waren, die weinten und sich gerührt zeigten, aber Rienzi trotzdem im Stich ließen — auch der letzte Überlebende einer Sohnesschar, der nicht mehr kämpfen wollte, weil doch wenigstens einer sich der alten Mutter bewahren müsse. Am Ende konnte man absehen, daß es mehr Tote geben werde, als man sie je in einer siegreichen Schlacht gegen die Barone unter Rienzi verloren hätte, von der Versklavung, die jetzt noch hinzukam, nicht zu reden. Man verweigerte Rienzi die Steuern — die Barone und der Kardinal werden sie sich doppelt und dreifach nehmen und sie für sich, nicht für das Volk von Rom verbrauchen. *Wer ist zu tadeln,* überlegte Bulwer an dieser Stelle, *der Verlassene, oder diejenigen, so ihn verließen?*

Die Frage nach Recht und Schuld hat Bulwer nirgends aufgeworfen. Das war machtpolitische Erkenntnis: die Menschen sind gut oder sie sind schlecht, genau so, wie sie für unsere Zwecke taugen = *Men are good or bad as they suit our purpose;* es entstammte dem Wörterbuch eines machtpolitischen Nihilismus, der sich an der Realität geschult hatte: Nicht die Mittel und nicht der Zweck sind heilig, der Mensch ist nur eine Figur auf einem unübersehbar großen weltpolitischen Schachbrett, er wird gezogen, er wird geschlagen oder er darf schlagen nach der Maßgabe, wie es einem übergeordneten, antimetaphysischen politischen Augenblickszweckdenken gefällt.

Bulwers Stellung zum Volk wurde von Kapitel zu Kapitel spürbar gleichgültiger, ja feindlicher. Am Ende blieb von diesem Volk nur noch eine anonyme Masse übrig, für die Freiheit, um mit Bulwer zu sprechen, nichts als eine Laune des Augenblicks war. Dieses Volk stimmte sich mit derselben eilenden Geschwindigkeit gegen Rienzi um, mit der es ihm einst zufiel. Literarturhistorisch war die Nähe Shakespeares bei diesen Szenen unverkennbar, sogar der klassische Demagogensatz vom *honest man,* dem aufrichtig dafür gehaltenen ehrenwerten Mann, fehlte nicht, nur hieß er bei Bulwer nicht Brutus, sondern Baroncelli. Aber während bei Shakespeare das Volk in der Schlußphase des Dramas von einer falschen zu einer richtigen Handlung geführt wurde, vollzog sich der Prozeß bei Bulwer umgekehrt. Vom tränenreichen dankbaren Jubel der ersten Kapitel bis zu der mit der historischen Wirklichkeit übereinstimmenden bestialischen Schändung der Leiche Rienzis verlief die Bewertung des Volkes mit immer unguteren Noten. Das Volk schlechthin schließlich war das, als was es am Ende des Romans noch übrigblieb: eine bösartige, dümmliche Masse, für die sich kein vernünftiger Mensch je einsetzen würde. Sie brachte alle nur denkbaren halbgebildeten Argumente gegen Rienzi heran, um sich selbst zu rechtfertigen: daß er zu stolz geworden sei, zu viel Aufwand treibe, fehlerhafterweise die Barone nicht rechtzeitig genug hingerichtet habe und somit das später vergossene Bürgerblut verantworten müsse. Rienzi war dieser Beweisführung nach auf halbem Wege stehen geblieben, es waren, wie der anonyme Biograph gleichfalls behauptete, charakterliche, nicht politische Motive dafür ausschlaggebend. Die Annahme der Ritterwürde wurde auf einmal ein albernes Schauspiel genannt, das Bad in der Konstantinswanne ein Sakrileg. Zum Schluß hin baute Bulwer dann noch den Aberglauben Roms ein: vor dem Bannfluch versagt die letzte Hoffnung. Bulwer fragte sich nicht, wie das bei einem Volk glaubwürdig zu motivieren sei, das erst wenige Jahre vorher einen gleichfalls vom Papst gebannten deutschen König, Ludwig den Bayer, zum Kaiser gekrönt hatte — und dieses Volk sollte einem geliebten Tribunen abständig werden, nur weil der Papst ihn bannte? Wie viele Nichtkatholiken überschätzte auch Bulwer die Wirkung des Bann-

strahls. Dasselbe sollte später seinen Nachfolgern in Deutschland, Julius Mosen und Richard Wagner, unterlaufen, für die gleichfalls der päpstliche Bann eine Art Zauberwaffe der Kirche zu sein schien. In Wirklichkeit hatte der Bann mit Rienzis Sturz wenig zu tun. Vom Bann erfuhren die Römer erst, als Rienzi schon fort war. Nein, die Römer selber verjagten ihren Tribunen und die Haltung der Kirche bestätigte sie nur. Das allerdings sah Bulwer richtig — und um seine persönliche Meinung zu den Vorgängen nicht untergehen zu lassen, fügte er seinem dreibändigen Roman noch ein knappes Nachwort bei, eine Anmerkung, in der sich sein ganzer Abscheu gegen die Anonymität der Volksmasse niederschlug: es sei das Volk gewesen, das Rienzi umgebracht habe, nur dieses und niemanden sonst treffe die Verantwortung. Bulwer ließ keine Entschuldigung gelten, nicht die der zeitgenössischen politischen Verhältnisse, nicht die der Verführung. Das Volk hatte Rienzi gemeuchelt. Freiheit sei für dieses Volk eine Augenblickslaune gewesen, die kein in Menschenaltern gewachsenes Dasein gehabt habe. Eine solche Freiheit hatte nach Bulwer keine Überlebensmöglichkeit. Bulwer brauchte an dieser Stelle das Beispiel von der schnell aufblühenden exotischen Pflanze, die nach der Blüte ebenso schnell wieder in ihre frühere Nichtigkeit zurückfalle. Aus jedem dieser Sätze hörte man die schmerzliche Verachtung des Politikers über die Bedeutung und den Anspruch von Volksmeinungen heraus. Man mußte gar nicht erst viel von der englischen Politik verstehen, um sich zu wundern, diesen Baron Lytton als Abgeordneten der Whigs, als der Popularenpartei zu sehen. Später schied er aus — um einige Zeit danach als Tory wiederzukommen, als Vertreter der konservativen königstreuen Hofpartei. Daß er an dieser Stelle möglicherweise richtiger stand, darüber wußte sein Rienzi-Roman schon eine halbe Generation vorher Auskunft zu geben.

Bulwer gehörte ursprünglich der Debattiergruppe um John Stuart Mill an, die nach dem Muster Jeremias Benthams den Zweck des Handelns im Nutzen des Einzelnen oder der Gesamtheit der Menschen sah. Diese Lehre bestimmte den Ursprung alles Sittlichen aus Nützlichkeitserwägungen, oder, wie Bentham es ausdrückte, *das höchste Ziel menschlichen Handelns ist das größtmögliche Glück der größtmöglichen Zahl.* Fördert der Mensch die Gemeinschaft, fördert er sich selbst. Dieses Utilitarismus genannte ethische Prinzip macht den Erfolg, nicht die Sittlichkeit zum Maßstab des Handelns.

Bulwer war damals 22 Jahre alt (geb. 1805, gest. 1873). Fünf Jahre später kandidierte er für Southwake und wurde im darauffolgenden Jahr für den Bezirk St. Ives, Huntingdonshire, gewählt. Hier verteidigte er die 1832 in Kraft tretende Reformbill, die das Volk in breiterem Umfang an der Regierung teilnehmen zu lassen verlangte, um eine Revolution zu verhindern. Auf diese Weise kamen 42 bis dahin nicht vertretene Städte und Grafschaften in den Genuß von Abgeordneten, während etwa 100 nicht industrielle Bezirke die ihren verloren, weil Wahlgebiete mit geringerer Einwohnerzahl die Unterhaussitze an neue Industriestädte abgeben mußten. Diese Parlamentsreform verschaffte dem Bürgertum politische Geltung. In der Auseinandersetzung zwischen den Anhängern des Königshauses, die jeder Richtungsänderung der Politik widerstrebten (Tories), und den Liberalen, die auf Abschaffung der Schutzzölle drängten, den Einfluß des Parlaments stärkten und den Freihandel allmählich aufblühen ließen (Whigs), siegten die Liberalen, denen auch Bulwer angehörte. Das bedeutete Kampf gegen die Überlieferungen, wirtschaftlich den freien Wettbewerb und den vom Staat unbehinderten Warenverkehr. Im selben Jahr 1832 wurde Bulwer für Lincoln als Vertreter der Whigs in das erste Reformparlament gewählt. Hier trat er für billige Postgebühren bei Zeitungssendungen und für Steuerermäßigungen aufs Literatur-Copyright von Schriftstellern ein. Zwei Jahre später geriet Bulwer erneut in den Blickpunkt der Öffentlichkeit, als er einen berühmt gewordenen Brief über die Krise schrieb, die entstand, als der mächtigste Liberale, Lord Althorp, nach dem Tode seines Vaters den Grafentitel erbte und ins Oberhaus aufsteigen mußte. Dort war er politisch entmachtet, und der König benutzte die Gelegenheit, auch Lord Melbourne zu entlassen, den Nachfolger jenes Lord Grey, der 1831 die Vorschläge zur Reformbill gemacht hatte.

Aber Bulwer war keineswegs ein radikaler Politiker. Zahlreiche Überzeugungen schieden ihn von seinen liberalen Parteifreunden. Zwar hielt er am 22. Mai 1838 eine Rede zur Anerkennung der Neger, wohl aber verlor er 1841 seinen Kandidatensitz, weil er im Gegensatz zur liberalen Partei einen Schutzzoll auf Korn für unerläßlich hielt und deshalb auch einer geringen Kornsteuer zustimmte.

Erst zehn Jahre später kehrte Bulwer ins politische Leben zurück. Die Zwischenzeit hatte er, vergrämt über den Verlust seines Kandidatensitzes, auf Reisen verbracht. Er war nach Deutschland gekommen, wo man ihn sehr schätzte, erlernte die deutsche Sprache und übersetzte Schillers Balladen. Immer noch war er der Ansicht, Korn müsse mit einem geringen Schutzzoll versehen sein, was natürlich dem utilitaristischen Liberalismus der Whigs grob widersprach und nur die Zustimmung der Tories finden konnte. So wurde Bulwer 1852 als Tory Mitglied des Parlaments für Herfordshire, trat aber im House of Lords niemals aktiv hervor, hielt keine größeren Reden und errang auch keine besondere Stellung unter den Führern seiner Partei. Die Jahre 1858/59 sahen ihn als Sekretär für die Kolonien; sein Ziel war die Neuorganisation der frischen Kolonie British Columbia, die er wegen des Bevölkerungszuwachses und der neuentdeckten Goldfelder für nötig hielt. In den Jahren 1860 bis 1866 beschäftigte er sich mit den Reformbills von Disraeli, Russel und Gladstone, die alle auf die Gefahren hinwiesen, der die Verfassung ausgesetzt sei, wenn den Arbeitern unbegrenzter Zugang zum Parlament gestattet werde. Nur den fähigsten und intelligentesten sollte die Zulassung erteilt werden. Bulwer beendete seine politische Laufbahn sieben Jahre vor seinem Tod (gest. 18. Januar 1873), vom König 1866 zum Earl geadelt.

Die Zusammenhänge zwischen Bulwers politischer Überzeugung und der Vorstellungswelt des Rienzi-Romans lagen auf der Hand. Ohne den utilitaristischen Grundzug seiner frühen philosophischen Gedanken wäre es ihm sicher schwerer gefallen, die auf Erfolg abgestellte Zweckpolitik Rienzos zu erkennen, während ihn das blanke Zweckdenken gleichwohl daran hinderte, den metaphysischen Grundzug der christlichen Kirche des Mittelalters zu sehen. Damit erfüllten sich seine Stärken in seinen Schwächen und sein Roman bekam jene überzeugende Einheit pragmatischer Diesseitigkeit, die ihn so hinreißend machte und Nachahmungen geradezu herausforderte.

IV. Bulwer-Nachfolge

1. Allgemeines

Die beiden aufsehenerregendsten deutschen dramatischen Fassungen des Rienzo-Stoffes im 19. Jahrhundert fußten ausschließlich auf Bulwers Roman, den schon 1835 die Baermannsche Übersetzung nach Deutschland brachte*: das Literaturdrama COLA RIENZI, DER LETZTE VOLKSTRIBUN DER RÖMER von Julius Mosen und das Opernbuch RIENZI, DER LETZTE DER TRIBUNEN von Richard Wagner. Mosens Buch war nicht nur dem Vorteil der Gattung entsprechend poetisch ungleich bedeutender als das Libretto Wagners, dafür wirkte Wagners Arbeit einheitlicher. Die anderen Rienzidramen des 19. Jahrhunderts stützten sich gleicherweise auf Bulwer wie auf Mosen und Wagner und wurden möglicherweise sogar eher von diesen als von jenem angeregt.

2. Julius Mosen

Julius Mosen (1803—1867) kam aus der Romantik, ohne ihr verbunden bleiben zu wollen. Seit 1834 lebte er in Dresden als Rechtsanwalt; aber daß er sich nicht an Laube, sondern an Tieck anschloß und über Laube und seinen Kreis viel Böses auszusagen hatte, zeigte die Richtung, in die er zielte. Mosen haßte das französische Schematisieren, er haßte die großen, aber leeren Worte, er haßte die Tendenzdichtung, die auf Kosten der Poesie ging. Das brachte ihm Schwierigkeiten übergenug: bei den Radikalen, die ihm den revolutionären Grund streitig machten, bei den Liberalen, denen er zu künstlerisch war, bei den Konservativen, die selbst noch seinen gemäßigten Liberalismus mit Mißtrauen bedachten.

Sie hatten vielleicht Ursache dazu. Sein Rienzidrama war ein einziger Aufschrei gegen blutige Tyrannei der Aristokratie und gegen die Scheinansprüche der Kirche — und prompt sorgte die Dresdner Zensur dafür, daß es nicht aufgeführt wurde. Die Zeitgenossen wußten um den Grund und bedauerten es; für Mosen selbst schwand damit die letzte Hoffnung, sich als Dichter auf dem Dresdner Theater durchsetzen zu können. Bitteren Gefühls vertauschte er im Mai 1844 Dresden mit dem Großherzoglichen Hoftheater zu Oldenburg, um fürderhin als Dramaturg zu wirken.

Sachsen und die sächsische Literatur erlitten mit dieser Entwicklung einen echten Verlust, verschob man doch einen Dichter nach auswärts, der keineswegs gewillt war, den modischen Revolutionismus mitzumachen, und deshalb von Laube mit Randbemerkungen versehen und von seinem ehemaligen Freunde Ruge kurzerhand als *Idiot* abgetan wurde. *Denn er hat nur den guten Willen zur Freiheit. Die Freiheit selbst, die im gründlichen Denken besteht und beim Dichter, Staatsmann und Gelehrten immer dieselbe ist, fehlt ihm gänzlich ... Von Mosen habe ich mich nun überzeugt, daß er keinen Sinn für den jetzigen Prozeß hat, und daß er also auch nur das Justemilieu und die alte dogmatische Freiheit formieren könnte.* Mosen führte gewichtigere Gründe an. Er strebte nach Freiheit wie fast jeder Intellektuelle damals; aber er blieb Dichter. Der jungdeutschen These, moderne Poesie müsse moderne Menschen und modernes Leben gestalten, schloß er sich aus Überzeugung an; der im Gefolge dieser These hoch aufschäumenden Tendenzschriftstellerei verweigerte er die Gefolgschaft und aus dem verlangten modernen Leben

* Eine zweite Übersetzung, von Theodor Roth, erschien 1845 im Rahmen der Stuttgarter NEUESTEN CABINETS-AUSGABE VON E. L. BULWER'S SÄMMTLICHEN ROMANEN.

nahm er nur das wirklich auch Gestaltbare. Darüber hinaus lehnte Mosen die jungdeutschen Ideen ab, obwohl ihn das JUNGE DEUTSCHLAND sich zuzählte, ohne viel von ihm zu halten. *Ich ehre Ruge als Parteihaupt, von der Kunst und Poesie kann er als solcher nichts wissen* und *Ruge läuft gar zu gern in die Oper und hat gar keinen Sinn für Poesie. Bei ihm wachsen alle Kopf- und Barthaare in den politischen Zopf,* schrieb Mosen in Briefen vom 11. November und 20. Dezember 1842 an Adolf Stahr. Von Laube trennte ihn die vordergründige Spektakelmanier, über die Mosen ziemlich verächtlich den Stab brach: Kotzebue sei mit allen Künsten und Verdiensten auferstanden. Das *echt jungdeutsch und über die Maßen geschmacklos* hielt ihn selber davon ab, politische Vorlagen zu bearbeiten, die eher Agitation als künstlerische Durchzeichnung bezweckten. Vom Verfasser stimmungsvoll-liebenswerter Lieder und psychologisch vertiefter Novellen war das nicht anders zu erwarten. Mit dem jungdeutschen Dilettantismus hatte er nichts gemein! Und doch, wie im besten Sinne jungdeutsch war sein Roman KONGRESS VON VERONA! Die Neigungen des Verfassers lagen eindeutig bei den Revolutionierenden; und wie Mosen die jungdeutsche Idee von der »freien Tat« verwirklichte, gab sich ebenso originell wie genial: die Tochter heiratete, aber versagte sich dem Mann, um auf diese Weise dem Geliebten die Treue zu halten.

Nur ging bei Mosen das Detail auf Kosten des Ganzen. Für die Gestaltung großer Vorlagen fehlte ihm die ökonomisch richtig eingesetzte dramatische Spannkraft, die Sprache flutete mitunter zu schnell, im Bogen entstanden Brüche. Am stärksten war er dort, wo er aus dem Geist nachromantischer Poesie Märchen- und Heimatdichtung betreiben konnte. Die reifsten Prosaerzählungen DAS HEIMWEH und ISMAEL bewiesen es.

Seine Rienzidichtung zählte gleichfalls zu seinen bedeutenden literarischen Leistungen, die durch das Zensurverbot zusätzlich aufgewertet wurde. Selbst Wagner, sonst sehr vorsichtig in der Anerkennung anderer, gestand ihm neidlos den Vorrang seines Dramas zu, um ihn anschließend selber des Neides zu bezichtigen ... *welche den Stoff in teils mir neuer und, wie es mich dünkte, ergreifender Weise behandelte. Diesem Gedichte gegenüber bat ich ihn, von meinem Opernbuch gar keine Notiz zu nehmen, da es als Dichtung ganz außer aller Möglichkeit eines Vergleiches mit der seinigen stehe**.

Die politische Idee des Tribunen hatte Mosen dank Bulwers Unterweisung historisch richtig erfaßt, weniger die Ausführung. *In Cola Rienzi sucht die altrömische Staatsidee durch Revolution gegen das Mittelalter sich wieder als modernen Staat zu verwirklichen, so daß der Held der Tragödie als Vorläufer des bis zu diesen Tagen sich fortspinnenden Kampfes angesehen werden kann,* hieß es darüber in Mosens Vorwort zum Theaterband. In diesem Kampf spielte Rienzi aber eine sehr zurückhaltende Rolle, sah man von der erregten Sprachfolge des I. Aktes einmal ab. In der ersten Szene warf er, symbolisch, gezwungen die Zither weg, um sich ganz der Politik zu widmen. Aber Mosen legte offenbar großen Wert darauf, Rienzi als Träumer zu zeichnen, der fast gegen seinen Willen zur Handlung getrieben werden mußte, ein somnambuler Heilsmann, dessen Liebe sich im Laufe von fünf Akten in Feindschaft gegen Rom umkehrte. Indem Mosen anders als Wagner die beiden Herrschaftsperioden Rienzis unangetastet ließ, beschädigte er den zügigen dramatischen Spannungsbogen. Die Akte folgten nicht zwingend, sondern wirkten unverbunden als fünf fast selbständige Etappen mit derselben Hauptperson. Hier un-

* Über die charakteristischen Widersprüche, die in der Gesamtschilderung dieser Begegnung liegen, wird eigens zu berichten sein.

terlief Mosen zweifellos ein dramentechnischer Fehler, den er nicht mit dem Detail aufwiegen konnte, das immer wieder starke Szenen einbrachte.

Mosens Rienzi war gerecht bis zur Grausamkeit — Mosen gelang das auf schauerliche Weise deutlich zu machen. Seine Beeinflussung durch Hoffmann und durch die Nachtseiten der Romantik spürte man bis unter die Haut, wenn sich der Vorhang öffnete und der entsetzte Kläger den abgeschlagenen Kopf seines besten Freundes erblicken mußte, der ihn ohne sein Wissen bestohlen hatte. Mosen verstand es überhaupt, Charaktere durch kleine Blitzszenen auszuleuchten, er verstand sich auch auf handfeste Wirkung — die gelungene Teichoskopie der Hinrichtung Monreales zeigte es.

Was Mosen bei der Dresdner Zensur in Mißkredit brachte war nicht das. Solange man ungerügt einen wenn auch stark zerrupften DON CARLOS oder EGMONT spielten durfte, hätte sich das staatliche Sicherheitsbedürfnis auch durch andere realistische Revolutionsaufrufe kaum angegriffen gefühlt. Aber die jungdeutschen Vorstellungen schlugen sich bei Mosen wie nachher glimpflicher bei Wagner in einer Darstellung der mittelalterlichen Kirche nieder, die in den von Bulwer angestrebten Pragmatismus einen moralisch-polemischen Ton hineinbrachte, der mit der Historie und auch mit Bulwer nicht übereinstimmte und gegen den sich die wissenschaftliche Dresdner Zensur einzuschreiten genötigt fühlte. Schließlich mußten die Dresdner Kenner des 14. Jahrhunderts alsbald bemerken, wie unzulässig die von Mosen aufgebaute Frontstellung Rienzi gegen Papst und umgekehrt die historischen Verhältnisse demagogisch vereinfachte und falsche Geschichte lehrte. Hier zeigten sich die Nachteile der von der Hegelschen Geschichtsphilosophie beeinflußten Dramatik Mosens: Geschichte nicht so zu sehen, wie sie sich empirisch zugetragen hatte, sondern sie in der Willkür des konstruktiven Denkens jeweils in der Weise zurechtzubiegen, wie sie allein einer vorgestellten dialektischen Bewegung entsprach.

Aber der historische Rienzo kämpfte nun einmal nicht gegen den Papst, sondern gegen die Barone, um anschließend zu versuchen, gemeinsam mit dem Papst zu einem neuen Staatsgedanken zu kommen. Der Mosensche RIENZI dagegen sollte die Auseinandersetzung zwischen Nationalstaat und Imperialstaat auf die beiden feindlichen Prinzipien Stadtverfassung und Kirchenverfassung verkümmern und die Niederwerfung der Barone nur als Einleitungskampf gegen die Machtansprüche der Kirche deuten. Deshalb spielten die Barone auch bei Mosen nachher keine Rolle mehr. Der Mordversuch, den Bulwer und Wagner und alle Rienzo-Biographen mit gutem Grund so ausführlich schilderten, blieb bei Mosen folgerichtig unerwähnt, obwohl er im historischen Rückblick eine der entscheidenden Ursachen für Rienzos nachmaliges unglückliches Ende gewesen ist. Den Sippenführer Stefano Colonna ließ Mosen bereits im zweiten Akt fallen; für ihn war in der Tat keine Verwendung mehr. Adriano, bei Bulwer liebender Freund Rienzis, ging zwar in die Wagnersche, nicht aber in die Mosensche Darstellung ein, die sich überhaupt jeder Liebesgeschichte enthielt. Nina, bei Mosen Camilla genannt, hätte Mosen ebensogut als Männerrolle entwerfen können, weil er sie nicht als Frau, sondern als politische Helferin verstand. Mosen bedurfte ihrer auch nicht. Es ging nicht um Liebe, sondern um Kampf, und der Kampf galt allein der Kirche. Entschieden schloß sich Mosen der unbewiesenen und unbeweisbaren Vermutung an, Rienzos Ergebenheitsadressen an den Papst seien Täuschungsmanöver ähnlich seinen Clownsauftritten im Hause der Barone gewesen. Unterschlagen wurde bei dieser Art Deutung, daß nur Rienzos Benehmen, keineswegs aber der Inhalt seiner Reden chaplinesk wirkte. Die Barone mochten lachen, wenn Rienzo ihnen unter dem Deckmantel der Drollerie seine politische Meinung verriet, wenn

er diesem verkündete, er werde ihn köpfen, jenem, er werde ihn hängen lassen. Tatsache blieb, daß Rienzo, wenn er sich närrisch gab, die Barone nur der Form, nicht der Sache nach täuschte, daß es vielmehr die Barone selber waren, die sich nicht rechtzeitig genug über den hintergründigen Ernst der Rienzo-Auftritte klar wurden und dadurch das taktische Spiel um die Macht verloren.

Die Dresdner Zensoren wußten das so gut wie Bulwer und Mosen; aber jetzt ging es um die jungdeutsche Ideologie, die Rienzi in den Mund gelegt werden mußte. Aus einem historischen Spiel wurde getreu der jungdeutschen Forderung, die Bühne müsse modernes Leben gestalten, unversehens gefärbtes zeitgenössisches Theater. Hier griffen die Zensoren ein, weil Mosen handgreiflich falsch interpretierte. Übel unterschied sich Mosen jetzt auch von Bulwer, dessen Buch an keiner Stelle in antikatholische Polemik ausartete. Mosen dagegen suchte in seiner künstlichen Alternative Rienzi oder Papst eine Serie antikirchlicher Sentenzen, die der politischen Sachlage nach fürs 14. Jahrhundert genau so gültig oder ungültig waren wie fürs 19. Jahrhundert, dessen Problematik auf einmal in historischen römischen Kostümen ausgetragen werden sollte. Wie hieß es doch bei Mosen, wenn sich Enrico über einen fromm-ergebenen Brief seines Herrn an den Papst wunderte: *Es hört ein jeder gern / In seiner eignen Sprache mit sich reden!*, d. h. den Papst zu hintergehen wurde zum politischen Programm erklärt. Darin offenbarte sich Mosensche Psychologie, in der er Meister war: der Tribun versetzte sich in die Lage des Papstes, um herauszufinden, was dieser am liebsten hören würde, um in Avignon diplomatisch untätig zu bleiben und Rienzi in Ruhe zu lassen — und genau das schrieb er ihm dann. Gleichzeitig aber ließ Mosen Rienzi unter ausdrücklicher Verletzung der Souveränitätsrechte des Papstes Geistliche aburteilen, die DE JURE der kirchlichen, nicht der munizipalen Gerichtsbarkeit unterstanden, um auf juristische Vorhaltungen nur eine fast zynische Antwort geben zu dürfen, die zwei bis drei Jahre vor Ausbruch der sächsischen Religionszwistigkeiten wie der berühmte Funken im Pulverfaß hätte wirken können: wo das Volk herrsche, sei für die Kirche kein Platz mehr, und je eher die unvermeidbare Auseinandersetzung zwischen Demokratie und Christentum erfolge, um so besser werde es sein: *Nicht herrschen kann die Kirche, herrscht das Volk. / Wie könnte da der Streit vermieden werden? / Und da nun doch gebrochen werden muß, / So soll es heute und für immer seyn!* Indem Mosen auf diese Weise nun doch etwas von jener Ideologie einbrachte, die dem Kunstwerk nicht gut tat, beschwor er einen dramaturgisch unerwünschten Nebeneffekt: er nahm gegen seinen Willen, aber zwangsläufig seiner Titelfigur den Handlungsspielraum und machte aus einem aktiven Helden einen passiven. Nach der technisch zu früh gefallenen Entscheidung Rienzis mußte es fürderhin die Kirche sein, die den weiteren Handlungsverlauf bestimmte. Sie hatte Rienzi gestützt, nun konnte sie ihn nicht länger gewähren lassen, mahnte ihn und stürzte ihn schließlich. Rienzi dagegen, der gerade noch von den *Tonsuren* sprach, die ihn nicht zu schrecken vermöchten, der sich als Tribun des Volkes, nicht des Papstes fühlte und stolz und sicher genug war, den Papst kraft seines Tribunenamtes nach Rom zurückzubefehlen, weil auch der höchste Bischof zu seinem Sprengel gehöre *(Und so befehl ich seinem Oberhaupt, / Aus Avignon zu seinem Sitz zu kehren!)*, dieser Rienzi stand der nun einsetzenden Entwicklung militärisch wie diplomatisch hilflos gegenüber. Gegen den Bannstrahl, so sehr er persönlich ihn verlachen mochte, besaß er keine wirksame Waffe; denn das Volk, auf das er sich berief, war sowohl seiner zu weit gehenden Gerechtigkeit müde (Andreas faßte sich jeden Abend an seinen Kopf und freute sich, ihn noch zu haben!) wie auch des immerwährenden Kämpfens *(Die verdammte Freiheit bringt uns um!)* und verließ ihn ohne lange zu zögern.

Ende des vierten Aktes zeigte sich Rienzi noch einmal als Handelnder; aber seine Feindseligkeit verriet Schwäche *(Denn todt ist die Gerechtigkeit auf Erden! / Rienzi kehrt als Feind nach Rom hinab, / Rienzi greift zum Schwerte der Gewalt!)*. Alle persönliche Klugheit konnte nicht verhindern, daß ihm diesmal Monreale die Politik vorschrieb. Rienzi mußte das Bündnis mit dem gefürchteten Bandenführer eingehen, falls er nicht Gefahr laufen wollte, dessen Waffen an die Feinde verkauft zu sehen. Rienzi hatte keine Wahl mehr. Seine Begnadigung durch den Papst, an der seine Frau wenn auch ohne Einsatz eigentümlich weiblicher Waffen mitgewirkt hatte, machte ihn dem Legaten, dem jetzigen päpstlichen Oberbefehlshaber, noch nicht unverdächtig, so lange dieser keine Klarheit über die auch innerliche Umkehr Rienzis gewann. Endlich stand dem Tribunen der Weg nach Rom frei; aber sein gutes Herz blieb zurück, wie es die erste Szene des fünften Aktes nachdrücklich versicherte. Mosens Psychologie versetzte sich in die Lage des triumphierenden unschuldig Verfolgten; er vergaß, daß der historische Rienzo ein berechnender Politiker und nicht ein von Emotionen geplagter Durchschnittsbürger war, der je um der Rache willen die Macht aufs Spiel gesetzt hätte. Aber es ging auch nicht um den historischen Rienzo, sondern um Mosens Rienzi, dessen endgültiger Untergang sich wieder nach Bulwer wohl gewußt mit der Hinrichtung Monreales vollzog. Ein Stück Schicksalsdramatik lag in dieser kunstfertigen Verknüpfung beider Leben. Die Söldner erheben sich, das Volk schließt sich ihnen an, sein Anhänger Baroncelli, Rienzis böses Prinzip, der Revolution aus Erwerbsstreben machte, sich auf die andere Seite schlug, als der klingende Lohn ausblieb, gefangen und begnadigt wurde, ermordet ihn schließlich. Nur für einen Augenblick zu spät kam der Legat zur Hilfe, der Baroncelli verhaftet (was der Geschichte widersprach; Albornoz kümmerte sich nicht mehr um Rienzo, als dieser gegen die Pläne des Kardinals eigenmächtig auf Rom marschierte!) und den Sieg der Kirche über Freiheit, Fortschritt und ein gequältes, aber nicht unbedingt unverläßliches Volk mit einem Vierzeiler verkündet, der sich für jungdeutsche Ohren wie ein innenpolitischer Auftrag anhörte: *Ausgetoset haben / Die bösen Leidenschaften; Friede kehrt, / Der Friede eines Kirchhofs kehrt zurück! / Im Namen unsres heil'gen Oberhauptes / Nehm' so ich wiederum Besitz von Rom.*

3. Richard Wagner

Anders als Bulwer befand sich Wagner bei der Abfassung des RIENZI-Textes seinem Titelhelden gegenüber in einem allerdings kaum als schmerzlich empfundenen Nachteil; denn indem er sich ausschließlich auf die Baermannsche Übersetzung des Romans stützte, ohne selbst Quellenstudien getrieben zu haben, mangelte ihm die Einsicht in jene Mischung aus Dichtung und Wahrheit, die Bulwer mit so großer Sorgfalt zum Nutzen der politischen Wahrheit hergestellt hatte. Bulwers Verfahren, sich im Biographischen an die historischen Tatsachen zu halten und lediglich die in der Überlieferung fehlenden oder undeutlichen politischen Beweggründe als dramatisch-spannende sowie etliche Liebesgeschichten (Rienzi-Nina; Adriano-Irene; Monreale-Adeline) als auflockernde lyrisch-poetische Bestandteile einzustellen, bewahrten ihn vor einer Verzeichnung von Rienzis politischer Welt. Wagner hingegen war nicht einmal zu überprüfen in der Lage, ob die von Bulwer genannten Namen und Zusammenhänge stimmten; und indem er aus dramaturgischen Gründen auch noch einschneidende Umstellungen und Verkürzungen vornehmen mußte, geriet die Distanz Rienzis zu Rienzo notgedrungen größer. Hinzu kam, daß der leichte konfessionelle Überhang gegen die ECCLESIA CARNALIS von Bonifaz VIII. bis Clemens VI., den Bulwer dringend benötigte, um die kirchen- und papsttreue

Oppositionspolitik Rienzis zu verdeutlichen und die endgültige Berufung des Tribunen zum päpstlichen Senator von Rom durch Innocenz VI. zu begründen, von Wagner weder verstanden werden konnte noch verstanden werden wollte; nicht verstanden werden konnte, weil Wagner damals über das Mittelalter noch recht wenig wußte — nicht verstanden werden wollte, weil sein jungdeutsch voreingenommener Intellekt gierig aufgriff, was sich gegen politisch kirchliche Institutionen verwerten ließ. Die ausschließlich diesseitige Darstellung der christlichen Kirche durch Bulwer, auf metaphysische Rückhalte außer in frömmelnden Phrasen zu verzichten, die als demagogische Waffe gegen geringer Stehende eingesetzt wurden, gab Wagner dazu Handhaben genug. Seine Verzeichnung der katholischen Kirche ist darauf zurückzuführen. Hierin traf sich Wagner mit Mosen, der nur seine Worte weniger vorsichtig setzte.

Um gleich in der Entführungsszene zum Eingang der Oper die einzige Einigkeit der Barone, die im Bösen, zu verdeutlichen, ließ Wagner erst Orsini und dann Colonna den päpstlichen Legaten beschimpfen. *Lest die Messe! Macht Euch von hinnen!* sagt der eine und *Geht aus dem Wege* und *Fort, läst'ger Schwätzer* ruft der andere. Um zu ermessen, wie gründlich mißverstanden Wagner damit sowohl die Stellung des Papstes wie die des römischen Adels hat, erinnere man sich an die Hoheitsrechte des Papstes über Rom, die von Avignon her ausgeübt wurden. In der historischen Wirklichkeit hätten sich zwei führende Mitglieder des römischen Adels wohl gehütet, dem Vertreter ihres Souveräns eine solch unpolitische Antwort zu geben, mochten sie insgeheim noch so sehr bestrebt sein, ihre eigene Macht auf Kosten des Landesfürsten zu vermehren. Sich auf die Messe zu beschränken, also von weltlichen Ansprüchen an die römische Aristokratie zurückzutreten, die der Legat gerade in diesem Augenblick geltend machte, war eine hochoffizielle Aufforderung, auf die das Papsttum als weltliche Macht vor allem nach Bonifaz VIII. sehr empfindlich reagiert hätte. Gerade die Colonnesen, deren Stammfestung Palestrina durch Papsttruppen dem Erdboden gleichgemacht worden war, wußten davon einige sehr unangenehme Dinge zu erzählen. Somit konnte keinem Baron an einem offenen Bannstrahl des Papstes gelegen sein — und der wäre ganz sicher erfolgt, hätten sich bevorzugte Angehörige der beiden wichtigsten Aristokratensippen von Rom ihrem Souverän aus einem zudem noch staatspolitisch so nichtigen Anlaß so undiplomatisch rebellisch entgegengestellt.

Selbst Bulwer sprach als Abkömmling des frühen 19. Jahrhunderts. Vielleicht hatte nicht einmal er ausreichend Einsicht in die eigentlichen Schwierigkeiten des Papsttums jener Zeit. Die Doppelaufgabe, als geistliches Oberhaupt der Weltkirche die metaphysischen Belange zu wahren und die Verbreitung und Erhaltung des Glaubens missionarisch zu besorgen — auf der anderen Seite als regierender Staatsfürst und weltlicher Herrscher alle die üblichen Finessen und Raffinessen der Innen- und Außenpolitik mit ihren skrupellosen Nebenerscheinungen zu beherrschen, mußte zwangsläufig die eine Würde mit der anderen vermischen. Natürlich konnte man den Ausgleich beider Aufgaben kurzerhand als unlösbar bezeichnen und einfach davonlaufen, wie Papst Coelestin V. es machte, Bonifaz VIII. Vorgänger; aber auf diese Weise wurden die politischen Probleme schließlich auch nicht aus der Welt geschafft. Die Zeitgenossen wußten um diesen Zwiespalt; sie wußten aber auch, daß diese zweifelhafte Lösung unter den möglichen immer noch die beste war, daß sich, um mit einem mittelalterlichen Sprichwort zu reden, unterm Krummstab gut leben ließ und die Wahl, im Herrschaftsgebiet eines geistlichen oder eines nicht geistlichen Fürsten zu wohnen in Italien wie in Deutschland stets zu Gunsten des Bischofs ausgefallen wäre. Dagegen verwandte das überhaupt um die politische wie seelsorgerische Entmachtung der Päpste und der Kirchenfürsten bemühte 19. Jahrhundert viel demagogischen Scharfsinn darauf, das Fördernde der mittelalterlichen Einrichtungen zu unterschlagen und das Hemmende aufzublenden und dabei einseitig den Kirchenfürsten anzulasten, was in Wahrheit Nachteil des Systems an sich war. Diese insbesondere

durch den jungdeutschen Kreis und die auf diesen folgenden Gruppen der Vormärzzeit geförderte Technik ließ auch die Wagnersche Rienzifassung abheben.

Wenn Rienzi bei Bulwer den päpstlichen Auftrag erhielt, Rom von Räuberbanden frei zu machen, damit im Jubeljahr die päpstlichen Kassen ordentlich gefüllt seien, so hatte Bulwer für einen solchen Auftrag keinen geschichtlichen Beweis; aber er widersprach auch nicht der weltzugewandten Mentalität Papst Clemens VI. noch überhaupt den Vorteilen eines Fürsten gleich ob weltlich oder geistlich, der sein Hoheitsgebiet befriedet wissen will. Es ging um den ungewöhnlich hohen wirtschaftlichen Gewinn des letzten Jubelfestes (1400), auf dessen baldige Erneuerung der schwer darniederliegende römische Handel verständlicherweise drängte. Eine Petition an den Papst, die Feierdistanz von hundert auf fünfzig Jahre zu verkürzen und das nächste Fest statt im Jahre 1500 bereits 1450 zu feiern, lag nahe. Der Papst gab seine Zustimmung, als ihm die von Rienzo geführte Abordnung in Avignon die Gründe auseinandersetzte. Es war die historische erste Begegnung zwischen Clemens VI. und Rienzo. Aus diesen gesicherten Tatsachen konnte der Dichter Bulwer den Befriedungsauftrag des Papstes an Rienzi ableiten, der Bulwers eigene romanhafte Zutat bildete. Bulwer folgte hier seinen pragmatisch-utilitaristischen Vorstellungen. Den Bulwerschen Legaten als den Vertreter des Papstes leiteten demnach keine anderen als weltliche Beweggründe im Auftrag eines weltlichen Herrschers, wenn er dem putschbereiten Notar kirchliche Hilfe versprach. Wagner hingegen berief sich auf die ständigen Übergriffe des Adels gegen das Recht, um Rienzi die Unterstützung Avignons und die Teilnahme des Legaten zu sichern. Zunächst scheint das dasselbe zu sein — erst die Fortspinnung beweist, daß Bulwer und Wagner von verschiedenen Vorstellungen ausgingen.

Wenn Wagner nämlich die Zustimmung der Kirche zum Putsch nicht wie Bulwer auf materielle Vorteile, sondern auf die Freiheit bezog, wie sie seit der französischen Julirevolution 1830 in vielfältiger Form in den Köpfen der jungen Generation herumspukte, also auf ideelle Werte, die nach der Vorstellung des 19. Jahrhunderts der Kirche auch angemessener zu sein hatten, so motivierte Wagner vordergründig gesehen zwar die kirchliche Haltung weit edler als Bulwer; aber indem Bulwer für den Sturz Rienzis in erster Linie dessen politische Fehler sowie die Unzuverlässigkeit derer verantwortlich machte, auf die sich Rienzis Politik stützte, also das Volk, sprach er in Wahrheit die Kirche vom Blute des Tribunen frei. Darin folgte Bulwer der Geschichte. Wagner indeß steuerte mit demagogischer Doppelzüngigkeit den gegenteiligen Effekt an. Noch griff er Bulwers auf halber Dichtung beruhenden Mordanschlag auf und zeigte Rienzi als edelmütigen Herrscher, dessen Mitleid die staatsmännische Einsicht überwand. Aller Frevel gebührte der Aristokratie, die sich erneut sammelte und trotz aller Eidschwüre Rienzi und das Volk angriff. Für den historischen Rienzo war ja gerade dieser Vorgang Veranlassung zu den wenigen inhumanen Zügen, die aus seinem Leben überliefert worden sind: die trauernden Frauen von den Gefallenen fortzujagen, um in einer Szene von makabrer Feierlichkeit den eigenen Sohn mit dem Blute der Erschlagenen zu besprengen und zu weihen, ein letzten Endes nur dem verständlicher Akt, der Rienzos Frömmigkeit, seine Neigung zu mystischem Symbolverhalten und seine feste Überzeugung von der unzerbrechlichen Heiligkeit des Eides berücksichtigte und außerdem die Trauer mitfühlte, die Rienzo empfinden mußte, wenn er in diesem für ihn historischen Augenblick an seinen eigenen erschlagenen Bruder dachte, dessen Mörder nun selbst erschlagen vor ihm lagen. Im Wagnerschen Drama nicht minder erschien der Sieg mit dem Tod so vieler Barone als ein Akt ausgleichender, naturwüchsiger Gerechtigkeit. Wenn diese Schlacht aber jetzt

für die Kirche zum auslösenden Moment wurde, ihre Politik gegenüber Rienzi zu ändern, um ihn fallen zu lassen und dem Verderben preiszugeben, dann hatte Wagner sein jungdeutsch-ideologisches Soll erfüllt: er hatte die Kirche als treue Beschützerin einer schandbaren Adelstyrannei entlarvt und damit gleichzeitig als fürchterlichste Feindin aller Freiheit an Gedanken und Taten fürs Volk und für die Gerechtigkeit hingestellt. Für den Zuschauer wirkten diese Grenzgänge um so aufregender, als Wagner aus dramaturgisch naheliegenden Gründen geschickter als Mosen die beiden Herrschaftsperioden Rienzos in eine zusammenzog und das Ende Rienzis auf diese Weise zu einer grandiosen, aber von der Mehrheit der sächsischen Bevölkerung gern hingenommenen Geschichtsfälschung ummodelte. Sie entsprach der Eigenmächtigkeit, die man den Franzosen in den Opernbüchern der Großen Oper bot und stand in der Gezieltheit ihrer politischen Demagogie in einer Reihe mit verschiedenen klassischen Schauspielen, die, wie etwa Schillers DON CARLOS, gleichfalls Gestalten beschworen, die in dieser Form nie gelebt hatten, wohl aber in einer dazu passenden politischen Situation einen attraktiven politischen Stellenwert bekamen.

Wagners originelle Idee, den Legaten als Auftraggeber des Papstes für die Befreiung des Volkes von der Tyrannei gleich in der ersten Szene auftreten zu lassen, entpuppt sich bald als geschickter dramentechnischer Trick, mit der Deformierung der päpstlichen Politik ins Gegenteil, eine Kirche durch die Brille der antijesuitischen Propaganda des frühen 19. Jahrhunderts zu sehen, der eine weltpolitische Machtkirche zu erstreben unterstellt wurde. In der Rienzi-Versifizierung Wagners das antijesuitische Vokabular Sachsens seit 1830 nachzuweisen, ist weiter nicht schwierig. Es sammelte sich in den Niederungen jungdeutscher Utopiepolitiker und ergoß sich wie ein anhaltender Giftstrom in die sächsische Literatur. Welch ein theologisch-historischer Widersinn offenbarte sich doch, wenn Wagner den Legaten zu Rienzi einen Satz sprechen ließ: *Halt fest im Aug das Ziel, und jedes Mittel, / Erreichst du jenes sicher, sei geheiligt!*, der sich weder auf den anonymen Rienzo-Biographen noch auf Bulwer berufen konnte! Bulwer selber wäre wahrscheinlich viel zu gebildet gewesen, um einem mittelalterlichen Kardinal eine historisch absurde Sentenz in den Mund zu legen, die als *Der Zweck heiligt die Mittel* zum Rüstzeug internationaler Jesuitenpolemik gehörte und, wenn überhaupt, allenfalls zur Gegenreformation gepaßt hätte.

Natürlich war die Begnadigungsszene, die Bulwer in seiner eigenen Version an Wagner weiterreichte, der sie noch verschärfte, der Anfang vom Ende der ersten Herrschaftsperiode Rienzos; aber nicht, weil die betroffenen Adligen undankbar zum Meineid ihre Zuflucht genommen hätten, sondern weil sie objektiv unschuldig waren. Schon der zeitgenössische Chronist blickte historisch scharf, wenn er dazu bemerkte, Rienzo habe mit diesem Vorfall einen Brand entzündet, den er nicht mehr werde löschen können. Die Barone fühlten sich an ihre Eide nicht mehr gebunden. Zwar gewann Rienzo seine Schlacht, nicht aus strategischem Geschick, nicht wegen persönlicher Tapferkeit, sondern weil ihn der Zufall begünstigte, aber er verlor kostbare Zeit und Anhänger und gewann neue Feinde und fand überdies nicht einmal Gelegenheit, seinen Sieg militärisch auszunutzen. Zwei Wochen danach mußte er sich flüchten.

Die Idealisierung Rienzis durch Wagner ging noch weiter. Bei Bulwer war Rienzi im Recht, wenn er verurteilte und begnadigte. Rienzi selber verfügte die Freilassung — er trug damit aber auch alle Verantwortung allein. Kritik, die sich jetzt an ihm rieb, bestand zu Recht, weil er Bürgerblut opferte, um Meuchler zu schonen. Der Rienzi Wagners dagegen trägt schon alle unverkennbaren Züge der passiven Gestalten der späteren Wagnerschen Bühnenkunst. Auch Wagners Rienzi will die Meuchler umbringen lassen; aber Familienrücksichten sind stärker, Adriano, der sich um Irene, Rienzis Schwester bemüht, ist ein Colonnasproß. Das gute Herz siegt über staatsmännische Zweckmäßigkeit.

Er begnadigt schon in dem Wissen um einen falschen Entschluß. Der Bürger Kritik an Rienzi, auf halbem Wege stehen geblieben zu sein, traf so die Tatsachen. Rienzi hatte in Wahrheit einen schwerwiegenden taktischen Fehler begangen. Auf ihn paßte wenigstens in diesem Augenblick jener zynische Grundsatz aus dem Wörterbuch der Revolution zu, daß man nicht Umsturz machen soll, wenn man nicht bereit ist, Blut zu vergießen, um das Erworbene zu halten. Nach dem vorhersehbar falschen Entschluß galt es nur noch auf den Zeitpunkt des Eintritts von Ereignissen zu warten, die zwangsläufig kommen mußten. Der Rienzi Bulwers dagegen begnadigte aus staatsmännischer Weisheit, weil er ohne die römische Aristokratie seine Politik nicht machen konnte und also auch ein schwers Risiko nicht scheuen durfte, sie unter seinem Banner zu sehen. Dem Bulwerschen wie dem Wagnerschen Rienzi trat die Kritik zu nahe; aber dem Bulwerschen konnte man allenfalls vorwerfen, daß sich eine angenommene politische Erwartung nicht erfüllt habe, die einzutreten durchaus im Bereich des Möglichen gelegen hätte — dem Wagnerschen dagegen war vorzuhalten, in aller Form staatsmännisch versagt zu haben.

Auch dieser Unterschied lief wieder auf die auseinanderweisenden Vorstellungen der beiden Autoren hinaus. Bulwer gab dem Volk eindeutig Unrecht. Er sprach ihm nach dem Geschehen die Fähigkeit ab, selbständig politisch handeln zu können. Hier meldete sich der Politiker Bulwer zu Wort, der darauf drängte, Vertreter des einfachen Volkes nur dann ins Parlament einzulassen, wenn sie über einen bestimmten Grad von Bildung oder doch wenigstens Intelligenz verfügten. In Wagners Fassung dagegen wurde das Volk weitgehend freigesprochen. Indem der Wagnersche Rienzi ohne staatspolitische Notwendigkeit einen vorhersehbaren und nur mit seinem guten Herzen zu entschuldigenden Fehler machte und dann ausgerechnet derjenige, der ihm aus Familienrücksichten diesen Fehler einblies, nach eingetretener Katastrophe als Feind gegenübertrat (bei Bulwer zog sich Adriano bloß zeitweise zurück, agitierte also nicht gegen Rienzi, dem er im Gegenteil erst kurz vor Eintritt der Katastrophe wiederbegegnete, um ihn und seine Familie vor der Niederträchtigkeit der eigenen aristokratischen Verwandten zu bewahren und zur schnellen Flucht aus Rom zu bewegen; die Rolle des heimtückischen Agitators übernahm bei Bulwer sein unterwürfiger Günstling Angelo Villani, der zu spät erkennt, ein Sohn des hingerichteten Monreale zu sein, und seinen Gönner nun um der Rache willen ins Verderben lockt), bekam die Aktion des Volkes gegen Rienzi wenigstens einen Schein von Berechtigung. Nicht der Pöbel, wie bei Bulwer, mordete Rienzi, sondern eine arglose, von einer niederträchtigen kirchlich-aristokratischen Clique über ihre eigenen Ziele getäuschte Volksmenge. Damit unterschied sich das politische Fazit Wagners von dem Bulwers um Welten: Bulwer lehrte, daß es eine Selbstregierung unstudierter Volksmassen nicht gibt, weil dort selbst bei lebenswichtigen Entscheidungen Instinkte und Emotionen stärker als staatsmännische Klugheit und Sachlichkeit sind und damit alle vernünftigen Ansätze früher oder später wieder zerschlagen werden — Wagner lehrte, daß sich das einfache Volk sehr wohl leicht selber regieren kann, sofern man ihm nur die beiden bösesten Mächte dieser Erde fernhält: die Fürsten und die Priester. Das entsprach dann auch dem politischen Dilettantismus, dem Wagner damals huldigte.

Wagners Änderungen bei der Dramatisierung des Bulwerschen Romans zu einem Operntext sind beträchlich gewesen. Daß er die historischen zwei Herrschaftsperioden Rienzos in eine einzige mit tragischem Ausgang umschrieb, sicherte ihm den straffen dramatischen Aufbau. Indem er auf die bei Bulwer in so reichem Maße vorkommenden Nebenhandlungen verzichtete, konnte er die Zügigkeit des Librettos weiter verstärken,

mußte dann aber auch aus Rienzi eine alles beherrschende Zentralgestalt machen, die in fünf Akten so gut wie nicht von der Bühne kommt und mit deren Darstellung schließlich Erfolg oder Mißerfolg der Oper verbunden bleiben. Bulwers Kunstgriff, Rienzi kapitelweise nicht selbst auftreten, sondern ihn durch Berichterstattungen an Dritte in seinen Wirkungen wie in einem Spiegel abbilden zu lassen, schloß Wagner ganz aus. Die dreifach gestaffelte Liebespoesie, die bei Bulwer einen breiten Raum einnahm und das zarte Gegenstück zum diplomatischen Ränkespiel und kriegerisch rasselnden Schauwerk bildete, begrenzte Wagner auf die Beziehungen zwischen Adriano und Irene. Sie gehörten bei Bulwer zum erfundenen Rahmenwerk und wurden von Wagner zu einer mit Bulwer nicht übereinstimmenden Lösung geführt. Im übrigen gingen alle von Wagner aufgebauten Szenen in der einen oder anderen Weise auf Bulwer zurück, wenn er oft auch bei Bulwer breit ausgemalte Bilder in einen Nebensatz oder in eine Randbemerkung zusammendrängte. Zusätzlich erfunden hat Wagner nichts, sieht man von Änderungen im Handlungsverlauf, kleinen Umstellungen und der unterschiedlichen Grundauffassung ab.

Wagners Arbeitstechnik läßt sich schon an der ersten Szene des ersten Aktes sehr gut beobachten. Die dort geschilderte Entführungsszene gibt es bei Bulwer nicht. Bulwer schilderte lediglich im Kapitel vier des ersten Buches eine Belästigung Irenes (Rienzis Tochter) durch die Orsini. Adriano tritt dazwischen und verhindert die beabsichtigte Schändung des Mädchens, andere Colonnesen kommen hinzu und helfen ihm, so daß der Streit zu Gunsten Adrianos entschieden wird. Der junge Mann bringt dann Irene in seinem Palast in Sicherheit. Bei Bulwer tritt also Rienzi selber nicht in Erscheinung, so wie der junge Colonna nicht weiß, daß er die Tochter des Gelehrten und Notars Rienzi gerettet hat. Auch von einem Einbruch ist nicht die Rede. Eine Entführungsszene klingt bei Bulwer ganz beiläufig in einem Gespräch an, das zeitlich vor dem Orsiniüberfall spielt. Da wirft ein Bürger Adriano vor, wenn es um den einfachen Mann gehe, tue ein Aristokrat dem andern nichts zuleide. Erschlüge der eine einen Bäcker oder entführe der andere die Tochter eines Schneiders, so geschähe keinem von beiden etwas. Es ist möglich, daß dieser Nebensatz Wagner darauf brachte, seine Oper mit einer turbulenten Einbruchsentführung beginnen zu lassen, die auch gleich geeignet schien, Rienzi in der ganzen Macht seiner Persönlichkeit zu zeigen, wenn er zwei schwerbewaffnete tumultuierende Haufen durch sein bloßes Auftreten davonjagen kann. Damit übernahm Wagner Webers Erfolgsrezept, eine Oper gleich mit einer dramatischen Hauptaktion zu eröffnen, die mitten ins Geschehen führt. Vorbild war ohne Zweifel der FREISCHÜTZ.

Den Anschluß daran, die Unterhaltung mit den Bürgern sowie das knappe Gespräch mit dem Legaten, zog Wagner aus verschiedenen, bei Bulwer in eigenen Kapiteln ausführlich angelegten Schilderungen zusammen.

Die zweite Szene begründet Adrianos Beitritt zu Rienzis politischer Überzeugung. Bulwer rechtfertigte diesen Schritt zureichend mit dem in Deutschland zur Vollendung ausgebildeten Rittersinn eines jungen Mannes (vom italienischen Rittersinn hielt Bulwer nicht viel), der sich von den Gewaltakten und rohen Streitigkeiten seiner eigenen Sippe zutiefst abgestoßen fühlt. Wagner dagegen macht Adrianos Liebe zu Irene zum alleinigen Motiv. Adriano ist bei Wagner nicht der feingebildete stolze Ritter, sondern von empfindsam-sentimental-kränklicher weltfremder Art, ein Mann, der nach jungdeutschem Muster die selbstbezogene Liebe über alles stellt, mit falsch angebrachten Gefühlsergüssen im unrechten Augenblick sinnvolle politische Sachentscheidungen durchkreuzt und dabei nur Unheil anrichtet. Falsch geleitetes Gefühl läßt ihn später zum demagogischen Verräter werden, dessen verletzter Gefühlssubjektivismus keine moralischen Hemmungen mehr kennt. Damit karikierte Wagner auch den einzigen menschlich denkenden Aristokraten zu einem untätigen, zur Sachlichkeit unfähigen Schwärmer. Die Einheit der verhaßten Baronsgesellschaft als einer dekadenten Gesellschaft bleibt somit erhalten — jungdeutsche Minderwertigkeitskomplexe versöhnten sich hier mit einem neuen Selbstwertgefühl, das entsprechend extrem ausschlug: ein Aristokrat gleich in welcher Gestalt ist danach zu nichts mehr nutze, im Guten nicht und im Bösen nicht.

Die dritte Szene des ersten Aktes bildete Wagner dem Liebesgespräch Adriano—Irene nach, das Bulwer die beiden im Colonnesischen Palast nach der Rettung führen läßt, noch ehe Rienzi

aufgetreten ist; das Finale des ersten Aktes zog eine langwierige Entwicklung in einige hochdramatische Momente zusammen. Die Freiheitserklärung der Römer, das Angebot an Rienzi, die Königskrone anzunehmen, die er zu Gunsten des Tribunentitels ablehnt, die Verkündung der neuen Munizipalgesetzgebung — alles das packte Wagner in eine einzige, äußerst dichte Szene. Die Barone sind inzwischen ausgesperrt, der Putsch hat stattgefunden, das Volk jubelt: Rom ist frei.

Der Auftritt der Friedensboten, mit dem bei Wagner der zweite Akt beginnt, dient fast ausschließlich als Operneffekt. Für Bulwer war die berühmte Friedensbotensendung ein Kunstgriff, Rienzis geschickte Staatsführung und die Befriedung des römischen Distrikts zu preisen und mit der ungefährdeten Reise der Sendlinge vor aller Augen zu führen, die verhängisvoll-aufsehenerregende Fürstenladung auszubringen und überhaupt Rienzi in indirektem Licht zu zeigen. Wagner hingegen schied das politische Anliegen fast ganz aus. Er zeigte die Friedensboten nach ihrer Rückkehr. Sie bot Anlaß zu einer vielgenannten Chorkomposition. (NR. 5. GESANG DER FRIEDENSBOTEN: *Ihr Römer, hört die Kunde*). Seine Friedensboten verkünden nur mit eindrucksvoller Musik der Sicherheit der Straßen, die Friedenswünsche der Römer und ihre Sehnsucht nach Freiheit. Von ihrer diplomatischen Mission, bei den anderen Fürsten und Städten militärische und diplomatische Hilfe zu erwirken, sowie zu erkunden, ob sich die politische Einigung Italiens vollziehen lasse, ist bei Wagner nicht die Rede. Überhaupt hat Wagner die Bulwersche tiefergehende politische Motivierung Rienzis zwar nicht ganz, aber doch so weitgehend beiseite gelassen, daß die echten Staatsgedanken Rienzis nur hin und wieder in Nebensätzen auftauchen und auch da verschlüsselt genug erscheinen, um nur dem etwas zu sagen, der sowieso schon die historischen Hintergründe kennt. Was der Zuschauer erfährt, sind im wesentlichen ganz allgemeine Dinge: daß Rienzi gegen die Tyrannei ist und für die Freiheit kämpft und den Römern die Freiheit bringen will. Das Charismatische, das diesen Mann getragen hat und das ihm in den dumpfen Stunden der Haft Halt gab: von einem Kaiser abzustammen, fand sich bei Wagner nur in einem spöttelnden Nebensatz der ersten Szene des ersten Aktes versteckt: *Er stammt gewiß aus edlem Haus!* Und so ging es mit allen anderen politischen Leitgedanken Rienzis, die der Trubel dankbarer Opernszenen verschluckte. Den Charisma-Gedanken unterschlug auch Mosen — der bürgerliche Held Rienzi durfte eben möglichst keine Beziehungen zur Aristokratie unterhalten, blutsmäßig nicht und menschlich nicht. Aber Wagner motivierte noch weit vordergründiger. Das Ende der ersten Szene des zweiten Aktes zeigte das. Hier wurde die Rückkehr der ausgesperrten, jetzt aber in Gnaden wieder aufgenommenen Aristokraten geschildert. Die herablassende, mit versteckten Drohungen gespickte Ansprache Rienzis sät neuen Haß. Der aristokratische Stolz will sich nicht der bürgerlichen Arroganz beugen. Wagner motivierte ausschließlich damit die kommenden Mordversuche. Also trieben nicht politische oder diplomatische Vorstellungen, sondern nur verletzter Stolz die Barone zur Rache — so einfach manipulierte jungdeutscher politischer Dilettantismus Staatsgeschichte!

Die Absprache des Mordplanes (II, 2) stimmte mit Bulwer überein. Wagner fügte nur zusätzlich noch Adriano in die Handlung, der seinen Adelsgenossen vergeblich das Attentat auszureden versucht und sich nunmehr endgültig zwischen Rienzi und seinem Vater entscheiden muß.

Einer der großartigsten Einfälle Wagners war die Pantomime (II, 3), die aber von der zeitgenössischen Theaterkunst nie gewürdigt worden ist; sie blieb unaufgeführt und wurde durch einige Flickszenen ersetzt, über die sich Wagner später belustigt hat. Hier kam das Ballett zur Geltung, für das bislang thematisch kein Platz war. Mit dieser Schauszene, die in Dresden zum unbestrittenen Erfolgshöhepunkt des RIENZI wurde, griff Wagner das Denken des echten Rienzo tiefschürfender auf, als er selbst wohl ahnte. Denn der historische Rienzo war in der Tat ein Freund von Glanz und Flitter, von prunkenden Aufzügen und feierlichen Zeremonien. Er ließ aus silbernen Trompeten blasen und liebte theatralische Auftritte. Die ungeheuerliche Prachtentfaltung Rienzos, mit der der Plebejersproß selbst die ältesten und reichsten Adelshäuser ausstach, überstieg sogar die wahrlich nicht kleinlichen Vorstellungen des 14. Jahrhunderts und war mit einer der wichtigsten Gründe für die Kritik an Rienzo. In seiner Liebe für das Schaugepränge erblickte man nicht zuletzt den typischen Geist des Emporkömmlings, während es in Wirklichkeit wohl der starke Hang zum symbolisch verbrämten Mystizismus war, der Glanz mit Macht in eins setzte. Die Zeitgenossen aber sprachen allmählich von Pomp und Gefallsucht und das um so mehr, je strenger Rienzo die Steuerschraube anzudrehen begann. Rienzo dagegen fing mit dem Glanz die Massen. Für ihn war die Äußerlichkeit ein wohlberechnetes Mittel der Demagogie. Bilder waren es gewesen, mit denen er den römischen Analphabeten ein neues Staatsbewußtsein ein-

impfte, Bilder sollten es nunmehr sein, die als Glanz Sicherheit und Freiheit verhießen. Der historische Rienzo täuschte sich nur über die Zahlungsbereitschaft seiner Römer, für die Freiheit aufhörte, wenn sie Geld kostete. Diese Stelle erläuterte aber die librettistische Brauchbarkeit gerade dieses Stoffes. Während andere große Opern ihre Bildwirkungen oft an den Haaren herbeiziehen mußten, bot sich die Bildfülle beim RIENZI geradezu an. Eine Titelfigur, die sich in Glanz und Farbe zu hüllen verstand, kam dem Große Opern-Ideal noch am nächsten. So war für Wagner mit der Pantomime die günstige Gelegenheit gekommen, alle Farbregister der Großen Oper zu ziehen. Daß die Pantomime gleichzeitig der Bestätigung der politischen Ziele Rienzis diente, indem sie die Befreiung Roms vom Joch des Tarquinius schildert, gab ihr jenen motivierten Stellenwert, der anderen Konstruktionen dieser Gattung oft gefehlt hat. Wagner selbst konnte aus den ersten Kapiteln Bulwers eine Fülle von Anregungen schöpfen. Bulwer liebte es, die Rienzischen Allegorien in einem ausgesuchten Exemplar zu beschreiben. Wagner brauchte das nur zu kopieren.

Mitten in die Szene fällt der Mordversuch. Er mißlingt, weil Rienzis Mißtrauen nie eingeschlafen war und sein heimliches Panzerhemd ihn zusätzlich schützte. Bei Bulwer wird der Mordversuch als nächtlicher Messerangriff eines gedungenen deutschen Söldners geschildert. Bevor das verhängte Todesurteil vollstreckt werden kann, tritt Adriano dazwischen und bewegt Rienzi zur Begnadigung, die den ersten Unwillen der Bevölkerung erregt: man folgt zwar Rienzi, aber man versteht ihn nicht mehr.

Das Volk behält Recht. Schon im ersten Auftritt des dritten Aktes muß der Waffenaufruf erfolgen, weil die Barone erneut meineidig geworden sind, die Stadt verlassen haben und sich anschicken, den Römern die gerade erst errungene Freiheit wieder zu nehmen. Adriano, zwischen Kindespflicht und Liebe hin- und hergerissen (III, 2), sieht seine verzweifelt genährte letzte Hoffnung, Rienzi und seine Sippe auszugleichen und damit die Vernichtung seines Geschlechtes zu verhindern, in der dritten Szene scheitern.

Dort weist ihn Rienzi endgültig ab. Die nun folgende Schlacht ist bei Bulwer selbstverständlich ein ausführliches und historisch möglichst getreues Bild — Wagner schilderte sie nur indirekt mit Schlachtgeschrei und siegreicher Rückkehr. Ein Schlachtgetümmel auf der Bühne schloß sich in diesem Falle aus, weil die Rienzi-Partie eine berittene Tenorpartie ist, die auf der Bühne nicht kämpfend hätte auftreten können.

Die Barone sind gefallen, Adriano schwört Rienzi mit einem Satz Rache, der bei Bulwer ein literarisch geschickt ausgenutztes Leitmotiv geworden war: *Weh dem, / Der ein verwandtes Blut zu rächen hat!* Jetzt trennt sich auch, frei nach Bulwer, Adriano von Irene. In dieser Szene, die das Finale des III. Aktes bildet, beginnen die Römer offen gegen Rienzi zu murren. Sie haben die Schlacht gewonnen, aber viele Tote gehabt. Sie werfen dem Tribunen vor, durch seine übel angebrachte Milde Feinde mit Bürgerblut ausgelöst zu haben. Inzwischen wird Adrianos Racheschwur von einem großen Triumphzug abgelöst.

Der vierte Akt besteht aus zwei Auftritten. Nur der erste hat sein Vorbild bei Bulwer. Es sind Rienzis engste Freunde, die sich zusammenrotten und hinter der vorgehaltenen Hand die neuesten unangenehmen Nachrichten zuraunen: daß der neue Kaiser Rom zürne, der Papst sich mit den Colonnesen ausgesöhnt habe und mit dem Kaiser einig gehe und daß Rienzis unbegreifliche Milde gegen die Barone, der soviel Bürgerblut geopfert werden mußte, seine einfache Erklärung in einem Akt von Verräterei finde — Rienzi beabsichtige, seine Schwester Irene auf Kosten Roms mit einem Colonnasproß zu verbinden. Heimtückisch tritt Adriano dafür als Zeuge auf, und er warnt die Bürger mit dem drohenden Kaiser und dem zürnenden Papst. Noch wird der Aufstand für einen Augenblick durch die Nachricht verzögert, der Legat selber halte das TE DEUM für Rienzi. Adriano scheint allein zu stehen, wieder ist die Kirche schuld: *Nichts vermögen wir; die Kirche schützt / Allmächtig ihn!*

Erst die zweite Szene bringt mit der Verfluchung die Entscheidung. Rienzi ist im Begriffe, die Kirchentreppe hinanzusteigen. Die Macht seiner Persönlichkeit ist noch so groß, daß ihn die Verschwörergruppe seiner Freunde ungeschoren läßt. Schon will Adriano auf eigene Faust über ihn herfallen, als der Verfluchungsgesang der Mönche hinter den verschlossenen Kirchenportalen zu hören ist. Alles stockt, die Portale fliegen auf, der Legat verkündet die Bannbulle und hängt sie aus, Rienzi ist verflucht. Adriano will Irene mit sich ziehen. Diese wehrt sich und stößt ihn fort. Sie bleibt bei Rienzi.

Im ganzen Akt befand sich Wagner mit Bulwer wie vor allem mit den Ereignissen des 14. Jahrhunderts im Widerspruch. Schon die immerwährende Kaisernennung ist geschichtlich unrichtig. Kaiser Ludwigs Gegenkönig, Karl IV., war nicht Kaiser, sondern König, wenn er auch

auf die Krönung durch den Papst hoffte. Rienzo diagnostizierte ja dem König in Prag sehr scharfsinnig, Clemens VI. werde ihn nie krönen und behielt darin Recht. Erst Innocenz VI. krönte Karl IV. Daß dann Adriano Rienzi ermorden wollte, daß er das Volk mit Lügen aufwiegelte, entsprach ganz und gar nicht der Rittergestalt, die Bulwer von Adriano zeichnete, und zumal die effektvolle Verfluchungsszene hat sich Wagner ganz allein ausgedacht. Derlei war blankes Opernpathos, während die Degradierung der Person Adrianos, die auch musikalisch gering bedacht wurde, zusätzlich der Beleuchtung Rienzis diente. Bei Bulwer ist es auch nicht die Schwester Irene, die bei Rienzi bleibt — die wurde längst zu Freunden in Sicherheit gebracht —, sondern seine Frau Nina; denn der Bulwersche Rienzi ist, wie (zeitweise mit einiger Wahrscheinlichkeit) auch sein historisches Vorbild, glücklich verheiratet.

Daß Wagner die Irenengestalt in dieser Weise umformte, hatte persönliche Gründe. Seine Schwester Rosalie war die einzige Verwandte, die sich in den Zeiten der Not, wie Wagner schreibt, nicht von ihm abwandte. So bewahrte er ihr sein Leben lang eine besondere herzliche Erinnerung und setzte ihr in der Irenengestalt ein literarisches Denkmal — an solchen Stellen im RIENZI probte Wagner, vorerst noch unbemerkt, die für ihn später so charakteristische biographische Einfärbung. So stirbt die Schwester mit dem Bruder, nicht die Ehefrau Nina, die bei Bulwer mit dem einstürzenden brennenden Turm des Kapitols untergeht, während Rienzi vor dem Kapitol auf der Flucht erdolcht wird. Irene ist zu diesem Zeitpunkt längst zu Adriano gegeben worden, der mit ihr fortgeht, ohne daß die junge Frau noch über das Ausmaß des Unglücks unterrichtet ist. Wagner baute sein Finale anders.

Die erste Szene des fünften und letzten Aktes bringt das berühmt gewordene Gebet Rienzis, die zweite Irenes Treubekenntnis zu Rienzi und zu Rom: sie ist die eigentliche letzte Römerin. In der dritten Szene sucht Adriano vergeblich, Irene von ihrem Opfer abzuhalten. Die vierte und Schlußszene endlich zeigt nach einem letzten vergeblichen Versuch, die Römer umzustimmen, den feierlichen Untergang Rienzis auf der Spitze des brennenden Kapitols, eng umschlungen von Irene. In diesem Augenblick erreicht Adriano die Bühne, gefolgt von den Nobili, die das Volk angreifen. Adriano stürzt auf das Kapitol zu und wird gleichfalls unter seinen brennenden Trümmern begraben. Auch über diesen Tod entschied die Wirklichkeit anders. Rienzi starb nicht wie ein antiker Held, der des Unterganges spottet — er starb auf der Flucht.

Den Tod, den Rienzi bei Wagner stirbt, hätte sich Petrarca für seinen Freund gewünscht, wünschte sich in völkischem Nationalstolz ganz Italien noch Jahrhunderte nachher. Es paßte nicht ins Bild vom heroischen Volkstribunen, statt auf dem Sitz seiner ehemaligen Macht verkleidet auf der Flucht umgebracht zu werden, nicht an imperatorischer Herrscherlichkeit, sondern an goldenen Armbändern erkannt zu sein, die er abzustreifen vergessen hatte. Den nationalistischen Italienern, Petrarca an der Spitze, schien dieses scheinbar ruhmlose Ende unerträglich. Aber Rienzo war ein geistiger, kein militärischer Kämpfer; und man sollte daran erinnern, daß er nur nachahmte, was ihm kurz vorher beigebracht worden war, als der römische Pöbel seine beiden Senatorenvorgänger angriff: der eine hatte sich gewappnet und war stolz im Harnisch auf den Kapitolvorplatz getreten, sein Pferd zu besteigen, um wenige Augenblicke später unter einem Hagel von Steinen tödlich begraben zu sein; der andere, mehr schlau als kühn, ließ sich aus einem Nebengelaß in schlichter Kleidung herab und flüchtete unerkannt. Seiner Ehre tat das keinen Abbruch — er war entkommen, das war die Hauptsache. Rienzo war nicht entkommen — das unterschied ihn von seinem geheimen Vorbild. Könnte man daraus utopische Schlußfolgerungen ziehen? Hätte seine Ehre wirklich darunter gelitten, wenn es ihm gleichfalls gelungen wäre, denen zu entgehen, die seinen Kopf forderten? Oder hätte man dann nicht vielleicht eher seine Klugheit gerühmt statt seine Ehre befleckt gesehen? Allein Petrarca, der Rienzo die politische Idee der ITALIA UNA möglicherweise erst weitergereicht hatte, nahm es seinem Freunde bereits übel, daß er nicht schon am Ende seiner ersten Herrrschaftsperiode 1347 statt davonzulaufen mit Pomp und Glorie untergegangen war! Und wie Petrarca dachten viele Italiener.

Trotzdem überdauerte Rienzo die Jahrhunderte. Das offizielle Italien des 19. Jahrhunderts berief sich auf ihn und sicherte ihm sein Denkmal. RIENZO REDIVIVUS — so nannte man Ende des Jahrhunderts den italienischen Politiker, der den modernen italienischen Einheitsstaat herstellte. Und nicht einmal die Rolle des klassenbewußten Proletariers konnte ihm abgesprochen werden: die Feier zum zehnjährigen Bestehen der Sowjetrepublik wurde mit Wagners RIENZI-Ouvertüre eröffnet.

4. Deutsche Rienzi-Dichtung bis 1849. Müller, Kirner, Gaillard, Esselen

Bulwer war nicht der erste Engländer, der den Rienzi-Stoff entdeckte. Noch vor seinem Roman entstand die Rienzi-Tragödie RIENZI. A TRAGEDY, IN FIVE ACTS der englischen Dramatikerin und Dichterin Mary Russel Mitford, die den Rienzi-Stoff auf eine Liebesintrige aufbaute und einen Zwist zwischen einem Verwandten Rienzis und einem Vertreter der Gegenspieler konstruierte. Bulwer scheint das Stück der Mitford geschätzt zu haben, wenn es nicht bloße Höflichkeit war, mit der er der Arbeit Mary Mitfords in der Vorrede zum Rienzi-Roman gedachte. Ihm selber lag ein so unpolitisch durchgeführtes Thema fern — von den diplomatischen Verwicklungen der Rienzi-Zeit hat Mary Mitford wohl kaum etwas gewußt. Ihr Drama blieb ohne nennenswerte Nachwirkungen; außerhalb Englands insbesondere war es ohne Belang. Erst Bulwer machte Rienzi für Deutschland verfügbar. Hier löste das politisch so sehr packende Thema einen wahren Rienzi-Taumel aus. Der erste, der davon erfaßt wurde, war Friedrich v. Riekhoff, dessen COLA RIENZI 1837 im selben Jahre wie Mosens Trauerspiel entstand. Ein Jahr später griff Wagner den Stoff auf, wieder ein Jahr später Otto Müller (COLA RIENZI, ohne Jahreszahl als Manuskript und Eigentum des Verfassers in der Wittichen Hofbuchdruckerei zu Darmstadt gedruckt). Alle vier Werke sind offensichtlich unabhängig voneinander allein unter Berufung auf Bulwer entworfen worden; wenigstens dreien der Verfasser (Mosen, Wagner, Müller) gerieten die Jahre 1842 und 1843 besonders gut: Mosen sah 1842 sein Trauerspiel gedruckt, Wagner im selben Jahr seine Oper mit Glück uraufgeführt, und Müllers fünfaktiges Drama hatte 1843 in Darmstadt nachdrücklichen Erfolg und trat nach Meldungen der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK und der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT an die Stelle des früheren Publikumslieblings KONRADIN. Sonst war über dieses Drama nicht viel mehr zu hören.

Die Frage, ob Wagner Müllers Drama gekannt hat, muß bei aller Unwahrscheinlichkeit offen bleiben; denn in beiden Stücken spielt gleich in der Exposition eine Entführungsszene eine motivisch wichtige Rolle. Bei Müller endet sie für Rienzis Schwester tödlich und treibt Rienzi in die Arme der von Luciolo geführten eigentlichen Verschwörergruppe, die nur nach Mitteln und Wegen sucht, Rienzis Redegewandtheit ihren weniger guten politischen Zielen ohne Gefahr für sich selber dienstbar zu machen. Der zweite Akt zeigt Rienzi bereits als Herrn von Rom, selbst der Sippenführer der Colonnesen hat sich ihm, wenn auch mit Hintergedanken, gebeugt. Die Gefahr der bloß rhetorischen Beherrschung der politischen Lage durch Rienzi schimmert in aufwiegelnden Randgesprächen durch, und der Akt schließt mit der unheilschwangeren Verpfändung Roms an Montreal als mögliche Deckung für die Lieferung der Rienzi fehlenden Geldmittel, ein Handel, der dem Gläubiger, wie man später aus einer Nebenbemerkung im fünften Akt erfährt, übers Jahr einen meuchelmörderischen Dolchstoß einbringt, als Rienzi nicht zahlen kann. Im dritten Akt ist Rienzi bereits *Ein schelmischer Vogel, der die Hand zerkratzt, / Die ihn geätzt.* Die Verschwörergruppe wehrt sich gegen ihn, weil er sie entmachtet und für seine politischen Vorstellungen benutzt hat, statt, wie vorgesehen, sie ihn. Der Löwe sei tot, der Affe herrsche — gemeint ist Rienzi, der nach Meinung seiner Freunde die Bürger mit Steuern drückt und zu viel Prunk entfaltet. Schwäche und Kraft seien in ihm seltsam gemischt, heißt es von ihm, er glaubt an die Sterne und urteilt nach dem Herzen. Ein Unbekannter verrät ihm die Mordpläne der

Barone; er läßt sie verhaften und verurteilt sie trotz starker Zweifel auf Drängen der Verschwörergruppe zum Tode. *Der, welcher sich begnügt mit halber That, / Ist mehr als feig und schwach, — er ist auch albern!* warnt und hetzt ihn Luciolo. Jetzt tritt Beatrice auf. Sie entstammt dem Hause Colonna und war halb mit Rienzi versprochen. Die Ermordung der Schwester hat das Verhältnis zerstört, die nachfolgenden Ereignisse rissen die Liebenden auseinander. Als Rienzi von ihr erfährt, daß sie ihn gewarnt hat und nun in einem schweren Gewissenskonflikt steht, begnadigt er die Barone wider besseren Wissens. Die Kerkerszene, eine der wenigen poetischen Momente des Stückes, klingt mit der Befreiung aus. Der alte Colonna will Beatrice in ein Kloster bringen. Seine Ahnung ist Gewißheit geworden, daß sie es war, die seine politischen Pläne mit der Warnung an Rienzi durchkreuzte. Der vierte Akt zeigt die Belagerung Roms durch colonnesische Truppen. Rienzi ist untätig. Montreal will Geld, das Volk Brot — Rienzi vertröstet beide. Erst als ihm die Verschwörergruppe einredet, nicht Beatrice habe ihm das warnende Papier zukommen lassen, sondern sich nur darauf berufen, um die ihren zu retten, und Colonna ihn jetzt in aller Öffentlichkeit verspotte, dieser List aufgesessen zu sein, erfüllt ihn plötzlich tobende Wut. Er rafft sich auf und liefert den Baronen die Schlacht, die für sie unglücklich endet. Daß der Sippenführer Colonna wider allen Erwartens der Gefangennahme und damit der Demütigung entkommt, verdankt er den beiden Verschwörern Luciolo Pelliciaro und Lorenz Cranelli, die sich bereits vor der Schlacht von dem geheimen Werber Colonnas gegen den ihrer Meinung nach unerträglich herrschsüchtigen Rienzi umstimmen ließen. Rienzi befiehlt ihre Verhaftung; aber sie sind guten Mutes. Sie wissen, daß Rienzi auf sie nicht verzichten kann, und sie halten sich für geschickt genug, ihm den Verdacht, den colonnesischen Sippenältesten freigelassen zu haben, auszureden. Der fünfte Akt belehrt darüber, wie recht sie hatten. Rienzi ist von Verrätern umgeben, zudem schreckt ihn der tote Montreal. Den Kirchenbann tut er verächtlich ab, die Kirche kümmere ihn nicht. Aber dann locken ihn seine angeblich besten Freunde, eben die unzufriedenen Verschworenen unter Luciolo, in die Falle und bereiten seine Ermordung vor, um selber an die Macht zu gelangen. Es kommt jedoch anders. Zwar gelingt die Ermordung Rienzis, doch der Sippenführer Stephan Colonna denkt nicht daran, die ihn entkommen ließen mit der Herrschaft über Rom zu belohnen. Er bedankt sich wie ein Bär, heißt es, er will sie erdrücken. Sie müssen fliehen, um ihr Leben zu retten. Ein besonderer Effekt ist der Auftritt Petrarcas am Ende des letzten Aktes. Er berichtet der vor Rienzis Hütte klagenden Beatrice von Rienzis Liebe zu ihr; dann stirbt Beatrice. Die Schlußszene führt den alten Colonna und Petrarca zusammen. Colonna weigert sich zunächst, Beatrice in der Gruft der Ahnen beisetzen zu lassen. Auf Widerspruch aus den eigenen Reihen hin gibt er die Beisetzung der Enkelin in der Gruft zu — doch abseits von »den Alten«.

Müllers COLA RIENZI war wenig inspiriertes vordergründiges Dialogtheater ohne tieferen dichterischen oder politischen Anspruch. Die Aktion setzt nicht Rienzi, sondern die Verschwörergruppe, vor allem Luciolo, dem nur wenige Berechnungsfehler unterlaufen und der Rienzi nach Gutdünken manipuliert, die Aktion setzen sogar Rienzis Vater, wenn er Rienzi zur Rache auffordert, oder Beatrice, wenn sie die Freilassung ihrer Angehörigen bewirkt. Von Rienzis Diplomatie, seinen nationalen Freiheitsvorstellungen und seiner wirklichen Politik ist nirgends die Rede. Da spielen etliche abstrakte Freiheitssentenzen als illusionäre Stimmungsträger eine Rolle, aber Bulwers Motivierungsstärke war nicht wiederzuerkennen. Ein Drama ohne wirkliche Volksbeteiligung mit verunglückten Erinnerungen an Shakespeare (etwa die Beziehung, die Müller zwischen Luciolo/Cranelli und Cassius/Brutus herzustellen suchte) und mit einer herkömmlichen, jederzeit auch mit anderen Kostümen zu vervielfältigenden Intrigenhandlung ohne politische Bedeutung machten es fast unmöglich, Beziehungen zur Gegenwart von 1835 bis 1840 herzustellen. Ein Revolutionsdrama war Müllers Theaterstück nur insofern, als es sich auf den Rienzi-Stoff berief — flammende Revolutionsbegeisterung ließ sich damit nicht auslösen.

Die weiteren Rienzi-Dramen, die schon weniger in der Nachfolge Bulwers als in der Mosens oder Wagners entstanden, erübrigt sich über 1849 hinaus näher zu erläutern. Ihre Zahl ist stattlich. Namen wie Rudolph Kirner (COLA DI RIENZI, 1845), Carl

Gaillard (COLA RIENZI, 1846), C. Esselen (RIENZI COLA, 1848), Julius Grosse (COLA DI RIENZI, 1851), Herm. Lingg (COLA RIENZI, 1854), Jul. Ed. Kühn (COLA DI RIENZI, DER LETZTE RÖMISCHE VOLKSTRIBUN, 1872), Albert Hamann (COLA RIENZI, 1873), Emil Pirazzi (RIENZI DER TRIBUN, 1874), August Otto-Walster (RIENZI, 1875) wären hier zu nennen, wenn man sich auf die deutschsprachige Dramatik zu Lebzeiten Wagners beschränkte. Aber die Reihe der Rienzi-Dramen setzte sich gleich nach Wagners Tod mit dem RIENZI von A. Hammerschmidt (1884) fort, und mit der Einbeziehung der nichtdeutschen Stücke würde die Zahl noch erheblich weiterwachsen (durch die Druckfassung bekannter machte sich in Deutschland das fünfaktige Versdrama RIENZI von Théodore Karcher, Paris 1864).

Bereits Glasenapp legte sich die Frage vor, warum so viele Autoren — ihm waren nicht einmal alle bekannt geworden — auf den Rienzi- (und Tannhäuser-) Stoff zurückgriffen. Die Antwort, die Glasenapp in einem noch zu Lebzeiten Wagners (1880) veröffentlichten Artikel gab, war allerdings wagnerianisch verfärbt und wurde weder der geistesgeschichtlichen Allgemeinbedeutung des Rienzi-Stoffes noch der des Tannhäuser-Themas gerecht: eine Reihe von Literaten hätte geglaubt, mit neuen Versifizierungen der Rienzi-Thematik einen Teil des großen Wagnererfolges auf sich selbst umleiten zu können und sei außerdem von der geringen poetischen Leistungsfähigkeit Wagners so überzeugt gewesen, um sich selbst stark genug zu fühlen, Wagners dichterische Fassungen bei weitem zu übertreffen.

Es fällt natürlich auf, daß sich die Nachdichtungen im wesentlichen nur auf Opern erstreckten, die bald nach ihren Uraufführungen zu Erfolg gelangten, also auf RIENZI und TANNHÄUSER, während vergleichsweise der FLIEGENDE HOLLÄNDER eine ähnliche Aufmerksamkeit nicht erregte. Trotzdem sind Glasenapps Behauptungen, so verführerisch sie zu sein schienen, falsch gewesen; denn in den vierziger Jahren, als die auf Mosen und Wagner beruhenden Nachdichtungen einsetzten, hatte Wagners Oper nur in Dresden und auch dort allein bis 1849 Erfolg. Erst mit der Breslauer Inszenierung vom Jahre 1858 schlug die Oper auch auf anderen deutschen Bühnen durch. Damit fällt aber Glasenapps auf der beginnenden Höhe des Wagnerenthusiasmus vorgetragenes Argument zusammen, den Rienzi-Nachdichtern sei es nur um eine Abzweigung des Wagnerschen Erfolges gegangen. In Wirklichkeit machten die Revolutionsideen den Rienzi-Stoff, die religiöse Erregung den Tannhäuser-Stoff bedenkenswert, und Wagners eigener geistes-, nicht musikgeschichtlicher, Erfolg zehrte von dieser Allgemeingültigkeit. Ob dann der Eindruck der Wagnerdichtungen den Wunsch hervorrief, sich gleichfalls mit der postantiken Heldengestalt oder dem spätmittelalterlichen Minnesänger zeitdiagnostisch zu beschäftigen, oder ob es nicht vielmehr im Falle Rienzi der Bulwersche Roman und das Mosensche Drama, im Falle Tannhäuser die Heineschen Verse waren, die den äußeren Anlaß für Nachdichtungen bildeten, ist, wenigstens was den Rienzi-Stoff anbelangt, leichter zum Nachteil Wagners zu entscheiden als Glasenapps Untersuchungen zugeben wollten. Von den vor Wagners Oper entstandenen Nachdichtungen einmal abgesehen, mußte man auch bei den späteren Rienzi-Dramen die Zusammenhänge schon konstruieren, um Wagner zum literarischen Kronzeugen machen zu können. Kirners RIENZI unterschied sich erheblich von Wagners Libretto-Anlage, und Gaillards RIENZI bezog sich streckenweise stärker auf Kirner als auf Wagner, auch wenn die geringe Zeitspanne zwischen dem Erscheinen der beiden Dramen dagegen zu sprechen scheint.

Für die Beantwortung dieser Fragen war Glasenapp ohnehin nicht zuständig. Wie wenig er über das Leben und die politische Wirksamkeit Rienzos sowie über die historischen Bedingungen

des 14. Jahrhunderts Bescheid wußte, verrieten Randbemerkungen. So machte er sich verstohlen über Pirazzi lustig, weil sich die Titelgestalt seines Rienzi-Dramas für den Sohn des deutschen Kaisers hält und ihre Berufung zur Macht nicht auf die römischen Verhältnisse, sondern auf die herrscherliche Abstammung gründet. Pirazzi berief sich also auf die charismatischen Vorstellungen Rienzos, die erst die ungebrochene Energie des Politikers verständlich machten. Glasenapp dagegen sah in dieser historisch richtigen Motivierung nur einen Anlaß zum Spott.

Dem 1845 in Leipzig bei F. A. Brockhaus gedruckten COLA DI RIENZI Rudolph Kirners rühmten die Zeitgenossen *nicht unglückliche dramatische Behandlung* und andere Vorzüge wie richtige Zeitverhältnisse, poetische Sprache und Reichtum an schönen Gedanken nach. Sogar die kritisch gewordene Dresdner ABEND-ZEITUNG widmete Kirner am 1. Januar 1846 im Rahmen ihrer Literatur- und Kunstbesprechungen einige nicht ganz unfreundliche Zeilen. *In künstlerischer Beziehung ist es weniger bedeutend; es fehlt bei dem historischen Stoff eine prägnante Charakterzeichnung, eine kräftige organische Gliederung, alle Veränderungen der Situationen der Hauptpersonen hinken, doch herrscht in der Erfindung eine gewisse geistige Elasticität, hin und wieder glitzern poetische Gedanken wie Sterne am Himmel seiner Dichtkunst, und wenn der Verfasser seiner dramatischen Befähigung sich klarer bewußt, wird er vielleicht einst Bedeutendes zu leisten im Stande sein.*

Das Kirnersche Drama unterscheidet sich schon vom Aufbau her von allen anderen Rienzi-Tragödien der vierziger Jahre. Es ist ein vorzüglich proportioniertes Dialogstück in poetisch gehobener Sprache, dessen erster Akt in Avignon spielt. Dort erbittet Rienzi als römischer Delegationsführer vom Papst die Verkürzung der Jubelfrist von hundert auf fünfzig Jahre und bringt seine Beschwerden gegen die römische Aristokratie vor. Der Eindruck, den er hinterläßt, ist so groß, daß selbst die anwesenden Colonnesen, unter denen sich ein Kardinal befindet, ihn nicht auslöschen können, und der Papst Rienzi schließlich auf Vorschlag des von Petrarca gedrängten Kardinals Colonna zum päpstlichen Notar ernennt. Indem Kirner zu Beginn des zweiten Aktes Rienzi während seiner vergeblichen Versuche zeigt, als päpstlicher Diener das Recht zu vertreten, machte er auf feinere Art als seine anderen Dichterkollegen mit den verantwortungslosen Willkürakten der Aristokratie bekannt. Das juristische Motiv zum Aufstand wurde damit geklärt, das persönliche brachte er schon im ersten Akt zur Sprache: den Mord an Rienzis Bruder durch einen Savelli. Der vom Vikar — Kirner war wohl nach Bulwer historisch gebildet genug, um Raimondo richtig als Vikar anzusprechen — gebilligte Aufstand erscheint nicht auf der Bühne. Rienzi verliest lediglich in einer ohne Getümmel zustandegekommenen Versammlung die neue republikanische Verfassung. Kirners bevorzugte Methode, Rienzis Wirksamkeit aus Gesprächen seiner Mitspieler zu erläutern, verdeutlicht zu Beginn des dritten Aktes Rienzis segensreiche strenge Rechtsauffassung, aber auch schon die Vorbehalte gegen seine Prunkliebe, die zu viel Geld verschlingt und von der Rienzi meint, sie werde ihm aufgezwungen. Das Volk ist glücklich, die Aristokratie beugt sich, der Papst unterstützt ihn, Petrarca schreibt ihm glühende Verse; aber das von Rienzi verkündete Recht der Kaiserwahl durch die Bürgerschaft von Rom legt der Vikar als Verletzung der päpstlichen Ansprüche aus, als die Rienzi es nicht gelten lassen will. Ihre politischen Wege trennen sich. Noch unterwerfen sich etliche bedrängte Adlige, selbst der Sippenführer Colonna wird zitiert, um infolge eines hochgespielten, in Ernst ausartenden Rededuells unter dem Vorwurf, Mordabsichten zu haben, mit allen anderen Baronen verhaftet zu werden, obwohl der verratene Mordanschlag nicht von ihm ausging. Rienzi beschließt eine schnelle Verurteilung zum Tode mit Vorbereitung zur Hinrichtung vor allem Volk und anschließender öffentlicher Begnadigung, Verleihung von Ehrenämtern und Entlassung. Nach der zu Beginn des vierten Aktes von Kirner teichoskopisch geschilderten Schlacht sind die Colonnas, die Säulen — viele Rienzi-Dichter machen von diesem Wortspiel Gebrauch! — vernichtet, während der vom Papst wegen geistlicher Verfehlungen und kaum verhohlener politischer Ansprüche auf die Kaiserkrone von Rom gemaßregelte und mit dem überlegen zurückgewiesenen Bann bedrohte Rienzi weitreichende Pläne hat, die es ihm nicht mehr gestatten, seine Tochter dem seinen Prunk und seine neuen Strenge schon seit längerem mit Mißtrauen beargwöhnenden treuen Freund und Kampfgefährten Guallato zu überlassen. Unter den Drohungen Rienzis sagt die Tochter dem Geliebten ab, der sie und ihren Vater verflucht. Rienzis Herrschaftsperiode geht schon zu Ende: allenthalben zeigt sich Obstruktion. Als er ihrer nicht mehr glaubt Herr werden zu können, verläßt Rienzi verbittert die Stadt. Der fünfte Akt spielt sieben Jahre später. Als ein anderer kommt Rienzi heim. Er stellt alsbald die Ordnung wieder her; aber er vergißt nicht, wie ihn seine Römer im Stich ließen. Der Bann ist gelöst, jedoch die Bitternisse und Leiden der jahrelangen Gefangenschaft zehren an ihm. Um den Sold zu beschaffen, beginnt er die Bürger übermäßig zu besteuern. Die Gegner seiner Herrschaft, die im Zeichen des Papstes begründet ist, verhaftet er, um sie gegen Geldbußen frei zu lassen. Das Volk jedoch stellt sich gegen ihn. Es sieht nur die Bedrückungen, nicht die staatspolitischen Gründe, nur die Verhaftungen, nicht die politische Farbe derer, die es trifft. *Die verwünschte Ordnung langweilt micht,* behauptet der Kärrner, der sich Aristokratenzeiten herbeiwünscht. Die Hinrichtungen Pandelfurrios und Fra Moreales bringen ebenso sehr Geld wie Abschreckung. Eine alte Frau löst gegen Rienzi die Volkswut aus, als sie behauptet, er stehe mit der Hölle im Bunde. Rienzi sucht zu entkommen; aber Guallato, von dem Rienzi nach seiner Rückkehr nichts mehr hörte — seine Tochter ist aus Kummer über den verlorenen Geliebten und den treulosen Orsini, der sie nach des Vaters Willen heiraten sollte, aber nach der Katastrophe im Stich ließ, in ein Kloster eingetreten —, den er aber voller Haß umbringen lassen wollte, falls er ihn in Rom antreffe, vereitelt seine Flucht und ersticht sich, während man Rienzi wegschleppt. Die vom Volk geschändete Leiche wird verbrannt und auf Befehl des alten Colonna als Zeichen der Ehrerbietung in den Tiber gestreut.

Über Kirners Stück lagerte eine verfängliche Ruhe, seine verfeierlichte Sprache war lauter Dramatik abhold. Es gab kein Schlachtgetümmel, keinen wütenden Aufstand, alle Geschehnisse fanden sich durch den einfachen Dialog konterfeit. Historische Treue jedoch schien Kirner zu einem Bedürfnis geworden zu sein. Aus Rienzos Taktik, das Volk durch Bilder über seinen Zustand und seine Rechte zu unterrichten, baute er im zweiten Akt seines Dramas eine eindrucksvolle längere Szene. Seine Dramenkonzeption nahm ebenso die Zweierherrschaft Rienzi-Vikar wie die siebenjährige Pause auf, mit der er sich die Zügigkeit der Handlung zerstörte. Nach dem dritten Akt litt sein Drama unter Motivierungsschwierigkeiten. Die Gestalt des schwankenden Rienzi bekam er weniger glücklich in den Griff als die des überlegt vorgehenden in den ersten drei Akten oder die des harten, konturenscharfen Rienzi im letzten Akt. So waren die Anerkennung und die Kritik begründet, die man am Kirnerschen Stück vorbrachte.

Weniger vorteilhaft urteilte die Öffentlichkeit über den Berliner Rienzi-Dichter Carl Gaillard, dessen COLA RIENZI 1846 bei Lorck in Leipzig gedruckt wurde. Die ABEND-ZEITUNG griff die Versifizierung noch im selben Jahr auf das heftigste an und spielte Gaillard gegen den zweifellos tiefsinnigeren Mosen aus. Gaillard schrieb unter Wagnerschem und, sicherlich, Kirnerschem Einfluß. Er hatte Wagner das Manuskript nach Dresden geschickt und dieser antwortete ihm am 2. Oktober 1846 sehr verbindlich, wenn er auch für eine Inszenierung des Stückes nichts tun konnte (oder wollte). Eine Aufführung wurde dem Stück mit Sicherheit nicht zuteil.

Gaillards Rienzi ist ein zum Aufstand entschlossener, planmäßig denkender und planmäßig handelnder Mann. Er verbindet sich mit den unschlagbaren Truppen Montreals und täuscht in der Maske des Narren die als halb vertierte Soldateska dargestellten Barone. Einer der Ritter hat, um die Braut zu vergewaltigen, den Bräutigam ermordet. Den Sühne heischenden Schwiegervater wirft man hohnlachend kurzerhand aus dem Fenster. Indem Rienzi, Zeuge des zweiten Mordes, sich im Namen des Papstes zum Ankläger aufwirft, muß er die Maske gegen seinen Willen noch im letzten Augenblick fallen lassen und sich die Rache der Barone vorzeitig zuziehen. Doch für diese ist es bereits zu spät, um ihre Drohungen gegen Rienzi in die Wirklichkeit umzusetzen. Der zweite Akt zeigt den freiheitsbewußten und unbedingt papsttreuen Rienzi als Sieger, nach dem Montreal die Barone zurückgeschlagen und Rienzi das Volk aufgewiegelt hat. Er läßt sich Tribun nennen und durch das Volk eine von ihm ausgearbeitete Verfassung aus dreizehn Artikeln beschließen, die er die Barone zu unterschreiben zwingt. Der Kommunalpolitiker Gaillard bekam an dieser Stelle beste Gelegenheit, hochaktuelle zeitgenössische Forderungen auf die

Bühne zu bringen: Gleichheit vor dem Gesetz, Abbau der Standesvorurteile, Verbot des Zweikampfes, Succumbenzstrafen, Justizreform (Prozeßdauerbeschränkung auf nicht länger als zwei Wochen) und Sozialgesetzgebung. Sogar das Flottenobjekt und die Idee der Kommunal- bzw. Nationalgarden schlugen sich in den Forderungen nieder, jeder römische Hafen müsse von einem eigenen Kriegsschiff und die einzelnen Stadtbezirke durch eigene Truppen bewacht werden. Der dritte Akt zeigt Rienzi auf der Höhe seiner Macht. Das Land ist befriedet, Rienzis Weisheit wird überall hin bekannt, fremde Fürsten bestellen ihn zum Schiedsrichter. Er badet in der Wanne Konstantins, läßt sich zum Ritter des Heiligen Geistes weihen und bringt die verhängnisvolle Fürstenladung aus, die auch den Papst nach Rom zurückzukehren verpflichtet. Der Einspruch des päpstlichen Abgesandten geht in einem befohlenen Trompetengeschmetter unter. Der Mordanschlag erzwingt neue Aktionen. Er läßt die Barone zum Tode verurteilen, begnadigt sie aber gegen den Willen seiner Freunde und insbesondere seiner Frau aus staatspolitischer Klugheit: die Auseinandersetzung mit Montreal steht bevor, und die Vernichtung der Barone würde ihn der stärksten militärischen Stützen berauben. Die schon im ersten Akt angedeutete Auseinandersetzung zwischen den auf die Armee und auf pragmatische Politik gestützten Machtansprüchen Montreals und den vom politischen Idealismus und dem Freiheitsbegriff geleiteten Befriedungsbestrebungen Rienzis ist Gegenstand des vierten Aktes. Nach einem dramatischen Rededuell, in dem sich Rienzi vor seinem Freund sogar auf die Knie wirft, um Italien und seine Friedenspolitik vor den verheerenden Gewaltstreichen Montreals zu schützen, erdolcht er eigenhändig den alten Waffengefährten, da er keinen Ausweg mehr weiß, dessen Ansprüchen zu begegnen. Gleich danach kommt es zu einer gleicherweise folgenschweren Aussprache zwischen Rienzi und seiner rechten Hand Baroncelli, der zwar für Rienzi streitet, aber Gold und Herrschaft will und auf die Herrschaft nur um des Goldes willen zu verzichten bereit ist. Der Akt schließt mit der Schlacht gegen die Barone, bei der die Colonnesen-Sippe aufgerieben wird. Mit dem fünften Akt beginnt die systematische Aufwiegelung der Menge gegen Rienzi durch den machtlüsternen und in seinen Gelderwartungen getäuschten Baroncelli. Rienzis bis zur Grausamkeit gesteigertes Rechtsgefühl, das dem Grundsatz folgt, dem Recht müsse Genüge geleistet werden, auch wenn darüber die Welt zugrunde gehe, will sogar die eigene Tochter dem Henker überliefern, weil sie ihrem aristokratischen Geliebten Zuflucht gewährte. Zwar steht Rienzi von seinem unmenschlichen Vorhaben ab; aber schon hat sich seine Frau mit seinem politischen Gegner Baroncelli eingelassen, um die Tochter zu retten. Die von Steuern geplagte Menge will nichts mehr von ihm wissen, nachdem ihn wegen seiner heidnischen Bräuche der Bann gerade in dem Augenblick trifft, als es ihm noch einmal gelungen ist, seine Römer unter seiner Fahne gegen die erneut andrängenden Barone zu versammeln. Er verliert endgültig den Mut und verzichtet auf die noch mögliche Flucht, als er von seiner Gemahlin erfährt, daß sie das Diadem, Rienzis Symbol für seine Unbesiegbarkeit, Baroncelli als weiterzugebendes Bestechungs- und Schmiergeld für die Befreiung der Tochter ausgehändigt hat. Rienzi stirbt gemeinsam mit seiner treu bei ihm ausharrenden Frau im brennend zusammenstürzenden Kapitol.

Daß sich Gaillard die schlechte Beurteilung seines Stückes in der ABEND-ZEITUNG durch seine günstigen Urteile über Wagner in der von ihm geleiteten BERLINER MUSIKALISCHEN ZEITUNG eingehandelt haben sollte, ist nicht zu unterstellen. Das Stück war wirklich nicht gut. Selbst der im allgemeinen allen Wagnerfreunden kritisch holde Glasenapp mußte bedauernd zugeben: *Leider ist die Prosa Gaillard's / / an vielen Stellen von der Beschaffenheit, daß sich Iffland oder Theodor Hell ihrer nicht zu schämen gehabt hätten.* Glasenapps Probe als Beweis für die streckenweise holprige und platte Sprache Gaillards war mit Fleiß aus einer der schwächsten Stellen des Stückes ausgewählt worden: *Vittoria* (Rienzis Gemahlin): *Ihr Diener, verriegelt die Thore des Kapitols. — Keine Antwort. O, auch sie haben uns alle verlassen. — O, diese himmelschreiende Undankbarkeit! / Rienzi: Gewöhnlicher Gang der Dinge. / Matteo* (Rienzis Freund): *Was die Verriegelung des Thores betrifft, so werde ich mich damit befassen. /*, gab aber dennoch charakteristische Sprechgewohnheiten wie bspw. den mitunter mehr für sich selbst als für andere bestimmten, resignierenden, kurz hackenden Ton Rienzis wider, der hin und wieder die Titelgestalt kennzeichnete. Dagegen verliefen die motivischen Verbindungen keineswegs ohne

Sorgfalt und entsprachen oft genug geschickt den historischen Ereignissen. Den Kirchenbann führte Gaillard richtig auf geistliche und nicht auf politische Beweggründe zurück; darin sah er klarer als Wagner oder blieb undemagogisch ehrlicher. Dabei war sein RIENZI wirklich ein mit politischen Zügen durchsetztes und politisch zu erläuterndes Revolutionsstück, das Kirnersche Ansätze gezielt verschärfte, ohne Mosens aufrührerische Kraft zu besitzen. Die Verlesung der Verfassungsartikel bspw. bildete ein von Kirner eingebrachtes Motiv; aber um wieviel auf die Aktualität des Tages zugespitzter wertete Gaillard es aus! Auch das brechende Bett fand sich bei Kirner erwähnt, Gaillard machte als Alibi seiner geringen Kirchenfreundlichkeit eine ganze Szene daraus. Als sich Rienzi auf die Weihe zum Ritter des Heiligen Geistes vorbereitete, brach in der letzten Nacht vor der Feier sein Bett ein. Der Vorfall spielte als böses Omen eine politische Rolle. Bei Kirner galt es, darüber zu schweigen. Gaillard dagegen ließ eingangs des dritten Aktes eigens zwei rienzifeindliche Mönche auftreten, von denen der eine dem anderen im Vertrauen mitteilt, das Bett Rienzis heimlich angesägt zu haben, damit es breche und einen Vorwand liefere, das abergläubische Volk durch ein quasi-himmlisches Zeichen zu erschrecken und gegen Rienzi einzunehmen. Mochte Gaillard zu seinem Stück durch Wagner angeregt worden sein — wesentliche Motive seines Handlungsverlaufes dachte er wie Kirner. Die Schuldfrage blieb offen. Rienzis böses Prinzip, Baroncelli gewinnt die Überhand. Das Volk ist nicht reif, oder Rienzi prescht zu schnell vor, um noch verstanden zu werden — beides ließ sich, eine Mischung von Bulwerscher und Wagnerscher Volksauffassung, aus dem Stück herauslesen.

Die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK war übrigens anderer Meinung als die ABEND-ZEITUNG, als sie im Juli 1846 Gaillards Stück beurteilte. Mit etwas mehr billiger Freundlichkeit nannte sie die Tragödie *ein sehr anerkennungswerthes dramatisches Werk, welches im Einzelnen sogar Ausgezeichnetes bietet.*

Das letzte vor dem Dresdner Revolutionsjahr herausgekommene Rienzi-Drama RIENZI COLA von C. Esselen, das 1848 im Arnsberger Verlag von H. F. Grote gedruckt wurde, berief sich in außergewöhnlicher Weise auf das Recht der dichterischen Freiheit.

Im ersten Akt geht es um die Greueltaten der Barone und die Aufwiegelung des Volkes durch Rienzi. Ein Tötungsversuch Adrian di Colonnas durch Zweikampf schlägt fehl, weil sich Rienzi zu kämpfen weigert und der junge Ritter sich in Rienzis Schwester verliebt, bevor er den wehrlosen Notar erstechen kann. Er wird Gefolgsmann Rienzis und vereitelt Montreals Plan, sich mit den Colonnas zu verbinden, um aus ihrem Sippenältesten einen römischen König zu machen. Inzwischen erhält Rienzi den anfeuernden Besuch Petrarcas und die Zustimmung des weltlich überlegenden Papstvertreters zum Putsch, der nunmehr systematisch vorbereitet wird. Zu Beginn des zweiten Aktes fordert wieder Petrarca Rienzi auf, die römische Königskrone zu nehmen, worin Rienzi nach einigem Zögern einwilligt. Es folgt eine große Liebesszene zwischen Irene und Adriano mit einer von Rienzi gebilligten Verlobung. Dieser Abschnitt bestreitet den größten Teil des Aktes. Ein Zechgelage siegreicher Bürger im geschleiften Stammschloß Colonnas schließt sich an. Eine Warnung vor Adriano und Baroncelli weist Rienzi entschieden zurück. Das Aktende bringt eine Begegnung Petrarcas mit Montreal, dessen Truppen den Dichter gefangen haben, als er auf dem Wege in das nördliche Italien war, um dort dem Versprechen an Rienzi getreu von seinen Heldentaten zu singen. Montreal läßt den Dichter frei und bricht nach Rom auf. Der dritte Akt beginnt mit einer groß angelegten Volksszene, die deutlich macht, was die Bürger Roms an Rienzi schätzen und was sie an ihm auszusetzen haben. Die nächsten Szenen spielen auf verschiedenen Ebenen: Rienzi bereitet sich im dunklen Tempel auf die Ritterweihe vor — Martin de Porto, ein Orsini, dingt einen Söldner, Rienzi dort zu ermorden — Colonna söhnt sich vorübergehend mit Martin zum gemeinsamen Kampf gegen Rienzi aus, weiß aber nichts von dem Mordvorhaben — Montreal trägt Rienzi denselben Plan an, den Stephan Colonna zurückwies und kommt zu einer Abmachung, als er Rienzi von der Bürgerkritik an seinem Aufwand erzählt — Adriano hört den Schluß der Abschiedsrede Montreals und dringt, wie seinerzeit in Colonna,

nun in Rienzi, von diesem Gedanken Abstand zu nehmen. Als er nichts erreicht, kündigt er Rienzi die Freundschaft und eilt zu seiner Verlobten, um sie in einer großen Liebesszene vergeblich zur gemeinsamen Flucht zu bewegen. Der Mordversuch schlägt indessen fehl, der verhinderte Meuchelmörder rettet seinen Kopf, indem er seinen Auftraggeber preisgibt und den späten Besucher, Stephan Colonna, nennt. Rienzi läßt beide verhaften, zum Tode verurteilen und begnadigen. Stephan Colonna, der von sich selber sagte, nie jemanden, auch den Geringsten nicht, ohne triftigen Grund der Freiheit beraubt zu haben, versteht nicht, wie ihm geschieht, weil er vom Mordplan tatsächlich nichts wußte, und kündigt Rienzi Vergeltung an. Den vierten Akt bestreitet ausschließlich die große Schlacht. Montreal, angeblich auf Rienzis Seite, will in Wirklichkeit den Baronen helfen. Rienzi jedoch durchschaut die List und schlägt mit seinen Leuten Montreals Truppen in die Flucht. Alle Söhne Colonnas fallen, nur Stephan Colonna scheint unbesiegbar, bis ihn Rienzi im Zweikampf fällt. Adriano findet den sterbenden Oheim, den Rienzi als einzigen Colonna-Sproß (außer Adrian) achtet, und wird von ihm verflucht. Nunmehr bricht Rienzi zu seiner Krönung auf, Adrian will ihn daran hindern und setzt sein Leben gegen die Krone. Auch Irene kann den Bruder nicht halten. So endet der vierte Akt. Der Papstbeauftragte Orvieto hat Vollmacht erhalten, Rienzi je nach politischer Situation zu unterstützen oder zu bannen. Einen offenen Krieg wünscht der Papst nicht. Adrian überredet den Vikar, Rienzi zu bannen und verbürgt sich — eine Bedingung des Beauftragten — für die fehlende Unterstützung Rienzis durch das Volk. Sein Haß gegen Rienzi, der jetzt König ist, kennt keine Grenzen mehr und Orvieto wünscht Adrian, nicht vor Haß vorschnell zu sein. Adrian erklärt den alsbaldigen Tod Rienzis und Orvieto läßt die Bulle anschlagen und segnet nach Stephans Tod das neue Haupt der Colonnas. Nach dieser Eröffnung des fünften Aktes steuert es schnell auf die Katastrophe zu. Baroncellis rienzifeindliche Stimmung beginnt immer begründeter zu werden. Als König Rienzi den Tod Martin Orsinis und eine neue Steuer auf Brot zur Finanzierung der Festungsmauern Roms verlangt, bescheidet ihn der Rat in beiden Fällen aus politischer Vernunft abschlägig. Rienzi entläßt daraufhin den Senat und trifft seine Entscheidungen allein, um zum Titel eines Königs auch die Macht eines Königs zu fügen: Martin soll sterben und die neue Brotsteuer ungeacht der Vorwürfe verkündet werden, für die schreckliche Armut der meisten Römer kein Herz zu haben und mit kostspieligen Festen Geld zu verbrauchen, mit dem man besser hätte die Staatsaufgaben finanzieren können. Adrian trifft auf die verwirrten Parlamentsmitglieder. Er veranlaßt sie, Rienzi wenigstens zu stürzen, nachdem die Mehrheit den von Adrian und Baroncelli verlangten Tod Rienzis nicht will. Der Senat unterschreibt geschlossen eine entsprechend vorbereitete Urkunde. Erst ein Gespräch Irenes mit Rienzi enthüllt dessen wirkliche politische Pläne. Die Werbung Petrarcas, der in dieser vierten Szene noch einmal kurz auftritt, hat ihm Mailand, Verona und andere italienische Städte zugebracht, die ihn als König anerkennen wollen. Rienzis Plan sieht vor, alle diese Kronen anzunehmen, um sie nach vollendeter Befriedung Italiens niederzulegen, um einen freien Volksstaat zu gründen und selber als letzter König Italiens in die Geschichte einzugehen. In der nächsten Szene bestürmt Adrian Rienzi noch einmal, seine Krone niederzulegen. Das nutzlose Gespräch wird durch Geläute vom Kapitol — man schlägt die Bulle an — unterbrochen. Rienzi klärt Adrian nicht über seine wirklichen Pläne auf. Das besorgt anschließend Irene, als Rienzi gegangen ist. Adrian stürzt davon, um noch im letzten Augenblick zu versuchen, die Katastrophe zu verhindern. Er kommt zu spät. Die Bannbulle ist angeheftet, die ausführenden Schergen verhöhnen den dazu kommenden Rienzi als mit dem Teufel im Bunde. Rienzi will trotzen, aber nur noch ein Getreuer verabschiedet sich heimlich von ihm. Montreals Truppen umzingeln den König und Rienzi erfährt, bevor ihn Baroncelli niedersticht, daß hinter allen Anschlägen Adrian stecke. Die achte und letzte Szene zeigt Adrians Verzweiflung beim Anblick des sterbenden Rienzi, der Adrian nicht verflucht, sondern als seinen politischen Erben ernennt. Rienzi stirbt und Adrian ersticht sich nach bewegten Abschiedsreden.

Esselens Fabulierlust war unerschöpflich und kannte keine historischen Grenzen. So gut wie nichts stimmte mit der historischen Wirklichkeit überein, die aktuelle Beziehung auf die vierziger Jahre bestand in der durchschlagenden Sehnsucht nach Freiheit vom Joch der Unterordnung unter eine tyrannisierende Herrschaft. Das Stück war angenehm bunt; aber weder in der Erfindung noch in der Sprache stark. Es gab eine Fülle widersinnig ausgeführter Bilder (*Ha! dort seh' ich ihn. / Stolz, wie ein Feldherr sitzt er hoch zu Rosse; / Ein wilder Volksschwarm folget seinen Schritten.*), manierierter Floskeln (die O-

und A-Seufzer und -Ausrufe aller Art hatten es dem Schriftsteller wohl angetan; auf den drei Seiten der dritten Szene des zweiten Aktes rief man gleich neunmal O), unglaubwürdiger motivischer Verkettungen und unvermuteter dramatischer Purzelbäume, und die Abhängigkeit von Kirner (Petrarca-Auftritte) und Wagner (Personage) lag auf der Hand. Mit diesem wenig tiefgründigen Schauspiel schloß die Reihe der vormärzlichen Rienzi-Stücke, von denen nur Mosens, allenfalls Kirners Texte Vergleiche mit Wagner zu ihrem Gunsten entschieden. *Hier Feuer, lebendige Wärme, bei allem übersprudelnden Drängen der Aktion Klarheit und Präzision in der Anordnung der Vorgänge; dort rhetorisch-schwülstige Breite, Fehlerhaftigkeit und Willkür in Anlage und Durchführung, Häufung und Verwirrung der dramatischen Motive.* Glasenapps Urteil über die ihm bekannten Rienzi-Dramen — Kirner, Gaillard und Esselen gehörten dazu — mochte in seiner Wagnervoreingenommenheit verdächtig erscheinen; trotzdem war es nicht unbegründet. *Der Eine läßt seinen Helden als zweiten Brutus erscheinen, der seine Feinde durch Verstellung täuscht und die eigene Tochter wegen ihrer Verlobung mit einem der Nobili dem Tode preiszugeben bereit ist, bei dem Andern wird der Volksbefreier durch eine innere Wendung selbst zum Tyrannen, bei dem Dritten gar zum meuchlerischen Freundesmörder.* Auf welche Stücke Glasenapp zielte, bedarf keiner Erwähnung, auch nicht, daß er die Zusammenhänge nicht ganz korrekt wiedergab. Darüber hinaus war ihm kaum zu widersprechen, was die Bewertung der Dramen, nicht ihre Entstehungsursache anging.

Drittes Kapitel

Konstellationen

I. Disposition Zensur

1. Voraussetzungen

Wie nicht anders zu erwarten, entstanden die ersten Schwierigkeiten, die Wagner in Dresden bekam, durch die Zensur. Wagner erging es dabei glimpflich; denn gemessen am Rienzi-Drama Mosens war Wagners Librettierung offenkundig politisch entschärft, die religiösen Anklänge milde und von der Sache her geboten, der Verfasser außerdem zu weitgehenden Änderungszugeständnissen bereit. Die jungdeutschen politischen Vorstellungen beherrschten Wagner keineswegs so sehr, daß er ihretwegen einen in Aussicht stehenden Dresdner Opernerfolg durch hartnäckige Beibehaltungsforderungen in Frage gestellt hätte. Das andere, das die Sache für Wagner so harmlos-erfreulich, für Mosen so bitter ausgehen ließ, lag in der unvergleichbaren Struktur beider Dramen. Woran sich die Zensur im Wagnerschen RIENZI stoßen mochte, ließ sich ohne Beeinträchtigung des Gesamtwerkes mühelos auswechseln. Auf Mosens Drama war das Verfahren nicht anwendbar. Sein Stück lebte aus aufgeregter Animosität gegen Adel und Kirche. Zu ändern war da nichts, man konnte höchstens das ganze Stück umschreiben. So wurde Mosens Drama unterdrückt, Wagners Oper lediglich leicht eingefärbt.

Die Zensur setzte dort an, wo für Dresden die Hauptschwierigkeiten lagen: im Religiösen und in jenen politischen Teilen, die sich nicht ausschließlich aufs 14. Jahrhundert beziehen ließen. Das eine war durch den katholischen Hof bedingt, das andere durch Rücksichten auf die römische Kurie, mit der das Königreich Sachsen Vertragsbeziehungen unterhielt. Wagners Vorteil lag gewiß auch in der persönlichen Anteilnahme des Erbprinzen. Ihm, dem anerkannten deutschen Spezialisten für das 14. Jahrhundert, mußte es ohne Zweifel Freude bereiten, die Gestalten seiner Gelehrsamkeit auf der Bühne zu erblicken, nicht in einem Drama, über das er sich wegen der ständigen Angriffe auf seinen Stand, seinen Glauben und seine politische Überzeugung insgeheim zu ärgern hatte, sondern in einer prachtvoll majestätischen Oper voller Pose und Glanz, deren feierliches Schaugepränge für einige Stunden ein Stück imaginäres Sittenbild des 14. Jahrhunderts nach Dresden verzauberte. Daß das historisch nicht ganz stimmte — wen störte das schon! Das Thema selber, nämlich das 14. Jahrhundert mit Rienzi, dem Freunde Petrarcas auf der Bühne, war das verschwiegene Losungswort, mit dem Wagner sich den Hof und damit gleichzeitig die Zensur und die Theaterleitung gewinnen mußte. So wurde denn der Erbprinz möglicherweise persönlich mit Zensurfragen zum RIENZI befaßt; schließlich legte man ihm erwiesenermaßen 1846 auch das Buch von Gutzkows URIEL ACOSTA zur letzten Entscheidung vor. Damals beschränkte er seine zensorische Beurteilung auf einige unwesentliche Retuschen, indem er das Wort Rabbiner durch Priester ersetzte, und bestätigte damit trotz der in Fragen der Religion bekanntermaßen Überempfindlichkeit des Hofes die charakteristische liberale Großzügigkeit seines Hauses. Wie hätte man unter diesen Umständen der viel harmloseren RIENZI-Oper Wagners Schwierigkeiten bereiten sollen!

Vom Standpunkt der Zensur aus gesehen war die Wagnersche Fassung natürlich allen anderen zeitgenössischen Darstellungen dieses Themas überlegen, weil sie sich zwar auf erregende Zeitströmungen berief, aber nur um sich von ihnen tragen zu lassen, nicht um in ihnen als Bestandteil unterzugehen. Das gehörte mit zu jener fein geübten Wagnerschen Taktik, die Situationen auszunutzen und sich den Erfolg von Dauer zu erhalten. Indem er die politischen Anliegen seiner Zeit ins Unverbindliche abschliff, konnte sich durch seinen RIENZI niemand verletzt, wohl aber jedermann durch ihn bestätigt fühlen, und was allenfalls noch prickelnder ins zeitgenössische Geschehen hineinspielte, ging in einem Schwall herausgeschmetterter Trompetenmusik unter. Die Klippen der Zensur waren auf diese Weise gezielt umschifft; das Werk bewegte sich auf einer Ebene, die gerade noch soviel Schärfen enthielt, um stetige Aufmerksamkeit zu erregen, aber nicht mehr so scharf war, um sich an ihnen blutig zu scheuern. Politisch gesehen fiel der Wagnersche RIENZI ab; er blieb immer Schauoper ohne letzte Verbindlichkeit. Deshalb kam es auch keinem zeitgenössischen Kritiker in den Sinn, neu entstehende Rienzi-Dramen am Wagnerschen RIENZI zu messen, dem das Zeitbewußtsein nur als bequemes Vehikel zum Erfolg diente, den die revolutionäre Welle emporhob und der damit nicht nur die eigene, sondern auch die fremden Saaten erntete. Anderenfalls hätten wohl auch mehr Stimmen aus dieser Oper die gellenden Fanfaren der Revolution herausgehört.

Die offensichtliche Anteilnahme des Hofes und damit des SÄCHSISCHEN ALTERTUMSVEREINS wirkte sich nun, nachdem die Oper angenommen war, vorteilhaft auf die Bemühungen der Generaldirektion aus. Sie besorgte dem RIENZI einen auch für Dresdner Verhältnisse ganz ungewöhnlichen Ausstattungsaufwand, den wahrscheinlich keine zweite deutsche Bühne in dieser Form für einen Opernerstling zur Verfügung gestellt hätte. Was im Theater gut und teuer war, wurde für Wagner herangeschafft. Man half damit dem Bühnenautor und bereitete der eigenen Spielfreude die Genugtuung, plastisch zu sehen, was seit vielen Jahren die Phantasie der Gelehrten beschäftigt hatte. Wirklich blieb der Hof über all die Zeit hin dem RIENZI treu, indem er nach Möglichkeit keine seiner Aufführungen versäumte, und es ist sehr die Frage, ob die Oper ohne diesen moralischen Rückhalt tatsächlich über sechs Jahre lang ihre eindrucksvolle Stellung im Dresdner Spielplan hätte behaupten können. Der außerordentliche Nachhall des RIENZI beim Hof und der königlichen Familie, insbesondere bei der künstlerisch tätigen, im allgemeinen eher zurückhaltenden Prinzessin Amalia ist bezeugt. *Der König Friedrich August kam von seinem Lustschloß Pillnitz und blieb ausnahmsweise in der Stadt, um die Oper bis zu Ende zu hören, trotz der ungewöhnlichen Länge, und erklärte, daß er auch der nächsten Vorstellung bis zu Ende beiwohnen werde. Prinzeß Amalie, die Dichterin, äußerte wiederholt, solch einen Eindruck habe ihr noch keine Komposition gemacht; es sei ihr immer gewesen, als wenn ein kostbarer Seidenstoff, mit Gold und Perlen durchwebt, vor ihr ausgebreitet würde.* — Diese Begeisterung blieb der Oper auch weiterhin erhalten und sollte sich drei Jahre später beim TANNHÄUSER wiederholen. Auch das war ein Stoff, der dem Hofe selbst bei vorwiegend literarischen Neigungen stark persönlich nachging, und auch diese Oper setzte man mit überreichem Aufwand in Szene. Dem Sagenstoff vom FLIEGENDEN HOLLÄNDER wurden diese Rücksichten schon weniger zuteil.

2. *Vorgeschichte und Zensurvorbehalte*

Offensichtlich sah Wagner den von ihm längst eingeplanten Änderungswünschen der Dresdner Zensur mit Gleichmut entgegen, nachdem er erst einmal erfahren hatte, daß die

Aufführung des RIENZI nicht an der Zensur scheitern werde. Darüber verging allerdings noch einige Zeit der Beunruhigung durch Heinrich Laube; denn Laube, der sich damals vorübergehend in Paris aufhielt und selber mit der Preßpolizei sehr unangenehme Erfahrungen gemacht hatte, berichtete ihm, die Dresdner Zensur empfinde etliche der ins Religiöse hineinspielenden Szenen als zu heikel. Aber auch Laube brachte keine Informationen aus erster Hand mit, sondern erzählte nur weiter, was ihm in Dresden Madame Schroeder-Devrient anvertraut hatte. Wagner eröffnete daraufhin eine rührige Brieftätigkeit, um Schwierigkeiten zu beseitigen, von denen er nur vom Hörensagen wußte; denn Dresden schwieg sich aus. Derweilen saß er ratlos in Paris und mußte über seine Briefaktionen hinaus den Dingen ihren Lauf lassen.

Die erhaltenen, sehr ausführlichen Briefe vom 23. Februar 1841 an Theodor Winkler, vom 18. März an Ferdinand Heine und vom 23. März an den Generalintendanten v. Lüttichau machen mit den Einzelheiten bekannt, um die es, wohl nach Laubes Informationen, damals gehen sollte. *Indirekte Nachrichten aus Dresden sind mir nämlich zukommen, die mich wissen lassen, daß es mit meiner Oper vorläufig nicht ganz so übel stehe, u. daß man meine Bitte, oder vielmehr den Gegenstand derselben, ernstlich in Erwägung ziehe. Der vorzüchlichste Einwurf solle jedoch, so sagt man mir, in der religiös-katholischen Partie des Textes bestehen. Erlauben Sie mir daher, daß ich mich, wenn auch bis jetzt noch dazu unaufgefordert, gegen Sie, als den bei solchen Dingen jedenfalls einflußreichsten Mann, kurz ausspreche, u. Sie höflichst ersuche, was ich erwähne, am rechten Orte in Geltung zu bringen. Als ich meine Oper Rienzi für Dresden bestimmte, entging mir nicht, daß, wenn auch nur das katholische* COSTÜM, *dieß auf der Hof-Bühne eines katholischen Hofes nothwendig Anstoß geben müsse. Jedoch leitete mich auch die Ansicht, daß in diesem Süjet der Katholicismus keine so innig in das Ganze verwebte Rolle spiele, zumal die religiöse Tendenz desselben nirgends in Betracht komme, wohl aber seine weltliche Macht entscheidend in das Drama eingreife. Zugleich war ich der Meinung, daß, da diese weltliche Macht der Kirche nur imposant, keineswegs aber kleinlich auftrete, der Anstoß wohl einigermaßen verschwinden müsse, wenn man erwägt, daß er sich gewöhnlich nur da erhebt, wo die entschieden gehässige Seite des Pfaffenthum's zur Schau getragen wird. Da übrigens, wie gesagt, in meinem Süjet nur ein Pabst erwähnt wird, dem es darum zu thun ist, sein weltliches Besitzthum als Fürst gegen Räuberei u. Anarchie zu wahren, keinesweges aber Glaubens-Thesen aufzustellen oder zu bestreiten, so sollte ich meinen, man könne diese Macht, die doch nur von ferne eingreift füglich gelten lassen, u. vielleicht nur das Costüm ihres Abgesandten aus dem eines Cardinals in das eines weltlichen Gesandten verwandeln, ferner den Bannspruch — eine Reichs-Acht nennen, um somit den eigentlichen Anstoß aus dem Wege zu räumen. Sollte aber auch selbst der Abgesandte des Pabstes nicht zugelassen werden können, so wäre mit einer leichten Aenderung derselbe in einen Botschafter u. Bevollmächtigten des deutschen Kaiser's umzuändern, wodurch endlich selbst die letzte Spur kirchlicher Tendenz verwischt sein würde. / Ich führe dieß nur an, um zu zeigen, wie bereitwillig ich zu jeder Aenderung bin, werde im Uebrigen aber jedenfalls besser thun, dieß Männern von ausgezeichneter Einsicht u. so anerkannter Geschicklichkeit, wie Ihnen, hochverehrtester Herr, gänzlich zu überlassen.* Noch deutlicher sprach sich Wagner zu Ferdinand Heine über seine Änderungsbereitwilligkeit aus ... *mich wissen ließen, daß ein Haupt-Anstoß die religiös-katholische Partie meines Textes sei. Auf diesen Wink habe ich nicht gesäumt, Herrn Hofr: Winkler solgleich Alles das mithzutheilen, was ich in Bezug auf Abänderungen in diesem Punkte schon längst vorbereitet hatte. Ich habe ihn ernstlich darauf aufmerksam gemacht, daß es sich hier mehr um das katholische Costüm, als um die katholische Idee handele; ich habe ihn darauf hingedeutet, daß der Papst, — der ja noch dazu in reiner Ferne vom Schauplatz steht — in meinem Buche nicht als geistliche Macht auftrete, um Thesen und Dogmen zu stellen, oder zu verwerfen, sondern vielmehr lediglich nur als weltlicher Fürst, der sein irdisches Besitzthum gegen Räuberei und Anarchie zu wahren bemüht sei, und eben nur als solcher, um endlich den* ZU *kühnen Vertheidiger seines weltlichen Interesses loszuwerden, von seiner gefürchteten Macht Gebrauch mache. Daß gerade* ROM *der Schauplatz des Drama ist, macht es allerdings historisch unmöglich einen anderen Oberherrn, als den Papst zu substituiren; da dieser aber nur durch seinen Abgesandten representirt wird, wird bereits einerseits sein Eingreifen gemildert, — wenn ich nun freistelle, diesen Abgesandten und einen Cardinal in einen gewöhnlichen weltlichen Gesandten*

umzuwandeln, so dürfte zunächst nichts weiter anstößig bleiben, als der Bannfluch. Hat man aber nicht in Dresden, den Bannfluch in der Jüdin, wenn auch bedeutend verkürzt, dennoch dem Wesen und der Bedeutung nach beibehalten? Warum also nicht hier, wo ich es schon von Anfang herein für gut hielt, den Ausspruch desselben so kurz wie möglich zu halten? — Es giebt ja so vortreffliche Mittel, im Grunde genommen Alles geschehen und vorgehen zu lassen, wenn nur gewisse eclatante Außenseiten und Bezeichnungen entfernt sind. Man hat die Hugenotten gegeben, — was will man mehr?, denn in ihnen, wenn das Costüm auch noch so sehr verdeckt ist, war doch die religiöse-dogmatische Tendenz nun und nimmermehr zu vernichten. — Will man aber in meinem Rienzi durchaus das Wort KIRCHE *nicht stehen lassen, nun — so muß man sich allerdings an den deutschen Kaiser wenden, und ihn bitten sich Alles in die Schuhe schieben zu lassen und den Bannfluch als Reichs-acht auszusprechen. — Priester und Geistliche sind doch wohl schon in feierlichen Processionen über die Dresdner Bühne gegangen? Es wäre mir lieb, wenn Sie mir dieß bestätigten. — Außerdem ist ja kein Mensch geeigneter, wie Sie, werthester Herr, dem Costüm eine gewisse Mischung zu geben, welche es dem Censor z. B. unmöglich macht, unbedingt den Cardinal nachzuweisen, wenngleich jeder Andere ihn erkennen kann. / Nun, ich will Ihnen nicht weiter mit meinen Explikationen beschwerlich fallen, sage Ihnen deßhalb nur noch, daß ich mich darüber ausführlich gegen Herrn Hofr: Winkler ausgesprochen habe, (und zwar mit der Bitte, es am rechten Orte in Geltung zu bringen). Was hilft aber dieß Alles, wenn die Herrn mir nicht einmal ein directes Wort darüber zukommen lassen! Fordert man mich dazu auf, so kann und werde ich gewiß jeden Anstoß zu beseitigen im Stande sein. Warum in aller Welt geschieht dieß aber nicht?* Knapper äußerte sich Wagner dem Intendanten gegenüber:. . . *es betrifft diese die äußere Einmischung der kirchlichen Gewalt in die entscheidende Catastrophe der dramatischen Handlung. Wenngleich hierbei nicht die geringste Glaubens- oder Meinungs-Streitigkeit, wie z. B. in den Hugenotten, zum Vorschein kommt, wenngleich diese Einmischung so weltlicher Art, u. die äußere Macht der Kirche zumal bei weitem eher imposant, als gehässig erscheint, so trage ich dennoch Bedenken, ob es gestattet sein werde, ohne jede Modification meine Opfer dem katholischen Hofe meines Vaterlandes vorzuführen. — Dennoch, wenn Ew. Excellenz den erwähnten Gegenstand einer näheren Erwägung würdigen wollten, so würde Ihnen nicht entgehen, daß in dem Auftreten eines Abgesandten des päpstlichen Hofes zu Avignon, dessen nur im weltlichen Interesse Erwähnung geschieht, in sofern nämlich einem Fürsten daran gelegen sein muß, sein Besitzthum aus einem verwilderten anarchischen Zustande zu erheben, — gerade* HIER *wohl nichts Anstößiges gefunden werden dürfte, als höchstens das Costüm, welches abzuändern ich natürlich anheimstelle. Für jeden Fall habe ich jedoch bereits Modificationen anzugeben nicht unterlassen, welche auch* DIE *letzte Bedenklichkeit zu heben im Stande sein werden, und ich schmeichle mir daher, das meinige gethan zu haben . . .*

Der in diesen Dingen besonders empfindlich gewordene Laube hatte allem Vermuten nach die Wagner in Aussicht gestellten Schwierigkeiten weit überschätzt. Damit würde übereinstimmen, daß die Dresdner Intendanz zu keiner Zeit Veranlassung sah, sich mit Wagner über die Zensurauflagen offiziell ins Benehmen zu setzen, daß die vorgenommenen Änderungen nur geringfügig waren und daß Wagner eine Generation später bei der Abfassung seiner Autobiographie über die ganze Angelegenheit kein Wort mehr verlor. Als Kenner der bestehenden Verhältnisse hatte Wagner offensichtlich schon vor dem Treffen mit Laube Textänderungen in Betracht gezogen und sich darüber mit seinen Freunden unterhalten; denn für ihn zählte nur eines: seine Oper gleich in welcher Form zur Aufführung zu bringen. Diesem Ziel hätte Wagner wahrscheinlich den widersinnigsten librettistischen Auflagen zugestimmt, wohl wissend, daß ihm sowieso keine andere Wahl blieb. Der Brief an Heine ließ sich nur so verstehen. Seine brieflichen Trümpfe, die er nach Dresden schickte, stachen indessen, so problematisch sie an sich waren. Fraglich blieb ohnedies, ob er ihrer unter den vorwaltenden Umständen überhaupt bedurft hätte. Die Sache endete jedenfalls, bevor sie richtig begann; möglicherweise hatte Wagner mit seinen geschickt formulierten schriftlichen Beweisen und den klugen Zugeständnissen auch nur den aufkeimenden Zweifel gleich zu Anfang erstickt. Nicht einmal für Dresden war das selbstverständlich.

3. Opernzensuren

Sobald Aufsätze, Bücher oder andere Veröffentlichungen sittenwidrig, religionsfeindlich oder staatsgefährdend schienen, zeigten sich die Zensurbehörden aller deutscher Staaten empfindlich. Schlimm erging es vor allem dem rezitierenden Schauspiel. Was selbst in einem freisinnigen Staat wie Sachsen nach Beendigung der zensorischen Musterung von Goethes EGMONT oder FAUST, von Schillers DON CARLOS oder KABALE UND LIEBE noch übrig blieb, spottet jeder Beschreibung und reichte allenfalls als Parodie aufs Original. Im religiösen Bereich gab es zudem gleich zwei merkende Instanzen; denn auch die Kirchen sorgten dafür, daß die agitierende religionsfeindliche Literatur nicht gar zu üppig blühte. Im protestantischen Sachsen hatte man es sich angewöhnt, Zensurmaßnahmen vor allem in katholischen Landen wie Österreich oder Bayern böse zu kommentieren. Die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG, die 1845 gleichfalls auf antikatholischen Kurs gegangen war, veröffentlichte am 16. September 1845 eine Liste der im vergangenen Juli in Österreich verbotenen Bücher. Das füllte eine halbe Spalte mit 42 Titeln meist religiöspolemischen oder kriegsgeschichtlichen Inhalts und enthielt unter anderem die gesamte antikatholische und antisemitische Hetzliteratur, die gerade damals eines der größten Produktionskontingente des sächsischen Buchmarktes bildete.

Die Oper war davon nicht ausgenommen. Nach Berichten der ALLGEMEINEN THEATERCHRONIK wehrte sich 1845 die höchste protestantische Kirchenbehörde Passaus vergeblich gegen eine Aufführung von Lortzings WILDSCHÜTZ, weil darin ein Stand verunglimpft werde, mit dem die Kirche beste Beziehungen unterhalte. Spohrs KREUZFAHRER wurden in Dresden hauptsächlich wegen religiöser Unzumutbarkeit des Librettos abgelehnt und unter wenig erquicklichen Begleitumständen an den Komponisten nach Kassel zurückgeschickt. Nicht einmal Meyerbeers HUGENOTTEN schafften die Ausnahme, am wenigsten verständlicherweise in katholischen Ländern. Sie brachten zuviel Geld, um sie ganz verbieten zu können, obwohl auch das nach Meldung der ABEND-ZEITUNG 1846 in Karlsruhe auf Befehl des Großherzogs geschah, weil die Bevölkerung, wie man befürchtete, in den ohnehin heftigen zeitgenössischen religiösen Wirren durch die HUGENOTTEN leicht noch weiter aufgeregt werden könnte. Meyerbeers Erfolgsoper mußte sich Verstümmelungen bis zum librettistischen Widersinn gefallen lassen und folgerichtig nicht zuletzt auf ihren Titel verzichten. In München inszenierte man sie am 22. Mai 1838 unter dem Titel DIE ANGKLIKANER UND DIE PURITANER, in Kassel, Brünn und Prag am 20. August, 14. Dezember 1839 und 30. Mai 1840 als DIE GHIBELLINEN IN PISA und in der k. k. Hofoper zu Wien am 19. Dezember 1839 unter dem Titel DIE WELFEN UND GHIBELLINEN, natürlich jeweils auch mit erheblich veränderter Personage.

Es war also selbst an Dresdner Verhältnissen gemessen eine bevorzugte Behandlung, die der junge Wagner erfuhr. In anderen Städten erging es ihm nicht so gut. Daß in Prag die Zensur hemmende Schwierigkeiten machte, wissen wir aus einem Brief Wagners an seine Schwester Cäcilie vom 5. Januar 1843, und in München lehnte man den RIENZI noch 1858 mit der Begründung ab, das Sujet erwecke religiöse Bedenken. Prag mußte bis 1859, München sogar bis 1871 warten, ehe alle Vorbehalte gegen die Oper soweit überwunden waren, um sie in Szene gehen zu lassen. Auch die bereits im Frühjahr 1843 hoffnungsvoll angelaufenen Verhandlungen mit Wien scheiterten ziemlich rasch ausschließlich an den Bedenken der dortigen Zensur, obwohl Wagner wieder nicht versäumt hatte, seine Bereitwilligkeit zu Textänderungen bekannt zu machen und seinen Verhandlungspartnern Leo Herz und Adelbert Prir eine seiner Meinung nach zensurgeeignete Librettoeinrichtung nach Wien zu schicken. Wie in München sah man den RIENZI in Wien

erst 1871. Das waren aber nur die Fälle, in denen die Zensurvorbehalte bekannt wurden. Wieviel mehr werden es gewesen sein, die in geheimen Kollegien zustande kamen und von denen nie etwas Näheres in die Öffentlichkeit drang! Die Ergebnisse genügten auch so. Wie auffällig war es doch, eine Erfolgsoper wie den RIENZI in der deutschen Vormärzzeit gegen alle Erfahrung und Voraussicht an anderen Bühnen so wenig Anklang finden zu sehen! Wer hätte schon gezögert, sich die mit der Inszenierung zweifellos zu erwartenden Einnahmen zuzuschwenken, wenn nicht andere Rücksichten stärker gewesen wären, die durch die Zensur geboten wurden, Rücksichten auf bestimmte möglicherweise immer noch politisch betroffene Kreise, die sich hinter weltanschaulichen und religiösen Bedenken verschanzten, ein Unbehagen an einem Stoff, der vielleicht das Bewußtsein in eine wenig genehme Richtung hätte drängen und gegebenenfalls zu viele Fragen wecken können und damit den finanziellen und künstlerischen Verzicht noch als die zweckmäßigste Lösung erscheinen ließen.

4. Rienzi und die Dresdner Zensur — Einzelheiten, Folgen

Im Jahre 1913 machte Eugen Mehler mit einem frisch aufgefundenen Textbuch aus Wagners Besitz bekannt, das dem Komponisten als Handexemplar gedient haben muß und an verschiedenen Stellen den ausgedruckten Text durch handschriftliche Eintragungen verbessert zeigte. Auch die durchweg fehlenden Spiel- und Bühnenanweisungen fanden sich dort von Hand nachgetragen. Da die handschriftlichen Korrekturen mit der Librettoausgabe des RIENZI in den GESAMMELTEN SCHRIFTEN übereinstimmten, nahm Mehler an, das Textbuch übermittele die von der Dresdner Zensur freigegebene Libretto-Fassung. Die Einzelheiten stellte Mehler damals verbindlich zusammen; nur sprach er den Fund falsch an und kam so zu Schlußfolgerungen, die durch die erweisbaren Tatbestände nicht gedeckt wurden.

Schon das Personenverzeichnis des alten Dresdener Textbuches weist manche merkwürdige Veränderungen auf: Cola Rienzi, päpstlicher Notar ist zu einem »römischen Notar« degradiert. Raimondo, päpstlicher Legat, muß sich der dreifachen Metamorphose in einen »Abgesandten des Papstes in Avignon«, dann in einen »Kaiserlichen Statthalter« und schließlich in einen »Abgesandter des Kaisers« unterziehen; in einem alten Regiebuch des Dresdener Hoftheaters steht er als »Filippo di Guardia, Abgesandter des Hofes von Avignon« verzeichnet. Die Gesandten der lombardischen Städte, Neapels, Böhmens, Bayerns usw. sind schlechthin »Gesandte auswärtiger Höfe«, die Priester und Mönche aller Orden »Barmherzige Brüder« oder »ältere kampfunfähige Bürger« geworden.

In der folgenden Übersicht sei die unter dem Drucke der Dresdener Zensur entstandene Lesart der ursprünglichen gegenübergestellt; die vergleichenden Seitenzahlen beziehen sich auf die Gesammelten Schriften, 3. Aufl. (1897), Band I.

Gesammelte Schriften:	*Altes Dresdener Textbuch:*
S. 35. Raimondo.	
Zur Ruhe ruf' ich, der Legat.	Raimondo.
	Zur Ruh' und Ordnung rufe ich.
S. 35. Orsini.	
Lest die Messe!	Orsini.
	Laßt uns fechten!
Raimondo.	Raimondo.
Ich, der Legat des heil'gen Vaters!	*Ich, der Gesandte Eures Herrn!*

Gesammelte Schriften:	*Altes Dresdener Textbuch:*
S. 36. Rienzi.	
Ist dies die Achtung vor der Kirche,	Rienzi.
Die eurem Schutze anvertraut?	*Ist dies die Achtung vor dem Frieden,*
	Der eurem Schutze anvertraut?
Rienzi.	Rienzi.
— — — — schändet selbst	*— — — — schändet die*
Die Kirche; Petri Stuhl muß flüchten	*Gesetze; fern von Rom muß flüchten*
Zum fernen Avignon; — kein Pilger wagt's,	*Des Staates Oberhaupt; — kein Pilger wagt's,*
Nach Rom zu zieh'n zum frommen Völkerfeste,	*Hierher zu zieh'n zum hohen Völkerfeste,*
S. 39. Rienzi.	Rienzi.
Herr Kardinal, bedenkt, was Ihr verlangt!	*Geehrter Herr, bedenkt, was Ihr verlangt!*
Kann stets ich auf die heil'ge Kirche bau'n?	*Kann stets auf Euren mächt'gen Schutz ich bau'n?*
Raimondo.	Raimondo.
Halt' fest im Aug' das Ziel, und jedes Mittel,	*Halt' fest im Aug' das Ziel, und jedes Mittel.*
Erreichst du jenes sicher, sei geheiligt!	*Erreichst du jenes sicher, sei gestattet!*
S. 48. Raimondo.	Raimondo.
Des heil'gen Vaters Segen — — —	*Auch meines Herren Segen — — —*
S. 55. Rienzi.	Rienzi.
So wißt, — nicht Rom allein sei frei:	*So wißt, — nicht Rom allein sei groß:*
Nein, ganz Italien sei frei!	*Nein, ganz Italien sei Rom!*
Heil dem ital'schen Bunde!	*Heil seiner alten Größe!*
Allgemeiner Chor.	Allgemeiner Chor.
Heil dem ital'schen Bunde!	*Heil seiner alten Größe!*
S. 56. Rienzi.	Rienzi.
Denn Rom ist frei und blühe lang!	*Denn Rom ist groß und blühe lang!*
S. 71. Chor der Frauen.	Chor der Frauen.
Schütz', heil'ge Jungfrau, Roma's Söhne,	*Allmächt'ger, schütze Roma's Söhne,*
Chor der Frauen.	Chor der Frauen.
Maria, sieh' im Staub uns fleh'n!	*O, sieh' uns hier im Staube flehen!*
Irene. Adriano.	Irene. Adriano.
O heil'ge Jungfrau! Hab' Erbarmen!	*Allmächt'ger Vater, hab' Erbarmen!*
S. 76. Baroncelli.	Baroncelli.
Wir werden's büßen; — mit dem Papst	*Wir werden's büßen; — mit den Nobili*
Versteht der neue Kaiser sich.	*Versteht der neue Kaiser sich.*
Baroncelli.	Baroncelli.
Wißt noch, was mir nicht recht gefällt:	*Wißt noch, was mir nicht recht gefällt:*
Der Cardinal ist abgereist.	*Raimondo auch ist abgereist.*
S. 76. Chor.	Chor.
Was sagst du? Auch der Cardinal?	*Was sagst du? Auch Raimondo?*
(Was sagst du? Wie? Auch der Legat?)	
Baroncelli.	Baroncelli.
Wohl weiß ich, daß bei seiner Flucht	*Wohl weiß ich, daß bei seiner Flucht*
Colonna an den Papst sich wandte,	*Colonna an den Kaiser sandte,*
Und ihm versprach, der Kirche Schutz ...	*Und ihm versprach, der Krone Schutz ...*
Cecco.	Cecco.
(Und) was sagt (nun) der Papst zu seinem Tod?	*Was sagt er nun zu seinem Tod?*

S. 77. *Adriano.*	*Adriano.*
Der Kaiser droht, die Kirche zürnt.	*Der Kaiser droht, euch trifft sein Zorn.*
S. 78. *Baroncelli.*	*Baroncelli.*
Ein feierlich Te Deum soll	*Durch Prunk und Festlichkeit soll heut*
Heut danken für den blut'gen Sieg.	*Gedankt sein für den blut'gen Sieg.*
Baroncelli.	*Baroncelli.*
Seht, welcher Zug!	*Seht, welch' ein Zug!*
Chor.	*Chor.*
Der Cardinal!	*Raimondo ist's!*
Chor.	*Chor.*
Die Kirche für Rienzi!	*So ist er für Rienzi?*

Geht man von der Annahme aus, Mehler habe alle Änderungen mitgeteilt, die Wagners Buch nach Meinung der Dresdner Zensur erforderlich machte, so waren die Begriffe Freiheit und Kirche keineswegs grundsätzlich aus dem Text entfernt worden. *Es wirkt stellenweise geradezu komisch, wie alles, was an »Freiheit« oder »Kirche« anklingt, hübsch abgemildert ist;* hieß es dazu bei Mehler — aber so komisch waren diese Zensuren gar nicht. Schon die oft genug belächelte Umwandlung des Legaten in einen Abgesandten des Papstes entfernte nur eine Sach- und Funktionsbezeichnung, die an dieser Stelle terminologisch falsch war.

Die katholische Diplomatie unterscheidet drei Ordnungen von Legaten: den LEGATUS A LATERE oder LEGATUS DE LATERE, der als Papstbeauftragter in ein bestimmtes Legationsgebiet entsendet wird und Entscheidungsbefugnisse mitbekommt, die dem Ausmaß nach fast an die des Papstes grenzen (deshalb A LATERE, d. i. aus der Seite geschnitten, nämlich aus der Seite des Papstes, wie Eva aus der Seite des Adam genommen wurde = *sicut ecclesia de latere Christi, sicut Eva de latere Adam*) und gleich mit der Ernennung verbunden sind; den LEGATUS MISSUS als den eigentlichen Diplomaten im Botschafterrang, heute Nuntius genannt (die päpstlichen Nuntiaturen tauchten seit dem 14. Jahrhundert auf. Die Sendungen der apostolischen Nuntien hatten teils fiskalischen, teils rein kirchlichen, teils diplomatischen Charakter. Die ausschließlich diplomatische Bedeutung der Nuntien bildete sich erst seit dem großen abendländischen Schisma aus); und den LEGATUS NATUS, der vor allem in den Papstbriefen des 11. bis 13. Jahrhunderts als »Legat des apostolischen Stuhles« oder »apostolischer Vikar« erscheint, aber keinen »Gesandten«, sondern einen Residentialerzbischof meint, dem bestimmte Jurisdiktions- und Ehrenrechte am Ort verliehen oder übertragen worden sind.

Der originale Raimondo des 14. Jahrhunderts, mit dessen Hilfe sich der historische Rienzo an die Macht brachte, war natürlich, wie nicht anders möglich, ein päpstlicher Vikar im herkömmlichen Sinne, also kein LEGATUS NATUS und erst recht kein LEGATUS MISSUS oder gar LEGATUS A LATERE, sondern ein einfacher entlastender Sachwalter eines Bischofs (hier des Papstes in seiner Eigenschaft nicht als Papst, sondern als Bischof von Rom) mit mehr oder weniger ausgedehnten Vollmachten in fiskalischen, juristischen und seelsorgerischen Belangen *. Wie es die Aufgabe eines Vikars erheischt, hatte er verwaltungstechnische Funktionen zu erfüllen, demgegenüber zum Gesandten immer der fremde Hof und die außenpolitische Sendung gehört. Was sollte auch ausgerechnet ein Legat, also ein Gesandter mit außerordentlichen Blankovollmachten, in Rom zu tun haben — ebensowenig wie der Papst als Souverän von Rom doch nicht gut in seiner eigenen Hauptstadt eine Botschaft mit sich selbst unterhalten konnte! Es ist offensichtlich, daß

* Von den damaligen Schauspiel-Dichtern hat nur Kirner historisch richtig Raimondo als Vikar in sein Spiel eingeführt; aber auch Wagner nannte Raimondo im ersten RIENZI-Entwurf noch bescheidener Vikar und änderte diesen Titel erst später in Legat um — klang ihm das besser?

sich Wagner bei der Benennung Legat von einer unklaren allgemeinen Vorstellung, nicht vom Sinn und der diplomatischen Verkehrsüblichkeit leiten ließ und tatsächlich auch gar nichts anderes meinte als einen einfachen Abgesandten des Papstes im gewöhnlichen Sinne als Interessenvertreter für eine bestimmte Sache.

Beharrte man dagegen auf Raimondo als einen Legaten, dann wurde die Eingangsszene der Oper motivtechnisch noch unbefriedigender; denn ein sonderbevollmächtigter Legat, der da allein noch gemeint sein könnte, hätte als eine Art Stellvertreter des Papstes so außerordentliche Befugnisse vor allem auch militärischen Charakters gehabt, daß sich die Barone mehr noch als vor einem einfachen, mit Administrativgeschäften vordringlich befaßten päpstlichen Vikar oder einem lediglich eine Botschaft austragenden Abgesandten wohl gehütet haben dürften, ihn aufs Messelesen zu beschränken. Ein echter Legat war der spätere Kardinal Albornoz, der den Kirchenstaat für den Papst militärisch zurückgewann, dessen Legationsgebiet sich weit über den Distrikt Rom hinaus erstreckte und in dessen Gefolge Rienzos zweite Herrschaftsperiode begann. Albornoz trat aber auch nicht als Gesandter oder Botschafter des Papstes auf, sondern als Befehlshaber mit unter anderem unbegrenzten militärischen Vollmachten, und genau das entsprach auch der Funktion eines Legaten.

Wagner hat von diesen Zusammenhängen sicher wenig gewußt. Er hat deshalb auch kaum würdigen können, daß sich seine Dresdner Zensoren für verschiedene Strecken seines Buches eher als kritische Lektoren denn als politisch merkende Staatstreuhänder betätigten und sein Libretto von Anachronismen, Schlagwörtern und unverarbeiteten Doktrinen säuberten, die erst später wieder in den Text zurückflossen. Dazu gehörte der antijesuitische, historisch absurde Satz von den Mitteln, die der Zweck heilige, ebenso wie das *Lest die Messe*! Orsinis. Beides fiel nicht unbegründet dem Zensorenstift zum Opfer. Was an Freiheit anklang, wurde nach einem zweifachen Schema behandelt. Ging es um die Freiheit von der Bedrückung durch die Nobili, wie die Barone bei Wagner hießen, dann blieb der Text unbeanstandet. Ging es um eine Freiheit von der Kirche in jenem modernen Sinne, den Kirchenstaat zu Gunsten eines geeinigten italienischen Königreiches zu liquidieren, dann merzte die Zensur ihn aus. So war bspw. auch die Änderung des *Heil dem ital'schen Bunde!* in ein *Heil seiner alten Größe!* zu verstehen. Darüber hinaus folgte die Dresdner Zensur weniger den politischen Vorbehalten als den geschmacklichen Anschauungen ihrer Zeit, die Kirche nach Möglichkeit von der Bühne wegzulassen. Man würde es sich zu einfach machen, wollte man über gebildete Männer lächeln, die einen in einem Spektakelstück Arie singenden Kardinal oder Priester als ein mit der Würde des geistlichen Amtes unvereinbares Bild empfanden. Wagner selber beugte sich dieser zeitgenössischen Grundüberzeugung, die bis heute wenig von ihrer Aktualität verloren hat, als er im TANNHÄUSER die Verfluchungsszene als verdeckte Handlung gestaltete und auf einen Papst als Bühnenfigur verzichtete.

Mehlers Schlußfolgerungen waren streckenweise sehr problematisch. So hätte ihn bspw. ein Blick auf den Programmzettel der Uraufführung darüber belehren müssen, daß Rienzi keineswegs als »päpstlicher Notar« dem Dresdner Publikum unterschlagen und zu einem »römischen Notar«, wie Mehler behauptete, *degradiert* wurde. Das Textbuch, auf das Mehler sich bezog, war dafür nicht maßgebend. Die Zeitgenossen haben sich immer wieder über die Unzuverlässigkeit der Dresdner Textbücher beschwert. Die öffentlich vorgetragenen Klagen, die ausgegebenen Exemplare stimmten mit den auf der Bühne gesprochenen bzw. gesungenen Texten nicht überein, bezogen sich ausdrücklich auch auf das käuflich zu erwerbende Wagnersche RIENZI-Buch. Aus diesem Grunde ließen sich selbst

ausgedruckte Textbücher nicht unbedingt als Beweismittel für die Rekonstruktion der wirklichen Bühnenvorgänge heranziehen *. Wie leicht man dabei andernfalls in die Irre gehen konnte, bewies die spätere Entfernung der Totenklage aus dem Ende des dritten Akts. *Die alte, vermutlich erste Druckausgabe des Textbuches ist insofern auch von literarhistorischem Interesse, als sie den Grund legte zu all' den üblen »Arienbüchern«, wie den von den Königlichen Schauspielen herausgegebenen »Arien und Gesängen aus ›Rienzi‹ « (Berlin 1875) und den Einrichtungen der Hoftheater von Dresden, Wien u. a. m. Noch heute endet in den Dresdener Aufführungen der dritte Akt mit der Wiederholung der Schlachthymne, so daß die poetisch wie musikalisch gleich wertvolle Totenklage: / »Jungfrauen weinet! Ihr Weiber klaget! / Nicht wehrt der Tränen heiligem Strom!« usw. / ganz in Wegfall kommt.* So hieß es bei Mehler. Aber mag das alte, von Mehler aufgefundene Textbuch auch immer enthalten haben, was es wollte — die Totenklage ist damals in Dresden gesungen und mit Beifall überhäuft worden, anderenfalls hätte man sie in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK oder der ALLGEMEINEN WIENER MUSIKZEITUNG nicht kritisch herausstellen können. Und Raimondo erschien in den Besprechungen auch als Legat, nicht weil der Programmzettel ihn als Legaten verzeichnet hätte (Programmblatt und vorgetragener Text sprachen von einem Abgesandten, obwohl, wie die Nacherzählung des in kleinen Einzelheiten abweichenden und deshalb glaubwürdigen Morgenroth-Berichtes über den RIENZI beweist, auch von einem Legaten die Rede gewesen sein muß, mit dem das an dieser Stelle originale, aber unduldbare Wort »Cardinal« ersetzt wurde), sondern weil wohl auch das allgemeine sächsische Volksgefühl einen Abgesandten schlicht mit einem Legaten gleichsetzte. Daß eine ganze Reihe der von Mehler nachgewiesenen Retuschen in der Dresdner Aufführungspraxis nicht benutzt wurden, machten gerade die Nacherzählungsberichte mit ihren erfreulich ausführlichen Textproben deutlich. So hat man offensichtlich auch das verpönte *Der Kaiser droht, die Kirche zürnt!* gesungen, ist die Bedeutung der Kirche für den Aufstieg Rienzis zum Opernbeginn faßlich herausgestellt, also anders als Mehler meinte, die Kirche keineswegs als Institution zensorisch aus dem Libretto entfernt worden. Dasselbe galt für den Freiheitsgedanken, der zwar gemildert, aber erkennbar blieb. Nicht einmal Eduard Gehe nahm in seinem PLANETEN-Bericht Anstand, den Freiheitskampf der Römer gegen die Barone herauszustellen — und Eduard Gehe war einer der Dresdner Zensoren, der es doch nun wirklich wissen mußte.

Viel eher ist anzunehmen, daß die weitergehenden Verstümmelungen der Oper weniger zensorische als aufführungspraktische Gründe hatten. Da die Oper auch nach dem Empfinden Wagners zu lang geraten war, mußte sie gekürzt werden; aber was man kürzte, darüber gingen die Meinungen nach Leistungsfähigkeit der Sänger und nach Neigung der Kapellmeister weit auseinander, und so liefen bald mehrere Opernfassungen nebeneinander her.

Diese Änderungen sind mitunter so weitgreifend gewesen, daß sie auch die Druckausgaben unangenehm beeinflußten. So ist bspw. die Geschichte der Klavierauszüge zum Rienzi zu einem eigenen Wissenschaftsgebiet geworden. Kaum zwei von ihnen stimmen miteinander überein, für die Partitur gilt das nicht minder. Ob die Originalpartitur, ob die hektographierte Gebrauchspartitur, ob die Ausgaben von Kniese, Mottl, Richter oder Karl Muck (Karlsruhe 1898), sie alle unterscheiden sich auf ganzen Strecken erheblich. Nicht einmal die heute gebräuchlichste Fassung von

* Vergleichsweise geht es doch mit den heutigen sogenannten Filmweisern, wie sie an den Kinokassen verkauft werden, nicht viel anders.

Gustav F. Kogel (1910), die auf den Ausgaben der Originalverleger fußt (seit 1844 Meser, seit 1872 Fürstner), ist trotz der Titelblattbehauptung vollständig. Auch in dieser Ausgabe fehlt die von Mehler angemahnte Totenklage aus dem Finale des dritten Aktes.

Ist jedenfalls erwiesen, daß zahlreichen von Mehler als Zensureingriffe behaupteten Änderungen auf der Bühne nicht entsprochen wurde, so nicht minder, daß Wagner später nicht unbedingt seinen eigenen Eintragungen folgte. Die Textbücher und Klavierauszüge bspw. bevorzugten in der Rienzi-Rede gegen Ende des ersten Aktes den Vers *Der Staat verbleibe seinem Haupt.* Laut Mehler änderte Wagner diese Stelle in *Die heil'ge Kirche herrsche hier;* aber in seinen GESAMMELTEN SCHRIFTEN setzte er den Vers *Die ganze Welt gehöre Rom* ein, eine politische These von außerordentliche Tragweite, die, würde man die religionspolitischen Aspekte dieses Satzes untersuchen, für sich allein einen ausführlichen Kommentar benötigte. Neuere Textbücher wollen offenbar wieder die Handeintragung Wagners nach Mehler verbindlich machen.

Der folgenschwerste Nachteil der Verstümmelungen war der Mangel an lyrischen und ausschwingenden Partien, die man zu Gunsten der hochdramatischen Nummern als erste ausschied. Wagner war über diese Tendenz in der RIENZI-Kürzung nicht glücklich, so sehr er selber erhebliche Striche in der Oper befürwortete. So drängte er in seinen GESAMMELTEN SCHRIFTEN UND DICHTUNGEN auf einen Abdruck des Librettos im ursprünglichen Wortlaut als *ein Mittel zur Berichtigung des Urteiles Derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verstümmelung kennen, und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erschrecken.*

II. Disposition Publikum

1. Beziehungen Meyerbeer — Wagner

Schon von Königsberg aus hatte Wagner versucht, mit Meyerbeer in Beziehung zu kommen. Was damals scheiterte, gelang zweieinhalb Jahre später in Boulogne-sur-Mer: Wagner erregte Meyerbeers Aufmerksamkeit und erfreute sich fortan über Jahre hin mit wechselndem Erfolg seiner Protektion. Die Tatsachen und die tieferen Beweggründe dieser Beziehungen sind immer wieder durchleuchtet worden, jahrzehntelang zu Ungunsten Meyerbeers, nachher zu Ungunsten Wagners, dem man nach Einsicht in beredt geschriebene Zeugnisse nachwies, an Meyerbeer ein wahres Bubenstück vorexerziert zu haben. Heute begnügt sich die in Meyerbeerfragen noch vor dreißig Jahren so sehr streitbare Wagnerforschung mit bloßer Aufzählung der Tatbestände, sofern sie dem unerquicklichen Meyerbeer-Wagner-Problem nicht ganz ausweichen kann. Das läuft meist auf die Formel hinaus, Wagner künstlerisch und Meyerbeer menschlich Recht zu geben und mit einigen bedauernden Nachsätzen zum Ausdruck zu bringen, wie sehr man einen humaneren Verlauf dieser Beziehungen den tatsächlichen vorgezogen hätte. Dabei wurde nur zu leicht übersehen, daß in der vordresdner Zeit nicht er, sondern Robert Schumann der Träger des meyerbeerfeindlichen Gedankens war, und Wagner, wenn er in einem Brief an Schumann einige mißverständliche Ausdrücke über Giacomo Meyerbeer fallen ließ, vorrangig nicht Meyerbeer, sondern die Bestätigung Schumanns meinte, den sich Wagner in gleicher Weise verpflichten mußte wie jenen.

Die Kardinalfrage, um die es hier geht, ob nämlich Wagner in seiner Frühzeit allen Ernstes in Meyerbeer einen verehrungswürdigen Meister der Oper gesehen habe, muß unbedingt mit ja beantwortet werden. Sicherlich war der Vorstellungsbrief Wagners vom vermutlich 4. Februar 1837 aus Königsberg gleichzeitig der verzweifelte Hilfeschrei eines von sich selbst fest überzeugten vierundzwanzigjährigen Musikers mit heißen Ideen und großen Plänen, der fürchtete, am Rande der musikalischen Welt im Kleinbürgertum zu ersticken und die Verbindung mit der schöpferischen Gegenwartsentwicklung seiner Kunst zu verlieren. Das allein hätte aber nicht ausgereicht, Wagner zu veranlassen, gerade an Meyerbeer zu schreiben, also an einen Komponisten, der in der deutschen Fachkritik alles andere als gut angesehen war. Doch Wagner wandte sich nun einmal an Meyerbeer, nicht an Mendelssohn, nicht an Spontini, nicht an Liszt, nicht an Rossini, nicht an Spohr, nicht an einen anderen deutschen Meister, der ihm gerade so gut hätte aufhelfen können. Tatsächlich stand ihm Meyerbeer unter allen damaligen lebenden Komponisten am nächsten, und so war Wagners Schritt geschichtlich zweifellos richtig.

Die Ideologie des JUNGEN DEUTSCHLAND hatte Wagner gelehrt, in Meyerbeer die Reinkarnation eines universalen europäischen Musikertums zu erblicken, *daß sich diese letzte Epoche der dramatischen Musik mit Meyerbeer geschlossen habe, daß ihm so gut wie nach Händel, Gluck, Mozart, Beethoven das für die jedesmalige Periode erreichte Ideal als vollendet und als nicht mehr zu überbieten zu betrachten sei.* Im Aufbruchsgedanken eines neuen Europa, der nach 1830 streckenweise die deutsche Intelligenz beherrschte, schien der äußere Erfolg Meyerbeers den Ideologen Recht zu geben. Mit Meyerbeers ROBERT DER TEUFEL begannen die Kassenerfolge der Pariser Oper, die Uraufführung der HUGENOTTEN stürzte nach 1836 Europa in einen bislang noch nicht erlebten Operntaumel. Die eminente politische Bedeutung der Meyerbeerschen Libretti verstärkte nur den Symbolgehalt, den Meyerbeer zu verkörpern schien.

Wenn Wagner ganz offensichtlich dem Erfolg als der einzig legitimen Bestätigung für die Richtigkeit eines künstlerischen Gedankens nachging und sich mit der musikwissenschaftlichen und musikalischen Zukunft herumstritt, weil diese sich von überalteten kritischen Methoden leiten ließ, so war es ihm nur um so leichter, den Gegensatz zwischen der Europaideologie des JUNGEN DEUTSCHLAND, die sich auf Meyerbeer bezog und von dessen Publikumserfolg bestätigt schien, und der Ablehnung durch einen großen Teil der deutschen Fachwelt zu überspielen. Wäre es nur darum gegangen, einen Mäzen zu finden, hätte es nicht unbedingt Meyerbeer sein müssen; wenn er doch auf ihn und auf keinen anderen sonst beharrte, wären die Komposition des RIENZI wie die Reise nach Paris trotzdem zu umgehen gewesen. Aber die Behauptung ist schlechterdings widersinnig, die da einreden wollte, Wagner hätte die Nähe Meyerbeers gesucht und ihm seine Musik vorgespielt und dabei nicht die mindeste künstlerische und menschliche Beziehung zu ihm gehabt, ja ihn insgeheim, wie Schumann, sogar verachtet.

Wir wissen, daß sich Wagner damals eingehend mit der italienischen und der französischen Oper beschäftigte, daß er in Halévys JÜDIN, in Aubers STUMMER VON PORTICI Meisterwerke neuerer französischer Musikdramatik sah, also in Opern, die vom Schumannkreis genauso verabscheut wurden wie das Gesamtwerk Meyerbeers, das typologisch zur selben Gattung gehörte. Daß die Motive verschieden waren, die Meyerbeer und Wagner vordergründig den gleichen Weg von der italienischen zur französischen Oper gehen ließen, spielte zu diesem Zeitpunkt noch keine Rolle. Wenn man berücksichtigt, wie gnadenlos hart Schumann mit Meyerbeer umsprang und wie unbarmherzig die deutsche Fachkritik über Meyerbeer urteilte, dann wirkt Wagners verehrende Liebe im Königsberger Brief nur um so überzeugender. Sie schwang fast demütig in jener Tagebuchnotiz vom 29. Juni 1840 weiter, mit der Wagner sich Hoffnungen vermerkte, doch etwas zu taugen, weil anders sich nicht Männer wie Meyerbeer und Laube für ihn einsetzten.

Bis zum Jahre 1842 hatte sich Wagner nicht ein einzigesmal über den Komponisten Meyerbeer ungünstig geäußert, obwohl er dazu hinreichend Gelegenheit gehabt hätte; im Gegenteil, den zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Pariser HUGENOTTEN-Aufsatz erfüllte volle Anerkennung — die beiden Abschnitte, in denen man den Beginn einer frühen kritischen Distanz Wagners zu Meyerbeer zu sehen wähnte, sind offensichtlich falsch interpretiert worden. Wenn bei Wagner der Name Meyerbeer fiel, so immer im Tone selbstverständlicher dankbarer Ehrfurcht. Das war nicht nur der Respekt vor dem einflußreichen Gönner, dessen Einfluß man sich erhalten mußte, um selber weiterkommen zu können, und das war nicht nur die Berücksichtigung eines Namens, der bei den Theaterdirektoren die Bedeutung eines den eigenen Schöpfungen nicht unzweckmäßigerweise vorläufig noch aufzuklebenden Gütezeichens hatte, sondern es war zweifellos Ausdruck einer Anerkennung, die solange ungetrübt blieb, bis das verehrte Objekt selbst den Anlaß zu bieten schien, Liebe in einen um so böseren Haß umschlagen zu lassen, je heftiger vorher die Zuneigung gewesen zu sein schien. Wenn Wagner damals an Meyerbeer schrieb, dieser sei ein kleiner Gott dieser Erde geworden, so schmeichelte er nicht, sondern sagte buchstäblich die Wahrheit. Und wenn sich Wagner mit einer Weiterbildung der italienischen und der französischen Oper beschäftigte und sicher war, in dieser Gattung etwas Entscheidendes leisten zu können, bei wem anders hätte er auf Verständnis zu stoßen hoffen dürfen als bei Meyerbeer? Meyerbeer war eine heißgeliebte Realität im Leben eines noch vom jugendlichen Überschwang geleiteten angehenden Opernkomponisten — und wenn Wagner bat, Meyerbeer möge sich doch in den Seelenzustand eines jungen Mannes versetzen, den es in allen Nerven und Fasern nach Bewegung zur Ent-

wicklung seiner Kräfte dränge und dem noch immer die Hand fehle, die diesem Drange den Weg zeige, so war das unter den obwaltenden Umständen die vernünftigste Begründung, die Wagner überhaupt geben konnte, sich an Meyerbeer herangewagt zu haben. Dieser höflich-bescheidene Brief mit einem Anfluge stürmenden Selbstbewußtseins enthielt nichts Unterwürfiges. Die Anrede vom *Verehrten Herrn und Meister*, die der Erstdruck überliefert, stimmte so gut wie die Abzeichnung eines *in glühender Verehrung ergebenen Dieners* Richard Wagner.

Meyerbeer hat diesen Brief offensichtlich nicht beantwortet oder nicht beantworten können; aber zweieinhalb Jahre später, als Wagner auf der Flucht vor seinen Gläubigern von London kommend Boulogne-sur-Mer erreichte, am 20. August 1839, wollte ihn der Zufall ausgerechnet dort Meyerbeer treffen lassen. Damals gelang es dem jetzt sechsundzwanzigjährigen Wagner, nicht nur wirklich an Meyerbeer heranzukommen, sondern diesen auch so weit für sich einzunehmen, daß er ihm die dringend benötigten Empfehlungsschreiben für Paris mitgab.

Die weiteren Schicksale Wagners in Paris sind bekannt. Meyerbeers Empfehlung öffnete ihm den Zugang zum Direktor der Großen Oper — aber die Unterredung verlief ergebnislos. Meyerbeers Empfehlung brachte ihn mit Scribe zusammen — aber die Begegnung blieb ohne Folgen. Meyerbeers Empfehlung veranlaßte François Antoine Habeneck, auf einer Probe des Conservatoire-Orchesters Wagners COLUMBUS-Ouverture zu spielen (4. 2. 1840) — aber der Erfolg des unreifen Werkes war so zwiespältig, daß man ein Jahr später Wagners Bitte um Aufführung der FAUST-Ouverture im gleichen Rahmen ablehnte. Meyerbeers Empfehlung veranlaßte den Verleger Schlesinger, sich um Wagner zu kümmern — aber Wagner verdiente nicht einmal das Notwendigste, seine kleinen Gesangsstücke machten niemanden auf ihn aufmerksam und von seinem für 50 Francs auf eigene Kosten herausgebrachten Lied LES DEUX GRENADIERS nach der bekannten Heineschen Dichtung verkaufte er null Stück. Meyerbeers Empfehlung brachte den Direktor des Renaissance-Theaters dazu, Wagners Oper DAS LIEBESVERBOT zur Aufführung anzunehmen — aber ehe es soweit war, ging das Unternehmen bankerott. Meyerbeers Empfehlungen eröffneten alles und jedes — aber immer wieder stellte das Glück Wagner ein Bein. Wagner war in jener Pariser Zeit ein Mann ohne das sagenhafte französische FORTUNE.

Noch bevor sich alle diese Ereignisse abspielten, ließ Wagner einen Hilferuf an Meyerbeer hinausgehen, der dem Komponisten die traurigen Erlebnisse Wagners nach Meyerbeers Abreise aus Paris bekannt machte. Aus dem verehrten Herrn und Meister des Königsberger Briefes ist in diesem ersten Pariser Brief vom 18. Januar 1840 der *Innigverehrte Herr und Meister* geworden. Aus den Zeilen spricht beginnende Verzweiflung über unhaltbar zerrüttete Finanzen (die Frau wird bald im nahegelegenen Wald von Meudon Pilze suchen gehen); aber es spricht auch die hoffende Gewißheit daraus, die Allgewalt des Pariser Opernfürsten Meyerbeer werde Abhilfe schaffen können. *Ich hoffe in dieser Welt auf kein Heil als von Ihnen. Ich flehe Sie an, mir durch Empfehlungen und Unterstützungen den Weg in die Pariser Öffentlichkeit zu bahnen, um selbst mit dem Geringsten, was Ihr gütiger Wille beschließen sollte, das Leben wenigstens zur Hälfte zu retten ... Mit allen Sünden und Schwächen, Not und Jammer empfehle ich mich ihnen ehrfurchtvoll, die Erlösung von allem Übel durch Gott und Sie erflehend. Bleiben Sie mir hold, so ist mir Gott aber auch nahe, deshalb gedenken Sie ein klein wenig Ihres in glühender Verehrung ergebenen Dieners Richard Wagner.*

Meyerbeers sofortige Intervention führte zum Erfolg. Habeneck spielte die COLUMBUS-Ouverture. Die nach dem Mißerfolg des zweifelhaften Stückes für ihn negativen Konsequenzen übersah Wagner damals wohl nicht, außerdem mochte seine Distanz zu diesem Werk noch nicht groß genug gewesen sein. Immerhin hatte er einen spürbaren Beweis von der Anteilnahme Meyerbeers erhalten und fühlte sich von jetzt an als dessen Schützling. Im Brief vom 15. Februar 1840, der erneuten Hilferuf (*Ich strotze von Hilfsbedürftigkeit*) mit überschwänglichem Dank verband, redete er Meyerbeer als *Protector* an: *Mein Dankgefühl, das mich gegen Sie, mein hochherziger Protector, beseelt, kennt keine Grenzen. Ich sehe kommen, daß ich Sie von Äonen zu Äonen mit Dankesstammeln verfolgen werde. Die Versicherung kann ich Ihnen geben, daß ich auch in der Hölle noch Dank stammeln werde ...*

Meyerbeer brachte jetzt Wagner durch seinen Sekretär Gouin ans Renaissance-Theater heran. Auch dieses Projekt scheiterte, wohl aber gelang es der Initiative Gouins, im Foyer der Großen Oper eine sogenannte Audition zustandezubringen, das war eine Art Informationskonzert mit ausgewählten Stücken aus dem Wagnerschen LIEBESVERBOT vor einem ausgewählten Publikum, zu dem auch Scribe zählte, auf den Eindruck zu machen Wagner gelungen sein soll. Die Pariser Oper bemühte sich gerade um eine Reihe kleiner einaktiger Opern, die als Pausenfüller dienen sollten, und Wagner hegte die Hoffnung, mit einem solchen Auftrag bedacht zu werden. Seine wirtschaftliche Lage stand kurz vor einer Katastrophe, bald drohte die Schuldhaft. In dieser Situation war er leicht geneigt, dem einzigen Mann, von dem er annahm, er könne ihm noch helfen, in Sätzen zu danken, die sich eher schwülstig, kriechend, klebrig, ja masochistisch-feminin anhörten und vor allem unter Berücksichtigung der späteren Entwicklung Wagner in einem eigentümlichen Licht zeigten. Not lehrt beten, oder, wie Wagner kommentierte, Not lehre auch eine Unverschämtheit und Dreistigkeit, die man im normal geführten Leben nicht besitze. Da war von Tränen die Rede, die ihn überkommen, wenn er an Meyerbeer als den Mann denkt, *der mir Alles, Alles ist*. Was sich Wagner da unter dem 3. Mai 1840 zusammenschrieb, um nicht zu sagen zusammenstammelte, trug den Keim des Zerwürfnisses für den Fall in sich, daß sich der Verfasser eines Tages veranlaßt fühlen würde, ein solches Ausmaß an rückgrat-zerbrechender seelischer Entblößung zu bereuen.

... wenn ich einen braven Namen habe, — wenn ich das bin, was ich sein möchte, — dann erst, weiß ich, würde ich einen Theil der Kraft in mir fühlen, die Ihnen danken könnte, — nämlich dadurch, daß ich Ihnen zum Eigen gäbe, was ich eben sein würde ... und Ich bin auf dem Punkte, mich an Jemand verkaufen zu müssen, um Hülfe im substantielsten Sinne zu erhalten. Mein Kopf u. mein Herz gehören aber schon nicht mehr mir, — das ist Ihr Eigen, mein Meister; — mir bleiben höchstens nur noch meine Hände übrig, — wollen Sie sie brauchen? — Ich sehe ein, ich muß Ihr Sclave mit Kopf und Leib werden, um Nahrung u. Kraft zu der Arbeit zu erhalten, die Ihnen einst von meinem Danke sagen soll. Ich werde ein treuer, redlicher Sclave sein, — denn ich gestehe offen, daß ich Sclaven-Natur in mir habe; mir ist unendlich wohl, wenn ich mich unbedingt hingeben kann, rücksichtslos, mit blindem Vertrauen. Zu wissen, daß ich nur für Sie arbeite u. strebe, macht mir Arbeit u. Streben bei weitem lieber u. werthvoller. Kaufen Sie mich darum, mein Herr, Sie machen keinen ganz unwerthen Kauf ... usw. Abschließend ließ Wagner seine ganze Familie für Meyerbeer beten, über dessen Darmleiden er sich beunruhigt zeigt. *Seien Sie versichert, daß für Ihre Gesundheit u. Ihr Wohlsein gute, treue Herzen beten; ich bin zu dringend verpflichtet Ihnen dieß von Seiten meiner Mutter u. meines Weibes zu versichern, als daß ich es umgehen könnte, Ihnen diesen redlichen Dankes-Erguß mitzutheilen. Meine gute Mutter ... so wie mein armes Weib, sind zu tief von der rührenden Ueberzeugung durchdrungen, daß mir Gott in Ihnen meinen mächtigsten Schutzengel zugesandt habe, als daß sie Ihnen nicht als solchem ihr stilles Opfer darbringen sollten. — Ist die übrige Welt Ihres Ruhmes voll, warum sollten diese Frauen nicht für Sie beten? — Mit mir ist's ein Anderes, ich muß für*

Sie arbeiten, d. h.: mich würdig machen, Ihnen danken zu können. — Hier bin ich; hier ist der Kopf, das Herz u. hier die Hände / Ihres Eigenthumes: / Richard Wagner.

Aber Wagner brauchte nicht nur Empfehlung, er brauchte vor allem Geld, und zwar möglichst schnell. Und so krönte er seinen Dankesteil mit der Bitte, ihm Geld zu leihen. Für Meyerbeers Ohren muß das nicht gut geklungen haben. Meyerbeer war sehr oft Objekt für Erpressungen. Heinrich Heine bspw. hatte ein vorzügliches Rezept entwickelt, Meyerbeer auszusaugen, andere versuchten ähnliches. Wenn Wagner nun Meyerbeer anbot, sein »Sklave« zu sein, so konnte Meyerbeer wohl oder übel daraus schließen, Wagner wolle sich journalistisch für ihn betätigen, und die Geldleiherei sei der Preis dafür. Tatsächlich fand man ja später einen größeren Aufsatz über die HUGENOTTEN, den Wagner geschrieben, aber nie veröffentlicht hat und der ohne weiteres als eine journalistische Lanze für Meyerbeer verstanden werden kann, tatsächlich gedachte er Meyerbeers Monate später in seinen Dresdner Korrespondenzen. Wagner selbst spürte bald, erheblich zu weit gegangen zu sein, und er stand Meyerbeer wohl inzwischen auch nahe genug, um zu wissen, daß sich Meyerbeer unter derartigen Umständen auf einen solchen Handel schwerlich einlassen würde, immer unter der Voraussetzung, er sei von Wagner aus beabsichtigt gewesen und Wagner habe sich für Meyerbeer journalistisch schlagen wollen. Jedenfalls schickte er, wieder nüchtern geworden, knapp vier Wochen später, am 4. Juni 1840, an Meyerbeer einen förmlichen Entschuldigungsbrief, in dem er seine Entgleisung mit seiner schrecklichen wirtschaftlichen Lage psychologisch zu motivieren und in milderem Lichte sehen zu lassen suchte. Und nach den Selbstvorwürfen folgte die weitere Unterrichtung Meyerbeers, daß nunmehr auch die letzte Hoffnung, für Paris eine Zwischenaktsoper schreiben zu können, zerronnen sei, nachdem die Große Oper mit derlei Stücken eine zu schlechte Erfahrung gemacht habe und das Projekt aufgegeben werden müsse. Wie weit in diesem besonderen Fall der geringe Eindruck mitgewirkt hat, den Wagners Kompositionstalent hinterlassen hatte, bleibe in diesem Zusammenhang ununtersucht. Zu allem Überfluß trat in der Oper ein Direktionswechsel ein, mit dem alle gemachten Antrittsbesuche hinfällig, alle angeknüpften Fäden zerrissen waren. *Ich sitze nun da, wie am Tage meiner Ankunft in Paris* — klagte Wagner bitter; in Wirklichkeit war er viel schlimmer daran, weil jetzt auch seine Hoffnungen, mit denen er einst Paris betreten hatte, in nichts zerstoben sein mußten. Und Meyerbeer, dessen Hände sich vom vielen vergeblichen Empfehlungsbriefschreiben für Wagner müde gemacht hatten, war weit fort, auch wenn Wagner die Hoffnung nicht aufgab, von seinem Meister Hilfe zu erlangen.

Und Meyerbeer half in der Tat. Sein Brief vom Juli 1840 ist verloren gegangen, nicht aber eine Nachschrift zu einem Briefe an seinen Sekretär Louis Gouin in Paris vom 15. Juli 1840, in der es heißt: *Dieser junge Mann interessirt mich, er hat Talent & Eifer, aber das Glück lächelt ihm nicht: er hat mir einen langen sehr rührenden Brief geschrieben, & es ist auf Grund dessen, daß ich Sie bitte ihm die Hilfe zukommen zu lassen, die meinem Briefe beigefügt ist.* Man kann diesen letzten Satzteil kaum so deuten, als habe Meyerbeer weitere Empfehlungsschreiben beigelegt. Meyerbeer war zu welterfahren, um nicht zu wissen, was Wagner not tat, und er war vor allem auch hilfsbereit genug, in solchen Fällen einem unglücklicheren Kollegen beizuspringen: die Hilfe, von der Meyerbeer schrieb, sie sei dem Briefe beigefügt, wird zweifellos in einer Kassenanweisung auf eine Pariser Bank bestanden haben.

Meyerbeers Brief gelangte wahrscheinlich nicht schnell genug in Wagners Hände. Dafür spricht, daß Wagner mit Datum vom 26. Juli 1840 erneut an Meyerbeer schrieb, diesmal gedämpfter, aber auch greifbarer. Offensichtlich war sich Wagner zu diesem

Zeitpunkt nicht mehr sicher, ob sich Meyerbeer noch länger für ihn einzusetzen gedenke. Das drückte seine Exaltiertheit der letzten Wochen, die den Höhepunkt der wirtschaftlichen Quälerei des Pariser Aufenthaltes brachten, auf ein für alle Beteiligten nur gutes Maß von Sachlichkeit zurück. Wagner begann sich wohl in dieser Zeit allmählich darüber klar zu werden, daß seine Versuche, die Pariser Oper für sich zu erobern, gescheitert seien. Zum erstenmal brachte er die Opernbühnen von Berlin und Dresden ins Spiel. Was gegen alle Erwartung (auch historisch gesehen, darin hatte Wagner recht), in Paris nicht glückte, mochte doch wohl in Dresden oder Berlin möglich sein. Er wagte es wohl nicht mehr, Meyerbeer für Berlin offen um Unterstützung zu bitten, sondern er trug ihm nur seinen Berlinwunsch vor und deutete an, daß er dafür allerdings die Hilfe eines einflußreichen Gönners brauche. Auf wen er dabei zielte, war sowieso klar.

Der Briefwechsel schwieg jetzt für länger als ein Jahr, was aber nicht besagte, daß Meyerbeer nicht mehr für Wagner tätig geworden sei; im Gegenteil, nach Wagners Vorstellungen wurde er sogar zu rührig. Er kam im Sommer 1840 nach Paris und setzte sich dort mit Wagner und dem neuen Operndirektor Pillet, auf den Einfluß zu nehmen Wagner Meyerbeer angefleht hatte, zu einer Beratung zusammen, die ein für Wagner ebenso unerwartetes wie unerfreuliches Ergebnis hatte: Meyerbeer machte ihm den für Wagners Selbstbewußtsein fatalen Vorschlag, mit einem anderen Komponisten gemeinsam einen Akt zu einem Ballett zu komponieren. In Paris war eine solche Gemeinschaftskomposition an sich nichts Ungewöhnliches, vor allem kam man damit leichter zum Erfolg als mit der Aussicht, die Vergabe eines Opernauftrags zu erhalten; trotzdem drückte sich in dieser Entschließung wohl auch eine Geringschätzung der selbständigen kompositorischen Fähigkeiten Wagners aus, von denen man nicht mehr so viel hielt, wie Wagner sich das erhoffte. Man wagte es nicht, nur um anstehende finanzielle Schwierigkeiten eines jungen unausgewiesenen Komponisten aus der Welt zu räumen, Wagner in Form eines begünstigenden Aktes Meyerbeer zuliebe mit einem Auftrag zu belasten, von dem niemand voraussagen konte, ob er ihm gewachsen war. Damals übergab Wagner Léon Pillet den kurz gefaßten Entwurf zum FLIEGENDEN HOLLÄNDER. Als er aber erfuhr, daß nicht er, sondern der französische Komponist Dietsch mit der Vertonung beauftragt werde, trat er gezwungenermaßen den Textentwurf gegen eine Vergütung angeblich der Großen Oper ab * und komponierte im Wettlauf mit der Zeit das schnell ausgearbeitete Buch vorsorglich gleich auch selber, so daß er auf diese Weise Mitte 1841 über zwei fertige Opern verfügte. Die eine schickte er nach Dresden, die andere nach Berlin, beides in der Hoffnung auf empfehlende Unterstützung durch Meyerbeer, die auch nicht ausblieb. Nachdem Wagner ganze Briefserien an die Verantwortlichen in Dresden und Berlin abgelassen hatte, entschied Meyerbeer mit einem Empfehlungsschreiben an den Dresdner Intendanten Lüttichau vom 18. März 1841 die Annahme des RIENZI in Dresden. *Einzelne Stücke, die er mir aus ‚Rienzi' vorgespielt, fand ich phantasiereich und von vieler dramatischer Wirkung. Möge der junge Künstler sich des Schutzes Ew. Exzellenz zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, sein schönes Talent allgemeiner anerkannt zu sehen.* Charakteristischerweise erfuhr Wagner nicht durch Meyerbeer, sondern erst später auf Umwegen aus Dresden, daß sich Meyerbeer für seine Sache eingesetzt hatte und wesentlich ihm die schnelle und günstige Regelung der Angelegenheit zu verdanken war, die mit dem lang

* Über diese ziemlich undurchsichtige Verkaufsangelegenheit wird im dritten Abschnitt dieses Buches zu berichten sein.

erwarteten Annahmeschreiben der Intendanz vom 19. Juli 1841 endgültig und zufriedenstellend ihre Erledigung fand.

Mit der Fertigstellung und Zusendung der Partitur des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS an die Berliner Intendanz bedankte sich Wagner in einem eigenen Brief an Meyerbeer recht herzlich und bat ihn gleichzeitig um Empfehlungen nun auch für Berlin. Das war am 20. November 1841. Auch diese Bitte erfüllte Meyerbeer unverzüglich. Bereits am 9. Dezember 1841 wandte sich Meyerbeer an den Grafen Redern und bezog sich auf eine schon vorher stattgefundene Unterredung zu Gunsten Wagners. *Hochzuverehrender Herr Graf! Beifolgend nehme ich mir die Freiheit, die Partitur und den Text (der letztere befindet sich hinter dem Titelblatt eingelegt) der Oper »Der fliegende Holländer« von Richard Wagner zu übersenden. Ich hatte vorgestern bereits die Ehre, Ew. Hochgeboren von diesem interessanten Tondichter zu unterhalten, der durch sein Talent und seine äußerst beschränkte Lage doppelt verdient, daß die großen Hoftheater als offizielle Beschützer deutscher Kunst ihm nicht ihre Szenen verschließen. Ew. Hochgeboren hatten auch die Güte, mir zu versprechen, daß Sie ihm durch einige Zeilen den Empfang der Partitur und Dero Geneigtheit dieselbe zu prüfen anzeigen würden. Indem ich mir erlaube, dieses in Erinnerung zu bringen, habe ich zu gleicher Zeit die Ehre . . .*

Herzlicher noch fiel dementsprechend der nächste Brief Wagners an Meyerbeer aus. Schlesinger hatte ihm inzwischen Einblick in ein Schreiben Meyerbeers gewährt, dem er Meyerbeers Einsatzbereitschaft auch für Berlin entnehmen konnte, so daß die Oper wirklich vorgelegt und geprüft werde und nicht, wie Wagner insgeheim gefürchtet hatte, unbeachtet in einem Intendanzregal verstaube. Die bei Wagner aufkeimenden Hoffnungen ließen unverzüglich auch den widerwärtig-unterwürfigen Ton aus der Mitte des Jahres schwinden, mit dem sich Wagner verdächtig genug gemacht hatte, unter Alkoholeinfluß gestanden zu haben. Die neuerlichen Zuschriften an Meyerbeer klangen, wie es der Situation angebracht war: demütig-dankbar, und nichts in ihnen ließ erkennen, daß es Wagner mit seiner Dankbarkeit nicht ernst gemeint gewesen sein soll.

Wohl gibt es hinlängliche Beweise dafür, daß Wagner nun seinerseits versuchte, im Rahmen seiner besonderen Möglichkeiten journalistisch und auch privatim für Meyerbeer tätig zu werden. Seine ABEND-ZEITUNGS-Korrespondenz vom 23. Februar 1841 spitzte er auf Meyerbeer zu. Das Publikum, so führte er dort aus, habe die *Kaprice, durchaus nur Ausgezeichnetem Beifall zu spenden,* und er müsse gestehen, in dieser Hinsicht *volle Achtung für dasselbe gewonnen* zu haben. Glänzende Namen und brillante Renommées könnten die Direktoren, nicht aber das Publikum blenden, und so komme es denn, daß man ROBERT und die HUGENOTTEN immer wieder erscheinen sehe, wenn das Mittelmäßige genötigt sei, sich zurückzuziehen. Mit ROBERT habe es eine *wunderbare, fast unheimliche* Bewandtnis, und wäre er Donizetti oder sonst einer von den Unzähligen, dann würde er ROBERT wie einen wirklichen Teufel hassen. Diese Oper sei *der entscheidendste Beifalls- oder vielmehr Durchfalls-Barometer;* denn wenn eine andere Oper kein Glück mache, werde man gehalten, wieder ROBERT zu spielen, und wenn ROBERT erneut auf der Bühne anstehe, könne man sicher sein, die ausgewechselte Oper sei glücklos gewesen. *Robert ist unvergänglich!* Trotz skandalöser Vorstellungen und unfähig gesungener Titelrollen, matter Dekorationen und Tänze bleibe ROBERT neben den HUGENOTTEN die einzige und glückliche Zugoper. Es darf in diesem Zusammenhang außer Zweifel gelassen werden, daß Wagners unveröffentlichter HUGENOTTEN-Aufsatz als Gegenstück zu seiner ROBERT-Würdigung aus jenen Tagen stammte und gewiß gleichfalls für die ABEND-ZEITUNG oder für die EUROPA gedacht war.

Schon früher sprach er in behutsam begütigender Absicht bei Schumann vor. In den drei Briefen an Robert Schumann, die aus der Zeit seiner Meyerbeerbekanntschaft bis 1842 erhalten sind, versuchte er zweimal Schumann zu veranlassen, weniger polemisch gegen Meyerbeer vorzugehen. Im ersten Brief vom 29. Dezember 1840 setzte er die Bitte ins Postskriptum, weil der eigentliche Brief selbstironisch-spöttisch gehalten war und in diesem Zusammenhang eine solche Bitte eher gegenteilig zu verstehen gewesen wäre. Wagner schrieb damals sehr offen: *Lassen Sie doch Meyerbeer nicht mehr so herunterreißen; dem Manne verdank' ich Alles u. zumal meine sehr baldige Berühmtheit.*

Es galt dabei zu berücksichtigen, wie fast schon krankhaft negativ Schumann auf Meyerbeer fixiert war und Wagner dagegen so gut wie keinen wirklichen Einfluß auf Schumann besaß. Ernste sachliche Argumente in einem ernsten sachlichen Brief hätten bei Schumann höchstwahrscheinlich eher das Gegenteil bewirkt und weitere Verhärtungen befürchten lassen. Also war es für Wagner taktisch besser, aufs Persönliche auszuweichen und humane Rücksichten zu beschwören, um Schumann zu einem etwas rücksichtsvolleren Verhalten zu bewegen. Auch das mochte taktische Gründe haben, den Brief halbernst anzulegen; denn konnte er sich bei dem bereits unberechenbar werdenden Schumann nicht darüber klar sein, wie dieser auf eine solche Empfehlung reagieren werde, so blieb ihm, falls Schumann unangenehm berührt schiene, doch wenigstens noch unter Berufung auf einen brieflichen Scherz eine rhetorische Rückzugslinie.

Die zweite Bitte erreichte Schumann, als man sich schon über eine engere Mitarbeit Wagners an der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK unterhielt und Wagner an Schumann eine Anzahl unverbindlicher Pariser Nachrichten mit der Aufforderung abgehen ließ, Schumann möge sich nach eigenem Ermessen daraus eine Korrespondenz zusammenstellen. Das war am 5. Januar 1842, also wenige Wochen nachdem feststand, daß die Annahmen der Opern RIENZI und FLIEGENDER HOLLÄNDER in Dresden und Berlin auf Meyerbeers Einfluß zurückgingen. In diesem Brief fiel das später immer wieder falsch interpretierte Wort vom *absichtlich-schlauen Betrüger* Meyerbeer, das primär nicht Meyerbeer, sondern Schumann galt und Meyerbeer eher auszeichnete als tadelte. In diesem Brief stand aber auch Wagners erneute Bitte, Schumann möge nicht über Meyerbeer schimpfen, weil er, Wagner, ihm zuviel verdanke und Meyerbeer ein sehr liebenswürdiger Mensch sei. Daß Wagner mit diesen Bitten keinen Erfolg hatte, daß Schumann sogar indiskret genug war, Wagners Bemerkungen mit einer kleinen Änderung in seiner Zeitung, wenn auch pseudonym abzudrucken, konnte auf keinen Fall Wagner angelastet werden.

Das Wort vom *absichtlich-schlauen Betrüger* bezog sich zudem gar nicht auf den Künstler, sondern auf den Verhandlungstaktiker Meyerbeer, und war in diesem Sinne auch nicht kritisch, sondern distanzierend-bewundernd gemeint, stellte damit aber gleichfalls eine Eigenschaft Meyerbeers heraus, die Schumann genauso verabscheute wie den Kompositionsstil des verhaßten Mannes. Der Textzusammenhang erläutert unmißverständlich, was von Wagner gemeint war: *Vergessen Sie nicht: Halévy hat kein Vermögen. Er hat mich versichert, daß, wäre er vermögend, er nie mehr für das Theater, sondern Symphonien, Oratorien u. dgl. schreiben würde; denn an der Oper sei er gezwungen, Sclave des Interesses des Directors und der Sänger, und genöthigt mit Absicht schlechtes Zeug zu schreiben. — Er ist offen und ehrlich und kein absichtlich schlauer Betrüger wie Meyerbeer. Daß Sie aber auf diesen nicht schimpfen! Er ist mein Protector und — Spaß bei Seite — ein liebenswürdiger Mensch.* Schumann machte aus *absichtlich schlauer Betrüger* ein *absichtlich-schlauer Filou*, kürzte den Namen Meyerbeer in ein einfaches M. ab und ließ die folgenden zwei Sätze ganz weg.

Diese Stelle muß allerdings in ihrer vorzüglichen rhetorischen Bauart richtig gelesen und vor allen Dingen auch mit einer späteren Briefstelle in Zusammenhang gebracht werden, die bei Schumann gleichfalls fehlt: *Keiner kann und darf sich zeigen, wie er ist: als solcher müßte er verhungern.* Halévy war doch gleichfalls ein Komponist, den zwar Schumann nicht, wohl aber Wagner schätzte. Wagner entschuldigte ihn hier: er habe kein Geld und müsse deshalb für die Oper schreiben, obwohl er lieber das komponieren würde, was Schumann schätzte, nämlich Symphonien und Konzertmusik. Um den naheliegenden Verdacht zu zerstreuen, das sei nur so daher-

geredet, aber nicht ernst gemeint, betonte Wagner folgerichtig Halévys Glaubwürdigkeit: Halévy sei offen und ehrlich; das soll heißen, was er sagt, muß als überzeugend hingenommen werden. Rhetorisch gesehen nahm Wagner also ein leicht einzuwendendes kritisches Argument gegen Halévy vorweg und widerlegte es. Und um die Stelle endgültig plastisch zu machen, baute er eine Gegensatzfigur hinzu, die im Vergleichsbild die Sachlage durch eine Art Gegenlicht überdeutlich erhellte. Der Gegensatz war Meyerbeer. Während also Halévy sagt, was er denkt, tut Meyerbeer das nicht, so meinte Wagner, d. h., Meyerbeer ist viel zu geschickt, den Leuten, mit denen er spricht oder gar verhandelt, im vorhinein zu verraten, was er wirklich beabsichtigt. Man denke an den Briefzusatz, der später noch folgte: niemand dürfe sich in Paris zeigen, wie er wirklich sei, wenn er nicht verhungern wolle, mit anderen Worten auf Halévy rückbezogen: würde sich Halévy zeigen, wie er wirklich ist, d. h. also Oratorien und Symphonien komponieren, dann erlitte er das gleiche Schicksal. Wagner bezog sich hier eindeutig auf den Taktiker, nicht den Künstler Meyerbeer, er bezog sich auf jenen in der damaligen Zeit unter Musikern fast sprichwörtlich gewordenen Meister der Verhandlungskunst, der aus jeder Sache alle inneliegenden Vorteile für sich zu erlangen wußte. Zweifellos hat auch Schumann die Wagnersche Bemerkung gar nicht anders aufgefaßt. Wenn er aus »Betrüger« ein »Filou« machte, weil ihm der Ausdruck Betrüger zu stark schien, so griff er zu einem Synonym für einen Spitzbuben im Sinne von Schlaukopf, wie das Wort auch heute noch verwendet wird. Ein Filou ist ein Mann, der sich Vorteile auf besonders geschickte Weise zu erwerben weiß und dabei andere zwar nicht schädigt, aber doch erheblich ärgert, vergleichbar etwa einem Politiker, den man einen hinterhältig-schlauen Fuchs nennt und ihn damit eher lobt als diskriminiert — auch wenn Schumann das vielgerühmte Verhandlungsgeschick Meyerbeers ungern sah, weil es seiner Vorstellung vom Künstler widersprach.

In diesem Zusammenhang wäre dann noch ein Artikel zu nennen, der gleichfalls den Namen Meyerbeer in einer Linie mit Halévy brachte und der im dritten Band der Lewaldschen EUROPA 1841 veröffentlicht wurde. Dort hieß es, *mehr als Schwiegersohn eines Banquiers kann er schlechterdings nicht werden, wenigstens nicht durch das, was er ist und leistet: — gelangt er von hier aus zu höheren Glücksstufen, z. B. wird er gesetzgebender Komponist der großen Oper, wie Meyerbeer, so hat er dieß nur als Banquier bewirkt, denn ein Banquier kann Alles in Paris, selbst Opern komponiren und aufführen lassen.* Die neuere Wagnerforschung hat sich teilweise dazu verleiten lassen, diese Stelle so zu interpretieren, als verbreite Wagner hier die durch Heine ausgestreute Pariser Verdächtigung, Meyerbeer schreibe seine Opern nicht selbst, sondern lasse sie durch Louis Gouin verfertigen. Das unterstellte allerdings Wagner eine Bösartigkeit oder doch wenigstens Leichtgläubigkeit, die um so weniger überzeugt, weil es viel näher liegt, in der Anführung des Namens Meyerbeer einen einfachen Vergleich zu erblicken.

Die fragliche Interpretation bezieht einmal den Stellenteil ab »denn . . .« ausschließlich auf Meyerbeer und das Schlußwort »lassen« grammatikalisch nicht nur auf »aufführen«, sondern auch auf »komponieren«. Beides dürfte kaum richtig sein, wie ein kurzer Exkurs in die damaligen Machtverhältnisse der Pariser Musik lehrt. Halévy hatte vor Meyerbeers Zeiten mit der JÜDIN und mit dem BLITZ beherrschende Erfolge errungen, war aber mit dem Aufkommen insbesondere der Meyerbeerschen HUGENOTTENmusik zu einem Stern zweiter Größe abgeblaßt. Wagner schätzte die JÜDIN außerordentlich, wußte aber auch, daß Halévy unter dem Einfluß der Meyerbeernachfolge in eine schwächlich ausgefallene Meyerbeerimitation geraten war, die viel zu öde schien, um Zukunft haben zu können. Mit dem deutschen Musiker meinte Wagner aber Halévy, der ja deutschstämmig war. Als Wagner nun seinen Bericht abfaßte, stand gerade Halévys Heirat mit der Tochter einer reichen jüdischen Handelsherrenfamilie aus Bordeaux kurz bevor (verheiratet 1842). Der ohnehin schon reich mit äußerlichen Ehren überhäufte Halévy wurde also Bankiersschwiegersohn. Hier setzte Wagner an. Er kritisierte lediglich, daß Halévy mit dem, was er leiste, niemals in eine führende Position werde aufrücken können, womit Wagner uneingeschränkt recht hatte. Sollte er aber doch gesetzgebender Komponist der Großen Oper werden wie Meyerbeer, dann nur auf dem Wege über ihm jetzt zur Verfügung stehendes Bankiersgeld. Daß im Paris der Nach-Julirevolution das Geld eines aufblühenden Neureichentums eine ausschlaggebende Rolle spielte, daß die Bestechlichkeit an der Tagesordnung war und selbst der Opernerfolg nur zu leicht von fest engagierten Beifallsspendern (Claqueure) abhing, wurde von keinem Beobachter der damaligen französischen Verhältnisse je in Abrede gestellt. Auch Wagner war kurz vor seinem Fortgang aus Paris durchaus geneigt, seine idealistische Ansicht vom revolutionären Paris und dem angeblich dort herrschenden demokratischen Leben erheblich zu revidieren. Die rosarote Brille, mit der er, wie viele links gerichtete deutsche mehr oder weniger Intelligente, Frankreich betrachtet hatte, war ihm endgültig vom Gesicht gerutscht. Wagner begann mehr denn je Tatsachen zu sehen, die selbst Meyerbeer nicht aus der Welt schaffen konnte. Um die fragliche Aufsatzstelle richtig zu werten versetze man sich in Wagners Lage: das Komponieren schien ihm in diesem Zusammenhang nicht das eigentlich Problematische zu sein; wohl aber den nötigen Einfluß, sprich: Geld zu besitzen, um das Komponierte auch auf die Bühne zu bringen, darauf kam es an, wie Wagner wußte oder zu wissen glaubte. Und wenn der bis dahin unvermögende Halévy, der als Opernkomponist kein großes Glück mehr machte, plötzlich in eine Bankiersfamilie einheiratete, dann lag es auch im Bereich des Möglichen, daß er seine Opern mit größerem Erfolg als bisher auf die Bühne der Großen Oper brachte (*denn ein Banquier kann alles in Paris)* — aber nicht als im Niedergang begriffener Komponist, der er nun einmal war, sondern eben als Bankiersschwiegersohn. Die ganze Stelle hat mit Meyerbeer unmittelbar gar nichts zu tun. Der Name Meyerbeer diente nur als Positionsvergleich: sollte Halévy einmal eine Position als Beherrscher der Großen Oper bekommen »wie Meyerbeer«, d. h. wie Meyerbeer sie besitzt (und nicht etwa in dem Sinne, wie Meyerbeer darangekommen ist), dann nur durch sein Geld, nicht durch sein Genie. Damit wird vor allem auch der als Verdächtigung empfundene zweite Halbsatz verständlich, der sich eindeutig auf Halévy, nicht auf Meyerbeer bezog, während das »lassen« grammatikalisch zum zweiten, nicht zum ersten Satzteil gehört; denn daß Halévy seine Opern selber komponierte, war an sich selbstverständlich und wurde von niemandem bezweifelt. Die Textstelle *selbst Opern komponieren und aufführen lassen* mußte also grammatikalisch richtig nicht als »selbst Opern komponieren lassen und aufführen lassen«, sondern sinngemäß als »selbst Opern komponieren, und diese von ihm selbst komponierten Opern auch aufführen lassen« gelesen werden.

Die Absicht, sich schon damals ernsthaft von Meyerbeer polemisch distanzieren zu wollen, hätte sich bei einem so indiskret-redseligen Menschen, wie Wagner es war, wenigstens an irgendeiner Stelle seiner zahlreichen Briefe aus der Zeit vor 1842 niederschlagen müssen. Er hat ja auch zu dieser Zeit schon seinem Mißfallen über verschiedene andere Komponisten ungehemmt Ausdruck verliehen. Aber weder in seinen Tagebucheintragungen, seinen Aufsätzen, seinen Briefen oder auch nur Notizen findet sich der Name Meyerbeer jemals anders als im Tone des Respektes erwähnt. Das betraf aber dann doch immer nur die menschliche Seite dieses Verhältnisses. Selbst wenn man unterstellte, daß sachliche oder moralische Hilfeleistungen für einen anderen Menschen nicht gut in das überlieferte Wagnerbild passen wollten, war es auffällig, wie sehr sich Wagner schon damals gehütet hat, über Meyerbeers Kunst ein eindeutig enthusiastisches öffentliches oder privates Urteil abzugeben. Warum eigentlich, so müßte man sich fragen, hat Wagner das nicht getan, obwohl er doch Gelegenheit genug dazu fand und seine überschwänglichen Briefe an Meyerbeer eine journalistische Tätigkeit in dessen Sinne geradezu herausforderten?

Hier dürfte der wirkliche Schlüssel zum Meyerbeerselbstverständnis Wagners verborgen liegen. Es war dann gerade der unveröffentlichte HUGENOTTENartikel aus Paris, der die Problematik dieses künstlerisch-menschlich verschränkten Verhältnisses verdeutlichte. *Wir müssen bei der Ansicht verharren, daß sich diese letzte Epoche der dramatischen Musik mit Meyerbeer geschlossen habe, daß ihm so gut wie nach Händel, Gluck, Mozart, Beethoven das für die jedesmalige Periode erreichte Ideal als vollendet und als nicht mehr zu überbieten zu betrachten sei — sondern, daß die Zeit in ihrer rastlosen Schöpfungskraft eine neue Richtung hervorbringen muß, in der dasselbe wieder zu leisten sein würde, was jene Heroen geleistet haben. Jedoch, noch lebt er ja und steht in der Fülle*

seiner Kraft —, greifen wir deshalb nicht vor, erwarten wir, welches Neue sein Genius noch gebiert, so schloß der unveröffentlichte Meyerbeerartikel. Das war es dann also: Meyerbeer ein Genie, das in seiner eigenen Periode die höchste Stufe der Kunstfertigkeit erreichte, während es jetzt galt, das neue Werk zu schaffen und den neuen Weg zu gehen, den — so wohl der geheime Gedanke — letztlich er, Wagner, eröffnen wollte.

Meyerbeer hatte doch erreicht, was Wagner ersehnte, auf einem Gebiet, dem Wagner gleichfalls zuneigte, mit Mitteln und Hilfen, die auch Wagner zu erwerben trachtete. Wagners ganzes Streben lief schon damals darauf hinaus, einmal so über die Opernbühne zu herrschen wie Meyerbeer, und Wagner war viel zu sehr von sich selber überzeugt, um jemals an seinen Fähigkeiten zu zweifeln, dieses Ziel auch wirklich zu erreichen — wenige deprimierende Tiefmonate seiner Pariser Zeit vielleicht ausgenommen. Daß er dann im Stillen meinte, es eines Tages sogar noch besser zu können als sein Vorbild Meyerbeer, sprach nicht dagegen.

Meyerbeer begann sich für Wagner künstlerisch zu überleben und darin sah Wagner historisch außerordentlich scharf. Das war Wagners Erkenntnis aus der Komposition von RIENZI und FLIEGENDEM HOLLÄNDER, das war der Grund, warum er den HUGENOTTENartikel nicht drucken lassen konnte; denn Meyerbeer hätte ihn trotz des beschönigenden letzten Satzes sehr wohl verstanden und Wagner konnte kein Interesse daran haben, den ihm persönlich wohlwollenden Mann zu verletzten oder gar gegen sich aufzubringen. So lobte er den Menschen und schwieg über den Komponisten. Wie lange sich unter diesen Voraussetzungen das menschliche Verhältnis zwischen den beiden Komponisten halten ließ, ist eine utopische Frage.

Bis 1842 jedenfalls hatte der Krieg gegen Meyerbeer noch nicht begonnen. Als er begann, begann er aber auch auf der ganzen Front: im selben Maße, in dem Wagner die Ideologie des JUNGEN DEUTSCHLAND hinter sich ließ, spielte der Komponist Meyerbeer für Wagner sein letztes Spiel. Ob Meyerbeer oder Laube, sie entstammten beide derselben, für Wagner nicht mehr lebbaren Welt. Die menschlichen Differenzen, die sich anschlossen und in der Tat recht widerwärtig waren, leiteten Mißverständnisse aller Art ein: Wagner gelangte auf Grund fehlerhafter Schlüsse zu dem Ergebnis, Meyerbeer habe ihm trotz des äußerlich gegenteiligen Scheins gerade nicht genutzt, sondern mit Fleiß geschadet — in Paris, indem er ihn von der Großen Oper fernhielt, in Berlin, indem er statt des vorteilhafteren RIENZI den FLIEGENDEN HOLLÄNDER empfahl, in Dresden, indem er erst eingriff, als man sowieso schon bereit war, die Oper anzunehmen. Alle anderen Gunstbezeugungen Meyerbeers verliefen ohnehin ergebnislos. Wie weit Wagner das wirklich geglaubt hat, wie weit er es sich bloß einredete, um sein unschönes Verhalten nachträglich zu rechtfertigen, wird man nie mehr ganz klären können. Jedenfalls vermeinte er, die Voraussetzungen zur Dankbarkeit gegenüber Meyerbeer seien nur irrtümlich gegeben gewesen, Meyerbeer habe ihn vielmehr gemein hintergangen. Wagners Freundeskreis wurde äußerstenfalls von der Ästhetik des Schumannkreises getragen, die in Meyerbeer einen Verderber guter deutscher Musik sah. So stand Wagner weder ein vernünftiger Berater noch ein Vermittler zur Seite, der zwischen ihm und Meyerbeer ausgleichend hätte wirken können. Daß er selber es war, der sich durch die Aufführung der schwachen COLUMBUS-Ouverture die ohnehin geringen Aussichten auf die Pariser Oper weiter trübte, daß er selber es war, der Meyerbeer veranlaßte, den HOLLÄNDER nach Berlin und den RIENZI nach Dresden zu empfehlen, verschwieg sich Wagner — daß auch Meyerbeer keineswegs den Intendanzen vorschreiben konnte, was sie zu spielen hatten, daß auch dem Einfluß Meyerbeers Grenzen gesetzt waren, wollte er sich nicht eingestehen, und daß überdies damals Meyerbeer

selbst große Schwierigkeiten mit dem Berliner Intendanten hatte, blieb Wagner unbekannt.

Wie mißtrauisch Wagner werden konnte, zeigten die Einzelheiten seines Briefwechsels. So bat er mit Datum vom 2. März 1842 seinen Schwager Avenarius um Vermittlung bei Meyerbeer. Es ging um den FLIEGENDEN HOLLÄNDER. Wagner war monatelang ohne Nachricht geblieben und wußte somit nichts über den Stand seiner Berliner Angelegenheiten. Meyerbeer dagegen war bereits noch Anfang Dezember 1841 zu Wagners Gunsten tätig geworden und mußte sicher sein, die Intendanz werde Wagner unverzüglich unterrichten. Es gehörte zu den schönen Zügen dieses hilfsbereiten Mannes, daß er nach glücklich zustandegekommenen Leistungen zum Nutzen anderer darauf verzichtete, die Bedachten selber zu unterrichten.

Zunächst aber wußte Wagner, daß sein Schicksal mit dem Meyerbeers verbunden sei, auch wenn die Komposition des HOLLÄNDERS die Trennung längst vorgeformt hatte. Mehrere Jahre respektierten sich beide Komponisten wenigstens noch dem Scheine nach, und erst mit der Abfassung der ersten antisemitischen Kundgebung im Jahre 1850, also nach der Dresdner Zeit, begann der offene Krieg.

2. *Rienzi = Große Oper. Vorbilder und Einflüsse: Weber, Meyerbeer, Bellini, Spontini*

Wagner hat nie Zweifel daran gelassen, daß er mit seinem RIENZI die Möglichkeiten der echten Großen französischen Oper zu erschöpfen gedachte und daß es ihm um den handfesten Bühnenerfolg ging. *Die »große Oper«, mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rückhaltsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz. — Dennoch würde ich gegen mich selbst ungerecht sein, wenn ich in diesem Ehrgeize alles unbegriffen sehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines »Rienzi« bestimmte. Der Stoff begeisterte mich wirklich, und nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte. Es handelte sich mir zu allernächst um meinen „Rienzi", und erst wenn ich mich hier befriedigt fühlte, ging ich auf die große Oper los. In rein künstlerischer Beziehung war diese große Oper aber gleichsam die Brille, durch die ich unbewußt meinen Rienzi-Stoff sah; nichts fand ich an diesem Stoffe erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte. Wohl sah ich immer ihn, diesen Stoff, und nie hatte ich zunächst bestimmte rein musikalische Effekte im Auge, die ich etwa nur an diesem Stoffe anbringen wollte; nur sah ich ihn nicht anders als in der Gestalt von »fünf Akten«, mit fünf glänzenden »Finales«, von Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch. So verwandte ich auch durchaus noch keine größere Sorgfalt auf Sprache und Vers, als es mir nötig schien, um einen guten, nicht trivialen O p e r n t e x t zu liefern. Ich ging nicht darauf aus, Duette und Terzette zu schreiben; aber sie fanden sich hie und da ganz von selbst, weil ich meinen Stoff eben nur durch die »Oper« hindurch sah. Im Stoffe suchte ich z. B. auch keineswegs eben nur einen Vorwand zum Ballett; aber mit den Augen des Opernkomponisten gewahrte ich in ihm ganz von selbst ein Fest, das Rienzi dem Volke geben müsse, und in welchem er ihm eine drastische Szene aus der alten Geschichte als Schauspiel vorzuführen habe: dies war die Geschichte der Lukretia und der mit ihr zusammenhängenden Vertreibung der Tarquinier aus Rom. So bestimmte mich in allen Teilen meines Vorhabens allerdings stets nur der Stoff, aber ich bestimmte den Stoff wiederum nach der einzig mir vorschwebenden großen Opernform.* Durch die Brille der Großen Oper sehen hieß literarisch, Scribes Dramenaufbau zu übernehmen, es hieß musikalisch, sich an den eklektizistischen Stil Meyerbeers anzulehnen. Wagner sah wirklich

durch die Brille der Großen Oper, er sah mit der literarischen Optik Scribes und der musikalischen Meyerbeers; aber was er mit dem RIENZI zustandebrachte, wies doch schon über seine Vorbilder hinaus.

Um zunächst beim Literarischen zu bleiben: auch Wagner konstruierte wie Scribe einen fünfaktigen, grundsätzlich tragisch ausgehenden Handlungs- und keinen Szenenaufbau; aber während Scribes Technik keine seelische Entwicklung der Handlungsführenden einplante, deutete Wagner in der Adrianowandlung vom Freund zum Todfeind Rienzis eine solche wenigstens an. Scribe arbeitete mit dramatischen, epischen oder lyrischen Zuständen, die gelegentlich durch eine Art von DEUS EX MACHINA in einen neuen Zustand überführt wurden. Das verlangte jähes Umschlagen der Situationen selbst ohne psychologische Motivierungen. Scribe übernahm damit zwar äußerlich das Schema des von Kontrasten zehrenden dualistischen Barockdramas, dessen eigentümliche Tugend- und Affektenlehre Antinomien bildete und etwa Beständigkeit gegen Glück, Frömmigkeit gegen Gottlosigkeit, Tugend gegen Laster setzte; aber die barocke Lehre sagte Scribe nichts mehr. Nur der statuarische Szenenaufbau ließ sich vorzüglich musikalisch zurechtmachen. Bei Scribe unterliefen auf diese Weise mancherlei Manieren, etwa Chöre, die den Angang der Szene wiederholten, wobei Spieler und Gegenspieler mit nur geringfügig abgewandelten Textworten zu singen hatten, aber auch übelste Widersinnigkeiten, unter denen ohne Zweifel das Schlittschuhläuferballett im dritten Akt des PROPHETEN unübertroffen dastehen dürfte: um des obligaten Balletts willen wurde die Handlung auf eine Weise storniert, die jeder Dramatik Hohn sprach.

Vieles davon ahmte Wagner bis hin zum spektakelhaften Schluß in Feuer und Schwefel nach. Der französische Stil verriet sich in der Vorliebe für pittoreske Buntheit und für Ausstattungsszenen im Kostümstil, im sicheren Blick für alles, das sich musikalisch und szenisch »machen« ließ, er zeigte sich nicht zuletzt in der Konfliktbahn. Auch diese verlief bei Wagner nach Scribeschem Vorbild einzügig, indem sie mit Rienzi nur eine Gestalt in den Mittelpunkt stellte und die anderen als Schmuckstücke um sie herum anordnete. Nach Laubeschem, wieder Scribe entlehntem Muster, endete auch die spärliche Nebenhandlung mit der Hauptkatastrophe: unter dem brennenden Kapitol ließ Wagner nicht nur Rienzi und seine Schwester Irene begraben, sondern, was dramaturgisch nicht nötig gewesen wäre, auch Adriano, der damit ein letztes Opfer der Laubeschen Leitgedanken wurde.

Weiter allerdings reichte der Scribe-Laubesche Einfluß nicht; denn Wagner übernahm nur aus dem Textverlauf glaubhaft zu machende und damit sinnvolle Effekte. Wagner wäre selbst damals trotz aller Ideologie der Großen Oper wohl kaum bereit gewesen, nur deshalb eine Ballettsituation herbeizuzwingen, weil nun einmal nach französischen Vorstellungen im dritten Akt einer Oper getanzt zu werden hatte. Scribe gab dem nach — in ROBERT LE DIABLE wuchs der Nonnentanz noch einigermaßen organisch aus der Szenerie heraus, die Zigeunertänze und die Aufzüge im dritten Akt der HUGENOTTEN, die allemal aufflammende Streitigkeiten unterbrechen mußten, wirkten schon eher als retardierende Momente aufgesetzt, wenn auch nicht unbedingt störend, rechnete man die Schwächen der Gattung gleich mit ein. Im dritten Akt des PROPHETEN dagegen tanzte man Schlittschuh ohne jede dramatische Notwendigkeit, so daß die Situation geradezu herbeigequält wirkte, um französischem Herkommen zu entsprechen und Meyerbeers dritten Akt zum üblichen Ballettakt gestalten zu können. Wagner kümmerte sich darum nicht. Seine Handlungsführung ließ ein Ballett im dritten Akt RIENZI nicht zu. Auch er hätte es wie Scribe zwingen und etwa nach der siegreichen Rückkehr aus der Schlacht Freuden- und Triumphtänze einbauen können; aber Wagner war für solche Gewaltsamkeiten nicht zu haben, außerdem diente ihm die Szene nach der Rückkehr Rienzis als dem Augenblick der Sinneswandlung Adrianos zu Wichtigerem. Denn hier begann Rienzis Untergang und hier galt es neue Motive für eine sinnvolle Weiterführung der Opernhandlung glaubhaft zu machen. Die Klagetöne der Witwen paßten daher als Einstimmung auf das, was folgte, besser als eine unangebrachte Ballettaktion um des Balletts willen. Statt dessen setzte Wagner die Tänze dorthin, wo sie zwar nach dem französischen Schema unüblich, nach der RIENZI-Handlung aber einzig sinnvoll waren, nämlich in den zweiten Akt. Hier allerdings gehörten Fest- und Bewegungsspiele so selbstverständlich zur Situation, daß man sie dem Komponisten im Verzichtsfalle sogar hätte abverlangen müssen.

Daß die Handlung bei allem Anspruch auf Effekte der Großen Oper immer überzeugend blieb, die Vorgänge nicht auf- und aneinandergeklebt schienen, sondern mit wenn auch unterschiedlich zwingender Logik, aber doch wenigstens einem Schein von Rechtmäßigkeit motiviert wurden — das gerade unterschied Wagner von Scribe. Erst recht nicht befreundete er sich mit den aus kleinen Ursachen entstehenden Scribeschen Wirkungen; viel zu viel an unbegründet Zufälligem hätte er sonst einlassen müssen. Es schmerzte ihn so schon genug, aus Zeitnöten gerade von der Pantomime, in der als deutende Schlüsselszene die Wiedergeburt des neuen aus dem alten Rom verherrlicht wurde, nichts mehr stehen geblieben zu sehen als einige bunte, von einer billigen Hintergrundmusik untermalte Schilderspiele, die dem Scribeschen Kostümaufwand nachgebildet waren. Musikalisch lief diese Szene leer. Keiner wußte das so genau wie Wagner selbst, der sich über die tieferen Gründe seines Erfolges gerade an dieser Stellse grimmig ärgerte. Es war nun einmal der Bildaufwand dieser Oper, nicht der streckenweise schon unüberhörbare schwere pathetische Wagnerton, der die meisten Dresdner im RIENZI packte und den eigentlichen Publikumserfolg auslöste. Wagner mag das später maßlos übertrieben haben, als er sich in satirischen Schilderungen seiner Dresdner Wirksamkeit gefiel; aber jene Leserbriefe im ANZEIGER, die sich auf höchst kuriose Weise ausschließlich mit den im RIENZI auftretenden Pferden beschäftigten, charakterisierten das typische Amüsierpublikum der Großen Oper, das nicht hören, sondern hören und sehen wollte und das eine für das andere nahm. Sicherlich hielt sich nicht deshalb der RIENZI auf dem Dresdner Spielplan. Bei musikalischer Schwäche wäre er trotz Pferde, Schilderspiele, brennendem Kapitol und berittener Heldentenorhauptpartie mit einem Jahrhunderttenor, der sich eigens für diese Einstudierung auf Privatkosten eine flimmernde goldene Rüstung anfertigen ließ, zweifellos bald gefallen. Darauf ist hinzuweisen, um das Dresdner Publikum nicht einseitig abzuurteilen, wie Wagner es versuchte, als er in MEIN LEBEN die wenig schmeichelhafte Rückschau hielt. *Einen ganz besondren Fingerzeig erhielt ich aber noch, als wir die Oper in zwei Teilen gaben und der dramatisch wie musikalsich offenbar bedeutendere zweite Teil stets auffallend weniger besucht war als der erste, und zwar aus dem allerseits mir offen bekannten Grunde, weil das Ballett in den ersten Teil falle. . . . Merkwürdigerweise verdankte später in Berlin mein . . . »Rienzi« ebenfalls diesem Ballette die anhaltende Vorliebe des jetzigen Königs von Preußen, welcher noch nach langen Jahren die Wiederaufführung meiner Oper wünschte, trotzdem sie in keiner Weise durch ihren / / dramatischen Gehalt das Publikum zu erwärmen vermocht hatte . . . Nun war aber gerade diese Ballettmusik, welche ich einst in Riga ohne alle Anregung für dergleichen mit absichtlicher Flüchtigkeit verächtlich in wenigen Tagen zusammengeschrieben hatte, von so auffallender Schwäche, daß ich mich, zumal da ich den besten Teil derselben, die tragische Pantomime, von vornherein zu unterdrücken genötigt gewesen war, bereits zu*

jener Zeit in Dresden ihrer aufrichtig schämte. Da nun außerdem in Dresden gar keine choreographischen Mittel vorhanden waren, um selbst für das Übriggebliebene meine Anordnungen antiker Kampfspiele und bedeutungsvoller ernster Reigentänze, wie sie später in Berlin sehr gut ausgeführt wurden, nachzukommen, hatte ich mich schmählicherweise damit zu begnügen, daß zwei kleine Tänzerinnen eine Zeitlang alberne »Pas« ausführten, endlich aber eine Kompanie Soldaten aufmarschierte, die Schilde über ihren Köpfen zu einem Dache zusammenfügte, um an die altrömische »Testudo« zu erinnern, und der Ballettmeister mit seinem Gehilfen in bloßen fleischfarbenen Trikots auf dieses Schilddach sprangen, um sich hier einige Male gegenseitig auf den Kopf zu stellen, was ihrer Meinung nach das altrömische Gladiatorenspiel versinnlichen mußte. Dieses war der Moment, welcher das Haus stets zu erdröhnendem Beifall hinriß, und ich hatte mir zu sagen, daß, wenn dieser Augenblick eintrat, ich die Krone meines Erfolgs erreicht hatte. — Das war rückblickend böse und überscharf gesehen; aber spätestens der Mißerfolg mit dem bühnenbildtechnisch kargen HOLLÄNDER zeigte, daß sich Wagners Autorität als Komponist nicht in erster Linie auf die neuen Töne stützte, die er einbrachte, und nicht auf die eigene Handschrift, die sich vom Eklektizismus löste, sondern zu einem großen Teil auf die Kopierung der stilistischen Modelle seiner Vorgänger und Zeitgenossen, über die er schon hinauswuchs, auf die allein allerdings, darüber konnte gleichfalls kein Zweifel bestehen, er sich ohne die technische Meisterschaft vor den kritischen Dresdner Theaterliebhabern niemals hätte mit Erfolg berufen können.

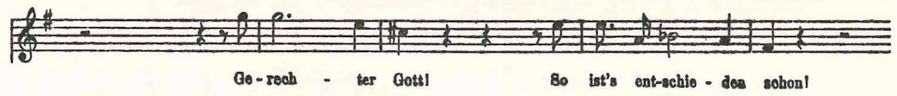
Die Musik zum RIENZI war eklektizistisch-kompilatorisch wie diejenige Meyerbeers, der es bei aller dramatisch-plakativen Genialität ja doch an Eigenleben gebrach, um sich als unverkennbar persönliche Tonsprache selbständig behaupten zu können. Nur sprach aus ihr eine eigentümliche Kraft, die aufhorchen ließ. Die Stilbeeinflussung war unverkennbar; aber sie zeitigte keine schwächlichen Ergebnisse. Selbst in jenen Teilen, die über ganze Szenen hin buchstäblich taktweise ihre Vorbilder zu erkennen gaben und gleichfalls taktweise einen Wechsel der Nachahmungsobjekte vornahmen, fügte sich die Kompilation doch niemals zur kraftlosen Stilmanscherei. Wenn Wagner nachschrieb, entstanden trotzdem große Gedanken, die das Vorbild erreichen konnten, und bei allen umstrittenen Partien seiner Musik, die oft auf Füllsel verfiel, blieb die Handschrift als Ganzes betrachtet eigentümlich. So stand hinter der RIENZI-Musik mehr als die Gruppe der Vorbilder, die sich ausheben ließen, mehr als die Manieren, die sich nach vorne drängten, aber die Partitur nicht erschöpften, mehr als die vordergründige Illustration, die auffiel und bewundert wurde, aber doch auch musikalisch weiterdrängte. Die Schwächen des RIENZI waren im Grunde nur die Schwächen der ganzen Gattung, der er angehörte — an der gestalterischen Kraft des Komponisten ließ sich zu keinem Zeitpunkt ernsthaft begründet zweifeln.

Diesen von Takt zu Takt bestimmbaren Mischteil zeigte geradezu modellhaft die vielgerühmte, eindrucksvolle Arie des Adriano aus der zweiten Szene des dritten Aktes, in der in Dresden Wilhelmine Schröder-Devrient glänzte. Die Rolle war eine der damals noch beliebten Hosenrollen, wie sie aus dem Italienischen herüberkamen; der jugendliche Ritter Adriano wird durch eine Frau verkörpert, so daß die Liebesszenen als Frauenduette zwischen Sopran (Irene) und Mezzosopran (Adriano) zu arbeiten waren. Man hat sich in den späteren realistischen und naturalistischen Zeiten an dieser Besetzung gestört und die Rolle für eine Männerstimme umgeschrieben, damit aber nur das von Wagner sorgsam geplante Stimmengleichgewicht aufgehoben. Die Oper konnte jedoch, was Wagner sehr wohl spürte, auf eine zweite Frauenstimme nicht verzichten, anderenfalls hätte man, weil die Irenepartie nicht beherrschend genug war, in Kauf nehmen müssen, fünf Stunden lang nur Tenöre und Bässe zu hören. Adriano als Mezzosopran zu bestimmen war somit für Wagner musikalische Notwendigkeit; denn weil die Einführung einer weiblichen

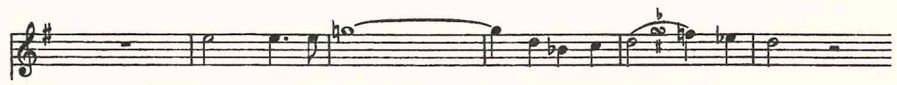
neuen Rolle vom Text her nicht geboten erschien, blieb als einzige Gelegenheit nur die Adrianopartie übrig, auf dem Umweg über eine Hosenrolle eine zweite Frauenstimme einzubringen. Die Zeitgenossen haben sich daran so wenig gestört, daß sie nicht einmal den Umstand eigens hervorhoben. Noch waren ja die Vorstellungen von der dramatischen Wahrhaftigkeit auch des Opernbuches kaum entwickelt — warum sollte also nicht ein junger deutscher Komponist eine in Italien längst und gern geübte Praxis aufgreifen dürfen!

Sprach Wagner mit dieser Technik ein italienisches Modell an, so wies ihn die Gesamtanlage seiner Arie als gelehrigen Schüler modernsten Weberschen Komponierens aus. Sie entfernte sich trotz der Vorlage der Agathenszene im FREISCHÜTZ ganz erheblich vom typischen Arienbild, wie es damals die deutsche Bühne beherrschte. Wagners Adriano-Arie war nach Weber und Spontini gelernt eine großangelegte Szene aus vielerlei verschiedenartigen Gliedern, die zahlreiche gegeneinandergestellte Affekte von schnell wechselndem Charakter durch eine einzige Sängerin hochdramatisch ausspielten. An dieser wie an ähnlichen Stellen zeigte sich der zukünftige Weg: die herkömmliche Affektenarie typologisch freizutauen, sie zu größeren Szenen aufzuschließen und dadurch dem traditionellen Opernschema zu entziehen.

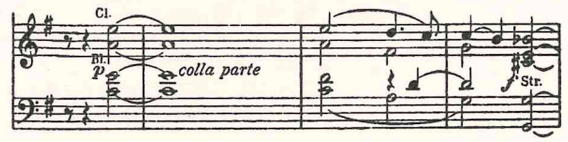
Weber zugehörig war nicht nur der Aufriß, Webersch war vor allem vieles an der dramatischen Verblendung. Die Steigerung der ersten acht Takte bis zum *Gerechter Gott* entsprach einer geradewegs Weber abgelauschten Technik. Aber nicht nur die Kette der verminderten Septimenakkorde und die zugeordneten Synkopen, die die Dramatik der Wolfsschluchtszene übernahmen, gemahnten an Weber, sondern vor allem die Führung der Singstimme bezog sich weitgehend dort auf Webersche Deklamation, wo sie nicht italianisierte. Das *Gerechter Gott* war wie vieles



andere in der Oper unmittelbar nach der Agathenarie im FREISCHÜTZ oder der Ozeanarie im OBERON kopiert. Das *Wo gibt's ein ...* könnte ebensogut Max oder Agathe in den Mund gelegt werden,



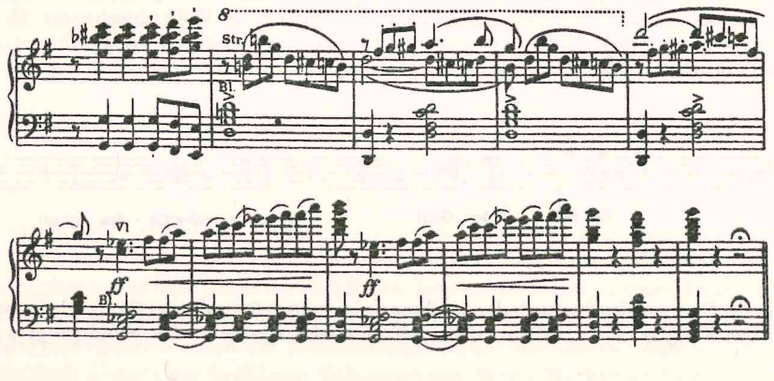
während er sich gegen die bösen Mächte wehrt. Zu allem Überfluß übernahm Wagner auch Webersche Instrumentationstechniken. Die unheimlichen Wolfsschluchttremoli wurden bei ihm zur viel gerügten Manier, die Verwendung von Geigen und Klarinetten und mancherlei Verzierungen hatte er ebenso von Weber gelernt wie die Behandlung des schweren Blechs von Meyerbeer. Ganze Bläsersätze im RIENZI könnten ohne alle Änderung bei Weber stehen, etwa der Schluß des MOLTO AGITATO Takte 60 bis 63. Die instrumentale Gestik zum Beginn des ANDANTE



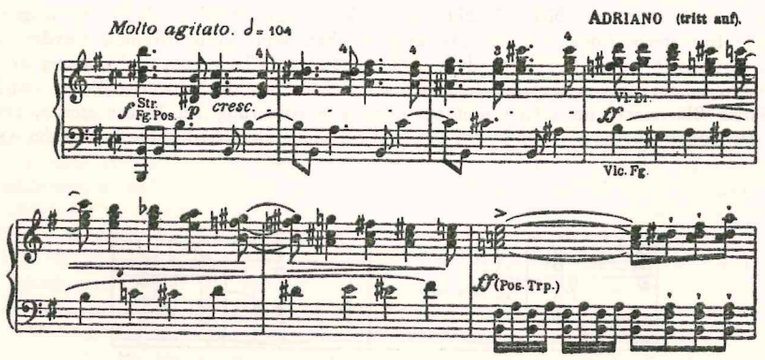
stimmt sogar fast notengetreu mit dem Beginn des Preis- und Dankchores im FREISCHÜTZ überein,



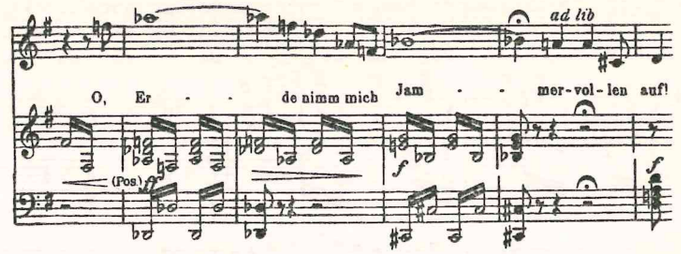
und die letzten zehn Takte der Adrianoarie bringen einen typisch Weberschen Schluß.



Aber in alle diese Webererinnerungen schoben sich originale Wagnerismen ein, in die steigernden Eingangstakte etwa die Takte vier bis sechs mit den charakteristisch gegeneinander geführten Wellen- und Sturmbewegungen als den frühen Vorboten der HOLLÄNDER-Stimmung, in die Partie



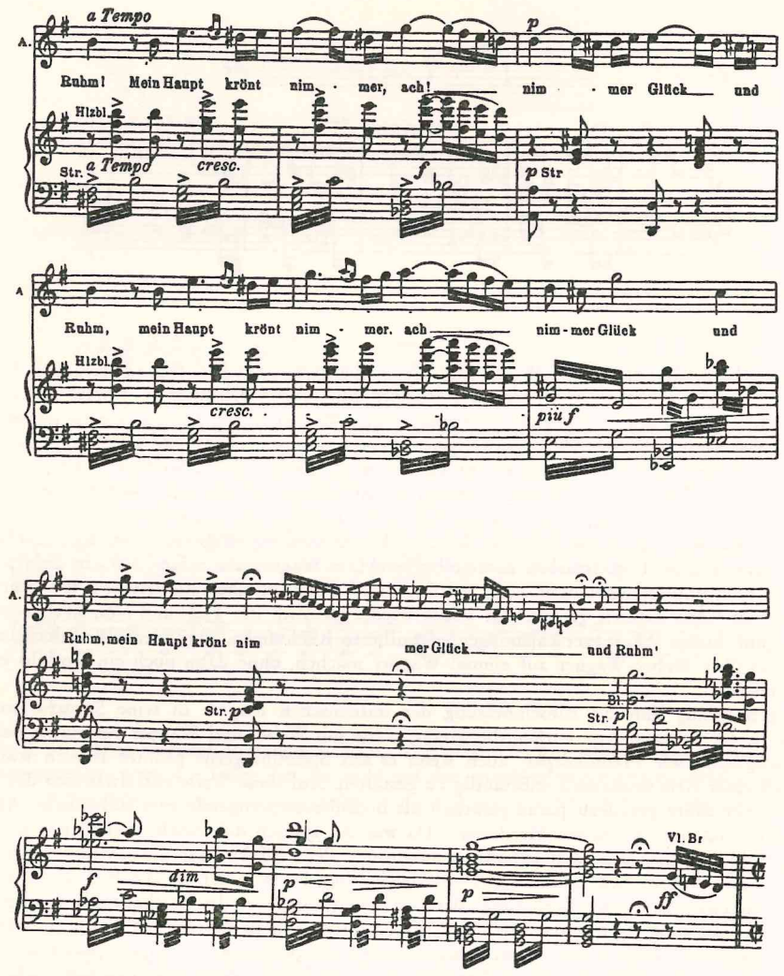
von O, *Erde* plötzlich der unwebersche, schon echt wagnersche Deklamationsanschluß usw. Einzelne Takte ließen auf diese Weise bereits die TANNHÄUSER-Melodik einschießen. Gerade diese



Eigentümlichkeit der RIENZI-Musik hob die Oper über ein einfaches Jugendwerk weit hinaus. Mochte man auch noch so viele Vorbilder, Modelle und Muster erkennen — schälte man sie ab, blieb doch immer wieder originaler, vorausweisender Wagner übrig. So gut wie in jedem Takt verband der Komponist die Muster mit eigenen Abwandlungen. Da wurde die Singstimme nach Weber gearbeitet; aber das Orchester sprach auf wagnerische Weise. So flickte die Arie nicht Kopiefragmente aneinander, sondern verschiedene Stilformen durchsetzten sich fast untrennbar in einer originär wagnerischen Bindeweise, bis in der Zukunft die originalen Klänge immer umgreifender wurden und die Muster zurücktraten. Die Umsetzung Weberscher in Wagnersche Gedanken läßt sich an Einzelstücken nachvollziehen. Das Wagnersche *schien mir ein holdes Spiel* aus dem TANNHÄUSER entstammt nach Struktur und Funktion dem RIENZIschen *Wo gibt's ein Schicksal, das dem meinen gleicht*, das selbst wieder deutlich die Herkunft von Weber verrät. Es sind nur kleine Akzentverschiebungen, detaillierte Rückungen, veränderte Beziehungen, die aus Weber über Weber-Wagner auf einmal Wagner machen, ohne dann noch ein Vorbild erkennen zu lassen.

Dagegen gelang ihm die Einschmelzung der italienischen Kopien in seine Sprache weniger nahtlos. In der Adriano-Arie wirken die streckenweise mit Weber und Wagner versetzten Bellinismen nachgerade wie Fremdkörper, auch wenn es seit Spontini gerne geübter Brauch war, den Mittelteil einer Arie strukturell selbständig zu gestalten. Auf diese Weise entfaltete sich der Textteil *In seiner Blüte* geradezu paradigmatisch als organismussprengende rein italienische Arie im Gesamtverband einer deutschen Musikszene. Da war der typisch italienische Aufriß von dominierender Melodiestimme mit leidenschaftlich auszusingendem Affekt über der unselbständigen auf einfache Stützakkorde beschränkten Orchesterbegleitung. Da war der gleichfalls typisch italienische Schaukelrhythmus der Begleitung, der die Zweitrangigkeit des Orchestralen ausdrücklich noch bestätigte, und da war das melodramatische Crescendo in der dritten Phase, das für die meisten italienischen Arien bis hin zu Verdi verbindlich geblieben ist: im vierphasigen Aufbau verliefen die ersten beiden Phasen als Doubletten, als thematisch oder motivisch nur leicht abgewandelte Strecken oder als an- und abflutende Wellen, während der Melodienhöhepunkt in der dritten Phase lag. Hier schwangen sich Melodie und Affekt zur höchsten Leidenschaftlichkeit auf, erhielt der Ambitus seine größte Erweiterung, crescendierte die Dynamik ins mögliche Maximum. Die vierte Phase dann diente der Entspannung. Auch dieses Verfahren kopierte Wagner höchst geistreich, indem er ihm wieder originale Töne einschob: dazu zählte nicht zuletzt die verhältnismäßig zurückhaltende Koloratur, die den reinmusikalischen Selbstzweck der italienischen Musik an einer eng gesetzten Grenze abfing. Auch Weber lieferte Wagner italienische Satztechniken wie etwa in der H-Dur-Episode des letzten FREISCHÜTZ-Finales. Die Takte zu *Mein Haupt krönt nimmer* erläuterten, wie sich das in der RIENZI-Musik auswirkte. Einer Melodieführung aus der Werkstatt des italienischen Weber gesellte sich bellinisch unterbrochene Wagnersche Orchestersprache bei, die eine italienische Finalkoloratur kadenzierte, ehe ein Stück reiner Wag-

nerscher Orchestermusik zum ALLEGRO überleitete: Wagners Entwicklung setzte — das wurde spätestens an dieser Stelle bemerkbar — im Orchestralen, nicht im Vokalen ein.



Der von vielen Zeitgenossen mit besonderer Liebe als eigenes Gütezeichen vermerkte Spontini-Einfluß meinte Stoff und Atmosphäre, instrumentalen Charakter und Szenengestaltung.

Die Übereinstimmung zwischen dem librettistischen Aufriß von FERDINAND CORTEZ und der von RIENZI ist gerade wegen des unterschiedlichen Aktverhältnisses verblüffend.

Der Spontiniverehrer Wagner sah offensichtlich fünf Akte RIENZI im Modell von drei Akten CORTEZ. *Cortez ist, wie Rienzi, tragischer Volksheld. Das tragische Moment wird in der Spontinischen Oper nur in einem Dialoge erwähnt, doch wagt es der Textdichter noch nicht, sie tragisch schließen zu lassen. Cortez kämpft um den Haupttempel der mexikanischen Götter, Rienzi um das Kapitol in Rom. Sogar in der Szenenfolge lassen sich überraschende Uebereinstimmungen nachweisen, die am klarsten aus folgender Gegenüberstellung hervorgehen:*

I. Akt.	*I. Akt.*
Cortez versucht durch Enthusiasmus und Begeisterungskraft das Volk zu gewinnen. Cortez hat unbedingtes Vertrauen erlangt.	*Rienzi versucht durch Enthusiasmus und Begeisterungskraft das Volk zu gewinnen. Rienzi ist Tribun.*
II. Bild.	*II. Akt.*
Friedensgesandtschaft. *Unterbrechung des Festes durch Ueberrumplung.* *Großer Tapferkeitschor der Gefolgschaft für Cortez.*	*Friedensbotenchor.* *Unterbrechung der Pantomime durch verräterische Maßnahmen. Hymne auf Rienzi*
III. Bild.	*III. Aufzug.*
Tragischer Konflikt der feindlichen Geliebten.	*Tragischer Konflikt des feindlichen Liebhabers von Rienzis Schwester.*
Letztes Bild.	*Letzter Aufzug.*
Eroberung des Tempels von Vera Cruz. *Liebestat der Amazilly findet Sieg.* *Chantez-dansez-Chor.*	*Eroberung des Kapitols in Rom. Liebestat des Adriano endet tragisch.* *Tragisches Ende des Helden.*

Die Uebereinstimmung der Szenenfolge ist außerordentlich bezeichnend, sie geht sogar bis zur gedanklichen Gleichheit der Verse:

Cortez: Doch des Friedens schönste Palme / Kröne diesen schönen Tag. / Um zwei Welten zu verbinden, / Schließen wir dies Bündnis heut'.
Es haucht des Friedens heitrer Himmel / Die süße Lust dem Herzen ein; / Und alles weckt die reinste Liebe, / Was die Natur an Reizen beut.
Rienzi: Ihr Römer, hört die Kunde / Des holden Friedens an! / Auf Romas heil'gem Grunde / Wallt freudig jede Bahn!
In düstre Felsenschluchten / Drang goldner Sonne Schein; / In Meeres sich'ren Buchten / Zieht froh die Segel ein!

Man erkennt deutlich den großen Eindruck der bedeutendsten Szenen der Spontinischen Oper und ihre weitere Ausführung im Rienzi. Die unorganische Gewichtsverteilung bei Wagner, die zwei Akte mit drei Akten auspendelte und so die Teilung in zwei Abende nahelegte, deutete auf ein Grundverständnis der drei letzten Akte RIENZI als eine nur dreigeteilte Einheit hin, so daß die vom Pariser Stil erzwungene Fünferordnung der Oper in den Verdacht des programmatisch unnotwendig Gewollten geriet, der er sich auch nur ein einzigesmal, nämlich im RIENZI, beugte. Alle weiteren Opern Wagners verliefen dreizügig.

Vor Meyerbeer war es Spontini, der die fortschrittlichen europäischen Bühnen beherrschte; und wer sich als Gluck-Nachfolger oder doch wenigstens als zeitbewußter Komponist verstand, konnte nicht umhin, Spontinische Töne anzuschlagen, die sich, nach 1835, naturgemäß mit Auberschen und Meyerbeerschen vermischten. Wagner erging es nicht anders. Seine Spontinismen waren zeitgebunden und flossen ihm aus dem Opernalltag der dreißiger Jahre zu. Sie reichten von der individuellen Kopie des Modells bis zur Assoziation an Einzelheiten. So trug auch den RIENZI das hohe Pathos der Spontinischen Heldengestalten. Das berühmte Gebet auf dem Kapitol übersetzte Spontinische Vokabeln ins Wagnerische. Feierlichkeit, hoher Mut, Glanz und Pomp waren Spontinis Ausdrucksmittel, mit denen er die Ära Napoleons musikalisch einfing. Er blieb der von den Zeitgenossen ständig nachgeahmte und als unerreichbar bewunderte Meister der militärischen Aufzüge und kriegerischen Märsche. Seine Kriegstrompeten aus der Ouverture zur OLYMPIA bildeten für eine Generation das Idol der Opernkomponisten und bestimmten weitgehend noch den Instrumentalton im RIENZI.

Die Spontinischen Marschmotive dröhnten einem halben Jahrhundert in den Ohren und begeisterten Beethoven so sehr wie Wagner. Sah man es vulgär, so war er bis 1835 der Krachmacher der Oper, dessen gepanzertes Blech die Opernhäuser erschütterte und die geschmäcklerischen Ästheten aus dem Geiste des 18. Jahrhunderts verärgerte. Die Spontinischen Marschmotive gingen Wagner so gut wie seinen Zeitgenossen nach; die mitunter wörtlichen Anklänge Wagners an Spontini dort, wo entsprechende Stimmungszusammenhänge auftraten, zeugten dafür.

Die Szenenkonstruktion aus schnell wechselnden Rezitativen, Ariosi, Arien und Chören unter ausschließlich dramaturgischen Erfordernissen fand Wagner bei Spontini als Nachfolger Glucks wie bei Weber bestätigt, wenn auch der Fluß bei Weber natürlicher erfolgt und nicht unter der steifen Grandezza dessen erstickt, was die Zeitgenossen den noblen oder edlen Stil Spontinis nannten.

Hier nahm Wagner den Einfluß Aubers auf. Dessen STUMME VON PORTICI fegte die verfeierlichte Steifheit Spontinis weg. Der edle und nur edle Stil mit seiner vornehmen lyrischen Empfindlichkeit und den gekünstelten fröhlichen Opernschlüssen des »Chantez-dansez« wich dem prallen Realismus zeitbewußter Gegenwartskunst, die musikalisch vielleicht weniger dicht, dafür aber hinreißender und aufrührerischer gearbeitet war und deren saftige theatralische Instinktsicherheit eine ganze Nation in ihren Bann schlug. Indem sich Wagner von der veraltenden Ästhetik Spontinis bei aller Wertschätzung für dessen Handwerk freistellte und statt dessen der Faszinationskraft Aubers öffnete, übernahm er nicht nur Aubers Technik einer fast demagogischen Verflechtung von in die Handlung eingreifenden Chören mit der Szene zu einem weit ausschwingenden Organismus, der sich bei Cherubini und Spontini nur ohne die neuen französischen Verführungskünste vorgebildet hatte, sondern öffnete sich der Aubernachfolge im Sinne Meyerbeers. Wagner zeigte sich zwar beleidigt, als ihm Schumann vorhielt, sich zu stark Meyerbeer verpflichtet zu haben, weil er gar nicht wisse, *was überhaupt auf dieser weiten Welt »meyerbeerisch« sein sollte, außer vielleicht raffinirtes Streben nach seichter Popularität: etwas wirklich Gegebenes kann doch aber nicht »Meyerbeerisch« sein, da in diesem Sinne Meyerbeer ja selbst nicht Meyerbeerisch, sondern Rossinisch, Bellinisch, Auberisch, Spontinisch etc. etc. ist. Gäbe es aber wirklich etwas Vorhandenes, Consistentes — was »Meyerbeerisch« zu nennen wäre, wie man etwas »Beethovenisch« oder meinetwegen »Rossinisch« nennen kann, so gestehe ich, müßte es ein wunderbares Spiel der Natur sein, wenn ich aus d e m Quelle geschöpft hätte, dessen bloßer Geruch aus weiter Ferne mir zuwider ist; es wäre dies ein Todesurtheil über meine Productions-Kraft, und daß Sie es aussprechen zeigt mir deutlich, daß Sie über mich durchaus noch keine unbefangene Gesinnung haben, was sich vielleicht aus der Kenntnis meiner ä u ß e r e n Lebensverhältnisse herleiten läßt, da diese mich allerdings zu dem M e n s c h e n Meyerbeer in Beziehung gebracht haben, durch die ich ihm zu Dank verpflichtet worden bin.* Aber der Protest, den Schumanns unangenehme Meyerbeereinstellung als Schutzbehauptung in Wahrung eigener Interessen notwendig machte, zielte an den Tatsachen vorbei: daß die Kompilation im RIENZI nicht viel weniger ausgeprägt war als in den HUGENOTTEN, daß es dem Stil trotz vieler starker Momente an originaler Einheitlichkeit gebrach und daß er mit der verschärften Kontrastierung der Einzelaktionen in der geschlossenen Szene Meyerbeers Muster ohrenfälliger nachahmte als er aus naheliegenden Gründen Schumann gegenüber wahrhaben durfte. War Meyerbeers Musik also wirklich ein Konglomerat aus Rossini, Bellini, Auber und Spontini, so Wagners RIENZI nicht minder, wenn man diesem Konglomerat noch den Eigenstil Wagners als Bestandteil beimischte und Wagner als Rossini,

Bellini, Auber, Spontini und Wagner bestimmte. Schumann traf die Sache so gut wie Hagen oder wie der unbekannte Chronist in der RHEINISCHEN ZEITUNG, dieses neue und insgeheim keineswegs zu verachtende Gebilde als meyerbeerianisch anzusprechen. Einige Jahre später, als er sich bei Eduard Hanslick beschwerte *Was mich um eine Welt von Ihnen trennt ist Ihre Hochstellung Meyerbeer's; ich sage dies mit vollster Unbefangenheit, denn Meyerbeer ist mir persönlich sehr befreundet, u. ich habe allen Grund ihn als liebenswürdigen, theilnehmenden Menschen zu schätzen. Aber wenn ich Alles zusammenfasse, was mir als innere Zerfahrenheit u. äußere Mühseligkeit im Opern-Musikmachen zuwider ist, so häufe ich dies in den Begriff »Meyerbeer« zusammen, u. dies um so mehr, weil ich in der Meyerbeer'schen Musik ein großes Geschick für äußerliche Wirksamkeit erkenne, die um so mehr die edle Reife der Kunst zurückhält, als sie mit aller Verläugnung der Innerlichkeit in jeder Farbe zu befriedigen sucht: — wer sich in das Triviale verirrt, der hat es an seiner edleren Natur zu büßen; — wer es aber absichtlich aufsucht, der ist — glücklich, denn er hat es an nichts zu büßen. — —*, klang die Argumentation glaubwürdiger; aber da ging es ja auch nicht mehr um den RIENZI, sondern um den TANNHÄUSER und damit um den neuen Opernstil, der sich nicht nur von Meyerbeer, sondern auch von der eigenen Vergangenheit in Gestalt der RIENZI-Musik absetzte.

Den Zeitgenossen gewährte der Wagnersche Mischstil im RIENZI leichte Verständigung — man konnte Weber und Bellini, Spontini und Auber hören, oder man konnte die Vorbilder überhören und in den originalen Tönen das kommende Genie erkennen oder auch die Kunstfertigkeit Meyerbeers überboten sehen und darauf mit Zustimmung oder Ablehnung antworten. Wie man sich entschied, entsprach der eigenen Mentalität und ließ über den Kritiker ebenso gut Urteile zu wie über den Kritisierten.

III. Disposition Presse

Bei der Vorverständigung mit den Presseorganen Sachsens nutzten Wagner die vielfältigen verwandtschaftlichen, amtlichen und freundschaftlichen Beziehungen zu den Redaktionen, die er sich im Laufe der letzten Jahre mit Fleiß erhalten und auch erweitert hatte. Am leichtesten gelang ihm die nützliche Verbindung mit der Leipziger Tagespresse. Weil Dresden bis zum 30. Juni 1843 lokalkritisch zum Schweigen verurteilt war, kamen für Uraufführungsbesprechungen nur die beiden großen Leipziger Tageszeitungen in Frage. Der einen wie der anderen stand Wagner nahe. Von der LEIPZIGER ZEITUNG als der offiziösen sächsischen Staatszeitung hatte eine Dresdner Hoftheaterpremiere nur freundliche Sätze zu erwarten, mit den Verlagsherren der damals noch LEIPZIGER ALLGEMEINEN ZEITUNG (der späteren DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG) verknüpften Wagner sogar enge verwandtschaftliche Bande. Der eigentliche Verlagsleiter Friedrich Brockhaus (1800—1865) war seit 1828 mit Wagners Schwester Luise (1805—1871) verheiratet, sein Bruder Hermann Brockhaus (1806—1877), Professor für altindische Sprache und Literatur an der Leipziger Universität, seit 1836 mit Wagners Schwester Ottilie (1811—1883). Brockhaus selber war um so mehr auf einen Wagnererfolg in Dresden aus, als er Wagner seit einiger Zeit Überbrückungsgeld zahlte, das er nach Meinung Wagners zwar nicht übermäßig hoch bemessen hatte, das ihn aber vor der ärgsten Not bewahrte.

Nicht so leicht war der zu erwartende Widerhall in den namhaften belletristischen Zeitungen einzuschätzen. Die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT kehrte erst im Januar 1843 wieder in die Obhut seines Freundes und Gönners Heinrich Laube zurück. Bis dahin bestanden zur Zeitung keine Brücken. Dafür hatte sich Wagner aber die beiden anderen führenden belletristischen Blätter, die ABEND-ZEITUNG und die EUROPA, dadurch verpflichtet, daß er planmäßig für sie schrieb. Die Berichte für Winkler bekam Wagner nicht honoriert, was ihn ärgerte; aber er fuhr mit den Korrespondenzen fort, weil sie ihm die einzige unverdächtige Gelegenheit boten, im Rahmen des Briefverkehrs von Winkler etwas über seine Dresdner Opernangelegenheiten zu erfahren. Um mehr ging es nicht; denn Wagner wußte natürlich, daß Winkler die Dresdner Theateraufführungen nicht mehr in seiner Zeitung besprechen ließ, er also von der ABEND-ZEITUNG trotz aller Beziehungen keine Unterstützung zu erwarten hatte. Um so enger waren die Bindungen an August Lewalds EUROPA. Für dieses Blatt hatte Wagner nicht nur zahlreiche Korrespondenzen verfaßt, sondern in Lewald außer Laube den ersten Redakteur gefunden, der sich tatkräftig für den Komponisten einsetzte, als er noch jung und unbekannt war: Lewald brachte schon seit 1837 in unregelmäßigen Abständen eine ganze Reihe Wagnerscher Lieder als Musikbeilagen seiner Zeitung zum Druck und machte damit Wagner der Öffentlichkeit als Komponist bekannt. Die Wirkung war zunächst gering; aber Lewald versäumte nach dem durchschlagenden Opernerfolg Wagners nicht, in seinem Blatt darauf hinzuweisen, daß er es gewesen sei, der schon seit Jahren den jungen Komponisten empfohlen habe.

Die Aufsätze für Theodor Winklers ABEND-ZEITUNG erschienen mehrteilig zwischen März 1841 und Januar 1842. Sie befaßten sich ausschließlich mit Pariser Vorgängen, waren aber von Wagner nicht erlebt, sondern nach Informationen aus Zeitungen, Gesprächen und anderen Nachrichten zweiter Hand, die ihm wieder seine Freunde Anders und Lehrs überbrachten, zusammengestellt worden, *indem ich, was mir Anders und Lehrs, welche selbst nie etwas erlebten, des Abends teils aus Zeitungen, teils aus Table-d'hôte-Gesprächen erzählten, in der Weise zusammenstellte und durch die in neuerer Zeit durch die Heinesche Manier im Journalstil herrschend gewordene Mode pikant herzurichten suchte, so daß ich wirklich nichts anders glaubte, als mein guter Hofrat Winkler würde eines Tages hinter das Geheimnis meiner Pariser Weltkenntnis geraten müssen.* Wie weit Wagner mit diser Spätschilderung die Zusammenhänge übertrieb, sei an dieser Stelle noch nicht untersucht. Daß die Schreibmanier Wagners, ob auf Tatsachen beruhend oder nicht, Winklers Zeitungsvorstellung nicht widersprach, dürfte nach der Erläuterung der belletristischen Situation Winklers außer Zweifel stehen. Aus dieser Sicht eines schöngeistigen Unterhaltungsblattes konnte es, grob gesprochen, sogar zweitrangig sein, ob solche phantasievoll gemachten Berichte auch den Tatsachen entsprachen. Sie nicht zu drucken wäre zu schade gewesen. Und wen kümmerten schon in Dresden derartige Kleinigkeiten. Selbst wenn man Wagners autobiographische Bekenntnisse über das Herstellungsverfahren für bare Münze nähme — was nicht ganz leicht ist —, so hatten die Ereignisse ja doch stattgefunden und ein Urteil darüber konnte er sich allemal erlauben. Das Besondere an seinen Schilderungen war die malitiöse Note der Darstellung, die er Heine abgelauscht hatte. Nachdem es aber nur um die subjektive Spiegelung der Vorgänge ging, wäre Wagners Berichterstattung allenfalls im Grad, niemals aber im Prinzip verändert worden, ob er nun dem Geschilderten beigewohnt oder vom Geschilderten nur über Mittelsleute erfahren hätte. Insgesamt schrieb Wagner neun Korrespondenzen, die erste vom 23. Februar erschien am 19. und am 22. März, die zweite vom 6. April am 24. und 28. Mai, die dritte vom 5. Mai am 14. und 16. Juni, die vierte vom 6. Juli am 2. und 4. August, die fünfte vom 1. August am 23. August, die sechste vom 8. September am 1. und 2. Oktober, die siebente vom 5. November am 4. und 8. Dezember, die achte vom 1. Dezember am 25. Dezember und die neunte Korrespondenz vom 23. Dezember 1841 erschien am 10. und 11. Januar 1842. Ein Wiederabdruck dieser Pariser Schilderungen kam erst Generationen später im XII. Band von Wagners SÄMTLICHEN SCHRIFTEN UND DICHTUNGEN zustande.

Die Verbindungen zwischen Richard Wagner und August Lewald spielten bereits seit Frühjahr 1837. Damals hatte sich Wagner von Königsberg aus Lewald bekannt gemacht und ihm das Karnevalslied aus seiner Oper DAS LIEBESVERBOT beigelegt, das Lewald kurzfristig im zweiten Band seiner Zeitschrift abdruckte. Wagner mag über diese Freundlichkeit des Redakteurs und Schriftstellers einem ihm fremden Anfänger gegenüber erstaunt gewesen sein; aber Lewald wird das (verloren gegangene) Wagnersche Begleitschreiben gereizt haben. Darin muß Wagner von seinem Versuch, Beziehungen zu Eugène Scribe in Paris anzuknüpfen und, ähnlich dem Brief an Meyerbeer vom 4. Februar 1837, wahrscheinlich auch von seiner Hoffnung berichtet haben, dadurch von Frankreich aus nach Deutschland zurückzuwirken. Lewald bekam auf diese Weise beste Gelegenheit, einige geharnischte Sätze gegen das deutsche Theaterwesen zu schreiben, die er dem Liederstdruck als Kommentar beigab. In der Folge spann sich ein unregelmäßiger Briefwechsel an. Wagner schickte kompositorische und schließlich literarische Beiträge, die Lewald zum großen Teil auch druckte. So erschien im vierten Viertel 1839 Wagners Lied DER TANNENBAUM nach einem Gedicht von Georg Scheurlin, im dritten Viertel 1841 das Lied DORS MON ENFANT nach Versen eines unbekannten Dichters, am 7. Februar 1842 das Lied L'ATTENTE nach einem Gedicht von Victor Hugo und im zweiten Viertel 1842 das Lied MIGNONNE nach einem Gedicht von Pierre Rondard, alle im Rahmen der artistischen Beilagen der EUROPA; so erschienen Wagners literarische Beiträge PARISER AMÜSEMENTS im zweiten Viertel 1841 und PARISER FATALITÄTEN FÜR DEUTSCHE im dritten Viertel 1841, beide unter dem Pseudonym V. Freudenfeuer. Der schnelle Abdruck der Beiträge entsprach nicht zuletzt einer Hilfeleistung — Wagner hatte aus Geldnot ausdrücklich darum gebeten. Einige andere Sachen, die weniger feuilletonistisch als rein musikästhetisch waren, könnten gleichfalls an Lewald gegangen sein, wurden aber nicht abgedruckt. Auch der Abdruck der beiden Novellen EINE PILGERFAHRT ZU BEETHOVEN vom November 1840 und EIN ENDE IN PARIS vom Januar 1841 erfolgte nicht.

In der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT war bis dahin nur eine einzige literarische Arbeit erschienen, der Artikel DIE DEUTSCHE OPER. Laube, damals noch Redakteur, druckte ihn am 4. Juni 1834 anonym ab, so daß Wagners Verfasserschaft erst in der zweiten Jahrhunderthälfte ermittelt werden konnte.

Seine kleinen Berichte in Briefinformationen für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK wurden anonym, oder pseudonym unter H. Valentino, gebracht (22. Februar 1842; der Bericht über Rossinis STABAT MATER blieb ungedruckt. Statt dessen erschien seit dem 22. April 1842 in mehreren Fortsetzungen die sorgfältige Analyse Krügers, die weit gewichtiger war als die pikante Erzählung von Pariser Salongeschwätz um das Werk herum, die Wagner zu verkaufen hatte). Bereits acht Jahre zuvor druckte Schumann seinen Groteskartikel PASTICCIO ab (6. und 10. November 1834; Pseudonym: Canto Spianato).

Es ging Wagner bei seinen Bemühungen, die Beziehungen zu den damals mächtigen Zeitungsführern aufrechtzuerhalten, nicht um die Wahrung oder gar Verbreiterung seines kritischen Einflusses aus Paris, sondern ausschließlich um finanzielle und moralische Unterstützung für sich selbst. Als er sich im Sommer 1840 erneut an Lewald wandte, begründete er seinen Wunsch, für die EUROPA Beiträge zu schreiben, mit einer schon an Unverfrorenheit grenzenden Offenheit: *Ich höre nun, daß Beiträge zur Europa gar nicht übel bezahlt werden — 50 Francs für den Bogen. Somit übersende ich Ihnen hierbei einen Artikel, mit der Bitte, ihn in die Europa aufzunehmen und mir sobald wie möglich zukommen zu lassen, ob Sie geneigt sind, öfter Artikel dieser Art von mir aufzunehmen. . . . Da ich hiermit also freimüthig genug gewesen bin, zu bekennen, daß es sich bei mir vorzüglich um etwas Geld handle . . .* Und kurze Zeit später versäumte er nicht, für sich sogar das Honorarmaximum zu erbitten: *Zugleich bin ich aber auch so frei, der Europa drei Musikstücke für Beilagen zuzusenden; Sie schrieben mir darüber, daß Sie gewöhnlich mit einem guten Vorrath von Musik-Beilagen g r a t i s versehen seien, daß Sie auf Verlangen jedoch auch ein Honorar von 5 bis 9 Gulden für eine Composition zahlten. Da das Leben in Paris, wo ich die Beilagen componirte, ungewöhnlich theuer ist, so hoffe ich, werden Sie wohlgewogenst dafür halten, daß mir das Maximum dafür zugestellt werde, falls Sie nicht, in Betracht der überaus zierlichen Abschrift, in der ich sie Ihnen zustelle, noch einen Gulden mehr zahlen wollen, und* wieder etwas früher hatte es geheißen: *Einstweilen mögen Sie, verehrter Herr, aber nicht vergessen, daß ein Componist nur dann schriftstellert, wenn er mehr Geld braucht, als ihm seine Musik gerade einbringt; Sie haben mir so herrliche Sachen von der Schnelligkeit geschrieben, in der ich Geld für meine Arbeiten erhalten könnte, daß ich lebhaft wünsche, von dergleichen Wundern recht bald etwas zu erfahren. —*

Vom Augenblick der Annahme seines RIENZI in Dresden verband sich mit dem Wunsch nach klingendem Lohn für seine Beiträge — die wegen des spritzigen Stils in Frankreich wie in Deutschland sehr geschätzt waren; Lewald druckte zwar den ersten nicht ab, forderte ihn aber zu weiteren Sendungen auf — die Absicht, die Zeitungen für seine Oper schon im vorhinein zu gewinnen, was ihm auch nicht schwer fiel. Jedenfalls sicherte ihm Schumann die Unterstützung seiner Zeitschrift ausdrücklich zu. Nur zur Redaktion der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG bestanden offensichtlich keine Verbindungen. Wagner bezahlte das mit der gänzlichen Teilnahmslosigkeit der Zeitung an seinem Dresdner Erfolg, nachdem auch die üblichen Korrespondenten aus Dresden keine Anstalten machten, sich für ihn einzusetzen. Die darüber hinaus noch in Frage kommenden Musikblätter, die BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR aus Hamburg, das JAHRBUCH DES DEUTSCHEN NATIONALVEREINS FÜR MUSIK UND IHRE WISSENSCHAFT aus Leipzig und die Gassnersche ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHLANDS MUSIKVEREINE und DILETTANTEN aus Karlsruhe waren in Sachsen ohne nennenswerten Einfluß. Nicht viel anders ließ sich im Grunde auch die Bedeutung von August Schmidts ALLGEMEINE WIENER MUSIKZEITUNG einschätzen. Das JAHRBUCH und die Gassner-Zeitschrift standen außerdem kurz vor dem Erlöschen. Somit blieb unter den ernst zu nehmenden Fachblättern allein noch der Widerhall in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK offen. Zwar bildete diese Theaterzeitschrift ein Organ, das in erster Linie den Bühneninteressen diente und also an Werkniederlagen oder scharfen Besprechungen wenig Freude fand; aber trotz der Neigung der Redaktion, die Beurteilungen möglichst günstig ausfallen zu lassen, war das Blatt an die Meinung ihrer auswärtigen Korrespondenten gebunden. Für Dresden lag demnach die Entscheidung bei Ludwig Peter August Burmeister, der sich damals Lyser

nannte und seinen neuen Namen wiederum hinter anderen Abzeichnungen wie »Kapellmeister Wahrlieb« verbarg. Somit war auch diese Stimme ausgemessen; denn der literarisch und kritisch außerordentlich begabte gebürtige Hamburger, der in jungen Jahren gehörskrank wurde, ein Abenteurerleben in Not und Elend führte und 1870 in einem Hamburger Armenhaus starb, hatte in Hamburg Verbindung mit Heinrich Heine, in Paris mit Giacomo Meyerbeer bekommen und erfuhr von Meyerbeer etliche Male finanzielle Unterstützung. Burmeister stand infolgedessen Meyerbeer nicht unfreundlich gegenüber und hatte dies schon 1837 mit einer eigenen Schrift über ihn bestätigt, wenn auch Meyerbeer Burmeisters Enthusiasmus zunächst noch nicht so recht traute. Nach billigem Ermessen ließ sich jedoch für das Jahr 1842 Burmeisters Unterstützung für einen Meyerbeer-Schützling — als solcher galt Wagner ja — voraussagen. Jedenfalls hatte Wagner von Burmeister eher Förderung als Behinderung zu erwarten; in dieser besonderen Lage zu diesem besonderen Zeitpunkt konnte sich auch die (noch) halbwegs enge Verbindung Burmeisters zu Schumann trotz des Zwiespaltes in der Sache selbst, zwischen der Bewunderung für Schumann und der wenigstens verpflichtenden Rücksicht auf Meyerbeer schwerlich einen Ausgleich zu finden, nur zusätzlich günstig auswirken.

IV. Fazit: Wagners Aussichten für Dresden 1842

Unter der Voraussetzung einer künstlerisch wenigstens nicht schwachen Musik mußte der Erfolg der Uraufführung des RIENZI in Dresden im vorhinein gesichert sein. Die Zensur erhob keine Einwände, womit eine aufführungsschädigende Verstümmelung der Oper unterblieb. Der Hof war dem jungen Komponisten schon vom Stoff her wohlgesonnen und also bereit, die Autorität des Verfassers durch die eigene Autorität zu stützen. Die Theaterleitung bekam mit der Meyerbeerschen Garantie die nicht zu gering einzuschätzende moralische Sicherheit, ihre Bemühungen nicht an ein zweifelhaftes Unternehmen zu verschwenden. Der Stil des RIENZI paßte sich wie zugeschnitten den Wünschen des Dresdner Theaterpublikums nach Ausstattungsoper und heldischer Pose an. Die versteckten politischen Anspielungen waren zu schwach, um unterdrückt werden zu müssen, immerhin aber noch stark genug, um tiefere Hinterräume zu vermuten und Wagner auf Verdacht hin in die Reihe der Freiheitskämpfer einzustellen. Die Theaterkasse ließ sich um so leichter zu Ausstattungszahlungen bereit finden, als sie in der jüngsten Zeit in Schwierigkeiten geraten war. Die letzten Neueinspielungen hatten keinen Erfolg gehabt, so daß man dringend ein Stück benötigte, das Dresden als Novitätenbühne wieder anziehend machte. Nach all dem, wie sich der RIENZI anließ, steigerte sich die Hoffnung von Probe zu Probe, mit dieser Oper einen historischen neuen Durchbruch zu erzielen. Die Hoffnungen auf einen zu erwartenden naheliegenden Erfolg spornten die Ausführenden bedeutend an. Daß Tichatscheck eine ganze Oper für sich allein zu singen bekam und die erste wirklich echte schwere Heldentenorrolle der Musikgeschichte zu gestalten hatte, ließ den ohnehin stimmgewaltigen Sänger über sich selbst hinauswachsen und seine Begeisterung an seine Kollegen zusätzlich noch weitergeben. Daß er bei den Proben mitunter vor Rührung weinte und die Sitte einführte, in einer später gestrichenen h-moll-Stelle des dritten Finales einen Silbergroschen aufzulegen (welchem Beispiel die anderen Sänger bald folgten, so daß Wagner zu einer unverhofften und sehr geschätzten Nebeneinnahme während der Proben gelangte = »Neugroschenstelle«), ist eine bekannte, von Wagner überlieferte Anekdote. Das öffentliche Urteil über den RIENZI war der Disposition nach vorauszusehen. Der in Frage kommenden Tagespresse stand er persönlich zu nahe, um andere als gute Berichterstattungen erwarten zu können. Mit den wichtigsten belletristischen Blättern unterhielt er beste Beziehungen. Eines Teils der Musikfachpresse war er freundschaftlich verbunden. Bei anderen Zeitschriften konnte er über mancherlei geheime Kanäle wenigstens einer bevorzugten Beachtung sicher sein. Geheime Kanäle — das waren etwa die Verbindungen des dem Dresdner Theater verpflichteten Zensors Eduard Gehe zur Leipziger Belletristik oder die dem Hoftheater zugute kommenden Beziehungen des Dresdner Theaterkritikers Burmeister zu verschiedenen einflußreichen Zeitschriften. Damit schien die Mehrzahl der mit Theaterkritik befaßten ernstzunehmenden öffentlichen Organe zu Gunsten Wagners blockiert zu sein. Die bevorstehende Uraufführung des RIENZI erfüllte die kleine Residenz- und Hauptstadt Dresden mit fieberhafter Erregung. Unter höchsten Erwartungen sah man der Uraufführung vom 20. Oktober 1842 entgegen. Das Ereignis fand statt und zog seine historische Spur. So unverrückbar fest waren die Weichen für Wagner gestellt, daß sich die weniger freundlichen Stimmen in obskuren Randblättern Leipzigs verkriechen oder bis nach Wien oder Köln zurückziehen mußten.

Viertes Kapitel

Öffentliche Meinungen

I. Präambel: Wagner-Kritik bis zum Jahre 1842

1. Allgemeines

Schon vor dem historischen Datum der RIENZI-Uraufführung in Dresden am 20. Oktober 1842 finden sich in wenn auch bescheidenem Ausmaße Kritiken, Referate und Notizen über Richard Wagner. Die Aufführung verschiedener Instrumentalwerke und der Oper DIE NOVIZE VON PALERMO sowie seine Wirksamkeit als Dirigent in Magdeburg, Königsberg und Riga mußten in der einen oder anderen Weise Berichterstattungen nach sich ziehen. Indem sie sich aber auf lokalbegrenzte Vorgänge bezogen, unterliefen sie z. T. im Routinestil täglicher Redaktionsarbeit und blieben für die Gesamtentwicklung der deutschen Musikkritik ohne Bedeutung. Dazu standen auch die Journaläußerungen zu vereinzelt nebeneinander, begegneten sich fast zufällig aus Anlaß eines jeweiligen Aufführungsdatums und verbanden sich nicht zu einer übergeordneten wagnerkritischen Einheit. Davon ist nur weniges auszunehmen.

2. Leipzig

Durch den Sitz der interessierten Redaktionen am Aufführungsort wurde die Berichterstattung zu Wagners Gunsten beeinflußt, indem die Artikel über seine bescheidenen Leipziger Erfolge ausführlicher und wärmer ausfielen. Das erklärte auch, warum jene Blätter, die sich über die Ouverturen und die Symphonie gar so freundlich ausließen, Wagners spätere Wirksamkeit außerhalb Leipzigs bis 1842 kaum mehr beachteten.

Die frühen ausführlicheren Referate beschäftigten sich mit der Leipziger Gewandhaus-Aufführung der C-Dur-Symphonie. Wagner war damals knapp neunzehneinhalb Jahre alt und hatte vor der Symphonie schon andere Stücke seiner Komposition in Leipzig zur Aufführung bringen können, so die heute als PAUKENSCHLAG-OUVERTÜRE IN B-DUR bekannte Instrumentalmusik aus dem Jahre 1830, deren Aufführungserfolg bzw. -mißerfolg Wagner selbst in der autobiographischen Skizze von 1843 sehr anschaulich geschildert hat.

*Meine Lust zum Studium erlahmte immer mehr, und ich zog vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde. Eine * Ouvertüre war der Kulminationspunkt meiner Unsinnigkeiten; ich hatte sie eigentlich, zum näheren Verständniß Desjenigen, der die Partitur etwa studiren wollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen, die Streichinstrumente roth, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Beethoven's neunte Symphonie sollte eine Pleyel'sche Sonate gegen diese wunderbar combinirte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein druch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle drei ** Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo; das Publi-*

* *Eine* von Wagner später für den Neudruck in *Diese* geändert.
** *Drei* von Wagner später für den Neudruck in *vier* geändert.

kum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponirten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.

Aber schon fünf Jahre vorher, im Juli 1838, hatte Heinrich Dorn von Riga aus den Vorfall auf seine Weise geschildert. Dorn bezeichnete sich damals als Urheber, Vermittler und Leiter der Aufführung. Sie sei gegen den Willen des Orchesters zustandegekommen, das sich *schon in der Probe vor Lachen ausschütten* wollte. Er, Dorn, meinte aber doch in der Partitur etwas zu spüren, das des Komponisten Begabung verriet, und aus diesem Grunde habe er sich für Wagner eingesetzt. Ob Wagner diese Geschichte, die augenscheinlich keinen weiteren zeitgenössischen Niederschlag gefunden hat (einen möglicherweise verlorengegangenen Artikel im KOMETEN ggf. ausgenommen), auch ohne die voraufgegangene gezielte Indiskretion Dorns mitgeteilt hätte, bleibt wenigstens fraglich. Dorn hat es sich nicht nehmen lassen, das Erlebnis später noch mehrfach mit leichten Fassungsänderungen zu erzählen.

Am 26. September 1831 beendete Wagner die Komposition einer KONZERT-OUVERTÜRE IN D-MOLL, die nach einer Umarbeitung vom 4. November 1831 ein halbes Jahr später, am 23. Februar 1832, als Eröffnungsstück im 16. Leipziger Gewandhaus-Abonnementskonzert uraufgeführt wurde. Diese Aufführung brachte Wagner eine der ersten historisch nachweisbaren öffentlichen Kritiken ein. Sie erschien als Ausschnitt eines Korrespondenzberichtes aus Leipzig am 2. Mai 1832 in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG. Der Absatz über Wagner enthielt allerdings nichts als wohlwollende Routinesätze in jenem freundlich-nichtssagenden Stil, wie man ihn bei solcher Gelegenheit leicht bei der Hand hat und wie er zudem in der Rochlitz-Zeitung längst Mode geworden war: der junge Mann verspricht viel, er ist fleißig, er ist geschickt, das Stück fand Beifall usw. usf.

Die beiden folgenden Aufführungen einer Szene und Arie durch Henriette Wüst in einem Solbrigschen Deklamatorium am 22. April 1832 und die Wiedergabe der C-Dur-Ouverture acht Tage später am 30. April im Gewandhaus außerhalb der regulären Abonnementskonzerte aus Anlaß einer Gastvorstellung der gefeierten italienischen Sängerin Mathilde Palazzesi, blieben ohne Presseecho. Dasselbe galt für die als Bühnenmusik geschriebene Ouverture zu KÖNIG ENZIO und für die sieben Faustlieder, die bei den Inszenierungen der gleichnamigen Bühnenwerke Raupachs und Goethes verschiedentlich aufgeführt worden sein dürften.

Erst die C-Dur-Symphonie, die am 10. Januar 1833 unter der Leitung von August Pohlenz im Gewandhaus zu Gehör gebracht wurde, führte zu einer etwas breiter streuenden Berichterstattung, an der die beteiligten Kritiker, Laube, Ortlepp und, vermutlich, Fink persönlich Anteil nahmen.

Es war Friedrich Rochlitz selbst, der die Symphonie ins Gewandhausprogramm einzusetzen veranlaßte, wenn er es auch wünschenswert fand, die Komposition vor dem Gewandhauskonzert in einer anderen Veranstaltung ihre Bewährprobe bestehen zu lassen. Das konnte Wagner, den sich Rochlitz nach Durchsicht der Partitur jünger vorgestellt hatte, verhältnismäßig leicht bewerkstelligen. In Leipzig hatte sich nämlich eine Orchestergesellschaft gebildet, die zumal in der vormendelssohnschen Zeit an Ruf das Gewandhausorchester erreichte: die EUTERPE. Die Programme der EUTERPE waren wegen ihrer Novitätenfreundlichkeit berühmt und geschätzt und fanden später, als es eine Vielzahl von Musikblättern gab, deswegen immer stärkste Beachtung. Damals leitete ein früherer Lehrer Wagners, Ch. Gottlieb Müller, die immer um neue Werke besorgte Gesellschaft. Wagner veranlaßte den Dirigenten um so leichter zur Aufführung seiner Symphonie, als die EUTERPE auch schon andere Wagnerwerke ins Programm aufgenommen und gespielt hatte, bspw. die C-Dur-Ouverture.

Was Rochlitz anlangte, so blieb er auch nach seinem Ausscheiden als Redakteur für die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG unverletzbare Autorität, und einem so rechtschaffenen geistlichen Herrn wie Fink wäre es gewiß niemals eingefallen, sich über ein vom Hofrat Rochlitz in seiner Eigenschaft als Zensor der Gewandhauskonzerte angenommenes Orchesterwerk öffentlich anders als wohlwollend zu äußern. Das kritische Urteil in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG war also in Umrissen vorbestimmt, nachdem Rochlitz sich für Wagners Symphonie erklärt hatte. Aber auch dieser Bericht blieb ein Routinebericht, der geschrieben wurde, weil er geschrieben werden mußte. Man rühmte Wagner Fleiß, der Musik Gehalt der Empfindung, eigentümliche Auffassung und eingeborene Begabung nach und sah in vermeintlichen kompositorischen Längen, zu angestrengtem Eifer, sich selbst treu zu bleiben und einer mitunter noch ungeschickten Handhabung der Orchestereffekte sich von selbst auswachsende Alterszeichen eines jugendlichen Komponisten von kaum zwanzig Jahren. In solcher Art Berichterstattung könnte man trotzdem Einsicht in die Zukunft erkennen, wären nicht Hunderte und Aberhunderte anderer Rezensionen ähnlich angelegt gewesen. Der termingebundene Berichterstatter äußerte sich, weil er es von Berufs wegen mußte, und er blieb freundlich, weil in dieser Symphonie wenig oder nichts zu hören war, das herkömmlichen musikalischen Kategorien nicht greifbar gewesen wäre, weil die Begabung Wagners generell nun doch außer Zweifel stand, kein Anlaß zur Polemik vorlag und es, im schlimmsten Falle, dem Berichterstatter sowieso fast unmöglich war, in solch untergeordneter Begebenheit zu Rochlitz in eine Meinungsverschiedenheit zu treten. So erhielt Wagner aus Grund und aus Fleiß seine gute Kritik und alle Beteiligten waren zufrieden.

Nikolaus Oesterlein hat später vermutet, der Verfasser dieser Rezension sei vielleicht Heinrich Dorn gewesen, während Glasenapp auf Fink schließen wollte. Glasenapps Auffassung dürfte die wahrscheinlichere sein; denn Dorn und Fink waren verfeindet, so daß kein Grund für die Annahme vorlag, Fink habe ausgerechnet Dorn mit der Wahrung der so wichtigen Gewandhaustermine beauftragt. Daß sich Dorn 1834 der Schumannzeitschrift anschloß, zerstreut gleichfalls jede Vermutung über eine engere Bindung Dorns an die Fink-Zeitung. Und schließlich hat Dorn später, als ihm seine Gegnerschaft zu Wagner mannigfache Angriffe einbrachte, keine Gelegenheit vorübergehen lassen, seine Verdienste um Wagner aus einer Zeit aufzuzählen, in der ihm ein Einsatz für Wagner noch gerechtfertigt schien. Auf einen Bericht in der Leipziger Fachzeitschrift hat er sich jedoch nie berufen, was, hätte er mit ihm zu tun gehabt, sicherlich geschehen wäre.

Erheblich später als der Berichterstatter der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG (13. Februar 1833) ließ Heinrich Laube seinen Rückblick auf die vorangegangene Wintersaison der Gewandhauskonzerte in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT erscheinen. Dieser Bericht enthielt Bemerkungen über Wagners Symphonie, die sehr warmherzig und dringend geschrieben waren. Laube setzte demnach *große Hoffnungen auf die musikalischen Talente* des Verfassers. Aber auch das besagte letzten Endes nicht allzuviel. Die unverbindliche Redensart von den großen Hoffnungen ließ sich leicht hinschreiben, ohne im Verweigerungsfall Schwierigkeiten zu bereiten. Wagner wurde damit keineswegs von den Hunderten anderer Komponisten seiner Zeit unterschieden, über die man ähnliche Sprüche abgab.

Aber das einzig Entscheidende war ja doch, daß der berühmte Laube überhaupt den Namen Wagner erwähnte und seiner Musik einige freundliche Worte gönnte — und das wiederum verdankte Wagner seiner Zugehörigkeit zum Laubekreis, dem sich der leicht entflammbare junge Komponist angeschlossen hatte, um so etwas wie eine Art musikalischen Flügel der Leipziger Gruppe zu bilden. Es war nicht mehr als selbstverständlich, daß sich der auch in Wagners Familie verkehrende Laube des blutjungen Komponisten annahm, indem er ein Protektionsverhältnis zu ihm herstellte und ihm in seinem ohnehin tendenziös gerichteten Blatt vor allem ein besonders freundliches Echo zu einem Erfolg bot, den Wagner schließlich auch gehabt hatte. Wagner erörterte die Motive der Laubepresse eigentümlich: *Wir hatten uns jetzt, um Weihnachten 1832, nach der »Schneider-*

herberge« am Thomastore übergesiedelt, — ein Umstand, den ich zu beliebiger Verwertung unseren Witzlingen überweise. Ich entsinne mich, daß wir dort durch die mangelhafte Beleuchtung sehr inkommodiert waren; doch sah man wohl genug, um nach einer Probe, in welcher ein ganzes Konzertprogramm außerdem noch mit bestritten worden war, meine Symphonie wirklich herunterzuspielen, wenn mir selbst dies auch wenig Freude machte, da sie mir gar nicht gut klingen zu wollen schien. Allein, wozu ist der Glaube da? Heinrich Laube, der sich damals mit Aufsehen schriftstellernd in Leipzig aufhielt und sich gar nichts daraus machte, wie etwas klang, hatte mich in Protektion genommen; er lobte meine Symphonie in der »Zeitung für die elegante Welt« mit großer Wärme, und acht Tage darauf erlebte meine gute Mutter die Versetzung meines Werkes aus der »Schneiderherberge« in das Gewandhaus, wo es, unter so ziemlich ähnlichen Umständen wie dort, seine Aufführung erlitt. Man war damals gut für mich in Leipzig: etwas Verwunderung und genügendes Wohlwollen entließen mich für Weiteres. In diesen unverdienten, Laube keineswegs schmeichelnden Zeilen schwang bereits Wagners Verärgerung über die später ablehnende Haltung Laubes mit. Sicher ist jedenfalls, daß Laubes Bemerkungen in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT Wagners Selbstbewußtsein kräftigen mußten, auch wenn damals noch niemand wissen konnte, wie er sich in der Folgezeit entwickeln werde.

Später ist behauptet worden, Laubes Notiz sei lediglich als musikpolitischer Schachzug gedacht gewesen. Grund für diese Annahme bot Wagner selbst, als er unterstellte, Laubes wohlwollende Betrachtung sei entsprechend der Rochlitzauflage die Veranlassung gewesen, das Werk ins Gewandhaus zu versetzen. Diese Annahme ließ allerdings die Zeitbezüge unberücksichtigt.

Nach Wagner hatte es in der EUTERPE eine nicht sonderlich gute Aufführung seiner Symphonie gegeben. Um zu einer Gewandhausaufführung zu kommen, bedurfte er jedoch einer guten Kritik. Diese zu erhalten, holte er Heinrich Laube, der ihn unbedingt habe protegieren wollen und dem es angeblich gleichgültig gewesen sein sollte, wie eine Musik klinge. Laube schrieb nun in seiner belletristischen Zeitung einen wohlwollenden Bericht und acht Tage später kam seine Symphonie im Gewandhaus an.

Wagners Bericht wirkte lustig und überzeugend, war aber sachlich fragwürdig. Das Gewandhauskonzert erklang am 10. Januar 1833, die Laubeberichterstattung erschien jedoch erst mit Datum vom 27. April 1833, mithin über ein Vierteljahr später — schließlich handelte es sich um einen summarischen Theaterrückblick. Auf eine Gewandhausübernahme konnte Laubes Artikel also keinen Einfluß nehmen. Wagners Bericht wäre nur dann richtig, wenn Laube sofort im Anschluß an das EUTERPE-Konzert eine Rezension geschrieben hätte. Das ist aber nicht der Fall gewesen.

Noch in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG wurde des EUTERPE-Konzertes gedacht. Für Wagner fiel dabei ein halber Satz ab, und auch dieser Bericht erschien mehrere Wochen nach der Gewandhaus-Aufführung der Symphonie. Zusammenhänge, wie Wagner sie vermuten ließ, sind mit den bislang bekannt gewordenen Zeugnissen jedenfalls nicht herzustellen. Offensichtlich suchte Wagner der Sache Motivierungen zu geben, die den Verlauf seiner Karriere planmäßiger erscheinen lassen sollten als dieser wirklich gewesen ist. Die Spitze gegen Laube kam dann noch hinzu. Selbst Glasenapp ist Wagners Darstellung aufgefallen, wenn er auch keine Veranlassung sah, den Motiven nachzugehen, den Sachverhalt zu kommentieren oder gar zu kritisieren.

Der dritte größere Bericht über die Aufführung der C-Dur-Symphonie stammte von Ernst Ortlepp und erschien am 1. März 1833 in Carl Herloßsohns KOMET. Der später ziemlich unglücklich endende Ortlepp stand zusammen mit Gustav Schlesier, der zeitweise Laube in der Redaktionsleitung vertrat, dem jungdeutschen Führer unter allen Anhängern am nächsten. Er war hochmusikalisch und teilte Wagners Beethovenbegeisterung, wie er auch über Beethoven eine kleine Schrift verfaßte. Ortlepp versäumte nicht, Wagner mit Beethoven zu vergleichen. Wagners Symphonie schien ihm architektonisch

der Beethovenschen A-Dur-Symphonie nachgearbeitet und dieses *ein so hohes Vorbild* nach Meinung des Verfassers *in vieler Hinsicht* erreicht worden zu sein. Die Trompetenfuge paßte ihm allerdings weniger. Um diese Zeit stand die Kontrapunkttechnik vielfach in Verruf. Noch Lobe, der letzte Schriftleiter der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG, wußte Böses gegen die Fugen zu schreiben. So bekam Wagner von Ortlepp den Rat, Gemüt, nicht Verstand einzusetzen. *Hat sich Wagner zur Selbständigkeit erhoben, und wird, statt des Verstandes, erst sein Gemüt die Mechanik der Tonkunst handhaben, so sind wir überzeugt, daß er Großes leisten wird.* Ernst Ortlepp war vielleicht der einzige unter den frühen Kritikern, der mit Überzeugung in Wagner ein kommendes Genie vermutete. Insofern war die Hilfe der avantgardistischen Laubeanhänger für Wagner sachlich gerechtfertigt gewesen und nicht bloß Ausfluß konjunktureller Protektionshandlungen. An dem tatsächlichen Publikumserfolg der Symphonie kann sowieso kaum gezweifelt werden. Darin stimmten alle erhaltenen Berichte ohne jede Einschränkung überein. Kam es also nur darauf an, den Erfolg auch in die weitere Öffentlichkeit zu tragen und Wagner ein Sprungbrett für seinen Aufstieg zu schaffen, so übte sich Laubes Einfluß zweckmäßig und begründet. Daß sich die späteren Kritiker des frühen Leipziger Erfolges nicht mehr erinnerten oder nichts mehr davon wußten und Laubes und Ortlepps Bemühungen damit vordergründig vorerst zwecklos blieben, hat damit wenig zu tun — es gab schließlich geringerwertige Kompositionen der Zeit, denen man ungleich enthusiastischer entgegenkam als der Wagnerschen Symphonie.

3. Magdeburgs Anonymus = Richard Wagner

Knapp drei Jahre später wurde in Magdeburg unter ungewöhnlich ungünstigen äußeren Verhältnissen Wagners erste Oper uraufgeführt: DIE NOVIZE VON PALERMO, nachher unter dem Titel DAS LIEBESVERBOT bekannt. Die großen Blätter ließen es mit einfachen Notizen bewenden. Niemand erhoffte sich wohl aus dem musikalischen Hinterland Magdeburg sensationelle Kunstereignisse. Die freundlichen Notizen in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG, der EUROPA, der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, die von Erfolg sprachen, dürften durch Wagner selbst veranlaßt worden sein.

Vor allem für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK war Magdeburg kein Korrespondenzort. Erst als Wagner nach dort verschlagen wurde, brachte die Schumann-Zeitschrift zwei ziemlich umfangreiche Magdeburgkorrespondenzen, die aber dann auf Jahre hinaus die einzigen der Zeitschrift blieben. Daß der zweite Bericht, vom 3. Mai 1836 (der frühere erschien am 7. April 1835), in die Zeit der Uraufführung fiel, konnte auf Zufall beruhen oder überhaupt mit dem Ereignis einer Uraufführung zusammenhängen, mußte also keineswegs gesteuert sein; daß beide Artikel trotz veränderter Chiffre denselben Verfasser hatten, ließ sich nach Thematik, Stil und den Schlußbemerkungen des früheren Artikels, *über die Beherzigung eines oder des andern redlich gemeinten Vorschlags bald öffentlich Nachricht geben zu können,* wenigstens vermuten. Beide Artikel waren mehr musikalische Sittenbilder als kritische Wertungen, großangelegte Klagelieder, die so ausführlich gebracht zu sehen der oder die Verfasser möglicherweise nur ihrem nach Art der jungdeutschen Stilpikanterie journalistisch gut zubereiteten Lesestoff verdankten. Als Genrebild wirkte der zweite Magdeburg-Bericht noch reizvoller und griffiger als der erste — mit spöttischem Blick vom hohen Kothurn auf seine Handel treibenden Landsleute herab schrieb es sich schon immer gut! Nach außen sah das so aus, als sei Schumann im Bestreben, den Korrespondenzenteil seiner Zeitung zu erweitern, um die nach wie vor

starke Konkurrenz durch die umfangreiche Außenkorrespondenz der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG abfangen zu können, auch an einen Magdeburger Fachmann herangetreten, der dann im Laufe eines Jahres zweimal den Wunsch mit der schließlichen Nachbemerkung erfüllte, die Stadt lohne eine regelmäßige Berichterstattung nicht.

Auffällig war daran nur, daß der zweite Bericht im selben Halbjahresband der Schumann-Zeitschrift erschien, der Wagner in der Titelei als Mitarbeiter nannte, und daß Wagner, wenn er schon als Mitarbeiter schrieb, damals eigentlich nur aus Magdeburg schreiben konnte. Ein Teil des Rätsels löste sich im Februar 1905, als ein Brief Wagners an Robert Schumann vom 19. April 1836 auftauchte, mit dem die Verfasserschaft Wagners wenigstens am zweiten Artikel eindeutig bewiesen war. *Liebster Freund! Ich schicke Ihnen hier so eine Art Bericht über Magdeburg; es läßt sich nicht viel sagen, u. es ist auch im Ganzen Nichts damit gesagt. Ich habe Sie einmal darin angeredet, — gefällt es Ihnen nicht, so ändern Sie es, wie Sie wollen. Ich konnte es mit dem besten Willen nicht umgehen, einiges über meine eigene Person zu sprechen, — einmal muß ich in einem Musikbericht über Magdeburg als hiesiger Musikdirektor mit erwähnt werden; zweitens wäre es albern, mich selbst, ohne es verdient zu haben, herunter zu reißen, u. daß ich drittens über meine Oper schreibe, hat besonders den Grund, weil sonst Niemand Anderes darüber schreibt, u. ich doch gern will, daß ein Wort darüber gesprochen werde. Es ist ein Jammer, wie man sich durchhelfen muß! Ich glaube übrigens nicht zu viel über mich gesagt zu haben. Trotzdem werden Sie wol finden, daß mein Name nicht, u. gegen Niemand genannt werden darf, sonst wehe mir!* — Wagners Bemerkungen über Schumann schnitt Schumann aus dem Artikel heraus, wie es so seine Art war; das andere blieb stehen und gelangte als authentische und originelle Nachricht über die unglückselige erste und zu Lebzeiten Wagners letzte Aufführung des LIEBESVERBOTS an die Leser.

Aber vieles spricht dafür, daß auch der erste Magdeburgartikel von Wagner herrührte, nachdem erst einmal seine Verfasserschaft wenigstens für den zweiten Artikel gesichert wurde.

Da sind einmal die tendenzmäßigen Übereinstimmungen beider Artikel. *O, es wird hier zum Entsetzen viel Musik gemacht, gesungen und gespielt* ... hieß es in dem ersten Bericht, und im zweiten ... *ich kann es Ihnen in's Geheim ... versichern, daß hier manchmal tüchtig musicirt wird* ... Und beidemale wurde dann Magdeburgs Handelsherrentum ins Spiel gebracht, um die Stadt als philiströs zu charakterisieren. Das war ein unüberhörbarer Gleichklang in der Gesinnung, im Sprachrhythmus, in der Motivik. Es würde jedoch nicht ausreichen, Wagner zum Autoren auch des ersten Korrespondenzberichtes zu erklären, wenn nicht weitere Argumente für eine solche Zuordnung sprächen. Dazu gehört auch der schon erwähnte Umstand, daß die beiden für jene Zeit einzigen Magdeburg-Artikel mit Wagners Aufenthalt in dieser Stadt (1834—1836) zusammenfielen. Dann berichtet der Anonymus aus Anlaß von Händel- und Mozartaufführungen von ähnlichen Darbietungen *in einer eben nicht größeren Stadt als Magdeburg*, die bei ihm wehmütige Rückerinnerungen auslösten. Der Einwohnerzahl nach könnte diese Bestimmung auf Würzburg zutreffen, wo Wagner enge Beziehungen gerade zum Chorleben aufgenommen hatte. Der Anonymus sprach von *unsern protestantischen Kirchen*, hatte also dieselbe Konfession wie Wagner. Beide Berichte erwähnten Wagners Namen sehr schmeichelhaft — der erste allerdings noch bescheiden-zurückhaltend, wie es geziemte (*talentvoll* wurde er genannt), wenn man einen Artikel schrieb, in dem es von der Sache her nicht möglich war, den eigenen Namen zu verschweigen. Daß Wagner von Schumann erst 1836 in die Titelei aufgenommen wurde, besagte nur, daß nach einer Opernuraufführung der Name Wagners als Komponist attraktiver erschien als vorher, da er nichts als ein Kapellmeister ohne Namen war. Auch der erste Doppelartikel, gleichfalls anonym, den Wagner damals für Schumann schrieb (PASTICCIO, 1834), brachte ihm nicht die Ehre in der Titelei ein — anderenfalls müßte man unterstellen, Schumann habe Wagner mit der Titelnennung nur mephistophelisch namhaft machen wollen, und das würde zu Schumanns ehrlicher Gesinnung nicht passen. Und schließlich kündigte der Anonymus einen weiteren Artikel an

— den dann Wagner schrieb. Wagner seinerseits entschuldigte sich bei Schumann, er müsse selbst über sich schreiben, weil es sonst keiner tue; auch, so wäre rechtens gegenzufragen, Anonymus I nicht, der sich doch freundlich über Wagner geäußert hatte? Warum griff denn Schumann nicht auf diesen zurück, der doch gleichfalls im jungdeutsch pikanten Stil witzig zu schreiben vermochte? War er verreist, weggezogen, verstorben, mit der Zeitschrift zerstritten, unlustig? Die Antwort auf solche Art von Fragen drängt sich auf: Schumann konnte Anonymus I nicht zu Rate ziehen, weil es sich bei Anonymus I und Anonymus II um denselben Verfasser handelte. Schumann geriet auf diese Weise in die Notlage, den Kapellmeister mangels brauchbarer Außenkorrespondenz über sich selber urteilen zu lassen. Wagner war zudem mit anonymem Schreiben nicht gerade zimperlich. Das —i— unter dem ersten Artikel darf nicht stören. Selbst wenn man es nicht auf Wagners Vornamen beziehen könnte, hat sich Wagner in seinem Leben der fremdesten Chiffren bedient, die keine äußere Buchstabenbeziehung zu seinem Vor- und Nachnamen herstellen lassen. Die Wahrscheinlichkeit, daß Wagner der Verfasser auch des ersten Magdeburgberichtes gewesen ist, dürfte jedenfalls größer sein als die Ermächtigung, ihn nicht zum Verfasser zu erklären.

4. Riga

Nur noch eine größere Wagnerkritik wurde vor dem historischen Datum 1842 bemerkenswert (sieht man von den kommentierten Notenbeilagen Wagnerscher Musik in der EUROPA ab, die damals in Stuttgart ansässig war, aber in Leipzig eine Nebenredaktion unterhielt). Im Rahmen einer Rigaer Korrespondenz der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK schrieb der höchst umstrittene Komponist, Musikschriftsteller, Dirigent, Wagnerfreund und Wagnerfeind Heinrich Dorn über Wagner. Es handelte sich um den ersten einer Unzahl von Wagnerberichten, die den später so feindseligen Mann zum Verfasser hatte, und schon hier brach die selbstherrliche Überlegenheit durch, mit der Dorn zeitlebens nicht nur den um einige Jahre jüngeren Wagner behandelte. Mit diesem Bericht, der am 24. Juli 1838 erschien, sicherte sich Dorn das Verdienst, den ersten quellenkundlich bedeutsamen kritischen Wagnerbericht verfaßt zu haben, der heute noch historischen Wert besitzt. Zum erstenmal auch wurden auffallende Schwächen Wagners hartkantig herausgestellt. Damals waren Dorn und Wagner noch Freunde, wenn auch diese Freundschaft eigentümlicher Natur gewesen sein muß. Wie offenherzig und selbstsicher urteilte Dorn über Wagner ab und wie dankbar ließ er sich kurz danach mit Wagners diesem entzogenen Dirigentenposten belehnen! Gemeinsame Leipziger Erlebnisse banden sie wenn auch sicherlich niemals besonders fest aneinander; denn es war doch wohl kaum Freundschaft, eher gönnerhafte Gleichgültigkeit oder indolente, arrogante Taktlosigkeit, im Jahre 1838 im avantgardistischen Fachblatt über den jungen Kollegen zu erzählen, daß sich einstmals das Orchester bei der Probe der ersten Instrumentalkomposition eines noch nicht neunzehnjährigen Wagner habe *vor Lachen ausschütten* wollen und das Publikum dem Stück einen Mißerfolg beschied; daß der Rigaer Kapellmeister und Komponist nicht richtig Klavier spielen könne; daß er seine Musik zwischen Bach und Bellini einpendele und einen unerträglichen Mischstil hervorbringe! Was Dorn von sich gab, mochte den Tatsachen entsprechen — es war aber wohl kaum geeignet, für einen jungen Musiker, dessen Freund er angeblich sein wollte, Sympathien zu erwecken, auch wenn er ihm gleichzeitig bedeutendes Talent, Wissen und Fleiß bescheinigte und auf den späteren Erfolg seiner Symphonie hinwies. Was Wagner in der autobiographischen Skizze des Jahres 1843 an Selbstkritik übte, ging eigentümlicherweise nicht viel über das hinaus, was Dorn bereits im Jahre 1838 veröffentlicht hatte. Möglicherweise fing Wagner damit ab, was er nicht leugnen konnte. Dorn hatte schließlich Erinnerungen und zeitliches Wissen freigegeben, das manch unbeeinflußter Kritiker ohne freundschaft-

liche Bindungen zu Wagner sich zu schreiben wohl gescheut hätte, zumal keine Veranlassung vorlag, einem unbekannten Kapellmeister so weiten Raum zu widmen; weswegen sich Dorn ja selber noch ausdrücklich entschuldigte. Galt es aber einen Freundschaftsdienst, so war seine Arbeit eher das Gegenteil davon. Es ließ sich kaum der Verdacht von der Hand weisen, daß Dorn die schädigenden Auswirkungen seines Referats berechnen konnte und sich daraus persönlichen Vorteil versprach, oder daß schon damals versteckte Eifersucht mit im Spiele war. Auch später versäumte er keine Gelegenheit, Charakterzüge Wagners bekannt zu machen, die dessen moralischen Kredit untergraben mußten, wie ja auch Dorn es gewesen ist, der die wirklichen Ursachen der überstürzten Abreise aus Riga, sprich: Flucht — überhängende Schulden, aus denen ihm Verhaftung drohte — in die Öffentlichkeit brachte.

Selbst wenn Dorn, der zeitweise zu Wagner in einem vom Stellung suchenden Wagner gerne anerkannten Protektionsverhältnis stand, nicht die Absicht leitete, Wagner Boden zu entziehen, sondern ihn nur dessen schillernde Persönlichkeit zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung reizte, hätten sich für einen so geschickten Journalisten, wie Dorn es schon damals war, bei einigem Bemühen sicherlich weniger verletzende Möglichkeiten finden lassen. Bezeichnenderweise nannte Wagner in seiner autobiographischen Skizze zwölf Jahre später nicht einmal mehr den Namen seines früheren Gönners und angeblichen Freundes, der am 24. Dezember 1830 im Leipziger Theater seine Ouverture aufgeführt hatte. Er glaubte zureichende Gründe dafür zu haben. Daß er über den Dorn-Artikel nicht gerade beglückt sein konnte, bedurfte kaum einer Frage.

An dieser Stelle ist ein allein Dorn betreffender Zusatz angebracht, denn nur der erste und kleinere Teil des Artikels befaßte sich mit Wagner; der zweite und größere diente einer ausgedehnten Rechtfertigung Wohlbrückscher Opernlibretti, die sich damals heftiger Kritik ausgesetzt sahen. Wohlbrück aber war der Textdichter der Oper DER SCHÖFFE VON PARIS, mit der Heinrich Dorn als Komponist eine Zeitlang Glück machte. Der ganze journalistische Aufwand entpuppte sich also als ein ziemlich leicht durchschaubares Manöver zum eigenen Nutzen. Dorn unterließ es auch nicht, auf seine eigene Oper und ihre Teilaufführung hinzuweisen. Machte man Wagner später den Vorwurf, günstige Presseberichte gepflanzt zu haben, so übersah man leicht die Vorbilder, die selber wieder auf eine gern geübte Praxis zurückgriffen. Der Fall Dorn mit der Wohlbrück-Apologie in eigener Sache sowie die versteckte Fehdung des Kapellmeisters Wagner war nur eines davon.

II. Sächsische Tagespresse

Der erste große Bericht der Brockhausenschen Zeitung über den RIENZI fiel merklich zurückhaltend aus. Jeder Satz verriet hintergründig eine weit weniger überzeugte Gesinnung als sie oberflächlich zum Ausdruck gebracht werden sollte. Der Berichterstatter fühlte sich übertäubt. Die Länge der Oper, die massive Orchestersprache, die aufregende Dramatik des RIENZI hatten ihn eher unsicher gemacht als begeistert. Er war so wenig Herr der Situation geblieben, daß er nicht einmal eine Prognose wagte. Man müsse abwarten — zu mehr langte es nicht. Auch nur der Versuch einer Werkerschließung unterblieb. Das Unbehagen war zu stark.

Interne, aus der Biographie bekannte Lebensumstände machten die verkühlt-nichtssagende Berichterstattung der LEIPZIGER ALLGEMEINEN ZEITUNG verständlich. Wagner hatte der Uraufführung zusammen mit der Brockhausfamilie (ohne den Verlagsherrn) beigewohnt und um so weniger noch an einen Erfolg geglaubt, je länger die Oper dauerte. Der Beifall überzeugte ihn nicht. Er verließ das Theater in der zweifelnden Gewißheit, eine Niederlage erlitten zu haben, und die Familie Brockhaus, der die Musik nicht zuletzt wegen der Länge zu abspannend war, teilte diese Meinung. Später trennte man sich ziemlich verdrossen. Unter diesen Umständen mochte Friedrich Brockhaus glauben, nicht allzu enthusiastisch über seines Schwagers Oper schreiben lassen zu dürfen. Es galt vorsichtig zu sein. Scheiterte Wagner wirklich — und alles schien danach auszusehen —, dann war es besser, das Opernereignis nur zu referieren und mit nichtssagenden, gescheiten Prognosen auf die Zukunft zu vertrösten. So spiegelte der Artikel vom 24. Oktober 1842 möglicherweise nur die Meinung eines vorsichtigen, nicht ganz richtig informierten Verlegers wider. Vom Beifall war die Rede, von der Anerkennung Meyerbeers und Reißigers, aber auch vom Lärm, von dem sich erst noch herausstellen müsse, ob er auf die Dauer ertragen werden könne, von den vielen Noten, von der Unmöglichkeit, ein solches Opernwerk nach erstem Hören zu beurteilen, von der Romantik dieser Oper, die deshalb ein Meisterwerk sei, und anderes Schreibgefüllsel mehr. Dem Publikum wurde wie schon in der zwei Tage vorher erschienenen erweiterten Vornotiz Erfolg bekanntgegeben — damit hatte es sein Bewenden. Erst vierundzwanzig Stunden später mußte Brockhaus seinen Irrtum erkennen und jetzt schwenkte der Verleger gründlich um. Zwar zeigte er sich in dem folgenden dritten Bericht (die Vornotiz eingerechnet) auch nicht gerade enthusiastisch, wohl aber bereitete er Wagner einen freundlichen Empfang *. Die Ratlosigkeit, die den voraufgegangenen Bericht charakterisierte, war einer ruhigeren Würdigung der Stärken des Werkes gewichen. Das Textbuch wurde ausdrücklich anerkannt, die anzumerkenden Schwächen nicht Wagner, sondern dem modernen Stil angelastet, dem der Komponist verpflichtet war; der Adel der Gedanken wurde hervorgehoben, Bizarrerie in Abrede gestellt, Originalität bestätigt und die nächste Oper für Berlin gleich mitangekündigt. Die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG schickte sich an, für Wagner den Kampf aufzunehmen.

Aus dem Bericht der LEIPZIGER ZEITUNG sprach dagegen sogleich unverhüllter Triumph. Daß Dresden eine bedeutende neue Oper erfolgreich kreiert hatte, erfüllte die Verantwortlichen, die gleichzeitig über das entschieden, was die LEIPZIGER ZEITUNG ihren

* Der Nachdruck dieses Berichtes ist irrtümlicherweise im Dokumentenband (IV, 2) unterblieben. Der Inhalt geht aber aus dem wörtlichen Teilnachdruck der POSAUNE hervor.

Lesern verkündete, mit gerechtem Stolz. So erzählte die Zeitung ihren Lesern einen Teil der Wagnerschen Lebensgeschichte, seine Verbindung zu Meyerbeer, die ihn besonders empfahl, die alles andere als einfache Einstudierung und was und wer bei der Uraufführung noch zusätzlich Erfolg gewann. Eitel Freude diktierte den Artikel. An der Gediegenheit und Originalität der Oper bestand keinerlei Zweifel, und man durfte sich zugute halten, sie in Dresden sofort erkannt und zur Mitteilung gebracht zu haben. Der Berichterstatter der LEIPZIGER ZEITUNG, Theodor Winkler, konnte sich überdies nicht nur an der Uraufführung, sondern auch an den Proben und der allgemein günstigen Stimmung des Theaterpersonals absichern, und nach ihnen zu urteilen, ließen sich Bedeutung und Erfolg der Oper wirklich nicht mehr in Frage stellen.

III. Überlokale Tagespresse außerhalb Sachsens

1. Berliner, Kasseler und andere Informationen

Der Erfolg der RIENZI-Oper wurde durch ganz Deutschland getragen. Bis in die kleinsten Residenzstädte drang Wagners junger Ruhm und der des Dresdner Hoftheaters, das über Nacht zum Mittelpunkt einer neuen deutschen Opernentwicklung aufgestiegen zu sein schien. In Dresden ließ man es sich jedenfalls nicht nehmen, Schauplatz einer Opernpremiere gebildet zu haben, die bei nach damaliger Vorstellung normalem Verlauf der Musikgeschichte eigentlich nur Paris zugestanden hätte. Wo die Verbindungen besonders eng waren, wie zwischen Dresden und Berlin, nahmen die Referate breiteren Raum ein. Im Falle Berlin konnte das Wagner nur lieb sein, weil sich seine Aufmerksamkeit mehr denn je nach dort richtete. Die vornehme HAUDE- UND SPENERSCHE druckte zunächst die Erfolgsmeldung der LEIPZIGER ALLGEMEINEN ZEITUNG nach, um anschließend dank Schmidt, der Wagner eigens anschrieb, einige Zeit später noch einen größeren selbständigen Artikel zu bringen; die offiziöse preußische Staatszeitung, die ALLGEMEINE PREUSSISCHE ZEITUNG ließ sich eigens berichten, und nur die VOSSISCHE ZEITUNG, die keine Berlin-Dresdner Hofratsbeziehungen besaß und auch nicht so vornehm wie die anderen Berliner politischen Zeitungen war, schloß sich aus.

Aber nicht nur Berlin wurde von Dresden aus beschickt, selbst noch in einer so kleinen Residenz wie Kassel sah man sich durch die KASSELSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG verhältnismäßig ausführlich über das Dresdner Ereignis verständigt. So gut wie kein vorbehaltendes Wort war in all diesen erweiterten Notizen zu finden. Eine frohlockende Gewißheit prägte sie, endlich wieder eine neue deutsche Oper zu besitzen, die von Deutschland aus ihren Weg antrat. Ein bißchen Kürzung — das war noch das Äußerste, das man sich in diesem Rahmen an Kritik erlaubte. Die einzige, allerdings schwerwiegende Ausnahme bildete die Kölner RHEINISCHE ZEITUNG, auf deren negative RIENZI-Berichterstattung schadenfrohe Dresdner (oder der Verfasser selbst?) im DRESDNER ANZEIGER aufmerksam machten.

2. Die Rienzi-Polemik der Rheinischen Zeitung. Wagner der Franzose

Der erst am 18. Januar 1843 erschienene RIENZI-Artikel der RHEINISCHEN ZEITUNG war vorzüglich geeignet, Wagners Erfolgsfreude zu dämpfen. Der Verfasser blieb ungenannt; aber die journalistische Gewandtheit und intensive Voreingenommenheit gegen Wagner ließ auf einen erfahrenen Literaten schließen, der in die Nähe der späteren Schladebach-Becker-Banck-Gruppe, auf jedenfall in die Nähe Schindelmeißers, gehörte und sich über den Publikumserfolg der Oper wie über die vielen günstigen Urteile erregte, die der RIENZI auf sich versammelt hatte.

Eine unmittelbare Verbindung zu dem Bericht in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG vom 17. Januar, dem Tag zuvor, ist nicht von der Hand zu weisen. Beide Verfasser — möglicherweise war es auch nur einer! — schrieben den gleichen apodiktischen Stil, argumentierten ungefähr in derselben Richtung (wenn sich der Kölner auch ausschließlich auf den RIENZI beschränkte), ließen gezielte mißgünstige Untertöne durchhören und verfuhren zum Unterschied vom Hauptberichterstatter der Wiener Musikzeitung handwerklich außerordentlich geschickt. Sie waren Fachleute, die ihren Beruf verstanden. Gegen die Vermutung vom selben Verfasser beider Artikel spricht allerdings wesentlich der Verzicht auf die nationale Argumentation im Wiener Blatt. Trotzdem darf unterstellt werden, daß der Zeuge der RHEINISCHEN ZEITUNG gesinnungsgemäß in der Umgebung von Carl Banck zu suchen ist.

Vor 1848 ist kaum etwas Gefährlicheres gegen Wagner geschrieben worden als diese RIENZI-Kritik, die ein im Grunde richtig begriffenes Phänomen mit zwingender Logik sachlich wenig angreifbar, aber mit dem nicht nur unterschwellig bemerkbaren Ziel der Abwerbung darstellte. Sie vermied alle antikritischen Ansätze und ließ die erbarmungslosen Endurteile vor den Augen des Lesers entstehen. Auf diese Weise gewann sie ein Höchstmaß an Überzeugungskraft, der es sogar noch gelang, den eigentlichen und unbestreitbaren Erfolg in eine Art von Plebiszit umzuwandeln. Der Anonymus log nicht, wie das später viele Wagnergegner besorgten, sondern er gab die beweisbaren Fakten offen zu, um sie anschließend so treffend zu paralysieren, daß sie nicht mehr für, sondern gegen Wagner sprachen. Es war für Wagner übel genug, daß der Erscheinungsort der Kritik ausgerechnet die in Intellektuellenkreisen vielbewunderte und als frühes Fanal emporDrängender Freiheit hochgeschätzte RHEINISCHE ZEITUNG sein mußte. Wagner befand sich in keiner beneidenswerten Lage; denn die RHEINISCHE ZEITUNG pflegte im allgemeinen keine Kunstberichte zu bringen, so daß eine Theaterkritik über ein Dresdner Ereignis fast einem Politikum gleichkam und auf starke Interessengruppen in Dresden schließen ließ, denen an diesem Bericht sehr gelegen zu sein schien — die bevorstehende Kapellmeisterernennung Wagners wird dabei sicherlich eine Rolle gespielt haben. So war es gemeint — Wagner sollte als Französling abgestempelt werden, der nicht Seite an Seite mit den revolutionären Kräften für die Freiheit des Volkes kämpfte, sondern als gelehriger Schüler fremdländischer Überredungskünste seinen privaten Nutzen zog; nur vor dem Libretto hielt man sich still. Auch dieses anzugreifen wäre bei dem politischen Standort der Zeitung geschmacklos gewesen. Die Auswirkungen dieser Kritik blieben nur deshalb gering, weil die RHEINISCHE ZEITUNG in Sachsen keine nennenswerte Bedeutung besaß und Wagner wiederum in deren rheinischem Verbreitungsgebiet keine gezielten Aufführungsabsichten leiteten. Der stille Einfluß auf Berlin und andere Landeshauptstädte war dabei vielleicht doch nicht zu unterschätzen.

Der anonyme Verfasser enthielt sich sorgfältig jeder Detail- und Sachberichterstattung, bei der man ihn in Einzelheiten hätte verbessern können. Er sezte sich auch nicht der Gefahr aus, Unbeweisbares zu behaupten, so daß er jede Gelegenheit zu einer anschließenden Revision abschnitt. Gegen diese ausgepichte Art musikkritischer Darstellungskunst wäre nur die Gegenkritik als Behauptung gegen Behauptung, Beweis gegen Beweis übrig geblieben. Ihr konnte man in der Kölner Zeitung keine Aussichten auf Abdruck einräumen, weil nach Lage der Dinge keine echte Veranlassung zu bestehen schien, sich mit einer Antikritik zu beschäftigen.

Bereits der erste Satz über den großen Beifall, den die neue Oper gefunden habe, zeigte des Verfassers Geschicklichkeit, wenn er hinzufügte: beim *schaulustigen* Publikum. Diese Einschränkung erfüllte ihren Zweck, die Leser aufmerken zu lassen. Sie unterstellte einen auf Äußerlichkeiten gründenden Erfolg bei vorrangig visuell eingestelltem Publikum, das demnach nicht musikalisch urteilsfähig sein sollte. Publikum, so kam der Verfasser im Verlauf der Kritik auf diesen Gegenstand zurück, sei immer gutmütig und klatsche, wenn es nur sein Amusement finde, heute im DON JUAN, morgen im RIENZI, und bleibe dabei doch im Letzten unbeeindruckt.

Die Begründung für den Erfolg des RIENZI war der nächste Schachzug: Wagners Parisaufenthalt wurde da genannt und seine angeblich dort gemachten Entdeckungen Meyerbeers und Halévys. Weil ihm *künstlerische Durchbildung und Besonnenheit* fehlten, habe Wagner versucht, sich in einem Anlauf durch einen Gewaltstreich an die Spitze der durch Meyerbeer und Halévy benannten Richtung zu bringen. Das weitere ergab sich für

den Leser von selbst. Da wenigstens in Deutschland die Namen Meyerbeer und Halévy grundsätzlich mit großem Orchesterlärm in Verbindung gebracht wurden, konnte sie Wagner also nur mit noch größerem Lärm übertrumpfen. Überbot der RIENZI die Meyerbeersche und Halévysche Musik tatsächlich, dann lag der Schluß nahe, von *Tonlärm* zu sprechen, aus dem sich keine Einzelheiten mehr ausheben sollten, und die Oper kurzerhand als *eine Negation der Musik in ihrer edleren Bedeutung* ganz allgemein zu verdammen.

Während man später in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG das vielbelachte, auf den RIENZI bezogene Bon mot prägte, einen Schritt weiter und es gebe keine Musik mehr, verzichtete der Berichterstatter der RHEINISCHEN ZEITUNG auf solch leicht zurückweisbare Hypertrophien. Er operierte vorsichtiger und weit klüger, indem er einen von niemandem ernstlich widersprochenen Unterschied zwischen mehr oder weniger edler Musik konstruierte und lediglich behauptete, in die Rubrik der edleren Musik könne der RIENZI eben nicht untergebracht werden. Das war ein strategisch so geschicktes Spiel mit Begriffsverschiebungen, daß sich ihr auf Zeitungsebene praktisch gar nicht beikommen ließ.

Ähnlich wurden die anderen Abschnitte angelegt. Mit sicherem Blick erfaßte der Kritiker Wagners schwache Stellen, leuchtete sie grell ab, stellte sie in einen unwiderleglich scheinenden Zusammenhang aus Krankem und Dekadentem und führte schließlich immer nur einen einzigen, aber anatomisch richtigen tödlichen Stich, der wie die Ausführung eines motivierten Todesurteils wirkte.

Da machte er Wagner wenig besagende Zugeständnisse, sprach ihm bedeutendes Talent, Beharrlichkeit und kühnen Griff nicht ab, um mit solcher Art von rhetorischen Effekten nur seine eigene Glaubwürdigkeit als Kritiker zu erhöhen, wenn es anschließend darum ging, die Leistung gerade nicht an-, sondern abzuerkennen. Ihre wirkliche Funktion bestand nicht im Lob, sondern in ihrer unverzüglichen materialistischen Verfremdung, die für die Behauptung vom Wagnerschen *Coulisseneffekt* bürgen sollte. Rhythmisch fest — aber ohne Würde; dramatisch deklamiert — aber hohl, phrasenvoll und melodiearm; breit und kühn — aber ostentativ gespreizt: wie ein Meisterjongleur fing der Kritiker jedes gespendete Lob mit einem nur desto vernichtender wirkenden Tadel im nachhinein wieder ab. Das Beweisbare wurde objektiv zugegeben — die Polemik flüchtete sich in naturgemäß unbeweisbare Subjektivismen und führte Schlußfolgerungen von geradezu raffinierter Selbstverständlichkeit herbei; denn er schrieb Wagner ausschließlich französische Attribute zu, die der Komponist sich in Frankreich angeeignet haben sollte, wie er stillschweigend voraussetzte. Jetzt erst wurde frei, auf was die ganze Beweisführung dieser Wagnerberichterstattung zielbewußt zulief: Wagners Kunst des eigentlichen Deutschseins zu entkleiden. Es bedurfte keiner Erläuterung, wogegen diese Attacke gerichtet war; Wagners Erfolg wurde in Dresden und darüber hinaus mit Wagners Deutschtum begründet. Er sollte Nachfolger Webers heißen und neuerlich den deutschen Stil zur Blüte bringen. Hier in der RHEINISCHEN ZEITUNG wurde den erstaunten Lesern überzeugend und historisch nicht ganz ohne Grund nachgewiesen, daß Wagner in Wirklichkeit französische Musik und nicht einmal solche der besten Art gemacht habe, sondern zweitrangiges Franzosentum maniriert verflache. Damit wurde der Boden unterspült, auf dem man Wagner als deutschen Musiker feierte. Die RHEINISCHE ZEITUNG schloß Wagner also aus den Reihen der Förderer deutscher Kunst und damit deutscher Freiheit aus. Wagner hatte einen deutschen Namen, mehr nicht. Seine Musik dagegen war französisch. Die Schlußfolgerung mußte für Wagner um so bitterer sein, als sie zwar ein-

seitig überblendet, aber nicht ganz von der Hand gewiesen werden konnte, wenn auch der deutsche Ton im RIENZI sicherlich ebenso stark wie der französische und italienische war und sich überdies weiterentwickeln ließ. Wieder aber verhielt sich der Berichterstatter geschickt genug, durch glaubwürdige Einräumungen auftauchende Zweifel an der Unvoreingenommenheit seiner Beweisführung zu zerstreuen. So galt sein Angriff ausschließlich der Musik, nicht dem Text, dem er ein *im Bewußtsein unserer Zeitepoche* vortrefflich gewähltes Sujet unter Seitenhieben auf die anderen deutschen Komponisten zusprach, die *fortdauernd gemeine Buhlschaften ohne Poesie* oder *Ammenmärchen der Geisterwelt* in Musik setzten *und dafür in unserem Jahrzehend ein nationales Interesse erwecken wollen.*

Wie geschickt war es doch, den Anriff auf Mendelssohn und den Mendelssohnstil auszudehnen! Damit gewann der Kritiker Raum, jedem Einwurf zu wehren, aus der Perspektive Leipziger Biedermeiertums gegen Wagner zu kämpfen. Wenn er sich jetzt gegen eine Musik aussprach, die den Hörer übertäube und ihn, um von den geistigen Bedingungen der Kunst abzulenken, wie er wörtlich schrieb, *einlulle*, so durfte er eines Höchstmaßes an Autorität sicher sein. Gleichzeitig hatte er mit diesem Vorwurf das einzige sachliche kritische Argument geschaffen, das ein Jahrhundert unverändert überdauerte. Mit der RIENZI-Verherrlichung anderer Kritiker wurde er gut fertig. Er sprach nicht von Lobhudelei, wie das Schladebach später bei jeder Gelegenheit tun sollte, er unterließ persönliche Anspielungen — er ging auch hier einen viel erfolgreicheren Weg, diejenigen bloßzustellen, die anderer Meinung als er zu sein beliebten und *in diesem Tonmeere* das *Wehen Beethoven'schen Geistes* verspürt haben wollten. Indem er die Leser schlicht daran erinnerte, bei der Bewertung kritischer Urteile aus Dresden doch zu berücksichtigen, daß von dorther schon seit Jahren kein vernünftiges, historisch bestätigtes Urteil mehr zu hören gewesen sei, stellte er die Kompetenz der Dresdner Kritikerschaft weit besser in Frage, als mit einer langen, bitteren und durch die spürbare Absicht verstimmenden Beweisführung über deren Unfähigkeit. Gleichzeitig entzog er auf diese Weise allen für Wagner günstig lautenden Stimmen weiteren Boden und zerschlug mit der Glaubwürdigkeit der zustimmenden Kritiker gleichzeitig den Nimbus des jungen Komponisten. *Die Oper Rienzi hat keine Zukunft*, setzte er dann apodiktisch den Schlußstein, und die Dresdner Kritik möge doch nicht den letzten, ihr nach den vielen uneinsichtigen Urteilen in der Vergangenheit noch verbliebenen Farbenschmelz gerade auf den RIENZI verschwenden. Um Zukunft haben zu können, fehlten dem Stück die Besonnenheit, Geschmack und dramatische Chrakteristik der Meyerbeerschen und die aristokratische Noblesse und großartige Begeisterung der Spontinischen Musik. Der knappe Trost *Wohl aber vermag der Komponist eine Zukunft gewinnen, wenn er sein Talent in Wahrheit der Kunst widmet* als zudem einziger wirklich phrasenhafter Satz aus dem Geiste des Spießbürgertums in dieser Kritik konnte niemanden über den Ernst des Verdiktes hinwegtäuschen.

IV. Sächsische belletristische und Theaterfachpresse

1. Braun von Braunthal und der Leipziger Komet

Die RIENZI-Berichterstattung für den Leipziger KOMETEN lag bei Braun von Braunthal, einem der verrufensten Dresdner Kritiker. Der Österreicher Braunthal nannte sich einen Dilettanten und war es auch, was ihn nicht hinderte, musikkritisch das große Wort zu führen und in einer angesichts der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts schon grotesken Weise gegen Mozart und Gluck, aber auch gegen Lessing, Schiller und andere führende Komponisten und Dichter aufzutreten.

Mozart nannte er trivial, geistlos und ohne Leidenschaft. Noch am 4. September 1842 erst hatte er in einer Korrespondenz für den KOMETEN Mozart vorgeworfen, nur die Charakteristik der niederen Empfindungen gestalten zu können, die Melodie breitzutreten und ähnliches mehr. Anlaß war die Enthüllung des Mozart-Monumentes. Die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG bemerkte dazu, Gesinnungen wie diese stünden tief unter jeder Widerlegung. Auch Weber strich Braunthal aus der Reihe der Genies. EMILIA GALOTTI und KABALE UND LIEBE galten ihm als *sittenmörderische und halb wahnsinnige Stücke*, als Ausdruck geistiger Misere. Schillers RÄUBER nannte er eine *nichtswürdige Tragödie*, Lessings GALOTTI ein gemeines Machwerk. Die SONNTAGS-BLÄTTER bezeichneten das zwar als *gedruckten Wahnsinn* eines Mannes, der nur Sensation um jeden Preis erregen wolle *(Nur Aufsehen machen!)*, und auch andere Zeitungen und Persönlichkeiten opponierten auf das bitterste gegen den unverschämten Menschen, ohne allerdings viel zu erreichen. *Mit lächerlicher Bestimmtheit und classischer Ruhe* sprach *er den Heroen deutscher Kunst alle Größe ab*. Es sei nicht zu begreifen, beschwerte sich Sternau, wie der KOMET die dramaturgischen Briefe Braunthals von Nummer zu Nummer geduldig fortführen könne. Wahrscheinlich ginge die Redaktion von dem Grundsatze aus, jede Narrheit errege Aufsehen und erscheine als Journalartikel pikant. Braunthal verkörperte auch nach der Meinung seiner Zeitgenossen Leipziger Asphaltkritik, die man zwar nicht ernst nahm, die aber doch erst mit dem Untergang der belletristischen Organe ausgeschieden werden konnte, um sich in der Tagespresse neu aufzubauen. Auf die Tageszeitungen, die besseren belletristischen Zeitschriften und auf die Fachzeitschriften gewann Braunthal offensichtlich keinen Einfluß.

Als Dramatiker erlitt Braunthal kläglich Schiffbruch. Sein SHAKESPEARE erlebte in Dresden nur zwei Aufführungen und wurde als *erbärmliches Machwerk* beschimpft. Nicht viel besser erging es ihm mit seinem DON JUAN.

Zu Shakespeare allein sagte man Braunthal ein besonderes Verhältnis nach. Shakespeare galt seine ganze Liebe und Bewunderung, und über Shakespeare muß er wohl auch sehr tiefsinnig und anregend gesprochen haben, so daß sich mehrere seiner Hörer am 2. Dezember 1842 in einem Leserbrief des DRESDNER ANZEIGERS bei ihm bedankten. Trotzdem war seinem Shakespeare-Drama kein Erfolg beschieden. In die Kritik am Drama mischten sich die Polemiken gegen seine kritische Tätigkeit. Braunthal selber fand es in einer Beschwerdeeinsendung vom 6. Dezember 1843 ungehörig, die Angriffe auf sein Schauspiel zur Bloßstellung seiner dramaturgischen Ansichten zu benutzen.

Braunthals Bericht über den RIENZI ist nicht erhalten geblieben, wohl aber ein Protest Ludwig August Frankls in den Wiener SONNTAGS-BLÄTTERN, der gegen Braunthals Mißbilligung des Werkes auftrat und dadurch als Formel ein Urteil überlieferte, das sich später auch in Nebenbemerkungen von Braunthals erhaltener HOLLÄNDER-Kritik bestätigte.

2. Musik als Erholung. Die Zeitung für die elegante Welt

Die provisorische Erfolgsmeldung in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT vom 27. Oktober ließ keinen Zweifel daran, daß der Kritiker die Oper trotz vieler Mängel für *eins der großartigsten Tonwerke der neuesten Zeit* hielt, das allerdings erheblich gekürzt werden müsse. Der folgende zweiteilige Hauptbericht dämpfte das Urteil erheblich zurück, paßte sich aber in die eigentliche RIENZI-Betrachtung der Fachkritik wenig ein, sondern wirkte im Rahmen der sächsischen Musikkritik eher als Fremdkörper, weil der seltsame Autor in Musik nichts als gedankenleere Unterhaltung zur Erholung sah. Dem RIENZI bekam das gar nicht gut. Auf diese Arbeit wird im Zusammenhang mit der neueren Librettoentwicklung bei Wagner noch zurückzukommen sein.

3. Hitzscholds Rosen

Hitzschold zählte zu den namhafteren Literaten der zweiten oder dritten Schicht. Damals leitete er die ROSEN, eine vielzitierte belletristische Zeitschrift, die sich im Falle Wagner mit spitzen Dornen bewehrte. Das Blatt darf bis auf einige Nummern, die in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden verwahrt werden, als verloren gelten *. Ein Auszug aus der RIENZI-Korrespondenz August Hitzscholds vom 26. April 1843 ist jedoch von Walter Lange festgehalten worden. Danach stimmte Hitzschold im wesentlichen mit Braunthal überein. Er bezweifelte die Ursprünglichkeit der Musik und bestimmte sie als *ein bloßes Produkt des Verstandes*, das ungeachtet vieler Schönheiten kalt lasse. Den unbestreitbaren Erfolg erklärte sich Hitzschold mit künstlichem Enthusiasmus, den die Pomphaftigkeit der Anlage, die Jugend und Bescheidenheit des Autors und die Empfehlung Meyerbeers hervorgerufen habe. Er könne nicht lange andauern, behauptete Hitzschold, und wenn Wagner nicht bald den eingeschlagenen Irrweg verlasse, werde sein Name vergessen sein.

4. Unterstützung durch den Planeten. Eduard Gehe

Die bittere Feindschaft, die Ernst Keil, der spätere Herausgeber der GARTENLAUBE, damals noch Redakteur der belletristischen Zeitschrift UNSER PLANET, Zeit seines Lebens ungebrochen gegen Wagner gehegt hat, wirkte sich Ende 1842 und Anfang 1843 noch nicht aus. Damals besorgte der Dresdner Zensor und Rechtsanwalt Dr. Eduard Gehe die Dresden-Korrespondenzen, die seinen literarischen Neigungen und seiner öffentlichen Stellung entsprechend schätzbar ausfielen. Wagner zog daraus Nutzen.

Gehe, Schulkamerad und Jugendfreund Theodor Körners, zählte zu den Wortführern der biedermeierlichen Dresdner Pseudoromantik. Sein fleißiges Talent war ebenso groß wie sein Erfolg gering, als Dichter historischer Stücke auf der Scheide zwischen klassischem Pathos nach Schiller und mit biedermeierlicher Friedfertigkeit durchsetzter romantischer Wortspielkunst suchte er die Bühne zu erobern. Der spöttischen Gesinnungsgenossin Helmina von Chezy schrieb man die Anspielung zu, die Muse habe ihm von Anfang an übel gewollt und ihm deshalb einen sehr bezeichnenden Namen gegeben: Eduard, gehe! Auch die Auseinandersetzungen zwischen Tieck und dem Dresdner Liederkreis der VESPERTINA, also der Gruppe um Theodor Winklers ABENDZEITUNG, die mit der Ernennung Winklers zum Vizedirektor des Hoftheaters zu Ungunsten Tiecks entschieden wurden, entzündeten sich an verunglückten Trauerspielen Gehes (ANNA BOLEYN, DIE MALTHESER). Als Zensor benahm sich Gehe untadelig und vornehm und gewann sich weitere Freunde.

* Vorhanden sind aus dem Jahrgang VI die Nummer 248 und aus dem Jahrgang VII die Nummern 6 und 9.

Gehes Stil war unverwechselbar. Ungebräuchliche, mehr gesucht wirkende Substantivverbindungen (Schönhöhe, Muth-Klang, Schön-Regenbogen), die Originalität vortäuschen sollten, liebte nur er. Davon abgesehen war sein RIENZI-Artikel gründlich und informativ. Der gelehrte Introitus durfte bei ihm so wenig fehlen wie die wissenschaftlichen Ausflüge und Randbemerkungen im Stil Berliner Hofratskritiker. Lob und Tadel mischten sich zugunsten des Lobes. Getadelt ward die der damaligen Opernpraxis unvorstellbare Länge des RIENZI, aber auch der unökonomische Aufbau zum zweiten Akt hin, der nach Gehe in den letzten Akten keine überbietende Steigerung mehr möglich machte, und die nicht durchgängig geratene Konzentration sowohl in der Ouverture wie in der Oper, ohne daß darunter Müßiglaufen der Musik verstanden werden sollte. Auch ein Vorwurf über zu geringe Mäßigung im Aufwand an nervenerschütternden Instrumenten kam hinzu.

Das Lob wog schwerer: die Vorzüglichkeit des Textes, die Genialität der Musik als Ganzes, die sich mit den vielbesprochenen zeitgenössischen Opern der Italiener, Franzosen und Deutschen messen, mehrere davon in den ersten beiden Akten — die es Gehe mit dem Dresdner Publikum besonders angetan hatten — sogar übertreffen könne. Gehe erkannte recht gut die, wie er es ausdrückte, hellen Klänge eines neuen Lebens, die sich mit den Rienzi-Trompeten ankündigten, und er wies so geschickt darauf hin, daß man sie gleichwohl politisch wie künstlerisch beziehen konnte. Richtige Deklamation, Echtheit der Empfindung, Hoheit und Größe wußte Gehe zu rühmen und eine künstlerische Einheit, die nicht von der Zerrissenheit zwischen Idylle und Dramatik wisse, an der die anderen Tonwerke der neueren Zeit litten. Es kam hinzu, daß Gehe kein Abflachen der musikalischen Potenz zum Ende der Oper hin feststellen konnte. Das Ergebnis dieser Bemerkungen mußte sich der Leser selber bilden. Es konnte nur lauten, in Wagner dem neuen deutschen Genie begegnet zu sein, das schuf, was den bis dahin auftretenden bekannteren zeitgenössischen Musikgrößen zu schaffen verwehrt war, und Fehler vermied, an denen die anderen scheiterten. Ein kürzerer zweiter Bericht im PLANETEN erschien zwei Monate später, also im Januar 1843, als schon die Besprechung des FLIEGENDEN HOLLÄNDER anstand. Er bestätigte nur noch einmal den überragenden Erfolg des RIENZI und erklärte ihn mit der großartig originellen Musik und der blendenden Ausstattung und Aufführung. Größeres sei von Wagner zu erwarten, von der Rastrelli-Stelle war die Rede, von der bevorstehenden Nachspielung des RIENZI in Berlin und der neuen, wie man wissen wollte, *auffallend* einfachen Oper, die gleichfalls in Berlin zu erwarten stehe. Im übrigen wurde Wagners Deutschtum betont: es sei ihm hoch anzurechnen, den RIENZI auf der Bühne des Geburtslandes uraufgeführt zu haben — als ob es in Wagners Entscheidung gestanden hätte, wo der RIENZI herauskam!

5. Lewalds Triumph. Die Chronik für die gebildete Welt (Europa)

August Lewald ließ es sich nicht nehmen, in seiner EUROPA persönlich über Wagner zu schreiben, und er hatte zur Freude allen Grund. Er war es gewesen, der vor vielen Jahren Wagners Kompositionen als erster druckte, er war es, der schon früh darauf verfiel, in ihm Zukunft zu sehen. Jetzt trieb er die Zinsen ein. Ohne Wagners Namen zu nennen erzählte er Wagners Geschichte, seinen Aufenthalt in Paris, seine Enttäuschungen, er er-

zählte vielfache Einzelheiten der Wagnerschen Biographie einschließlich des Sujetverkaufs vom HOLLÄNDER für 500 Francs als Schicksale, die einem deutschen Komponisten in Paris widerfahren könnten. Und dann hieß es nur, ähnliches habe Wagner erlebt. Das war ein glänzendes Feuilleton, mit dem sich der unermüdliche Literat informationsreicher als alle seine Kollegen zeigte. Ihm kam zu, am meisten über Wagner zu wissen und er nutzte die Gelegenheit. Vom RIENZI-Erfolg in Dresden, auf den sich das Feuilleton zuspitzte, hieß es, er stehe einem strebenden jungen Geist zu. Der nationale Gedanke schwang am Rande noch mit, wenn Lewald die Aufmunterung der Nation für Wagner forderte, damit er weiter wirken könne. Die zufriedene Auslegung der späteren Wagnerschen Kapellmeisterernennung als die gerechte nationale Anerkennung für eine bedeutende geistige Leistung wurde auf diese Weise schon vorbereitet. Lewald folgte mit weiteren Meldungen nach, die deutlich seine Voreingenommenheit für Wagner verrieten. Schon bald las man, Dietschs Sujet vom fliegenden Holländer gehe auf Wagner zurück — es war das erstemal, daß diese Angelegenheit namentlich in die Öffentlichkeit drang, nachdem der Sujetverkauf im vorhergehenden Bericht anonym und ohne Titelnennung angesprochen worden war —, und bald bestätigte man in einer weiteren Notiz den dauernden Erfolg der RIENZI-Musik. Ein polemischer Grund wirkte mit: man wollte offensichtlich Druck auf baldige Nachspielungen an anderen Theatern ausüben. Alle diese Meldungen fielen noch ins Jahr 1842.

6. Burmeister-Lyser und die Allgemeine Theater-Chronik. Wagner der Deutsche

Burmeisters Bericht in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK vom 16. November 1842 gründete auf einer nationalistischen Utopie: es sei Wagner, wenn er gewollt hätte, ein leichtes gewesen, die Musik zum RIENZI auf die Pariser Bühne zu bringen. Statt dessen habe er sich für sein Vaterland entschieden und seinem Deutschtum die Sucht nach dem Erfolg untergeordnet. Das klang sehr schön in die heimatlichen Ohren eines aufkeimenden nationalen Bewußtseins, war aber nichtsdestoweniger falsch. Allerdings ließ Burmeister es dabei. Er suchte keinen deutschen Stil nachzuweisen und aus dem RIENZI keine deutsche Oper zu machen, die ausschließlich im deutschen Gedanken wurzele. Darüber hinaus wurde der Artikel eher durch die freigestellte Länge als durch den Inhalt bedeutsam.

Die CHRONIK hatte schon vorher zweimal ohne Abstriche zu machen den außerordentlichen Erfolg des RIENZI gemeldet, wie sie auch rechtzeitig auf die Uraufführung hinwies. Burmeister folgte im naivelnden Ton des Kapellmeisters Wahrlieb nach. In die Großartigkeit der Musik setzte er keine Zweifel, einer detaillierten Besprechung wich er allerdings aus. Was er allgemein anzumahnen hatte, waren der zu große Meyerbeereinfluß, Überfülle an Einfällen und zu große Schwierigkeiten an der Grenze des instrumental- und vokaltechnisch noch Möglichen. Das andere galt der Darstellung, deren Kritik Burmeister sehr ernst nahm. Tichatscheck wurde von ihm eingehend bewundert — er schrieb später ein biographisches Porträt des großen Sängers —, und er überlieferte besondere Proben seines Spiels und seiner Rienzi-Vorstellung. Die Schlußformel lief auf einen Gegenseitigkeitsdienst von Oper und Theater bei der Einspielung hinaus, wie es historisch richtig gesehen war: Glück für Dresden, einen RIENZI erhalten zu haben — aber auch Glück für den Komponisten Wagner, das gewaltige Dresdner Hoftheater mit der Uraufführung seiner schwierigen Oper bemüht zu sehen. Das sprach Burmeister noch aus, bevor er den sängerischen Erfolg bestätigte und die Einzelleistungen würdigte.

7. Nachsatz

Die belletristische RIENZI-Kritik, so wenig davon erhalten ist, blieb uneinheitlich und im Grunde auch dünn. In keinem Zeitungsbereich stießen die vielfältigsten Interessen so hart gegeneinander wie hier, in keinem anderen Bereich wirkte aber auch im Widerspruch wie in der Zustimmung das Urteil über die neue Oper so echt. Die Tagespresse wurde weitgehend von Wagners Freunden oder Verwandten bestimmt, die Fachpresse geriet mehr und mehr in die Hände seiner Gegner; allein in der belletristischen Presse mischten sich beide Gruppen nach Neigung und Einfluß. Mochte das meiste, das dort entstand, fachlich nicht gerade vorbildlich sein, mochte vor allem zu wenig aufs Besondere hin geschrieben werden, so bildete die belletristische Presse gerade im Zusammenprall der Meinungen doch den buntesten Spiegel des Dresdner Erfolges mit seinen Nachteilen und Vorteilen. Wenigstens das mußte der belletristischen Presse zugestanden werden, wenn auch bis zum TANNHÄUSER spätestens diese Form der Kritik abgewirtschaftet hatte. Der Prozeß dahin folgte zwangsläufig — zu bedauern blieb er trotzdem.

Auch die belletristischen Blätter außerhalb Sachsens meldeten sich zu Wort. Soweit sie vorliegen brachten sie wenigstens Erfolgsnotizen, wie sie selbst jene sächsischen belletristischen Zeitungen veröffentlichten, die in nachfolgenden größeren Artikeln der Oper nicht mehr nur günstige Seiten abgewannen. Selbst an längeren Nachdrucken aus den Besprechungen der eigenständigen Leipziger Lokalpresse fehlte es nicht, wie etwa in der HANNOVERSCHEN MORGENZEITUNG (DIE POSAUNE). Auf diese Weise wurden die Hamburger, Berliner und Kasseler Theaterfreunde auch von dieser Seite her, schon vor den lokalen Erstaufführungsereignissen in ihren Städten, über Wagner informiert.

V. Die Musikfachpresse

1. Einführung. Zum Verhältnis von fachlicher und nichtfachlicher Wagnerberichterstattung.

Daß die frühere Wagnerkritik vorwiegend eine Angelegenheit nichtmusikalischer Blätter gewesen sei, war eine eigene Feststellung Wagners. Tatsächlich lag bis nach 1850 der Anteil politischer und belletristischer Zeitungen und Zeitschriften an der Wagnerkritik höher als derjenige der Fachorgane. Insbesondere die ausgedehnte RIENZI-Kritik ist mehr in den nichtmusikalischen Blättern beheimatet gewesen. Man konnte daraus jedoch keinen Vorwurf gegen die musikalische Fachpresse der vierziger Jahre herleiten. Die Zahl der Musikblätter fiel bei der Menge belletristischer Journale kaum ins Gewicht; darüber hinaus kamen die wenigsten von ihnen ihrer Funktion nach für eine Opernberichterstattung sachlich in Frage.

Die seit 1841 in Erfurt herauskommende EUTERPE war eine für Volksschullehrer, Kantoren, Organisten und Musiklehrer bestimmte Monatsschrift mit fachlich engem Zuschnitt. Ein Jahr später begann in Stuttgart das MUSIKALISCHE VOLKSBLATT zu erscheinen. Es richtete sich vorzugsweise an Singvereine, Liederkränze und Volkslehrer aus dem Dilettantenkreise. Ähnliche Aufgaben erfüllte seit 1840 Franz Siegmund Gassners Karlsruher ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHLANDS MUSIKVEREINE UND DILETTANTEN, die 1845 noch im letzten Band ihres Erscheinens einen Artikel über Wagner abdruckte. Die BLÄTTER FÜR MUSIK, LITERATUR UND THEATER, 1840 in Hamburg gegründet, fühlten sich für Dresdner Theaterverhältnisse zuständiger und brachten mehrere aufschlußreiche Hinweise auf Wagner und seine Dresdner Umwelt. DER MUSIKALISCHE POSTILLON (seit 1841, Augsburg) und DER KOBOLD, den Carl Christern 1842 wohl als Gegengründung zu den Hamburger BLÄTTERN, aus denen er ausgeschieden war, unter dem Untertitel GUTMÜTHIGES JOURNAL FÜR SCHERZ UND ERNST in Hamburg gründete, waren musikalische Unterhaltungsblätter mit leichtem Belehrungscharakter, die für eine Wagnerkritik kaum in Frage kamen. Beide Blätter sind untergegangen. Barthold Senffs JAHRBUCH FÜR MUSIK (seit 1842, Leipzig) diente ausschließlich die Unterrichtung von Musikalienhändlern über die Neuerscheinungen in der Branche. Die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT gab es 1842 erst in einer im November ausgegebenen Probenummer. Sie befaßten sich seit 1843 regelmäßig mit Wagner. Die von Gustav Schilling seit 1839 gleichfalls in Karlsruhe redigierten JAHRBÜCHER DES DEUTSCHEN NATIONALVEREINS FÜR MUSIK UND IHRE WISSENSCHAFT standen 1842 bereits im letzten Jahrgang, brachten aber noch einen ungekürzten Nachdruck des großen RIENZI-Artikels, der kurz vor Laubes Neuantritt in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT erschienen war. Die großen Blätter, Schumanns NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (seit 1834, Leipzig) und die von August Wilhelm Schmidt redigierte ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG (seit 1840, Wien) beschäftigten sich früh und ausführlich mit Wagner. Die Mainzer CÄCILIA dagegen hatte sich zur Wagnerzeit bereits mehr auf die Erörterung musikhistorischer und musiksystematischer Fragen beschränkt und konnte mangels eines eigenen Korrespondenzenteils dem aktuellen musikalischen Geschehen so gut wie keinen Raum widmen. Buch- und Notenbesprechungen und hin und wieder ein selbständiger kritischer Artikel waren das Äußerste, das in dieser Zeitung damals noch möglich war. Erst im letzten Band 1848 führte die Redaktion einen heftweise erscheinenden GESAMTÜBERBLICK ÜBER DIE HERVORRAGENDSTEN ERSCHEINUNGEN AUF DEM FELDE DER AUSÜBENDEN KUNST DES IN- UND AUSLANDES ein. In diesem größeren Rahmen einer Aktualitätenschau fiel Wagners Name notizengemäß beiläufig zweimal: in Heft 108 erwähnte man ihn als den des Librettisten der Kittl-Oper, und zwei Hefte vorher berichtete der Verfasser M. G. Friedrich in seiner von Anfang Dezember 1847 stammenden Arbeit mit wenigen Worten über Wagners verunglückten Berliner RIENZI-Versuch. Das *mit Glanz aber ohne großen Erfolg* galt allerdings gleichzeitig dem Berliner Eindruck vom Kückenschen PRÄTENDENTEN*. Somit blieb als einziges Musikfachblatt von Gewicht, das seinen informatorischen und kritischen Pflichten nur ungenügend nachkam, obwohl die Tages- und Opernkritik zu ihren wichtigsten Funktionen zählten, die Leipziger ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG; denn auch die erst nach 1842 gegründeten Musikfachzeitschriften (MUSIKALISCH-KRITISCHES REPERTORIUM, 1844; die BERLINER MUSIKALISCHE ZEITUNG Carl Gaillards, 1844; die NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG, 1847) griffen das Wagnerthema je nach Anlaß und Funktion ausgiebig und zum Teil auch gern auf. Selbst die Männerchorzeitschrift TEUTONIA (1846) versuchte sich wenn auch absprechend am einzigen Werk, das in ihre Zuständigkeit fiel, am LIEBESMAHL.

* Beide Notizen bzw. Satzausschnitte sind nicht mit in den Dokumentenband IV, 3 aufgenommen worden.

Es waren Umstände und Zwecksetzungen, nicht böser Wille und Unverständnis verantwortlich zu machen, wenn verschiedene Blätter schwiegen, so daß es der Natur der Sache nach Tagespresse und belletristische Presse sein mußten, die gewöhnlich als erste auf Novitäten aufmerksam machen konnten. Von einer bewußten Boykottierung zeitgenössischer Kunstprobleme, wie sie hundert Jahre später in den Fachblättern der deutschen Musikwissenschaft versucht wurde, konnte keine Rede sein. Einzig der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG hätte man Absichten unterstellen können, ausschließlich konservative, ja künstlerisch zweitrangige Musik zu bevorzugen; aber die Zeitung war um diese Zeit einfach schlecht geleitet. Ihr größter Stolz, der ausgedehnte Korrespondenzenteil, funktionierte nur noch ungleichwertig. Aus Leipzig, Hamburg und Berlin bspw. bekam man ausführliche und auch gute Wagnerberichte, für Dresden oder Kassel galt das nicht. Selbst wenn man die einseitig historische bzw. theoretische Orientierung der damaligen Redakteure (1842 C. F. Becker, 1843 Moritz Hauptmann) in Rechnung stellte, ließ sich die auffallende Teilnahmslosigkeit der Zeitschrift Wagner gegenüber nicht anders als mit den besonderen Dresdner (oder Kasseler) Verhältnissen erklären. RIENZI, FLIEGENDER HOLLÄNDER und TANNHÄUSER fanden nur in Notizen Beachtung, das LIEBESMAHL und die Einrichtung der Gluckoper IPHIGENIE IN AULIS schafften nicht einmal das. Die Redaktion traf daran keine oder vielmehr weniger Schuld als das sich bald bildende wagnerfeindliche Kartell der Dresdner Lokalkritik, das die Redaktionsführung schlecht beriet. Wenn aber die eigentlichen beauftragten Korrespondenten doch geschrieben und die Zeitung die Artikel nicht gedruckt haben sollten, dann müssen sie von der Art gewesen sein, die den Druck nicht ratsam erscheinen ließ. Für die Hauptinformanten Kraushaar in Kassel und Schladebach in Dresden wäre das denkbar.

Auf diese Weise fiel aber doch eine der beiden wichtigsten deutschen Musikfachblätter für Wagner fast ganz aus, weil die größeren Berichte aus Hamburg und Berlin nicht ersetzen konnten, was an Informationen aus Dresden unterblieb. Mit den anderen Musikfachzeitschriften erging es Wagner eigentümlich.

2. Im Schatten Meyerbeers.
Die Auseinandersetzungen in der Neuen Zeitschrift für Musik

a) Die enthusiastische Introduktion

Die erste fachlich ernst zu nehmende Würdigung der RIENZI-Musik erhielt Wagner ausgerechnet in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, die doch ausdrücklich zur Bekämpfung jener Musikrichtung gedacht war, der sich Wagner mit dem RIENZI angeschlossen hatte. Wer der Verfasser dieses wahrhaft enthusiastischen Beitrags gewesen ist, hat sich nie ermitteln lassen. Nach dem, was der Artikel selbst verriet, mußte es sich um einen der frühesten Wagnerianer handeln, der möglicherweise mit dem recht energischen späteren Verteidiger im Streit um das LIEBESMAHL DER APOSTEL identisch gewesen ist. Daß es sich nicht um einen Berufskritiker handelte, konnte aus der Bemerkung geschlossen werden, *vorläufig einen flüchtigen Bericht*, nicht etwa eine gründliche Beurteilung liefern zu wollen, weil sicher bald *eine sachverständige Beleuchtung der Partitur von einer competenteren Feder* als der seinen zu erwarten stehe, außerdem ein- oder zweimaliges Anhören

einer solchen Musik die Lieferung einer gründlichen Beurteilung ausschließe. Da der Bericht nur einen Tag später als die Uraufführung geschrieben wurde, der Verfasser aber von ein- bis zweimaligem Anhören sprach, dürfte er außer der Uraufführung höchstens noch der Generalprobe beigewohnt haben. Ein Orchestermusiker schied danach als Verfasser aus. Die geschickte Machart unterstellte zudem einen gewandten Schreiber (was gegen Ferdinand Heine zeugte), der die Verhältnisse genau kannte und klug ausnutzte, während die überschwengliche Stilistik eher wieder auf einen zur näheren Umgebung Wagners zählenden musikliebenden Dilettanten verwies.

Auf jeden Fall handelte es sich bei dem mit zwei lateinischen Kreuzen abzeichnenden Verfasser nicht um einen der regelmäßigen Korrespondenten der Zeitschrift. Für Dresden war das damals Albert Schiffner. Ihm ist der Artikelschreiber möglicherweise nur zuvorgekommen. Ohnehin war es erstaunlich, wie schnell sich die Schumannsche Zeitschrift informiert zeigte. Die Uraufführung des RIENZI fiel auf den 20. Oktober 1842; aber schon in der offensichtlich etwas verspätet herausgekommenen Nummer vom 21. Oktober wurde der Erfolg der Oper gemeldet und auf eine ausführliche Besprechung in der nächsten Woche verwiesen. Zweifellos spielten hier die Beziehungen zwischen Schumann und Wagner eine ausschlaggebende Rolle, die RIENZI-Musik journalistisch zu unterstützen.

So kam die ausführliche Besprechung vom 1. November 1842 zustande. Sie bildete die historisch erste ausführliche Fachbesprechung, die dem Opernkomponisten Richard Wagner in Deutschland zuteil wurde, und stimmte auf den Komponisten des RIENZI eine wahre Hymne an — und das in einer Zeitschrift, in der man alles andere eher zu lesen erwartet hätte als die Verherrlichung eines Komponisten in Meyerbeers Manier, von der schlauerweise auch nicht mit einem Wort in dem Bericht die Rede war.

Der Artikel selber enthielt eine geschickte und gezielte Vorwegnahme eventuell möglicher kritischer Einwände. Das begann bereits mit der Nennung der Vorbilder, denen Wagner sich wie jeder junge Komponist angeschlossen habe: genannt wurden Gluck, Spontini und Weber, und der Verfasser sprach von den Rezitativen als fast im Spontinischen Stil gehalten. Es erschienen auf dieser Liste also nur im Schumannkreis geschätzte Musikernamen. Meyerbeer fehlte. Niemand vermag heute noch zu sagen, ob der Verfasser bloß die Abneigung Schumanns gegen Meyerbeer einkalkulierte und seinen Artikel nicht gefährden wollte, ob er unterschlagen wurde, weil Wagner sich von seinem Lehrmeister zu entfernen gedachte, oder ob Schumann selbst ihn bei der Redaktion herausstrich — das letzte würde allerdings aus mehreren Gründen unglaubwürdig sein: einmal paßte es wenig zu Schumanns Art der Redaktionsführung, zum anderen blieb der unbekannte Autor so angestrengt bemüht, in der Leipziger Redaktion keine Verdachtsmomente gleich welcher Art gegen Wagner aufkommen zu lassen, daß man sich kaum vorstellen könnte, dieser so geschickte Taktiker und Wagnersachwalter habe auch nur einen Augenblick die Erfordernisse aus den Augen verloren, die nötig waren, um Schumann für seinen Klienten einzunehmen. Daß dieser Artikel aber gezielt auf Schumann zugeschrieben wurde, bewies allein schon die mehrfache Spontinierwähnung; denn Spontini wurde von Schumann außerordentlich geschätzt.

Man durfte sich durch solche Zuordnungen nicht irreführen lassen. Wo der Anonymus Spontini nach vorne spielte und Meyerbeer unterschlug, legte Hagen alles Gewicht auf Meyerbeer, um Spontini nicht zu nennen. Beidemale diente das, Wagner zu nutzen oder Wagner zu schaden. Das war Taktik, nicht Analyse, das war gezielte Information. Das Textbuch erhob sich nach des Verfassers Meinung weit über Scribes spekulative Librettofabrikation, das Buch zur STUMMEN VON PORTICI allein vielleicht ausgenommen. Die »großartigen« — das Wort fiel in nur zwei Sätzen gleich dreimal — musikalischen und szenischen Effekte wüchsen folgerichtig aus dem Stoff hervor und wirkten nirgends gewaltsam herbeigezogen. Das war erst recht in Richtung Laube und Scribe gesagt.

Auch das nächste diente nur der Ausräumung eventueller Befürchtungen Schumanns: reiche und kunstvolle Instrumentierung, die aber die Singstimmen nicht zudecke; sorgfältige und richtige Deklamation, durchgängig klare und verständliche Musik, Motive, die in den Ohren nachklingen, ohne sich aufzudrängen; leidenschaftliche und glutvolle Musik, die also nicht wie angeblich die Meyerbeersche effekterheischend berechnet oder von *gemeiner Heiligkeit* sein sollte — und um nur ja nicht in den Verdacht der Parteinahme für Wagner zu geraten, brachte der Verfasser auch noch einige bescheidene kritische Gedanken an, die aber vor lauter Harmlosigkeit eher für statt gegen Wagner sprachen: technische Schwierigkeiten der Ausführung und Länge. Das erste zu rügen mußte Schumann sowieso gleichgültig sein, weil schließlich seine eigenen Kompositionen auch nicht gerade als leicht galten und er sich selbst oft genug über die stereotypen Vorwürfe geärgert haben mochte, seine Musik sei zu schwierig, um sie spielen zu können. Und der zweite Einwurf bedeutete noch weniger, weil der Verfasser weitreichende Kürzungen als bereits vorgenommen gleich mit ankündigte. Und selbst das noch verstand der Kritiker zu einem Lorbeerkranz für Wagner zu winden — nichts anderes wollte doch die Anmerkung besagen, es sei schade um jeden weggenommenen Takt und die Kürzungswünsche des Komponisten fänden bei den Sängern selbst Widerstand (Wagner schrieb später über Tichatschecks Widerstand: *Mit halb erstickter Stimme entgegnete er kurz und trotzig: »Ich lasse mir nichts streichen — es ist zu himmlisch!«*, und Tichatscheck unterbrach die Arbeit des zum Wegstreichen angewiesenen Kopisten).

Schließlich wurde die Aufführung über alle Maßen als Modell einer wirklich hervorragenden Premiere gelobt, die Sänger und sonst an der Darstellung beteiligten Personen erhielten die höchsten nur möglichen Bewertungen und der Enthusiasmus des Publikums wurde in geschickt eingeflochtenen kleinen Stimmungsbildern gespiegelt. Alles diente nur dem einen Zweck: den aus dem Rahmen fallenden und auch berechtigten Erfolg Wagners glaubhaft zu machen. Ganz am Ende fehlte dann auch nicht der beschwörende Appell an die nationalen Gefühle, mit dem Wagner bereits in der frühesten Zeit sehr geschickt zu arbeiten wußte.

Der Artikel war ein diplomatisches Meisterstück im Interesse Wagners. Wagner selber wird dem Autor nicht allzu fern gestanden haben. Die Aufnahme in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK mit den verschiedenen nachfolgenden Widerrufen durch Albert Schiffner und Theodor Hagen bewies nur, daß es Schumann mit dem Bericht ähnlich erging wie seinerzeit mit dem Mainzerschen über Meyerbeers HUGENOTTEN: er wurde oder er sah sich über die wirklichen Vorgänge schnöde getäuscht — von Mainzer damals sicher nicht absichtlich. Ob auch der Wagnersche Anonymus ganz so arglos war, blieb doch noch sehr die Frage. Dazu verriet sein Artikel eine zu genaue Kenntnis der taktischen Mittel, seinen Zweck bei Schumann zu erreichen.

Was sich jetzt abspielte, war dann wirklich nur eine wenn auch schwächere Wiederholung des seinerzeitigen HUGENOTTEN-Streites, bezogen auf Wagnersche Musik. Die Parallele zwischen der Meyerbeer- und der Wagnerkritik in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK wurde darüber hinaus für die Stellung charakteristisch, die Wagner im Bewußtsein der Fachleute einzunehmen begann. Theodor Hagen machte sich später stark, allein aus dem nach Heinescher Überlieferung freundschaftlichen Eintreten Meyerbeers für Wagner einen für den RIENZI-Komponisten fatalen Sachverhalt herauszulesen.

b) Der dämpfende Widerruf. Albert Schiffner

Als die dem Schumann- und Mendelssohnkreis nahestehenden Kritiker und Künstler merkten, was sich in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK getan hatte, war es für sie fast schon zu spät. Der Vorberichterstatter hatte sich viel zu peinlich an die Tatsachen gehalten und war unangenehmen Erörterungen klug genug aus dem Wege gegangen, um Angriffe auf ihn fragwürdig erscheinen zu lassen. Außerdem hatte er geschickterweise schon so viele vorhersehbare kritische Einwürfe gegen die Wagneroper widerlegend vorweggenommen, daß es eine undankbare Aufgabe sein mußte, mit einem polemischen Dementi hinterherzuhinken. Der Erfolg Wagners war eine Tatsache, deren Faszination man sich nicht leicht entziehen konnte, und nicht jeder Kritiker verfügte über eine so fest gegründete Fähigkeit zur härtesten Opposition wie Schumann.

Trotzdem kam es am 18. November im Rahmen der gewöhnlichen Dresdner Korrespondentenberichte zu einem Gegenartikel. Er fiel weich genug aus. Das lag an der Situation, vielleicht auch an Schumann, der mit Wagner keinen Streit wollte. Schumann sah

sich sogar zu einer berichtigenden Anmerkung genötigt, weil die ästhetischen Anschauungen des Verfassers streckenweise mit denen der Neuromantik nicht zu vereinbaren waren.

Als Antikritiker trat Albert Schiffner auf, ein Musikkritiker, der für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK genug geschrieben hatte, um zeitweise mit auf den Jahrgangstitelblättern der Zeitung geführt zu werden, den aber mehrere historische Blößen, die er sich gab, bald in ein ungünstiges Licht geraten ließen. Eine Gegenkritik war seine Arbeit trotz des höflichen Tones, dessen er sich befleißigte. Persönliche Anspielungen duldete er nicht. Schiffner sprach dem RIENZI *Sinnigkeit und Großartigkeit* zu, er anerkannte originale Selbständigkeit der Ideen, wohlüberdachte dramatische Behandlung und konsequente Steigerung der Leidenschaftlichkeit. *Verdeckte nicht leider der überflüssige Lärm so manche Schönheit: gewiß, man müßte den Rienzi die interessanteste neue deutsche Oper nennen,* hieß es sogar. Schiffner entdeckte etliche Plattheiten, Verfehltes, das er auch einzeln bezeichnete; aber mit diesen wenigen Ausnahmen billigte er Wagner zu, sich *dennoch meistens auf der Höhe des Edeln* erhalten zu haben, und auch den Text nannte er *sinnig* und *edel stylisirt.*

Die Kritik, die er übte, war maßvoll und gerechtfertigt. Sie suchte im Grunde nur einzuschränken, was der vorherige Bericherstatter Wagner zubilligte: unbedingt an der Spitze der zeitgenössischen Opernproduktion zu stehen. Für Schiffner war der RIENZI wohl anregend und für die Zukunft verheißungsvoll, aber nicht befriedigend. Von durchgreifenden Übelständen wollte er das Stück unmöglich freisprechen und er rechnete dazu unter anderem ein Übermaß an Handlung, das Zeit und Veranlassung zum lyrischen Element schmälerte. Die wenigen lyrischen Partien verschwammen ihm in den episch-dramatischen. Schiffner beklagte den Mangel an ausgeführten, auch außerhalb des Theaters zu singenden Melodien, während es dem Werk an Melodischem selbst keineswegs fehle. Des weiteren fand er die Oper an sich bereits zu lang, eine Kritik, mit der Schiffner ja keineswegs alleine stand. Nicht einmal zu Unrecht befürchtete Schiffner, die Länge werde dem Stück in dem Augenblick zum Nachteil gereichen, in dem sich der Reiz der Neuheit abgenutzt habe. Anders als bei Rossinis TELL führe eine Teilung zur Verständnislosigkeit — der spätere Dresdner Versuch, die Oper an zwei Abenden zu spielen, mußte nach nur wenigen Malen aufgegeben werden —, das durchgehende Rezitativ in gesprochenen Text umzuwandeln lasse die wertvollsten Bestandteile der Oper verloren gehen. Als weiteren Mangel rügte Schiffner die Überinstrumentierung, die instrumentale Verdeckung der Gesangsstimme und die Zuweisung von Musikpartien an Blechblasinstrumente, die dem Herkommen nach den Streichern vorbehalten bleiben sollten. Schließlich mißfiel ihm die technische Schwierigkeit. Die Titelrolle sei selbst einem Sänger wie Tichatscheck kaum zweimal in der Woche ohne Gefährdung von Stimme und Gesundheit zuzumuten, und Schiffner wollte wissen, daß aus diesem Grunde das Werk bedauerlicherweise schon für das Jahr 1842 zurückgelegt worden sei.

Schiffner schloß mit einer merkwürdigen Beschwörung Aubers. Er erblickte Parallelen im Text, in der Ausschmückung und in der Ausführung. Der Ehrenplatz unter den Tonsetzern sollte Wagner sicher sein. Um aber die Herzen zu erobern wie Auber, müsse er viel mehr *liebliche*, faßliche und kunstvollen Nachhilfe nicht bedürftige Melodien schreiben. Der Vergleich lag einem Dresdner Kritiker nahe, nicht nur wegen der anklingenden politischen Konzeptionen; aber Dresden stand nach wie vor im Auberfieber. Die STUMME VON PORTICI erlebte nächst Webers FREISCHÜTZ für viele Jahre die höchsten Aufführungszahlen. Das galt es zu berücksichtigen.

Für einen bislang noch unbekannten Komponisten wie Wagner war das eine nicht ein-

mal ungünstige Berichterstattung, mit der er im Normalfall zufrieden sein konnte, zumal Schiffner seine kritischen Bemerkungen noch mit dem Hinweis auf Wagners Jugend und seine noch nicht ausgereifte Theaterpraxis ausgiebig abschwächte. Erst der voraufgegangene RIENZI-Artikel, dessen uneingeschränktes Lob mit diesem Bericht in wesentlichen Punkten revidiert werden sollte, verlieh ihm die polemische Note.

Daß der Bericht keineswegs Schumanns Auffassungen huldigte, sondern sich mehr auf Mendelssohn einstimmte, lehrten die einzelnen Schiffnerschen Sentenzen. Da war bspw. die Bemerkung über die Aubermusik, die Schumann zu der spöttisch-ungläubigen Anfrage veranlaßte, ob dem Korrespondenten allein die STUMME als die nachahmungswerteste Oper erscheine! Man mußte dazu berücksichtigen, daß Schumann Aubers Musik im Gegenteil unleidlich und insbesondere die Musik zur STUMMEN roh und gemütlos fand.

Da war das Argument vom Melodiemangel. Schiffner äußerte seine dilettantische Vorstellung von Melodie für Schumanns Ohren sicher zu penetrant. Melodie sollte sein, was man *auch außerm Theater* singen konnte, was *den Hörer aus diesem zu Bett* begleitete. Der Satz drückte geradezu vortrefflich aus, was sich ein biederer Mendelssohnianer und Auber-Bellini-Rossinischer Opernfreund unter einer »Melodie« vorstellte, das, was man vor sich hinpfeifen konnte, was griffig, einprägsam, plakathaft aufdringlich und verfolgend war. Der erste RIENZI-Korrespondent hatte auch diesen Vorwurf schon tiefsinniger vorweggenommen: man dürfe an die Wagnerschen RIENZI-Motive nicht die (falsche) Forderung stellen, *sie gleich auf dem Nachhauseweg nachträllern zu wollen.*

Nach Schiffner war dann die Oper *an sich* zu lang, ein Einwand, der bis heute der Wagnermusik gefolgt ist. Schiffner wollte damit etwas zum Ausdruck bringen, was ihm vielleicht in seiner ganzen Tragweite nicht einmal wirklich bewußt wurde: daß sich der RIENZI von der Anlage her nicht kürzen lasse, weil seine Zeitproportionen und sein dramatischer Aufbau Kürzungen nicht vertrügen.

Für den RIENZI traf das möglicherweise auch zu. Wagner war selbst von der Länge erschreckt worden. Er hatte sich andere Zeiten ausgerechnet. Danach befiel ihn aus Verzweiflung, weil er die Oper halb gescheitert wähnte, eine wahre Strichwut, die durch die Ausführenden, insbesondere Tichatscheck, der um jeden Takt kämpfte *(wenn er es aushalte, das Publikum es wohl auch aushalten könne)*, erheblich gebremst wurde. Immerhin waren für die zweite Dresdner Aufführung bereits Kürzungen von zweidrittel Stunden vorgenommen worden, Striche, die man auch später nicht mehr aufmachte. Bei einer ursprünglichen Gesamtdauer der Oper von annähernd fünf Stunden bedeuteten Striche solchen Ausmaßes immerhin eine Verminderung der Zeitkapazität im Umfang von rund fünfzehn Prozent. Das genügte, um die Proportionen eines Stückes gründlich zu verstümmeln. Im Falle RIENZI lief es darauf hinaus, die lyrisch-ausgleichenden Teile fortzunehmen und damit die nur aus der Oekonomie verständlichen, dramatisch-hochgespannten Partien zu dicht aufeinanderrücken zu lassen, so daß ein Kritiker, der die Oper möglicherweise erst in verkürzter Gestalt kennenlernte, sehr wohl einen verschobenen Gesamteindruck erhalten konnte. Schiffner traf das Rechte, wenn er behauptete, die Kürzungen am RIENZI hätten nur die Zeit abgekürzt, nicht aber das Werk besser gemacht, weil das lyrische Element fehle; die Kürzungen griffen notgedrungen in die Proportionen des Werkes ein und machten sie unstimmig. Die objektiv längere, weil ungekürzte, aber stimmige Wagneroper kann auf diese Weise subjektiv kürzer wirken als die objektiv kürzere, dafür aber in Unordnung gebrachte Oper. Der RIENZI war in der Tat zu groß proportioniert. Er wirkte wie ein in einen europäischen Garten verpflanzter australischer Eukalyptusbaum, den man mit Stutzen nur verstümmelt.

Auch der Vorwurf der Stimmenverdeckung durch die Instrumentation hat Wagner immer verfolgt. Zum gepanzerten Blech traten im RIENZI noch die schlimmsten Lärminstrumente überhaupt, die Ophikleiden. Noch wußte man nicht, daß der Lärmeindruck eine Frage der akustischen Aufführungsbedingungen war — wie also hätte man die Angst vor einem Stimmenruin verbergen sollen?

Obwohl Schiffner Wagners Talent nicht bestritt und viel Günstiges über ihn zu sagen wußte, machte sein Bericht doch deutlich, daß ihm letztlich nicht nur das Werk nicht paßte, sondern die ganze Richtung oder auch Schule nicht, der es sich zubekannte — nur daß Schiffner mit seinen verschwommenen Begriffen von Schönheit, Melodie und Erfindung alles andere als geeignet war, eine wagnergerechte Auseinandersetzung im Sinne Schumanns zu betreiben. Ausgerechnet das Wesentliche und für Schumann allein Entscheidende hatte seine Kritik nur ungenügend herausgestellt: daß sich Wagners RIENZI nicht auf Einflüsse Meyerbeers beschränkte, sondern ein legitimer, wenn auch originaler Sproß des Meyerbeer-Stiles war, oder, wie Bischoff das 1856 formulieren sollte, daß er *die Effekte aller Effekte, die Summe der dramatischen Massenhaftigkeit, die Quintessenz aller negativen Eigenschaften der Pariser großen Oper* enthielt und sich damit zum Todfeind eben jener Bestrebungen in der Musik machte, die Schumann und sein Kreis vertraten.

c) Das vernichtende Finale. Theodor Hagen

So konnte das Problem in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nicht zur Ruhe kommen. Der Erfolg der RIENZI-Musik verstärkte sich ununterbrochen, während die Auseinandersetzung nicht eindeutig genug gewesen war. Die Anhänger der neuromantischen Schule mochten zu der Annahme versucht sein, Schumann stelle sich auf Kompromisse ein, wie er sie sich zu Zeiten der HUGENOTTEN niemals gestattet hätte. Dann fiel endlich 1844 die endgültige Entscheidung zu Ungunsten Wagners, die damit auch die Ziele der Schumannzeitschrift und die mit ihnen zwangsläufig verbundene Abwehr der Bestrebungen des frühen Wagner zur Deckung brachte: aus Anlaß der Hamburger Inszenierung von 1844 erschien die vernichtende RIENZI-Polemik Theodor Hagens. Sie bedeutete für Wagner, was Schumanns HUGENOTTEN-Kritik für Meyerbeer bedeutet hatte: rücksichtsloseste Ablehnung alles dessen, was Wagner verkörperte oder zu verkörpern schien.

Theodor Hagen lebte damals bereits in Hamburg, gehörte aber nach wie vor zum engsten Mitarbeiterstab der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK und zeichnete auch mit auf den Innenblättern der Halbjahrestitel. Sein RIENZI-Artikel war unter den drei Berichten der Schumannschen Zeitschrift der kürzeste, aber auch der polemisch massivste. Hagen wollte ihn nicht als Aufführungsbesprechung der Hamburger Erstaufführung vom 21. März gewertet wissen, aus deren Anlaß er entstand, auf die sich Hagen aber mit keinem Wort bezog, sondern als selbständige Opernbetrachtung.

Was immer Schumann gegen Meyerbeer hervorgeschleudert hatte, trug Hagen gegen Wagner zusammen. Dabei schien ihm Wagner krasser als Meyerbeer zu sein. Meyerbeer verstand es, so behauptete Hagen, seine üblen Spekulationen, aus der Musik *ein mathematisches Rechenexempel* zu machen, zu verstecken, bei Wagner dagegen sollten sie unverhüllt hervorschimmern.

Hagens Bericht war nächst der RIENZI-Kritik in der RHEINISCHEN ZEITUNG, die sich auf denselben Tenor eingestimmt hatte, der scharfsichtigste aller bis dahin bekanntgewordenen RIENZI-Charakteristiken. Hagen, der anders als die RHEINISCHE ZEITUNG weniger

das antinationale Parisertum Wagners betonte, um ausschließlich musikalisch zu argumentieren — was dann auf Große Oper und unversehens doch wieder auf die Betonung der ablehnenswerten französischen Stilistik zulief —, erfaßte sehr wohl Wagners Absichten, die Menge zu fesseln und gegen den Willen der Fachleute und Kenner das ungelehrte Publikum als neue musikalische Hörerschicht auf seine Seite zu ziehen. Damals wurde der Widerspruch zwischen Kritik und Publikum konstruiert, der das Jahrhundert so eigentlich mitprägte. Auf die in Dresden und Wien zu dieser Zeit bereits gängigen Schlagwortprognosen aus der Werkstatt der Schladebach, Becker, Keil u. a., die Musik Wagners werde in spätestens zehn Jahren vergessen sein, ließ sich Hagen gar nicht erst ein; im Gegenteil, seine Kritik lief darauf hinaus, die Gründe für den überwältigenden Wagnerschen Erfolg auszumachen, um nachzuweisen, wie wenig sich Wagner durch sie geschmeichelt fühlen durfte. Hagen erkannte die eminente Bühnenwirksamkeit des Sujets, die Geschicklichkeit der Anlage, das Durchschlagende der Musik, das Berechnende in der Tiefenschichtung des Werkes, und er sprach aus, was auch Wagner selbst nie geleugnet hätte: daß er den Erfolg gleich auf welche Weise und gleich mit welchen Mitteln herbeiwünschte, und müßte er ihn zwingen. Nach seiner erfolglosen Arbeit im deutschen Stil hatte sich Wagner am italienischen versucht und sich Bellinischen, Donizettischen und Rossinischen Einflüssen geöffnet. Auch das schlug fehl. Also wechselte er erneut die Farbe und schwenkte wie seinerzeit Meyerbeer vor ihm auf die französische Manier um. Er bemächtigte sich mit Glück aller Pariser Techniken im Übermaß. Er spielte auf Schaulust, Historie, Monumentalität, politische Intrige und Nationalgefühl an, das sich zur musikalischen Substanz als vielfach äußerliche Zutat gesellte, aber erheblich mit zum überdurchschnittlichen Erfolg der Oper beitrug, die Meyerbeer noch verbessertes System einschloß und nach einem wenn auch nicht gerade mathematisch, so doch psychologisch durchkalkulierten Rezept gearbeitet worden war. Die Sorgsamkeit, mit der Meyerbeer die einzelnen Opernnummern unter der Maßgabe des größtmöglichen Beifalls nahezu strategisch zusammenstellte, lauschte ihm Wagner ab. Was Hagen Wagner vorwarf, warf Schumann Meyerbeer vor: die Musik ihrer Eigengesetzlichkeit und damit ihrer Würde zu berauben und zum bloßen Effekt zu degradieren; dramatische Wirkung nicht zwingend aus musikalischer Logik, sondern aus der Plakatierung noch zumal recht oberflächlicher Gefühle zu ziehen; preiszugeben, was bis zu Schumann hin der Stolz der gesamten Musikerschaft war — den reinen, durchgebildeten musikalischen Satz, der vor einer theatralischen Kompositionsform zurückzutreten hatte, die Satzverstöße gerne in Kauf nahm, wenn nur damit die Wirkung erhöht wurde. Es hat Jahrzehnte gedauert, bis man die veränderte Sachlage so weit zur Kenntnis nahm, um diskutieren zu können, daß veränderte Stile und veränderte Satzformen einander bedingten, ohne dabei in jedem Falle gleich als Qualitätsverlust oder Qualitätsgewinn ausgelegt werden zu dürfen.

Hagen erkannte recht wohl die Mehrschichtung des Publikums, mit der ja die Komponisten und Strategen der Großen Oper rechneten, auch wenn Hagens Dreiteilung in bloß Schaulustige, Ästheten und Kenner, die Wagner angeblich vorgenommen haben sollte und der Hagen die einzelnen Musikstücke des RIENZI zuordnete, selbst nur eine ideologische Konstruktion aus Fiktivem war: das gepanzerte Blech, die Arien zu Pferde, die Harlekinaden der Athleten, das Schaugepränge, die sentimentalen Rührpartien und die trivialen Märsche für die einen, für die anderen die Friedensboten und die weißgekleideten Mädchen, schließlich für die letzte Gruppe die polyphon gearbeiteten, schön und edel wirkenden Chöre im reinen Satz.

Das Textbuch war der Vorwand, alle die gewünschten Gruppierungen und Effekte nach dem Grade ihrer höchstmöglichen Wirkung anzubringen. Für Hagen erschien Wagner als der spekulative Kopf, der nach der Zeit zu handeln glaubte, wenn er der Menge gab, was diese anscheinend haben wollte. Der RIENZI schien ihm das so gut wie ausgerottete Virtuosentum neuerlich auf das Gebiet der Oper zu verpflanzen und er wollte Beweise dafür haben, daß diese Verpflanzung inzwischen bereits weiter gegangen sei. Die Sache war Hagen wichtig genug, um gegen die Entwicklung feierlich zu protestieren und erstmals freiwillig sein Pseudonym zu lüften.

Mit diesem Hamburger Bericht schloß sich der Ring der noch von Schumann verantworteten Wagnerkritiken. Er schloß sich in der Weise, wie es nach Maßgabe der Tendenzen von Schumanns NEUER ZEITSCHRIFT nicht anders zu erwarten war. Schumann hätte sein ganzes literarisches Lebenswerk verraten müssen und seine künstlerische Ästhetik noch dazu, wäre ihm der RIENZI jemals anders vorgekommen als eine begabte Fehlentwicklung, die, insgeheim aufmerksam beneidet, der deutschen Musik Schaden zufügte — womit er historisch ja keineswegs falsch gesehen hat. Daß er die Bühnenwirksamkeit der Wagnerschen Musik keineswegs mißverstand, hat sich später bei der Beurteilung der TANNHÄUSER-Musik gezeigt. Aber der TANNHÄUSER zielte ja auch in eine andere Opernrichtung als der RIENZI, von dem sich Wagner nach 1850 so weitgehend lossagte, daß er ihn nie in Bayreuth aufführte, aber noch später wieder gegen seine eigenen, ihm kritiklos folgenden Freunde erneut verteidigte. Da war auch für Wagner der Gigant Meyerbeer nicht mehr der Lehrmeister, sondern der Konkurrent und Feind, den man statt ihm nachzugehen verfolgte. Die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK kam auf das Thema RIENZI ausführlich erst wieder zurück, als sie unter der Leitung Franz Brendels den Schumannkurs auf die jüngste Opernentwicklung hin revidiert hatte. Das war nach 1850. Zu diesem Zeitpunkt rollte bereits eine neue kritische Welle über den RIENZI hinweg: ausgelöst von keinem anderen als von Wagner selbst, der sich um seiner Theaterreformpläne willen seines Erstlings- und Erfolgswerkes ideologisch zu entledigen trachtete.

3. Der Wiener Rienzi-Streit. Die Allgemeine Wiener Musik-Zeitung

a) Zur Situation der Wiener Musikkritik im Jahre 1843

Wien zählte in den vierziger Jahren zu den künstlerisch wie musikkritisch abgewirtschafteten Zentren Deutschlands. Hatten schon die Österreicher der norddeutschen Gedankenschärfe auch auf dem Gebiete der musikkritischen Systematik nichts Eigenständiges oder Schwergewichtiges entgegenzusetzen, so boten die künstlerischen Verhältnisse erst recht keine Veranlassung, außerhalb Wiens von der Kaiserstadt Notiz zu nehmen. Die Wiener sahen das zwar anders und beschuldigten die Norddeutschen einer mit Fleiß betriebenen Verunglimpfung österreichischer, insbesondere Wiener Verhältnisse, in Wahrheit aber zehrte Wien schon damals nur noch vom Namen einer großen musikalischen Vergangenheit. Die Lücke zwischen dem Tode Schuberts und der Übersiedlung von Brahms war nicht zu schließen. Im Wiener Theater gab es zwar gleich dem Berliner Theater schon früh die Tantieme; aber was nutzte diese den zeitgenössischen Komponisten, wenn sie an der Oper nicht ankamen. Was für das Theater galt, galt nicht minder für das Konzert. Novitäten schon von geringem eigenen Profil waren in Wien verpönt, das Musikleben erstarrte in einer geistigen Rückständigkeit, die gerade im Vergleich mit den mancherlei neuen Bestrebungen aus den anderen deutschen Staaten schon den Zeitgenossen unfaßbar dünkte.

Der Zustand der Wiener Musikkritik entsprach der allgemeinen Lethargie, und er verbot fast schon, ihn überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. Bis zum Auftreten Hanslicks und des Grafen Laurencin sowie einiger weniger gewichtiger Randstimmen wurde die Wiener Musikkritik von teilweise selbstbewußtem Dilettantentum geprägt. Der Mangel an gründlicher musikalischer Bildung der Referenten machte sich allenthalben fühlbar. Kritisiert wurde nach dem Gehör und dem hochveranschlagten Gefühl, kritische Prinzipien griffen nirgends Platz, ein begründetes Urteil gab es nicht. Der Unsicherheit in geistigen Dingen entsprach die unwürdige Art, die Berichte abzufassen, das feuilletonistische Antichambrieren, das Bonmotisieren, Vergöttern und Verhimmeln. Es stand in schon groteskem Gegensatz zur prägnanten intellektuellen Schärfe der besseren norddeutschen Kritik — und norddeutsch hieß nach damaligem Sprachgebrauch alles, was jenseits der österreichischen Grenzen lag, also auch Leipzig und Dresden.

Im Zusammenprall zwischen Theater und Kritik konnte das Theater auf jeden Fall der Unterstützung durch die Zensur sicher sein und damit waren die Theaterdirektoren gerade in Wien stärker als anderswo. Wie weit dieser Einfluß reichte, bewiesen bald schon die bitteren Angriffe Burmeisters auf sein ehemaliges kritisches Hauptblatt, die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK in Leipzig, die unter dem Druck des Wiener Theaterdirektors Pokorny den Burmeisterschen Berichten die kritischen Stellen wegstrich, was sie während der Dresdner Tätigkeit Burmeisters nie getan hatte. Offensichtlich war es der Wiener Theaterdiplomatie also gelungen, bis nach Sachsen hin ins Herz der kritischen Journalistik regulierend einzugreifen. Erst auf diesem Hintergrund wurde die musikkritische Lebensleistung Hanslicks so bedeutsam.

b) August Schmidt und die Allgemeine Wiener Musik-Zeitung

Zur Zeit der RIENZI-Premiere gab es in Österreich nur eine Fachzeitschrift für Musik, die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG, deren Gründer und verantwortlicher Redakteur bis 1847 Dr. August Schmidt, deren vorzüglichster Mitarbeiter und eigentlicher geistige Kopf ein Rheinländer, Dr. Alfred Julius Becher war. Becher schied schon nach einigen Jahren vermutlich wegen Streitigkeiten aus der Redaktion aus. Die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG wurde nach dem Vorbild der Leipziger ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG errichtet und zählte wenigstens in den ersten Jahren zu den besseren und vorzüglich redigierten Blättern. Gerade in der Einflechtung musikwissenschaftlich interessierender Artikel erreichte die Zeitung ein ziemliches Niveau, das jedoch in erster Linie Becher zu danken war, der sich sehr um Mendelssohn, den späten Beethoven und Berlioz verdient machte.

Die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG war es auch, die den Dresdner Kritiker Schiffner mit seinen zweifelhaften musikhistorischen Kenntnissen bloßstellte. Sie galt als eine der wichtigsten Stützen des österreichischen Liedertafelwesens, wie sich Schmidt auch als Gründer des Wiener Männergesang-Vereins lokal bedeutend hervorgetan hatte.

Die Organisation der Zeitung verriet stark französischen Einfluß, was für österreichische Zeitungsverhältnisse weiter nicht auffiel. So ließ Schmidt auch nach französischem Vorbild Gratiskonzerte für die Abonnenten veranstalten. Damit brachte er sich stärker als ihm lieb war in die Abhängigkeit von den Interpreten, und er drohte mehr noch als bisher die ohnehin nicht hoch entwickelte kritische Distanz zu verlieren.

Die Franzosen sind mit solchen Gratisgaben an die Abonnenten ein schlechtes Vorbild gewesen. Wer bspw. im Jahre 1845 auf die RÉVUE ET GAZETTE MUSICALE abonnierte, erhielt außer den 52 Nummern des Jahrgangs vier Medaillen von Haydn, Mozart, Beethoven und Gluck, drei

Alben mit Lithographien, je eines mit Gesängen und mit Tänzen, zwölf Musikstücke berühmter Komponisten, drei Sammlungen beliebter Tänze, einen musikalischen Roman, je eine Abbildung von Mozarts Denkmal und der Polka-Tanzschritte sowie schließlich tausend Faksimiles berühmter Autoren. Dazu gesellten sich noch die Gratiskonzerte. In Deutschland bestaunte man dieses Extrem aufrichtig und fragte an, was denn da eigentlich noch für den Verleger übrigbleibe. Man sah solche Beigaben, von denen heute nur noch die Bild- und Notenbeilagen übriggeblieben sind, gar nicht gern, weil man das Verfahren als unsolide empfand.

Als Publizist war Schmidt umstritten. Sah man von der freundschaftlich-enthusiastischen Anerkennung durch die Gassner-Zeitschrift einmal ab, so stand die Fachwelt eher ungünstig zu ihm. Schmidt verkörperte den Typ des österreichischen Interessen- und Cliquenpolitikers guten Willens, dessen Konzeption nicht festgefügt genug war, um in Meinungsschwankungen und Personalvorstellungen unbeeinflußt zu bleiben, andererseits mangels bedeutender Leitbilder und unter dem Einfluß des Liedertafelwesens in Kleinlichkeiten erstarrte, die ihn auf Sachlichkeiten kaum anders als mit Rechthabereien antworten ließen.

Trotzdem bildete Schmidt in der Wiener Öde einen der wenigen Lichtblicke. Ohne Schmidt wäre Wien damals kritisch und fachwissenschaftlich nicht ernst zu nehmen gewesen. Dieses Lob gebührte ihm auch dann, wenn man die besonderen Leistungen vor allem in die ersten Jahrgänge verlegte, in denen vornehmlich Becher für das geistige Profil sorgte. Es war deshalb aber bösartig und ungerechtfertigt, den von Schmidt mitbegründeten Wiener Männer-Gesangverein als eine Institution von einhundertunddreißig rauchenden und biertrinkenden Mitgliedern zu bezeichnen, die alle Freitage in einer Wirtschaft zusammenkämen und nur durch Bier und Tabakpfeife zusammengehalten würden. Die drei Direktoren wurden als größte Ignoranten beschimpft und insbesondere Schmidt verstehe noch weniger von Musik als der zweite Direktor, Schmidt muß vielmehr auf dem Boden jener wenig ersprießlichen Wiener Jahre gesehen werden und dort hatte er sich ganz zweifellos um Wiens Musikleben, wenn auch ohne Glück, beträchtliche Verdienste erworben. Seine Entschiedenheit, mit der er für Beethoven eintrat (was nicht zuletzt auch durch Becher noch verstärkt worden sein wird), war eine der wenigen Hilfen für Wagner und sperrte sicherlich geschriebene böse Kommentare über seine Aufführung der Neunten Symphonie im Jahre 1846. Hierin gehörten auch die thematische Breite und die ausgedehnten Korrespondenzen, die er seiner Zeitung zu sichern wußte und nicht zuletzt die mutigen Auseinandersetzungen mit der Wiener Zensur aus Anlaß seiner Gluckrede vom Jahre 1846.

Problematisch wurde es für Schmidt erst, als er sich über die von ihm beherrschten österreichischen Verhältnisse hinauswagte und sich zum kritischen Orakel in Fragen aufzuschwingen suchte, für deren Beantwortung ihm sowohl das Format wie das sachliche Wissen abgingen; als er die Wiener Gefälligkeits- und Cliquenkritik auf deutsche Verhältnisse zu übertragen gedachte und sich in eitler Bewunderung seiner für Wien bedeutenden Aufbauleistungen zu einer maßlosen Selbstüberschätzung verleiten ließ. Wie weit diese ging, lehrte beispielhaft die kritisierte Pränumerationseinladung vom Ende 1844, die die Verdienste seines Blattes penetrant herausstrich und dessen Anspruch anmeldete, zum Zentralpunkt aller musikalischen Interessen Deutschlands zu werden, während dagegen Hirschbach im REPERTORIUM behauptete, das Blatt sei geistig zurückgeblieben.

Selbst wenn man sich den wütenden Ausfällen Hirschbachs nicht anschloß, war Skepsis angebracht. Um Zentralpunkt deutscher Musikinteressen zu werden, hätte ja erst einmal Wien selber wieder musikalischer Mittelpunkt werden müssen. Schmidt dagegen war viel zu sehr emotionsgeladener Österreicher, um den Abfall Wiens im Nachglanz der

Klassik richtig beurteilen zu können. Das führte ihn zu einer fehlerhaften Überschätzung der Wiener Musikverhältnisse, so daß sich letztlich all der wissenschaftliche Aufwand, der in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG getrieben wurde, auf wenig ergiebige Materialien richtete und die wirklich dringenden musikalischen Zeitprobleme überhingen, weil für ihre Bewältigung die Maßstäbe fehlten. Schmidts wissenschaftlichem Eifer gebrach es aus der unglücklichen Wiener Musiksituation heraus nicht zuletzt an den großen Gelegenheiten zur fordernden Bewährung, so daß man sich außerhalb Österreichs über die Nichtigkeiten lustig machte, für die Schmidts Zeitung den Raum verschwendete. Der berufsmäßig nörgelnde Hirschbach stellte schlechterdings fest, die Schmidtsche Zeitung enthalte nichts, das einen Norddeutschen fesseln könne, und er freue sich immer, mit dem Durchblättern fertig zu sein, weil die Sprache so schläfrig sei. Und im Juli 1844 teilte er seinen Lesern mit, von der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG nur noch in besonderen Fällen Notiz zu nehmen, weil die Wiener Musikverhältnisse so trostlos seien, daß man sie am besten ganz bei Seite lasse.

Daran war allenfalls richtig, daß Schmidt weder den Ruf eines gesinnungsvollen noch den eines geistreichen Schriftstellers genoß und daß an diesem wenig schmeichelhaften Gedenken nicht zuletzt seine REISE-BRIEFE Veranlassung gaben, die Ende des ersten Drittels vom Oktobermonat 1844 in der eigenen Zeitschrift zu erscheinen begannen und des Berlioz Reisebriefe vom Jahr zuvor nachahmten, ohne deren Originalität noch kritische Schärfe zu erreichen. Diese Reise hatte ihn studienhalber durch die deutschen Städte geführt und ihm mancherorts einige freundliche Zeilen der deutschen Journale eingebracht. Als die Artikel dann erschienen und Ende des Jahres 1844 in Buchform zu lesen waren, schüttelte man den Kopf und fand sich enttäuscht, und so formierte sich bald eine ziemlich unangenehm-deutliche Kritik.

Die unbeeinflußten Leipziger GRENZBOTEN stellten beweiskräftig Wert oder Unwert des Buches heraus, dessen Aufmachung als Reisebriefe schließlich ein Stück Oppositionspresse nach der Art des JUNGEN DEUTSCHLAND suggerierte, das aus dieser Gattung politischen Sprengstoff gemacht hatte, politische Agitation auf plaudernde Weise unters Volk zu bringen: ... *wer höflich, freundlich und nicht ungefällig gegen ihn war, der ist zur Stelle ein »höchst liebenswür//diger, offener Charakter;« und wer vor allem Wien lobt, der ist ein Mann von »höchst einnehmendem Wesen, tiefem Wissen«* und so weiter. Schmidt, so entschied der norddeutsche Kritiker, hätte mehr entschiedene Färbung in sein Buch bringen sollen *statt, wie es stark der Fall zu sein scheint, die Dankbarkeit bei den Charakteren, die er persönlich kannte, und die besonders zuvorkommend gegen ihn waren, — so wie die eigene Empfindlichkeit bei entgegengesetzten Fällen ... vorherrschen zu lassen.* Nicht nur aus dieser Kritik ging hervor, daß sich Schmidt mit subjektiv gefühlsbetonten Beobachtungen zufrieden gab, und was die bedeutende Leipziger politische Zeitung da behauptete, traf die Sache sehr genau. Schmidt besorgte in seinem schwachen, wenn auch faktenmäßig informativen Buch reine Cliquenvertretung, mit der er sich dort erkenntlich zeigte, wo man ihm selber Erkenntlichkeit erwiesen hatte, und mit der er sich an denen rächte, die ihm zur Rache Anlaß gegeben zu haben schienen. So kamen Schladebach in Dresden oder Kraushaar in Kassel sehr gut, Gutzkow in Leipzig oder Campe in Hamburg sehr schlecht weg. Schmidt, so behauptete das Hirschbachsche REPERTORIUM, trüge nach außen hin das Gehabe eines gemütvollen Österreichers zur Schau, beweise sich als Redakteur jedoch stets abhängig, ja gewissenlos. Das bezog sich nicht einmal so sehr auf seine wenig überzeugende immerwährende Anpreisung der verfahrenen Wiener Musikzustände, sondern auf nachweisbare Kränkungen, Demagogien und nicht zuletzt auf die Reisebriefe, in denen Schmidt tatsächlich des mehrfachen auf das Niveau eines trivialen Schmeichlers namentlich gegen einflußreiche Höhergestellte herabgesunken war. In einem Artikel SPASSHAFTE STELLEN AUS DER WIENER MUSIKZEITUNG prangerte Hirschbach eine Fülle von Ungereimtheiten an: die Leipziger Musikalienhandlungen aufzuführen und dabei das Musikhaus Peters zu vergessen war schon eine üble Nachlässigkeit, während es sich nicht von der Hand weisen ließ, daß in manchen Fällen lediglich unglückliche sprachliche Formulierungen

Mißverständnisse begünstigten. Von Meyerbeer bspw. hieß es an einer Stelle, diesen interessiere vorzugsweise Staudigl, mit dem er auch in Briefwechsel zu stehen *vorgab* — das klang so, als habe Meyerbeer damit etwas Unwahres behauptet und Schmidt das korrigiert. Gemeint allerdings war es nicht so.

Schmidt blieb Dilettant, dessen eigentliches Arbeitsfeld nichts mit Musik zu tun hatte — in »Norddeutschland« vergaß man das keinen Augenblick. Seine Verdienste lagen nicht auf musikalischem oder kritischem, sondern auf organisatorischem Gebiet, was nicht ausschloß, daß sich Schmidt für einen bedeutenden Kritiker hielt. Den fatalen Geruch des Dilettantischen ist Schmidt nie losgeworden. Bei aller Leistung, die ihm im Wiener Rahmen zugleich Recht und Unrecht gab, haftete ihm stets etwas Philiströses, Ungeniales, ja Ungroßes an: Recht, wo es um seine Verdienste um das Wiener Musikleben ging, Unrecht, wo sein österreichisches Kleinbürgertum den Maßstab der neueren deutschen Musikgeschichte bilden sollte. Seine antichambrierende und organisatorische Geschicklichkeit blieb immer ein wenig zwielichtig und wo sie in ihrem Mechanismus freigelegt wurde, hinterließ sie oft genug Peinlichkeiten. Über Kastner und Schlesinger einen gegen Schindler gerichteten Aufsatz in die GAZETTE MUSICALE bringen zu wollen, um mit einem von dort her erfolgenden Nachdruck in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIKZEITUNG besonderen Effekt zu erzielen, war — zumindest was Schindler anlangte, dessen Verdienste um Beethoven bei aller Eigenheit seines Auftretens nicht bestritten werden konnten — bösartig und warf auf Schmidt kein gutes Licht. Das räumten auch die Anerkennungen nicht aus, die ihm in mitunter obskuren Artikeln zuteil wurde. Daß die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG *tüchtig geschriebene Artikel scientivischen und kritischen Inhalts* bringe, wie die BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR Anfang 1843 meldeten, mochte hingehen, weil es der Wahrheit entsprach; von der Schmidt-Zeitschrift im September desselben Jahres aber zu erzählen, sie werde von dem *geistreichen Wahrheitsvertreter* Schmidt redigiert, ging entschieden zu weit, wirkte als Herausforderung und legte nur die persönlichen Beziehungen frei.

Wieder spielte dabei das Liedertafel- und Männerchorwesen eine verhängnisvolle Rolle. Es sicherte Schmidt in den Städten, die er bereiste, Sangesbruderverbindungen, aus denen ihm Schmeicheleien und kameradschaftliche Überschätzungen in Überfülle zuteil wurden. Gassner bspw. ließ sich die Gelegenheit nicht nehmen, in seine Zeitschrift eine Schmidtapotheose einzurücken, die ihren Ursprung in Hamburg hatte. Diese blumenreiche, bis zum Lächerlichen übertreibende, im fürchterlichsten Sangesbruderstil gehaltene achtseitige Würdigung versah die Redaktion der ZEITUNG FÜR DEUTSCHLANDS MUSIKVEREINE UND DILETTANTEN mit berichtigenden Bemerkungen, die auf nicht ganz stubenreine Informationen des Korrespondenten schließen ließen. An Sachlichem stand da wenig, an Ideologischem viel. Die ganze Männerchorphraseologie unseligen Gedenkens fand sich aus der *Hand eines liebenden Freundes*, der sich unerkannt wissen wollte, aufgehäuft, und sie nahm eher gegen als für Schmidt ein.

Hirschbach hat denn auch sofort negativ auf diese Biographie reagiert und bei dieser Gelegenheit die Gassner-Zeitschrift zu den *an Gesinnung erbärmlichsten Blättern* gerechnet, womit das andere Extrem angesprochen wurde. Schmidt dagegen wehrte sich allein mit der Behauptung, Hirschbachs REPERTORIUM tadele grundsätzlich alle aus Österreich kommende Musik aus bloßer Gehässigkeit. Hirschbach erschien der Vorwurf zu lächerlich, um darauf zu antworten.

Wagners Aussichten waren in dieser Situation nicht festzulegen. Schmidt konnte in Musikfragen von solch eindringlicher Neuheit, wie sie mit Wagners Auftreten gestellt wurden, kein selbständig-ausschlaggebendes Urteil fällen. Wohl mußte angenommen wer-

den, daß er das Ersturteil seines Referenten stark stützen werde, wenn es negativ, schwach, wenn es positiv ausfiel. In Schmidt lauerte Unsicherheit genug, als daß er nicht schnell bereit gewesen wäre, scharfen Kommentaren zuzustimmen, wenn das Objekt den kleinbürgerlichen Horizont überflog. Entscheidend war also der erste Spruch — er lautete negativ und Schmidt unterschrieb jedes Wort. Wie schwankend er sich wirklich verhielt, bewies er vier Jahre später, als er unter dem moralischen und fachlichen Gewicht Hanslicks die Wagnerpolemik plötzlich einstellte und dabei gleich wieder ins Extrem verfiel, um die wohl bemerkenswerteste TANNHÄUSER-Rezension der Vormärzzeit freizugeben. Das kam wie der berühmte Blitz aus heiterem Himmel; nichts hatte in den vorangegangenen Nummern darauf schließen lassen, daß Schmidt sein Urteil über Wagner revidiert habe. Es handelte sich um einen Pendelschlag zur anderen Seite, nicht um die Frucht einer langsam gereiften Überzeugung.

Schmidt gab die Zeitung am 1. Juli 1847 an den Finanzbeamten Ferdinand Luib mit dem Bemerken ab, man könne nicht gleichzeitig Redakteur und Konzertveranstalter sein, ohne das eine oder das andere zu beeinträchtigen. Als die EUROPA die Weggabe der Zeitung meldete, bezeichnete sie Schmidt als gesinnungsvollen, seiner Aufgabe gewachsenen Mann, dem die *unaufhörlichen gassenjugendlichen Neckereien wenig ehrenwerther Feilschreiber der berüchtigten Theaterzeitung, die von der Censur verhinderte gebührende Beantwortung auf solche Angriffe* das mühevolle und undankbare Geschäft verleidet hätten. Sein Nachfolger war glücklos. Ohne engere Verbindungen zum Wiener Musikleben mußte er sein Blatt schon am 4. Juli 1848 in den Wirren der Revolution eingehen lassen. Da auch Becher seit Jahren ausfiel, weil er sich viel zu sehr politisch radikalisiert hatte, um an etwas anderes als ans politische Zeitungsmachen denken zu können oder gar seine geplante eigene Musikzeitung herauszubringen, war Wien musikjournalistisch wieder so tot wie zuvor. Die von Becher und Schmidt angeregten Impulse verebbten bald in der Nachrevolutionszeit, zumal man Becher, der gerade erst mit Wagner Verbindung aufgenommen hatte und sich offensichtlich vorbereitete, für Wagner, zunächst organisationspolitisch, tätig zu werden, während der Revolution standrechtlich erschossen hatte. Auf diese Weise verlor die Wiener Musikkritik ihren besten Mann.

c) Die ersten Meldungen

Nachdem Wagners Namen erstmals am 28. Juli 1842 in einem Becher-Bericht gefallen war, der für noch unaufgeführte deutsche Opern kämpfte und in einem Verfasser- und Titelverzeichnis Wagners Opern in der Reihenfolge HOLLÄNDER und RIENZI anführte, ließ nichts in den beiden ersten kurzen erweiterten Uraufführungsmeldungen vom 29. Oktober 1842 und 3. Januar 1843 darauf schließen, daß sich die ALLGEMEINE WIENER MUSIKZEITUNG außerhalb der bisherigen Berichterstattung in der eigenen und den führenden anderen Zeitungen stellen wolle. Am 17. Januar 1843 allerdings schlug die Meinung der Schmidt-Zeitung gründlich ins Gegenteil um. Es war eine Korrespondenz aus Dresden zu lesen, auf die Wagner und seine Freunde mit Empörung reagierten und als deren Verfasser Wagner Carl Banck ansah, eine Vermutung, die sich offensichtlich nicht bestätigt hat, obwohl sich der Inhalt des Berichts bis in die Einzelheiten mit der Meinung Bancks deckte. Wer der mit P. B. abzeichnende Korrespondent nun wirklich gewesen ist, blieb unbekannt, obwohl Bancks Verfasserschaft nach wie vor nicht von der Hand zu weisen ist, während es kaum möglich sein könnte, sie Ludwig Peter Burmeister zuzuschreiben, ohne in einen Zwiespalt mit anderen, von Burmeister tatsächlich herrührenden Wagnerberichten zu geraten. Wohl aber darf fast als sicher unterstellt werden, daß der Urheber des Wiener Artikels vom 17. Januar derselbe gewesen ist, der auch für den Bericht in der RHEINISCHEN ZEITUNG vom 18. Januar verantwortlich zeichnete, wenn er sich dort auch ausschließlich auf den RIENZI beschränkte. Ganz zweifellos steckte jemand dahinter, der Schindelmeißer nahestand oder selber auf den Kapellmeisterposten zielte und Wagner

kurz vor der endgültigen Stellenvergabe Schwierigkeiten zu bereiten gedachte. Daß der Verfasser offensichtlich auch darauf abhob, den Dirigenten Wagner als Dirigenten seiner eigenen Werke lächerlich zu machen, verdeutlichte nur die wirkliche Absicht dieser mißgünstigen und in den Einzelheiten sachlich unrichtigen Darstellung, die RIENZI und HOLLÄNDER zusammenpackte und Wagner als Komponist, Orchesterleiter und Mensch schwerwiegend in Frage stellte. Da fand sich Wagner als ein in früherer Zeit *etwas verrücktes Genie* abkonterfeit und sah seine Beziehungen zu Meyerbeer und Brockhaus offengelegt. Es schwangen eine Menge Untertöne mit, die den Verfasser im näheren Bekanntenkreis Wagners vermuten ließen *(er scheint sich selbst sehr gern zu hören)* und journalistisch äußerst geschickt doppelzüngig angelegt waren, um auf die Musik wie auf die Person bezogen werden zu können. Aus anderen Feststellungen wiederum sprach eine ungewöhnliche Verständnislosigkeit: Marryat als Vorbild für den HOLLÄNDER-Text zu erkennen und im RIENZI besonderen Mendelssohneinfluß anzunehmen gehörte dahin. Keine Melodie, zu laut, zu unklar, zu überladen, sogar die beiden Ouverturen wurden als *Musterkarten der Oper ohne Klarheit* weggeworfen. Diese Bemerkung war es, die gegen Schindelmeißer als Verfasser sprach; denn der Hauptberichterstatter empfand gerade die RIENZI-Ouverture als ein ganz ausgezeichnetes Musikstück. Gegen Schindelmeißer sprach ferner, daß seine große Abfertigung Wagners drei Wochen später journalistisch ungekonnt war, während der Autor P. B. auf alle Fälle sein Handwerk verstand.

d) Der offizielle Uraufführungsbericht

Unter dem 2. und dem 9. Februar 1843 erschien in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIKZEITUNG eine RIENZI-Charakteristik, die wegen der sich anschließenden folgenreichen Weiterungen für den Verlauf der Wagnerkritik von ausschlaggebender Bedeutung wurde. Sie stammte allem Vermuten nach von Heinrich Dorns Stiefbruder und Wagners Freund Louis Schindelmeißer, der sich, mit weniger Glück, wie Wagner um die Dresdner Kapellmeisterstelle bewarb und offensichtlich auf diese Weise ein wenig nachhelfen wollte.

Über den Verfasser des Berichtes ist sich Wagner nicht lange im Unklaren gewesen. Die unduldsame Voreingenommenheit, die nicht minder als die im Vorbericht vom 17. Januar ein Urteil formulierte, das von der gängigen Dresdner Meinung über den RIENZI selbst bei etlichen gerechtfertigten Einwänden weit genug abwich, um dort wie eine Sensation zu wirken, ließ auf einen Urheber schließen, der zu Wagner in einem stark polemischen oder interessegebundenen Gegensatz stand. Deren gab es damals noch nicht viele. Wenn Wagner also hinter dieser Kritik, die das Thema zahlreicher Gespräche bildete, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die Handschrift seines Freundes Louis Schindelmeißer wiederzuerkennen glaubte, so offenbarte er damit gleichzeitig den taktischen Stellenwert, den der Verfasser dem Artikel beigemessen haben mußte: sich vor der endgültigen Vergabe der offenen Kapellmeisterstelle trotz geringer Aussichten vielleicht doch noch einmal durch eine gezielte Verunglimpfung seines favorisierten Konkurrenten Wagner als ernsthaften Bewerber ins Spiel zu bringen. Wagner hat in mehreren Briefen Schindelmeißer als Verfasser namhaft gemacht, wobei es keine andere Quelle als eben Wagner gibt. Daß Schmidt in Wien während der Auseinandersetzungen um die Morgenrothsche Replik Wagners Anspielung, der Bericht stamme von *einem gewissenlosen Freunde, den seine Unvorsichtigkeit mir bei meiner hiesigen Anstellung zum unbegünstigten Rivalen gab,* wider alles Erwarten nicht eigens zurückwies, könnte deren Richtigkeit bestätigen. Schindelmeißer selber schwieg sich aus. Nur wenige Jahre später, als sich Schindelmeißer Wagner wieder freundschaftlich zugesellt hatte und einer seiner verläßlichsten und feurigsten Vorkämpfer geworden war, kam das leidige Thema noch einmal brieflich zur Sprache. Wagner schrieb ihm am 16. Mai 1852: *Dich nannte ich in der Jugend meinen Freund: das Leben trennte uns räumlich — vielleicht auch geistig — nach verschiedenen Richtungen hin; eine ärgerliche, mir selbst unklare Rivalität hatte uns einmal gar schon fast in feindselige Stellung gebracht.* Was damit gemeint gewesen ist, bleibt unklar. Bestätigte Wagner einen Verdacht oder gab er einen Irrtum zu? Schindelmeißers Antwort ist nicht erhalten. Man müßte schon einen Zufallsfund machen, um diese Angelegenheit endgültig zu klären. Daß Schindelmeißer und Schmidt in engerer journalistischer Beziehung standen, ließ sich allerdings schon damals an den über den ganzen Jahrgang hin Schindelmeißer aus Pesth als bevorzugten Mitarbeiter nennenden Kopfrubriken der einzelnen Nummern der Schmidtschen Fachzeitschrift nachweisen und verschaffte Wagners Annahme zusätzliche Glaubwürdigkeit; zumal die Chiffren der recht zahlreichen Pesther Korrespondenzen (V-n; W-n; P. B.; B-n; R. V-n.; y; Pr. Br.; Rob. V-n.) kaum auf Schindelmeißer als Verfasser hindeuteten und damit die Vermutung nahelegten, andere, ungezeichnete und gleichzeitig bevorzugte selbständige Arbeiten Schindelmeißers müßten seine Mitarbeiternennung rechtfertigen. Der Beweis des ersten Anscheins war also erbracht.
Auch Burmeister geriet in den Verdacht der Verfasserschaft, wie die Auseinandersetzungen um Morgenroths Antikritik bewiesen. Er war wenig begründet, wohl aber verbreitet.

Der Bericht entstand, ohne zunächst bösartig zu scheinen. Die groß angelegte Einleitung mit ihrer etwas unangenehmen Betonung der aufrichtigen Gesinnung des Kritikers ließ erhebliche kritische und polemische Einwände erwarten und verfolgte den Zweck, Gegenreden im vorhinein abzuschneiden. Der (falsche) Hinweis auf den blutjungen Komponisten sollte den RIENZI als ein Erstlingswerk einführen und damit das Libretto als für einen Anfänger zu gigantisch erklären. Durch die frühzeitige Einflechtung des *blutjung* konnte sich jeder Leser das weitere selbst denken. Diese verbrämte Altersangabe war Wertung, nicht Biographie, ein polemischer Zeitzünder, der seine Wirkung erst in der Fortsetzung entfaltete. Nach der Textbeschreibung mußte jetzt nach altem Brauch eine ausführliche Musikbeschreibung folgen. Die aber war mangels Klavierauszug oder Partitur nicht zu liefern. So blieb der Artikel summarisch, um dort, wo er sich auf Einzelheiten bezog, nicht Stich zu halten.

Zwar fand der Verfasser die Ideen des Komponisten — er schrieb konsequent »Compositeur« — *oft ungemein geistreich*; aber von den Einzelpartien der Oper blieb nicht viel übrig. Das war eine auf die Dauer ermüdende Liste von Ausstellungen allgemeiner Art, für die sich der Kritiker die Beweise schenkte. Er hätte sie auch gar nicht beibringen können, weil sein kritisches Arsenal aus Geschmacksbegriffen bestand, die nicht zu Urteilen taugten. Diese wären weder zu beweisen noch zu widerlegen gewesen, sie wurzelten ganz im Persönlichen und wurden nur durch den Geschichtsverlauf selber überholt.

Da war Nr. 1 ein *verworrenes Spectakelstück;* Nr. 2 bestand aus *harmonischem Gewirre;* Nr. 3 war *ohne alle Melodie*; Nr. 4 *zu lang und unbefriedigend;* Nr. 5 bildete dann ausnahmsweise *eine Entschädigung der ausgestandenen Leiden des ersten Actes*; Nr. 6 erschien ihm dafür wieder *gesucht und unklar.* In der Art ging das über den Aufsatz hin, Nummer für Nummer wurde durchgehechelt, zwischendurch einzelne Lobesworte als Kontrastmittel eingefügt und hin und wieder eine kurze Betrachtung versucht. Für den Kritiker war Musik nur in ihrer Ausstrahlung auf Gefühl und Empfindung wirklich, und er vermißte an Wagner, was Hanslick ihm später vorwarf: das Empfindungsspiel. Was er meinte, klärte der Wortschatz seiner Zeit, auch wenn der Begriff von der »Reflexionsmusik« — darauf lief die Klassifizierung Wagners hinaus — nicht fiel. *Wenigstens kann ich die Schlußbemerkung nicht unterdrücken, daß Richard Wagner als musikalischer Volkstribun in Sachsen sich nicht so lange halten wird, wie Rienzi als römischer und unmusikalischer, und das war doch wahrhaftig gar nicht so lange. Ja so kann's und darf's nicht fortgehen. Ein Schritt weiter und es gibt gar keine Musik mehr. —*

Der Bericht war kaum anders als dilettantisch zu nennen, ihn zu widerlegen keine Kunst. Er baute sich auf Geschmacksbegriffen auf, deren ästhetische Substanz aus einem

dünnflüssigen Aufguß E. Th. A. Hoffmannschen Ideengutes bestand, nur daß aus einer romantischen Kernlehre ein plakatartiges Protestprogramm geworden war, das der Kritiker wie eine Standarte vor sich her trug. Was mit ihm nicht gedeckt schien, bekam die musikalische Existenz mit seltenem Starrsinn abgesprochen bzw. nicht zugesprochen.

Daß sich Musik auf die Dimensionen des Unbewußten zu stützen habe, bildete eine dieser zumal sehr unklar und wenig überzeugend vorgetragenen Sentenzen, Absage an jene damals so umstrittene Reflexionsmusik, zu der Schumann so gut zählte wie Berlioz oder Wagner oder nachher Brahms. Im 20. Jahrhundert sollte man das Intellektualismus nennen. Für den Autor, der seiner RIENZI-Kritik einen Absud ideologisch kritischer Prinzipien mitgab, waren komplizierte Satzverhältnisse nicht Ausdruck komplizierter gewordener Denkprozesse, die man zwangsläufig in der musikalischen Grammatik wiederfand, sondern Irrtumsentwicklungen, für die er nur Scheltworte übrig hatte. Verworren und überladen nannte er, was sein in konventionellen Kategorien denkender Geist nicht aufzugliedern vermochte. Wie anders konnte ein Kritiker denn von Textunverständlichkeit in der Oper reden — als ob es je eine durchmusizierte Oper gegeben hätte, deren Libretto beim ersten Hören ohne Textbuch verständlich geworden wäre; wie anders durfte ein Kritiker von Format mit Begriffen wie Verworrenheit und Unklarheit arbeiten — als ob nicht darüber nur nach sehr genauem Partiturstudium zu entscheiden gewesen wäre; wie anders ließen sich Prophezeiungen zur Überlebensfähigkeit eines gerade erst geborenen Kunstwerks abgeben, das sich noch dazu eines irregulären Erfolges erfreute — als ob außer dem Kunstwerk nicht noch gesellschaftliche Konstellationen dazugehörten, um ein Werk über die Jahre zu bringen.

Gerade nur ein Tag vor Erscheinen der Kritik war in Dresden Wagners Kapellmeistervertrag unterzeichnet worden. In dieser Hinsicht konnte ihm der Bericht nichts mehr antun; aber er gab seiner kapellmeisterlichen Arbeit zumindest eine schlechte Prognose, behauptete doch die versteckte Doppelanspielung: Wagner werde sich in Dresden weniger lang halten als der Rienzi der Geschichte. War das doppeldeutig zu verstehen? Galt es schon der Stellung des frischbackenen königlich-sächsischen Hofkapellmeisters mehr als der Oper RIENZI? Oder trafen zufällig Ereignisse zusammen, die eine solche Beziehung erst ermöglichten? Wenn es nicht beabsichtigt war, war es jedenfalls ein hintergründiger Zug von Geschichtsironie, die noch gerade rechtzeitig genug ein Körnchen Wahrheit so ganz nebenbei an die Oberfläche kehrte. Daß hier einem rachedürstenden, diplomatisch überspielten Kapellmeister die Feder geführt worden war, um der siegreichen Konkurrenz noch nach Möglichkeit Abbruch zu tun und bei rechtzeitigem Erscheinen der Nummer vielleicht sogar die Hoffnung zu nähren, die feststehende Bestallung durch Finten zum eigenen Nutzen zu verändern, wurde jedenfalls gerade durch diese Schlußzeilen nicht widerlegt.

e) Die Apologie des Musikmeisters Abendroth

Da bekam Wagner plötzlich Hilfe. Die Rezension seines unbekannten Kritikers erfuhr gleichfalls in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG eine ebenso heftige wie begründete Zurückweisung, die ihr zweifellos viel an Ansehen nahm, sicher aber auch eine der Ursachen für die niemals mehr überwundene Abneigung der Dresdner Lokal- und Leipzig-Wiener Fachkritik gegen Wagner wurde. Daß man über die Antikritik wütend war, bewiesen die z. T. sehr gehässigen Fußnoten Schmidts, bewiesen mehr noch die Bemerkungen in den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, die auf die Nachbarschaft wenigstens Beckers schließen ließen.

Die Antikritik war kenntnisreich abgefaßt und machte mit Klugheit die schwachen Punkte der Berichterstattung aus. Charakteristischerweise druckte die ABEND-ZEITUNG später aus einer anderen RIENZI-Polemik der Wiener Musikzeitung nach. Man lernte bald vorsichtiger zu sein, es im Falle Wagner mit einer Persönlichkeit zu tun zu haben, die nicht gewillt war, polemische Ergüsse wehrlos hinzunehmen und der auch empfindliche journalistische Waffen zu Gebote standen.

Der Verfasser des dreiteiligen Berichtes zeichnete als »Musikmeister Abendroth« und Wagner hat behauptet, ihn weder zu kennen noch den Auftrag zur Erwiderung gegeben zu haben. Wer sich hinter dem Pseudonym verbarg, erfuhr die Öffentlichkeit damals nicht. Das Dresdner Adreßbuch enthielt unter Abendroth keine Anschrift, und noch Glasenapp wußte mit dem Namen nichts anzufangen, so daß vermutlich auch Wagner nichts Näheres mehr hat in Erfahrung bringen können. Erst 1933 lüfteten ihn Kapp/Kastner in einer aus wenigen Wörtern bestehenden Anmerkung zum zweiten Band ihrer unvollendeten Wagner-Brief-Ausgabe noch als Pseudonym für den Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle Franz Morgenroth, der nach zeitgenössischen Nachrichten 1847 im Alter von 68 Jahren verstarb. Welche Unterlagen Kapp/Kastner für ihre Bestimmung zur Verfügung standen, wurde nicht mitgeteilt. Wahrscheinlich stützte sie sich auf 1910 und 1911 veröffentlichte Vermutungen Hirths, der Morgenroth überdies einen »treuen Anhänger Wagners« nannte. Jedenfalls war sie glaubwürdig. Die außerordentliche Werkkenntnis konnte nur von einem Musiker herrühren, der mit dem RIENZI engsten Kontakt hielt; das mußte ein Freund sein, der Wagner aber nicht hätte verborgen bleiben können, oder ein eigenwilliger Musiker, der das Werk seit der Einstudierung mitspielte und sich für Wagner (ohne dessen Wissen) schlug. Der pseudonyme Verfasser sprach von sich selber als von einem alten Musiker — Morgenroth war damals 64 Jahre alt; er unterzeichnete als Musikmeister und konnte auf diese Weise gut seinen Vorsteherrang als Konzertmeister geltend machen. Für einen älteren Musiker mit Witz lag es am Ende seines Lebens zudem nahe, aus einem so sinnfälligen Namen wie Morgenroth ein symbolisches Abendroth zu machen. Die biographischen Einzelheiten stimmten also zusammen, die sachlichen nicht minder, nachdem der Musikmeister Abendroth so gehörige Kenntnisse interner Begebenheiten verriet. Selbst wenn die Kapp/Kastnersche Erkennung von Abendroth gleich Morgenroth auf einem Irrtum beruhte, müßte dennoch der Verfasser dieses Berichtes nicht weit von einem Musiker nach der Art Morgenroths angesiedelt werden, zumal der Stil des Berichtes einen der engeren Wagnerfreunde mit Sicherheit ausschließt. Ob Wagner in der späteren Zeit mit Morgenroth engere freundschaftliche Beziehungen unterhalten hat, ist unprüfbar, aber wenig wahrscheinlich. Der Name Morgenroth fiel in den erhaltenen Wagner-Briefen nur ein einzigesmal, und auch da ging es nur um die Feststellung einer augenblicklichen Krankschreibung. Das war 1847. Wenige Wochen später ist Morgenroth tot gewesen.

Was Morgenroth vorbrachte, ging im Kern allerdings auf ein mit sechs Notenbeispielen versehenes Erwiderungskonzept Wagners zurück, das alle gefährlich sachlichen Gegenargumente gegen Schindelmeißer ausreichend skizzenhaft enthielt und auch den Aufriß einer den Nummern folgenden Darstellung wählte. Das längere Blatt war offensichtlich als Informationshilfe für Ferdinand Heine gedacht, der entweder Wagner in eigenem oder Morgenrothschem Auftrag darum gebeten hatte, oder der sich von Wagner zu Hilfe gerufen sah und um die Erwiderungsunterlagen bat oder sie gleich miterhielt, die er dann an Morgenroth weiterreichte. Wagner konnte mit dieser Lösung einverstanden sein. Es ist nicht einmal auszuschließen, daß er wirklich nicht wußte, wer sich hinter dem Pseudonym des Musikmeisters Abendroth verbarg; so wie man ihn Jahre später zur Schonung seiner Unbefangenheit eine Zeitlang darüber im Unklaren ließ, wer die Leserbriefe zum TANNHÄUSER in den DRESDNER ANZEIGER einbrachte, mochte es sich möglicherweise auch hier höchst zweckmäßig machen, sich von Wagner als bestem Kenner der Partitur die Informationen und damit die Waffen zur Entgegnung liefern zu lassen und die von Wagner insbesondere gewünschten Schwerpunkte zu beachten, im übrigen aber das eigentliche Arrangement ohne seine Witwirkung zu treffen. Wagner hat mehr-

mals mit dem Ton echter Überzeugung vorgetragen, nichts mit der Entgegnung zu tun gehabt zu haben und den Verfasser nicht zu kennen. Das eine war fein verschleierte Unwahrheit, die ihm kaum anders zu sagen blieb, das andere jedenfalls so lange nicht zu widerlegen, wie man nicht die unmittelbaren Beziehungen Wagners zu Morgenroth in dieser Sache nachzuweisen vermochte, auch wenn Wagners Behauptungen noch so sehr nach Schutzbehauptungen klangen. Das Konzept jedenfalls richtete sich an Heine, nicht an Morgenroth, und mit den vielfachen plumpen Ausfällen Morgenroths hatte er tatsächlich eben so wenig etwas zu tun wie mit der begünstigenden Nennung Meyerbeers, die er sich gewiß erspart hätte, wäre die Angelegenheit allein von ihm oder seinem engsten Freund besorgt worden. Wagners Konzept diente Morgenroth zum gern genutzten Gerüst für die Argumentation und den methodischen Aufbau, den er erweiterte und verkleidete, ohne sich zu scheuen, teilweise wörtlich auf Wagner zurückzugreifen, der auf diese Weise im Hintergrund wirksam blieb und zwar behauptete, sich auf einen ehrlichen Tadel zu freuen, sich aber *gegen Bosheit* verwahren zu müssen, weil er noch nicht fest genug stehe.

Die Morgenrothsche Entgegnung rührte an die Substanz der anonymen RIENZI-Polemik. Schon das war sehr geschickt, die Nationalgefühle zu beschwören und die nach wie vor übertriebene Vorliebe für das Ausländische zu kritisieren. Dabei unterstellte er seinem Gegner, einer jener Negationskritiker zu sein, die sich zu allen Zeiten an den Interessen deutscher Kunst versündigten: erst gegen Beethoven, dann gegen Weber, dann gegen Meyerbeer und jetzt gegen Wagner zu Felde zogen. Das war eine sehr kluge und scharfsichtige Mentalitätsbeobachtung über die historische Einheit mäkelnder Dispositionen, im Beethovengegner von vor zwanzig oder dreißig Jahren den Wagnerpolemiker seiner Zeit wiederzuerkennen. Vor allem aber machte es sich vor den Lesern gut und wirkte vorzüglich, fremde kritische Autorität zu schwächen.

Für Morgenroth lagen die Verhältnisse einfacher als für seinen anonymen Gegner. Morgenroths Denken war unkomplizierter. Er näherte sich Wagner schlicht vom Musikalischen, nicht vom Intellektuellen. Ihn kümmerten deswegen auch apriorische Fixierungen seines Gegners wenig: ein solcher Text sei mit Aussicht auf Erfolg für einen Anfänger nicht komponierbar, oder, ein Stück weiter gebe es keine Musik, und ähnliches mehr. Die RIENZI-Musik hatte ihn gepackt und er war davon überzeugt, daß solche Faszination nicht auf Lüge beruhen konnte. Mit der Musik Meyerbeers, den er gleichfalls unter die Großen der Zeit zählte, erging es ihm nicht anders. Das musikalische Empfinden für den Augenblick überwog das logische Räsonnement über die Fehler und Nachteile, die der neuromantische Kreis Meyerbeerscher Musik zuschrieb. Daß Morgenroth darum wußte, darf unterstellt werden. Las er die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG, dann las er erst recht die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Er war kaum Wagners Parteigänger, der sich ausschließlich auf ihn spezialisierte. Damit hätte sich seine Meyerbeerverehrung nicht vertragen, die seine Nähe zum Wagner der RIENZI-Musik und die Grundzüge seines Geschmacks freilegte. Immerhin ist aber seine Antikritik nach der HOLLÄNDER-Premiere geschrieben worden. Er wußte um den neuen Weg, der sich gegen Meyerbeer richtete, und er billigte ihn. Seiner Liebe zu Meyerbeer tat das keinen Abbruch.

Das aber war es, das Morgenroth nicht ruhen ließ: in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG den RIENZI dargestellt zu sehen, als sei er eine Oper unter vielen anderen, und nicht ein Bühnenstück, das Dresdens Tagesgespräch bildete und in vier Wochen sechsmal bei erhöhten Preisen und gedrängt vollem Hause gegeben worden war. Sechs Reprisen in

so kurzer Zeit — für eine Kleinstadt wie Dresden bedeutete das den wiederholten Besuch schon bedienter Theaterfreunde, die sich den RIENZI mehrmals anhörten. Anders ließ sich nicht sechsmal ein volles Haus erzielen. Das mußte aber auch der Kritiker wissen, der vorgab, fünf dieser Aufführungen miterlebt zu haben. Wenn er trotzdem behauptete, die Oper sei so verworren und lärmend gearbeitet, daß das Interesse an ihr bereits nach dem ersten Akt verloren gegangen sei, dann log er, um das Publikum schlecht zu beeinflussen und vom neuerlichen Besuch der RIENZI-Musik abzuhalten. Das stimmte auch mit der Kritik überein, die gesiebtes Material vorlegte, überging, das für Wagner sprach, und was übrigblieb so kombinierte, daß daraus nicht andere als nur unangenehme Schlüsse über Wagner zu ziehen waren.

Alles das setzte Morgenroth mit dürren Worten an den Anfang. Für ihn bedeutete die RIENZI-Kritik mehr eine Charakter- als eine Fachfrage. Man konnte seiner Meinung nach nicht ableugnen, was Tatsache war, es sei denn um den Preis, sich der Bösartigkeit bezichtigen zu lassen. So nannte er den Gegner hämisch und immer wieder hämisch, unterstellte ihm Neidgefühle und wies die Fachkenntnisse des Kritikers als sehr problematisch nach. Daß Morgenroths Argumente schmerzlich getroffen haben, erläuterte die bitter-gallige Reaktion Schmidts, der seinen Kritiker ausdrücklich in Schutz nahm, seine Hämischkeit bestritt und die *unwiderlegbarsten Beweise* von den gediegenen musikalischen Kenntnissen des Korrespondenten zu besitzen behauptete. Aber Schmidts Position war schwach. Die Blößen des von ihm so mühselig Verteidigten lagen zu offen.

Schon die ersten Sätze Morgenroths waren unwiderlegbar und rückten den Gegner in ein ungünstiges Licht. Morgenroth wies da nach, daß der Korrespondent dem RIENZI die Fehler erst andichtete, die er dann rügte, indem er wesentliche Züge der Oper unterschlug. Er bezog sich dabei zunächst auf den unvollständig wiedergegebenen Text, stellte richtig und widerlegte anschließend die Ausführungen über die Musik. Der Proportionsunterschied war dabei auffallend. Der anonyme Korrespondent entwickelte ausführlich den Text und wischte über die Musik mit allgemeinen Redensarten hinweg; sein Gegner ergänzte nur die Unvollkommenheiten der Librettoangaben, um dann eine wahrhaft riesige Abhandlung über die Musik zu beginnen, die für den Uraufführungskritiker alles andere als angenehm zu lesen gewesen sein muß.

So münzte sich die Antikritik unversehens zur umfangreichsten Fachbesprechung um, die Wagner bis dahin zuteil geworden war. Dabei hatte Morgenroth als Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle seinem Gegner einen für damalige Verhältnisse unschätzbaren Vorteil voraus: er kannte die Partitur genau. Wo der eine aus dem Gedächtnis zitieren mußte, konnte Morgenroth füglich beweisen. Aus der musikkritischen Situation der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war das ein Vorzug, weil man bis zur Mitte des Jahrhunderts die sogenannten Hörkritiken abschätzig beurteilte, ja, sie mitunter gar nicht erst gelten ließ. Man verlangte vom Kritiker unbedingte Partitur- oder doch wenigstens Klavierauszugkenntnisse, anderenfalls die Kritik erheblich an Wert verlor. Zu hören brauchte er eine Musik nur bedingt — die Beurteilungskategorien waren dem musikalischen Satz angepaßt. Ihn zu erfassen benötigte man in erster Linie die Kenntnis der Partitur. Erst als die Klangfarbenmusiken der Linie Berlioz-Liszt-Wagner aufkamen, konnten die meisten Kritiker nicht mehr auf die Begegnung mit dem lebendigen Klang verzichten. In demselben Maße gewannen die Hörkritiken an Bedeutung, bis sich das Verhältnis im Laufe des Jahrhunderts umkehrte.

Zur Zeit des frühen Wagneraufbruchs brandmarkte man noch hin und wieder gewöhn-

liche Kunstkritik ohne Partiturstudium als Scharlatanerie. Hier setzte auch Morgenroth ein, hier fand er den schwächsten Punkt in der Darstellung. Morgenroth versäumte denn auch nicht, sich über des Gegners stereotypes »wenn ich mich nicht irre« lustig zu machen. Der Gegner zitierte seine Proben aus dem Gedächtnis, wie ja überhaupt die damalige Musikkritik noch gerne mit Notenbeispielen arbeitete. In den meisten Fällen brachte er seine Notenauszüge auch richtig an, was zweifellos eine wirkliche Leistung bedeutete und hohe Musikalität und technischen Ausbildungsstand verriet; trotzdem waren es Beispiele aus dem Gedächtnis, die keinen Anspruch auf Authentizität erheben konnten. Also mußte er sich einen Irrtumsvorbehalt einräumen. Das war der neuralgische Punkt, den Morgenroth (Wagner) erkannte und unfair aufbrach. An dieser Stelle fand sich auch der einzige, Morgenroth zustimmende Kommentar Schmidts. *Ein Kritiker, der zu jedem Beleg seiner Kritik hinzusetzen muß: »wenn ich mich nicht irre«, — sollte so lange schweigen, bis er weiß, daß er sich nicht mehr irrt,* hieß es bei Morgenroth, und Schmidt pflichtete ihm ein einzigesmal unter achtunddreißig sonst feindlichen Kommentaren bei: *Da können wir dem Hrn. Einsender nicht Unrecht geben. Unser Referent hätte sich ohne genaue Einsicht in die Wagner'sche Partitur aller Anführung von Musikbeispielen enthalten sollen, obwohl derlei unbedeutende Irrungen der Gründlichkeit seiner Kunstansicht keinen Eintrag thun können,* womit Schmidt seinen Korrespondenten immerhin noch geschickt verteidigte. Schmidt hatte ja Recht, wenn er die wirklich unbedeutenden Fehler in den Notenbeispielen seines Beauftragten als Bagatellen abtat, die das Urteil nicht beeinflußten.

Morgenroth ging aber weiter. Seine Taktik lief darauf hinaus, dem Gegner ganz allgemein kritisches Unvermögen nachzuweisen und nicht bloß Irrungen aus Gedächtnislükken. Die Kritik sollte auf diese Weise auch dort unglaubwürdig gemacht werden, wo Geschmack auf Geschmack traf; der Leser sollte den Eindruck erhalten, als sei die RIENZI-Kritik nichts anderes als ein Akt von Niederträchtigkeit eines moralisch zweifelhaften Mannes gewesen, den Neid zu einer als Kritik kaschierten Haßkampagne nötigte. Natürlich war das gezielt — Morgenroth wähnte doch genau so gut wie Wagner und die anderen Kapellmitglieder zu wissen, wer sich hinter dem Wiener Bericht verbarg und welche Motive den Verfasser getrieben hatten, unter allen Umständen das frische Ansehen des jungen Komponisten und Kapellmeisters zu untergraben oder doch mit einer unangenehmen Hypothek zu belasten, was ihm ja auch gelang.

Nr. 1 enthielt angeblich zuviel Lärm — Morgenroth bemerkte, ausgerechnet an dieser Stelle begleite das Orchester nur mit leichten Streichquartett-Einwürfen; der Unbekannte vermißte die Melodie — Morgenroth führte den Applaus an, den vom Kritiker unterschlagene Arienteile regelmäßig erhielten; Nr. 5 sollte gut instrumentiert sein — Morgenroth bewies ihm, daß Wagner den Friedensboten-Chor, um den es sich handelte, überhaupt nicht instrumentiert hatte, sondern a capella singen ließ; Rienzis berühmtes Gebet stehe in G- oder A-Dur, wurde behauptet — weder noch, konnte Morgenroth (Wagner) erwidern, das Gebet stehe in B-Dur; der Kritiker klagte über Langeweile und Gedehntheit — Morgenroth fing das Argument mit dem Verhalten der Dresdner Hofopernsänger ab, die, in ihrer RIENZI-Begeisterung, bei der Verteilung der Oper auf zwei Abende die von Wagner aus Kürzungsgründen weggestrichenen angeblich so langweiligen und gedehnten Partien sogar gegen die Bemühungen Wagners ausdrücklich wieder einzufügen verlangten, weil sie Ausführende wie Publikum gleicherweise tief beeindruckten; da ging es um Verworrenheit und Unklarheit im Kontext der Partien — Morgenroth analysierte und

überzeugte, daß der Kritiker die inneren Beziehungen in der Oper und die Nuancen in den Zusammenhängen nicht begriffen habe. Morgenroth rollte die gegnerische Kritik auf diese Weise Punkt um Punkt auf. Vom Lieblingsvorwurf Verworrenheit und Unklarheit vor allem blieb nicht viel übrig, zumal Morgenroth seinem Gegner mit gleichen Waffen begegnete und seinerseits die in die RIENZI-Kritik eingeflochtenen Wertmaßstäbe und Beurteilungskategorien als unklar und verworren zurückwies und ihm selber sogar der Nachweis der inneren dramatischen Beziehungen in der Oper zu gelingen schien. Hier spielte denn auch Morgenroth mehrfach das vom Gegner behauptete fünfmalige Anhören des RIENZI zum Nachweis der geringen rezeptiven Fähigkeiten eines Mannes aus, dem nach fünfmaligem Hören immer noch das Wesentliche der Musik entging oder, das war wohl eigentlich gemeint, der es bewußt unterschlug . . . *weil diese Kritik scheinbar mit so großer Unparteilichkeit wie Sachkenntniß verfaßt ist, daß sie ihre wahre Absicht, der weiteren Verbreitung eines in der That so außerordentlichen Werkes wie »Rienzi« nachtheilig zu seyn, nicht verfehlen kann, während sie doch auf der andern Seite so animos ist, und so sehr aller Gründlichkeit entbehrt, daß hier, wo diese Oper sich in wenigen Monaten fast eingebürgert hat, die löbliche Absicht des Verfassers wohl kaum mehr in Zweifel zu stellen sein dürfte.* Morgenroths Beweisführung gipfelte immer wieder in der Zurückweisung des Geschmacksvorwurfs von der Unklarheit und Verworrenheit. In einer psychologisch auskalkulierten Steigerung wurden seine Argumente von Mal zu Mal härter, bis es kurz vor dem Ende seines Artikels nur noch grob hieß: *Man wird es wirklich müde, den ewigen unsinnigen Refrain von Unklarheit dieser Musik . . . immer noch widerlegen zu sollen.* Und um die Widerlegung gerade dieses Arguments hatte Wagner ausdrücklich gebeten.

Nicht einmal Randbemerkungen ließ sich Morgenroth entgehen, z. B. die genormte Feststellung vom »blutjungen« Wagner. Morgenroth unterstellte dem Kritiker, das wirkliche Alter Wagners gewußt zu haben und damit auch, daß eine Oper wie der RIENZI kein Erstlingswerk sein könne, oder, von der Situation her anders gesehen, wie es nahe lag, daß die Kapelle keineswegs einen blutjungen Mann zum Kapellmeister erhalten habe — Morgenroth erkannte sehr wohl die hintergründig bösen Gedanken, die Schindelmeißer leiteten, als er diese umstrittene Bemerkung vom blutjungen Wagner machte. Lüftete man die Anonymität Schindelmeißers, verlor sie weiter an Gewicht; schließlich war Schindelmeißer nur knapp anderthalb Jahre älter als Wagner und die Kapelle hätte, wäre Schindelmeißer wirklich ihr neuer Leiter geworden, kaum einen Altersunterschied zwischen den beiden bemerkt.

Zu guter Letzt spielte Morgenroth den HOLLÄNDER aus und schloß mit einer Entgegnung auf die Prophezeiungen über Wagners Zukunft. Wagner habe sich mit seinen beiden Opern wie mit der ihm zugesprochenen Kapellmeisterstelle das günstige Urteil des beschworenen musikalischen Tribunals bereits gesichert, von dem der Gegner wissen wollte, es stimme gegen Wagner und billige ihm in Dresden keine lange Lebensdauer zu. Der Scharfsichtigkeit Morgenroths, der, souffliert, sogar die historische Bedeutung des HOLLÄNDERS als den Beginn einer neuen Epoche der dramatischen Komposition erkannte — von Schmidt höhnisch mit Fragezeichen kommentiert —, war wenig entgegenzusetzen. Seine Behauptungen waren beweisbar, die des Gegners nicht. Morgenroth hatte eine Antikritik geschrieben, aber nicht Meinung gegen Meinung gesetzt. Auch wenn nicht Schladebach der angesprochene Verfasser war, so stand der Bericht nicht weit von seiner Ansicht entfernt und die Antikritik mußte für ihn vernichtend zu lesen sein. Da half

auch aller Starrsinn nicht und nicht das Gezeter über die Journallobhudeleien, mit denen Wagner sich umgab; aber Morgenroths Replik war, eben weil sie so viel Richtiges enthielt, geeignet, die Situation Wagners in Dresden äußerst ungünstig zu beeinflussen. Der Aufwand, den Schmidt und den man von Dresden aus trieb, um den Korrespondenten zu retten, war nur ein Zeugnis dafür.

f) Schmidt-Kommentare

August Schmidt unterstellte der Morgenrothschen Replik einige Dutzend Anmerkungen, um den so arg geschundenen Mitarbeiter, wie es seine Pflicht war, zu decken. Sie waren von teilweise erschreckender Gehässigkeit, fingen aber Morgenroth dort ab, wo sich der »alte Musikmeister« im Eifer zu weit vorgeprescht hatte. In der Erbitterung über die Animosität des Kritikers, der eine Oper zu einem Zeitpunkt ehrenrührig angriff, an dem man längst über ihren entschiedenen tatsächlichen Erfolg Bescheid wußte, ließ sich Morgenroth zu Ausdrücken hinreißen, die von wenig guter Lebensart zeugten. Selbst wenn Morgenroth glaubte, unbedingt Beschimpfungen wie boshaft, bösartig, animos, hämisch usw. ausstoßen zu müssen, die in Wagners Informationsentwurf ausgenommen den Schlußausruf »Scheißzeug« fehlten, hätte eine einmalige Nennung mehr als ausgereicht. Die ständige Wiederholung immer derselben Injurien ermüdete und gab dem Angegriffenen moralisch Recht. Auch den Kritiker »taub« zu nennen war vor allem in Hinblick auf Dresdner Verhältnisse — Burmeister-Lyser war taub! — überflüssig, desgleichen die humoristische Drohung mit *einer kampfbegeisterten Schaar*, gemeint war das sächsische Militär, das den Chor Nr. 8 zu einem sogenannten »Favoritmarsch« erklärt hatte. Auch Morgenroths Behauptung stimmte nicht, der Kritiker habe die Oper lächerlich machen wollen, desgleichen mußte seine These, ein Kritiker ohne übernormales Gedächtnis dürfe sich nicht als Kunstrichter betätigen, auf energischen Widerspruch stoßen. Es war eine übertriebene Auflage, einen RIENZI-Beurteiler zu verpflichten, die wesentlichsten Motive und Harmonisationen der Oper fehlerfrei nach dem Gedächtnis aufzeichnen zu können, wie auch seine Angabe dringend in Zweifel gezogen werden mußte, es gebe eine ganze Reihe von Musikern, die den RIENZI vollständig auswendig spielen könnten, ohne je die Partitur gesehen zu haben — und das nach fünf Aufführungen. Es war schon sehr fraglich, ob sich das in einem Einzelfall beweisen ließ, ganz sicher nicht konnte man es verallgemeinern. Ohne Zweifel tat sich Morgenroth mit diesen und ähnlichen kruden Behauptungen viel Abbruch; denn sie boten leicht vermeidbare Angriffsflächen.

Darüber hinaus zeugten die Anmerkungen eher gegen Schmidt als gegen Morgenroth und bestätigen vieles von dem, was das REPERTORIUM an negativen Charaktereigenschaften über Schmidt verbreitete. Es war bspw. von Schmidt unschön, die zutreffende Selbstvorstellung Morgenroths, er sei ein »alter« Musiker, ohne Gegenbeweise einfach in Zweifel zu ziehen, nur um dadurch auszudrücken, die Redaktion suche den Verfasser in einer anderen Richtung zu finden, nämlich als verlängerten Arm Wagners. Auch Wagner muß das so aufgefaßt haben, sonst hätte er in seinem späteren Brief an Schmidt nicht so auffällig Wert auf die Feststellung gelegt, ihm sei der Verfasser der Antikritik unbekannt. Wäre es Schmidt so schwer gewesen, den wirklichen Verfasser herauszufinden? Hatte Schmidt einen anonymen oder pseudonymen Artikel aufgenommen, dessen wirklichen Urheber er nicht kannte? Gemessen an der Empfindlichkeit der damaligen besseren Presse gegen anonyme Einsendungen war das kaum zu unterstellen. Näher lag zu glauben, daß Schmidt, nicht Wagner wußte, wer sich hinter dem Pseudonym Abendroth verbarg, Schmidt aber — übrigens zu Recht — an eine durch Wagner bestellte Arbeit glaubte.

Mehr noch verriet die in den meisten Anmerkungen zu Tage tretende Banalität die Handschrift Schmidts. Äußerungen, das heutige Publikum sei urteilsfähiger als das frühere der klassischen Zeit, nur gebe es keine Komponisten mehr von solcher Bedeutung wie damals, waren schon im Jahre 1843 nicht mehr als billige Phrasen. Und wenn er gleich zweimal einfügte, Morgenroths Replik sei nicht um ein Unrecht wiedergutzumachen abgedruckt worden, sondern um den Schein der Parteilichkeit zu vermeiden, so wirkte auch diese Begründung bei der Musterung von Redaktionskommentaren befremdlich, die sich fast ausnahmslos antiwagnerisch gebärdeten und Morgenroths Antikritik *bei weitem hämischer* nannten als die Kritik, die mit ihr paralysiert werden sollte. Solange es darum ging, den eigenen Korrespondenten gegen die massiven Anfeindungen Morgenroths in Schutz zu nehmen und den Eindruck zu zerstreuen, als sei der Kritiker ein dummer Junge, handelte Schmidt in der Wahrung eigener Interessen gerechtfertigt. Dem Standpunkt der von ihm so beschworenen Unparteilichkeit widersprach er dort, wo er seines Korrespondenten Kritik durch Beifügung weiterer wagnerfeindlicher Zitate zu bestätigen suchte, ohne seinerseits auch nur mit einem Wort auf die Fülle wagnerfreundlicher Besprechungen einzugehen, die zum echten Wagnerbild des Jahres 1843 nun einmal mit dazu gehörten. Der Bericht der RHEINISCHEN ZEITUNG über den RIENZI und der selbst bereits aus zweiter Hand übernommene Kommentar der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT über den HOLLÄNDER, er sei das langweiligste, was je vorgekommen, kamen Schmidt in seiner Situation gerade recht, und er spielte sie bedenkenlos gegen Morgenroth und den jungen Wagner aus, obwohl er selbst im Falle der benannten Oper keinerlei Urteilskompetenz besaß — er hörte den RIENZI erst über ein Jahr später in Hamburg! — und außerdem wissen mußte, daß die von ihm angeführten Berichte in Werkstätten entstanden zu vermuten waren, aus denen auch der RIENZI-Artikel der eigenen Zeitung stammte.

Das andere, das er im Interesse seines Korrespondenten geltend machte, überzeugte nicht. Der Kritiker habe den RIENZI keineswegs grundsätzlich verdammt, behauptete er, sondern nur die Richtung bekämpft, der er zugehöre. In Wirklichkeit benannte die Polemik in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG nicht einmal die historischen Leitbilder, die im RIENZI leicht genug zu ermitteln waren, ganz anders also als vergleichsweise Theodor Hagen, der sich wirklich mit der Richtung der Großen Oper auseinandersetzen sollte. Das Lob endlich, das sich die Zeitung in zwei oder drei Nebensätzen mühsam und widerwillig abquälte, bildete kein Äquivalent gegen die prinzipielle Herummäkelei, auch wenn sie noch nicht den Bereich jener etwas dümmlichen Besserwisserei berührte, an den Schmidt erst später stieß. Das alles lief auf eine Niveaufrage hinaus, die für die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG ungünstig beantwortet werden mußte. Insofern waren es Schutzbehauptungen, wenn Schmidt dem Morgenrothschen Vorwurf, man habe unterschlagen, was für Wagner spreche, erwiderte: *Alles, was hier vermißt wird, ist, wenn auch nur angedeutet, doch keineswegs gänzlich übergangen worden,* oder: *Von einer Oper, die fünf Stunden dauert, kann wohl in einer gedrängten Kritik nicht Alles erwähnt werden,* und ähnliches mehr. Sicherlich mußten bei jeder mit der Lupe systematisch durchgemusterten Kritik Rückstände übrigbleiben, an denen man Gegendarstellungen anbringen konnte, weil nun einmal jede Setzung die Gegensetzung in sich einschließt; wohl aber entschied nicht die aus dem Zusammenhang abgelöste Einzelbemerkung über die grundsätzliche Haltung des Referierenden zu seinem Objekt, sondern diese bestimmte umgekehrt den Wert der einzelnen Äußerung. Daß aber die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG aus Prinzip Wagner übelwollte, daran konnte inzwischen nicht mehr gezweifelt

werden. Die Zeiten, in denen die Schmidt-Zeitung noch Erfolgsnotizen über Wagner brachte, gehörten vorerst der Vergangenheit an.

g) Ein privates Zwischenspiel. Der Lyser-Brief

Anfang April überraschte Wagner ein Beschwerdebrief Burmeisters. Anlaß dazu boten offensichtlich eine Bemerkung in der Morgenrothschen Replik *(Wenn der Kr. in dieser, so wie fast in allen Recitativen und Solis, den Text, namentlich wie ihn T i c h a t s c h e c k ausspricht, nicht verstanden hat, so wird er ziemlich der Einzige im Theater gewesen seyn, der so unglücklich war. Wenn m a n a b e r t a u b ist, muß man keine musikalischen Kritiken schreiben!)* sowie eine private Information, Wagner verdächtige Burmeister der Verfasserschaft am RIENZIfeindlichen Artikel in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIKZEITUNG. Wagner antwortete dem einflußreichen Kritiker postwendend, um ihm den Gedanken auszureden, in ihm oder in einem seiner Freunde den Urheber der öffentlichen Antwort zu sehen, zum andern, um sicherzustellen, nie an Burmeister als den Verfasser des umstrittenen Berichtes gedacht zu haben. *Ich gebe Ihnen die feierliche Versicherung, daß sowohl Sie, als Ihr Freund, der Ihnen aus Wien berichtet hat, im vollkommensten Irrthum über mich begriffen sind. Eine Rezension über meinen* RIENZI *in der Wiener Musik-Zeitschrift habe ich gelesen, mich von der böswilligen Absicht des Rezensenten — mir zu schaden — überzeugt, u. meine Vermuthung gegen einige meiner hiesigen Bekannten ausgesprochen, daß diese Rezension von Herrn Kapellmeister* SCHINDELMEISSER, *welcher vor einiger Zeit in Dresden war, herrühre. . . . / Ich bin während meines Aufenthaltes in Paris durch die Noth getrieben worden, ab u. zu Aufsätze in öffentliche Blätter zu schreiben; seit ich nach Deutschland zurückgekommen bin um als Componist aufzutreten, habe ich den festen Entschluß gefaßt nicht das Geringste mehr für Journale ETC. zu schreiben. Ich gebe Ihnen mein Wort, daß ich diesem Entschluß bis heutigen Tages getreu geblieben bin, denn selbst meine Biographie in der Zeitung für die elegante Welt, war nicht mit meinem Willen für ein Journal bestimmt. Von wem daher auch die von Ihnen erwähnte Gegen-Kritik herrühren möge, von mir ist sie nicht u. kann auch von keinem meiner speciellen Freunde herrühren, da darin der Verdacht ausgesprochen ist, die genannte Wiener Rezension meiner Oper sei von Ihnen verfaßt, ein Verdacht, der sowohl bei mir als bei meinen Freunden nie aufgekommen oder auch nur berührt worden ist.* Der Gedanke war in der Tat absurd. Burmeisters journalistische Begeisterung für den RIENZI hatte sich in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK vom 16. November 1842 viel zu eindeutig niedergeschlagen, als daß man ihm noch dazu eine so dilettantisch gemachte Polemik hätte zutrauen dürfen. Eine andere Frage war, ob man wußte, wer sich hinter dem Pseudonym Wahrlieb verbarg und ob sich Morgenroths Anwurf vom tauben Kritiker wirklich gegen Burmeister richtete, der selber wieder nur unter dem Namen Lyser auftrat, und nicht viel eher im Eifer einer ärgerlichen Auseinandersetzung als ungezielter Ausrutscher unterlief, wie ihn bspw. der Redakteur Schmidt begriff und tadelte, ohne eine Beziehung etwa zu Lyser-Burmeister herzustellen! Wahrlieb als Lyser zu vermuten mußte man schon ein sehr aufmerksamer Leser sein, weil Lyser das Wahrlieb-Pseudonym aus Hamburg mitbrachte, wo es noch weiterbestand. Wagner hat es sicherlich nicht gewußt, sonst hätte er in seinem Antwortschreiben an Lyser dankend darauf Bezug genommen und dem Kritiker nicht ein Angebot unterbreitet, das unter Berücksichtigung des schon erfolgten Einsatzes für seine Oper eines leichten Hauches von tragikomischer Peinlichkeit nicht entbehrte: ihm die RIENZI-Partitur mit dem Bemerken zur Durchsicht anzubieten, alle bisherigen Kritiken rührten von Leuten her, die ihm zu übel oder zu gut gesonnen

seien, *vor Allem aber von Leuten, die sich auf das Fach nicht verstanden, wie Braunthal u. s. w.*, und er erwarte nun gerade von Burmeisters Kritik, falls er über die Oper schreiben wolle, *das Richtige, was jetzt noch gefehlt hat.* In Wahrlieb Lyser wiederzuerkennen wurde erst in späteren Jahren einfacher, als er für Dresden keine nennenswerte Bedeutung mehr besaß. Auch die zweite Frage läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Wagner jedenfalls sah in Schindelmeißer den Verfasser der RIENZI-Polemik, daran besteht kein Zweifel. Nun gehörte zwar Morgenroth nicht zum engeren Wagnerschen Freundeskreis; aber daß des redseligen Wagner immer wieder ausgesprochene Vermutung nicht zu ihm durchgesickert sein soll, erscheint wenig glaubwürdig. Morgenroths Artikel unterstellte der Polemik so deutlich persönliche Absichten, die Lyser gar nicht haben konnte, eben weil er hauptberuflich Schriftsteller und dazu taub war, daß sich Morgenroths Bemerkung über die Taubheit des Kritikers mit mehr Recht ohne unmittelbare Anspielung auf Burmeister verstehen ließ — eine mittelbare sei nicht ausgeschlossen. Daß sich ein Musiker wie Morgenroth gegen die Kritiken eines tauben Hörers ggf. auflehnte, war verständlich und nicht unberechtigt. Die doppeldeutige Feststellung, ein Tauber möge nicht Musikkritiken schreiben, mochte durchaus hintergründig auf einen Mann wie Lyser zielen, ohne daß man ihn deshalb gerade der vorliegenden Kritik bezichtigen wollte; das fiel eher als ein Nebenprodukt ab, mit dem man aus anderem Anlaß zum Ausdruck bringen konnte, was man von einer Verbindung von Taubheit und beruflich betriebener Musikkritik hielt. Im äußersten Fall ging Morgenroth vom Besonderen zum Allgemeinen, nannte Schindelmeißer taub, weil er Dinge behauptete, die er hätte hören müssen, und schlußfolgerte etwas geschmacklos gegen Lyser gerichtet, Taube sollten nicht den Musikkritiker spielen.

Auch der wichtigste Lyser-Biograph Friedrich Hirth ist zeitweise der Meinung gewesen, in Lyser-Burmeister den Verfasser des Wiener Artikels sehen zu müssen. Er berief sich dabei vor allem auf Lysers ständige Korrespondententätigkeit für Schmidts Zeitung, die aber, was Hirth offensichtlich nicht überblickte, gleicherweise für Lysers Frau Caroline wie für Schindelmeißer zutraf. Außerdem unterliefen ihm einige nicht zuletzt Zuordnungsirrtümer. Daß er wie Morgenroth im Wunsch des Verfassers, also Schindelmeißers, die RIENZI-Ouverture (am Tage der Uraufführung versteht sich wohl) gerne zweimal (also da capo) zu hören, einen Widerspruch zu dessen Hinweis erblickte, die Oper RIENZI erst nach fünfmaligem Besuch zu beurteilen, wog weniger schwer, obwohl schon Schmidt in einer seiner gegen Morgenroth gerichteten Anmerkungen diesen Interpretationsfehler rügte und Hirth, sofern er überhaupt auf die überzeugende Schmidtsche Zurechtweisung gestoßen sein sollte, sich eigentlich hätte genötigt finden müssen, eingehender bei diesem Thema zu verbleiben, wenn er schon eher Morgenroth als Schmidt beipflichtete und, mehr nach Wunsch als nach Wirklichkeit, in diesem angeblichen Widerspruch ein charakteristisches Merkmal der nicht immer sehr ausgeprägten Burmeisterschen Wahrheitsliebe wiederzuerkennen wähnte. Entscheidender beeinflußte die Antwort auf die Kernfrage nach der Verfasserschaft des Artikels allerdings Hirths unbelegte und unbewiesene Behauptung, Schmidt selber habe in einer Notiz mitgeteilt, der Artikel stamme vom *ständigen* Rezensenten der Zeitschrift — der, selbst wenn sich eine solche Mitteilung auffinden ließe, jedenfalls zur Zeit der RIENZI-Premiere Burmeister nicht gewesen wäre, weil dieser erst zum Jahresbeginn 1843 tastend die Verbindung mit Schmidt aufnahm und es dann noch Monate dauerte, ehe daraus eine (bis zum großen Streit) regere Korrespondententätigkeit erwuchs. Nicht minder fragwürdig war Hirths Deutung des Wagnerbriefes vom 25. Februar 1843 an Schumann, der angeblich den Schindelmeißerschen Aufsatz mit Banck in Zusammenhang brachte. In Wirklichkeit meinte Wagner aber wohl den mit P. B. abgezeichneten (also mit weit mehr Recht als die RIENZI-Polemik Schindelmeißers drei Wochen später auf Lyser = Peter Burmeister verweisenden) und von Hirth unberücksichtigt gelassenen Artikel vom 18. Januar 1843 in der Schmidt-Zeitung, hinter dem Wagner damals Banck als Verfasser vermutete. Später hat Hirth seine Burmeister-Thesen nicht mehr aufrechterhalten. Nach sorgfältiger Abwägung des Für und Wider folgerte er: *Gegen den Kritiker Lyser sprechen indes zwei sehr gewichtige Argumente; er hat schon*

1842 — was ich bei der Abfassung des erwähnten Aufsatzes nicht wußte, — über den »Rienzi« in den Ausdrücken höchster Begeisterung geschrieben: in »Ost und West« 1842, Nr. 93 und im »Ungar« sogar zweimal 1842, Nr. 250, wo er den »glänzenden Erfolg« der neuen Oper konstatiert und Nr. 270, wo er neuerdings von dem »glänzenden Erfolge« spricht. Eine solche Charakterlosigkeit, daß er dreimal pro und einmal kontra geschrieben hätte, darf man Lyser doch nicht zutrauen. In dieser Aufstellung hatte Hirth nicht einmal den bedeutsamen RIENZI-Artikel Burmeisters berücksichtigt, den er unter dem Pseudonym Wahrlieb noch im November 1842 in die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK hineinbrachte und der eindeutig Wagnersche Angelegenheiten besorgte. Selbst wenn man Burmeisters spätere Entwicklung berücksichtigte, die keineswegs mehr unbedingt wagnerfreundlich verlief und auch das Urteil über den RIENZI anders zu formulieren nötigte, war an der Voreingenommenheit Burmeisters für Wagner in jenen frühen vierziger Jahren so wenig zu zweifeln, daß jede Vermutung, er könnte damals einen weiterwirkenden, wagnerfeindlichen Aufsatz geschrieben haben, ins Haltlose zerfällt. *Lyser wurde in Dresden für den Rienzikritiker angesehen, daher die Anspielung auf die Taubheit. Indessen gab er Wagner Aufklärungen, von denen auch Morgenroth hörte — darauf erfolgte eine allgemeine Aussöhnung. Eine Erwiderung auf Morgenroths Antikritik wurde von Schmidt nicht mehr aufgenommen, und in dieser wäre wahrscheinlich der Vorwurf der Taubheit von dem Gegner Wagners zurückgewiesen worden, da er ja bei ihm nicht zutraf. Leider unterblieb die Erklärung, // und so konnten die Irrtümer bezüglich der ersten Wiener »Rienzi«rezension entstehen.* Ob man in Dresden tatsächlich — trotz eines Briefes Carolines an August Schmidt vom 1. April 1843, was Wagner denn eigentlich wolle; er befinde sich in dem Glauben, Lyser habe ungünstig über den RIENZI in seine, Schmidts, Zeitung geschrieben — grundsätzlich und allgemein in Dresden Burmeister für den Schindelmeißerschen Beitrag verantwortlich machen wollte, bleibe dahingestellt. Burmeister hat sich später mehrmals so hingebungs- und liebevoll über Morgenroth geäußert, daß zwischen ihm und Morgenroth engere freundschaftliche Beziehungen bestanden haben müssen, die Hirth auch bestätigte. Dann mußte Morgenroth erst recht Burmeisters aufrichtig wagnerfreundliche Gesinnung kennen, dann wäre es ihm leicht gefallen und auch naheliegender gewesen, Burmeister persönlich anzusprechen und ihn nach dem umstrittenen Artikel zu fragen und sich Aufklärung zu holen, statt ihn gleich öffentlich anzugreifen — um so mehr, als sich Burmeister auch sehr für den Dirigenten Wagner aufschloß, seine Leitung der ARMIDE über die Maßen verherrlichte (in der Zeitschrift OST UND WEST 1843, Nr. 24, anläßlich einer offenen Korrespondenz an Rudolf Glaser sogar in Versen) und überdies (die Nachricht ist allerdings nur durch Hirschberg, dem von Hirth als vielfach unzuverlässig angegriffenen Lyser-Biographen, ohne Quellennachweis verbürgt) sechs Umrisse von Wagner als Dirigent gezeichnet hatte bzw. sich zu zeichnen anschickte. Kannten sich demnach Burmeister und Morgenroth näher, so mußte Morgenroth schließlich auch wissen, daß Burmeister gar nicht im herkömmlichen Sinne taub, sondern lediglich hochgradig gehörskrank war, daß er zwar keine Sprache, wohl aber Musik und diese bei einiger Anstrengung und in Kauf genommenen Kopfschmerzen sogar recht gut vernehmen konnte. Das bewies dann nur noch einmal mehr Morgenroths Bemerkung vom tauben Kritiker, die Morgenroth allein, nicht Wagner zu verantworten hatte, als allgemein gehaltene und keineswegs auf Burmeister gezielte Auslassung.

Auf jeden Fall kam Wagner mit Burmeister in eine wenn auch flüchtige Verbindung. Burmeister machte zwar seine Ankündigung vom 26. Mai, bald zusammenfassend zu den ungerechtfertigten Angriffen auf den jungen Kapellmeister Stellung nehmen zu wollen, nicht wahr, sein Vorhaben an sich jedoch bewies nur noch einmal seinen immer schon vorhandenen guten Willen, Wagner zu nutzen und nicht ihm Schwierigkeiten zu bereiten. Der Zusammenhang zwischen dem Wagnerschen Brief an Burmeister vom 5. April und der Verheißung des Kritikers anderthalb Monate später, über Wagners Leistungen zu schreiben, ist zu deutlich.

h) Nachspiel im Repertorium

Ein Jahr später polemisierte auch das REPERTORIUM in indirekter Weise gegen die Wagnerkritik des Schmidtschen Gewährsmannes. Es ging eigentlich nicht um Wagner, sondern um Hector Berlioz, gegen dessen Musik zu KÖNIG LEAR ein ziemlich bekannter Wiener Kritiker in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG unter dem 6. April 1844 eine recht oberflächliche Polemik versucht hatte, die sich der Schlußsentenz der Schindel-

meißerschen Wagnerkritik bediente: ein Schritt weiter noch, und es gebe keine Musik mehr. Dieser sinnlose Satz vor allem reizte Hermann Hirschbach zu einer Entgegnung, die mit dem Satz begann: *Die Wiener Musikzeitung Nr. 42 enthält eine Kritik der Berlioz'schen Lear-Ouverture . . ., welche so merkwürdig dumm ist, dass wir sie hier abdrucken . . .*, und dann folgte der unveränderte Nachdruck der Philokales-Kritik, die Hirschbach so albern erschien, daß es seiner Meinung nach genügen sollte, sie nur wörtlich wiederzugeben, um damit zu dokumentieren, wessen Geistes der Kritiker, die Wiener Fachzeitschrift und ihr Redakteur waren. Im übrigen bezeugte der Wiener Artikel, daß die Schlußtendenz Schindelmeißers auf dem besten Weg schien, zu einem Bon mot zu werden.

i) Nachlese in der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung

Schmidt behauptete, den Morgenroth-Artikel aus Unparteilichkeit abgedruckt zu haben. Näher lag, Unsicherheit des Redakteurs zu vermuten. Damit stimmten die folgenden Versuche überein, das Urteil des anonymen Korrespondenten auf jeden Fall zu rechtfertigen. Keinen anderen Zweck verfolgte die Veröffentlichung einer privaten Dresdenkorrespondenz unter dem 21. September 1843, deren Urheber Schladebach gewesen sein könnte. Darauf ließ auch der unverzügliche Nachdruck in der Dresdner ABEND-ZEITUNG schließen. Er enthielt Thesen, sonst nichts. Es ging um Lärm, instrumentale Überladung, geringe Kompositionserfahrung, Knalleffekte, Melodielosigkeit, kompensiert mit Talent und lobenswertem Streben. Der HOLLÄNDER sollte nachhaltender sein, das LIEBESMAHL ein stilles Fiasko erlebt haben. Wagner wurde Dichtertum zugestanden, seine Opernbücher waren besser als die Musik, die er dazu schrieb. Weniger Lärm, mehr Seele verlangte man von ihr und die neue Oper, mit der er seinen Stil verlassen und einen neuen Weg einschlagen wollte, wurde als wünschenswert vermerkt — gemeint war der TANNHÄUSER, an dem Wagner schon eifrig arbeitete. Schmidt konnte mit dieser Korrespondenz zufrieden sein. Bewiesen war nach wie vor nichts; aber das Urteil des ersten Referenten schien bestätigt worden zu sein. Daß die strittige Oper den Dresdner Spielplan beherrschte, der höher bewertete HOLLÄNDER dagegen nicht, blieb verschwiegen. Und mit denen, die über Wagner eine andere Meinung hatten, wurde der Artikel auf typisch Schladebachsche Art fertig: es waren rundheraus Leute, die von Musik nichts verstanden und keinen Begriff von der Heiligkeit der Kunst hatten. Wer wollte da widersprechen! Wagner der Spekulant, Morgenroth der Dilettant — und die österreichische Musikzeitung Schmidts als Wahrer der deutschen Kunst. So las es vor allem der Redakteur gern, der sich in Bälde noch weiter verrannte.

j) Wagner-Schmidt-Disput. Ein Wagnerscher Privatbrief und seine öffentliche Beantwortung

Daß Schmidt nicht einmal mehr vor geschickten redaktionellen Manipulationen zurückscheute, um sich durchzusetzen, bewies er mit seinem OFFENEN RÜCKSCHREIBEN AN HERRN RICHARD WAGNER, das sich nur dann richtig deuten ließ, wenn man Schmidts Unsicherheit in der leidigen RIENZI-Angelegenheit erkannte und sein nunmehriges Bestreben, alles zu sammeln, das den Uraufführungsbericht über den RIENZI noch im nachhinein rechtfertigte. Allerdings, einen Privatbrief auf solche Weise in der Öffentlichkeit zu beantworten und dabei den Brief selber nicht einmal zum Abdruck zu bringen, grenzte an Perfidie. Schließlich konnte es kein Redakteur einem angegriffenen Künstler übel nehmen, wenn dieser seine Belange zu wahren suchte, und daß die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG die Belange Wagners schwer verletzt hatte und aus dem Streit kaum allzu gerechtfertigt hervorging, spürte jeder unbeteiligte Außenstehende und möglicherweise

Schmidt sogar selber, sonst hätte er wohl kaum immer wieder aufs neue in dieser Sache nachgestoßen. Anlaß des Wagnerbriefes war wohl eine Notiz in der Schmidt-Zeitung, der FLIEGENDE HOLLÄNDER habe bei der Kasseler Inszenierung Schiffbruch erlitten, sowie eine Randbemerkung im Rahmen einer längeren Würdigung Dresdner Musikzustände, Wagners Opern hätten in Dresden zwar Glück gemacht, dürften sich jedoch nicht sehr lange halten, eine Prognose, über die zu diesem weit fortgeschrittenen Zeitpunkt eigentlich kein Wort mehr zu verlieren war. Schmidt konnte jedoch nicht verhindern, daß der Name Wagners auch in seiner Zeitung immer häufiger auftauchte, was unabhängig von der Art, wie über ihn gesprochen wurde, doch auf eine gewisse Bedeutung des jungen Komponisten schließen ließ. Da waren kleine Notizen, namentliche Erwähnungen in größeren Berichten, die Wagners Stimmrecht wie etwas Selbstverständliches anerkannten. Wagner wußte das, und als man in der Schmidtschen Zeitung über den Kasseler Mißerfolg berichtete, der ihm selber von Spohr so ganz anders geschildert worden war, fühlte er sich veranlaßt, an Schmidt zu schreiben. Das war am 14. September 1843, so daß die von Schmidt veröffentlichte Dresdner Privatkorrespondenz acht Tage später (am 21. September) auf einmal ihren geheimen Sinnzusammenhang verriet: sie war die erste öffentliche Antwort auf Wagners Brief, ihn zurechtzustauchen und klein zu machen, noch bevor Schmidt selber mit einem eigenen Artikel dem Wagnerbrief wohlvorbereitet am 5. Oktober entgegnete.

Schmidt stellte darin die Sachlage so dar, als habe sein Korrespondent Wagner volle Gerechtigkeit angedeihen lassen, wenn auch die Kritik *über die Fehler dieser Erstlings-Arbeit nicht die Augen zudrückt.* Um nur ja deutlich zu machen, worum es hier ging, ließ Schmidt das Wort »Erstlings-Arbeit« im Sperrsatz drucken. Schmidt, der den RIENZI nicht kannte und über Wagner nichts wußte, als was ihm seine Korrespondenten mitteilten, behauptete Fehler in einem von ihm ungehörten Werk, sprach von Erstlingsarbeit, obwohl Morgenroth (Wagner) deutlich zu verstehen gegeben hatte, daß der RIENZI keine Erstlingsarbeit sein konnte (er war in Wirklichkeit Wagners dritte Oper), und kanzelte den Komponisten ab, weil der sich mit hingeworfenen Pauschalurteilen einer fragwürdigen Musikberichterstattung nicht abfinden wollte. Schmidt sammelte jeden Nebensatz, der eines der zerquälten Positiva enthalten sollte, und legte die Anthologie Wagner fein säuberlich zum Beweise vor, daß der anonyme Kritiker seinem Genie volle Gerechtigkeit habe angedeihen lassen. Die verhaltene Komik dieser unfreiwillig humorvollen Auslegung ist Schmidt sicherlich nie zum Bewußtsein gekommen, wie er auch hinzuzufügen versäumte, daß die angeführten Freundlichkeiten eingeklammert waren, daß sie im Sinnzusammenhang gelesen das Gegenteil von dem ausdrückten, was sie für sich gelesen fälschlicherweise suggerierten, und daß sie in Wahrheit nur als Basen benutzt wurden, die Negation der Oper härter und glaubhafter zu machen.

Auch Wagners sonst selten versagender Trick, die Nationalgefühle anzustacheln, versagte bei Schmidt. Er begegnete dem berechtigten Wagnerschen Einwand, deutsche Komponisten müßten (trotz besserer Qualität, das war gemeint!) vor den ausländischen vor allem in Wien zurücktreten — was den Tatsachen entsprach —, und ein deutsches Fachblatt sollte es doch einem deutschen Komponisten nicht noch schwerer machen, als er es ohnehin schon habe, mit dem ebenso berechtigten Einwand, für Wien treffe dies keineswegs zu. Er nannte eine Reihe deutscher Komponisten, deren Werke in Wien aufgeführt worden seien, wie Nicolai, Hoven, Netzer, Reuling und Geiger, und eine andere, die sich mit Komposition deutscher Opern für Wien beschäftigten, wie Preyer, Titl, Proch, Randhartinger, Füchs, Binder und schließlich Wagner selbst. Er verschwieg nur die Namen

jener deutschen Komponisten, die in Wien gerade nicht ankamen, und das waren die besseren. Wagner gehörte mit dazu; denn aus den Wiener Plänen wurde nichts.

Schmidt verschwieg in diesem unangenehmen Streit seinen gutgläubigen Lesern ohnehin sehr viel, das wissenswert gewesen wäre, darunter den wirklichen Wortlaut dessen, was Wagner ihm geschrieben hatte. Der wurde erst 1911 bekannt und belehrte über die Geschicklichkeit, mit der Schmidt Wagners Vorwürfe vom verbindlichen Rahmen löste und schwergepanzerte Polemik finden ließ, wo das Original andere Akzente setzte. Schmidt tat so, als habe Wagner die Tendenz seiner Zeitung und damit ihn selber angegriffen *(... wenn die Vorwürfe, die Sie ... aussprechen, bloß meine Person betroffen hätten, nachdem Sie aber darin die Tendenz meiner Zeitung angreifen, ja sogar die Ehrenhaftigkeit des Urtheiles derselben in Zweifel ziehen ...)*; in Wirklichkeit apostrophierte Wagner Schmidt als einen Vertreter des wahren musikalischen Geschmackes und beschuldigte seinen Freund Schindelmeißer, den mit den Dresdner Verhältnissen unvertrauten Redakteur hintergangen zu haben *(Es würde mir unbegreiflich sein, wie es kommt, daß ein deutscher Musiker zu einer Zeit und — was Ihre Zeitschrift betrifft — von einem Orte aus, wo die deutsche Kunst der ausländischen so jämmerlich hintangesetzt wird, bei seinem glücklichen und erfolgreichen Auftreten selbst von den Vertretern des wahren musikalischen Geschmackes so herb begrüßt wird, wenn ich nicht überzeugt sein müßte, daß Ihnen die ausführlichsten Nachrichten über meine bis jetzt nur in Dresden aufgeführte Oper »Rienzi« von einem gewissenlosen Freunde, den seine Unvorsichtigkeit mir bei meiner hiesigen Anstellung zum unbegünstigten Rivalen gab, zugebracht worden seien.)*. Auch die weiteren Ausführungen Wagners waren unter diesem Aspekt zu verstehen, so die Warnung an Schmidt, dem er persönlich nichts zu Leide getan habe, doch nicht noch einmal einer ungeprüft aus trüben Quellen geflossenen Information aufzusitzen. Wagners Brief war selbstbewußt, aber nicht anmaßend. Wagner stand der RIENZI-Erfolg im Rücken und dazu der ihm von Spohr gemeldete Erfolg der Kasseler HOLLÄNDER-Erstaufführung, über die Schmidt gleichfalls falsch berichtet hatte. Wagner fühlte sich im Recht und setzte sich für seine weniger vom Glück begünstigten Kollegen einigermaßen glaubwürdig ein: *... da aber vielleicht nicht allen strebsamen Talenten ein so glänzender und Alles widerlegender Erfolg, als der meines »Rienzi« in Dresden, für den Anfang zu Theil werden könnte, so stelle ich meine herzlich gemeinte Bitte im Interesse der Regeneration unserer deutschen Oper dahin, fortan die Debüts deutscher Musiker freundlicher zu begrüßen, als das meinige, ohne dabei im mindesten die Absicht zu hegen, Sie von jetzt an für mich gewinnen zu wollen, was ja doch nur durch Ihr B e k a n n t - w e r d e n mit meinen Opern, falls Ihnen diese dann gefallen würden, geschehen könnte.* Nur verschätzte sich Wagner im psychologischen Erfolg seines Briefes bei Schmidt. Schmidt war zu unsicher und wie alle unsicheren Menschen viel zu empfindlich, um nicht in jeder mit seiner Meinung nicht korrespondierenden Ansicht Bloßstellung und Angriff vermuten zu müssen. Er erkannte nicht einmal das moralische Recht Wagners an, in Wahrung seiner eigenen Interessen aufzutreten. So wußte er auch nicht anders als mit harten und bösen Bemerkungen zu antworten.

Schmidt drehte Wagner jedes Wort im Munde herum. Die Redaktionskommentare, über die sich Wagner gleichfalls als verdächtigend beschwerte, stellte Schmidt als allein gegen Morgenroth gerichtete Zurechtweisungen hin, obwohl Schmidt doch nicht gut Morgenroth schlagen konnte, ohne Wagner mit zu treffen. Wagner brauchte in seinem Schreiben starke Ausdrücke, die er sich besser gespart hätte. Seine falschen Hinweise auf die Coterie waren ebenso überflüssig wie seine in den Gründen leicht durchschaubare Behauptung unlogisch, ihn interessierten nicht die Meinungen der Kritiker über sein Werk. Warum dann aber schrieb er an Schmidt, der doch gleichfalls als sein Kritiker aufgetreten war? Dieser konterte nur zu geschickt: *Ich würde es vielleicht glauben, wenn Sie mir's nicht geschrieben hätten.* Wagners richtig geführter, taktisch aber unkluger Hieb, ein Redakteur müsse sorgfältig die Quellen überprüfen, aus denen ihm Nachrichten über unbekannte Gegenstände zuflössen — das war pikanterweise eine Zensurforderung! — ärgerte den ohnehin zensurgequälten Schmidt so maßlos, daß er mit kaum verhohlenen Beleidigungen antwortete und Wagner grobe Ungereimtheiten, Selbstüberschätzung und übertriebene Eigenliebe vorwarf.

Diesen offenen Brief hatte Schmidt geschickt aufgezogen, beurteilte man allein seine technisch-journalistische Seite. Der Künstler, um den es da ging, war vordergründig vor den Augen der Leser zerrieben worden — da erfuhr Schmidt erneut unerwarteten Widerspruch.

k) Der Berlioz-Brief

Wenn August Schmidt geglaubt hatte, mit seiner Niederdonnerung Richard Wagners und der geschäftigen Schützenhilfe der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, über die noch eigens zu berichten sein wird, den wehrhaften Dresdner Komponisten endlich zum Schweigen gebracht zu haben, mußte er sich nur einen Monat später eines Bessseren belehren lassen. Es erschien der Berlioz-Brief an Ernst.

Die Berlioz-Briefe waren im Jahre 1843 eines der vorrangigsten deutschen Gesprächsthemen, weil sie den Franzosen die Eindrücke vermittelten, die Hector Berlioz bei seiner großen Reise durch Deutschland gesammelt hatte. Der Wert der Briefe war unterschiedlich. Treffende Urteile standen neben höchst anfechtbaren, zu denen etwa seine unverständliche Polemik gegen die Darstellungskunst Wilhelmine Schröder-Devrients gehörte. Die Briefe erschienen im Pariser COURIER, um von dort aus in vielen großen deutschen und österreichischen Tages- und Fachzeitschriften nachgedruckt zu werden. Allein zwei Buchausgaben in deutscher Sprache, die eine von August Gathy, die andere anonym wahrscheinlich von Julius Becker, zeugten von der Ausstrahlung der VOYAGE MUSICAL EN ALLEMAGNE ET EN ITALIE, die, wie schon die große Instrumentationslehre, als Buch eher in deutscher als in französischer Sprache erschien, allerdings um den hier weniger bedenkenswerten italienischen Anhang gekürzt. Berlioz hatte in Deutschland eine unterschiedliche Aufnahme gefunden. Zu den Zentren, die ihm mit wahrem Enthusiasmus entgegenkamen, gehörte vor allem Dresden, und daran war die leidenschaftliche Anteilnahme Wagners nicht ganz unschuldig. Es blieb nicht aus, daß sich Berlioz mit Wagner beschäftigte, wenn er auch vom RIENZI nur die schwächeren letzten drei Akte zu einer Zeit kennenlernte, als die Oper noch geteilt gegeben wurde, dafür aber mit dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER in Berührung kam.

Selbst wenn die Schmidtsche Zeitung nicht dank Becher bemüht gewesen wäre, hin und wieder gut über Berlioz zu sprechen, hätte Schmidt das Ansehen eines Berlioz nicht ausheben können. Berlioz galt vor allem auf instrumentationstechnischem Gebiet als Autorität — gerade erst hatte Leibrock die deutsche Fassung der Berliozschen Instrumentationslehre herausgebracht (Leipzig 1843) — und ausgerechnet Berlioz erklärte von der HOLLÄNDER-Oper, sie habe seine Aufmerksamkeit erregt, weil der Komponist eine bestimmte Orchesterfarbe neu entwickelte, und vom RIENZI, er habe einige schön melodische bzw. modulierte Stellen enthalten. Indem Berlioz seinem französischen Freund diese Bemerkungen wie im Vorübergehen machte und keineswegs kritische Ausstellungen (überwiegendes Tremolo) zurückhielt, steigerte er seine Glaubwürdigkeit, wenn er Wagner allgemein als Genie und nicht zuletzt als bedeutenden Librettisten und Kapellmeister bezeichnete.

Der Ärger der Dresdner Kritikerschaft über diesen Brief ist außerordentlich groß gewesen, zumal Berlioz bei dieser Gelegenheit noch das Idol Reißiger ankratzte. Anders wären auch die ausschließlich gegen Wagner gerichteten Anmerkungen nicht zu erklären, die der anonyme Übersetzer der Leipziger Ausgabe, Julius Becker, gerade dem Ernst-Brief anfügte, und die immerhin ungewöhnlich wirkten.

Schmidt hätte einen Abdruck dieses Briefes kaum hindern können. Sein Pariser Korrespondent Ferdinand Braun belieferte die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG schon seit geraumer Zeit mit einer etwas holperigen Übersetzung aus dem französischen Zeitungsoriginal, so wie dort die Berliozbriefe erschienen. Gerade erst hatte Schmidt seinen offenen Brief an Wagner geschrieben, als ihm die Übertragung des Berliozbriefes an Ernst

als nächste Fortsetzung der mit großem Leserinteresse verfolgten Briefreihe zukam. Wie hätte er den Strich der Dresdenepisode motivieren sollen, selbst wenn er, was nicht zutraf, solchen Manipulationen mit besonderer Liebe zugetan gewesen wäre? Blieb er selber unsicher, so paralysierte der Berliozbrief natürlich seine journalistischen Wagnersentenzen erheblich. Schmidt wußte das offenbar, und er wartete auf den Augenblick, erneut mit Wagner anzubinden.

Vorerst reagierte die Schmidtsche Zeitung über Monate hin auf Wagner mit beharrlichem Schweigen. Dann erreichten Schmidt die Erfolgsmeldungen aus Hamburg und Berlin. Zu Hamburg konnte sich Schmidt nicht äußern. Es blieb bei Notizen. Was sonst jetzt über Wagner erschien, waren Ankündigungen ohne Wertung, ein Seitenhieb auf sein Dirigieren ausgenommen, das Berlioz gerade erst als besonders faszinierend herausgestellt hatte — auch das mußte gezielt verstanden werden. Aus Berlin kamen schon ausführlichere Nachrichten. Der österreichische Redakteur Schmidt konnte sich mit seinem wichtigsten Berliner Korrespondenten, dem Hofrat Schmidt, nicht gut überwerfen. Es blieb bei einem giftigen Kommentar unter dem Strich, man wolle die künftigen Werke Wagners abwarten; aber ganz schnell danach druckte Schmidt die Wehlkritik aus der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT nach, die unfreundlich lautete — die Schmidtsche Mißgunst lauerte auf jede Gelegenheit, dem jungen Kapellmeister, vulgär gesprochen, eins auszuwischen. So kam die Polemik nicht zur Ruhe, und wie der RIENZI-Streit in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK fand sie gleichfalls erst mit der Hamburger RIENZI-Inszenierung vom 21. März 1844 ihr vorläufiges Ende.

l) Schmidts Hamburger August-Artikel

Wenige Monate nach der Hamburger RIENZI-Erstaufführung hielt sich August Schmidt auf seiner Kunstreise durch Deutschland in der Hansestadt auf, und hier bekam er endlich Gelegenheit, sich nun selber mit der RIENZI-Oper bekannt zu machen. Das war am 15. August 1844. Darüber schrieb er einen Bericht, den er wenigstens dreimal abdrucken ließ: im WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT, in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG und in der Buchausgabe seiner Reiseeindrücke.

Der Artikel war in mehr als einer Hinsicht merkwürdig. Daß er sich unabweislich konsequent gegen Wagner richten würde, ließ sich bei der Charakterveranlagung Schmidts voraussehen. Außerdem hatte ihm der Hagensche Angriff in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nicht nur den Rücken gestärkt, sondern vor allem wirkliche Argumente geliefert, die Schmidt bis dahin nicht besaß; und die persönliche Bekanntschaft mit Hagen, die er in Hamburg machte, wird wohl auch nicht ohne Einfluß auf sein versteift negatives Verhalten geblieben sein. Über das Original, das im WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT erschien, verlor er später kein Wort mehr. Nicht einmal die Quelle gab er an; er sprach nur von *einer der geachtetsten Zeitungen Hamburgs,* eine Bemerkung, die der Selbstbespiegelung und der Lesertäuschung diente: der Erscheinungsort sollte sich um des Ansehens willen höher bewerten lassen als er wirklich war. Daß im übrigen Wandsbek nicht zu Hamburg gehörte, war nur ein Schönheitsfehler.

Schmidt setzte der Arbeit ein Vorwort voraus, das in der späteren Zeitschriftenfassung noch um einen weiteren Vorspruch ergänzt wurde. Es war typisch für eine ganze Art von Literatur, ein Gerede von Wahrheit und Unbefangenheit und die sattsam bekannten Ausfälle gegen alle, die andere Meinungen vertraten und in zelotischem Eifer einer Clique zugerechnet werden sollten. Das Ganze wollte darüber hinwegtäuschen, daß Schmidt den Zeitpunkt für gekommen hielt, an Wagner ausgiebig persönliche literarische Rache

zu nehmen, und daß er sich zu diesem Zwecke ein moralisches Alibi sicherte, um eventuelle Vorbehalte zu beschwichtigen, er sei nach dem voraufgegangenen Wiener RIENZI-Streit möglicherweise nicht der geeignete Mann für eine Wagnerkritik. Seinen Wiener Lesern erläuterte er in seinem neuerlichen Vorspruch noch einiges mehr: den leidigen RIENZI-Streit nicht beendet, sondern nur abgebrochen zu haben, weil er sich selber kein Urteil darüber hätte erlauben können, welche von den streitenden Parteien denn nun eigentlich Recht bekommen müsse. Noch sei der Streit nicht entschieden, weil ihm erst jetzt nach der Hamburger Bekanntschaft mit der umstrittenen Wagneroper ein endgültiges Urteil auszusprechen möglich werde. Schmidt fühlte sich als oberster Berufungsrichter. Seinen Wiener Lesern mußte er mehr geben, und so hielt er zusätzlich noch einen großen rhetorischen Anlauf für nötig, um klarzulegen, mit welcher sorgsamen Vorbereitung, fiebernden Ungeduld, inneren Aufmerksamkeit und größtem Verantwortungsbewußtsein den streitenden Parteien und seinen Lesern gegenüber er dieser Oper wie keiner zweiten in seinem Leben entgegengesehen und beigewohnt habe, kurz, Schmidt tat alles, seinem nun folgenden Spruch das äußerste an Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit zu verleihen. Nicht sagte er seinen Lesern allerdings, was für eine bodenlose Unverschämtheit dazu gehörte, in einer Stadt wie Hamburg, deren Lokalpresse geschlossen und ausnahmslos für den RIENZI eingetreten war, alle für Wagner stimmenden Kritiker pauschal dessen Freunde zu nennen, deren Kritik *das Interesse der Kunst um so weniger am Herzen liegt, je mehr es ihr darum zu thun ist, ihren Günstling emporzuheben.* Zu denen, die wirklich nur und allein das Interesse der Kunst zu vertreten vorgaben und mit ihren Urteilen keinerlei persönliche Absichten verknüpften, gehörte natürlich in erster Linie er selbst, der sich *dazu berufen* glaubte, *mein Urtheil nicht zurückzuhalten, weil ich mir jener Unbefangenheit bewußt bin, welche nicht die Wahrheit verhehlt, wenn sie bitter schmeckt, und mit übertriebener Ängstlichkeit den Zuckerstoff verdünnten Lobes in Circumscriptionen vorsetzt, damit er den Magen nicht verderbe* — und diese Beteuerung, die noch einmal Schmidts ganze Unsicherheit verriet und in ihrer Ausführlichkeit etwas Peinliches an sich hatte, stand allen Ernstes in einem Druckwerk, das gar keine anderen als persönliche Absichten verfolgte und deswegen von einer Banalität bestimmt war, die auch erst nach Verzicht auf ein Mindestmaß an Selbstkritik zur Veröffentlichung gelangen konnte. Wenn Schmidt ausführte, die Kunst habe ein Recht zu fordern, daß über den RIENZI *nach den ästhetischen Regeln, nach den Principien der Musik, ein Urtheil gefällt werde, fern von persönlichen Einflüssen, ohne Opposition, gleichgültig gegen Vergötterung und Verketzerung,* so diente auch diese nach und nach impertinent wirkende Phraseologie nur der rhetorische Verschleierung, denn zwei Sätze weiter widersprach er seiner eigenen Proklamation: *Es ist hier nicht der Platz, diese Oper detaillirt zu besprechen und die einzelnen Theile unter das Mikroskop kritischer Beurtheilung zu bringen . . .* — was denn also, so mochte sich der kritische Leser fragen, sollte dann die überschwängliche Einleitung, wenn das, was sie versprach, gerade doch nicht gehalten werden konnte! Wie später Eduard Hanslick motivierte Schmidt die wagnerfeindliche Kritik als Reaktion, überzogenes Lob auf die Realitäten zurückzuführen. Er verschwieg, daß schon damals weit mehr die Wagnerpolemik die Arbeit miteinander kommunizierender Gruppen war und bspw. alle Dresdner Wagnergegner mehr oder weniger eng miteinander in Verbindung standen. Nahm man die hartnäckig wagnerfeindlichen Vorgänge in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG und verband sie mit der jetzt folgenden gleichfalls polemischen RIENZI-Beurteilung Schmidts, dann ließ sich diese seltsame Einleitung kaum anders denn als Bauernfängerei bezeichnen.

Das hatte nicht mehr das Format Hagens — hier war übelstes liedertafelndes Philistertum am Werk, dessen Selbstbeweihräucherung psychopathische Formen annahm. Der Mangel an Originalität mußte eher bestürzen. Trotz der wortreichen Einleitung ließ sich im Vergleich der älteren RIENZI-Kritik mit der jetzigen Schmidtaussage nicht leicht übersehen, daß Schmidts Ausführungen kaum etwas anderes als eine in verändertem journalistischen Gewand thematisch getreue Neuauflage der seinerzeitigen Schindelmeißer-Korrespondentenkritik in jenen Punkten waren, die Morgenroth bestritten hatte. Mit Ausnahme der Meyerbeerthematik, die Hagen einbrachte, trat kein neues Argument hinzu. Es störte Schmidt nicht einmal, mitunter dieselben Redewendungen wie sein damaliger Dresdner Korrespondent zu benutzen. Da war von *geistiger Übersättigung* und von *physischer Überspannung* die Rede, *obgleich wir uns im Verfolge der Aufführung momentan angeregt fühlen,* da sollte der RIENZI nicht einmal ein Kunstwerk sein, denn es fehlte *die Einheit der Idee, ohne welche ein Kunstwerk überhaupt nicht denkbar ist.* Es fehlte dem RIENZI auch das melodische Element, dafür hatte Wagner *die Klarheit und Verständlichkeit des Gedankens der Sucht nach Originalität in überraschenden äußerlichen Effecten hingeopfert.* Eine *mitunter geistreiche Conception* wurde zugestanden — auch dieses abgehetzte Schlagwort aus der Dresdenkorrespondenz durfte also nicht fehlen —, die aber vom instrumentalen Überschwang erdrückt werde. Die Rezitative verflachen und werden langweilig, die Blechmassen verdunkeln selbst die *Lichtseiten in diesem Tongemälde* und *oft wundert man sich über die Rührigkeit der Geiger im Orchester, während aus der Lärmmasse, die das Haus erfüllt, auch nicht ein Geigenton herauszuhören ist.* Wagner sei ein Nachahmer Meyerbeers, ohne seinen Geist, seine Erfahrung und seine Gewissenhaftigkeit zu besitzen, sein RIENZI nur als Erstlingswerk nicht mißlungen — Schmidts unlogische Begründung dazu: *weil in ihm das Walten eines bedeutenden Talentes erkennbar* sei. Daß Wagners Talent für die Zukunft Erfeuliches verspreche, durfte in diesem Sammelsurium von Phrasendrescherei nicht fehlen. Damit hielt man sich die Hintertüre für später auf, man habe dem Genie Wagners Gerechtigkeit widerfahren lassen und ihn niemals verkannt, sondern nur auf die einem Anfänger notwendigerweise unterlaufenden Fehler aus Liebe zur Wahrheit und Gerechtigkeit und im Interesse des Komponisten hingewiesen.

Alles, was Schmidt an Sachlichem anführte, war ja nicht eigentlich falsch. Zur Phrase wurde allein die Einseitigkeit der Argumentation, die darüber hinwegsah, daß die Stärken der Oper auf alle Fälle größer waren als ihre Schwächen, zur Phrase die Apodiktik, mit der Schmidt sich auf Dinge einließ, von denen er nachweislich nichts verstand, zur Phrase enthüllte sich der Artikel in den Partien, in denen er Vergleiche zwischen Meyerbeer und Wagner anstellte und damit die historische Richtigkeit geradenwegs auf den Kopf stellte.

Dieses in seinen Ausweichmanövern rhetorisch-technisch geschickt angelegte, fachlich dürftige und moralisch abstoßende Referat aus Banalitäten, Scheinheiligkeiten, nachgeplapperten richtigen Argumenten und kränklichen Selbstbespiegelungen war der klägliche Schlußpunkt unter die RIENZI-Streitigkeiten der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG. Das Thema wurde erst zwei Jahre später unter neuen Gesichtspunkten aufgenommen. Das war, als Eduard Hanslick dort seinen riesigen TANNHÄUSER-Aufsatz veröffentlichte.

m) Nachwort über die Auswirkungen. Die Signale für die musikalische Welt

Die unangenehmen Folgen der Wiener RIENZI-Streitigkeiten stellten sich für Wagner

bald ein. Die Betroffenen sorgten dafür, daß möglichst weite Kreise mit in das Spiel einbezogen wurden. Mit der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG war zwar nicht zu rechnen, auch nicht mit der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK — beide Blätter waren zu seriös, um sich zur Personalpolemik im Interesse beleidigter Kritiker mißbrauchen zu lassen. Die Redaktion der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT dachte da allerdings schon anders. Ihre humoristische Kritik, über die noch zu sprechen sein wird, war das Feld, auf dem die Dresdner Kritiker ihre Waffen gegen Wagner gebrauchen konnten. So mischten sich die SIGNALE bald in den Wiener Musikstreit ein. Ein einziger Satz als Zitatprobe genügt, um zu charakterisieren, in welcher Form das geschah: *Vor einem halben Jahre lieferte die Wiener Musikzeitung eine Beurtheilung von Richard Wagner's erster Oper, die Herrn Wagner nicht gefiel, nämlich die Beurtheilung, denn die Oper scheint ihm zu gefallen.* Da tauchten die alten Unterstellungen, von der Erstlingsoper, von der Eitelkeit, vom Selbstlob wieder auf, Wagner habe dem Redakteur der Wiener Musikzeitung eine Menge von Vorwürfen gemacht, die dieser *natürlich* nicht auf sich sitzen lassen konnte, bei welcher Gelegenheit er *Herrn Wagner* seine Meinung sagte. Die SIGNALE beschuldigten Wagner der *puren Eitelkeit* und schlossen ihre längere feindselige Notiz mit einigen wegwerfenden Bemerkungen über die freundlichen positiven Urteile Spohrs und der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK, die Wagner seinem Schreiben an Schmidt als Beweise seines Kasseler Erfolges beigelegt hatte. Zu behaupten, er mache sich nichts aus Kritiken, wurde Wagner in den SIGNALEN besonders übel vermerkt. Es war ja leicht genug, einem Künstler, der sich und sein Werk schlecht behandelt glaubte, verletzte Eitelkeit nachzusagen, und mit diesem Vorwurf die eigene verletzte journalistische Eitelkeit zu verdecken. Auch äußerlich lagen die Verhältnisse anders als im Streit in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Anders als Schmidt war Schumann als Redakteur und Musikkritiker ein Charakter. Er nahm im Zweifelsfall von jedem Kunstwerk zunächst das Beste an. In seiner Zeitschrift wurden Meyerbeer wie Wagner zunächst gelobt, dann das Lob revidiert. Das schränkte zwar ein, wirkte sich aber psychologisch harmloser aus als im umgekehrten Falle, da auf eine negierende Kritik eine zu scharfe Antikritik erfolgte, die zudem noch von Randbemerkungen des Redakteurs begleitet war, wie in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIKZEITUNG. Schumann war seiner als Musiker sicher, deshalb konnte er loben und loben lassen; Schmidt war als Musiker unsicher und dilettantisch, deshalb mußte er, um sich selber zu bestätigen, seine Fachlichkeit durch besonders scharfe Äußerungen ständig unter Beweis stellen.

Die Antikritik dann brachte die schreibenden Kritiker gegen Wagner auf, die verlangten, daß sich ein Künstler auch bei Mißhandlungen stillzuverhalten habe. Daß der Streit so ausgedehnt werden konnte, hatte ja hierin seinen Grund. Wagner sah nicht ein, warum immer nur der Künstler der Angegriffene sein sollte, warum der meist noch schlecht ausgebildete, zum schreibenden Handwerk oft als verkrachter Musiker gelangte Journalist das große Wort führen durfte und er, der kompositorische Meister, der die wirkliche Musikgeschichte machte, sich lächerliche Belehrungen gefallen lassen mußte. Der von sich selbst überzeugte und journalistisch nicht unbewanderte Wagner wollte sich nicht wehrlos umbringen lassen, nur weil ihn der eine Kritiker persönlich nicht mochte, der andere beneidete und der dritte in seinem abgekarteten System keinen Platz mehr für seine Musik hatte und durch RIENZI und den FLIEGENDEN HOLLÄNDER überfordert schien. Wagner fand dann seinerseits Journalisten, die für ihn zu kämpfen bereit waren und um so härter zurückschlugen, je mehr sie selbst angegriffen, aber vom Erfolg Wagners getragen wurden. So bahnte sich Antikritik im großen Stil an, die in einem historisch stimmigen Pro-

zeß zur Parteikritik überleitete. Taktisch gesehen war es das Verkehrteste, das Wagner vor allem in seiner gefährdeten Lage als junger Hofkapellmeister tun konnte. Mit der Wiener Auseinandersetzung bspw. wurden für viele Jahre die Weichen wagnerfeindlich eingestellt. Bei der Charakterlosigkeit Schmidts hätte es allerdings ebensogut anders herum kommen können — wäre zufälligerweise der erste Kritiker für und der zweite gegen Wagner aufgetreten, so hätte es leicht im Bereich des Möglichen gelegen, daß sich der musikkritisch aus eigener Kraft nicht standfeste Schmidt mit der gleichen Energie für Wagner einsetzte, wie er jetzt gegen ihn Stellung nahm. So aber errichteten Schmidt und seine Dresdner Freunde eine Mauer oppositioneller Kritik, die allein den Zweck hatte, Wagner zu isolieren und ihn ggf. salonunfähig zu machen.

VI. Rienzi-Fragmente in Leipzig. Schumanns Verhältnis zu Wagner bis 1843

Die erste künstlerische Niederlage nach der Uraufführung des RIENZI erlebte Wagner nur einen Monat später in Leipzig, als Wilhelmine Schröder-Devrient und Joseph Tichatscheck aus Anlaß eines Konzertes oder besser Deklamatoriums Sophie Schröders unter anderen Stücken die Arie des Adriano und das Gebet Rienzis von Wagner sangen. Das war am 26. November 1842 im überfüllten Saale des Gewandhauses. Was man sich auch immer von Wagner und den RIENZI-Fragmenten versprochen hatte, es blieb den Leipzigern unerfüllt. Der Mißerfolg spiegelte sich insbesondere im fast betretenen Schweigen einer Presse, die gerade noch mit dem Jubel über den Dresdner Wagner-Auftritt beschäftigt war. Selbst die LEIPZIGER ZEITUNG hielt sich still, während die Brockhausensche Zeitung, die Schumannsche Zeitung und die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG den Termin wenigstens zur Kenntnis nahmen.

Aber mehr als Belanglosigkeiten wußte auch Brockhausens Blatt nicht zu melden. Der Bericht in der LEIPZIGER ALLGEMEINEN ZEITUNG beschränkte sich auf eine großräumige Beurteilung der deklamatorischen Leistung; von Tichatscheck und Wagner war nur mit einem Nebensatz die Rede — Wagner sei »vielversprechend« und seine Oper in Dresden mit lautem Beifall aufgenommen worden! — und allein über Wilhelmine Schröder-Devrient gab es etwas mehr zu lesen.

Nicht viel anders hielt sich die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK aus der Sache heraus. Dort hatte man inzwischen beide RIENZI-Berichte zur Mitteilung gebracht. Schumann stand mit Wagner in Beziehung, der Dresdner Erfolg riet zur Vorsicht; aber am Meyerbeer-Mischstil der Adriano-Arie war nicht zu zweifeln. Der Referent wand sich zwischen den unvereinbaren Forderungen von Verpflichtungen zum Publikum und zum Autor und machte es sich einfach, indem er erklärte, von Ausschnitten ließe sich nicht aufs Ganze schließen. Opernarien bedürften der Szene zum Verständnis, die bei der fragmentarischen Leipziger Konzertaufführung nicht zur Verfügung stand. Man habe einen ungefähren Begriff von der Schreibart des Komponisten gewonnen, mit dem aber der Öffentlichkeit nicht gedient sei. *Wir wollen daher nur unserer Pflicht genügen und einfach das Factum mittheilen, daß die vorgetragenen Piecen keine besondere Wirkung hervorbrachten.* Das ‚besondere' wurde gesperrt gedruckt, um klarzulegen, daß die Nummern zwar Wirkung, aber eben keine besondere Wirkung erzielten — Sophie Schröder und Mendelssohn verpatzten Wagner den Auftritt. Der Bericht gab Schumanns wirkliche Meinung über Wagner kund. Ihre persönlichen Beziehungen, die sowieso einseitig von Wagner ausgingen, konnten darüber nicht hinwegtäuschen.

Immer wieder suchte Wagner die Nähe Schumanns. Am 18. April 1842 sprach er bei ihm vor, unter dem 5., 7., 28. Oktober und 3. November 1842 richtete er dringende briefliche Einladungen nach Leipzig, Schumann möge doch einer der RIENZI-Aufführungen beiwohnen. Schumann rührte sich nicht. Eine klagende Anfrage Wagners vom 3. November, warum Schumanns Zeitschrift noch nichts über den RIENZI berichtet habe, kreuzte sich mit dem ersten RIENZI-Artikel und wurde allenfalls mit dem zweiten von Schiffner weniger zustimmend beantwortet. Als es Wagner nicht einmal unter Anerbietung der Kostenübernahme Schumann nach Dresden zu locken gelang, schickte er ihm am 27. Januar 1843 für drei Tage die Partitur zum FLIEGENDEN HOLLÄNDER nach Leipzig, damit Schumann wenigstens seine Richtung kennenlerne, um sie sich am 10. Februar zurückerbitten zu müssen, weil Schumann nichts von sich hören ließ. Was Wagner Schumann zumutete, empfand der weltgewandte Wagner höchstens als klugen Schachzug zum gemeinsamen Nutzen, Schumann hingegen sicherlich als schweren Verstoß gegen die guten journalistischen Sitten. Dem Redakteur Schumann, der es mehr als ein Dezennium ablehnte, in seinem Blatt über die eigenen Sachen schreiben zu lassen, mußte ein Angebot Wagners, für seine Musik in einem nach

freier Wahl bestimmten Organ — Wagner dachte in erster Linie an Laubes Zeitung — propagandistisch aufzutreten, um so verächtlicher erscheinen, als die Bedingungen Wagners ziemlich unverhüllt gleich mit dabei standen: nämlich die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK in den Dienst der Musik Wagners zu stellen und damit ein journalistisches Kompagniegeschäft zu zweien aufzumachen. *In allen Blättern schreibt man über mich, — aber was schreibt man, Redensarten, Phrasen, meist gut, oft vielleicht zu gut gemeint — hie und da mitunter wohl auch einmal bös gemeint: dies Alles macht mir — es ist wahr — einen gewissen Namen; da aber meist nur Leute über mich sprechen, die eigentlich von dem, worauf es bei einem Musiker hauptsächlich ankommt, gar nichts verstehen, so berührt es mich mehr als peinlich, zu sehen, daß eben weiter nichts als hohle Rederei über meine Sachen unter die Leute kommt. Mit thut ein rechter Musiker noth: — in Dresden kenne ich Keinen, — wohl aber in Leipzig. Sie thun für mich, was Sie können: das ist schön, — aber ich möchte, Sie k ö n n t e n mehr, d. h. Sie k e n n t e n meine Sachen . . . . Wie oft bat ich Sie nach Dresden zu kommen; Sie konnten nicht — auch haben Sie andere Interessen, die Ihnen vielleicht — ja gewiß näher stehen. So denke ich denn auf ein Mittel, Sie mit meiner Sache genau bekannt zu machen, ohne / / Sie wenigstens zu sehr zu geniren! . . . Daß Sie mit meiner Richtung bekannt werden, — daran liegt mir hauptsächlich: wollen Sie dann etwas Ausführliches über meine Musik schreiben, so steht das bei Ihnen. / Wie ich Sie nach Dresden wünschte, wünschten Sie mich nach Leipzig um Ihre Musik kennen zu lernen: so wie Sie dem Wunsche nicht entsprechen konnten, konnte ich es auch nicht: – Ergreifen Sie daher denselben Ausweg, den ich ergreife! Schicken Sie mir Ihre Musik, ich werde mich eifrig und genau damit bekannt machen, und ist es Ihnen recht — so schreibe ich ebenfalls etwas Ausführliches darüber in ein Blatt, welches Sie dazu für geeignet halten, — vielleicht in die Elegante. — / Werthester Freund, halten wir doch zusammen! Wer weiß, wozu dies gut sein dürfte, — zumal da ich hoffe, daß wir uns in unsrer künstlerischen Richtung doch begegnen.* — Schumanns Antwort mußte bei Wagner einen Schock auslösen; denn Schumann bemängelte die Meyerbeer-Einflüsse auf den HOLLÄNDER. Wagner wehrte sich wortreich und umgehend und hatte Recht damit, ließ aber Schumann fortan mit journalistischen Plänen in Ruhe. Die Eingangsbemerkung seines Briefes vom 16. März 1843, der eine Riga-Notiz mitteilte, *mögen Sie nun von mir halten was Sie wollen* verriet auf beiden Seiten eine Menge widersprechender Gefühle, die nur mühsam beherrscht wurden. Wenn Wagner von der Voraussetzung ausgegangen sein sollte, Schumann habe seine Musik zum RIENZI nicht gekannt, so irrte er, oder man muß sein Drängen, Schumann seine neueste musikalische Richtung vorzuführen, als einen Versuch werten, den ungünstigen Eindruck, den Schumann von Wagner erhalten hatte, wieder gut zu machen; denn Schumann war Ohrenzeuge der Leipziger Konzertvorführung mit den RIENZI-Fragmenten gewesen. Sein nur auszugsweise veröffentlichtes Ehetagebuch berichtete in einer Eintragung von der Hand seiner Frau über das Schrödersche Deklamatorium, ohne auf Wagner auch nur namentlich Bezug zu nehmen. *26. Konzert von Sophie Schröder mit Unterstützung ihrer Tochter, außerdem noch Mendelssohn. Die alte, 65jährige Frau schlug alles, nie hörten wir so deklamieren, aber auch wohl noch nie erschütterte eine Deklamation so das ganze Publikum wie diese. Die »Glocke« von Schiller war das letzte, was sie sprach — die Menschen jubelten. — Mendelssohn spielte sein D-moll-Konzert, war aber nicht animiert, was man am deutlichsten aus der Kadenz ersah, die nicht aus dem Mendelssohn kam, wie wir ihn sonst kennen* *. Offensichtlich wurde Clara Wieck von den Wagner-Fragmenten nicht tiefer berührt; das ging nicht allein zu Lasten der Pianistin Wieck.

Die Fragmente hatten die Hörer kalt gelassen. Leipzig war keine Opernstadt, es war außerdem konservativ, wenigstens was die Musik anlangte, und bereitete nur kurze Zeit

* Mir liegt diese Notiz in einer Auswahlausgabe des Tagebuchs vor, die Serge Maiwald in der Reihe MEISTERWERKE. BIBLIOTHEK UNIVERSALER BILDUNG als Anthologie autobiographischer Überlieferungen unter dem Titel SELBSTZEUGNISSE I 1949 im Herder-Verlag herausgab. Es ist mir nicht gelungen, das Original zu Gesicht zu bekommen, das sich laut Paula und Walter Rehberg (ROBERT SCHUMANN, Artemis-Verlag Zürich/Stuttgart 1954, S. 823) im Robert Schumann-Museum zu Zwickau befinden muß. Sollte die Notiz um ein eventuelles Wagner-Urteil gekürzt worden sein, so müßte dieses absprechend lauten, weil anders für den Herausgeber kein Grund vorhanden gewesen wäre, es fortzulassen.

später Brahms mit einem Skandal um das erste Klavierkonzert die größte Niederlage seines Lebens. Insbesondere für den pathetischen Stil, wie ihn Wagner pflegte, hatte man dort kein Verständnis, und Schumann ganz gewiß nicht für den irreführenden Mischstil der Adriano-Musik. Nur der Dresdner Erfolg machte unsicher und veranlaßte die Leipziger Presse wenigstens zur Mäßigung im Urteil.

Sehr sinnfällig kam das im Bericht des Korrespondenten der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG zum Ausdruck. Er widmete den Fragmenten einen ungewöhnlich langen Artikel, der Zeugnis darüber ablegte, wie wenig in Leipzig der Boden für Wagner vorbereitet war. Die Feierlichkeit der Preghiera beeindruckte ihn nicht. Er suchte nach Melodienfülle und fand nur ein einziges, seiner Meinung nach nicht eben bedeutendes Motiv über Gebühr in die Länge gezogen! Von der Adriano-Arie sagte er lieber gleich gar nichts. Im übrigen wünschte er Wagner, dem er den Ernst nicht absprach, alles Gute, entschuldigte ihn beim Publikum, weil man mit den zur Verfügung stehenden Mitteln nichts Passenderes fürs Konzert, dem es unbedingt dienen sollte, aus der Oper hätte wählen können, und wollte sich schließlich aufrichtig freuen, *wenn der deutschen Oper in Herrn R. Wagner eine neue Stütze erwachsen sollte*. Damit sah auch er die Angelegenheit für erledigt an.

Dritter Abschnitt

Der Stapellauf des Fliegenden Holländers

Erstes Kapitel

Zur Werkgeschichte

I. Chronologie

Im Jahre 1838 las Wagner in Riga Heinrich Heines AUS DEN MEMOIREN DES HERRN VON SCHNABELEWOPSKI, in deren siebtem Kapitel er die Fabel vom »fliegenden Holländer« kennenlernte, die ihn tief beeindruckte. Ob er während seiner flüchtigeren Heinestudien von 1831 schon mit der Meerespoesie des Dichters bekannt wurde, die auf die Holländerstimmung vorverwies, oder sogar die knappe Erwähnung des Stoffes in der Prosadarstellung der dritten Abteilung DIE NORDSEE aus den REISEBILDERN (geschrieben 1826, gedruckt 1827, die MEMOIREN sind 1834 erschienen und gingen auf heute verschollene autobiographische Notizen und Briefe über Hamburg aus der Mitte der zwanziger Jahre zurück) in sich aufnahm, ist unbeweisbar. Die Flucht aus Riga (10. Juli 1839) auf gefährlichen Seewegen (19. Juli — 9. August 1839) ließ ihn die Matrosenerzählungen vom fliegenden Holländer an Ort und Stelle hören, der Sturm im Skagerrak (27.—29. Juli) mit schiffbruchähnlichem Unfall erfüllten ihn mit Angst und Schrecken und machten ihn empfindlich, die düster-phantastische Atmosphäre einer gespenstisch-wütenden See emotionell zu begreifen, aus der sich die drohende Gestalt des unheimlichen menschlichen Meeresungeheuers dem Seemann zum Trauma bildete. Damit war der Stoff librettoreif.

In Paris (1839) setzte sich Wagner mit Heine ins Benehmen und erhielt dessen Zustimmung, die Erzählung in eine Oper umzuwandeln. Mit seinem Einverständnis skizzierte er einen Textentwurf in französischer Sprache, den er am 6. Mai 1840 an Scribe mit der Bitte schickte, ihm daraus ein einaktiges Libretto zu arbeiten. Wagner ging von der Erwartung aus, von der Pariser Großen Oper einen Kompositionsauftrag zwar nicht für eine Große, wohl aber für eine kleine Oper zu erhalten, wie man sie damals gerade als einaktige Vorspanne vor Ballettabenden vergab. Scribe, den Wagner auf der LIEBESVERBOTS-Audition kennengelernt hatte, erklärte sich bereit, das Arrangement zu besorgen, sofern Wagner den Auftrag zur Komposition auch wirklich erhalten habe. Zwar wurde daraus nichts, weil die Große Oper den Plan nach den ersten schlechten Erfahrungen wieder aufgab (Marlianis LA DACARILLA, Halévys LE DRAPIER hatten Kosten verursacht, aber keine Gewinne eingebracht) und Wagner offensichtlich nicht geeignet war, Vertrauen in seine kompositorischen Fähigkeiten entstehen zu lassen — trotzdem gab Wagner die Vorstellung, über den Holländer-Stoff mit der Pariser Großen Oper ins Geschäft zu kommen, nicht auf, sondern überließ sich monatelang den trügerischsten Hoffnungen. Am 4. Juni und am 26. Juli rief er Meyerbeers Vermittlung an. Damals schon hatte er für eine erwartete, aber nicht zustandege-

kommene Audition die Ballade der Senta, das Lied der norwegischen Matrosen und den Gesang des Holländers vorauskomponiert.

Im Sommer 1840 kam Meyerbeer für 14 Tage nach Paris. Er führte Wagner bei dem neuen Operndirektor Léon Pillet ein, dem Wagner den kurzgefaßten Entwurf des Sujets übergab. Pillet fand Gefallen daran, konnte sich aber nicht dazu verstehen, Wagner mit der Komposition zu beauftragen, so daß die von Wagner voreilig seinen Freunden und erhofften Gönnern wie dem König Friedrich August II. von Sachsen und dem Dresdner Intendanten v. Lüttichau aus Freude und Prestigeüberlegungen angedeuteten, angeblich schon weit fortgeschrittenen Verhandlungen einzige Zugeständnis, das ihm wurde, war das Angebot, das Holländer-Szenarium für 500 Franken Autorenhonorar abzutreten. Wagner ging widerwillig darauf ein, nachdem man ihn vor halbvollendete Tatsachen gestellt hatte. So gab Pillet den Entwurf an Foucher weiter, der ihn für Dietsch ausarbeitete.

In fliegender Eile, weil im Wettlauf mit der Zeit, dichtete und komponierte Wagner jetzt seinen eigenen Entwurf. Für die Dichtung in deutscher Sprache benötigte er nicht mehr als zehn Tage, für die Komposition knapp sechs Wochen (Urschriftdichtung: 18. 5.—28. 5. 1841; Orchesterskizze zum I. Akt: 11. 7.—23. 7. 1841; Orchesterskizze zum II. Akt: 31. 7.—13. 8. 1841; Orchesterskizze zum III. Akt: beendet 22. 8. 1841; Orchesterskizze zur Ouverture: beendet 5. 11. 1841; Fertigstellung der Gesamtpartitur: vermutlich 20. 11. 1841 — aus einem Brief an Anders vom 10. Juli 1841 geht hervor, daß er das Spinnerlied und ein kleines Matrosenlied schon einige Zeit vor dem Kompositionsbeginn vom 11. Juli fertigstellte, während, wie erwähnt, die Sentaballade, der Matrosenchor und der Gesang der holländischen Matrosen noch vor dem Juli 1840 entstand).

Wagners Versuche, die Oper in Leipzig und München anzubringen, schlugen fehl. Auch das Angebot an Berlin vom 20. November 1841 stieß auf Schwierigkeiten. Das noch nicht komponierte, am 27. Juli 1841 nach Berlin geschickte Textbuch veranlaßte den Regisseur v. Lichtenstein unter dem 2. August 1841 zu einem ablehnenden Urteil mit der Begründung, Wagner sei als Opernkomponist unbekannt. Meyerbeers Empfehlung vom 9. Dezember 1841 gab den Ausschlag. Am 14. Dezember 1841 teilte die Berliner Oper Wagner den Eingang von Buch und Partitur mit und unterrichtete ihn von Meyerbeers Fürsprache. Am 9. Januar 1842 sprach sich auch Kapellmeister Hennig günstig über den FLIEGENDEN HOLLÄNDER aus. So erhielt Wagner am 14. März 1842 die Zusage der Uraufführung seiner Oper in Berlin. Jedoch verzögerte sich die Einstudierung des HOLLÄNDER durch den Wechsel in der Intendanz (an Stelle des Grafen Redern übernahm der frühere Münchner Bühnenchef Theodor v. Küstner, der den HOLLÄNDER gerade erst in München abgelehnt hatte, die Oberleitung des Theaters) so erheblich, daß die Dresdner Generaldirektion nach dem Erfolg des RIENZI in Dresden Berlin zuvorkam und den FLIEGENDEN HOLLÄNDER am 2. Januar 1843 im Dresdner Hoftheater uraufführte. Die Oper hatte großen, aber keinen nachhaltigen Erfolg, so daß sie nach vier Aufführungen vom Spielplan abgesetzt wurde. Ähnlich erging es ihr in Kassel, Riga und Berlin, den vor 1850 einzigen Nachspielorten des Stückes.

II. Der Fall Dietsch

Vierzig Jahre lang wurde an der Richtigkeit der von Wagner seit der autobiographischen Skizze von 1843 mehrfach öffentlich erzählten Verkaufsgeschichte seines HOLLÄNDER-Entwurfs kein Zweifel laut. *Bald war ich erstaunt, von Pillet zu erfahren, daß ihm der von mir überreichte Entwurf so sehr gefalle, daß er wünschte, ich träte ihm denselben ab. Er sei nämlich genöthigt, einem älteren Versprechen gemäß einem andern Komponisten baldigst ein Opernbuch zu übergeben: der von mir verfaßte Entwurf scheine ihm ganz zu solchem Zwecke geeignet, und ich würde wahrscheinlich kein Bedenken tragen, in die gebetene Abtretung einzuwilligen, wenn ich überlegte, daß ich vor dem Verlauf von vier Jahren mir unmöglich Hoffnungen machen könnte, den unmittelbaren Auftrag zur Komposition einer Oper zu erhalten, da er erst noch Zusagen an mehrere Kandidaten der großen Oper zu erfüllen habe; bis dahin dürfte es mir natürlich doch auch zu lang werden, mich mit diesem Süjet herumzutragen; ich würde ein neues auffinden, und mich gewiß über das gebrachte Opfer trösten. Ich bekämpfte hartnäckig diese Zumuthung, ohne jedoch etwas Anderes, als die vorläufige Vertagung der Frage ausrichten zu können. Ich rechnete auf eine baldige Wiederkunft Meyerbeer's und schwieg. — — ... bei dem warmen Herannahen des Sommers sehnte ich mich wieder nach einer geistigen Arbeit: die Veranlassung dazu sollte mir schneller kommen, als ich dachte. Ich erfuhr nämlich, daß mein Entwurf des Textes zum »fliegenden Holländer« bereits einem Dichter, Paul Fouché, übergeben war, und ich sah, daß, erklärte ich mich endlich zur Abtretung desselben nicht bereit, ich unter irgend einem Vorwande gänzlich darum kommen würde. Ich willigte also endlich für eine gewisse Summe in die Abtretung meines Entwurfes ein.* In MEIN LEBEN schilderte er die Umstände entsprechend ausführlicher, weil ihm mehr Raum zur Verfügung stand ... *bekannt geworden sei, daß derselbe bereits Herrn Paul Foucher, einem Schwager Victor Hugos, zur Ausführung als »Libretto« übergeben worden sei, und dieser außerdem behaupte, der Entwurf enthalte für ihn gar nichts Neues, da das Sujet des* VAISSEAU FANTÔME *ja auch in Frankreich genügend bekannt sei. Nun merkte ich, woran ich war, erklärte meine Bereitwilligkeit, dem Wunsche des Herrn Pillet zu willfahren, und wohnte einer Konferenz mit Herrn Foucher bei, in welcher unter besondrer Verwendung des Herrn Pillet mein Entwurf auf 500 Franken geschätzt wurde, welche als Vorschuß auf die droits d'auteur des zukünftigen Dichters von der Theaterkasse mir ausgezahlt wurden.*

Die genannte Summe von 500 Franken wurde schon gleich zu Beginn der vierziger Jahre publiziert. Unter dem leicht durchschaubaren feuilletonistischen Vorwand, vom Schicksal eines deutschen Musikers zu berichten, wie es sich möglicherweise in Paris zutragen könne, nannte August Lewald in seiner EUROPA die genaue Summe. Niemand konnte zweifeln, daß er Wagner meinte, von dem anschließend die Rede war. Nur einen Tag später verknüpfte Robert Schumann seine Meldung über die Uraufführung von Dietschs LE VAISSEAU FANTÔME in Gestalt eines Pariser Berlioz-Berichtes mit einem Anmerkungshinweis auf die Zusammenhänge zwischen Wagner und der französischen Holländer-Oper Dietschs *. Die Franzosen wurden spätestens 1861 von dem Handel unterrichtet, als Théodore Pellaguet den Wagner-Porträtdruck von Pierre Petit und Trinquart (datiert 1860) kommentierte und die Leser bei dieser Gelegenheit an das damals für 500 Franken verkaufte Holländer-Süjet Wagners erinnerte.

Wagners Darstellung wurde erst 1884, also nach seinem Tode, in Zweifel gezogen. Damals brachte der deutsche Regisseur und Schriftsteller Ernst Pasqué in den Heften Juli und August der Zeitschrift NORD UND SÜD (DER FLIEGENDE HOLLÄNDER. RICHARD WAGNER, HEINRICH HEINE UND »LE VAISSEAU FANTÔME«), die in Breslau Paul Lindau besorgte, Wagner auf das schwerste belastende Äußerungen des wagnerfeindlichen französischen Literaten und Stückeschreibers Henri Revoil (1816—1882) heraus, die dieser ihm gegenüber 1880 gemacht hatte. Revoil behauptete schlicht, nicht Foucher, sondern er selbst sei der Verfasser des VAISSEAU FANTÔME-Librettos gewesen, und von einer Bezahlung Wagners oder gar von einem Verkauf seines Sujets könne erst recht keine Rede sein. Vielmehr habe der von Wagner bedrängte Theaterdirektor Pillet dem Deutschen aus Mitleid und um ihn und sein Geschrei über literarischen Diebstahl eines von ihm eingereichten Entwurfes loszuwerden fünf Napoleond'ors in die Hand gedrückt. Das sei

* Pierre-Louis Philippe Dietsch (1808—1865). Die französische Schreibweise Dietch geht auf das Libretto-Manuskript zurück, die deutsche Schreibweise Dietsch auf die Partitur.

alles gewesen, wobei Pillet noch Gelegenheit fand, Revoil gegenüber von Wagner als von *une sorte de fou entêté, présenté par Meyerbeer et qui l'assaillait de ses opéras impossibles.*

Pasqués Nachforschungen waren nicht geeignet, Revoils Thesen zu entkräften. Der Wagner-Übersetzer und Archivar Nuitter öffnete ihm das Archiv der großen Pariser Oper und Pasqué fand in den Theaterakten nicht nur eine Anzahl von Briefen Fouchers an Revoil, aus denen hervorging, daß Revoil das Szenarium, Foucher die Verse des Librettos geliefert hatte und Pillet damit einverstanden gewesen war, öffentlich nur Foucher, der Revoil auszuzahlen habe, als Librettisten genannt zu wissen, sondern auch das Originalmanuskript unter dem Titel LE VAISSEAU FANTÔME, OU LE MAUDIT DES MERS. OPÉRA FANTASTIQUE EN DEUX ACTES. POÈME DE MRS. PAUL FOUCHER ET BENEDICT H. REVOIL. PARTITION DE MR. DIETSCH. Pasqué suchte nun vergeblich nach einer auf den Namen Wagner gebuchten Honorarquittung und kam gemeinsam mit Nuitter zu dem Schluß, daß es sich, wenn überhaupt, um einen ganz unbedeutenden Betrag gehandelt haben müsse, der ohne Buchung gleich aus den Taschen Pillets an Wagner gezahlt worden sei. Pasqué machte jetzt Revoil ausfindig, der ihm die Zusammenhänge in der schon erwähnten Weise erläuterte, wobei es offen bleiben kann, ob Pasqué seine vorherigen Schlußfolgerungen nachträglich auf die Revoilschen Erklärungen abstimmte oder wirklich unabhängig von Revoil Zweifel am Verkauf oder doch an der Höhe der Bezahlung hegte.

Auch der französische Wagnerschriftsteller Georges Servières mühte sich darum, in dieser verzwickten Angelegenheit Klarheit zu schaffen. Er suchte gleichfalls die Kassenbücher der französischen Oper in der Zeit zwischen 1840 und 1842 erfolglos nach einer Quittung durch, so daß er Revoils Thesen bedingt bestätigen und den von Wagner behaupteten offiziellen Ankauf seines Sujets durch die französische Oper unglaubwürdig machen mußte. Servières kam wie Pasqué zu dem Schluß, die Disposition der Dietsch-Oper stamme von Revoil, die Verse von Foucher. Besondere Zutat Revoils seien Einblendungen in das Sujet aus Scotts THE PIRAT und Marryats THE FLYING DUTCHMAN OR THE PHANTOM SHIP gewesen. Spätere Untersuchungen Emile Harasztis in der MUSIKFORSCHUNG (1955) bestätigten das Nichtvorhandensein einer von Wagner abgezeichneten Quittung, die Zusammenhanglosigkeit zwischen Wagners und Dietschs Oper bzw. zwischen Wagners und Fouchers Libretto und wiesen Wagners und Glasenapps Unterstellungen zurück, Foucher übersetzte nur Wagners Libretto ins Französische.

In Wirklichkeit haben die beteiligten Nachforscher, Pasqué, Servières und Haraszti ihre Schlüsse zu schnell gezogen. Selbst wenn man unterstellte, daß Wagner recht gerne Tatbestände zu seinen Gunsten subjektiv verfälschte, so war ein so vielbelauerter Mann wie er doch zu klug, um im Faktischen ungeschminkt zu lügen, wie es der Fall gewesen wäre, wenn er über vierzig Jahre hin einen niemals stattgefundenen Sujetverkauf in aller Öffentlichkeit ausgetragen hätte. Und doch fiel es in all den Jahren niemandem ein, gegen seine Darstellung aufzutreten — erst als er die Augen geschlossen hatte, war es mit dieser Zurückhaltung vorbei. Pasqué hatte gut Sensationen zu machen; er verhandelte über einen Toten, obwohl er nach eigenen Worten die Sache schon seit Jahrzehnten verfolgte und jederzeit Gelegenheit gehabt hätte, einen Lebenden anzusprechen, und berief sich dabei ausschließlich auch auf Tote als Kronzeugen. Als Pasqué sein Wissen endlich vorbrachte, war auch der Letzte der Beteiligten tot, Meyerbeer so gut wie Wagner, Foucher wie Revoil, Pillet wie Dietsch. Hätte sich Pasqué zu Lebzeiten Wagners gemeldet — und er hätte es gekonnt —, dann hätte ihm Wagner möglicherweise über den Verbleib der Quittung Anhaltspunkte geben können; denn die Quittung, von der noch Haraszti nichts erfahren hatte, obwohl Borys Wagner-Bildbiographie von 1938 sie im Faksimile wiedergab, war wirklich ausgestellt worden, nur lagerte sie nicht in den Akten der Großen Oper, sondern unter den archivalischen Beständen des Pariser Konservatoriums, und sie richtete sich an Foucher und Revoil und lautete auch wirklich über fünfhundert Franken: *Je soussigné déclare abandonner à MMM Paul Foucher et Revoil le sujet du Hollandais volant moyennant la somme de cinq cent francs que je prélèverai sur les droits d'auteur que pourra produire la représentation de cette piece, le vendredi 2 juillet. Richard Wagner.* Wagner hatte also 500 Franken zu quittieren gehabt, nicht einhundert, wie Pasqué nach Revoil behauptete (1 Napoleond'or = 20 Franken). Und auch das andere bedurfte der Berichtigung: Wagner und Glasenapp haben entgegen Haraszti nie von einer Übernahme oder Übersetzung des Wagnerbuches, sondern immer nur von der Freigabe eines Sujets gesprochen, also von einem Szenarium, das sich in der endgültigen Ausführung weit vom Ursprung entfernen konnte, um doch immer noch der Ausgangsidee verpflichtet zu bleiben. Daß Wagners und Fouchers verabschiedete Textbücher am Ende einander fremd waren, spielte also keine Rolle; es ging allein um die Übernahme des Sujets, das von Wagner an Pillet herausgegeben

worden zu sein nicht einmal Revoil bestritt. Emile Haraszti berief sich in seinem MUSIKFORSCHUNGS-Artikel von 1955 auf Pasqué, schrieb aber nicht einmal den Namen des Verfassers richtig (Pasquier statt Pasqué). Über Revoils Anteil am Buch ließ sich nur schwer reden, weil es außer Revoils Eigenzeugnissen in Pasqués Verlautbarung keine Beweise gibt. Auch die Kassenbücher der Großen Oper, die Manuskripte, Fassungen und Partituren benennen immer nur Foucher, nie Revoil als Dichter. Und doch hatte Revoil die Hand im Spiele gehabt, anders wäre Wagner nicht veranlaßt gewesen, seinen Namen mit in die Quittung aufzunehmen. Warum aber hat Wagner nie etwas über Revoil verlauten lassen? Wußte er um den wahren Anteil Revoils am Buch zu genau Bescheid, um ihn zu hoch einzuschätzen, war Revoil wirklich nur der Verfasser des neuerlichen Entwurfs, den Foucher, der anerkannte Dichter und Verfasser von über fünfzig Stücken und Schwager Victor Hugos in Verse brachte, und sprach Wagner deshalb nie von Revoil, weil er den Entwurf als sein Eigentum betrachtete, oder hielt sich Wagner gleichfalls an die offenkundig getroffene Abmachung — für die es viele Gründe geben konnte —, nur Foucher und nicht auch Revoil als Dichter zu nennen? Sicher ist, daß Foucher Revoil bald 250 Franken schuldete, die nie bezahlt worden sein sollen. Handelte es sich hierbei um einen halben Anteil an der Wagner übereigneten Summe? Daß Wagners Quittung nicht auf die Kasse der Pariser Großen Oper lautete spricht nicht gegen eine Auszahlung durch das Theater. Es gab selbst damals viele Möglichkeiten, Wagner offiziell Geld anzuweisen, ohne daß die Theaterkasse als Absender in Erscheinung trat und Wagner statt dessen eine Privatquittung an Foucher und Revoil abgab. Man brauchte bspw. das Geld nur als Vorschuß auf künftige Tantiemen für den Namen und die Rechnung von Foucher zu erheben und es Wagner auszuzahlen, um Foucher als Empfänger der Wagnerschen Quittung zu ermächtigen. Das ist, wie eine neuerliche (1969) Rechnungsprüfung ergab, nicht der Fall gewesen; aber ebenso nahe wie eine offizielle Bezahlung lag bei diesem besonderen Handel die interne Regelung: Wagner trat für die Versifizierung durch Foucher das Sujet nach der Formel ab, der Dichter Foucher bekommt die Tantieme, hat aber dafür den Sujetlieferanten pränumerando abzufinden. Die Höhe der Abfindung mochte durch Léon Pillet oder in seinem Beisein festgesetzt worden sein. Damit war Wagner aber berechtigt, von einem offiziellen Ankauf des Sujets durch die Große Oper zu sprechen, ohne als Verkäufer in den Kassenbüchern der Großen Oper in Erscheinung zu treten. Wer also hat in dieser Sache denn nun eigentlich gelogen? Möglicherweise niemand. Wagner nicht, denn er hat 500 Franken quittiert: wer sie letzten Endes bezahlte, ob die Oper, ob Foucher, ob vielleicht sogar Pillet, der sie von Foucher wiederbekam, war eine zweitrangige Frage, allenfalls färbte Wagner die Umstände, die vielleicht peinlich waren, zu seinen Gunsten um. Revoil dagegen war wagnerfeindlich eingestellt und hatte Ursache, seinem berühmt gewordenen deutschen Konkurrenten nicht gewogen zu sein. Aber alle Revoilschen Äußerungen sind aus zweiter Hand überliefert worden: von Pasqué 1884, von Servières sogar erst 1898 und später. Die Beteiligten an der Sache haben sich selber niemals unmittelbar gegen die Wagnerdarstellung gewendet. Hat man, wenig wahrscheinlich, Revoil falsch verstanden oder hat er sich mißverständlich ausgedrückt? Litt er möglicherweise an einer Alterskrankheit, die sein Gedächtnis trübte? Hatte Pasqué eine Zahl irrig notiert oder später einen Satz falsch nachgelesen? Bei der Selbstsicherheit, mit der Pasqué noch vor dem Gespräch mit Revoil die Geringfügigkeit der Summe, also unter 500 Franken liegend, hatte erschließen wollen, haben solche Vermutungen wenig Glaubwürdigkeit für sich. Wohl aber sind die späteren Nacherzähler, die sich die Zusammenhänge hätten vergegenwärtigen können und aus dem Zwischenfall voreilige Schlüsse zogen, härter zu beurteilen.

Es gab noch mehr Legenden über Dietsch und Wagner, die nicht gerade die Zuverlässigkeit der französischen Schreiber bestätigten: Pelaguet würde da schon hingehören, als er das Dietschlibretto mit dem Wagnerlibretto identifizierte, Xavier de Courville, als er 1923 Fouchers Arbeit sogar als Parodie der Wagnerschen ausgab, und ganz gewiß Catulle Mendès, als er die Geschichte verbreitete, Wagner habe der Dietsch-Uraufführung beiwohnen wollen und zu diesem Zwecke seinen Hund verkauft, um das Geld für die Bahnfahrt zu bekommen. Man muß nicht gerade an Wagners übersteigerte Tierliebe erinnern, um nachzuweisen, daß Mendès fabulierte und Wagner niemals einen Hund für eine Dietschoper hingegeben haben würde; denn am Tage der Dietsch-Uraufführung, am 9. November 1842, befand sich Wagner längst nicht mehr in Paris, sondern bereits in Dresden!

Zweites Kapitel

Ahasver oder Fliegender Holländer

I. Holländer-Psychologie

Die breit streuenden und mehrfach untersuchten sagengeschichtlichen Grundlagen des Holländer-Stoffes sind unter Umständen geeignet, Wagners wirkliche Kenntnisse zu überschätzen. Schon die zeitgenössische Presse vor allem im historisch bewanderten Berlin brachte eine Menge Namen an, mit denen Wagner zur Zeit der Abfassung seines HOLLÄNDER-Buches nichts hätte anfangen können. Wagner kannte die Holländer-Thematik vorerst ausschließlich durch Heinrich Heine. Sie schien ihm operntauglich, weil er den bühnengemäßen Heineschen Zuschnitt der Sage bemerkte; sie zog ihn an, weil ihn das Unrastige, das Schicksalhafte und Verhängnisvoll-Aussichtslose dieser Gestalt ans eigene Leben erinnerte; und sie wurde aktuell, weil die Flucht aus Riga über die Ostsee mit ihren Gefahren für Leib und Leben das Motiv mit wirkungsvollen emotionalen Lichtern versah. Seesturm und Matrosenmut, Aberglauben und Hafensehnsucht blieben nicht intellektuell papieren; die Angst, die Wagner empfand, als die THETIS unterzugehen drohte, schwang drei HOLLÄNDER-Akte lang unvermindert nach.

Spuk und Gespensterei, wie sie die Holländer-Gestalt voraussetzte, gehörten in der Wagnerzeit zum Alltäglichen. Mit dem Aufkommen des neuerlichen frischen Atheismus seit der Mitte der dreißiger Jahre blühten wieder einmal Aberglauben und Vampyrwahn. Die Welt war mit Hexen und Geistern durchsetzt, der Teufel auf deutschen und französischen Bühnen als gern gesehener Gast heimisch geworden. Um mit der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT zu sprechen schienen die vierziger Jahre vom Teufel geradezu besessen zu sein: allein Paris kündigte an einem einzigen Tag des Jahres 1844 gleich sechs Teufelsschauspiele an. Darin nur die Auswirkungen des Riesenerfolges der Meyerbeerschen ROBERT-Musik sehen zu wollen ginge am kulturpsychologischen Kern dieser Erscheinung vorbei.

Hatte die Romantik die Tiefenschichtungen im Menschen entdeckt und das Studium gerade der Nachtseiten der menschlichen Existenz begonnen, so wurde das Unaussprechliche, das Dämonische und Unwägbare gesucht, von dem die Welt nachweislich in so hohem Maße abhing. Im pseudoromantischen Ausklang wurde daraus Schauerkunst, in der sich Gruselerotik mit jenem auch vom JUNGEN DEUTSCHLAND propagierten abgestandenen Rationalismus des 18. Jahrhunderts vermischte, der unter dem Deckmantel scheinbaren Liberalismus zwar nicht mehr an Gott glaubte, dafür aber um so mehr an Dämonen, Gespenster und blutsaugende Fledermäuse, und sich Kettchen, Püppchen und andere Amulette um den Hals zu hängen veranlaßte, um gegen böse Mächte gefeit zu sein — für die wissenschaftlich bewiesene Ableitfähigkeit gesundheitsgefährdender magischer Ströme durch metallene Umhängsel warb man bspw. auch in Dresden immer wieder aufs neue mit ganzseitigen Anzeigen. Die genüßlich ausgekostete Verspießerung in dumpfen Zweckformen ohne eschatologische Weite machte aus der ursprünglichen romantischen Angst vor dem Dämonischen im Menschen ein gut gehendes Geschäft mit dem Grusel

vor dem Angriff von außen und ließ die ausschwingende Schicksals- und Dämonendramatik fürs biedermeierliche Kasperletheater reif werden.

Die Geschichte des Fliegenden Holländers ist ursprünglich die Geschichte des Individuums, das seinen ungestörten eigenen Weg nach freiem Ermessen gegen alle göttlichen und menschlichen Gebote, gegen die Flüche der Hölle und sogar gegen alle Gesetze der Vernunft erzwingen will. Der Preis ist der Fluch, ewig Spielball dessen zu sein, was es verhöhnte, die Folge der Wunsch nach Erlösung vom Leiden des ewig Geworfenseins, der Schluß die endliche zeitliche Vernichtung unter Bedingungen, die zu entwickeln den Stoff dichterreif machte. Der Kern der Fabel überlieferte blanke Abenteurerfreude, die Umwandlung in eine Dämonengeschichte trug dem Vampyrismus und Gespensterglauben Rechnung, der Erlösungsgedanken kam aus der christlichen Überlieferung, die vermenschlichende Sehnsuchtsmotivik des Unrastig-Unheimischen bis hin zur Auslöschung im Tode war romantischen Ursprungs, während die säkularisierte Erotik, geistige Erlösung durch Frauenliebe zu bewerkstelligen, auf eine in sich wieder eigentümlich geschichtete jungdeutsche Auslegung zurückging. Die einzelnen Stufen dieser Motiventwicklung decken sich mit der sagengeschichtlichen Überlieferung des Stoffes.

II. Die sagengeschichtliche Überlieferung des Holländer-Stoffes

Von den Überlieferungen der Holländer-Fabel hat Wagner nur die Heinesche Erzählung und Geschichten aus dem Munde von Matrosen kennengelernt. Daß die Gestalt des Fliegenden Holländers auf die legendenumwobenen kalvinistisch-starrköpfigen holländischen Seeleute des 17. Jahrhunderts zurückging, deren kühne Taten die Weltmeere erfüllten, wußte Wagner ebensowenig wie ihm etwas über die Literaturgeschichte zu diesem Thema bekannt war, das anders als die weit ältere Ahasverlegende erst Anfang des 19. Jahrhunderts aus Erzählungen abergläubischer Matrosen literarische Form gewann. Die Legende selber war in wenigen Worten wiederzugeben: ein holländischer Seemann bzw. ein Seemann in holländischer Tracht habe einstmals bei dem vergeblichen Versuch, das Kap der Guten Hoffnung zu umschiffen, Gott gelästert und geschworen, nicht eher von seinem tollkühnen Vorhaben abzulassen als bis es ihm zu vollbringen gelungen sei. Zur Strafe für diese Anmaßung wurden Kapitän und Mannschaft verurteilt, in Ewigkeit auf dem Meere umherzuirren. Mit dieser Sage vermischte sich legendärer seemännischer Aberglaube vom Schiff, das nur zu sehen bekommt, wem schweres Unglück bevorsteht, von den Briefen aus alter Zeit an längst verstorbene Empfänger, die der Kapitän eines den Kurs kreuzenden Fahrzeugs unter mancherlei Vorwänden zu besorgen bittet und die man doch nicht annehmen darf, sondern unter Beachtung bestimmter Zeremonien verweigern oder unschädlich machen muß, will man nicht Schiffbruch, Tod oder andere Unbill erleiden.

Von England aus wurde die Sage mehrfach behandelt. Thomas Moore wies darauf hin, Walter Scott schrieb 1812 ein Seeräubergedicht ROKEBY, Thomas Campbell entwarf 1825 die Ballade vom Totenschiff THE DEATHBOAT OF HELIGOLAND, John Fenningmore brachte die Romane THE PILOT und THE RED ROVER heraus. Das erste englische Theaterstück, das sich des Holländer-Stoffes annahm, bezeugte bereits den schrankenlosen romantischen Subjektivismus, den die Sage angenommen hatte: Edward Fitz-Balls THE FLYING DUTCHMAN OR THE PHANTOM SHIP (1827) war im Vorwort der Druckfassung tiefsinniger als im eigentlichen Stück. Durch Fitz-Ball gelangte die Vorlage Heinrich Heine zur Kenntnis, der ihr das erotische Erlösungsmotiv in halbernster Manier aufsetzte. Noch blieb der englische Seekapitän Frederick Marryat von einiger Bedeutung, weil sein verbreiteter Roman THE PHANTOM SHIP (1839) nach Frankreich hinüberwirkte und im Streit um die wirkliche Vorlage der Dietsch-Oper eine eigentümliche Rolle spielte.

Die deutsche Holländer-Überlieferung sproß weniger üppig. Wilhelm Hauff erzählte in der Rahmenfassung DIE KARAWANE, die er für seinen ersten, im Herbst 1825 erschienenen Märchen-Almanach erfand, die GESCHICHTE VOM GESPENSTERSCHIFF, das allnächtlich den tagsüber gewonnenen Kurs wieder zurücksegeln muß. Kapitän und Mannschaft sind tot und erwachen nur zur Mitternacht, um sich nach einem wüsten Gelage gegenseitig umzubringen. Dieses Spiel wiederholt sich Tag für Tag, Nacht für Nacht. Erst als es gelingt, ihre Leichname mit etwas Erde in Berührung zu bringen, finden sie Erlösung. Heinrich Heine hat sich der Hauffschen Vorlage offensichtlich nicht bedient, als er das von ihm mehrfach angeklungene Motiv in die MEMOIREN DES HERRN VON SCHNABELEWOPSKI aufnahm. Dort lernte es Wagner kennen, der den Holländer-Stoff mit dem Ahasver-Stoff vermischte und die ironischen Spiegelbilder Heines beseitigte.

Erstaunlicherweise haben die literarisch gebildeten Kritiker der vierziger Jahre die Zusammenhänge zwischen Heine und Wagner nicht bemerkt, wohl aber viel von Marryat

und von Washington Irving gesprochen, in dessen BRACEBRIDGE-HALL man die ursprüngliche Fassung des Stoffes sah. Auch Hauffs Erzählung ist ihnen offensichtlich nicht bekannt gewesen oder nicht der Erwähnung für wert gehalten worden.

III. Fassungen

1. Edward Fitz-Ball

Der englische Theaterschriftsteller Edward Fitz-Ball (1792—1873), der neben vielen anderen maritimen Stücken auch THE FLYING DUTCHMAN OR THE PHANTOM SHIP schrieb, das 1827 in London aufgeführt und ohne Jahreszahl gedruckt wurde, hatte die Geschichte vom fliegenden Holländer nach eigenen Worten in BLACKWOOD'S MAGAZINE gefunden. Die Erläuterungen, die Fitz-Ball der Druckfassung voranstellte, erzählten von einem Segelschiff, das etwa ein Jahrhundert zuvor von Amsterdam abfuhr. Das Schiff hieß der fliegende Holländer, der Kapitän Vanderdecken. Sein Ziel war es, gegen den Willen des Teufels eigene Wege zu gehen. Eines Tages versuchte er trotz heftigsten Sturmes das Kap zu umsegeln. Als man ihn kurz nach Sonnenuntergang fragte, ob er nicht für die Nacht in der Table Bay ankern wolle, antwortete Vanderdecken mit einem lästerlichen Fluch: er würde selbst dann nicht in die Bucht einlaufen, wenn er bis zum Jüngsten Tag umhersegeln müßte. Er sah sich beim Wort genommen, und die Sage berichtet weiter, er sei tatsächlich nicht in die Table Bay eingefahren, sondern den Schicksalsweg gegangen, den er sich selbst wünschte. Bei schlechtem Wetter, so heißt es schließlich, könne man noch immer sein Segelschiff am Kap beobachten, wie es vergeblich gegen den Sturm anzukommen suche.

Von Dichtung war bei Fitz-Ball keine Rede. Die abgründigen romantischen Züge der Legende vom Subjektivismus um jeden Preis, der bis zur Widervernunft den eigenen Weg zu gehen sucht, gerannen bei Fitz-Ball zu einer abgestandenen Mischung aus Grusel und Komik. Schon die kuriosen Personennamen, die er erfand, verrieten Possen-Niveau, die Effekte entstammten billigster Schauerdramatik, ein motiviertes Handlungsgefüge fehlte. Das Stück arbeitete mit den Mitteln der Verwechslungsgroteske, typisierte die Personen in ein Freund-Feind-Schema und entfaltete einen mitunter turbulenten Reigen von teilweise kaum verständlichen Aktionen, die streckenweise musikalisch abgefangen wurden.

(I, 1:) Vanderdecken bittet den bösen Geist Rockalda, zum dritten Male unverwundbar und unsichtbar zur Erde fahren zu dürfen, um ihr neue Opfer zu verschaffen. Rockalda ist einverstanden und übergibt Vanderdecken einen Tarnmantel. Zugleich wird ihm bis zu seiner Rückkehr unverbrüchliches Schweigen auferlegt. (I, 2:) In einem Zimmer der Burg sieht man ein mit 1729 datiertes Bild eines vollbetakelten Segelschiffes. Lestelle, die Nichte des Kapitäns Peppercoal, und ihre Zofe Lucy erwarten ihre Liebhaber Leutnant Mowdrey und Toby Varnish. Lestelle soll von ihrem Vormund zur Heirat mit einem Mynheer Peter Von Bummel gezwungen werden. Aus diesem Grund schließt Peppercoal sie ein. Er hat die Beziehungen Lestelles zu Mowdrey, der sich vergeblich als Porträtmaler einzuschleichen suchte, entdeckt. Mowdrey gibt nicht auf, sondern will seine Geliebte vom Kap der guten Hoffnung ins freie England entführen. Peppercoal hat von seinem Sklaven Smutta von der Anwesenheit der beiden Männer erfahren. Er will sie nicht eher freilassen, als bis sie sein Versprechen an den Vater Von Bummels einlöst. Die Rede kommt auf den fliegenden Holländer, der, wie Lucy berichtet, einmal in jedem Jahrhundert diese Burg aufsucht, um eine Jungfrau zu entführen. Der Kapitän glaubt nicht an die Sage, ergänzt Lucys Mitteilungen aber mit dem Hinweis, das Bild im Turmzimmer stelle die Frau des fliegenden Holländers dar, deren Kleider in der Kiste unter dem Fenster lägen. Dorthin, so war er beim Kauf der Burg gebeten worden, sollte er die Kiste stellen. Der Kapitän geht, Lucy betrachtet das Segelschiff und ist der Überzeugung, die Nacht der Rückkehr des fliegenden Holländers sei gekommen. (I, 3:) An Bord seines Schiffes erzählt man dem ungläubigen Von Bummel die Sage vom fliegenden Holländer. Vanderdecken spielt den Ertrinkenden, wird gerettet, alsbald von den Seeleuten erkannt. Er versucht Briefe zu verteilen. Die Matrosen verhindern das, weil sie wissen, die bloße Berührung der Briefe bringe dem Schiff den Untergang. Auch das glaubt Von Bummel nicht. Als Vanderdecken einen Brief an Lestelle Vanhelm vorweist, deren Anschrift es schon

lange nicht mehr gibt, zeigt ihm Von Bummel den Empfehlungsbrief seines Vaters, der für den Sohn eine Art Ausweis ist. Vanderdecken entwendet ihn und läßt seinen eigenen Brief auf den Boden fallen, der explodiert, als Von Bummel ihn gegen den Willen der Matrosen, die vergeblich auf den kugelfesten Vanderdecken schießen, aufheben will. Im Sturm erscheint das Phantom-Schiff.

(II, 1:) Mowdrey und Varnish, die nach einer Möglichkeit suchen, zu ihren Geliebten in die Burg zu gelangen, erkennen in Von Bummel einen alten Freund Varnishs. Um zu verhindern, daß Von Bummel in die Nähe Peppercoals gelangt, erfindet Varnish ein riesiges Lügengewebe: Peppercoal wolle nur sein Vermögen erschleichen, in Wirklichkeit aber seine Nichte einem gewissen Vanderdecken geben, den Von Bummel sofort als den Dieb seines Empfehlungsschreibens ermittelt. Da ihnen Peppercoal den Zugang zur Burg bis nach der Heirat verboten habe, gibt ihnen Von Bummel alte Lumpen und ein Bärenfell zur Verkleidung. (II, 2:) Lestelle und Lucy versuchen vergeblich die Seekiste im Turmzimmer zu öffnen. Unsichtbar entsteigt Vanderdecken der Seekiste, von der Lucy behauptet, sie habe sie sich öffnen gesehen. Wenig später erscheint Vanderdecken mit Peppercoal. Er gibt sich für Von Bummel aus und beweist seine Identität mit dem gestohlenen Empfehlungsschreiben. Lucy glaubt in dem Fremden den fliegenden Holländer wiederzuerkennen, wie er auf dem Bilde zu sehen ist. Auf einen Wink Vanderdeckens verändern sich jedoch seine Porträtzüge in die Von Bummels. Der echte Von Bummel taucht wenige Augenblicke später auf. Er bringt einen alten Seemann (Mowdrey) und einen Bären (Varnish) mit. Peppercoal wittert eine Verschwörung, außerdem erkennt er die Ähnlichkeit zwischen dem Bild und Von Bummel. Dieser und Mowdrey entkommen, Varnish wird festgenommen. (11, 3:) In einem kleinen Hohlweg besteht Mowdrey darauf, Lestelle für sich zu behalten. Er bietet Von Bummel für die Rückkehr nach England seinen Kutter an. Als Mowdrey fortgegangen ist, überbringt Smutta einen Brief Lucys. Die einzige Möglichkeit, so steht darin, in die Burg zu gelangen, sei eine Verkleidung als fliegender Holländer. Smutta hat die benötigten Kleidungsstücke gleich mitgebracht. (II, 4:) Varnish ist im Turmzimmer eingeschlossen. Als Peppercoal mit einer brennenden Kerze eintritt, bläst die hinter ihm herschleichende Lucy das Licht aus und bleibt bei ihrem Liebhaber, während Peppercoal eine neue Kerze holen geht. In der Dunkelheit hat Lucy die Antwort auf ihren Brief verloren, die ihr Smutta zustellte. Statt dessen findet Peppercoal das Papier, das die Unterschrift des fliegenden Holländers trägt. Kurze Zeit später erscheint Von Bummel in der Verkleidung des Holländers am Fenster. Peppercoal schießt auf ihn, verfehlt ihn aber, und läuft aus dem Zimmer. Von Bummel verschließt jetzt das Zimmer von innen, während Varnish mit Hilfe einer Strickleiter flüchtet. Von Bummel muß zurückbleiben. Er hört Peppercoal wiederkommen und versteckt sich in der Seekiste. Peppercoal läßt die Bilder von der Wand nehmen und befiehlt die Kiste ins Meer zu werfen. (II, 5:) Zwei Matrosen vom Bummelschen Schiff treffen sich im Hohlweg. Als sie zum Schiff zurückkehren, erscheint Mowdrey. (II, 6:) Vanderdecken steht vor der Burg. Lestelle singt erneut ihr Kinderlied vom fliegenden Holländer, während Mowdrey sich nähert. Beide können den fliegenden Holländer nicht sehen. Peppercoal erscheint und Mowdrey muß fliehen. Als er zurückkommt und Lestelle in seine Arme schließt, fällt sie in Ohnmacht. Er legt sie auf eine Bank und holt Wasser. Währenddessen erscheint Vanderdekken und breitet über Lestelle den Tarnmantel aus. Mowdrey kann seine Geliebt nicht mehr sehen. Nebel kommt auf, durch den man Vanderdecken mit einem Boot fahren sieht. Er führt Lestelle mit sich. Das Boot versinkt plötzlich und das Phantomschiff erscheint.

(III, 1:) Smutta und andere Diener stemmen am Strand die Seekiste auf, der Von Bummel in der Verkleidung als fliegender Holländer entsteigt. Die Diener entfliehen. Von Bummel streift sich das Kleid der Frau des fliegenden Holländers über, wie man es auf dem Porträtbild im Turmzimmer her in Erinnerung hat. Doch der zurückkehrende Smutta erkennt ihn und will ihn zum Kapitän bringen. Von Bummel gelingt es sich zu befreien. (III, 2:) Unter den berauschenden Klängen ihres eigenen Kinderliedes bringt Vanderdecken Lestelle in die Höhle Rockaldas. Dort soll sie ein Buch unterschreiben, um ihren Geist unsterblich zu machen, wie derjenige Vanderdekkens. Mowdrey hört Lestelles Schreien und dringt in die Höhle ein. Vor dem Eingang verliert er sein Taschentuch, das Von Bummel und Varnish finden. Varnish folgt seinem Herrn. (III, 3:) Peppercoal will von Lucy in Erfahrung bringen, wie seine Nichte so plötzlich verschwinden konnte. Lucy weiß aber selber nichts. Tom Willis, ein Maat der Enterprise, des Bummelschen Schiffes, und ein anderer Seemann suchen ihren Herrn. Auch Von Bummel erscheint wieder, und alle drei brechen zur Höhle Rockaldas auf. (III, 4:) Mowdrey kommt dazu, als Vanderdecken Lestelle zwingen will, das magische Buch zu unterschreiben. Er allein kann ihr jedoch nicht hel-

fen. Rettung kann nur der Sohn eines Matrosen bringen, der auf See geboren wurde, so lautet die Bedingung, die allein auf Varnish zutrifft. Ihm gelingt es dann auch, das magische Buch in Brand zu stecken und beiläufig Vanderdecken zum Sprechen zu bewegen. Ohne sein gelungenes Eingreifen hätten Lestelle, Mowdrey und Varnish bis zur Rückkehr Vanderdeckens ein Jahrhundert lang in der Höhle eingeschlossen bleiben müssen. Fluchend fährt Vanderdecken in die Erde und setzt die Höhle im Sturm unter Wasser. In diesem Augenblick erscheinen die anderen in einem Boot und bringen die drei in Sicherheit.

Von der Sage des fliegenden Holländers übernahm Fitz-Balls NAUTICAL DRAMA, wie der Untertitel des Stückes lautete, gerade noch die Briefgeschichte in der dritten Szene des ersten Aktes. Darüber hinaus gab der fliegende Holländer nur einer der Hauptfiguren des Stückes seinen Namen. Übrig blieb ein aus kuriosen Einzelheiten aufgebautes Aktionenstück, dessen Situationenkomik aus der dürren Erzählung des Handlungsverlaufs nur wenig zur Geltung kommt. Das aufgeregte Gebaren Peppercoals regte ebenso zum Lachen an wie die Szene mit dem als Bär verkleideten Varnish, die allerlei unterhaltsame Zwischenspiele erlaubte. Nicht zu vergessen war die Wirkung der Musik, die bei Fitz-Ball eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte. Es gibt keine hierzulande bekannt gewordenen Zeugnisse, wie sie ausgesehen hat. Es läßt sich also auch keine Entscheidung darüber treffen, ob der Komponist, G. H. Rodwell, herkömmliche Opernmusik im Stile der damals noch modernen ernsten italienischen Oper machte oder ob er mit entsprechenden, vor allem auch instrumentationstechnischen Färbungen die ironischen oder die gruseligen Untertöne des Stückes unterstrich. Laut der in der Londoner Universitäts-Bibliothek verwahrten Librettoausgabe verband Rodwell die Musik vorwiegend mit den geisterhaften Stellen des Stückes. Rockaldas Auftritte in der ersten Szene des ersten Aktes sind Arien-Auftritte mit viel Chor und Tanz der Wassergeister. Das Gespräch zwischen Lestelle und Lucy wurde als Duett gearbeitet, wobei die Holländer-Erscheinung mit ein motivisches Stimulanz gebildet haben muß, und auch die Holländer-Auftritte in der dritten Szene sind stark mit Musik unterstützt worden. Die nächste größere Musikszene war die zweite Szene des zweiten Aktes. Dort singt Lestelle das ihn herbeilockende Lied vom fliegenden Holländer; an dieser Stelle dürfte die Uridee der späteren Wagnerschen Senta-Ballade geboren worden sein. Das Vorwort zur Druckfassung rühmte Fitz-Balls Fähigkeit, den Geschmack derer zu treffen, die einen Hang zum Gruseligen besäßen, und gestand ihm zu, Dämonisches und Komisches in diesem Stück fest verknüpft zu haben. Außerdem betonte man die erfolgreiche Absicht der Hauptdarsteller, das Theaterpublikum zu brüllendem Gelächter zu veranlassen. Es muß offenbleiben, ob in Rodwells Musik auch Vanderdecken von dieser Komik getroffen wurde oder ob ihm allein das Dämonische vorbehalten blieb. Fitz-Balls Sprache war derb, vulgär, direkt, sie schloß besinnliche Vertiefung aus. Selbst ein Leser mit geringeren Englischkenntnissen vermag das überdeutliche Stück ohne besondere Schwierigkeiten zu verstehen.

2. *Heinrich Heine*

Erst Heinrich Heine machte aus der Fitz-Ballschen Klamaukvorlage ein Kunstwerk, wenn er auch an Fitz-Ball nicht viel für sich nutzen konnte: die Umrisse einer nicht einmal durchgeführten Fabel, die nur geringfügig die eigentliche Holländer-Thematik des Unrastigen berührte, und die Technik der ironischen Verbiegung einschließlich der Existenz einer Frau fliegende Holländerin, während die strukturellen Zusammenhänge und die Einzelheiten der Ausführung für ihn bedeutungslos sein mußten. Die Unterschiede zwischen Fitz-Ball und Heine sind größer als die Gemeinsamkeiten, und wären nicht bestimmte biographische Tatbestände zu berücksichtigen, so müßte man überhaupt Zweifel in eine solche Verbindung setzen. Von der Klage nach Erlösung von dem Fluch des ewig Verdammten stand bei Fitz-Ball kein Wort; Fitz-Balls Holländer war ein Stück Teufel, dem man im letzten Augenblick ein Mädchen entriß, und sonst nichts. Erst recht nicht spielte Liebe zu ihm eine Rolle. Aber nicht die Erlösung des Holländers an sich war Heines Werk, wohl die Erlösung durch die Treue einer Frau. Die bisherigen Erlösungsformeln lauteten anders: Berührung mit Erde (Hauff), die dem Holländer im wörtlichen wie im bildlichen Sinne wieder Boden unter den Füßen und Verbindung mit einer elementaren Urkraft gibt, oder durch kultische Hilfsmittel, wie Kruzifix, Reliquien oder geweihtes Wasser. Erst Heine brachte dem Stoff die moderne erotische Note zu, wie er später auch selber zugab, eigentlich erst die Fabel für die Bühne ersonnen und damit mehr als eine motivische Anregung durch zweite Hand zur Entwicklung einer eigentümlich Heineschen Erzählung erhalten zu haben in Frage stellte.

Daß es sich bei dem von Heine nach Amsterdam verlegten holländischen Theaterstück, dem er seine Erzählung nachgebildet haben wollte, dennoch um Fitz-Balls FLYING DUTCHMAN gehandelt hat, wird heute mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit angenommen. Ein holländisches Theaterstück dieses Themas soll es zu der damaligen Zeit nicht gegeben haben, wie schon Pasqué sicherstellte, während die Verbindung Fitz-Ball zu Heine durch Heines London-Aufenthalt von 1827 (Fitz-Balls Stück lief seit Dezember 1826 im Londoner Adelphi-Theater) und die Druckfassung des Stückes möglich und durch den Stoßseufzer *Armer Vanderdecken!* am Schluß seines Essais ÜBER DIE FRANZÖSISCHE BÜHNE vom Mai 1837 bezeugt ist, den August Lewald in seiner ALLGEMEINEN THEATER-REVUE noch im selben Jahr abdruckte (also vor Erscheinen des Marryatschen Romans von 1839, der einen Hauptheld gleichen Namens einführte).

Heine entwickelte die Holländer-Thematik auf einer doppelten Ebene: er verband die Fabel mit einem von einem leichtfertigen Mädchen eingeleiteten und zeitweilig ins Schlüpfrige abgleitenden amourösen Abenteuer. Heine stellte auf diese Weise die richtigen Relationen wieder her. Die Illusion einer Liebe bis in den Tod wurde im selben Augenblick, in dem sie sich vollzog, mit der Wirklichkeit einer Liebe als Genuß lächerlich gemacht und damit aufgehoben. Romantische Parodierkunst lebte darin weiter, täuschte aber nicht über die Ernsthaftigkeit der Legende hinweg, die Heine, der den Stoff mehrfach streifte, stark genug erschütterte, um ihn mit einer Sehnsucht zu erfüllen, die selber wieder romantischer Herkunft war. Die Jagd nach der Erfüllung, die der verdammte Holländer dank Senta gewann, als Wagner das Thema deutete, blieb dem jungdeutschen Zeitgenossen nur noch sexuelles Spiel. Im Hohn über sich selbst offenbarte sich die verbitterte Lust zur Selbstbeschimpfung und gipfelte die pessimistische Erkenntnis von der Zweck- und Sinnlosigkeit vor allem des idealistischen Daseins. Die heilige Liebe spielte sich auf dem Theater ab, die unheilige Wirklichkeit im Boudoir. Wer Einzelheiten wünschte, bekam sie wenig zimperlich in unmißverständlichen Andeutungen mitgeliefert. Heine duldete auch keinen Zweifel daran, daß sich das Mädchen Zerstreuungen dieser Art mit dirnenhafter Regelmäßigkeit und Abwechslungsbereitschaft hingab. Schnabelewopski-Heine bezog sich mit Neigung in diesen Kreis ein. Im Spott übers Theater, das von ewiger Liebe und ewiger Treue singt, triumphierte plattestes Erfahrungsdenken an Menschen, die dem Augenblick leben, triumphierte die jungdeutsche Ideologie.

3. *A. E. Wollheim da Fonseca*

Auch die nächste, in den vierziger Jahren ziemlich bekannt gewordene Dramatisierung des Holländer-Themas war bezeichnenderweise eine Komödie, besser eine Zauberposse

mit viel Maschinentechnik und Gesangseinlaggen. Des Heine-Genossen Dr. Wollheim (A. E. Wollheim da Fonseca) DER FLIEGENDE HOLLÄNDER, ZAUBERPOSSE MIT GESANG IN DREI ABTHEILUNGEN, deren Musik Stiegmann besorgte, kam am 28. November 1840 im Hamburger Thalia-Theater (das damals noch nicht so hieß) unter außerordentlichem Erfolg zur Uraufführung und blieb dort über Jahre hin ein Sensation erregendes Kassenstück, wie Wollrabe noch für 1847 in seiner Hamburger Theaterchronologie bestätigte. Nach einer Mitteilung der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK vom 16. Januar 1846 soll das inzwischen neu umgearbeitete Stück nur kurz zuvor seine zweiundfünfzigste Aufführung erlebt haben. Wenige Monate später, im August 1846, war die Posse auch in Dresden zu hören, wo sie die Lachmuskeln der Freunde des leichteren Mathesschen Theaters auf Reisewitz' Garten (das seit dem 27. Mai 1844 während der Sommermonate, in einem für sechshundert Besucher gedachten Gebäude, spielte) ebenso in Bewegung setzte wie vordem schon diejenigen der Hamburger Liebhaber der gehobeneren Unterhaltung.

Für Wagners FLIEGENDER HOLLÄNDER blieb Wollheims auf äußerliche Effekte abgestellte Posse ohne Belang. Zur Zeit der Uraufführung weilte Wagner in Paris, und als er Gelegenheit gehabt hätte, sie in Hamburg und vor allem in Dresden zu sehen, konnte sie seine Oper und vor allem deren Deutung nicht mehr beeinflussen. Hinweise auf eine Bekanntschaft Wagners mit Wollheims Stück gibt es offensichtlich nicht; allenfalls mag man vermuten, Wagners plötzlicher Wunsch nach einer Neuaufführung seiner HOLLÄNDER-Oper sei durch die erfolgreiche Nachspielung der Hamburger Posse in Dresden verstärkt worden. Schließlich war sein Bühnenwerk die erste ernste Theatralisierung dieses Stoffes.

4. Richard Wagner

a) Zur Verständigung Heine-Wagner

Heinrich Heine hat die Spannung zwischen Holländer-Tragik und lasziver Fleischesemanzipation offensichtlich mit großer Bewußtheit konstruiert, und er hatte Gründe, seinen *Widerwillen* gegen Foucher-Revoil-Dietsch auszubringen, als er sah, *wie die schöne Fabel, die ein bekannter deutscher Schriftsteller (H. Heine) fast ganz mundgerecht für die Bühne ersonnen, in dem französischen Text verhunzt worden.* Die Musik hatte Heine nicht gehört, aus Dietsch machte er Dietz, doch das Libretto lag ihm vor. Dort blieb die Geschichte, nach dem Zufallsspiel Scribescher Schematik gereiht, ohne rechte psychologische Wurzeln, und sie bekam dafür eine Menge überflüssiger, phantastisch-vordergründiger Zutaten, die vom Kern der Legende nur ablenkten. Wagner hingegen behauptete, sich mit Heine verständigt zu haben, wenn auch nichts darüber bekannt wurde, wie diese Verständigung ausgesehen hat. Den Namen Fitz-Ball lernte Wagner sicher nicht kennen, sonst hätte er nicht die Berufung auf ein holländisches Theaterstück aufrechterhalten, mit der Heine die Herkunft der Fabel mystifizierte. Auffallend sind Details, die sich bei Fitz-Ball, nicht aber bei Heine finden, und von denen Wagner, wenn er sie nicht selbst erfand, eigentlich nur über Heine erfahren haben könnte, wie bspw. die Gesangsszenen vor dem Holländer-Bild, überhaupt die magische Kraft, die vom Porträt ausgeht. Wenn die von Wagner unterstellte Verständigung wirklich stattgefunden hat — Heine wehrte sich gegen Foucher, ließ aber niemals eine Äußerung über Wagners Buch hören; man kann das auslegen, wie man will! —, dann wird Heine gewiß von den textlichen und musikalischen Möglichkeiten und von den Einzelheiten gesprochen haben, wie er sie selber kennenlernte, als er in London war; vorausgesetzt, er sah dort Fitz-Balls Stück, vorausgesetzt, er gab die musikalischen Informationen an Wagner weiter. Warum hielt Heine auch Wagner gegenüber die Mystifikation vom holländischen Theaterstück aufrecht, die er nur einige Jahre später in der Dietsch-Kritik für die Augsburger ALLGEMEINE ZEITUNG im Rahmen der LUTEZIA-Korrespondenzen zerstörte? Gab es wirklich ein solches Stück? Oder hatte sich Wagner doch nicht eingehend mit Heine auseinandergesetzt, sondern nur beiläufig über eine Librettierung gesprochen, und war deshalb später, was die Herkunft der Fabel anlangte, auf Heines schriftliche Bekanntmachungen angewiesen, soweit sie ihm zu Gesicht kamen? Wie aber hätte Wagner im Zweifelsfall schon 1843, also noch zu Lebzeiten Heines, in einer überlokalen Zeitschrift eine Verständigung mit dem Dichter behaupten können, wenn er nicht sicher gewesen wäre, Heine würde dem im Zweifelsfall beipflichten? Oder spielte hier der Umstand eine Rolle, daß die autobiographische Skizze ohne Wissen Wagners veröffentlicht wurde?

Auf die widersprüchlichen Versionen Wagners über Heines Anteil an der Fabel wies schon Pasqué hin. Die erste wurde 1843 im Rahmen der autobiographischen Skizze aus der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT bekannt *(Besonders die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Oceans gab mir Alles an die Hand . . .),* die zweite vierzig Jahre später bei der Revision desselben Artikels für die gesammelten Schriften *(Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Oceans gab mir Alles an die Hand . . .).* Selbst wenn man unterstellt, daß Wagner seine AUTOBIOGRAPHISCHE SKIZZE, die er als persönliche Schreibhilfe für Laube dachte, anders angelegt hätte, wären ihm die Veröffentlichungsabsichten Laubes bekannt gewesen, und Heine die Herkunft der Holländer-Geschichte mystifizierte, deutete die Wagnersche Textänderung Vorbehalte an, die vermutlich mit Wagners Unkenntnis des Fitz-Ballschen Stückes zu erklären sind. Pasqué las die Neufassung als ungerechtfertigten Versuch, Heines Eigentumsrechte abzuerkennen; wahrscheinlicher ist, daß Wagner mangels Vergleichsmöglichkeiten unsicher war, wer nun was ersonnen hatte, und dementsprechend vorsichtiger schrieb.

b) Das Ahasver-Symbol

Selbst wenn die Welt von Wagners FLIEGENDEM HOLLÄNDER streckenweise noch eng mit den Welten von HANS HEILING und VAMPYR korrespondierte, so war Wagner doch weit davon entfernt, sich dem pathologischen Marschnerschen Nachtglauben aufzuschließen noch den biedermeierlichen Bodensatz darin zu übernehmen. Wagner verzichtete nicht auf den Spuk als theatralisches Stimulanz, seine Gestalt des fliegenden Holländers gehörte zur Welt der Dämonen und finstren Mächte; aber das Satanische hatte sie abgelegt, und das Gespenstische bekam so viele menschliche Züge beigemischt, daß die Dämonie nicht mehr bis zum Kern der alten Sage vordrang. Aus dem alles Lebendige unentrinnbar in seinen lästerlichen Kreis hineinreißenden, dem Schicksal und damit Gott Trotz bietenden und dem Menschen Unheil bringenden Gottverflucher und Gotteshasser wurde romantischer Anschauung getreu ein Symbol für den gequälten Menschen ohne Heimat, der dort, wo er lebt, nicht leben will, und dort, wo er leben möchte, nicht leben darf.

Im Mittelpunkt von Wagners Fassung stand demnach weniger das dämonische Erlebnis als der Erlösungsgedanke. Der fliegende Holländer war nicht länger der Klabautermann, dessen Erscheinen dem Matrosen Tod oder doch schweres Unglück ankündigt, sondern er war der »Ahasver der Meere«, der sich nach Erlösung sehnende, verzweifelnde Mensch, der sich auf der Flucht vor sich selber und dem befindet, das er zur Zeit verkörpert. Wagner und seine Zeitgenossen haben die Zusammenhänge zwischen dem älteren Ahasverstoff und seiner seemännischen Einkleidung in das Gewand des fliegenden Holländers durch Wagner sehr wohl gesehen, zumal durch die historische Forschung die Legende wieder ins Bewußtsein zurückgeholt worden war und in Eugène Sues

Roman aus den frühen vierziger Jahren seine damals publikumswirksamste, aber auch banalste Auslegung erfuhr.

Sues Roman vom ewigen Juden geisterte schon seit 1844 in unzähligen Fortsetzungen durch alle möglichen deutschen Tageszeitungen und literarisch interessierten Blätter, die nach Art der Laube-Presse besonders kritisch geleiteten ausgenommen. *Die Aussicht schwindet, als ob ein Werk von größerer künstlerischer Bedeutung in diesem gesuchten Roman entstehen werde. Sue hat das Massenpublikum vor Augen, und seine Geschichte wird ordinair unterhaltend. Nimmt der dritte Band nicht einen unerwarteten Aufschwung, so ist es überflüssig, vor Ende des Romans eine weitere Anzeige desselben zu machen,* hieß es dort unter dem 9. Oktober 1844. Sues grundsätzliche Opposition gegen alle damals als konservativ-reaktionär verschrieenen Ordnungsgefüge kam dem Zeitbedürfnis stark entgegen, und seine lebendige, spannende Schreibart sicherte dem EWIGEN JUDEN viele Freunde, während ihn der starke Antikatholizismus und vor allem Antijesuitismus schon weithin berühmt machten, noch bevor er als fertiges Buch erschien (1845).

Es hatte persönliche wie sachliche Gründe, warum Wagner auf den Holländer-Stoff verfiel, statt sich gleich der Ahasver-Gestalt zu bemächtigen, in die er den fliegenden Holländer dann doch umverwandelte. Einmal wäre einem Komponisten wie Wagner, der im Zentrum des deutschen Antisemitismus, in Leipzig, groß geworden und davon nicht unbeeinflußt geblieben war, der Gedanke wenig angenehm gewesen, eine jahrhundertealte Symbolfigur des jüdischen Volkes auf die Bühne zu bringen, zum anderen hätte es ihm auch an einer brauchbaren dramatischen Vorlage gefehlt. Der Holländer-Stoff dagegen war ihm sympathischer und er bekam ihn in der Tat von Heinrich Heine ‚mundgerecht' zubereitet. Deutete Wagner jetzt den Holländer als säkularisierten Ahasver der Meere um, so erhielt er sich nicht nur die Symbolkraft des ewigen Juden, der flüchtig war wie der fliegende Holländer, weil er der Legende nach einstmals den das Kreuz tragenden Christus verspottet hatte, sondern machte auch noch die vielbegehrte romantische Zauberwelt frei, die ihm seit den FEEN vertraut sein mußte. So nahm das HOLLÄNDER-Buch schon die Technik des TANNHÄUSER-Buches vorweg: zwei verschiedene, aber vereinigungsfähige Stoffe miteinander zu verknüpfen. Beide Themen, das von der dämonischen Kraft, die den Menschen rastlos hin und hertreibt, und das von der Sehnsucht, von diesem Geworfensein erlöst zu werden, konnten über das erotische Motiv der erlösenden Frau in Beziehung gesetzt werden. So gewann Wagner sein persönliches Holländer-Drama, drängte er die einseitige sexuelle Motivation des JUNGEN DEUTSCHLAND ab und gab den Nachklängen der Spuk- und Schauerromantik noch einmal einen tieferen Sinn. Der Impuls reichte bis in die Tannhäuser-Symbolik weiter: auch Wagners Tannhäuser blieb auf dem Wege. Derselbe freund-feindliche Dr. Grässe, der 1845 dem Tannhäuserstoff nachging, stellte 1861 die Zusammenhänge zwischen dem Ahasver- und dem Tannhäuser-Sinnkreis heraus.

c) Der Weg zum neuen Glauben. Erlösung als Mythos

Nachdem Wagner erst einmal die Heinesche Holländer-Fassung für sich und seine Opernmusik entdeckt hatte, blieb ihm dank der poetischen Kraft der Vorlage wenig eigener Spielraum. Wo er sich von Heine freistellte, bekam er bald begründete Schwierigkeiten. Die Motivfragen um Daland bspw. fanden sich bei Heine durch Unterspielung glänzend gelöst. Daland erschien als der kaufmännische Schotte, der Handel treibt; also bedurfte es keiner langen Erörterungen, warum er auch seine Tochter zum Gegenstand eines Handels machte. Foucher vergröberte diese fein gehaltene Anspielung ins komisch-grotesk Platte, wenn er Barlow-Daland zum üblen Geizkragen stempelte und ihm vielfältig unangenehme Züge beimaß. Wagners Daland dagegen verkörperte den soliden Biedermann so sehr, daß man seine Handlungsweise, ein junges Mädchen an einen wildfremden Bewerber zu verkaufen, als in seinem Charakter unbegründet nicht glauben wollte und in diesem Vorgang einen dramaturgischen Fehler sah. Man mußte schon scharf zusehen, um Wagners Vorstellung einer erhöhten Dämonie zu bemerken, durch die sich ein schlichter Seefahrer und Kaufherr wie Daland verführt sieht: angesichts der unvorstellbaren Schätze des Holländers fast gegen den eigenen Willen in den Bann des verfluchten Mannes und damit böser Mächte gezogen zu werden. In Dalands Charakter lag es sicher nicht begründet, seine Tochter mehr oder weniger deutlich zu verkaufen, wohl aber in seiner schwachen und nur unter bestimmten Bedingungen der teuflischen Macht gewachsenen Menschennatur. Sentas Verhalten wiederum gehörte bester Vampyr-Abwehrtradition an. Danach kann ein Dämon nur durch Unschuld und freiwillige Hingabe besiegt werden. Was Heine ironisch aufs Theater verwies, wurde bei Wagner derbste Überzeugung. Indem er die satirische Machart aufgab und die amurösen Gegenlichter löschte, tötete er unversehens die jungdeutsche Weiberideologie, die aus Frauen für den Augenblicksverzehr bestimmte Genußwesen machte. Auf einmal wurde aus Skepsis Glaube und damit der Weg zur katholischen Tannhäuserwelt frei. Der dramaturgische Sinn des Praktikers kam Wagner dabei zur Hilfe; die Heinesche Konstruktion aus Gegensätzen war in dieser Form nicht theaterfähig. Nicht der kleinste Rest jener verzweifelten Weltverspottung blieb bei Wagner zurück, nachdem er sich einmal dazu entschlossen hatte, nur das reine Holländer-Thema im Ahasverstil zu entwickeln. Die Preisgabe der ironischen Heineschen Holländer-Substanz führte für Wagners Dramatik zu einem grundsätzlichen Wandel. Mit dem HOLLÄNDER-Buch trennte er sich von der literarischen Vergangenheit insbesondere in der Form des LIEBESVERBOTS. Liebe war nicht mehr Sexualität, Sexualität nicht mehr eine Art notwendiger menschlicher Verrichtung wie essen und trinken. Die Emanzipation des Fleisches, die soviel Unruhe gestiftet und soviel Schlagzeilen gemacht hatte, schlug auf sich selbst zurück, nachdem sie im rastlosen Egoismus des Augenblicksgenusses und der Befriedigung immer wechselnder, aber erschlaffender Triebe ihre zerstörerische Uferlosigkeit und gleichzeitig mechanische Geistlosigkeit gezeigt hatte. Die Treue Katharinas war, bei allem verhohlenen Respekt vor ihrer sittlichen Leistung, dem Jungdeutschen Heine doch eine überflüssige Belastung, die dem, der ihrer teilhaftig wurde, nicht einmal gut tun mußte. Die Treue Sentas dagegen sicherte dem Jungdeutschen Wagner einen neuen Lebenssinn. Das vielgeschmähte Leben, die in Frage gestellte Treue, die verhöhnte Keuschheit schienen immer noch wertvoll genug, um als verschenktes Opfer einen jahrhundertealten Teufelskreis sprengen zu können. Daß Wagner in diesem Augenblick kein Jungdeutscher mehr war, mußte denjenigen klar sein, die die Konsequenzen überschauten.

Er war es aber auch musikalisch nicht mehr. Rienzi noch starb mit dem effektvollen, aber pathetischen Wortschwall der damaligen Linksintellektuellen auf den Lippen für einen auch dramaturgisch wenig überzeugenden Freiheitsbegriff aus Papier — Sentas rhetorisches Vermögen war demgegenüber gering, ihre menschliche Allgemeinverständlichkeit dafür um so größer. Zu ihrer schlichten Naivität paßten weder der Aufwand der Großen Oper noch die hohe, verfeierlichte Sprache, der szenische Glanz, die flammende Pracht. Was Wagner später das Reinmenschliche nennen sollte, gelangte mit ihr erstmals ins Bewußtsein. Typologisch gehörte Senta ins Biedermeier. Sorge für andere, Aufopferungsfähigkeit und Treue waren für jungdeutsche Ohren Merkmale spießbürgerlicher Rückständigkeit. Aus der Sicht der jungen revolutionierenden Egoisten nach 1830 galt es, bürgerliche Tugenden dieser Art eher zu verschmähen als sie zu pflegen. Hieran schieden

sich bald die Geister. Sentas Wesen fehlte es trotz aller somnambuler Verträumtheit und fast zwangshafter Einengung der freien Entscheidung an tiefgründiger Dämonie. Sie verkörperte ein mit dem Herzen denkendes schlichtes Mädchen, das sich in einsamen Stunden die Geschichte des Fliegenden Holländers erzählte und vom Mitleid mit dem gequälten und gehetzten Mann zur Liebe gebracht wurde und der entsprechend ihrer bürgerlichen Vorstellung von der Ausschließlichkeit von Treue jedes Opfer, selbst der Einsatz und der Verlust des körperlichen Lebens, recht waren. Das langzeitige Studium des Holländerbildes hatte in ihr Charakterzüge des Porträtierten freigelegt, die ihr das Teuflische in ihm unglaubwürdig machten. Für sie war der Holländer ein unglücklich Geworfener, keine böse Macht aus dem Jenseits. Mit jener selbstverständlichen Liebe des unkomplizierten Menschen, der das Böse nicht sieht, weil es in ihm selbst nicht vorhanden ist, und mit dem kindlichen Glauben an die Allmacht und Grenzenlosigkeit der göttlichen Verzeihung gelingt ihr denn auch das Unglaubliche: im Zusammenprall der biedermeierlich-festgefügten Welt Sentas mit der dämonischen, aber ins Sinnlose verlaufenden Unrast des Holländers siegt Senta in einem Augenblick, in dem der ursprünglich gleichfalls mit soviel Hoffnung ans Land gekommene Holländer selber nicht mehr an eine Erlösung glaubt und seine Sache verloren gibt.

Die biedermeierlichen Töne, die sich Wagner etwa in der Spinnstubenszene bei Marschner ausborgte, kennzeichneten anders als die Zeitgenossen glaubten nicht Genieverlust nach dem hohen Pathos der RIENZI-Musik, sondern wohlgelungene Charakteristik der echten bürgerlichen Welt, in der Senta schließlich groß geworden war. Dem Hintergründigen, zu dem sich Senta nachher steigerte, wie der leidenschaftlichen Dramatik des Holländers wurde damit nichts genommen, im Gegenteil, der Wandlungsspielraum der ineinanderdringenden Welten ließ in der Verschiebung der Ebenen unerhört ökonomische Steigerungen zu. Wo Sentas großes Herz die Enge der väterlichen Lebenswelt verließ, folgte die Musik nach und bekam dabei auch noch das Alibi, herkömmliche Formen so ganz nebenbei zu sprengen. Nicht als ob Wagners musikalische Neuerung des totalen ariosen Einschmelzungsprozesses, der mit dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER begann, eine literarische und nicht etwa instrumentale Begründung nötig gehabt hätte und Literatur auf einmal Musik machen sollte, wohl aber verlangte jene gesamtkünstlerische Einheit, die Wagner bereits in Umrissen vorschwebte, vor allem eine Einheit im Geistigen, nicht im Mechanischen, und war somit auf eine weitergehende Korrespondenz zwischen Wort und Ton angewiesen, als sie die herkömmliche musikalische Auslegung in der Theaterkomposition nötig machte.

So schloß sich das eine an das andere an. Mit der Vereinheitlichung des aus gegenständigen Affekten gebildeten Heine-Buches ausschließlich auf den Erlösungsmythos hin gelang Wagner der Sprung zurück in die bürgerliche Welt, die gefügte Werte anerkannte, an Sünde und Schuld, aber auch an Reue und Vergebung glaubte. Damit war Wagner als Komponist den ganzenden prunkenden Ballast der französischen Großen Oper los, der hier unter keinen Umständen mehr hingehörte, den aber vergleichsweise Foucher sehr zum Ärger Heines gekünstelt wieder einschleppte, um »Nummern« zu erhalten. Gleichzeitig gelang ihm der nicht minder bedeutende Vorstoß zur Weltanschauungsoper, die vom herkömmlichen Theaterspielen nichts mehr wissen wollte, sondern statt vordergründige Liebes- und Intrigenszenen mehr oder weniger amüsant zu produzieren echte Lebens- oder sogar Menschheitskonflikte austrug. Es war für das Jahr 1842/43 die heftigste und vor allem folgenreichste Absage an die Spektakeldramatik Scribes, Meyerbeers

und des JUNGEN DEUTSCHLAND. Die neue Librettierungskunst, die jetzt zwangsläufig folgte, brachten Weltanschauung und den Individualismus als Träger dieser Weltanschauung zur Geltung.

Es wäre Wagner gewiß nicht schwer gefallen, die szenisch kargere Handlung seiner Oper künstlich zu beleben. Die späteren Vorwürfe, er habe sein eigenes Sujet nicht richtig begriffen und verstehe offensichtlich nichts vom Theater, hatten so etwas im Sinn. Aber indem Wagner es verschmähte, Situationen zu »machen«, die nur um der Wirkung, nicht um der Idee willen entstanden, gelangte er zu einem Begriff von dramatischer Wahrheit, dem die Zukunft gehörte, mit dem er sich aber in den Übergangsjahren bis 1852 den Erfolg verspielte. Das war die zu dunkle Bühne, auf der nach Meinung vieler Kritiker nicht genug passierte, weil es Wagner nicht mehr um vordergründige Aktionsszenen ging; das waren vor allem die fremden Reize aus Buch und Musik, die solange unverständlich erschienen, als der einfachere plakative dramatische Zuschnitt Meyerbeers noch auf dem Operntheater herrschte.

Es war allerdings Heines, nicht Wagners Verdienst, daß der Konflikt so folgerichtig verlief und überschaubar blieb. Die Klarheit des Heineschen Aufrisses, wenn man ihm folgte, schloß jedes Mißlingen aus und Wagner war klug genug, das einzusehen. Die Retuschen, die er anbrachte, erwiesen sich als dramaturgisch praktikabel und dienten zudem einer psychologischen Vertiefung jener Schicht im Heineschen Holländer-Gedicht, die für Wagner einzig in Frage kam. Auf die Dreiteiligkeit des Heine-Vorwurfs antwortete Wagner mit einer dreiaktig gebauten Oper. Im übrigen schloß er sich Szene für Szene Heine an und machte nur von der größeren Freizügigkeit, die ihm die Bühne, und von einer vertiefenden Charakterschilderung, die ihm der Raum verstattete, Gebrauch. Nur knapp vier Seiten nahm ja Heines Schilderung in Anspruch, deren umfangreichster Teil eine Art von Prolog bildete, den er sinnvollerweise als Erläuterung der Holländer-Gestalt und der Holländer-Legende seiner Erzählung vorausschickte, weil er bei seinen Lesern nicht unbedingt der Bekanntschaft mit der alten Sage sicher sein konnte. Wagner sparte sich das. Dramaturgisch fast schulbuchhaft richtig begann er gleich mit der Handlung. Die Holländer-Fabel unterstellte er als bekannt. Was zusätzlich noch zu wissen war, des Holländers Gemütsstimmung etwa, die ihn als verzweifelten Menschen und nicht als Teufel offenbarte, oder seine Siebenjahres-Aussicht auf Erlösung durch eine Frau oder all die anderen Züge, mit denen Wagner die harte Geschichte vermenschlichte, baute er geschickt in den großen Holländer-Monolog der zweiten Szene ein. Solche Möglichkeiten zur Charaktervertiefung hat sich Wagner an keiner Stelle seiner Oper entgehen lassen. Sie machte den HOLLÄNDER-Text über ein gutes oder sogar vorzügliches Opernlibretto hinaus, wie es schließlich das Buch zu seiner Heldenoper RIENZI auch gewesen war, zu einem Stück Dichtung, und in der von Heine vorgeplanten Einheitlichkeit in der Konzentration von Sprache und Stoff zu einem der besten Opernbücher überhaupt, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Die Neuartigkeit führte auch die Gegner zusammen, vorzüglich die Berliner Literatengruppe um Rellstab, die den Angriff auf die Dichtung eröffnete.

Den ersten Teil der eigentlichen Geschichte bildete bei Heine die Landnahme des Holländers, der bei dieser Gelegenheit den schottischen Kaufmann kennenlernt, ihm besonders wohlfeile Diamanten verkauft und nach schnell gewonnener Freundschaft dessen Tochter zur Frau begehrt und auch erhält. Wagner hat diese Exposition in den drei Szenen des ersten Aktes seiner Oper nahezu wörtlich übernommen. Nur ließ er nicht den

Holländer, sondern Daland als ersten an Land gehen, um den Holländer-Auftritt durch diesen besonders wirkungsvoll vorbereiten zu können. Auch das war eine Lösung, für die man auf große Vorbilder in der Theaterliteratur zurückweisen durfte und die Wagner modellhaft durchführte. Dramaturgisch war sie auf jeden Fall gutzuheißen. Aus Daland machte Wagner einen vom Reichtum verblendeten Mann, der zwar schon von Berufs oder von Natur wegen irdischen Gütern zugewandt ist, aber nach einem Blick auf die sagenhaften Schätze des Fremden, die gegebenenfalls ihm gehören sollen, völlig fassungslos wird und aus der Freigebigkeit, mit der sie jener zu verschenken bereit ist, auf Edelmut und hohen Sinn schließt. Der Verhökerungsprozeß der eigenen Tochter sicherte sich auf diese Weise noch ganz zuletzt wenigstens vordergründig moralisch ab. Der Fremde ist als Schwiegersohn hochwillkommen; er hat viel Geld und ist außerdem von angenehmem Wesen und rücksichtsvollem, edlem Sinn. Heine hatte eine solche Verblendung zu einer glatten, angenehmen Fassade nicht nötig. Seine sowieso antibürgerliche Ironie ließ den schottischen Kaufmann namens seiner Tochter eine für beide Teile vorteilhafte Kaufmannsehe besorgen, mit der zum Schluß alle zufrieden sein konnten: der Fremde bekam eine gute Frau, die Frau einen guten Mann und eine blendende Versorgung, und der Kaufmann die Gewißheit, ein prachtvolles Geschäft günstig zu Ende geführt und die Tochter, nach menschlicher Voraussicht weise, in eine sorgenlose Ehe gebracht zu haben, um damit für sich selbst aller bangen Fragen nach seiner und seines Mädchens Zukunft überhoben zu sein. Das machte sich als ein Handel wie jeder andere auch und Heine schilderte ihn ohne moralische Zeigefingerbewegung. Man mochte darüber spötteln; aber unter den Vorzeichen einer Geldgesellschaft war das Verfahren auf keinen Fall anrüchig, so lange es zweckmäßig blieb und sowieso allenthalben praktiziert wurde. In dieser Hinsicht konnten Heines Bemerkungen weder verbittern noch verletzen. Erst Foucher überschritt die Grenze des moralisch noch Nachvollziehbaren. Fouchers Barlow wurde von widerwärtigster Geldgier getrieben, wo Heine ein vorteilhaftes Geschäft im Sinne aller abschließen ließ und Wagner einen biedermännischen Ausgleich zwischen dämonischer Goldherrschaft, die zu allem verführt, und verschwiegener Hoffnung des Betroffenen versuchte, es trotzdem gut gemacht zu haben.

Der zweite Akt spielt bei Wagner im Hause Dalands wie der zweite Teil von Heines Geschichte im Hause des Schotten. Wie bei Heine sind Sentas Gedanken auf die Ankunft des vorherbestimmten Bräutigams gerichtet. Das Bild im Hause, das den Holländer zeigt, um vererbte Familienwarnungen nicht zur Ruhe kommen zu lassen, hat längst Beziehungen zwischen dem Mädchen und dem Porträtierten hergestellt, die sogar offenkundig geworden sind. So wissen Katharina bei Heine wie Senta bei Wagner auch ohne viel Worte, wer der Fremde ist, der auf sie zukommt, und Senta gelobt ihm ewige Treue. Wagner bekam hier Gelegenheit zu großen Milieuschilderungen, für die es Heine an Platz gebrach. Lediglich die Kontrastgestalt Erik führte Wagner neu ein. Sie rechtfertigte ihn vor den alten Genossen; denn sie zeigte, daß Sentas ewige Treue nicht mit der gleichlautenden bürgerlichen Treuevorstellung zu verwechseln war, die mit Erik ins Spiel hineinkam, ihre Forderungen anmeldete und vor der wahren freien großen Liebe zurückstehen mußte. Ohnehin unterwarf sich das Mädchen weder bei Heine noch bei Wagner dem väterlichen Willen allein aus Gehorsam; sondern die eigene Entscheidung war längst vor dem Gebot zur Heirat gefallen. Damit deckten sich ohne Mühe Autorität und freier Wille.

Erst der dritte Akt brachte weitergehende Unterscheidungen zwischen Heine und Wagner. Heines Kunstgriff flocht zwischen dem zweiten und dem dritten Teil seiner Erzählung die Liebesgeschichte des Herrn von Schnabelewopski ein und ließ vom Holländer-Stück nur noch die Katastrophe sehen. Für ein großes Opernfinale reichte das nicht aus. So erfand sich Wagner die ganze erste Szene des dritten Aktes mit der schaurigen Gegenüberstellung der beiden Schiffe — die übrigens auch in Fouchers Versifikation einging —, aber auch große Teile der zweiten und letzten Szene des Aktes. Bei Heine sah man nur noch das Mädchen Katharina, *die Frau fliegende Holländerin*, auf der Klippe die Hände ringen und sich aus Treue dem Holländer in die See nachstürzen, als dieser sie verlassen will, um sie nicht unglücklich zu machen. Das gab den einzigen tieferen Motivierungsunterschied. Bei Heine zog sich der Holländer aus Edelmut zurück, weil er die Frau, die sich ihm anvertraute, nicht ins Verderben ziehen wollte. Der Wagnersche Holländer dagegen zieht sich zurück, weil er sich durch die anhaltende Liebe Eriks und dessen Forderungen getäuscht und damit verloren glaubt. Er handelt aus Mißtrauen. Beide Lösungen hatten Vor- und Nachteile. Wagners Lösung warf man später vor, das noch dazu unbegründete Mißtrauen des Holländers passe nicht zu seiner Gespenstigkeit. Aber die Heinesche Lösung war, wenn auch nicht aus der Optik Heines, dem sie gerade recht kam, wohl aus der Wagners, noch viel problematischer. Denn wenn der Holländer in plötzlich erwachtem Edelmut das Mädchen nicht mehr mitnehmen will, warum betrieb er dann überhaupt seine Erlösung, deren Erfolg ja von der bedingungslosen Übereignung der Frau abhing? Selbst wenn man dafür noch Verständnis aufbrachte, weil der Mensch nun einmal vielerlei aus Zweckmäßigkeit beginnt, was aus vielerlei Gründen nicht zu Ende geführt wird, so verlor über die psychologische Rechtfertigung hinaus das Opfer des Mädchens in dieser neuen Situation doch seine Würde. Denn anders als Senta ist Heines Katharina mit dem Holländer bereits bürgerlich verheiratet, der erlösende Akt also längst verbindlich eingeleitet worden und ein Zurück für beide Beteiligte an sich fraglich, weil unvernünftig und weder ohne weiteres möglich noch notwendig. Der Edelmut, war er ehrlich gemeint, fiel dem Holländer, streng genommen, etwas spät ein. Eher bekam sein Entweichen in diesem Augenblick fatale Ähnlichkeit mit dem Davonlaufen des frischbackenen Ehemanns, der Angst hat und nicht mehr will, und das Opfer des Mädchens sah dem verzweiflungsvollen Akt einer Sitzengelassenen, die keinen anderen Ausweg mehr als den Suicid weiß, ähnlicher als der gemeinten Aufopferung im Geiste einer hohen Idee des Mitleids. Heine spöttelte denn auch noch recht angelegentlich hinter ihr her und poinierte zum letzten Male, was er von dieser Sache zu halten schien; sie war ihm treu bis zu dieser Stunde, und sie weiß ein sicheres (das einzige?) Mittel, ihm diese Treue bis zum Tod zu halten. Das *treue Weib* stürzt sich ins Meer, der Holländer ist erlöst, sein Fluch beendet, sein Schiff versinkt in den Wellen. Heines letzter Kommentar war Hohn: *Die Moral des Stückes ist für die Frauen, daß sie sich in acht nehmen müssen, keinen Fliegenden Holländer zu heuraten; und wir Männer ersehen aus diesem Stücke, wie wir durch die Weiber, im günstigsten Falle, zugrunde gehn.* Alles erschien hier doppeldeutig, und unversehens wurde aus dem »Fliegenden« Holländer auch noch das Symbol für den flatterhaften Mann, der sich nicht binden lassen will und mit der Bindung, bestenfalls, vernichtet wird. Es war die künstlerisch wohlbedachte Schlußpointe in einem frivolen Spiel mit der Reinheit einer schlichten Frau, deren Name Katharina (= die Reine) wohl ebensowenig zufällig ins Stück hineinkam wie die schottische Nationalität ihres Vaters oder die Verkürzung der Wiederkehrfrist von hundert Jahren bei Fitz-Ball auf sieben Jahre bei Heine, mit der zusätzlich Hohn über den vermeintlichen Seltenheitswert von Frauentreue ausgegossen wurde. Wagner lehnte diese Fassung ab. Sie paßte

auch nicht zu dem Erlösungsmythos, der sich ernst nahm. Indem seine Holländer-Gestalt aus Mißtrauen die Flucht ergriff, bekam das Opfer Sentas wirklich den Sinn eines Treuebeweises, bekam dazu die nötige opernhaft-dramatische Aufgipfelung fürs Finale und erfuhr von der Legende her, wie Wagner sie begriff, die einzig mögliche Krönung der Fabel. Beide Fassungen waren legitim und entsprachen dem tieferen Sinn, den die beiden Autoren unterschiedlich darin sahen: als lebendiges Beispiel der Zwecklosigkeit menschlichen Verhaltens, wie immer auch die Handlung fortgehen wollte, ob mit oder ohne Erlösung, mit oder ohne Verdammung, und damit allenfalls als Gegenstand skeptischer Ironie über Tugenden, die nichts bewirken, das Sinn hat, und von denen es letztlich gleichgültig ist, ob man sie besitzt oder nicht — oder als die einzige Sinnerfüllung des Lebens, das nur als Opfer aus Liebe für den Mitmenschen selbst unter Preisgabe der eigenen Existenz bestimmt wurde.

Mit dieser Lösung trennten Heine und Wagner Welten, so eng sich auch immer die Wagnersche Fassung im literarischen Aufbau der Heineschen anbequemte. Ihre Wege führten längst in entgegengesetzte Richtungen. Das sollte beim nächsten und letzten mit von Heine abgelauschten Stoff, der Tannhäuser-Sage, noch deutlicher werden.

5. Paul Foucher und Philippe Dietsch

a) Le vaisseau fantôme — Aufriß und librettistische Einzelheiten

Fouchers Holländer-Handlung spielt auf den Shetland-Inseln (Erster Akt, erstes Bild), vor Barlows Haus (Erster Akt, zweites Bild) und an einer Inselstelle, die das Inselende, links ein Kloster und rechts das vor Anker liegende Gespensterschiff unter finsterem und aufgerührtem Himmel sehen läßt (Zweiter Akt), zwischen Barlow (Daland), Minna (Senta), Magnus (Erik), Troil (Holländer) und Eric (—), einem Matrosen aus Barlows Mannschaft, der einer Verletzung wegen die jüngste Fahrt seines Herrn nicht mitmachen konnte.

(1. Akt, 1. Bild, 1. Szene:) Es ist Abend und man erwartet die Seeleute. Das Vok singt. Eric, der täglich in der Kapelle über Minna wacht und hört, wie sie die traurige Geschichte vom schwedischen Piraten Troil vor sich hinmurmelt, tritt auf. Auf seine Bitten singt Minna die Ballade dieses unheimlichen Seemannes, der unter Anrufung des Teufels bis über die verbotenen Landspitzen hinaussegelte, die Gott für sich allein reserviert hatte. Und seitdem ist seine Ewigkeit immer Sturm gewesen. Aber die Erlösung bleibt nicht ausgeschlossen. (I-1,2:) Nach einer merkwürdigen dreimonatigen Abwesenheit kehrt Magnus, der Minna liebt, zurück. Er vervollständigt die Geschichte, die Minna singt: der Lotse des verurteilten Schiffes meuterte gegen Troil und seine Reise. Im anschließenden Streit wurden der Kapitän verwundet und der Lotse getötet. Troil warf ihn ins Wasser; aber an Troils Hand blieb eine niemals heilende Wunde. Minna ist voll Mitgefühl. Magnus enthüllt ihr, der ermordete Lotse sei sein Vater gewesen. Ihrer Frage, wer ihm von dem Geschehenen Kunde gegeben habe, weicht er aus. Der Abend kommt, Minna bedankt sich bei ihren abschiednehmenden Freunden. (I-1,3:) Magnus und Minna lieben sich. Ihr Duett beschwört die wunderschönen Tage ihrer Kindheit. Magnus, der sich der Macht dieser Liebe ergibt, ist von Minnas Gegenliebe tief erschüttert. Nach einem weiteren Duett verläßt Magnus, der sich um seiner Liebe willen einem heiligen Beruf entzogen hat, die Bühne. (I-1,4:) Minnas Gedanken gelten dem verdammten Seemann. Sie trauert um ihn und fleht Gott im Gebet an, die Verfluchten nicht länger zu verbannen. (I-1,5:) Eric verkündet zur großen Freude Minnas Barlows Rückkehr. (I-1,6:) Eine sechste und letzte Szene, die Barlow in Begleitung seiner Leute zurückkehren und erzählen läßt, wie sie von einem fremdartigen Schiff aus dem Sturm gerettet wurden, entfernte Dietsch aus dramaturgischen Überlegungen. So konnte er das erste Bild mit der glänzend virtuosen Arie Minnas effektvoll schließen.

(Erster Akt, zweites Bild, erste Szene:) Die Shetlander besingen die kommende Hochzeit zwischen ihrem schönsten Mädchen und einem Ausländer. Der Chor fehlte in der ersten Version des Librettos. Sicherlich wurde er nachträglich auf Wunsch des Komponisten eingedichtet, dessen Stärke gerade die Chorszenen waren. (I-2,2:) Barlow erzählt seiner Tochter von seiner Rettung durch den tapferen Kapitän Waldemer (Troil), dem er die Hochzeit in ihrem Namen versprochen habe. Als Antwort auf Minnas Klage über den armen Magnus, der sie liebe, läßt Barlow ein zynisches Lied erklingen, dessen Refrain in freier Übersetzung *Möge die Hölle blühen und gedeihen — so lange wie ich nur reich und glücklich bin* lautet. Minna bleibt ruhig. Beide treten ab. (I-2,3:) Die Matrosen der beiden Schiffe füllen die Bühne. Eric animiert sie zu einem Zechgang, dann zu einem Liederwettstreit, bei dem sich die Shetländer bald von den Schweden überwältigt fühlen, ihr Singen aufgeben und fliehen. (I-2,4:) Der Kapitän läßt seine Schweden auf rohe Art abtreten. Minna und Troil bleiben allein auf der Bühne zurück. Er beschwört sie, doch sie denkt trotz ihrer Erregung an Magnus. Erst im folgenden Duett wird Minnas Herz erobert. (I-2,5:) Alle Beteiligten treffen sich auf der Bühne. Barlow ruft von hinten, wenn sie nur zusammen seien, so liebten sie sich auch. Magnus verzichtet entmutigt auf seine Liebe, während Troil darauf besteht, Minna selbst entscheiden zu lassen. Die Entscheidung fällt zu seinen Gunsten. Ein chorverstärktes Soloquintett besingt die kommende Hochzeitsfeier.

(Zweiter Akt, erste Szene:) Mönche verkünden kirchliches Vorrecht auf Dispensation von Verbannung, oder auf Heiligsprechung. Magnus wird die Flucht vor den Altären verziehen. (II,2:) Im Selbstgespräch empfiehlt Troil Minna die Flucht, wenn die Stimme des Verdammten Anspruch auf sie erhebe. Es sei die Hölle, die ihr hier gebiete; aber er läßt den Hörer darüber in Zweifel, wieviel Mitleid er wirklich für Minna empfindet.(II,3:) Minna tritt auf. Sie kommt vor der verabredeten Stunde, um zu beten. (II,4:) Die nicht ganz entwickelte dritte Szene leitet zum Auftritt eines Mönchs über. Zu ihrem Erstaunen erkennt Minna in ihm Magnus. Er erklärt ihr, schon vor seiner damaligen Abwesenheit sei ihm der Geist seines Vaters erschienen, der ihm die Umstände seines Todes offenbart habe. Gott rufe ihn, seinem Altar zu dienen, und er werde ihm eine schreckliche Pflicht aufladen. Magnus ist Priester geworden. Er hat um Minnas willen auf ihre Liebe verzichtet. Sie fragt ihn, ob er sie und Troil ohne Aussprache und ohne darunter zu leiden verheiraten werde. Magnus bejaht mit der Einschränkung, wenn Troil ihrer wert sei. Sie solle glücklich sein. Für ihn selber gebe es auf dieser stürmischen Erde keine Zukunft mehr. (II,5:) Der vom Sturm umhergejagte Troil kehrt zurück und zeigt gleichfalls Minna an, seinen Heiratsabsichten entsagen zu wollen. Minna ist noch erstaunter und gibt ihrem Schmerz Ausdruck. Troil offenbart sich jetzt dem Mädchen und warnt sie, er werde sie in den Armen eines Gespenstes davontragen; aber Minna läßt nicht ab. Sie ist gewillt, sich gehorsam zu untergeben. Seinem Vorwurf, sie wolle das Schicksal herausfordern, setzt sie den Glauben entgegen, durch ihre Neigung werde er verschont bleiben. Das folgende Duett läßt die tragische Schlußwendung ahnen, die schon ihre Schatten vorauswirft. (II,6:) Nun überstürzen sich die Ereignisse. Eric und junge Shetländerinnen treten auf, dann Magnus und die Mönche. Magnus, der die Trauung vornimmt, entdeckt beim Ringwechsel die Wunde an Troils entblößten Händen und er entlarvt den Kapitän als den verfluchten Troil. Die hinter Magnus stehenden Mönche rufen ihr Anathema und Troil bricht eilends zum Schiff auf. Minna will ihm folgen, doch Magnus hält sie zurück. Eine besonders poetische Wendung wurde später aus dieser Stelle der ersten Fassung gestrichen. Magnus fragt Minna, ob sie Gott verärgern wolle, dessen Gerechtigkeit er vertrete, und Minna gibt ihm zurück, sie vertrete seine Gnade und werde ihr feierliches Versprechen einlösen. Minna bekennt ihre Liebe und Hingabe und stürzt sich ins Meer. Zur gleichen Zeit wird das Geisterschiff unter schrecklichem Getöse in die Tiefe gezogen. Die Wolken teilen sich und lassen Minna in strahlender Verklärung sehen. Sie führt die verdammte Seele, die ihre Aufopferung soeben erlöst hat, vor den himmlischen Thron.

b) Zum Verhältnis Foucher—Heine—Wagner—Marryat

Ohne Revoils Behauptung, das Libretto sei stärker von Marryat als von Heine—Wagner beeinflußt, wäre es an dieser Stelle unwesentlich, die Anteile Marryats, Heines oder Wagners abzuwägen. Foucher zielte auf Große Oper. Er war auf Nummern und Situationen bedacht, die er dem Arsenal der herkömmlichen Techniken entnahm. Die vielen Mönchsszenen bspw. hatte Donizettis FAVORITIN in Mode gebracht und gelangten mit Fleiß als Nachahmung in das Libretto hinein. Weiter wurde französische Schauerromantik bemüht, die mit äußerlichen Effekten (die blutende Hand) und schlechten Motivierungen arbeitete. Das Holländer-Bild mit der Kapelle auszutauschen, die stimmungsvoller schien und mehr Szene machte, aber der Legende ihre psychologische Glaubwürdigkeit nahm, gehörte dahin. Was Wagner nur andeutete, körnte Foucher gröber aus. Mochte es

Marryat oder dem französischen Geschmack zuzuschreiben sein, dem Foucher sich anzupassen gedachte: es nahm dem Buch um des billigen Grusels willen die Dämonie.

Aber daß Fouchers Libretto stärker von Marryat als von Heine—Wagner beeinflußt worden sei, war 1882, wenn überhaupt in dieser Form von Revoil geäußert, nichts als eine Schutzbehauptung des Autors, die erst recht sein schlechtes Gefühl bei der Sache verriet. Die es unkommentiert weiterreichten und damit zur Hauptquelle zahlreicher kritikloser Abschreiber wurden, werden Marryats Roman nie gelesen haben; denn der Handlungsablauf des Marryatschen Romans hat mit dem von Dietschs und Wagners Oper und dem der Heineschen Erzählung so gut wie nichts gemein. Wenn Revoil überhaupt etwas für seinen Entwurf aus Marryat erfahren konnte, dann seemännische Atmosphäre, Untergangsstimmung, Nebenereignisse und die Überzeugung von der Verworfenheit des Menschen und der Nichtigkeit des Daseins.

Für Marryat war die Holländer-Sage nur ein Alibi, um eine Reihe von Seeerlebnissen mit obligatorischen Schiffbrüchen in bunter Reihenfolge schildern zu können und doch das Gefühl einer Handlungseinheit zu bewirken, weil alle Seereisen demselben Zweck dienten, den Verfluchten von seinem Erlöser erreichen zu lassen. Daß der Held als Jugendlicher auszog, um erst als alter Mann sein Ziel zu finden, war Marryats vordergründiger Kunstgriff, um am laufenden Band fabulieren zu dürfen — vordergründig, weil die Begegnung zwischen Vater und Sohn ebensogut auf der ersten Seereise hätte erfolgen können und nicht erst zu einem Zeitpunkt, an dem effektvollerweise der Holländer, für den die Zeit ja stehen blieb, jünger aussah als sein Sohn, der ihn vierzig und mehr Jahre suchte.— Eine Frau spielte bei dieser Erlösung keine Rolle. Der Sohn bringt dem Vater eine gewünschte Reliquie. Sie besorgt das Weitere. Indem der Fliegende Holländer das Kreuz mehrmals mit viel Pathos küßt, besorgt er für sich und die Seinen und auch den Sohn den erlösenden Untergang. Vanderdeckens Gemahlin Amine, selbst Zeugin und Teilnehmerin vieler aufregender Episoden, ist zu diesem Zeitpunkt längst der Inquisition zum Opfer gefallen.

Das alles war bei Marryat Mittel zum Zweck der Bloßstellung jenes vulgär gemeinnen Gesindels, aus dem sich zu seiner Zeit die Hefe der englischen, teils gepreßten, teils abenteuerlustigen Marine zusammensetzte und gegen deren ungewöhnliche Verworfenheit der seeerfahrene Marryat protestierte. Seine Abscheu vor der Gier nach dem Geld, der sich wie ein roter Faden durch den Roman hinzieht, wuchs in einer Zeit, in der man für jeden gefangenen, ertrunkenen oder umgebrachten feindlichen Matrosen Kopfgeld zahlte und der Wunsch nach Beute Heldentaten begehen ließ, die besserer Motive wert gewesen wären. Marryat zeigt die Verderblichkeit des Geldes, bei dessen unkontrolliertem Besitz selbst lebensrettende Vernunftentscheidungen durchkreuzt werden, er offenbart die Verderblichkeit des Machtwahns, der lieber eine ganze Mannschaft in den Tod treiben als einen Irrtum zugeben will, er prangert den religiösen Fanatismus an, der das Liebste lieblos und grausam und fast gegen den eigenen, nicht mehr freien Willen zu Grunde richtet. Am Ende bliebe nichts mehr als zersetzte Masse, wenn nicht des Holländers Erlösung auf der Grundlage des Gebotes von der Feindesliebe zustande käme. Ehe sich Vanderdecken zur Erfüllung dieses schwierigsten aller christlichen Gebote durchringen kann, muß der junge Mann erst ein alter Mann werden und alles verloren haben, an dem einst sein Herz hing.

Das Buch war vom Inhalt her alles andere als ein Ruhmestitel der englischen Marine, deren Admiralität schon wußte, warum sie den reichen Kapitän ohne Schiff nicht mehr

zur See fahren ließ und seine Karriere beendete, ohne hindern zu können, daß Marryats maritime Romane im In- und Ausland Erfolgsliteratur wurden.

Die Erstausgabe von THE PHANTOM SHIP erschien 1839. Noch im selben Jahr besorgte A. J. B. Desemcoupret die zweibändige französische Übersetzung LE VAISSEAU FANTÔME, 1844 Carl Kolb die deutsche, die erst 1970 Marie Elisabeth Biener ihrer Neuübersetzung für den Hanser-Verlag zu Grunde legte.

Über den literarischen Wert des Marryatschen Romans, der Wagner bei der Abfassung seines Buches unbekannt war, konnte man sich kaum streiten, obwohl Nachdrucke der englischen Ausgabe noch in den Beginn des 20. Jahrhunderts fielen. Eine deutsche Bucheintragung in einer der späteren Ausgaben vom Ende des 19. Jahrhunderts nannte das PHANTOM SHIP ein *ziemlich unsinniges Buch, in der Erfindung unglaublich schwach und in der Entwicklung ohne Reiz und Kunst*. Der Schriftsteller sei kaum wiederzuerkennen. Aber der Ruhm des englischen Kapitäns ging längst durch alle europäischen Länder, und das mochte auch Revoil veranlassen, sich eher auf ihn als auf Heine und Wagner zu berufen.

In Wirklichkeit gab Marryat Revoil und Foucher kaum mehr als einen Titel (LE VAISSEAU FANTÔME in der Übersetzung Desemcouprets; Wagner dagegen hatte vom HOLLANDAIS VOLANT gesprochen), eine Nebenrollenidee (Scriften = Vater von Magnus; bei Marryat ist er Vanderdeckens gefährlichster Gegenspieler, keine Randerscheinung wie bei Foucher, die lediglich bei Gelegenheit einen Chor anführt) und etwas seemännische Farbe. Wagners Einfluß blieb dennoch und zwar vorrangig vor dem Heines erhalten. Er findet sich im Aufriß der Dreiteilung wieder, die er Heine verdankte, in den z. T. noch von ihm entworfenen Namen wie Minna und Eric, die Heine nicht kannte, nicht zuletzt in besonderen Einfällen, zu denen die Minna-Ballade der zweiten Szene des ersten Bildes oder der Zwiegesang zwischen den beiden Schiffsmannschaften in der dritten Szene des zweiten Bildes gehören, und natürlich ganz besonders in der Ernsthaftigkeit des Erlösungsmythos, den Foucher nach Wagners, nicht nach Heines Modell über bloßen Theaterspektakel oder hintergründige Ironie hinwegzuheben suchte. Fouchers Buch war keineswegs schlecht, auch wenn es sich nicht mit Wagners Buch vergleichen ließ. Es entsprach der damaligen französischen Opernmentalität, das war alles.

Dietschs Komposition dazu kultivierte beste Kapellmeistermusik mit besonderen Stärken im Chorischen und Feierlichen, mit Sinn für dramatische Effekte und ungewöhnliche Instrumentationen sowie mit Zugeständnissen an die Wünsche hervorragender Uraufführungsdarsteller. Die Freudenszene bspw. des ersten Bildes, die Finalefunktion zu erfüllen hat, läßt Minna mit Bündeln von Notenguirlanden einhundertfünfundsechszigmal das Wort »Ah« singen, nur um der berühmten Sängerin Mme. Dorus-Gras ausreichend Gelegenheit zu bieten, mit ihrer virtuosen Stimme zu brillieren. Der Erfolg dieser, wie Berlioz sie nannte, seidenweichen Arie war denn auch durchschlagend, und für Dietsch sprach, daß ein Mann wie Hector Berlioz, dessen Orchesterstil er nachahmte, im Gegensatz zu anderen Kritikern über ihn und seine Oper beifällig urteilte, ohne Schwächen zu bemänteln, was Pasqué, der die Uraufführung hörte, zu der Vermutung verleitete, Berlioz und Dietsch seien möglicherweise befreundet gewesen.

LE VAISSEAU FANTÔME wurde am 9. November 1842 in Paris uraufgeführt und erlebte elf, nach Pasqué nur vier Vorstellungen. Die Oper warf dabei für Komponist und Dichter zusammen insgesamt 6490,— Franken ab. Sie machte also kein großes Glück; aber ein Machwerk waren weder die Musik von Dietsch, noch das Buch von Foucher, auf das er sie schrieb, trotz Pasqués vernichtendem Endurteil: *Ich erinnere mich nicht, in meinem ganzen Leben eine monotonere, farblosere*

Oper gehört zu haben, wie dieses VAISSEAU FANTÔME, *und doch hat es mir noch an keinem Abend auf irgend einer Bühne so viel und stark gedonnert, geblitzt und geprasselt, wie auch der Sturm auf der Scene der großen Oper noch nie so anhaltend gewüthet, geheult und gepfiffen hat. Es war diese Zugabe zu der Musik eine so reichliche, wenn auch wiederum eine durchaus monotone, daß eine Zeitung sagen konnte: »Das* VAISSEAU FANTÔME *ist mehr ein Sturm in zwei Acten als eine Oper«.*

Drittes Kapitel

Holländer-Spiegel

I. Holländer-Dispositionen und Holländer-Schicksale

Den einzig wirklich greifbaren Augenblickserfolg, den Wagner mit der Uraufführung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS für sich verbuchen konnte, war die Beschleunigung seiner Berufung als Kapellmeister an den Dresdner Hof. Verhandlungen in dieser Richtung waren geführt worden, seit die überlokal stark beachtete RIENZI-Premiere der sächsischen Residenz unter allen anderen Opernspielplätzen einen beträchtlichen Prestigevorsprung verschafft hatte und mit dem kurz hintereinander erfolgten plötzlichen Ableben der beiden Dirigenten Morlacchi und Rastrelli auch die verwaltungstechnischen Voraussetzungen gegeben waren, um von der Stellenplanung aus eine lebenslange Bindung Wagners an die Dresdner Oper anstreben zu können. Um diese bemühte sich die Intendanz nach dem offensichtlich erfolggekrönten Stichtag der HOLLÄNDER-Premiere vom 2. Januar 1843 besonders intensiv, so daß Wagner schon einen Monat später in sein neues Amt eingeführt werden konnte. Zu diesem Zeitpunkt stand allerdings der Mißerfolg der Oper als Repertoirestück mehr oder weniger fest. Sie wurde nach vier Aufführungen vom Dresdner Plan gestrichen und sollte dort für die nächsten zwanzig Jahre auch keine Rolle mehr spielen. Die drei unterschiedlich wertstelligen Einrichtungen in Kassel, Berlin und Riga beantworteten die Frage nach der zeitgenössischen Aufnahmebereitschaft. Die Rigaer Erstaufführung hatte dabei noch die geringste Stimme; denn Heinrich Dorn verstümmelte die Oper so mißbräuchlich, daß man sich zeitweise fragte, ob sie in dieser Form überhaupt noch als von Wagner verfaßt gelten könne. In Kassel und Berlin, nicht nur in Dresden, mußte das Werk bald erfolgreicheren Stücken weichen. Äußerlich gesehen erlitt also der Stapellauf des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS nach anfänglich nicht ungünstigen Vorzeichen einen kläglichen Schiffbruch — ihn mangelhaften Darstellungen zuzuschreiben, wie Wagner sich mitunter rechtfertigte, verkennt die Zusammenhänge; denn es war der stilistische und operngeschichtliche Standort, der ihre frühe Breitenwirkung verhinderte. Der HOLLÄNDER ging kurioserweise an seiner eigenen Bedeutung zugrunde: das Publikum war nicht auf ihn eingestimmt.

Als der FLIEGENDE HOLLÄNDER zur Uraufführung anstand, erwartete nicht nur die breitere Öffentlichkeit eine Fortsetzung des RIENZI-Stils, also gerade das, was Wagner in Übereinstimmung mit der musiktheoretischen Realität der Jahre 1842/43 nicht liefern wollte und auch gar nicht liefern konnte, weil der RIENZI unüberbietbar war, sein Stil keine Entfaltungsmöglichkeiten, es sei denn im Rahmen von Wiederholungen barg und somit höchstens noch klischierte Abgüsse zuließ und Wagner über die erreichten Grenzen der französischen Großen Oper zu genau Bescheid wußte, um sich nicht neuen Zielen zuzuwenden. Deshalb sah die so viel beredete echte neue deutsche Oper schließlich ganz anders aus als selbst ihre lautesten Fürsprecher hätten vermuten können. Sie verlangte nicht nur eine weitgehende Veränderung im Verhältnis von Text und Musik, wie sie die italie-

nische und französische Opernästhetik niemals zulassen konnte, sondern sie griff mit der Beseitigung der Nummernoper und Herstellung eines durchkomponierten Musiktheaters auch tief in die herkömmlichen musikalischen Mittel ein, und es war der FLIEGENDE HOLLÄNDER, der mit dieser unerwarteten, aber zukunftsträchtigen Revision des Opernstils begann. Diese Wende kam für Wagners Zeitgenossen letztlich unglaubwürdig überraschend, und sie reagierten je nach Temperament und persönlichem Verhältnis zu Wagner oft fremd genug, um sich gleich wie auch immer geartete beschönigende Deutungen einfallen zu lassen. Nur so erklärten sich die mitunter schreienden Mißverständnisse, die selbst gutwollenden Berichterstattern unterliefen, nur so erklärte sich auch, warum gerade viele wagnerfreundliche Kritiker so großen Wert auf die Chronologie der beiden Opern legten; indem sie nämlich ihre Leser, sachlich unrichtig, darüber informierten, beim HOLLÄNDER handele es sich um eine zeitlich vor dem RIENZI entstandene Oper, bauten sie Wagner ein vermeintlich sicheres künstlerisches Alibi. Der als Früh- und Vorwerk abgestellte HOLLÄNDER sollte den Komponisten zwar schon als einen fähigen Mann ausweisen, der aber erst später, vielleicht sogar erheblich später, mit dem RIENZI seine eigentliche Meisterschaft bewährte. Im Hintergrund stand als geheimes, unausgesprochenes Versprechen die Vertröstung auf die nächste Wagneroper, die dieser journalistischen Konzeption entsprechend dann jene Weiterführung des RIENZI-Stils bringen müßte, den man im FLIEGENDEN HOLLÄNDER zu Unrecht erwartet hatte, weil er vor dem RIENZI entstanden sein sollte. Gerade Burmeister konstruierte sich aus dieser Konzeption den Grund für einen harten Tadel. Ein Komponist wie Wagner, Schöpfer des von ihm mit nur geringen Vorbehalten hochgeschätzten RIENZI hätte seiner Meinung nach davon Abstand nehmen müssen, ein künstlerisch unfertiges Stück wie den HOLLÄNDER überhaupt noch zur Aufführung freizugeben, nachdem ihn der RIENZI auf einer so hohen Stufe der Meisterschaft gezeigt habe. Der am 20. Februar 1843 in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK erschienene Bericht ist ein früher Beweis dafür, wie schwierig es für Wagner sein mußte, das Neuartige in seiner Kunst zur Geltung zu bringen, da ihm der Erfolg nur dort zuflog, wo er bereits bekannte Modelle meisterhaft kopierte. Burmeister fand die Richtung, die Wagner im HOLLÄNDER einschlug, geradezu *verdammlich*, und er hoffte im Interesse des guten Geschmacks, Wagner werde auf diesem Wege nicht fortfahren. Zur Zeit der TANNHÄUSER-Uraufführung weilte Burmeister schon in Dresden— gerade seine Stellungnahme wäre nicht ganz uninteressant gewesen. Von Wien aus ließ er sich 1849 allerdings eher negativ über Wagner vernehmen. In der Hamburger KLEINEN MUSIKZEITUNG schrieb er unter seinem angenommenen Namen Lyser eine Betrachtung GEDANKEN EINES ALTEN MUSIKERS, in deren Verlauf er Wagner, Halévy und Spontini mit Banknoten verglich, die im Gegensatz zu Münzen nur eine Zeitlang Kurswert besäßen, eines Tages aber als ungültig aus dem Verkehr gezogen würden. Gerechterweise muß in diesem Zusammenhang auch daran erinnert werden, daß sich Wagner zu dieser Zeit bereits auf der Flucht befand und niemand mehr vorerst gerne an ihn erinnert sein wollte, vor allen Dingen in Sachsen und Österreich nicht. Wagner war damals tatsächlich, um im Bilde Lysers zu bleiben, vordergründig endgültig aus dem Verkehr gezogen worden und hatte seinen Kurswert, wie es schien, verloren. Trotzdem konnte Burmeisters Verdikt kaum überraschen, mußte doch der standfeste Meyerbeerfreund seinen Gönner mit dem HOLLÄNDER eben so sehr verraten wie mit dem RIENZI begrüßt wissen. Was galt in diesem Zusammenhang Neuheit! Oper war die Oper Meyerbeers; sie gab den Maßstab, und das Doppelspiel, in das sich Wagner gegen seinen Willen mit den gleichzeitig entstandenen, aber stilistisch ausschließenden Opern RIENZI und HOLLÄNDER verstrickt sah, sorgte eher für Feinde als für Freunde.

Es war das Schicksal des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS, zunächst ganz aus der Optik der Großen französischen Oper gesehen zu werden. Die nachher so viel belachte Kritik der Kasselschen Erstaufführung in den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, die lapidar nur zwei Sätze aus einer größeren anderen Kritik aushob und ausschließlich die Maschinentechnik der Kasseler Bühne würdigte, verriet den Bann, dem Kritiker und Hörer unterlagen und der im Bericht so ausgedrückt wurde, daß Wagner in ein ungünstiges Licht geriet. Gesehen wurde nicht das Musikstück als Kunstwerk, sondern das im Blickwinkel der reinen Ausstattung technisch Außerordentliche. In den beiden Segelschiffen, die effektvoll ins Bild zu bringen überdurchschnittliche Leistungen des Maschinenmeisters voraussetzte, über die der Kasseler Fachmann in besonderem Maße verfügte, war Wagner der Großen Oper noch am nächsten geblieben. Gerade diese Seite wußte man zu rühmen, wenn man den Maschinenmeister Hoffmann namentlich nannte, weil alles *wie Zauberei, mit Leichtigkeit, Täuschung und Kunsteffekt* vorging, Schiffe mit vollem Segelwerk und Takelage anlegten und beilegten, hin und her wogten, Back- und Steuerbord auf der Szene wendeten und wieder majestätisch in See stachen, in Sturmgewölk, Mondschein und Verklärungsglanz.

Das war aber auch das einzige, das es in maschinentechnischer Hinsicht am FLIEGENDEN HOLLÄNDER zu bewundern gab, und auch das galt nur für Kassel, nicht einmal für Dresden. Will man Burmeister Glauben schenken, so hatte man in Dresden die Betakelung der Schiffe verkehrt vorgenommen, und von der Wolkenglorie am Schlusse der Oper hieß es, sie habe einem Strohneste geglichen und sei vom Publikum belacht worden. Tatsächlich ist die Betakelung der Schiffe, wie sie der Schnitt der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG überliefert hat, nicht ganz eindeutig, so wenig man auf ihm erkennen kann. Der obersten Raa am ersten von rechts sichtbaren Maste auf dem Vordergrundschiff hat man eine Stellung gegeben, die bei Ruhe- bzw. Ladegang auf einem Segelschiff möglich, aber doch unüblich ist, so daß man eine fehlerhafte Aufmastung im Sinne Burmeisters sehr wohl unterstellen, ohne allerdings Retuschen des Zeichners zum Besseren oder Schlechteren hin ausschließen könnte.

Vom Situationenreichtum der Großen Oper war im HOLLÄNDER noch weniger übrig geblieben: das Steuermannslied gerade, die Spinnstubenszene und die Schiffsspiele mit den Matrosenchören. Jedenfalls hatten die Zeitgenossen vom Standpunkte der ihnen vertrauten französischen Opernästhetik nicht einmal so Unrecht, wenn sie der Oper daraufhin Mangel an dramaturgischer Handlung vorwarfen und sich vor allem nicht mit der Passivität der Titelfigur anfreunden mochten. Daß man außerdem noch der Meinung war, aus einem so guten Libretto hätte sich musikalisch mehr machen lassen, kam noch als weiteres Thema hinzu. Der Opernbesucher des Jahres 1843 war eben an der Buntheit, Beweglichkeit und den Überraschungen der Großen Oper orientiert, selbst wenn er sie theoretisch verdammte, und so mußte sich das operndramatisch Zwangsläufige erst ein eigenes Publikum erwerben.

Was Wagner dem Theaterfreund mit dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER anbot, war ein in trüben und düsteren Farben ausgeführtes Problemstück, das Schicksale nicht deshalb beschwor, um an ihnen effektvoll Musik zu machen, sondern um sich mit ihnen zu identifizieren. Damit wurde der Hörer auf eine Bewußtseinsschicht des Musikalischen gestoßen, die es bis dahin in der Oper noch nicht gegeben hatte und die dem Zeitgenossen als

unverständliches Novum erscheinen mußte. Die Oper bekam einen biographischen Zug beigemischt, der von der üblichen historischen Einkleidung der Großen Oper Abschied zu nehmen zwang und eine neue Gattung begründete. In der Figur des Fliegenden Holländers wollte sich Wagner je später um so lieber wiedererkannt wissen, ein neues Moment im Opernlibretto, dem gerade die Sagenstoffe sehr entgegenkamen. Von da an jedenfalls spielte jenes vordergründige politische Motiv der Großen Oper, möglichst ein hervorstechendes historisches Ereignis als Mittelpunkt zu umkreisen, keine Rolle mehr. Statt dessen postulierte Wagner erstmals einen Erlösungsmythos, an den sich das Publikum auch erst gewöhnen mußte. In der Großen Opfer pflegte man am Ende tragisch zu sterben, und es war noch gar nicht so lange her, daß auch dieses Ende erschreckend und neuartig erschien. Die Zeitgenossen konnten letztlich gar nicht mehr anders als die Oper, unter positiver Würdigung von Einzelmomenten, mißlungen zu nennen — zu viel unterschied sie vom Herkömmlichen, zu viel Kritikwürdiges schien sie anzubieten. Die Berliner Kritik ging dabei so weit, Wagner mangelnde Bühnenkenntnisse vorzuwerfen und aus der Personalunion von Dichter und Musiker nur das Lob einer besonderen Regsamkeit des Komponisten zu gewinnen, im übrigen aber zu bedauern, daß das Libretto mit seinen so prachtvolle Ausarbeitungen anbietenden Szenen nicht einem anderen und befähigteren Verfasser überlassen worden sei. Sie nannte das Stück geradewegs situationsarm, ein in der deutschen Paradestadt Spontinis und Meyerbeers sicher verständliches Urteil, das ebenso sicher den Berliner Kritikergeschmack trotz dessen vordergründiger, teilweise heftiger Abneigung gegen Spontini und Meyerbeer ausdrückte wie Wagners Neuartigkeit.

Man hat dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER in Dresden, Kassel und Berlin allenthalben erhabene Momente, geglückte Szenen, geistvolle und sogar schöne Wendungen zugebilligt — was man Wagner nicht zubilligen wollte war eine Stammoper geschrieben zu haben, aus der die Zukunft erwachsen werde. Insbesondere die Berliner Kritik sprach sich da sehr scharf aus. Sie, die keine Ahnung von dem Monumentalaufwand des RIENZI haben konnte, fand den HOLLÄNDER zu massig, zu aufwendig, zu lärmend. Ohnehin hörte sie die rasselndere Urfassung unter noch dazu ungünstigen akustischen Bedingungen. Sie beklagte die übermäßige Inanspruchnahme der Blechblasinstrumente, das Ertrinken des Melodischen in einer Flut unverständlicher harmonisch-modulatorischer Wendungen und die fiebernde Unruhe der Anlage. Das unaufhörliche Wühlen in chromatischen Gängen und Akkordfortschreitungen verhinderte auch die Kasselsche Kritik, dem HOLLÄNDER den Charakter eines geordneten, geregelten Musikstückes zuzusprechen. Kurioserweise fanden die Berliner und Kasseler Kritiker die Oper zu dramatisch — die Dresdner Kritiker fanden sie zu lyrisch und zu episch und wollten eine baldige Wendung des für Musikdramatik offenbar ungeeigneten Komponisten zur Symphonik hin prophezeien. Mochten diese und ähnliche Meinungen mit ihrem gut Teil Philistertum auch die kritischen Sprüche von Außenseitern sein, die Verbindlichkeit nicht einmal für den Umkreis der eigenen lokalen Kritik besaßen, so waren die Reaktionen trotzdem verständlich. In Kassel und Berlin stieß der HOLLÄNDER als erste Wagneroper auf ein unvorbereitetes Publikum; hier bekam man deshalb auch von der Verschiedenheit zwischen RIENZI und HOLLÄNDER, die eine grundsätzliche Verschiedenheit war, am wenigsten mit. In Dresden dagegen erwartete man Große Oper und erhielt den Anfang eines umgestellten Opernstils. Es war einleuchtend, daß man hier mitunter als zu episch empfand, was den Berlinern zu wüst erschien.

Wagner ist sich dieser Eigentümlichkeit seiner Oper, zwischen den Stilen zu stehen, wohl bewußt gewesen, und er versuchte kaum einen rhetorischen Trick, als er ein Verständnis des HOLLÄNDERS durch das Publikum als unglaubwürdig hinstellte.

Wagner betonte schon in seinen frühesten Briefen die Sonderstellung des HOLLÄNDERS. Am 5. Januar 1843, wenige Tage nach der Dresdner Uraufführung, schrieb er an seine Schwester Cäcilie: *... ich gestehe, daß ich auf den Erfolg, den diese Oper hatte, bei Weitem stolzer bin, als auf den Erfolg des Rienzi, weil ich dort zu viele Hülfsmittel hatte.* Und im Brief an Gaillard vom 30. Januar 1844 wies er auf den HOLLÄNDER allerdings in der deutlichen Absicht hin, sich den Weg für die Berliner RIENZI-Aufführung freizuhalten: *Es ist für mich eigenthümlich, daß gerade diese schwierige u. dem leichten Verständnis durchaus nicht schnell zugängliche Musik, die ich eigentlich nur einem mir bereits befreundeten Publikum bieten sollte, zunächst am Weitesten verbreitet worden ist. Diejenigen, die zuerst d i e s e meiner Opern kennen lernen, dürfen leicht über mich in einen Irrthum gerathen, u. glauben, daß die Ausnahme, die ich mir in der ganzen Anordnung dieser Oper, sowohl was den Text als die Musik betrifft, gestattet habe, mir als eigentliche Regel gelte.* Wagner nannte dann den RIENZI, der eben nicht düster und eigensinnig sei, als Beweis für einen anderen, vielleicht gefälligeren Stil. Kittl gegenüber äußerte er sich nur einen Tag später über das Glück der sorgfältigen Berliner Aufführung: *Die Oper ist s e h r s c h w e r, denn sie bedarf einer ganz besonderen Liebe u. Auffassung von allen Seiten der Mitwirkenden.*

Zweckbetont war schon der früheste dieser Art Briefe gewesen, als Wagner tags nach der Uraufführung an Schumann, den es journalistisch wie menschlich mit einer erfolgsüberschäumenden Nachricht in Bewegung zu setzen galt, nach Leipzig meldete, *daß ich gestern durch den Erfolg meiner neuen Oper »Der fliegende Holländer« einen Triumph davon getragen habe, auf den ich stolzer bin, als auf den Erfolg meines »Rienzi«, eben weil ich mich in dieser neuen Oper scharf von alle dem absondere, was heutzutage unser Publikum zu hören und zu sehen gewöhnt ist;* zweckbetont war der neuerliche Brief an Schmidt in Berlin (9. Januar 1843), durch den Hinweis auf die sich einfach selbst erzählende Sage den Blick vom allzu aufwendigen RIENZI ab- und auf den in Berlin zur Aufführung anstehenden HOLLÄNDER hinzulenken, der *in vielem Wesentlichen von alle dem verschieden ist, was unser Publikum jetzt ausschließlich für den Haupt-Genre der Oper zu halten gewöhnt ist.* Ohne Prunk und rauschende Finales sei er vom Erfolg der Oper nur um so freudiger überrascht worden, und Wagner erwähnte wie gegen Schumann, auf den HOLLÄNDER-Eindruck stolzer als auf den RIENZI-Eindruck zu sein, weil der RIENZI mehr äußere Mittel zu Hilfe gerufen habe und dem angepaßter sei, was man zur Zeit unter großer Oper verstehe.

Auch die musikjournalistische Formel, mit einer Oper im Meyerbeerstil die meyerbeerfreundliche Presse zu gewinnen und sich mit der meyerbeerfeindlichen Presse anzulegen, ließ sich für den HOLLÄNDER nicht auf jeden Fall umkehren, auch wenn er mit dieser Oper jetzt gegen den Meyerbeerstil ankämpfte und eigentlich hätte erwarten können, nunmehr die Unterstützung der Meyerbeergegner zu finden, ohne sich mit den Meyerbeerfreunden unbedingt zu verfeinden. Was dieser musikjournalistischen Situation entsprach, hatte der RIENZI bereits erschöpft. Der Neuansatz funktionierte aus zwei Gründen weniger gut. Einmal lernte überhaupt nur Dresden beide Opern kurzfristig hintereinander kennen und konnten sich demnach nur die Dresdner Theaterleute die nötigen Vergleichsmaßstäbe sichern. Wagner selber hat immer wieder behauptet, sein verunglückter Berliner Start sei allein auf die falsche Opernwahl zurückzuführen gewesen. Statt mit dem RIENZI zu beginnen habe man den HOLLÄNDER genommen und so den Berlinern nur ein bedingt richtiges Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit vermittelt. Ihm schien RIENZI 1844 in Berlin erfolgversprechender als 1847 zu sein, weil er damals der Berliner Mentalität besser entsprechen sollte. Der zweite Grund war unterschwellig. Wie hätte Wagner 1842 und 1843 seinen Zeitgenossen zwei so stilistisch verschiedene, ja teilweise gegeneinander gerichtete Opern im selben Zeitraum geschrieben anders als mit spekulativen Erwägungen erklären können! Mußte Wagner nicht fürchten, doppeltes Spiel vorgeworfen zu bekommen, weil ein Komponist ehrlichen Herzens niemals beides gleichzeitig

sein konnte, meyerbeerianisch und antimeyerbeerianisch, für die Große Oper und gegen sie, für den französischen Stil und gegen ihn! Nur das unterschiedliche Gewicht, das die Zeitgenossen den beiden Opern beimaßen, verhinderte möglicherweise einen aufgebauschten, aber so naheliegenden Streit darüber. Einen Ansatz dazu lieferte Burmeister. Er spielte prompt die beiden Opern gegeneinander aus und steckte früh die Grenzen ab, wo die Gefilde des von ihm geschätzten Meyerbeer verlassen wurden.

Selbst die größeren Fachblätter der vierziger Jahre haben in ausführlicher Weise nur vom RIENZI Kenntnis genommen. Größere zustimmende Ur- oder Erstaufführungsberichte gab es weder in der belletristischen noch in der Theaterfachpresse, die vom RIENZI so angetan gewesen war. Eine Ausnahme machte nur der viel zu spät kommende Bericht in der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG vom 7. Oktober 1843, dessen Verfasser, Ferdinand Heine, dank einer Freundschaft mit Wagner stilistische Einzelheiten bekannt geben konnte, aus denen sich ungefähr der Weg berechnen ließ, den Wagner als Komponist einzuschlagen gewillt war. Das Schwergewicht dieses Berichtes lag auf dem apologetischen nationalen Gedanken, Wagner als einen Deutschen zu fördern. Es fand im Aufbruch des neuen deutschen Nationalismus Widerhall, hielt das Schicksal des HOLLÄNDERS aber auch nicht mehr auf.

Für die Wagnerbewegung spielte der FLIEGENDE HOLLÄNDER in den nächsten zwanzig Jahren keine wesentliche Rolle mehr. Mochten die weiter blickenden Fachleute die Genialität dieser Musik und die Zukunftsträchtigkeit der hier geschaffenen Opernidee erkennen: das Publikum hielt von dieser Musik nicht viel. Wie wenig man sich damals von ihr und der durch sie begründeten neuen Opernkunst versprach, lehrte das Echo auf einen Leserbrief im DRESDNER ANZEIGER vom 2. Februar 1848, der die Bitte aussprach, statt RIENZI und TANNHÄUSER doch den FLIEGENDEN HOLLÄNDER auf die Bühne zu bringen, falls sich der Aufführung der beiden größeren Opern technische Hindernisse entgegenstellen sollten. Dieser Vorschlag einer *Entschädigung, durch die gewiß leichter zu bewirkende und mit den vorhandenen Kräften trefflich zu besetzenden Darstellung* schloß mit dem aufmunternden Satz: *Ein nicht kleiner Theil des hiesigen gebildeten Publikums hat dieses geist- und gemüthreiche Werk früher kennen und schätzen gelernt und würde dessen Wiedererscheinen mit freudigem Dank begrüßen.* Schon am anderen Tag folgten zwei Erwiderungen. Die eine, in französischer Sprache, bestätigte den Wunsch, die andere, in deutsch, lehnte mit einem einzigen Satz strikt ab. Wenn es sein solle: RIENZI und TANNHÄUSER ja! — *nur keinen Fliegenden Holländer mehr.* Widerspruch dagegen regte sich nicht.

II. Beweggründe und Beweismittel

1. Dresdner Holländer-Berichterstattung

Eine HOLLÄNDER-Berichterstattung in dem Sinne, wie sie sich nach den Uraufführungen von RIENZI und später TANNHÄUSER entwickelte, gab es um den HOLLÄNDER nicht. Von den drei überlieferten größeren Artikeln im KOMETEN von Braun von Braunthal, im PLANETEN von Eduard Gehe und in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK von Burmeister abgesehen drückte man sich mit kleinen Bemerkungen um die Oper herum. Insbesondere verhielt sich die Fachpresse schweigsam. Diesmal schaffte Wagner nicht einmal in Schumanns Blatt einen größeren Artikel. Keiner der Dresdner Kritiker dachte daran, seine auswärtigen Beziehungen in Anspruch zu nehmen, während die lokal noch unbedarfte Dresdner Zeitungssituation eine innerstädtische HOLLÄNDER-Berichterstattung ausschloß. Eine eigene HOLLÄNDER-Berichterstattung bildete sich erst an den Nachspielorten Kassel bzw. Berlin, und erst auf diesem Umweg drangen Opernnachrichten über den HOLLÄNDER auch in die sächsische Fachpresse ein, während das, was man in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, in den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT und insbesondere in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG über den Dresdner HOLLÄNDER nachlesen konnte, nicht über erweiterte Notizen hinausging, und die anderen Blätter sich aus unterschiedlichsten Beweggründen an der Sache vorbeiredeten. Allein Hermann Hirschbach berichtete etwas später unter anderen Umständen in seinem REPERTORIUM gleich zweimal kurz hintereinander ausführlich über den HOLLÄNDER, der es ihm offensichtlich angetan hatte.

Die Motive der Berichterstattung boten sich aus der Disposition von 1843 an: Erfolg oder Mißerfolg, Typenfragen, Düsternis und Fremdheit der Handlung, Überinstrumentierung und Unverständlichkeit der Musik.

2. Uraufführungserfolg — Repertoiremißerfolg. Bescheidenheit als Empfehlung

Nichts hatte eigentlich am Uraufführungstag auf einen Repertoiremißerfolg schließen lassen. Selbst feindliche Stimmen verhehlten nicht das Furore, das der HOLLÄNDER machte, der Beifall nahm vor allem zum Ende hin beängstigende Formen an und allenthalben verbreitete sich die Nachricht, Wagner habe den RIENZI-Erfolg wiederholen, ja vielleicht sogar übertreffen können. Am Verbleiben der Oper auf dem Spielplan wollte demnach kaum jemand zweifeln — und dann fiel sie plötzlich doch. Jahre später konnte man in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG einen ohne diese unerwartete Entwicklung unverständlichen Vergleich zwischen David und Wagner lesen: der Komponist des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS sollte darüber Bescheid wissen, wie schnell ein Stern sinken könne. Fast war anzunehmen, der Enthusiasmus am Uraufführungstage sei gestellt worden, als habe man sich am 2. Januar 1843 in der Hofoper versammelt, um für Wagner zu demonstrieren. Es gab für diese Annahme einen Beweis: die Ablehnung durch die LEIPZIGER ZEITUNG. Wie viele andere wagnerfreundliche Blätter meldete sie Erfolg; aber mit einem Zusatz, den die Brockhausensche DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG, die den Bericht der LEIPZIGER ZEITUNG nachdruckte, aus guten Gründen unterschlug: die LEIPZIGER ZEITUNG beschwerte sich nämlich über den Beifall, weil er zu penetrant auf Wagner zugeschnitten gewesen sei und Kultformen anzunehmen drohte. Er kam aus der antiitalienischen und antifranzösischen Richtung, die im HOLLÄNDER die Geburt einer neuen eigenständigen deutschen Oper begriffen hatte. Wenigstens warnte die LEIPZIGER ZEITUNG:

Wohl begrüßt Deutschland in ihm einen neuen Kämpfer für die Ehre des deutschen Namens, und die so sehr in fremden Fesseln schmachtende Oper einen neuen deutschen Befreier von Unnatur und Ballettsprüngen! Daher Anerkennung und Ehre! Aber keine Vergötterung! Man mag kaum fehlgehen, auf diesen Abend den ersten Ausbruch eines personalgerichteten Wagnerianismus zu verlegen, der einem neuen Star galt und eine Gegenbewegung auslöste, und bezeichnenderweise war es die LEIPZIGER ZEITUNG, die als Staatszeitung zuerst davor warnte. In der Hierarchie der Hofoper mußten die Relationen gewahrt bleiben. Der Zeitpunkt schien gekommen, dämpfend zu wirken, nachdem der Weg des jungen Komponisten frei gemacht worden war und Gefahr bestand, der gestern noch unbekannte Richard Wagner werde sich vielleicht schon morgen zum neuen Beherrscher der Oper nach Meyerbeerschem Muster aufschwingen und nach Verabschiedung der ihn bisher so gut kleidenden Bescheidenheit das Maß verlieren und Ärger machen. Brockhaus interessierten diese Befürchtungen begreiflicherweise nicht. Also amputierte er für seinen Nachdruck aus dem Original heraus, was ihm überflüssig schien, und zurückblieb eine reine Erfolgsmeldung.

Die leidenschaftliche Musik ergriff nur eine kleine, aber um so härtere Gruppe von Bewunderern, die sich lautstark äußerte. Die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK sprach sogar davon, den Leuten sei vor Schauer der Ergriffenheit bald warm, bald kalt geworden. Nun, sie mußte es ja wissen, schließlich war es Wagner selber gewesen, der ihr das in seinem Brief an Schumann vom 3. Januar 1843 erzählt hatte; das aber brauchten natürlich nach alter Zeitungspraxis die Leser nicht zu erfahren. Wagner dagegen sah mit dem ungezeichnet veröffentlichten Ausschnitt seines Schreibens, der sich nunmehr unversehens in eine werbende Zeitschriften-Meldung verwandelt fand, einen der Zwecke seines Briefes bestens erreicht: sich Schumann wieder einmal journalistisch dienstbar zu machen und der aufhorchenden Musikwelt als sachgerecht entsprechende Information zu vermitteln, was in Wirklichkeit das Urteil Wagners über sich und den eigenen Erfolg nach eigener Vorstellung war. Nutzen über den Augenblick hinaus brachte es seiner Musik keinen; denn im übrigen verfehlte sie auf den größeren Teil der Opernbesucher, die den eigentlichen Stamm ausmachten und letzten Endes über den Dauererfolg entschieden, doch ihre langanhaltende Wirkung. Nachdem die ersten Erfolgsmeldungen hinausgegangen waren (nicht einmal die SIGNALE schlossen sich aus, paralysierten aber ihre Meldung über die Sensation, die das Stück gemacht habe, bösartigerweise mit dem Zusatz aus einer Privatmitteilung, jemand habe der Zeitschrift geschrieben, die Oper sei das langweiligste, das ihm jemals vorgekommen sei!), ohne durch die weiteren Aufführungen bestätigt zu werden, wurde die Sache peinlich. Die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG zog sich zurück. Das sah so aus, daß sie drei Tage nach dem Nachdruck aus der LEIPZIGER ZEITUNG in einer eigenen Privatmitteilung zugestand, *bei der Fremdartigkeit der ganzen Auffassung dieses Stoffes* werde *die originelle Musik noch nicht ganz in allen ihren Theilen verstanden.* Der Informant versicherte etwas schwach, das ändere sich *bei jedem wiederholten Anhören immer mehr* und lasse die Oper als ein *organisch-zusammenhängendes Tonwerk* erkennen.

Das war am 9. Januar. Zu diesem Zeitpunkt spielte der HOLLÄNDER schon vor leerem Haus und kaltem Sinn, nachdem der Besucherstrom mit jeder weiteren Aufführung auffällig nachgelassen hatte. Bald mokierte man sich von Leipzig aus, als die vierte Aufführung vom 7. Februar so schlecht abschnitt, daß man ein Weiterspielen der Oper nicht mehr für zweckmäßig hielt. Die Oper, so hieß es im PLANETEN, solle in Dresden mit be-

geistertem Beifall aufgenommen worden sein — nur wüßten die Dresdner und diejenigen, die sie gesehen hätten, nichts davon, Jetzt bekam Wagner zum erstenmal die unangenehme Quittung für einen von der befreundeten Presse zu rasch hochgespielten Scheinerfolg: man verallgemeinerte. Er sei eine Berühmtheit geworden, meinte man, nicht seiner Musik wegen, die niemand verstehe, die ohne Melodie und Harmonie sei, sondern lediglich durch die Lobhudeleien einiger weit verbreiteter Journale, die ihm auch die Stelle als Kapellmeister verschafft hätten. Das war bitter zu erfahren, zumal der Mißerfolg der Oper im Zusammenhang mit den hochgespielten Erfolgsmeldungsserien den anonymen Neider, der zusätzlich auch noch sein Genie als Komponist im Grundsätzlichen bestritt, nicht Lügen strafen konnte, und die allgemeine Kollegenmißgunst über die einträgliche Berufung an den Hof sich jetzt einen brauchbaren Anlaß zur Polemik besorgt hatte. In den Beiblättern zur KASSELSCHEN ZEITUNG vom 13. Februar konnte man es ganz genau nachlesen: noch sei Wagner der Löwe der Dresdner Gesellschaft, aber schon höre man die *Epigrammatisten am Triumphwagen.*

Dann wurde es nach dem folgenlosen Nachspielen in Kassel und Berlin, von Riga ganz zu schweigen, für Jahre um den HOLLÄNDER still. Leserbriefe von Anfang Januar 1846, darunter ein Protestbrief, warum weder TANNHÄUSER und RIENZI noch HOLLÄNDER auf der Bühne des Hoftheaters zu hören seien — was interne Besetzungsschwierigkeiten wenigstens für die beiden erstgenannten Opern als Grund hatte! —, zeitigten für den FLIEGENDEN HOLLÄNDER keine Folgen. Ende 1847 ging die Rede, den HOLLÄNDER für Dresden neu einzustudieren. Eine entsprechende Meldung der ABEND-ZEITUNG vom 18. November 1847 wurde aber schon sechs Wochen später mit der Vertröstung dementiert, an Stelle des HOLLÄNDERS seien die Opern GUTTENBERG von Füchß und die MARTHA Flotows in Aussicht gestellt. Weitere wohl durch die Gerüchte oder vielleicht auch wirkliche, aber fallengelassene Absichten der Intendanz, den HOLLÄNDER wieder auszugraben, im Februar 1848 im DRESDNER ANZEIGER lautwerdende Nachspielbitten fanden bei der Intendanz kein Gehör, bei Wagners Nichte Johanna, die die Senta singen sollte, keine Zustimmung und beim Publikum Widerspruch.

3. Gattungsfragen

Daß es sich beim FLIEGENDEN HOLLÄNDER um einen neuen Operntyp handelte, hat erstaunlicherweise nicht ein einziger der sonst so urteilssicheren und redseligen Dresdner Wagnerkritiker von 1843 festzustellen vermocht. Die historische Bedeutungsschwere der Oper ist weder Braunthal noch Gehe noch Burmeister aufgegangen. Der unfähige Braunthal leugnete sogar jeden stilistischen Unterschied zwischen RIENZI und HOLLÄNDER, ein Zeichen, daß seine Selbstbezichtigung, nichts von Musik zu verstehen, keineswegs aus der Luft gegriffen war, seine musikkritische Impertinenz sich dafür nur um so bedenklicher bestätigte. Lediglich in der Vorankündigung der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK vom 11. November 1842, die Wagner sicher selbst steuerte, fand sich der Hinweis, die Oper gehöre einem anderen Genre an und bedürfe deshalb weniger Vorbereitungen. Zunächst war das nicht mehr als unbewiesene Information aus erster Hand in der Art einer Selbstdeutung. Bestätigt wurde sie nachher nur von der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, die sich in einem auch noch vor der Uraufführung geschriebenen Bericht, der am 4. Januar 1843 erschien, auf einen Erfolg und auf die damit verbundene Blamage der französischen Großen Oper in Paris freute, weil ihr einstmals die Oper zur Verfügung gestanden, sie es aber vorgezogen hatte, das Sujet durch Foucher und Dietsch ausführen zu lassen. Am

11. Januar folgte dort der einzige Uraufführungsbericht, der wirklich fest behauptete, der HOLLÄNDER verkörpere als Typ eine bisher unbekannte, selbständige Gattung der Oper. Bis zum Auftreten Ferdinand Heines in der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG, der eine Menge Gründe dafür anführte, wie das zu verstehen sei, blieb die Laube-Zeitung die einzige aus dieser Richtung zu hörende Stimme. Aber Heines Bericht war schon nicht mehr Kritik von außen, sondern wagnerianische Selbstdeutung, die für die Dresdner Kritik selbst dann unverbindlich geblieben wäre, wenn man sie nicht für ihre Berichtszeit zu spät geäußert hätte. Deshalb konnte man auch Morgenroths Replik auf die RIENZI-Polemik in der Schmidt-Zeitschrift vom März 1843 nicht in dieser Gruppe mitzählen. Morgenroth sprach es ja am deutlichsten aus: mit dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER beginne eine neue Richtung der Operngeschichte, was Schmidt ihm albern mit drei Fragezeichen versah. Aber auch Morgenroth trieb nicht Auseinandersetzung mit Wagner, sondern Wagnerapologie; er gehörte nicht zur Gruppe der eigentlichen Dresdner Kritiker, und von diesen allein war die Rede, wenn es um die Frage nach ihrer Erkenntnisfähigkeit der Bedeutung des HOLLÄNDERS ging.

4. Braunthal — Gehe — Lyser (Burmeister)

In den wesentlichen Behauptungen stimmten die drei großen Berichte Braunthals, Gehes und Burmeisters überein. Daß der HOLLÄNDER vor dem RIENZI entstanden sei, schien ihnen mit unterschiedlichem Gewicht sicher, Burmeister datierte ihn sogar »weit« vor der Heldenoper. Wisse man das nicht, so meinte er, könnte man den HOLLÄNDER für einen beklagenswerten Rückschritt halten. Keiner der drei Herren kam auf den Gedanken, den HOLLÄNDER über den RIENZI zu stellen, keiner von ihnen gestand ihm Dramatik zu. Braunthal nannte ihn episch, dazu eintönig, farblos und kalt und das Sujet insbesondere monoton und *sehr widerlich*. Originalität billigten nur Gehe und Burmeister der Oper zu, der aber sein Lob gleich wieder mit der Einräumung aufhob, der HOLLÄNDER sei trotzdem als Ganzes gesehen eines der verfehltesten Werke überhaupt. Die Inszenierung betraf das mit. Seine Bemerkungen über die verunglückte Apotheose im letzten Finale hatte etwas milder vorher Gehe vorausgenommen, der die Inszenierung im übrigen nicht schlecht fand, sondern schätzte. Eine Repertoire-Oper könne der HOLLÄNDER noch weniger als der RIENZI werden (der längst eine geworden war!), meinte Braunthal in seinem schwülstig-gesuchten Stil, der zu der verschraubten, nur teilweise verständlichen Schreibweise Gehes paßte. Burmeisters grobe, wenig zimperliche Direktheit wirkte da fast schon erfrischend wohltuend.

Im übrigen ging es Burmeister fast mehr noch um den jungen Sänger Reinhold als um Wagner und seine neue Oper. Reinhold sang, nicht nur in seiner Rolle als Erik, keineswegs so, wie Burmeister das richtig fand, und nachdem Reinhold die Lyserschen Warnungen und Ratschläge offensichtlich nicht beachten wollte, nahm Burmeister die HOLLÄNDER-Uraufführung zum Anlaß, Reinhold entschieden anzugreifen, er suche statt auf seine Weise zu singen nur Tichatscheck schlecht nachzuahmen. Diesem für eine Uraufführung nun doch wohl Randproblem (das sich mit Reinholds baldigem Ableben sowieso erledigte) widmete Burmeister allen Ernstes volle dreißig Prozent seines Besprechungsraumes. Ratschläge bekam Wagner obendrein von allen noch mit, obwohl sich Gehe und Burmeister so wenig in das Buch eingelesen hatten, daß der eine die Amme mit der Mutter verwechselte und der andere aus Erik einen Jäger Georg machte — als Fehler sicherlich Kleinigkeiten, aber doch wohl solche, die sich bei mehr Sorgfalt am leichtesten hätten vermeiden lassen. Da meinte Gehe, die Gestalt der Senta würde gewinnen, wenn man sie schon im ersten Akt in Erscheinung treten und ihr im zweiten eine lebensvolle Beziehung zu den ihrigen zugestehen ließe, zwei Vorschläge, die, wäre Wagner ihnen gefolgt, die großartige Balladenszene verpatzt und dem Somnambulismus einer versponnenen Nordländerin jede Glaubwürdigkeit genommen hätte.

Burmeister insbesondere störte sich am Lärm der Vorstellung. Er war übrigens der einzige Dresdner Kritiker, der — zum Unterschied von den Berliner Kollegen, die darauf ein Hauptgewicht legten — von Überinstrumentierung sprach; und jener Berichterstatter der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, der ohne die Oper selbst gesehen zu haben nur Meinungen darüber wiedergab, wird sich in erster Linie auf Urteile berufen haben, wie Burmeister sie nachher zusammenfassend vortrug: Kargheit an behaltbaren und befriedigenden Melodien und Überinstrumentierung, wie sie schon das Verdienst des RIENZIS schmälerten, und nur das einzige Zugeständnis fand sich, die Musik Wagners zum HOLLÄNDER sei mehr gelehrt als ansprechend, fessele aber den aufmerksamen Hörer und lade ihn zu öfterem Hören ein. Eine merkwürdige Zusammenstellung aus Widersprüchen war das; aber in ihr spiegelte sich auf charakteristische Weise die Ratlosigkeit auch der meisten Freunde des Komponisten, die von Wagners Musik befremdet und gleichzeitig doch von ihr auf eine ihnen selbst unerklärliche Art angezogen wurden.

Von solchen Überlegungen blieb Burmeister allerdings unberührt. Wie nachher seine Berliner Kollegen schimpfte er geradezu über den Lärm — tatsächlich hat Wagner später die Instrumentation dieser Oper nicht zuletzt an den gerade von der Berliner Kritik bemängelten Stellen noch wesentlich verändert. Aus der Luft gegriffen waren die Vorwürfe keineswegs, wenn Burmeister das einfache Volksmärchen von Massen übertäubt behauptete.

Nichts Belangvolles blieb an Wagner noch übrig, wenn man davon absah, welche Trostpflaster ihm die drei zugestanden: etliche Einzelschönheiten, Bewußtsein von Genialität und Fähigkeit; ein paar Erfolgsnummern, die ihm weder Braunthal noch Gehe abstreiten wollten, wie das Steuermannslied aus dem ersten, das Spinnerlied und das Finale aus dem zweiten und der Matrosenchor aus dem dritten Akt und noch einiges andere; daß sich der Beifall gesteigert habe (Braunthal, Gehe. Braunthal schränkte wieder ein: am Ende alle herauszurufen sei in Dresden selbst bei minderen Werken üblich); das Wagner ein guter Dirigent sei (Burmeister), ein ehrlich gemeintes Zugeständnis, das man aber in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG nicht machen wollte. Dort hieß es vielmehr über die unklar genannte, aber über den RIENZI gestellte Musik (der einzige kritische Bericht, in dem das geschah; die These in der LEIPZIGER ALLGEMEINEN ZEITUNG, der HOLLÄNDER finde mehr Gönner als der RIENZI, weil er einige behaltbare Melodien besitze — gemeint war wohl in erster Linie das Spinnerlied, das bald Schlagercharakter bekam — konnte man schon von der geschichtlichen Wirklichkeit her nicht ernst nehmen!), deren Naturschilderung dem Kritiker nicht durchhörbar schien, Wagner habe sehr affektiert, sprich: nach seiner Weise sehr temperamentvoll dirigiert.

Das andere Lob, das für Wagner noch abfiel, war für ihn wenig schmeichelhaft: daß die Sentaballade minder charakteristische französische Romanzen übertreffe, daß die Holländer-Gestalt solide ohne Vampyrzüge dargestellt sei, aber gerade die charakterlich richtige Durchführung der düsteren Natur dieses Mannes der modernen Dramenvorstellung von der Abwechslung widerspreche; und daß seine lyrisch-romantischen Anstrengungen auch im neu-italienischen Musikdrama erstrebt würden — lauter Thesen Gehes,

die Wagner eher aufregen mußten, obwohl Gehe noch der mildeste und zuvorkommendste seiner Dresdner Richter war.

Burmeisters Ablehnung der HOLLÄNDER-Dichtung und HOLLÄNDER-Musik verminderte keineswegs seine damaligen Sympathien für Wagner. Als einziger Kritiker verteidigte er den bald darauf angegriffenen Dirigenten Wagner, und in seinen ARTISTISCHEN LICHTBILDERN von 1845, deren erstes er Wagner widmete, fand er für den HOLLÄNDER-Mißerfolg die einigermaßen hinkende Erklärung, ein maritimer Stoff über eine bekannte Seemannsgestalt könne dem Binnenländer niemals so viel bedeuten wie dem Meeranwohner.

Zweites Buch

ENTFALTUNGEN

Erster Abschnitt

Tendenzen der Wagnerwerkkritik zwischen Holländer und Tannhäuser

Erstes Kapitel

Veränderungen in der sächsischen Presse seit 1843

I. Zum Popularitätsanspruch der neuen Presse

Die neue Presse nach 1843 trat unter dem Auftrag der Popularisierung von Bildung an. Dem Volke sollte die Teilhabe an den geistigen Gütern der Nation zu einem ebenso unveräußerlichen Menschenrecht zugestanden werden wie sein Anspruch, über die ihn verfügende Regierungsform mit zu entscheiden. Da in manchen deutschen Fürstentümern kaum landwirtschaftliche Zeitungen erlaubt waren, entstand diese Forderung als ein billiges und keineswegs demagogisches Recht. Natürlich verbarg sich hinter dem Bildungsanspruch wenig verdeckt der politische Anspruch. Eine lesende Bevölkerung ließ sich politisch leichter beeinflussen als eine Gruppe von Analphabeten, die keine Entscheidungen treffen konnte, weil sie über nichts Bescheid wußte. Die ängstlich auf Geheimhaltung ihrer Kabinettspolitik bedachten Regierungen sahen die Gefahr auf sich zukommen, ohne sie auf die Dauer abwenden zu können. Nachdem der Anspruch auf Volksbildung einmal legitim angemeldet worden war, hielt es schwer, ihn sinnvoll zu widerlegen.

Dementsprechend waren die Zeitungsgründungen, die jetzt von sich reden machten, keine elenden Volksblätter nach Hamburger Art, keine esoterische Belletristik nach Dresdner Vorbild, kein feuilletonistischer Klatschjournalismus nach Leipziger Muster mehr, sondern sachbezogene Bildungszeitungen. Es waren Blätter, die den diesseitig pragmatischen Stil des neugeschaffenen geschmeidigen Feuilletondeutschs aus Heines und Laubes Werkstatt auf die verschiedensten wissenschaftlichen Sachfragen anwendeten und sie dadurch für Volksschichten aufbereiteten, die bis dahin nie Gelegenheit bekommen hatten, über ihren engsten persönlichen Gesichtskreis hinauszublicken. Das mochte vordergründig geschehen; aber es wirkte. Bei aller notwendig werdenden Simplifizierung schuf man damit doch mancherlei Gutes, und in dieser Richtung erzielten die Vorstellungen des JUNGEN DEUTSCHLAND einen vollständigen Sieg. Ihre Zeitungsprosa hatte gezeigt, bis zu welchem Grade es möglich war, selbst komplizierte Sachverhalte deutlich und gleichzeitig angenehm lesbar zu beschreiben und darüber auch noch zwar unverbindliche,

aber allgemeinverständliche Kommentare zum Weiterdenken abzugeben. Die Demagogie, die dabei insgeheim mit einfloß, war schwer greifbar und wirkte anders als in der politischen Thematik erst auf längere Sicht in Gestalt von Bildungsfolgeerscheinungen. Das ließ sich als Ganzes erkennen, nicht so sehr im Detail greifen. Vom Standpunkt der Staatsraison aus hatte man mit der pauschalen Verurteilung alles Jungdeutschen, noch bevor man sich der erneuten Mühe unterzog, das Einzelwerk zu untersuchen, nicht einmal so Unrecht. Eine zerstörte religiöse Bindung etwa zog ein gestörtes Verhältnis zum Staat nach, als pikante Sonderbarkeiten abgebildete Barrikaden machten trotzdem jedermann klar, wofür sie da waren und wie man sie am besten erbaute, und scheinbar nur so aus Interesse erläuterte Waffen vermittelten Kenntnisse, mit deren Hilfe sich irgendwann einmal gut schießen ließ.

Wieder bot Leipzig, nicht Dresden die überzeugendsten Lösungen an. Dort entwarf man jenseits aller politischen Tendenzen Zeitungen mit dem Ziel, die Bildung ins Volk zu bringen und sachlichen Lesestoff attraktiv zu veräußern. Wer als Verleger diesem Zug folgte, machte bald das große Geschäft; wem der Spürsinn dafür fehlte, daß nur noch der buchhändlerisch gut zu realisierende moderne Bildungsanspruch ökonomisch richtig in klingende Münze zu verwandeln war, blieb ebenso bald abgeschlagen liegen. So wurden die geschichtlich wichtigsten Leipziger Zeitungsneugründungen nach 1843 gleichzeitig die auch kommerziell interessantesten: die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, die den neuen populären Feuilletonstil aufs Musikalische übertrugen, und die ILLUSTRIRTE ZEITUNG, die in Form einer frühen Bildberichterstattung einen wahrhaft revolutionierenden neuen Zeitungsgedanken nach Deutschland einführte. Die Neufassung der Dresdner ABEND-ZEITUNG dagegen versandete ohne Reorganisation der sie ursprünglich immer schon tragenden Zeitungsidee bald im alten Stil. Sie war so gut belletristisch herkömmlich wie die alte — die beiden Leipziger Gründungen dagegen machten Zeitung auf neue Weise. Ihnen gehörte die Zukunft.

II. Leipziger Neugründungen

1. Die Signale für die musikalische Welt (1843)

Daß die ausgleichende Mitte zwischen weitschweifig-betrachtendem Ernst (ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG) und entschlossen-zupackendem Einsatz (NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK) auch in der Musikjournalistik kurz nach 1842 mit dem Umschwung auf nationale Belange erreicht wurde, stand mit dem Popularitätsanspruch der neueren Publizistik in engstem Zusammenhang. Es waren die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT des blutjungen Leipziger Musikalienhändlers Bartholf Senff, denen es seit Anfang 1843 gelang, sich endgültig in die Lücke zwischen ALLGEMEINER MUSIKALISCHER ZEITUNG und NEUER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK einzuschieben und auf diese Weise die Ursache für das Eingehen der älteren Vorgängerin zu werden. ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG als mehr konservatives wie NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK als aktuelles Musikblatt vertraten nach wie vor unvereinbare künstlerische und musikwissenschaftliche Ansichten. Beide Zeitungen blieben aber Fachblätter mit entsprechenden Vorausansprüchen an die Leser. Was fehlte, war ein Musikorgan, das den inzwischen entwickelten Neigungen für Musik auch der mittleren Schichten auf einer minder gelehrten Ebene entgegenkam.

An musikjournalistischen Popularitätsversuchen hatte es bis dahin nicht gefehlt; aber keiner von ihnen gelangte über einen lokal und zeitlich beschränkten Rahmen hinaus. Jetzt erst, nachdem sich eine auf Tatsachen spezialisierte Vulgärjournalistik erfolgreich ausprobiert hatte und nachdem feststand, daß die Form der Darstellung mindestens ebenso wichtig war wie die Richtigkeit der Darstellung, konnte man die bekannten Zeitungs- und Zeitschriftentypen nach dem Grade des Erfolges kompilatorisch mischen. Die SIGNALE entstanden als ein solches Mischprodukt.

Aus der gleichzeitig anlaufenden politischen Literatur übernahm Senff die polemische Agitation des Für oder Wider nach augenblicksbedingten Nützlichkeitserwägungen, die sich anders als die prinzipiengegründete Kritik der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK selber schon wieder zur Demagogie verfremdete: von den zeitgenössischen Musikströmungen wurde nur mißbilligt, was sich nicht mit bei Bartholf Senff verlegt fand. Das war plattestes verlegerisches Nützlichkeitsdenken, das zu grotesken Verdrehungen führte. Liszt bspw., der Stücke im Senffschen Verlag hatte, war hochwillkommen, Wagner, dessen Werke nur im Eigenverlag erschienen, war es nicht.

Der Schreibstil der SIGNALE entstammte der damals in Sachsen üppig blühenden Satirenliteratur, wie sie vor allen Dingen durch Helds erfolgreiche LOCOMOTIVE und die Saphirschen Schriften angeregt worden war. Was auch immer die SIGNALE beschrieben oder kritisierten — das Derbste noch wurde humoristisch gemildert, das Harmloseste satirisch verschärft. Daß ein Mann wie Theodor Drobisch den ersten Leitartikel schrieb, gab die Richtung an, die für das Blatt zum System ward, das näher zu erläutern den Darlegungen zur System- und Prinzipiengeschichte der Musikkritik vorbehalten bleiben muß.

Natürlich hätte die Agitation der politischen und die aufgelockerte Darstellung der satirischen zeitgenössischen Literatur nicht ausgereicht, ein Musikblatt zu tragen, das in den beiden anderen großen Leipziger Musikzeitschriften eine so gefährliche Konkurrenz besaß. Vielmehr schloß sich Senff zusätzlich noch der Leipziger Klatschjournalistik an, die nach jungdeutscher Manier in Pikanterien machte, und er übernahm die dort geborgene Kuriositätenkurzliteratur, die von den ernsthafteren neueren Blättern abgestoßen

wurde, aber zu den satirischen Formen der SIGNALE bestens paßte. Auf diese Weise stimmten die Proportionen der neuen Musikzeitung vorzüglich zusammen: Ironischer Stil verlangte Kürze der Darstellung — kurze Darstellung erforderte agitatorische Zuspitzung auf Formeln. Das wiederum besorgte die demagogische Einpeitschung musikkritischer Schlagwortkürzel, die sich leicht einprägten und eine Vielzahl von Informationen auf kleinstem Raum unterbringen ließen, selber aber nie eine prinzipielle Begründung erfuhren: die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT gehörten zu den wenigen bedeutenden Musikzeitschriften des Jahrhunderts, die sich niemals mit musikkritischer Methodik auseinandersetzten noch gar kritische Systematik begrifflich entwickelten. Es hätte auch wenig mit der ironischen Präsenz dieser Zeitung übereingestimmt.

So hatte Senff die Vorteile für sich: er konnte bei beschränkterem Raum über alle musikalischen Ereignisse der Gegenwart berichten, weil dem System nach die Artikel kurz sein mußten, und er durfte für seine Urteile auf alle wissenschaftlichen Beweisführungen verzichten. An ihre Stelle trat der vordergründige prinzipielle Unernst, die scheinironische Verblendung, die humoristische Auflockerung bzw. das, was man darunter verstand. Liest man die Jahrgänge hintereinander weg, so hinterlassen sie wie aller mittelmäßiger Fließbandwitz einen auf die Dauer unerträglichen Eindruck — auf den zeitgenössischen Augenblick bezogen mußten die Einzelnummern nachhaltend originell wirken, zumal sie einem bis dahin unbekannten Musikzeitungstypus folgten. Er entsprach tatsächlich den Wünschen der Mehrzahl auch der ernsteren Zeitgenossen um 1843, Gemeinwohlbildung zu treiben, so daß die Fülle günstiger Stellungnahmen zu den SIGNALEN verständlich wird. In den SIGNALEN sollten die musikalischen Tatsachen ohne gelehrtes, im Grunde auch ohne begrifflich-kritisches Beiwerk, knapp und fast nur angedeutet, nur »signalisiert« werden. So gewann Senff aus seinem Zeitungssystem auch den Zeitungstitel: SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT. Wie richtig er damit die Bedürfnisse seiner Zeit einschätzte, bewies ihm nicht nur die Zustimmung anderer literarischer Organe vom gleichen Niveau, sondern auch die Zustimmung des zahlenden Publikums. Die SIGNALE stiegen in wenigen Jahren von ursprünglich rund 400 Bandseiten auf mehr als das Doppelte im Umfang und strukturierten ihr Erfolgsrezept in all den Jahren nicht um.

Kein zweites Musikblatt des 19. Jahrhunderts hat so viele Einzelinformationen geliefert wie die SIGNALE. Senff brachte von Hause aus einen Hang zur Musikstatistik mit. In der von ihm angestrebten möglichst vollständigen musikalischen Ereignissammlung seines Blattes konnte er ihn auf das glücklichste zur Geltung bringen. Aber auch kein zweites der angesehenen Musikblätter des 19. Jahrhunderts hat so viele Fehlinformationen geliefert wie gerade die SIGNALE. Sie konnten in entfernter liegenden Sachgebieten den Anteil der richtigen Informationen überwiegen. Im Falle skandinavische Musik etwa blieben, um es vorsichtig auszudrücken, neun Zehntel aller Angaben unbestätigt. Die ironische Glossierung trug dazu ihr gut Teil bei, weil zur Satire auch die humoristische Mystifikation gehörte, die die statistische Auswertung jedoch als falsche Information registriert. Bspw. war die Meldung aus der Revolutionszeit, Wagner schreibe eine Oper »Die rote Republik«, politische Satire, aber als Werkanzeige dennoch falsch. Auf diese Weise wurden die SIGNALE zwar zum reichhaltigsten, aber auch zum unzuverlässigsten Nachrichtenträger der Musikfachpresse des 19. Jahrhunderts.

Neben den blanken Sachinformationen fand alles Platz, das gleich auf welche Weise kurios oder interessant zu nennen war oder sich durch eine originelle Art der Darstellung hervortat. Auch die privaten Skandalgeschichten gehörten dahin. Über die Virtuosen, die Komponisten, die Sänger und vor allem Sängerinnen füllten so die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT ihre Seiten mit den Kultvorstellungen des 19. Jahrhunderts. Mochten der systematische Unernst, die bevorzugte Albernheit und Nichtigkeit des Blattes nur Maske sein — auch die ernsten Bewegungen des Jahrhunderts wurden aus Prinzip satirisch ins Lächerliche gezogen, so daß letztlich dann doch nur wieder der alte Klatschstil des belletristischen Journalismus auf neue und zynischere

Weise zur Geltung gelangte. *Unser Blatt gehört dem Tage* — dieses Motto Senffs charakterisierte, was musikkritisch aus den SIGNALEN zu holen war, die wie kein zweites großes Musikblatt von Mystifikationen lebte und viele peinliche pseudonym-unangenehme Berichterstattungen im Eigeninteresse lieferte. Ob das in den vierziger Jahren Richard Wüerst war, der unter dem Pseudonym Nanté aus Berlin seine eigenen Werke hochlobte und die der Kollegen ironisch niedermachte, oder in den fünfziger Jahren der Emigrant Friedrich Szarvady, der je nach Konjunktur als Szarvady oder als André Suttner für sich selbst schrieb, Fälle, die in der Geschichte der Wagnerkritik große Bedeutung bekamen, — das Verfahren jedenfalls brachte Geld und hinterließ bei dem, der die Verhältnisse kannte, doch nur einen faden Geschmack. Der erste bedeutende deutsche Künstler, der die Nachteile eines solchen Zeitungsunternehmens zu spüren bekam, war Richard Wagner.

2. *Die Illustrirte Zeitung (1843)*

Mehr als die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, mehr als die neue ABEND-ZEITUNG Schmieders erregte die in der zweiten Hälfte 1843 in Leipzig vorgenommene Gründung der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG allseitige Aufmerksamkeit. Das Blatt kam im Verlag J. J. Weber heraus, verkörperte mit der Einführung der Bildberichterstattung einen für Deutschland neuen Typ der Journalistik und wurde in dieser Besonderheit auch sofort anerkannt, jene liberalistisch-radikale sächsische Presse ausgenommen, der das politische Wohlverhalten der neuen Zeitung nicht gefiel.

Aufmachungsgemäß war die ILLUSTRIRTE ZEITUNG eine seit dem 1. Juli 1843 jeweils Samstags erscheinende Wochenzeitung im Umfang von 48 Foliospalten, der als besondere Neuheit bis zu dreißig Holzschnitte beigegeben wurden. Die größeren Holzschnitte waren englischen und französischen Blättern entnommen und kamen bereits sehr teuer zu stehen. Noch kostspieliger mußte der zumal als qualitativ gut gerühmte Schnitt der Originalbildbeiträge sein. So war denn auch, gemessen an den damaligen Geldverhältnissen und sonstigen im Journalgewerbe üblichen Abonnementgebühren Sachsens mit 6 Talern und 16 Groschen der Preis für das Blatt keineswegs billig. Trotzdem mußte man unter Berücksichtigung der drucktechnischen Leistungen die SIGNALE mit einzweidrittel Talern und die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK mit 2 Talern 8 Silbergroschen dem Verhältnis nach sogar erheblich teurer nennen; denn weder die SIGNALE noch die NEUE ZEITSCHRIFT waren mit Bildkosten belastet, außerdem ließen sich dem Umfang und dem Format, überhaupt der äußeren Repräsentanz, wenn auch nicht der geistigen Bedeutung wenigstens der Schumannzeitschrift nach, keine Vergleiche ziehen.

Die Sache war so neu, daß sie zwangsläufig technische Nachteile haben mußte. Um eine illustrierte Zeitung aus eigenen Mitteln zu speisen, war auf deutschem Boden die dazu nötige Zeichenkunst noch viel zu wenig entwickelt. Ohne das Vorbild Englands und ohne den Zwang, die eigenen, längst abgenutzten Pfennig-Magazine auffrischen zu müssen, hätte sich Weber wahrscheinlich noch etwas besonnen, ehe er sich an dieses keineswegs unproblematische, weil investitionsverschlingende Unternehmen heranwagte. So wurde die Notlage zum Vorteil — der materielle Zwang zu einem Bildaustausch mit England und Frankreich gab dem jungen Unternehmen einen Hauch von Universalität, wenn auch gerade dadurch der Ausgleich zwischen nationalen Ansprüchen und internationalem Stil nicht leicht herzustellen war, kein Wunder, daß unter diesen Umständen die französische und mehr noch die englische Bildstilistik überwog und das deutsche Element zunächst zurücktrat, kein Wunder auch, daß man dafür das Deutsche stärker als gewöhnlich durch den Text betonte: Wagner zog daraus Vorteil.

Mit seinem englischen Vorbild, den NEWS, arbeitete Weber eng zusammen. Das französische Gegenstück, L'ILLUSTRATION in Paris, wurde ungefähr gleichzeitig mit der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG gegründet. Der Erfolg, so vermutete die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE

WELT in einem noch vor dem Erscheinen des neuen Blattes herausgekommenen Artikel, werde davon abhängen, wie viel diese Zeitung an deutschen Stoffen aufgreifen könne und wie weit sie in der Lage sei, durch unmittelbare Teilnahme an der Gegenwart einen sichtbaren Unterschied zu den Pfennig-Magazinen zu setzen.

Die von Laube vorgebrachten Bedenken knüpften hier an. Laube war sich zunächst nicht klar darüber, ob man diesem Blatt werde eine lange Lebensdauer einräumen können. Dagegen sprach die Befürchtung, die vielen englischen und französischen Bilder könnten zu wenig mit deutschen Interessen näher liegenden Gegenständen vertraut machen, dagegen sprachen der hohe Preis des Blattes und die bevorzugte Bildanlage als dem Kern der neuen Zeitung, die, wie man meinte, die damals aufkommende politische Berichterstattung gehörig aufzugreifen hindere, ferner auch der übermäßige Textumfang, der zu der Sorge Anlaß gab, daß er *einem mit Lecture überladenen Publikum schwerlich genehm sein werde*. Mit den verständlich-populären Artikeln dagegen war Laube unbedingt einverstanden und die mögliche große Zukunft der Zeitung sah er vordringlich in der Betonung und Förderung dieser Art von Tagesschriftstellerei.

Laube stellte Überlegungen an, wie sie in der Beurteilung der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG eine große Rolle spielten; denn die sich geschäftlich auszahlende Tendenzlosigkeit der neuen Zeitung bezog sich mit gutem Grund aufs Politische. Die Neigung, sich eher an ein theaterliebendes als an ein politisches Publikum zu wenden, offenbarte sich von den ersten Nummern an und ersparte der Zeitung viel Ärger. Die spöttische Bemerkung der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, die ILLUSTRIRTE ZEITUNG sei auch für diejenigen Leute lesenswert, die für nichts anderes als für Musik lebten, war durchaus richtig und der Sachverhalt im übrigen einleuchtend. Das Theaterland Deutschland, vom Theaterland Sachsen aus gesehen, konnte auf diesem für Bildberichterstattung besonders günstigen Gebiete noch das Beste beisteuern. Politisch orientierte Zeitungen hakten hier ein. Das von dem Nationalisten Wolfgang Menzel redigierte LITERATURBLATT zum MORGENBLATT FÜR DIE GEBILDETE WELT bspw. nahm die Sache wichtig genug, um ihr unter dem 4. November 1843 einen eigenen Leitartikel zu widmen. Daß der politische Demagoge Menzel die belletristische Neigung der ILLUSTRIRTEN bedauern werde, war vorauszusehen gewesen — aber er anerkannte doch die aufscheinende außerordentliche Bedeutung dieses zukunftsträchtigen neuen Zeitungswerks.

Menzel stand darin nicht allein. Ausgenommen die politisch radikalen, stimmten die Leipziger Blätter nahezu geschlossen ein Loblied nach dem anderen auf Webers ILLUSTRIRTE an. Die LEIPZIGER ZEITUNG nannte sie im September 1843 ein *Wochenblatt ohne Gleichen in Deutschland* und *Sie ist ein* ORBIS PICTUS *der Gegenwart im großen Maßstabe. Denn der Gebildete findet hier, was nur irgendwo in allen Kreisen der Gesellschaft und der Natur Bemerkenswerthes auftaucht und den großen Wasserspiegel der öffentlichen Unterhaltung in weiteren Schwingungen bewegt oder erschüttert, klar, einfach, zeitgemäß und für den Zweck der Lesewelt vollständig, ohne Zerstükkelung dabei in Lehrreiche Abwechselung, anziehend dargestellt ... so dringen Bild und Wort gleichzeitig, und gegenseitig sich belebend und gestaltend, durch das Auge und die Phantasie in den Verstand und das Gedächtniß*. Dieses Urteil zurückzunehmen sah die LEIPZIGER ZEITUNG auch in späterer Zeit keine Veranlassung. Daß sie als treues Regierungsblatt keine Gelegenheit vorübergehen ließ, die ILLUSTRIRTE ZEITUNG wohlwollend zu erwähnen, ja herauszustreichen, war bei der selten werdenden und der Regierung gelegen kommenden politisch neutralen Tendenz des Blattes leicht zu verstehen. Es sei ihr, so betonte die LEIPZIGER ZEITUNG noch 1845, rein um die Sache und nicht um den Dienst subjektiver oder zufälliger Bestrebungen zu tun. Diese Zeitung stehe über den Parteien und trage das Gepräge der Wahrheit. In solch enthusiastischem Urteil schwang nicht zuletzt auch die Faszination durch die für Deutschland einmalige Neuartigkeit des Weber-Unternehmens mit, die eine bislang unbekannte journalistische Welt eröffnete.

Niemand hat damals die historische Stellung der ILLUSTRIERTEN ZEITUNG so klar herausgearbeitet wie die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG. Ihre Erläuterung, mit der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG sei der Erfindung der Schreibkunst und der Buchdruckerei nunmehr die Bildberichterstattung als dritter wichtiger journalistischer Fortschritt an die Seite getreten, folgten zwar die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER mit einer höhnischen Antwort, trotzdem hatte die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG in ihrer Beurteilung historisch Recht. Der anonyme Verfasser erkannte sehr genau die Möglichkeiten, die mit der Bildberichterstattung gegeben waren: daß man mit einem einzigen richtig gebrachten Bild einen ganzen Aufsatz sparen kann, daß ein einziges richtiges Bild genügt, um Übersichten über Dinge zu erzielen, die zu erklären die komplizierteste Beschreibung nicht hinreicht, daß aber trotzdem selbst das beste Bild den verbindenden Kommentar nicht überflüssig macht. Das war das eine — das andere bestand in eben jener Erfüllung des Bildungsstulats fürs Volk, das die dreißiger Jahre aufgebracht hatten. Die ILLUSTRIRTE sprach schließlich für sich selbst. Er gab Hunderttausende von Staatsbürgern, die nie ihre Stadt oder ihr Dorf verlassen hatten oder auch nur Gelegenheit bekommen würden, geographisches oder politisches Sachwissen an fremden Orten zu erwerben. Verzichteten die Tageszeitungen und belletristischen Zeitungen, von den Modeblättern einmal abgesehen, aus Kostengründen auf Holzschnitte, so mußte eine nach dem englischen Erfolg für Deutschland naheliegende Bildzeitung, sofern sie zu einigermaßen erschwinglichem Preis auf den Markt gebracht werden konnte, ihr Ziel erreichen: Informationen weiter zu streuen als je zuvor und diese Informationen gleich auch anschaulich zu machen. Es ging ja nicht allein um geographisches Wissen, es ging um das Prinzip der visuellen Veranschaulichung in Form von erläuterndem Bildmaterial zu allen Sach- und Wissensgebieten, denen mit dem Bild leichter näher zu treten war. Dieses Bildmaterial in massierter Form eingesetzt zu haben war die verlegerische Leistung J. J. Webers, der damit das erste wirkliche Massenblatt des Jahrhunderts ins Leben rief. Damals wurde jener Prozeß eingeleitet, von dem man später zu sagen pflegte, er habe die Welt kleiner gemacht. Bilder aus England — das waren auch Bilder aus Ostindien und anderen, der englischen Krone verpflichteten Gebieten, Bilder aus Frankreich — sie ließen über Frankreich hinaus Marokko und Algerien sehen. Auf einmal rückten meist nur vom Hörensagen her bekannte Fürsten, Künstler, Gelehrte und andere aus irgendeinem Grunde berühmt gewordene Menschen in den Porträts der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG von Angesicht zu Angesicht nahe, befreundete man sich aus der Anschauung mit fremden Dingen und fremden Landschaften. Wie töricht mußten sich dagegen jene allen Ernstes vorgebrachten Argumente ausnehmen, die Übernahme eines englischen Holzschnitts sei dem Tragen abgelegter Shawls zu vergleichen, wie man sie gerade damals von Frankreich nach Deutschland verkaufte. Sogar bis zu der Behauptung verstieg man sich, eine Darstellung bspw. des Vesuv dürfte nur in Deutschland hergestellt und auch nur in Deutschland gedruckt werden!

Daß die ILLUSTRIRTE ZEITUNG mit ihrem systematischen Bildaustausch eine der wesentlichsten modernen Forderungen nach Verbreitung der Kommunikationsmittel erfüllte; daß die Anregung folgerichtig war, ähnliche Bildzentren außer in London, Paris und Leipzig auch in Rußland oder Italien zu gründen, um einen weltweiten Bilderaustausch zu begünstigen; daß es jetzt erstmals möglich wurde, auch in die Zukunft hinein zu dokumentieren, wie die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG das nannte, d. h. den Nachfahren authentische Bildzeugnisse des eigenen Lebens zu überlassen; daß die Bilddokumentation darüber hinaus eine Art von Universalschrift zu sein schien, die man auch ohne beson-

dere Sprachkenntnisse verstehen konnte und damit Völkerverständigung begünstigte — alles das waren Vorteile, Fragen und Hoffnungen, die von der Mehrheit der deutschen Presse gesehen und nur von der radikalen Presse Sachsens, vornab von den SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTERN, bestritten wurden.

Diese bezeichneten die eingehende Analyse der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG als kolossalen Unsinn und sprachen von einer verkrüppelten Maus, die diesen *wahnsinnig bombastischen Berg* gebäre. Die VATERLANDS-BLÄTTER unterstellten aus der Tatsache, daß eine der Nummern der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG Porträt und Charakteristik Prof. Bülaus, des Redakteurs der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG enthielt, einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Analyse der ILLUSTRIRTEN und der Porträtcharakteristik. Prof. Bülau habe sein Porträt, hieß es da maliziös, *zwischen den »Ochsen am Spieß« und die »zertrümmerte Stadt« eingeklemmt* teuer bezahlen müssen. Auf die knappe Beurteilung, die ILLUSTRIRTE ZEITUNG sei ein *Mischmasch von allerlei Aufsätzen ohne Charakter, System und Zusammenhang, die nur geschrieben werden, weil ein vorhandener Holzschnitt zu erklären* sei, antwortete die ILLUSTRIRTE mit einer nüchternen Richtigstellung. Sie wiederum gab den VATERLANDS-BLÄTTERN erneuten Anlaß zu einem ihrer berüchtigten, pamphletistisch-gehässigen Ausfälle, die als blanke Hetzpresse übelste Journalmethoden praktizierte und zur Sache wenig mehr zu sagen hatte, als daß die ILLUSTRIRTE ZEITUNG englische und französische Zeitungen *auswasche* und die Zeitung froh sein solle, wenn man sich mit dieser *unsauberen Arbeit* nicht näher befasse.

Selbstredend erübrigten sich zu dieser Feindung, den Bilderaustausch mit dem verfehmten Raubdruckverfahren auf eine Stufe zu stellen, alle weiteren Kommentare. Zu deutlich sprach aus jeder Zeile dieses unüberlegten emotionalen Angriffs der Ärger der VATERLANDS-BLÄTTER über die politische Mäßigung der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG. Daß sie zudem auch sachlich im Unrecht waren, ergab sich aus der Situation. Die ILLUSTRIRTE ZEITUNG hatte ja nie ein Hehl daraus gemacht, daß sie mit ausländischen Bildblättern zusammenarbeitete, aber bestrebt blieb, den einheimischen Bildanteil ständig zu vergrößern und hunderte von Bildern zeichnen und schneiden zu lassen. Daß die VATERLANDS-BLÄTTER ein Bild als zehn Jahre alt wiederkennen wollten sprach nicht gegen diese Behauptung; schließlich konnte ein so junges Unternehmen nicht selbständig Bildvorlagen aus aller Herren Länder für sich selbst herstellen lassen, sondern mußte auch im Sinne der Leser, denen sonst gute und hochwertige Bilder vorenthalten worden wären, das Bildaustauschverfahren anbieten. Das bedarf heute keiner Frage mehr. Keine Zeitung hätte sich außer bei besonderen Anlässen jemals auf die Dauer den Luxus leisten können, Bilder exklusiv für sich selbst von einem Erdteil in den anderen gehen zu lassen. Mit dem Bildaustauschverfahren begann aber bereits die Praxis der Informationssammlung und Informationsverteilung nach Art der späteren Presseagenturen, ohne die das heutige Zeitungswesen gar nicht mehr zu denken wäre.

Der Erfolg der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG übertraf bald die kühnsten Erwartungen. Nach Mitteilungen der KÖLNISCHEN ZEITUNG und der HANNOVERSCHEN MORGENZEITUNG stand die Auflagenzahl in der zweiten Hälfte 1844 bereits bei 12 000 Exemplaren. Eine Anzeige in der LEIPZIGER ZEITUNG vom 24. Juni 1845 sprach die ILLUSTRIRTE ZEITUNG als *unstreitig* verbreiteste Zeitung überhaupt an und nannte eine für jene Zeit wahrhaft astronomische Auflagenhöhe von 15 000 Exemplaren, Erfolg jener Ausstattung, von der die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG 1843 behauptet hatte, darin stehe dieses Wochenblatt *ohne seines Gleichen in Deutschland* da.

III. Dresdner Versuche

1. Die neue Abend-Zeitung (1843)

Über keine Zeitung ist im Jahre 1843 so viel geschrieben worden wie über die ILLUSTRIRTE ZEITUNG und über die neue ABEND-ZEITUNG. Die Gründe für Winklers Preisgabe des Blattes wurden schon genannt. Alter, Amtsüberlastung und Einsicht, unter einem für Kritik empfindlichen Intendanten bei einer so starken persönlichen Verflechtung mit den theatralischen Interessen Dresdens als Besitzer und Redakteur einer belletristischen Zeitung die unausweichlich gewordene kunstkritische Distanz nicht herstellen zu können, die anscheinend allein drohende weitere Verluste abzufangen verbürgte. Immerhin muß der Verkauf der Zeitung für Winkler kein ganz schlechtes Geschäft gewesen sein. Zeitungsmeldungen nannten zwischen 8600 Mark und 10 000 Taler, die Winkler von seinem Nachfolger erhalten haben soll.

Neuer Besitzer war der Advokat Dr. Robert Schmieder. Ihm wurden ungewöhnliche Intelligenz, vorzügliche literarische und gesellschaftliche Bildung und, den bisherigen Wirkungskreis des Unternehmens zu heben, eifernde Strebsamkeit nachgerühmt. Seine Neufassung der ABEND-ZEITUNG fand, zunächst, fast von allen Seiten einhellige Anerkennung. Nicht einmal der Umstand konnte davon abhalten, den Namen des Rechtskonsulenten Schmieder in der literarischen Welt kaum gehört und mehr als ein Programm nicht vorliegen zu haben. Aber sein immer wieder schriftlich gegebenes Versprechen, sich künftig mehr um die lokalen und theatralischen Belange Dresdens kümmern zu wollen, genügte, um ihm unbeschränkten Kredit einzuräumen. Lediglich Heinrich Laube erkannte von Anfang an die schwache Seite des Schmiederschen Programms. Das Problem einer belletristischen Zeitschrift in der Gegenwart sei mit neuen Geldmitteln und neuen Mitarbeitern allein nicht zu lösen, warnte er. Er behielt Recht. Schmieder verbesserte nur Winklers System; aber er entwickelte keinen neuen Zeitungsgedanken. Wo Winkler über Berlin, Kassel und Hamburg berichtet hatte, bezog Schmieder jetzt auch Dresden ein. Aus einem Feuilletonteil in der alten ABEND-ZEITUNG machte Schmieder ein eigenes Beiblatt im Stil der Winklerschen Beilage, die als LITERATUR- UND KUNSTBLATT weiterlebte. So entstand das musikgeschichtlich bedeutende Beiblatt DRESDEN. BEIBLÄTTER ZU DEN CORRESPONDENZ-NACHRICHTEN DER ABEND-ZEITUNG, das wie das Literatur- und Kunstblatt jeweils donnerstags dem samstags, donnerstags und dienstags erscheinenden Hauptteil beigefügt wurde. Diese Beiblätter erhielten zunächst eigene Paginierung und eigene Zählung, was die Zitierweise erschwert. Erst mit Beginn des Jahres 1846 fügte Schmieder das Beiblatt dem Hauptblatt ein, das jetzt nur noch einmal wöchentlich (donnerstags) herauskam.

Schmieder ging es in der Tat nur um die Ausweitung der belletristischen Kritik auf das Dresdner Theater und dabei um eine Handhabung von Kritik, die unter dem Vorwande der Unbestechlichkeit und Unparteilichkeit aus diesem an und für sich schon problematischen Handwerk den letzten Rest von Humanität hinauspeitschte. Zweifellos konnte er darauf pochen, daß seit etwa 1830 mit dem Niedergang der rein belletristischen Presse das Bedürfnis, zum Theater ernsthaft Stellung zu nehmen, immer mehr geschwunden war. Im Vergleich mit den zum Teil unsinnigen Theaterklatschereien zweifelhafter Journale nahmen sich die ausführlichen und gründlichen Besprechungen Schmieders und seiner Beauftragten in der ABEND-ZEITUNG natürlich vorzüglich gut aus und die ihnen in dieser Beziehung zuerkannte Schlüsselstellung war verdient. Jedoch wog der Stil dieser

Kritiken, der Winklers friedfertige Dresdner Versöhnlichkeit über Nacht ins Gegenteil verkehrte (*zum Schrecken des süßlichen und schwächlichen Lobsalmes*, so fügte der Berichterstatter der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT hinzu, der *seit Jahren alle Berichte aus Dresden überzogen habe*), schwerer als ihre Länge und Gründlichkeit und ihre glaubwürdige Richtigkeit. Daß es mit dem friedlichen und gemütlichen Stilleben vorbei sei, daß sich das Blatt in die öffentliche Bewegung hineinwage und namentlich die Dresdner Zustände zum besonderen Gegenstande ihrer Aufmerksamkeit wähle, wußte auch die DEUTSCHE MONATSSCHRIFT zu rühmen. Binnen weniger Monate machte nach Meinung der Hamburger BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR die bis dahin unansehnliche Dresdner Kritik Dresden für Künstler zum gefährlichsten Pflaster Deutschlands.

Weite Kreise begrüßten zunächst die scharfe Kritik Schmieders. Als aber der polemische Kahlschlag immer ärger ward, schlug die anfängliche Bewunderung in Abneigung, dann in Haß und schließlich in blanke Verachtung um, bis auch Schmieder zum Verkauf gedrängt wurde.

So schrieb am 26. Mai 1844 ein Leser in der Privatsachenrubrik des DRESDNER ANZEIGERS: *Es ist in der That beklagenswerth, wenn man die Ansichten über Theatervorstellungen in der Leipziger Zeitung mit den gediegenen Recensionen der Abend-Zeitung vergleicht; so z. B. Nr. 124. der ersteren, und Nr. 21 vom 23. d. M. der letzteren. — Was soll denn eigentlich dadurch bezweckt werden? Zwinge man doch das sachverständige Publikum nicht, dergleichen einseitigen Urtheilen nur den geringsten Glauben zu schenken! E i n T h e a t e r f r e u n d.* Der Vorwurf war für die Kenner der Verhältnisse pikant genug; denn die in der LEIPZIGER ZEITUNG erscheinenden Kunstbesprechungen rührten vermutlich von Theodor Winkler her, so daß also die alte ABEND-ZEITUNG mit der neuen im Streit lag. Dabei gehörte ausgerechnet die LEIPZIGER ZEITUNG, die in diesem Fall auch in eigener Sache sprach, zu jenen Blättern, die dem noch neuen Redakteur moralische Unterstützung angedeihen ließen. In einer Privatmitteilung vom 25. August 1843 hatte es geheißen: *In der Abend-Zeitung, welche mit dem Juli d. J. unter Hrn. Rob. Schmieder's Redaction in verjüngter Kraft und Frische ihren sieben und zwanzigsten Jahrgang begonnen hat, finden sich jetzt schon sehr gediegene Beurtheilungen über Opern, Theater (d. h. deutsches), Kunstausstellung x. Wenn auch nicht über Alles in das große Lobhorn geblasen wird (wie dies von frühern Berichterstattern über hiesige Zustände geschah), so ist eben eine kritische und leidenschaftslose Besprechung ein Bedürfniß und gewiß heilsamer als ein stetes, oft unverdientes Loben.* Leidenschaftsloses Besprechen — genau das war es, was die Kritiker der neuen Zeitung bald bestritten. Nachdem man erst einmal davon Kenntnis genommen hatte, wie Schmieder seine programmatischen Vorstellungen in der Alltagsrealität verwirklichte, mehrten sich die zweifelnden Stimmen so schnell, daß er 1844, als man ihn im DRESDNER ANZEIGER günstig gegen die LEIPZIGER ZEITUNG ausspielte, schon um beifällige Urteile verlegen war. Auch Winkler wollte von seiner alten Zeitung selbstredend längst nichts mehr wissen.

Was sich in Dresden tat, überlieferte 1844 knapp und klar der Korrespondent der Leipziger GRENZBOTEN: *Die Abendzeitung unter Schmieder's Leitung, bringt manches Gute; sie bespricht das Dresdner Theater mit einem Freimuth und einer kritischen Schärfe, die anzuerkennen wären, wenn nicht eine zu große Tadelsucht darin herrschte; bei einer größeren Mäßigung würden die Kritiken, denen Sachkenntniß durchaus nicht abzusprechen ist, auch noch eine tiefere und bessere Wirkung haben; bis jetzt werden sie mehr gefürchtet.* Zwar nahm die Leipziger Redaktion, die weniger gut die Dresdner Verhältnisse überschaute, die Partei der Zeitung, indem sie hinter *gefürchtet* einen Anmerkungsstern anbrachte und gegen den eigenen Kritiker gewandt ergänzte: *Die Theaterkritiken der Abendzeitung sind für das Dresdener Theater recht gesund. Auf ein Bischen zu Viel kommt es nicht an. Anm. d. Red.* — trotzdem behielt der Korrespondent Recht; denn was sich Schmieder dem Dresdner Theater gegenüber an Ausfällen leistete, nahm bald solche Formen an, daß die Zensur einschritt. Schmieder bestimmte die Theaterkritik geradezu als entscheidende Instanz zwischen Direktion und Publikum mit dem Anspruch, die Intendanz müsse bspw. auf einen Schauspieler verzichten, wenn der Kritiker als sachverständiger Vertreter des Publikums dessen Unfähigkeit ausgesprochen habe.

Die EUROPA, die dem neuen Organ ihr Zutrauen auch nach den ersten Entgleisungen noch nicht entzog, zitierte eine für Schmieders Selbstsicherheit beispielhafte vernichtende Kritik über einen Schauspieler Ascher. Man wolle Herrn Aschers Leistungen dem Publikum aufzwingen, so schlußfolgerte die ABEND-ZEITUNG, weil die Intendanz sich trotz Schmieders Einspruch nicht dazu verstand, den Schauspieler zu entlassen, um dann fortzufahren: *Ist auch dieses Aufzwingen, wie es fast scheint, beim Publikum möglich, die Kritik wird ohne Rücksicht auf irgend welche Protektion, unerbittlich den Unfähigen und Unfleißigen (Hr. A. weiß nur sehr selten seine Rolle auswendig) aus dem Heiligthume der Kunst hinwegweisen und wiederholt die Intendanz tadeln, die gleich rücksichtslos und unerbittlich das Publikum mit solchen Mimen behelligt.* Die EUROPA griff diese Kritik auf, unterstellte sie als berechtigt und fragte rhetorisch an: *Was wird die Theaterintendanz zu Dresden, solcher ihr in's Angesicht geschleuderten Anklage gegenüber thun? Vornehm schweigen ... so macht man die // Schreier am besten mürbe, die überdrüßig sich zurückziehen.* Ob Schmieder sachlich Recht hatte oder nicht, sei zunächst dahingestellt — ausschlaggebender war die Selbstgewißheit, sich statt der Theaterleitung die Entscheidung über Engagement oder Nichtengagement zuzusprechen. Das wies auf die Mitte des Jahrhunderts voraus, als der Kritiker den Anspruch erhob, dem Künstler die Bahn anweisen zu können. Der musikalische Referent, Schladebach, spielte das Spiel mit. Daß sein künstlerischer Gegenüber ausgerechnet Richard Wagner hieß, dem man dann drei Jahre lang Ratschläge in Komposition und Direktion erteilte, ist ein unglückliches Zusammentreffen gewesen, weil auf diese Weise gleich zu Anfang ein Verhältnis vergiftet wurde, das sich bei der ausgezeichneten literarischen Bildung Wagners anders hätte gestalten lassen.

Wenn die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, die EUROPA, die GRENZBOTEN, Koffkas DEUTSCHE THEATER-ZEITUNG und die Hitzscholdschen ROSEN den dramaturgischen Bestrebungen Schmieders Achtung bezeugten, so leitete sie dazu die allgemeine belletristische Kritik, die sich nach Meinung der Journalisten in der Vergangenheit viel zu wenig um die Bühnenbelange gekümmert hatte. Bald aber überwogen die negativen Stimmen. Wieder ging es um die Lokalforderungen der Stadt Dresden; denn wie man sich inzwischen hinlänglich überzeugen konnte, hatte Schmieder alles andere als ein neues echtes Lokalblatt gegründet, sondern nur Winklers belletristische Vorstellungen aufgefrischt. Sein Lokalteil beschränkte sich auf Besprechungen der Dresdner Theaterangelegenheiten und Kunstausstellungen — die eigentlichen städtischen Belange, die täglich in Überfülle anstanden, ignorierte er so gut wie sein Vorgänger. Wurde damit das Bedürfnis zur Gründung eines echten Lokalblattes immer dringender (das Dresden Mitte 1846 in Gestalt des DRESDNER TAGEBLATTES endlich auch bekam), so erfüllte Schmieder nicht einmal die Erwartungen auf belletristischem Gebiet, die seine vielen Versprechungen hatten aufkommen lassen. Seine neue ABEND-ZEITUNG brachte nur wenige Wochen lang einen wirklich großen Dresdner Theaterberichterstattungsteil; dann gab es Einschränkungen, was auf erhebliche Kritik stieß. Schmieder verkündete allen Ernstes, die Tagesgeschichte Dresdens böte nicht soviel Ereignisse, um mit ihrer Besprechung einen ganzen Bogen (16 Seiten) üblichen Kleinformats wöchentlich füllen zu können. Aus diesem Grunde werde er die Lokalbeilage auf die Hälfte verringern. Das Argument wirkte wie an den Haaren herbeigezogen. Die EUROPA vermutete kleinliche Rücksichten gegen freie Beobachtung und frische Besprechung und ihr durften in Sachen ABEND-ZEITUNG Informationen aus erster Hand zugesprochen werden. Sie stimmten soweit, als nicht etwa Geldverlegenheiten die Entscheidung Schmieders auslösten, das nach wie vor schwankende Blatt zu verkleinern, sondern nachhallende Proteste, die die Zensur aufrief, Schmieder vor einer Fortsetzung in dieser beleidigenden und ehrverletzenden Tonart zu warnen. Jedenfalls wurden die Beiblätter DRESDEN schon von der elften Nummer an (14. September

1843) unter dem angezogenen Vorwand auf vier Seiten eingeschränkt, während sich Schmieder kurioserweise seit dem 26. Oktober 1843 (Nummer 17) aus Raumnot, wie es ganz im Gegenteil jetzt hieß, genötigt sah, die Konzertberichterstattung zusammenzuziehen, Konzerte besonders bedeutender Künstler ausgenommen — was der früheren Behauptung, die Stadt biete nicht genug Geschehnisse für einen ganzen Bogen Lokalbesprechung, wahrhaft grotesk widersprach.

So kleinlich allerdings, wie die EUROPA es hinstellte, waren die Rücksichten doch wohl nicht, die den Protest gegen die ABEND-ZEITUNG formierten. Viel näher lag es, sich darüber zu wundern, warum die bei diesem Journalstil vorauszusehenden Behördeneingriffe so lange auf sich warten ließen. Schmieders inhumane Lieblosigkeit und seelische Verkrampfung, die naseweise Besserwisserei und eitle Selbstüberschätzung, die drauf und dran war, in der auf solchen Ton nicht eingestellten Stadt soziale Unruhe auszulösen, hätten ein schnelleres Eingreifen der Preßpolizei nahegelegt.

Den härtesten Kritiker handelte sich Schmieder in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK ein, die nicht nur als Interessenvertreter des Bühnenstandes im Laufe der nächsten Jahrgänge ein ganzes Sündenregister Schmiederscher Entgleisungen zusammenstellte und geschickt kommentierte. Wenn nur berühmte Namen am Theater und in der Literatur zu ersten Stellen berechtigen sollten, wie stünde es denn da um Dr. Robert Schmieder, hieß es erstmals anzüglich unter dem 7. August 1843. Schmieders Überanspruch an die Dresdner Künstlerschaft, der mehr einer lebensfremden Idealkonstruktion denn dem entsprach, das am Theater bestenfalls zu erreichen war, brachte die THEATER-CHRONIK dazu, immer wieder Schmiedersche Urteile aufzugreifen und auf ihren Rechtsgrund hin zu überprüfen. Der mit B. zeichnende Korrespondent, wohl derselbe, der auch an die GRENZBOTEN berichtete (der vorige zeichnete mit großem griechischen Delta — Δ — und drei Sternen), ging am 28. August 1843 so weit, Schmieder Begünstigung im Amt, Verdrehung von Tatsachen und mit der Erhebung unbeweisbarer Anklagen Verletzung des Anstandes vorzuwerfen, durch die die Kritik zum *häßlichen Rezensentenhandwerk* herabsinke. Es sei rückerinnernd zitiert, was das MORGENBLATT FÜR GEBILDETE LESER von der Winklerschen ABEND-ZEITUNG anerkennend zu sagen wußte: es gehöre an *Anstand, würdiger Halthung und Ehrenhaftigkeit* den besten belletristischen Blättern an und habe es stets verschmäht, *durch Klatschereien und persönliche Beleidigungen die Literatur und Kunst in den Sumpf hinabzuziehen, überhaupt dem Pöbel Huldigungen darzubringen.* Natürlich suchte auch Schmieder nicht die persönliche Beleidigung, nicht die Gunst des Pöbels, nicht den Klatsch; aber seine Negationskritik sprach böseste Instinkte an, um möglichst von den Schattenseiten der Kunst unter dem Vorwand, sie zu bekämpfen, Nutzen zu ziehen. Die vorgelegten Beweise über die faktische Unrichtigkeit der angeblich so fest gegründeten Schmiederschen Auffassungen mochten möglicherweise bloß Meinung gegen Meinung stellen, sie wiesen aber ausreichend die Fragwürdigkeit dieser so entschieden auftretenden Kritik nach, die glaubte, alles aussprechen zu müssen, was sie selbst als mißbilligenswert beeindruckte, ohne doch den Gesamtbestand an Voraussetzungen zu berücksichtigen, von dem allein ein gerechtes Urteil abhängen kann. Durch *wahnsinnige Censoren oder unwissende Regisseure* schauderhaft verstümmelnd zusammengestrichene Stücke als Originalwerke der benannten Dichter abzuurteilen, gehörte dazu — in Dresden erlebte man das so häufig wie andernorts. WILHELM TELL war trotz Schillers Name ein solcher Fall!

Als Schmieder dann auch noch dem damals hoch angesehenen Dr. Krause die Redaktion über das Feuilleton entzog, gab es weitere Mutmaßungen. Die EISENBAHN legte das so aus, als streiche die ABEND-ZEITUNG eine Fortschrittsflagge nach der anderen und mache aus unbekannten Gründen kehrt zur altgewohnten Weise. Schmieder antwortete daraufhin pampig, er ließe sich die Bestimmung über sein Blatt nicht entziehen und hielte es im übrigen für unter seiner und der Würde seiner Zeitung, die ABEND-ZEITUNG zur Plattform von allerlei Klatschereien zu machen. Eine Begründung blieb er schuldig. Aus dem, was zwischen den Zeilen zu lesen stand, ging allenfalls hervor, daß der Redaktionsentzug seine eigene Entscheidung gewesen war.

Die von Schmieder immer böser denkende öffentliche Meinung machte den Weg für das Pamphlet DIE JUNGE DRESDNER ABENDZEITUNG UND DER IM IRRGARTEN DER KRITIK

HERUM TAUMELNDE REDAKTEUR von Paul Jones frei, ein pseudonymes Machwerk aus dem Jahre 1844, das so beherzt-klobig auf Schmieder einhackte, wie dieser es mit seinen unfreiwilligen Opfern zu tun gewohnt war. Schmieder zeigte sich geschickt genug, das Pasquill Burmeisters — er war der Verfasser — abzufangen. Unter der Fettüberschrift »Ankündigung« rückte er eine Art Werbungsanzeige in sein Blatt ein *(Ich halte es für meine Pflicht, auf diesen ehrenwerthen Beitrag zur Beurtheilung meines Wirkens als Redacteur und Kritiker aufmerksam zu machen. R. S.)* und lüftete das Pseudonym. Warum ausgerechnet die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK über Jahre hin die Bekämpfung Schmieders so angestrengt verfolgte, entschlüsseln die Zusammenhänge: einmal weil sie als Theaterblatt die Angriffe Schmieders auf die Bühnenangehörigen nicht stillschweigend auf sich beruhen lassen konnte, zum anderen, weil sich Burmeister als dort bevorzugter Dresdner Außenkorrespondent persönlich verletzt fühlen mußte, nachdem man mit dem Erscheinen der neuen ABEND-ZEITUNG offensichtlich so tun wollte, als habe die Dresdner Kritik bis dahin so gut wie nichts geleistet. Wie ungeschickt war es aber auch von Schmieder, immer wieder auf der von ihm geübten angeblich *ernsten, strengen, unbestochenen Kritik* herumzureiten, die Rolle des großen Kritikers und Redakteurs zu spielen und damit alle die anderen Dresdner Fachleute zu beleidigen, denen auf diese Weise lautstark unterstellt wurde, eben nicht unabhängig, nicht ernst, nicht unbestochen zu sein. Das durfte man vielleicht einmal durch die Blume andeuten; aber daraus so etwas wie ein Steckenpferd zu machen, keine Gelegenheit mehr vorübergehen zu lassen, sich selbst lobend den Lesern als der unbestechliche Kritiker wieder und immer wieder anzuempfehlen, wirkte nachgerade peinlich und mußte auf die Dauer herben Ärger einbringen. Schmieder hatte das Selbstlob bald auch nötig; denn was er ernste, strenge, unbestochene Kritik nannte, das nannten seine Gegner mit viel mehr Beweiskraft inhuman, eitel und selbstgerecht.

Theaterkritik weckte im allgemeinen schwerlich die Aufmerksamkeit der Behörden. Es mußten schon obrigkeitliche Interessen auf dem Spiele stehen und Form und Inhalt erheblich über den Rahmen subjektiver Meinungsäußerung hinaus gegen die Kriminalgesetze verstoßen, um es soweit kommen zu lassen. Schmieder schaffte die Ausnahme. Die Zensurbehörde schritt gegen den ins Fabelhafte gewachsenen Dünkel des Redakteurs und neuen ABEND-ZEITUNGS-Herrn ein und suchte sie auf eine vernünftige Norm zurückzuschrauben. Die WESERZEITUNG wollte es allerdings besser wissen. Die Pressezustände Sachsens würden immer bedenklicher, hieß es da, nachdem jetzt Schmieder als Redakteur eines nicht politischen und ganz und gar ungefährlichen belletristischen Blattes eine Mitteilung der Kreisdirektion erhalten habe, daß man ihm, wenn er auf der beschrittenen Bahn fortfahre, die Konzession entziehen werde. Man zerbrach sich in der WESERZEITUNG rhetorisch den Kopf, was denn wohl der Behörde zu solchem Einschreiten Anlaß gegeben haben könnte und fand die Ursache endlich in den Theaterkritiken, die sogar den bei Hofe und bei den Ministern sehr geschätzten Emil Devrient nicht schonten, so daß also das Theater offensichtlich mächtiger als die Presse sei und die ABEND-ZEITUNG umbringe, die, wie die WESERZEITUNG behauptete, zu Winklers Zeiten über 15 Jahre lang sogar ohne Konzession hätte erscheinen können. Nach Mitteilung der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT wurde die ABEND-ZEITUNG in Leipzig gedruckt und stand infolgedessen unter der Leipziger Zentralzensur. Jetzt hatte das Ministerium alle weiteren Besprechungen Dresdner Angelegenheiten an die Dresdner Lokalzensur verwiesen. *Scharfe Theaterkritiken sind gefährlich,* höhnten die SIGNALE dazu und hatten Unrecht; denn schließlich konnte man bei der unangenehm-persönlichen Art der Schmiederschen Theaterkritiken als Zen-

surbehörde nicht mehr länger von Leipzig aus entscheiden, was in Besprechung aktueller Dresdner Theaterangelegenheiten gegen die guten Sitten verstieß und was nicht, ein Problem, das sich unter Winklers Redaktion nicht gestellt hatte, weil damals Dresden nicht Gegenstand von kritischen Besprechungen gewesen war. Und darum allein ging es schließlich. Im übrigen ließ Schmieder tatsächlich schon seit April 1844 nicht mehr bei Reclam in Leipzig, sondern bei Carl Ramming in Dresden drucken. Was wirklich anstand, überlieferte die AMEISE, die nicht schnoddrige Journalkritik nach der Art der SIGNALE betrieb. Obwohl sie sich immer wieder als mutiger und entschiedener Gegner allen Preßzwanges erwiesen hatte, hieß sie die zensorischen Aktionen gegen die ABEND-ZEITUNG rundheraus für wohlabgewogen und richtig. Die zu Schmieder und vor allem zu Schladebach ohnehin ungünstig stehende AMEISE betonte, man könne soziale Verhältnisse mit größter Freimütigkeit schildern, ohne doch dabei Bescheidenheit und Zartgefühl vermissen zu lassen. *Die Abend-Zeitung vergaß dis ganz, als sie von der Ausstellung und dem Verkaufe der, dem Frauenverein gelieferten Geschenke, sprach. Sie berührte damit sehr unsanft, und die Reaction blieb nicht aus,* eine Reaktion, die um so härter erfolgte, als sich der Kritiker in diesem Falle nicht hinter der Tarnkappe der subjektiven Meinungsäußerung verbergen konnte.

Der eigentliche Gegner der ABEND-ZEITUNG blieb aber nach wie vor die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK, die immer wieder die Kritiken der ABEND-ZEITUNG untersuchte. Auch Wagner durfte sich dort bei Gelegenheit einer schützenden Gegenberichterstattung erfreuen. Die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK war es schließlich auch, die 1847 nach der Gründung des DRESDNER TAGEBLATTES mit der ABEND-ZEITUNG, mit Schmieder und dessen kritischem Wirken zu einer Zeit Abrechnung hielt, da die meisten Schmieder einstmals begünstigenden Zeitungen längst aufgegeben worden waren oder unter einer anderen Tendenz liefen. Unbarmherzig, aber sachlich richtig warf sie in einer zusammenfassenden Stellungnahme Schmieder vor, statt dem Theater genutzt nur manches aufkeimende Talent erstickt zu haben. Seine einmalige Fähigkeit, für die herbsten Dinge immer auch die herbsten Worte zu finden, sowie die Grobheit seiner Kritiken hätten die ABEND-ZEITUNG wirkungslos gemacht, nachdem man sich erst einmal an den Stil und auch daran gewöhnte, die Zeitung nicht mehr zu beachten. Die THEATER-CHRONIK brachte das auf die Formel: Schmieder schreibe nur um zu tadeln und tadele nur, um gefürchtet zu werden, und definierte ihn anschließend als einen jener Negationskritiker, die für die Entwicklung der Kunstgeschichte verhängnisvoller gewesen sind als die Auswüchse, die sie bekämpften. *Diese brüske Kritik, welche Alles zerfleischte und mit herber Schärfe überall nur das Schlechte sah, ohne das Gute erkennen zu wollen, diese Kritik, welche von dem verwerflichen Grundsatz ausging, daß nichts Gutes existire und wo es sich zeige, nur als Ausübung einfacher Pflicht zu betrachten sei, während schwarz zu sehen, Bestimmung des Kritikers war, erbitterte die Gemüther und hat vielleicht den Muth manches jungen auflebenden Talents gebrochen, manches Emporstreben im Keime erstickt. Aber nach und nach gewöhnte man sich daran, man fing an, diese harten, schroffen Urtheile nicht mehr zu lesen und endlich geradezu zu ignoriren. Im Auslande mußte man glauben, unsere Bühne bestünde aus lauter Anfängern und Stümpern, hätte dies nicht der Ruf der Künstler und ihre Gastspiele an fremden Theatern widerlegt. Man zweifelte also an dem richtigen Urtheile des Kritikers, welches der allgemeinen Stimme zum Trotz Alles vernichtete. Die Abendzeitung sank in der Theilnahme . . .*

Längst war die neue ABEND-ZEITUNG wie einstmals die alte selbst zum Gegenstand des Witzes geworden, und nicht einmal das DRESDNER TAGEBLATT ließ es sich schon kurz nach ihrem Erscheinen nehmen, eine Satire auf sie zu bringen. Unzuträglichkeiten mit den Mitarbeitern kamen hinzu. Schladebach, neben Schmieder der profilierteste Mitarbeiter der Zeitung, protestierte gegen Kürzungen seiner Arbeiten, was Schmieder mit nichtssagenden Sätzen beantwortete, obwohl er bei der Schreibseligkeit Schladebachs kaum im Unrecht war. Mitte 1846 schied Schladebach aus. Schmieder selber behauptete von sich, nie auf das Urteil seiner Referenten einzuwirken. Als er das schrieb, 1846, war er Mitbegründer und Mitglied des Direktoriums des neuen Konzertinstituts geworden und ihn beherrschte wie eine Zwangsvorstellung die Sorge, die Konzertberichterstattungen seiner Zeitung könnten parteiisch erscheinen. Sie waren es wahrhaftig nicht, was Freundlichkeit anlangte, sondern so streng abgefaßt, daß sie ihm als dem Verlagsherrn sicherlich eher Schwierigkeiten einhandelten, zumal das Unternehmen, das sie betrafen, nicht gerade in wirtschaftlich bester Verfassung dastand und eine etwas liebenswürdigere Propaganda gut hätte gebrauchen können. Die Rufverschlechterung der ABEND-ZEITUNG schien unaufhaltsam. Es kam vor (Fall Lecerf, Juni 1847, als man in Dresden herumrätselte, wer der neue Berichterstatter der Schmiederschen Zeitung sei), daß berühmte Männer sich distanzierten, wenn die Rede davon war, sie mit Schmieders Organ in Zusammenhang zu bringen. Daran änderten auch die bösesten Hinterdreinkommentare Schmieders nicht, nie daran gedacht zu haben, *Herrn Lecerf's Thätigkeit für unser Blatt in Anspruch zu nehmen.*

So kamen nicht zufällig bereits Ende 1846 neue Verkaufsgerüchte auf. Als erste Zeitschrift scheint die THEATER-LOCOMOTIVE davon gesprochen zu haben. In ihrer Ausgabe vom 25. September 1846 wußte sie sogar den neuen Käufer namhaft zu machen, wieder einen Advokaten, Peschel, von dem Wanderer behauptete, er sei *gesinnungstüchtig, frisch und frei.* Die THEATER-LOCOMOTIVE, an sich Schmieder nicht ungünstig gesonnen, konnte sich trotzdem den Kommentar nicht verkneifen, daß sich mit diesem neuen Redaktionswechsel hoffentlich nicht Müllers Ausspruch erfülle, der ein von einer Hand in die andere gehendes Blatt mit einem sich von Totenbett zu Totenbett schleppenden Schwerkranken verglich.

An diesen Gerüchten stimmte nur, daß Schmieder einem Verkauf nicht abgeneigt gewesen wäre. Das war aber auch alles. Nicht einmal die Gründe wurden glaubhaft gemacht, ob Schmieder sein Blatt gerne wieder los sein wollte oder andere Motive mitspielten. In der Nummer vom 24. September 1846 trat Schmieder den diesmal durch die VOSSISCHE ZEITUNG verbreiteten Verkaufsgerüchten entgegen. Die Formulierung, die er wählte, charakterisierte augenscheinlich seine Lage: *So wenig ich nun vielleicht unter Umständen abgeneigt sein würde, auf eine Abtretung des Journals einzugehen, eben so wenig wünschte ich das Publikum mit Unwahrheiten bewirthet zu sehen.* Offensichtlich schien es Schmieder müde geworden zu sein, sich im Zentrum von allen Seiten häufender Angriffe zu wissen, denen sich 1846 auch noch ein großer Streit mit dem Hoftheater zugesellte. Das gerade erst herausgekommene Wanderer-Pamphlet vermochte er auch nicht mehr so geschickt wie seinerzeit noch das Burmeister-Pamphlet zu paralysieren. Er reagierte angeblich zur Verteidigung Dresdens mit Protest, in Wahrheit nicht zuletzt empfindlich um seiner selbst willen, womit er Schwäche verriet, die seinem Ruf weiter abträglich war. Ende 1847, als der ABEND-ZEITUNG auch in Kunstangelegenheiten kaum noch Bedeutung zukam und die Theaterbesprechung kurz vor dem Erliegen stand, meldeten die FREIKUGELN die Übersiedlung Schmieders nach Hamburg. Auch das war falsch, führte aber zu einem richtigen Kommentar über den fortschreitenden Zwang zur Auflösung der teuren belletristischen Blätter, die eines nach dem anderen ihr Erscheinen einstellten. Das Publikum, das für sechs bis acht Taler die umfangreicheren und besseren Tageszeitungen erwerben könne, wolle nicht mehr länger zehn Taler für ein einseitig belletristisches Blatt zahlen, das außerdem, so hätte man noch hinzufügen können, statt um-

fassender Sachinformation doch immer nur die mehr oder weniger unmaßgebliche Meinung eines Einzelnen ins Haus brachte.

Zu diesem Zeitpunkt enthielt die Schmiedersche ABEND-ZEITUNG kaum noch etwas von Belang. Das 1843 so kühn mit Worten vorpreschende Programm hatte nichts als eine jahrelange Serie quälender und moralisch zwielichtiger Kritiken hervorgebracht. Anfangs der fünfziger Jahre verkaufte Schmieder dann wirklich.

2. *Dresdener Correspondent, Dresdner Tageblatt, Dresdner Morgenblatt und weitere Presse nach 1843*

Die in der Zeit nach 1843, also nach der Neufassung der ABEND-ZEITUNG durch Schmieder, bis nach 1847, also vor der Gründung der politischen Presse seit 1848, ins Leben gerufenen Dresdner Tagesblätter waren allesamt mehr oder weniger unbedeutend; vom benachbarten Grimma gingen stärkere Impulse als von Dresden aus.

Das erste dieser Blätter war der DRESDENER CORRESPONDENT FÜR LITERATUR UND TAGESNEUIGKEITEN, der Anfang 1845 als UNTERHALTUNGSBLATT FÜR ALLE STÄNDE ins Leben gerufen wurde und im Stil der SÄCHSISCHEN DORF-ZEITUNG nacheiferte, ohne sie zu erreichen; schon die falsche (falsch gewordene) Namensbeugung von Dresden (Dresdener statt richtig Dresdner) konnte keinen guten Eindruck hinterlassen. Die SÄCHSISCHE DORF-ZEITUNG erschien 1845 im siebenten Jahrgang. Sie führte den Untertitel EIN UNTERHALTENDES WOCHENBLATT FÜR DEN BÜRGER UND LANDMANN und bekam seit dem 14. März 1845 ein Beiblatt DER DAMPFWAGEN zugelegt. Die DORF-ZEITUNG, deren Abonnentenzahl erheblich gewesen sein muß, verzichtete auf Feuilleton und Theater- oder Kunstkritik, nur gelegentlich flossen Kunstnachrichten besonderen Inhaltes ein, wie etwa die kuriose TANNHÄUSER-Darstellung. Wohl brachte sie öfters politische Nachrichten ein und besprach munizipale Angelegenheiten, soweit sie es konnte, womit sich bis Mitte 1846 lokaldresdner politische Informationen erschöpften. Eine Rekonstruktion der Zeitung ist kaum noch möglich, weil ihre Jahrgänge nicht mehr zu erreichen sind.

Wesentlich flacher fiel der DRESDENER CORRESPONDENT aus. Er führte sich manchmal zwar recht stark auf, wirkte aber eher wie ein Zwerg im Ritterkostüm und lebte, mehr Blättchen als Blatt, von einem Notizen-, Nachrichten- und Artikel-Sammelsurium ohne Form und Stil, das sich belletristisch und politisch gleichzeitig gab. Die Abonnentenzahl war gering, mit der Aufnahme von Theaterkritik wurde auf später vertröstet. Bereits in der dritten Nummer des ersten Erscheinungsjahrs (10. Januar 1845) hieß es etwas großspurig: *Um den, dem Dresdner Correspondenten von verschiedenen Seiten zugesendeten Kritiken, über die Leistungen des Dresdner Hoftheaters zu begegnen, dankt hiermit die Redaction für die gefällige Einsendung dieser Mittheilungen, muß aber auch zugleich ihren Entschluß aussprechen, vor der Hand keinen Gebrauch davon machen zu können. Bei einer weitern Verbreitung, und einer dadurch erforderlichen größern Ausdehnung des Blattes selbst, wird auch s p ä t e r h i n die Dresdner Hofbühne eine stehende Rubrik in demselben bilden.* Dabei hätte der Residenzstadt gerade damals eine zusätzliche vernünftige Theaterkritik sehr not getan. Ein einzigesmal jedoch verfolgte der CORRESPONDENT eine entschiedene politische Linie ohne Umschweife: als er sich gleich in seiner ersten Zeit zum lautstarken Sprachrohr der Deutschkatholiken machte und damit viel Ehre einlegte, ohne klingenden Nutzen davon zu ziehen. Die Zahl der Abonnenten blieb gering. Die starke Befassung mit politischen und lokalen Nachrichten, wie sie die DORF-ZEITUNG und der CORRESPONDENT immer wieder versuchten, machte den Mangel einer poli-

tischen Tageszeitung nur um so fühlbarer. Ihm wurde endlich seit dem 1. Juli 1846 mit der Gründung des DRESDNER TAGEBLATTES abgeholfen. Allerdings entwickelte das neue TAGEBLATT kein aus dem Rahmen fallendes Profil, das eigene Geschichte hätte machen können. Spötter charakterisierten die Zeitung als den typisch »rückwärts gehenden Fortschritt« und man raunte sich schon vor der Gründung etwas von einer neuen Staatszeitung zu, die bald ins Leben treten solle. Daß sich die Regierung um so lieber dieses Blattes bediente, als sich die LEIPZIGER ZEITUNG immer widerspenstiger zeigte, war bald nicht zu übersehen, und als erst 1848 das DRESDNER TAGEBLATT eingegangen war, um einem DRESDNER JOURNAL UND ANZEIGER Platz zu machen, wurde das Offiziöse daran nachgerade offiziell. So bedeutsam die gut redigierte Zeitung für die Lokalgeschichte Dresdens gewesen ist, so machte sie dagegen, anders als die Blätter Winklers und Schmieders, keine Zeitungsgeschichte. Dessen bedurfte es aber auch nicht, wenn man eigentlich nichts anders als dem dringenden Bedürfnis der Bevölkerung nach politischer und lokaler Information abhelfen wollte. Diese Lücke füllte die neue Zeitung einigermaßen zufriedenstellend aus.

Die Geschichte der Gründung des DRESDNER TAGEBLATTS ist die Geschichte des Kampfes gegen das auch dem ANZEIGER-Verleger Dr. Friedrich Güntz am 10. September 1837 verliehene Anzeigenmonopol gewesen, das der Stadtrat gegen die Bedenken des Ministeriums begünstigte, weil ihm angeblich das Verbot einer zweiten Anzeigenzeitung die größere Sicherheit für die möglichst weite Verbreitung ihrer eigenen amtlichen Bekanntmachungen in einem monopolisierten DRESDNER ANZEIGER zu bieten schien. Das Verfahren sah allerdings sehr nach juristisch verbrämter kommunalpolitischer Begünstigung des Verlegers Dr. Güntz aus, weil es ein leichtes gewesen wäre, durch entsprechende Konzessionsauflagen auch in neu konzessionierten Blättern die kostenlose Aufnahme der amtlichen Verlautbarungen zu erreichen, ohne die freie Konkurrenz protektionistisch abzuschneiden. Jedenfalls besaß Dr. Güntz im Stadtrat von Dresden seinen einflußreichsten natürlichen Verbündeten, der alle Anschläge auf sein einträgliches Inseratenmonopol abwies: 1841 den Antrag Ernst Ehrenfried Blochmanns, im April 1842 den des Vorsitzenden des Gewerbevereins, Prof. Johann Andreas Schuberts. Am Bedürfnis nach einer richtigen Tageszeitung, auf die sich die Gesuche in erster Linie stützten, änderten die ablehnenden Bescheide nichts; denn Güntz war auf diesem Gebiete einiges schuldig geblieben. Er hatte sich zwar 1837 bei der Erteilung der Konzession zur Herausgabe einer aktuellen Beilage bereit erklärt (deshalb lautete die Konzession auch auf die *Herausgabe eines Dresdner Lokal-Anzeigers und eines mit demselben zu verbindenden Beiblattes mit gemeinnützigen Aufsätzen),* jedoch auf die Einlösung dieses Versprechens geflissentlich verzichtet. Ohne beigezogenes Anzeigengeschäft ließ sich aber unmöglich eine gesunde Tageszeitung aufbauen. Doch der Dresdner Stadtrat zeigte sich in der Frage einer weiteren Inseratenkonzession nach wie vor unnachgiebig, wenn auch die Kreisdirektion Dresden am 20. April 1837 ausdrücklich die innenministerielle Ablehnung eines mit der Konzessionsvergabe verbundenen Verbietungsrechtes gegen andere Zeitungen bekanntgemacht hatte. Erst als im Januar 1846 der Advokat Dr. Franz Wilhelm Meinert eine Zeitungskonzession ohne Inseratenaufnahme beantragte, erlangte er die Zustimmung des Stadtrates und erhob auch Güntz keine Einsprüche. Meinert zog aber schon bald sein Gesuch zu Gunsten des bedeutenden Leipziger Verlegers Benedictus Gotthelf Teubner zurück, der seinen Antrag höchst geschickt mit dem Fehlen einer notwendigen dringend benötigten regierungsfreundlichen Presse begründete und schließlich nicht nur die Konzession für ein Tageblatt, sondern sogar für Anzeigen bekam,

sofern die Anzeigen schon im Güntz-Blatt zum Abdruck gelangt waren. *Die lebhafte Theilnahme unserer Zeitgenossen an öffentlichen Angelegenheiten hat den Drang hervorgerufen, über diese Angelegenheiten auch zu urtheilen. Allein bis jetzt haben dem Publikum alle Unterlagen eines richtigen Urtheils gefehlt. Einem großen Theile unserer Mitbürger entgeht die nähere Kenntniß der Gesetze, einem andern die Kenntniß der thatsächlichen Verhältnisse, also in beiden Fällen Das, was zu einem gerechten Urtheile unentbehrlich ist. Die sächsische Presse eben hat nichts gethan, das fehlende Material herbeizuschaffen. Denn bisher war nur eine Parthei vertreten: die Oppositionsparthei, deren Darstellung, wie die einer jeden Parthei, einseitig ist und sein muß . . . Daß aber Verständigung und Belehrung unentbehrlich sey, wird Jeder einräumen, der begriffen hat, wie jetzt nicht mehr die Rede sein kann, das öffentliche Urtheil zu unterdrücken, sondern nur: es auf den richtigen Weg zu leiten.* Für die Regierenden mußte sich Teubners Begründung gut anhören und ihm so viel Gewogenheit einbringen wie Güntz Abneigung, der sich, wie es schien, ohne ausreichende publizistische Verantwortung nur damit befaßte, seine in die Tausende gehende Inseratengewinne einzuheimsen. Allerdings wurde Teubner die strikte Auflage zuteil, *Nachrichten und beurteilende Artikel im Gebiet der auswärtigen Politik streng auszuschließen.* Eine sich *etwa herausstellende Absicht, das Blatt zu einer politischen Zeitung zu machen,* sollte unverzüglich mit dem Konzessionsentzug geahndet werden.

Bald entwickelte sich zwischen dem Verleger Güntz und Teubner eine erbitterte kaufmännische und persönliche Feindschaft. Nach einmal erhaltener Konzession suchte Teubner seine Rechte möglichst weit, Güntz sie dagegen möglichst eng auszulegen. Beschwerden und Gegenbeschwerden, Vorwürfe und Verteidigungen wechselten in bunter Reihenfolge; zudem war das Erscheinen zweier Zeitungen, von denen die eine Anzeigen ohne allgemeinen Teil, die andere einen allgemeinen Teil ohne Anzeigen enthielt, die denkbar ungünstigste Lösung des seit Jahren anstehenden Dresdner Zeitungsproblems. Aus diesem Grunde regte das Innenministerium bereits am 17. Dezember 1846 die Zusammenlegung beider Blätter zu einem von Güntz und Teubner gemeinsam getragenen Unternehmen an. Teubner stimmte diesem vernünftigen Vorschlag zu, Güntz, dem die Bedingungen nicht gefielen, unter denen die Verbindung zustande kommen sollte, und dem die persönlichen Streitigkeiten mit Teubner offensichtlich näher gingen, als es geschäftlich zuträglich war, lehnte nach einigen Unterhandlungsversuchen Teubners ab. Zu diesem Zeitpunkt hatte der ANZEIGER mehr als 1600 Abonnenten, das Teubnersche TAGEBLATT nur 400 Bezieher. Der Streitigkeiten müde und weniger zum Vorteil des Verlegers Güntz befangen als der Dresdner Stadtrat gab das Innenministerium endlich dem anhaltenden Drängen Teubners nach und billigte ihm ein Jahr später, am 29. Dezember 1847, das Recht der freien Inseratenaufnahme zu. Zwar verwendete sich der Stadtrat auch diesmal zu Gunsten des ANZEIGERS, aber mit der Anfang des Jahres 1848 in Sachsen eingeführten Pressefreiheit erledigte sich das Problem von alleine.

Damit war die rosige Zeit des Anzeigenmonopols für Dr. Güntz ein für allemal vorbei, sein DRESDNER MORGENBLATT, das er als aktuellen Beitrag seit Mitte 1847 endlich herauszugeben geplant hatte, entschädigte ihn kaum. Erst im Januar 1848 konnte es wirklich erscheinen, mußte aber wie Teubners TAGEBLATT zum Ärger von Güntz gleichfalls auf politische und kirchliche Nachrichten und Besprechungen verzichten, bis auch Güntz mit der Pressefreiheit freie Hand bekam. Daß er zusätzlich Geld (mit einer Ermäßigung für ANZEIGER-Abonnenten) für sein neues Blatt erheben wollte, verärgerte das Ministerium besonders, weil die Verantwortlichen dem Konzessionswortlaut von 1837 entsprechend auf

ein kostenloses Blatt gehofft hatten, nun aber eine Zeitung ins Leben gerufen wurde, die, wie das Ministerium zu Recht bemängelte, mit dem ANZEIGER in gar keinem Zusammenhang stand und nur eine Verlegerbindung einging. Wahrscheinlich spielte Güntz nicht zuletzt mit dieser allzu kaufmännischen Entscheidung seinem Gegner Teubner die Konzession zu; denn Teubner versäumte in keiner seiner Gegenbeschwerden und bei keinem seiner Versuche zur Erweiterung seiner Anzeigenkonzession auf seine verlustreichen Anstrengungen im publizistischen Interesse des städtischen Gemeinwohls hinzuweisen, dagegen Güntz sich nur um seine Einnahmen kümmere. Mit Annäherung an das Jahr 1848 hob er damit auf eine sehr schlagkräftige Begründung seiner Feindschaft gegen die Güntzsche Inseratenmonopolisierung ab.

So wurde ausgerechnet ein Leipziger Verleger der Besitzer des ersten wirklichen Dresdner Tageblattes, das außerdem als besondere zeitungstechnische Neuheit das eigentliche Feuilleton in die Dresdner Zeitungsgeschichte einführte.

Bald gewann das DRESDNER TAGEBLATT dank der Verpflichtung Carl Bancks als Musik- und seines Bruders Otto als Schauspielkritiker überlokales Profil. Wenn auch Banck sein Amt mehr nach Laune als nach Lust ausübte und mit wegwerfenden Nachbemerkungen, das Theater brächte nichts Neues und nichts Gutes mehr oder spiele schlecht oder unvollkommen, streckenweise gar nicht schrieb, so traten doch jetzt hinreichend ausführliche und trotzdem sinnvoll knappe Besprechungen mit großem Informationsgehalt, die starke Beachtung fanden und oft nachgedruckt wurden, an die Stelle der selbstbespiegelnden, überdimensionierten Schladebach-Artikel der ABEND-ZEITUNG. Banck betrieb bei dieser Gelegenheit vernünftige und eigenständige, wenn auch erfolglose Kultur- und Spielplanpolitik, über die er sich rasch mit Wagner und dem Hoftheater zerstritt.

Diesen Blättern gesellten sich die schon bekannten, ABEND-ZEITUNG und ANZEIGER, bei sowie bald die radikale politische Presse, deren Dresdner Vorboten sich seit dem August 1846 mit dem VERFASSUNGSFREUND ankündigten. Die Zahl der fachgebundenen Dresdner Blätter ist nicht erheblich gewesen. Über sie erteilte für die Zeit bis 1846 schon Wanderer nähere Auskunft. Das waren Käufers »Biblische Studien«, die seit Jahren liefen, Sachses »Natur-historische Zeitung« seit Beginn des Jahres 1846, das forst- und landwirtschaftliche Jahrbuch, zwei Zeitschriften für Rechtswissenschaft, eine 1846 ins Stocken geratene »Programmenrevue«, die monatlichen »Dresdner Missionsberichte«, eine »Jugendzeitung« sowie die Männerchorfachzeitschrift TEUTONIA, die zwar in Schleusingen erschien, deren Redaktion (Schladebach und Otto) jedoch in Dresden ansässig war. Von den meisten dieser Blätter ist kein vollständiges Exemplar mehr vorhanden.

Zweites Kapitel

Musikkritische Realitäten

I. Dresdner Lokalkritik

1. Das biedermeierliche Triumvirat

In der Zeit zwischen der Uraufführung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS und der des TANNHÄUSERS änderten sich die pressekritischen Verhältnisse Dresdens grundlegend — das Ergebnis lautete für Wagner ungünstig. Ein Teil der belletristischen Presse verstummte, sein in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK eifrig für ihn werbender Opernfreund Burmeister ging nach Wien. Statt dessen meldete sich die neue ABEND-ZEITUNG zu Wort und mit ihr einer der entschiedensten Negationskritiker der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Dr. Julius Schladebach. Der damals dreiunddreißig Jahre alte Schladebach, der sich sogleich an Wagner versuchte, bildete bis zur Revolutionszeit die mit Abstand markanteste musikkritische Erscheinung Dresdens, und es gehört zu den Schicksalsbedingtheiten im Leben Wagners, daß er gleich zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn mit einem Kritiker zusammenstieß, dessen federführende Gewandtheit, motivierende Geschicklichkeit und charakterliche Hartnäckigkeit ihm andauernd und uneingeschränkt Abbruch taten — und der sicherlich auch die Hauptschuld an dem niemals mehr ausgeheilten Feindverhältnis Wagners zur Presse getragen hat. Nur wenige der vielen Musikkritiker und Musikjournalisten, die Wagners Lebensweg gekreuzt haben, sind deshalb so umstritten gewesen wie Schladebach, den die Wagneranhänger noch lange nach seinem Tode (1872) mit Feuer und Schwert verfolgten. Daß Schladebach Wagners Dresdner Lebensatmosphäre wie die vieler anderer Künstler systematisch vergiftet hat und Schladebachs Begründungen dafür auch nach strengsten damaligen Maßstäben nicht stichhalten, ist nicht schwer zu erweisen. Trotzdem sind die Versuche Ritters, Tapperts und Glasenapps verfehlt gewesen, den Dresdner Kritiker moralisch und künstlerisch totzumachen. Tappert ging darin so weit, sich ausdrücklich zu weigern, Schladebachsche Kritiken auch nur im Auszug mitzuteilen. *Die giftige Gemeinheit, deren ein Mann wie Schladebach nur immer fähig war, kam bei dieser und den folgenden Gelegenheiten in ihrem ganzen Umfang zutage. Es widert mich an, jene Berichte auch nur auszugsweise mitzuteilen.*

Nun sind die Schladebachschen Musikkritiken, mögen sie auch falsch, gefährlich und inhuman gewesen sein, auf solche Weise ebenso wenig beiseitezuschieben wie diejenigen der beiden anderen Dresdner Hauptkritiker, Julius Beckers und Carl Bancks, zumal die Monopolstellung, die Schladebach einnahm, und die ihn zum gesuchten Dresdner Außenkorrespondenten vieler Zeitungen und Zeitschriften machte, zum erstenmal in der Geschichte der Wagnerkritik ein echtes wagnerfeindliches Kartell zustande brachte und vorwegnahm, was sich später in den Berliner Auseinandersetzungen so virtuos anließ: auch dort waren es nur wenige Kritiker, die eine Vielzahl kritischer Referate kontrollierten und damit nach außen den Anschein zu erwecken vermochten, als bilde die gesamte Berliner Presse einen einzigen geschlossenen Block. In Dresden bekam Wagner zum erstenmal die böse Seite einer solchen Konstellation mit allen unangenehmen Konsequenzen

zu spüren; denn Schladebachs Einfluß reichte weit. Er erstreckte sich auf die beiden einzigen deutschen Musikfachzeitschriften, weniger auf die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG als sehr stark auf die Schumannsche NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, auf die einzige österreichische Musikfachzeitschrift, die WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG, auf die einzige bis dahin in Frage kommende Dresdner Lokalzeitung, die ABEND-ZEITUNG, und sogar auf die bislang so freundliche ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, deren Sympathien für Wagner jetzt abkühlten. In den folgenden Jahren kam noch ein ganzes Sortiment weiterer Blätter hinzu, die durch Schladebach wagnerfeindlich blockiert wurden. Vorrangig zu nennen wären das einzige auf Dresden bezogene musikalische Fachblatt, die TEUTONIA, eine dem Männergesang gewidmete Folge literarisch-kritischer Blätter, für die Schladebach neben Julius Otto sogar als Mitherausgeber zeichnete (seit 1845), das Theaterfachblatt THEATER-LOCOMOTIVE (seit 1845), die NOVELLEN-ZEITUNG (1846), das DRESDNER MORGENBLATT (1848). Und zu allem Überfluß bekam Schladebach auch noch Zuzug aus Leipzig.

Im Jahre 1845 (nicht 1843) verließ Dr. Julius Becker Leipzig und siedelte nach Dresden über. Becker stand Schumann nahe und zeichnete jahrelang mit für den Namen der Schumannschen Zeitschrift verantwortlich. Auch in der Redaktionsstube der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT war Becker ein so sehr angesehenes Mitglied, daß man ihm dort einen eigenen Abschiedsartikel mit einigen lustigen Zeichnungen widmete, ein Kuriosum für die SIGNALE, die keine Bilder brachten. Seiner ganzen Herkunft nach war Becker wagnerfeindlich, und nachdem er erst die Dresdner Korrespondenz für die SIGNALE übernommen hatte, verschwanden die wenigen, bis dahin hin und wieder noch freundlichen Äußerungen über Wagner für Jahre aus dem Blickbereich der SIGNALE. In seiner Abneigung gegen Wagner ging Becker so weit, nicht einmal mehr für einen Premierenbericht über die TANNHÄUSER-Aufführung Sorge zu tragen, so daß die SIGNALE es mit zwei Notitzen bewenden lassen mußten, platterdings eine journalistische Unmöglichkeit. Man schien darüber Becker auch Vorwürfe gemacht zu haben; denn einige Zeit später nahm er in einem sehr bösen längeren Aufsatz zum TANNHÄUSER Stellung, um seinen Boykott zu rechtfertigen. Es ginge mit dem TANNHÄUSER, so behauptete er da, wie mit dem RIENZI — in Kürze werde niemand mehr davon sprechen, und die Lobhudeleien in der Presse liefen sich tot wie die zum RIENZI auch.

Als dann 1846 das DRESDNER TAGEBLATT ins Leben gerufen wurde, hätte Wagner bei einigem Glück hoffen können, die ihm von Schladebach bereiteten Schwierigkeiten ausgeglichen zu sehen, sofern nur das musikkritische Referat an einen Mann gegangen wäre, der sich nicht wie Schladebach und Becker grundsätzlich ablehnend zu ihm stellen wollte. Zunächst schien es auch so, da man Carl Banck berief, der sich Jahre vorher lobend über seine italienische Frühoper ausgesprochen hatte; aber auch Banck schwenkte um, so daß sich für Wagner nur das Schwergewicht der lokalkritischen Gegnerschaft verlagert hatte: Mitte 1846 schied Schladebach aus der ABEND-ZEITUNG aus, deren Referate über Wagner in der Folge zusehends freundlicher wurden, aber bei der Abwertung des Blattes in der Öffentlichkeit kaum noch Gewicht hatten. An Stelle der ABEND-ZEITUNG übernahm das DRESDNER TAGEBLATT die musikalische Führung Dresdens, mithin Carl Banck. Für Wagner änderte sich damit nichts.

So unterschiedlich die Standorte dieser drei komponierenden Kritiker auch immer waren — Banck setzte sich leidenschaftlich für eine Wiederbelebung der italienischen Oper ein, die Schladebach bekämpfte; Schladebach verwarf den späten Beethoven, den

Banck schätzte, usw. —, so gab es Gemeinsamkeiten, die sie vor allem gegen Wagner einigten: Sie alle zeigten sich aufs engste dem sächsischen Liedertafelwesen verbunden, dessen Förderung einen Teil ihrer künstlerischen Existenz ausmachte; als Komponisten pflegten sie in erster Linie Lieder und Chöre; Becker schrieb Bücher über den Männergesang und die Laienausbildung; Schladebach leitete mit Julius Otto die erste Männerchorfachzeitschrift. Typische Männerchormentalität also erläuterte die biedermeierliche Beschränktheit des auf solche Weise geeinigten Dresdner Kritikertriumvirats. Während Wagner bestrebt war, seine Verpflichtungen dem Dresdner Liedertafelwesen gegenüber so knapp wie möglich zu halten, drängten seine Gegner gerade darauf zu. Schladebachs übertriebene Leistungsansprüche, Bancks Spießbürgerlichkeit, Beckers inproduktive Blindheit speisten sich aus dem Urgrund biedermeierlicher Selbstzufriedenheit mit einem großen Anteil scheinheiliger Selbstgerechtigkeit. In Schladebach, Becker und Banck wurde Biedermeier nicht in seiner liebenswerten Genügsamkeit existent, sondern in der unangenehmeren Fassung dünkelhaft polternder Besserwisserei, die sich für berechtigt hält, nach allen Seiten hin raunzend ihre Noten zu verteilen. Selbst wenn man ihrer polemischen Erbarmungslosigkeit zugestand, sich an kritischen jungdeutschen Vorstellungen zu berauschen und in der möglichst gnadenlosen Erfüllung eines an sich umstrittenen Handwerks einen moralisch begründeten Dienst an der als heilig verselbständigten und fetischisierten Kunst und der von ihr bedienten Gesellschaft zu leisten, schlug doch auch hier allzu offenkundig jungdeutsches Utopienengagement für Schreibtischideale, die ohne Rücksicht auf die Person kritisch-polemisch abzuläutern seien, in vernunftlos sachzerstörenden Fanatismus um, der aus der Enge der eigenen Sichtbegrenzung Geschichtsverläufe vorschreiben möchte.

Wenn Glasenapp Carl Gaillards Kommentar zu Schladebach, dieser sei ein Kritiker von *Sachkenntnis*, aber auch von *Animosität* gewesen, in Frage stellte, so wurde Glasenapp von den Tatsachen widerlegt, die es unmöglich machen, ihm beizupflichten. Schladebachs Referate zeugten von größter Sachkenntnis, sie wirkten überlegt und sorgfältig geschrieben. Wohl aber waren sie einem Maßstab- und Systemdenken unterworfen, das außerhalb gesetzter, erlernter und traditioneller Bewertungskategorien nicht mehr auf musikalische Realitäten stieß. Für Becker und Banck galt das nicht minder. Für sie alle verlief die Kunst in nachrechenbaren Konstruktionen, in denen feststand, wie und was Kunst sein sollte. Wenn im Zeichen der großen Revanche die späteren Wagnerapologeten die Wagnerkritiker und Wagnerpolemiker als inqualifiziert ausgaben, so sollte hier nur das eine Unrecht durch ein anderes ausgelöscht werden. In Wirklichkeit hatte man in Dresden gegen die Forderung, ein entscheidender Musikkritikerposten müsse durch einen Fachmann besetzt werden, nichts versäumt. Schladebach, Becker und Banck waren des mehrfachen ausgewiesene Fachleute, die ihr Handwerk verstanden; aber gerade ihre fachmännischen Vorkenntnisse ließen sie ungewohnten Kunsterscheinungen hilflos und mit im Stillen kaum verhohlenem Neid gegenüberstehen. Schließlich fühlten sie sich als Komponisten wie Wagner auch und hofften zeitlebens auf den großen Erfolg, der ausblieb. Sie fragten nach dem Grund und nannten es Mache, wenn der junge Kapellmeister viel weniger gut das traditionelle Handwerk beherrschte als sie und trotzdem mehr genannt und vorgezogen wurde. Daß produktive Musik unter anderen Gesichtspunkten als den ihren entstehen mußte, lag außerhalb ihrer Verstehensbereitschaft. Dazu bedurfte es nur der Kompositionsmethoden eines 1827 verstorbenen Beethoven, um den gelernten Chordirektor, Komponisten und Betreuer von Männergesangvereinen Julius Schladebach

im Jahre 1846 noch fassungslos zu machen. So waren sie alle drei letzten Endes hervorragende Kritiker und sogenannte gute Musiker — und gleichzeitig musikalisch kleine Geister.

Die Verkennung der Wagnerschen Kunst war nur die eine Folge. Die andere führte zum Ausspielen von Musik gegen Musik, sobald die biedermeierlichen Vorstellungskategorien auf ihnen gemäße Objekte stießen. Erst wenn man untersucht, was Schladebach und Genossen in besonderem Maße lobten, klärt sich ihre musikkritische Verklemmung im eigenen System zum letzten nötigen Beweis. Opern und Komponistennamen spielten da eine Rolle, die heute nicht einmal mehr der Historiker ohne Hilfsmittel nennen könnte. Die ganze Widersinnigkeit maßstabgezeugter Musikkritik, die statt vom labilen Funktionsdenken von einem stabilen Wertdenken ausgeht, offenbarte sich in festgelegten handwerklichen Vorstellungen, die sich mit Sicherheit immer nur dort bestätigt sahen, wo sich Musikalität gleichfalls im handwerklich-elementaren erschöpfte, offenbarte sich in einer kunstgewerblichen Rezeptstube, in der man nichts als die Fadheiten des Jahrhunderts zusammenbraute.

Man muß nachgelesen haben, wie derselbe Dr. Julius Becker, der in den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Wagners TANNHÄUSER-Oper als eine nur durch Journallobhudeleien ans Tageslicht getretene Art von Eintagsfliege abtat, wenige Nummern vorher eine Oper von Reißiger als die Krönung zeitgenössischer musikalischer Dramatik feierte. Man muß nachgelesen haben, wie dieselbe NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, die Wagners TANNHÄUSER unwirsch als nebensächlich beiseiteschob, wieder wenige Nummern vorher Hillers TRAUM IN DER CHRISTNACHT über mehrere Fortsetzungen hin zu einem angeblich beispiellos dastehenden Monumentalwerk hochspielte — um unschwer zu begreifen, daß dieses Ausspielen von Musik gegen Musik nicht bloß methodisch gewollt, sondern vor allem subjektiv ehrlich erfolgte und nicht unbedingt als persönliche Bösartigkeit selbst dann nicht mißverstanden werden durfte, wenn Becker in seiner TANNHÄUSER-Polemik die Personalunion von Dichter und Komponist vom Prinzip her in Frage stellte und sich zwei Jahre später fürs eigene Schaffen mit einer von ihm selbst sowohl gedichteten wie komponierten Oper hinausgetraute. Die Urteile des Triumvirats umzukehren, das Lob wie Tadel, den Tadel wie Lob zu lesen, würde allerdings der Vielschichtigkeit dieser Vorgänge nicht gerecht werden. Schließlich mußten sich schon damals die Wagnerkritiker mit ihren Fehlprognosen auseinandersetzen. Reißigers oder Hillers Stücke verschwanden nach wenigen Aufführungen vom Spielplan, die Wagnerschen füllten die Kassen. Nur alles auf schlechte Texte zu schieben, konnte höchstens den Komponisten trösten, die Kritiker waren zu intelligent, um sich damit zu beruhigen.

Es gab mehrere Möglichkeiten, sich abzudecken. Die Dresdner Fachleute machten es sich dabei weniger leicht als Ernst Keil, späterer GARTENLAUBE-Herausgeber, der unter Vorlage meist übel absprechender Pressereferate kurzweg behauptete, die Wagneropern hätten nie Erfolg gehabt, der Erfolg sei als Erfindung der Wagnerclique nur unterschoben worden. Sie setzten lieber ästhetische Würdigungen und organisatorische Tricks ein. Sie beriefen sich auf ihre Maßstäbe, deren Richtigkeit sie niemals in Zweifel zogen, und sprachen dem Publikum schlichtweg die Urteilsfähigkeit ab, wenn es anders als sie für Wagner votierte. Sie griffen wagnerfreundliche Kritiker an und suchten sie lächerlich zu machen, was mitunter nicht schwer war. Später trat die antiwagnersche Kulturpropaganda der nachrevolutionären Zeit hinzu, vermischt mit Ausflügen in das, was die Justiz des 20. Jahrhunderts die Intimsphäre nennen sollte. Und damit wurde die gefährlichste

Folge nicht erfüllter kritischer Urteile aktuell: die Gruppenbildung der Kritik mit eben jener Komponistenschaft, die im künstlerischen Wettstreit mit Wagner den Kürzeren zog und für sich Hoffnungen ausrechnen mochte, wenn der stärkere Musiker genötigt würde, das Feld zu räumen. Den Prozeß münzte man allerdings dialektisch um, erklärte Wagners Erfolg zum Erfolg einer geneigten Propaganda, die wiederum unterdrücke, was als qualitativ hochstehende Kunst der Wagnerschen hätte den Garaus bereiten können. So einfach funktionierte das in diesem System.

2. *Julius Schladebach (Wise)*

a) Das negative Prinzip

Julius Schladebach leitete seine musikkritischeTätigkeit an den verschiedenen Organen nahezu regelmäßig mit Grundsatzartikeln ein, die seine Bestrebungen sicher stellen sollten. Sie waren ausnahmslos polemisch angelegt und im betonten Zurschaustellen der eigenen Ehrlichkeit und Biederkeit mit einem fast schon exhibitionistischen Zug ausgestattet. Dabei konnte Schladebach über seine Prinzipien nur mit bösen Seitenhieben auf die Bestechlichkeit anderer Kritiker und mit Vorwürfen gegen das Publikum sprechen. Zu in sich ruhenden fachlichen Darlegungen war er offensichtlich unfähig. Vom Künstler verlangte er Bescheidenheit und Demut, und diese waren ihm nur dann ausgewiesen, wenn er die Sprüche der Kritik anerkannte. Er selber, der geborene Philister, der sich nicht anders denn mit erhobenem Zeigefinger aufstellen konnte, fühlte sich nicht allein als der Kritiker, sondern als »die Kritik« schlechthin, und indem er sich selbst auch mit der sprachlichen Einkleidung in ein qualitatives Abstraktum aufgipfelte, wurde er seinen Ansprüchen auf kritische Unfehlbarkeit erst gerecht. So wichtig, unverzichtbar und auch kulturhistorisch erhellend und systematisch passend die Schladebachschen Besprechungen für den heutigen Beobachter der Wagnerzeit auch immer sein mögen — die biedermeierliche Selbstgerechtigkeit niemals in Frage gestellter Kompetenz Schladebachs wirkt einfach, es gibt kein anderes Wort dafür, widerwärtig.

Schladebach verkörperte den Negationskritiker in einer nahezu reinen Weise. Kritik bedeutete für ihn Negation und nur Negation. Die positive Kritik, von der in den vierziger Jahren viel geredet wurde, nannte er Teetischgefasel, das von *vollständigster Unklarheit logischen Denkens* über einen Widerspruch in sich selbst zeuge. Für ihn war das Geschäft des Kritikers in dem Augenblick beendet, in dem es nichts Schlechtes oder Fragwürdiges mehr zu entdecken gab.

Schladebach hat zu dieser Denkweise ein höchst eingentümliches praktisches Beispiel hinterlassen, das am Einzelfall die Auswirkungen des in den Grundsatzarbeiten herausgestellten Prinzips erkennen ließ und wohl auch so etwas wie Humor verraten sollte, wie er ihn verstand. Als ihm nämlich das Armenkonzert vom 25. Februar 1846 unter der Leitung Reißigers so über die Maßen gut schien, daß sich dem *Genusse* selbst der Kritiker *gänzlich hinzugeben* vermochte, klopfte Schladebach den (verschwiegen gegen Wagner ausgespielten) Tatbestand wie mit romantischer Ironie einfach ab, um doch noch etwas zu finden, das sich ausstellen lasse. Es heißt dazu sehr treffend, wobei man die seltsame Mischung von Polemik, Apologie, Prinzip und Albernheit beachten muß: *Man weiß es ja, wir werden nicht leicht enthusiasmirt — man hat uns oft kritischer Kälte beschuldigt. Nun immerhin! Die Kritik, als ein Product der Reflexion und scharfer, klarer, sich stets bewußter Verstandesthätigkeit (denn nicht »jeder Narr kann kritisiren«, wie sich neulich einmal höchst fein und geistreich eine verletzte Künstler(?)=Eitelkeit ausge- // drückt!) soll und darf sich weder von äußerlichen Einflüssen und Rücksichten, noch vom Gefühle übermannen lassen. Aber wo dieser Grundsatz, der allein eine unparteiische und unpersönliche Kritik ermöglicht, streng festgehalten wird — und wir glauben von ihm noch nirgend abgewi-*

chen zu sein — da wird auch auf jenen Enthusiasmus um so mehr zu geben sein, da er jedenfalls nur als ein Product vollendeter Leistung erscheint. / Doch können wir nun einmal das Kritisiren nicht lassen, und sind ja auch dazu da. Aber wo findet sich denn nun gleich Etwas dafür? Aber halt! Ein Punkt war vorhanden, an dem ein gewissenhafter Recensent als an einem rettenden Strohhalm aus der Gefahr des gar nicht Recensirenkönnens sich anklammern konnte; aber auch dieser Punkt ist eben nichts weiter als ein Austausch der Ansichten. Wir meinen nicht etwa die . . .

Schladebach sah sich in ein Zeitalter des Übergangs hineingestellt, das nach den genialen Leistungen der klassischen Vorzeit in eine neue Phase hinüberleite. Schöpferische Gedanken erkannte er in seiner Zeit nicht. »Die Kritik« bekam die Funktion, als Äußerung der Unzufriedenheit mit den Dingen auf immer weitere Vollendung in der Zukunft zu drängen. Die Ästhetik gab dafür den Maßstab, die Kritik legte ihn an die Erscheinungen an, um festzustellen, ob sie sich ihm näherten oder von ihm entfernten. Damit wurde die Kritik Äußerung des Unbehagens am jeweils Gegenwärtigen mit dem Trieb zu einem imaginären Vorwärts, hüllenlos reflektierender Spiegel der Wahrheit, der von der Selbsttäuschung des Künstlers nicht zu beeinflussen ist.

Auf die Dauer wirkte dieses Abwürgen von jedem und allem ermüdend. Da wird etwa Julius Mosen als dramatisch ganz und gar talentlos abgekanzelt — Schladebach lieferte auch Schauspielkritiken, wenn auch seltener — als sei er ein dummer Junge, und der Kritiker, der aus Oldenburg gut über ihn schrieb — es ist ausgerechnet Adolf Stahr gewesen —, in einem Atemzuge gleich mit. Für Schladebach gab es nur eine einzige kritische Wahrheit — die seine. Eine sachliche Auffassungsdivergenz schloß er fast vom Prinzip her aus. Stand Auffassung gegen Auffassung, dann hatte der andere Unrecht, nicht er, dann war dem anderen der Beruf zur Kritik abzusprechen, nicht ihm. Schladebach entwickelte darin eine wahrhaft ans Fabelhafte grenzende Anmaßung. Ihm kam zu Hilfe, daß der Natur der Sache nach immer nur ganz wenige Künstler ihre Zeit überleben und eine Negationskritik auf die Dauer gesehen zwangsläufig Recht behalten muß. Die Hohlheit dieses Verfahrens wird erst dann deutlich, wenn man überprüft, was derselbe Kritiker alles lobte. Die Befangenheit gerade des Negationskritikers, und das gilt insbesondere auch für Schladebach, enthüllt sich in den Augenblicken, in denen er sein negatives Prinzip ausnahmsweise preisgibt. Schladebach nannte das nur die Wahrheit zu sagen. Was dabei herauskam, lehrten seine bis ins schon Strafwürdige reichenden inhumanen Kritiken. — Wie schnell aber gerade dies negative Herumkritisieren ins sich selbst wieder aufhebende Fadenscheinig-Schwatzhafte ausarten konnte, erhellte ein Kommentar der THEATER-LOCOMOTIVE. Darin wurden zunächst ausgiebig Schladebachsche Sentenzen zitiert: von der Schröder-Devrient, die im Gesange *zuweilen* noch sehr *Anerkennenswerthes* leiste, von Tichatscheck, dem *sogenannten* ersten deutschen Tenor, von der Thiele, einer sehr *verwendbaren* Sängerin für jugendliche Rollen, von Mitterwurzer, dem *recht ansprechenden* Bariton, der an Frische und schönem Klanggepräge verloren habe und dessen Spiel Künstlichkeit ruiniere, von Dettmer, einem *tüchtigen* Baß, der nur zu sehr forciere. Aber *bei allem* — für Schladebach war das bis hierhin Mitgeteilte günstige Wertung — fehle es an einer echten Primadonna, an einer gewandten Koloratursängerin für erste Rollen (Johanna Wagner solle beide Fächer ausfüllen und man gehe systematisch darauf aus, ihren schönen Mezzosopran durch Verwendung in hohen Partien vorzeitig zu zerstören), an einer ersten Soubrette, an einem ersten Spieltenor, an einem Baßbuffo. Das sei, so meldete Schladebach, nur das Hauptsächliche. Die THEATER-LOCOMOTIVE bemerkte dazu sehr erstaunt: *Wenn das Alles der Oper in Dresden mangelt, und wenn diese Mängel noch dazu nur die hauptsächlichsten sind, dürfte schwer zu begreifen sein, wie in Dresden überhaupt noch die Aufführung einer Oper möglich zu machen: doch vielleicht hat der Operngucker des Hern. J. S. zu schwarz gefärbte Gläser!* Zu dieser Zeit muß das an sich gute Verhältnis zwischen der Zeitung und Schladebach auch ein wenig abgekühlt gewesen sein; anders wäre dieser Kommentar nicht zu verstehen.

Selbst Schladebach stellte nicht in Abrede, daß sich Negation nicht schöpferisch verhalten kann; aber sie fördert nach Schladebach die Klarheit der Anschauung, hebt das Gefühl ins Bewußtsein, hält das Ziel vor, räumt Hindernisse weg, bahnt der Schöpfung den Weg. In dieser Lage mußte Schladebach gegen alle Kritikerkollegen kämpfen, die

Kritik nicht als Negation begriffen und sie nicht als Mittel definierten, dem Schlendrian, der talentlosen Mittelmäßigkeit, dem hochfahrenden Dünkel *ernst* — eines seiner Lieblingswörter — entgegenzutreten.

In seiner groben, von ihm selbst als ehrlich bewerteten Art konnte er andersdenkende Kollegen nur kurzerhand verdorben nennen. Überall sah er Eitelkeit, Arroganz, Käuflichkeit: die Künstler kauften sich gute Kritiken, die Kritiker ließen sie sich abkaufen. Nur er selber, Schladebach, »die Kritik«, empfand sich als einsames Mahnmal unbestechlicher Wahrhaftigkeit und fleischgewordener Ehrlichkeit. Für ihn gab es kein ans Publikum zu vermittelndes Kunstwerk, keinen durchzukämpfenden Künstler. Für ihn gab es nur diese inhumane »die Kritik« als verselbständigtes Abstraktum ohne soziale Verantwortung. Immer wieder verteilte er an fremde Kritiken Noten, vor allem in jenen Blättern, die er nicht leiden konnte, weil sie ihm und seinem Urteil zu oft und zu energisch entgegentraten. Wie konnte auch seiner Überzeugung nach jemand das Dresdner Musikleben gut finden, ohne sich damit der Käuflichkeit oder der Lobhudelei unterstellt zu haben! Da setzte es dann strafende Paralipomena gegen die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG, gegen die LEIPZIGER ZEITUNG, auf die er besonders schlecht zu sprechen war; aber auch gegen die ABEND-ZEITUNG, als er selber nicht mehr dort tätig sein konnte und es sich angelegen sein ließ, den Nachfolger zum zweitrangigen Kritiker zu stempeln. Das erreichte selbst wieder die Grenze des blind Törichten, wenn er auf der Fehlersuche Hörverwechslungen anprangerte, die bspw. dem Kritiker der LEIPZIGER ZEITUNG unterlaufen sein sollten, ohne zu bedenken, daß derlei Dinge sich möglicherweise auf ganz harmlose Weise aufklären konnten und Schlußfolgerungen wie die seinen zumindest voreilig zu nennen waren. Schladebach selber hatte ja zeitweise in der ABEND-ZEITUNG große Aufregungen um Kürzungen seiner Riesenartikel zu bestehen, die ihn, wie er fürchtete, in ein falsches Licht setzen mußten! Zensur- oder Redaktionseingriffe einem Kollegen als mildernde Umstände zuzubilligen hätte der Vorstellungswelt Schladebachs allerdings so fern wie nur möglich gelegen.

Gegen die fabrikmäßig betriebene Kritik zu wettern war so etwas wie eine Schladebachsche Lebensaufgabe. Sie habe den Kredit bei Künstlern und Publikum längst eingebüßt, während in Wirklichkeit ohne Kritik kein Fortleben gedacht werden könne. Künstler, die nichts auf Kritik gaben, nannte er vom Dünkel umfangen und eitel und sprach ihnen ihr wahres Künstlertum ab. So hat der Kritiker nicht zuletzt die Künstlereitelkeit gnadenlos auszurotten, die ein unverständiges Publikum bei seinen Lieblingen großzieht. Seine Forderungen an die Kritik ließen sich leicht zusammenfassen: die Kritik sollte zur Wissenschaft erhoben werden, sie sollte alle historischen, philosophischen und praktischen Disziplinen umgeben können, sie sollte auf die Kenntnis der Musterwerke aller Zeiten und Völker basiert sein und zu einem theoretisch und praktisch gebildeten Urteil führen, das von einem geläuterten Geschmack gehoben werde. Kritik darf ferner nicht auf subjektiven Ansichten beruhen und nicht einseitig werden, sondern muß sich immer weiter fortbilden; die Feindschaft, die der wahre Kritiker dank seiner Unerschrockenheit und Selbständigkeit allenthalben zu spüren bekommt, hat er als Berufsschicksal zu tragen. Wie hieß es doch anonym im Feuilleton der ABEND-ZEITUNG, von Schladebach oder doch für ihn gedacht, auf jeden Fall aber von ihm unterschrieben: *Ein Kritiker muß ein Baum sein, dessen männliche Gesinnung sich auf jeder Zeile oder in jedem Blutstropfen seines Herzens offenbart: sein Ausspruch muß nach der allein wahren Kunstidee geregelt sein; diese giebt ihm den Maaßstab an, ob eine künstlerische Erscheinung ihm nur an den Knöchel, oder bis an die Brust hinaufreicht.* Wenn Schladebach immer wieder auf die notwendige Aufopferungsfähigkeit des wahren Kritikers hinwies, wenn er über den Haß klagte, den er um sich sähe, über den Mangel an Liebe im sozialen Verkehr, über die Anfeindungen durch angeblich kleine, erbärmliche Seelen, die sich nicht zu einer objektiven Anschauung erheben könnten, so schaute er sicher dabei auf sich selbst. Wenig Erfolg zu ernten, viel Haß zu tragen, war in der Tat sein Schicksal. So leben zu können

setzte ein gerüttelt Maß von Begeisterungsfähigkeit voraus — oder die pathologische Veranlagung des typischen HOMO QUERULANS.

b) Menschliches, Künstlerisches, Unzulängliches

Ein HOMO QUERULANS der übelsten Art, gebildet und geschult; aber im schlechten Sinne biedermeierlich verengt und rechthaberisch voreingenommen — klug und gescheit; aber lieblos und ohne Taktgefühl — befähigt und unternehmungslustig; aber in der Selbstüberschätzung seiner Person ohne Maß und Grenze — scharf diagnostizierender Mediziner mit einem berufs- und ausbildungsbedingten natürlichen Einfühlungsvermögen in Schwächen und Leiden; aber kein Arzt: so schließt sich das Bild des Kritikers Schladebach. Die Zeitgenossen haßten ihn, sie gingen ihm bis zum Boykott aus dem Wege, oder genügten sich dort, wo er ihre Geschäfte und Politik besorgte, ihn »ehrlich« oder »tüchtig« zu nennen. Nach den wenigen biographisch gesicherten Zwischenfällen um Schladebach läßt sich vermuten, daß diejenigen, die mit ihm umzugehen hatten, sein Querulanten- und Außenseitertum in Rechnung setzten und Vorsorge trafen, davon im Streitfalle nicht erreicht zu werden — so etwa Major Serre, als er Schladebachs Dienste für seine Tierschutzzeitung in Anspruch zu nehmen gedachte, aus denen dann auch prompt nichts wurde.

Erst am 7. März 1844 hatte ihn die LEIPZIGER ZEITUNG in diesem Zusammenhang wie üblich in den Meldungen der damaligen Presse, wenn es um Schladebach ging, *tüchtig* genannt. Die Sache verhielt sich aber anders als allgemein angenommen; denn auch mit Major Serre auf Maxen geriet Schladebach bald in Streit. Diese Auseinandersetzung führte zu einer der wenigen autobiographischen Erklärungen, die wir von Schladebach besitzen. Es ging um die Redaktionsführung einer Tierschutzzeitung. Als der Dresdner Verein zum Schutz der Tiere im ersten Drittel 1844 mit der Herausgabe seiner Zeitschrift DER MENSCHENFREUND begann, wurde Schladebach als Mitglied einer dreiköpfigen Redaktions-Kommission gewonnen, der Major Serre auf Maxen als Vorstand angehörte. Serre stellte die Forderung, zu druckende Arbeiten müßten jeweils der gesamten Redaktions-Kommission zur Entscheidung vorgelegt werden, aber auch die Redakteure bedürften der Zustimmung der Kommission, wenn sie eigene Arbeiten zu veröffentlichen gedächten. Die erste Forderung war nicht unbillig, die zweite in einem so kleinen Unternehmen immerhin ungewöhnlich, aber naheliegend, obwohl sie einer Vorzensur gleichkam. Nicht auszuschließen ist, daß Major Serre in erster Linie die Schladebachsche Rechthaberei fürchtete und eine Schleuse einzubauen gedachte, falls Schladebach auf eigene Faust eine seiner bekannten animosen Attaken zu reiten gedachte und dadurch dem Blatt nachteilig zu werden drohte. Die beiden Mitredakteure stimmten der Serreschen Forderung zu, Schladebach, der sehr wohl durchschauen mochte, um seine journalistische Selbständigkeit gebracht werden zu sollen, lehnte sie ab, nicht ohne später zu behaupten, die beiden Kollegen seien vorher auch seiner Meinung gewesen. Das gab dem Ganzen die pikante Note; denn wenn Schladebachs Behauptung stimmte — und es gab keinen Grund, ihr nicht zu glauben —, dann waren die Kollegen »umgedreht« worden, und wieder drängt sich die Vermutung auf, daß Serre ihre Zustimmung gerade unter Hinweis auf Schladebachs schwierigen Charakter gewann. Dessen beschönigende Darstellung der Sache troff von Edelmut und Besserwisserei: als er die Stellung annahm, sei es selbstverständlich allein darum gegangen, die Zeitung zu einem Volksblatte im *höchsten und edelsten Sinne* zu machen. Schon bei der Abfassung des Programms und des Probeblattes habe man ihm aber so viele Schwierigkeiten bereitet, daß er Zweifel hätte hegen müssen, ob sich seine Idee würde verwirklichen lassen. Anders ausgedrückt: Schladebach war kaum in seine neue Stellung eingerückt, als er nach bewährtem Muster damit begann, unter dem Vorwand gut klingender Phrasen nach Gutdünken zu schalten. Serre muß das noch rechtzeitig bemerkt haben und schob einen Riegel vor. Schladebach behauptete ferner, man habe sich sogar eine Art Oberaufsicht über seine anderweitige literarische Tätigkeit angemaßt. Das kann nur so verstanden werden, daß Serre, der ja eines der wenigen wirklichen Dresdner »Häuser« führte (auch Wagner verkehrte dort), Schladebach um etwas mehr Humanität als Kritiker der ABEND-ZEITUNG gebeten und ihm angeraten haben wird, als Redakteur einer Zeitschrift, die sich ausgerechnet »Menschenfreund« nannte, bestimmte an ihn

gestellte Erwartungen möglichst nicht zu enttäuschen. Schladebach hatte nach seiner Darstellung darum ersucht, seinen Namen bis zur Klärung der Verantwortungskompetenz zurückzuhalten, was nicht geschehen sei. Später wies er Serres Auflagen zurück und forderte vollständige redaktionelle Freiheit *im Interesse und zum segensreichen Gedeihen des Blattes* (im Original gesperrt gedruckt!). Nachdem man ihm dies vor allem jetzt, da befürchtete Schwierigkeiten schon eingetreten waren, nicht zugestehen konnte, fand sich die Redaktions-Kommission zur Lösung des eingegangenen Verhältnisses bewogen. Schladebach beschönigte noch, er habe das *um so freudiger begrüßt*, als eine so unnatürlich gelähmte Wirksamkeit weder seiner Stellung zur Literatur, noch dem Publikum, noch dem Blatte selber förderlich sein konnte — und Serre mochte aus guten Gründen froh sein, sich von Schladebach noch rechtzeitig genug getrennt zu haben.

Man zahlte es Schladebach an der Stelle heim, an der er am empfindlichsten war: der Komponist Schladebach mußte für den Kritiker Schladebach büßen. Seine Kompositionen taugten nicht viel. Es hält schwer, in der zeitgenössischen Literatur ein paar Sätze aufzutreiben, die seine Stücke anders als durchschnittlich und schlecht gemacht bezeichnen. Seine Glücklosigkeit wurde im Boykott seiner Künstler sichtbar. Die Ausführenden, vom Kritiker Schladebach ein übers anderemal niedergedonnert, legten keinen Wert darauf, Schladebachsche Musik zu spielen. Es gab Zwischenfälle, die Schlagzeilen in der ganzen sächsischen Presse machten, Künstler, die sich mitten in einem Musikfest aufzutreten weigerten. Der Wiener Schmidt hielt zu Schladebach. Er habe ihn bewundert, wie er trotz der schwersten äußeren Belastung teils leitend, teils selbst mit singend sein Werk vorführte. Was sich wirklich abspielte, überlieferte die AMEISE.

Es ging um die Vorfälle auf dem Meißner Gesangfest von 1844. Von annähernd tausend Sängern entfernten sich zwei Drittel, als Schladebach die Direktionsbank bestieg, um seinen PSALM zu dirigieren. Die Hoftheatersolisten weigerten sich, die Soli zu singen — nach anderer Überlieferung soll es nur der Bassist Bielczizky gewesen sein —, und als man nachher den Direktoren des Festes Vivats ausbrachte, wurde Schladebach mit Fleiß übergangen. Das Ganze führte in den sächsischen Blättern zu einem kleinen Skandal. In der Nr. 224 des DRESDNER ANZEIGERS kam es zu einer drolligen Anfrage, die wie üblich weiterspielte. Schladebach als Verfasser klassischer Kompositionen, als Mitglied mehrerer gelehrter Gesellschaften, als humaner, unparteiischer und im höchsten Grade bescheidener Rezensent — hinter den so angelegentlichen Beteuerungen verbarg sich blanker Hohn. Ganz Dresden erfüllte Schadenfreude. *Sänger, die ihm das ganze Jahr hindurch N i c h t s recht machen können, sollen nun seine Komposition zu Ehren bringen (was selbst R u b i n i und L a b l a c h e nicht im Stande wären), damit er sie wegen seines eigenen Machwerks beschimpfl; denn das müssen Sie selbst gestehen, daß er häufig von unsern Sängern sprach, als ob man ihnen nicht einmal persönliche Achtung schuldig wäre. Wenn Hr. S. der Kunst nützen w o l l t e und k ö n n t e, so wäre er zu den Sängern gegangen und hätte ihnen seine Soli einstudirt, er hätte sie mit dem Geiste (?) seiner Komposition vertraut gemacht — aber dann hätte er für seine // Beurtheilung einen andern Ton suchen müssen, und das ist sein Wille nicht — er will kränken und nicht bessern.* Die folgende Untersuchung seiner Psalmkomposition fiel für Schladebach vernichtend aus. Man kam zu dem Schluß, Schladebach verstehe nichts vom Gesang. Die Stimmführung sei teilweise einfach lächerlich und die Vereine hätten beim besten Willen nichts anderes tun können als zu lachen und davonzulaufen. Der Bericht war sehr böse gehalten und staute über ein Jahr lang aufgespeicherte Erbitterung ab. Schladebach am Dirigentenpult steif wie ein Korporal, der Rekruten einübt, kein Kritiker, sondern ein Mensch, der am Dresdner Theater eine Anstellung suchte und abgewiesen wurde, ein guter Theoretiker wie viele andere auch, die aber nicht wie er das große Wort führten, und so weiter — es war sicherlich nicht nur die Meinung dieses Einsenders.

Weder von dem Komponisten noch von dem Journalisten noch von dem Pianisten Schladebach wollten die Zeitgenossen viel wissen, den Pamphletisten Wanderer und einige wenig maßgebende Freunde ausgenommen. Im Jahre 1847 gab Schladebach in Leipzig Konzert und führte eigene Kompositionen vor. Der Mißerfolg war kläglich wie immer. Beim zweitenmal, am 15. April 1847 im Kleinen Saal der Buchhändlerbörse, fand

sich das Publikum noch spärlicher ein. Ausgerechnet die SIGNALE mußten melden, Schladebachs Kompositionen und Klavierspiel seien auf noch weniger Interesse gestoßen als beim vorangegangenen Konzert. Derselbe Mann, der nicht in der Lage war, ein einziges Lied liedmäßig richtig zu schreiben und dem nahezu die gesamte deutsche Musikkritik Unfähigkeit im Produktiven bescheinigte, sah sich selbst als der untadelige Lehrmeister der Nation, der keine Angst kennt und mit deutscher Wahrhaftigkeit die Gesunkenheit der Kunst und des Publikums und der Künstler an den Pranger stellte. Ein Pranger und nicht mehr war seine Kritik in der Tat, Dresden als für Künstler schwierigstes Pflaster Deutschlands, wie die Hamburger BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR schrieben, war weitgehend sein Werk. Es führte am Ende zu einem Amoklauf gegen sich selbst; denn es kam der Augenblick, an dem er lächerlich zu werden begann.

c) Wirkungsbereiche

Schladebachs eigentliche Dresdner Wirkungsstätte war die neue ABEND-ZEITUNG Schmieders, deren musikkritisches Referat er innehatte. Darüber hinaus stand er zeitweise dem Feuilleton wohl auch als verantwortlicher Redakteur nahe. Jedenfalls wurde das Feuilleton seit dem 3. Juli 1844 (Nr. 824) mit J. S. abgezeichnet, das dazugehörende Literatur- und Kunstblatt seit dem 18. Juli 1844 (—/29), das Beiblatt DRESDEN seit dem 11. Juli 1844. Das war aber nur vorübergehend. Schon vom 19. November (Nr. 139) an führte das Feuilleton des Hauptblattes sein Zeichen nicht mehr, das Beiblatt sowie das Literatur- und Kunstblatt nicht mehr seit dem 21. November (—/47). Das hatte aber für Schladebachs tatsächlichen Einfluß auf die Zeitung wenig zu bedeuten. Sicher ist, daß er schon kurze Zeit nach der Neugründung zu Schmieder stieß und dort bis zur Mitte 1846 verblieb. Die wenigen Monate, in denen er auch als Redakteur das Feuilleton abzeichnete, mochten eine Übergangslösung sein, deuteten möglicherweise auch nur einen Versuch des Besitzers an, den fleißigen Kritiker zusätzlich als Redakteur an die ABEND-ZEITUNG zu binden. Ob es Überlastung oder beginnende Differenzen mit Schmieder waren oder noch andere Gründe, die diese Tätigkeit zu einem Intermezzo von einigen Monaten werden ließen, bleibe dahingestellt. Ohne Zweifel war es aber Schladebach, der die ABEND-ZEITUNG mit einem besonderen, wenn auch auf die Dauer negativ zu verstehenden Profil versah. Jedenfalls wurden seine Kritiken, weniger diejenigen Schmieders, für geraume Zeit zum beherrschenden Dresdner Kulturgesprächsthema. So schrieb Hermann Hirschbach 1845: *Das einzige Unterhaltungsblatt, das scharfe, tüchtige Recensionen von Musikaufführungen liefert, ist die Abendzeitung, wo Schladebach (Wiese) dieselben verfasst. Ob die Bereiche unpartheiisch sind, können wir nicht beurtheilen, aber sie sind wenigstens sehr eingehend.* Aber Hirschbach, selbst ein gefährlicher Scharfmacher allerdings auf Fach- und Werkebene, hätte dazu nur seine Rezensionen Wagners mit den eigenen zu vergleichen brauchen — so dagegen kamen ihm eher begründete Zweifel, ob Schladebach nicht noch zu viel ungerügt lasse. *In Dresden wurde neulich von der Kapelle die B-dur Sinfonie von Beethoven mit hinzugesetzten Posaunen aufgeführt. Das Auffallendste aber dabei ist, dass Herr Schladebach in der Abendzeitung diese Geschmacklosigkeit lobte. Wie kommt das romantische Werk zur Tragik? — Beethoven selbst fällt euch also noch nicht genug in die Ohren! — Ah, diese Kritiker!*

Daß Schladebach für die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG arbeiten werde, hatte die Zeitung selbst in ihrem Notizenteil vom 25. Juli 1844 bekanntgemacht. Danach wurde Hr. Julius Schladebach, in Klammern W. J. S. E., der *ausgezeichnete musikalische Kritiker* der ABEND-ZEITUNG als Korrespondent der Wiener Musikzeitung gewonnen (wahrscheinlich eine Erwerbung von der Deutschlandreise Schmidts, die auch über Dresden führte und die persönliche Bekanntschaft zwischen den beiden Männern ermöglichte) und den verehrten Lesern angekündigt, daß sie *aus seiner ehrlichen Feder* in voller Zuversicht *Vortreffliches über Dresden und dessen Kunstzustände* zu erwarten hätten. Das erste, was man den Lesern allerdings zu berichten hatte, war der kurz darauf erfolgte Schladebachboykott der sächsischen Sängerschaft in Meißen, die sich zu den Proben noch weniger zahlreich einfand als zur Aufführung und auch dort zum größten Teil ostentativ nicht (mit-)sang. Die Darstellung erfolgte in einer den Kritiker möglichst wenig bloßstellenden Weise.

Später hat Schladebach dann für alle neu aufkommenden Blätter geschrieben. Die literarische Tätigkeit war wohl seine Haupteinnahmequelle; wenigstens wurden Meldungen bestritten, er lebe vom Unterrichtgeben. So gab es kaum eine Zeitung, in der nicht wenigstens vorübergehend sein

Zeichen auftauchte. Das DRESDNER MORGENBLATT war nach dem Ausscheiden aus der ABEND-ZEITUNG für sechs Monate des Jahres 1848 die einzige ihm noch verbliebene Dresdner Plattform.

Stilvergleiche lassen vermuten, daß die Ziffer 18 in der ABEND-ZEITUNG zu Schladebach gehörte, der als Musikkritiker auch viele Buchbesprechungen verfaßte. Mit 18 ist auch ein Widerruf unterzeichnet, wonach die als Gerücht wiedergegebene Meldung vom 28. Oktober 1843 (—/51) über Züchtigung eines einfachen Soldaten und Branntweinverbot durch einen oldenburgischen Offizier als unwahr berichtigt wird. Schladebach hat mit dieser Meldung wohl redaktionell zu tun gehabt.

Für die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG schrieb Schladebach zwei sehr wichtige allgemeine Aufsätze. Der eine handelte über Musikkritik und spielte in der Systemgeschichte der Musikkritik eine Rolle, der andere befaßte sich mit der Frage der Orchesterstellung und enthielt viele vernünftige Gesichtspunkte, die im Laufe des Jahrhunderts verwirklicht worden sind. Auch für ein in Dresden zu schaffendes Tantiemenrecht trat er ein. Daß er an einer Geschichte der Musik (nicht der Oper) arbeite, wurde Ende 1847 vielfach gemeldet. Offensichtlich ist daraus nichts geworden, wie er von seinem Lexikon auch nur einen Band betreute. Die Notizen über das Geschichtsprojekt dürften auf Schladebach selber zurückgehen, der mit den meldenden Zeitungen (etwa der Wiener Fachzeitschrift) durchweg enge Beziehungen unterhielt.

Darüber hinaus ist Schladebach mit zahlreichen anderweitigen, selbst nichtmusikalischen Aufgaben beschäftigt gewesen. Auf seine Tierschutzneigungen wurde schon eingegangen. Aber er ließ es sich auch nicht nehmen, mit freundlichen Worten zum Besuch eines Wohltätigkeitskonzertes aufzurufen, das zu Gunsten der Erzgebirgischen Weber am Osterfesttage 1848 gegeben werden sollte. Es müsse Ehren- und Herzenssache sein, die notleidenden Mitbrüder nach Kräften und selbst mit Opfer zu unterstützen. Das gebiete nicht nur die Pflicht, *sondern vor Allem die wahre Menschenliebe, die nicht in schönen Redensarten, sondern mit der That sich lebendig zu erweisen* habe. Gleichfalls Anfang 1848 schrieb er für das DRESDNER MORGENBLATT einen kleineren Artikel über die letztjährige Tätigkeit des 1803 gegründeten Dresdner VEREINS ZU RATH UND THAT, der im Jahre 1848 seit 25 Jahren eine Freischule für arme protestantische Kinder angeschlossen hielt. Schladebach berichtete über die Finanzen des Vereins und schloß eine werbende Bitte um weitere Unterstützung an. Möglicherweise gehörte Schladebach zu den 144 Mitgliedern dieses Vereins. Später verfaßte er außer der Meyerbeer-Analyse eine so geschickt geschriebene Darstellung der Dresdner Mai-Revolution, daß sich aus ihr nicht entnehmen läßt, ob er für oder gegen die Revolution war, sowie eine Studie über König Johann von Sachsen. Dresden verließ der gelernte Mediziner (Dr. med.) 1854. Er starb 1872 in Kiel.

Die Schladebachschen Artikel wurden im Laufe der Zeit immer länger. Hielt er schon in der ABEND-ZEITUNG einen unbedingten Längenrekord (die Rezension zur neunten Symphonie von Beethoven, aufgeführt unter Richard Wagner im Jahre 1846, umfaßte sage und schreibe zwölf Zeitungsseiten), so erreichten seine Rezensionen in der ILLUSTRIRTEN THEATER-ZEITUNG zeitweise einen Umfang von über sieben Foliospalten, liefen die Alltagskorrespondenzen in der Wiener MUSIK-ZEITUNG gleich über mehrere Nummern. Selbst wenn Schladebach versucht haben sollte, Zeilen zu schinden, weil er Geld brauchte, war das schon allein als manuelle Schreibarbeit eine imponierende Leistung. Schmieder, als er sich mit Schladebach überworfen hatte und sich nunmehr in die große Schar seiner Gegner einreihte, lüftete etwas die persönlichen wirtschaftlichen Gründe, die Schladebach vorrangig zum Abfassen solcher Mammutartikel bewogen haben sollten, wenn Schmieder nicht mehr, wie sonst damals in der Schladebachpresse üblich, von der Gründlichkeit der Kritiken Schladebachs, sondern im Rahmen der Polemik gegen Wanderer, den er gleichfalls als Schladebach andeutete, von dessen ›honorarsüchtiger Weitschweifigkeit‹ sprach.

Sein wirklicher Einfluß währte aber kaum mehr als drei Jahre. Dann hatte sich seine Schreibschärfe so abgenutzt, daß man über ihn lachte. Der eigentliche Anlaß seiner beginnenden Entmachtung in Dresden dürfte das Wanderer-Pamphlet von 1846 gewesen sein.

d) Das Wanderer-Pamphlet

Es paßte gut zur biedermeierlich-verklemmten, philisterhaften Seite Dresdens, gerade in den vierziger Jahren reich an Pamphleten aller Art gewesen zu sein. Schon C. O. Sternaus in Magdeburg 1843 herausgebrachtes KALEIDOSCOP VON DRESDEN, war eine höchst merkwürdige Schrift, klein im Umfang, liebenswürdig im Ton, aber schulmeisterlich-klatschhaft gemischt im Inhalt. Die Gegenschrift P. H. Silligs, offensichtlich im

Dresdner Selbstverlag noch aus demselben Jahr, NEUES KALEIDOSKOP VON DRESDEN suchte als nicht ganz ehrenwerte Streitschrift Zank. Das Jahr 1844 sah mit der Broschüre DREI EHRENMÄNNER die öffentlich breitgetretene Scheidungsgeschichte einer Caroline Lysers sowie die schon erwähnte Polemik Burmeisters gegen Schmieder DIE JUNGE DRESDNER ABENDZEITUNG UND DER IRRGARTEN DER KRITIK HERUM TAUMELNDE REDACTEUR. Das war eine üble, wenn auch aus der Situation heraus verständliche Arbeit, die sich hinter einem schnell freigelegten Pseudonym Jones verbarg. Dann kam das Jahr 1846, und mit ihm das wohl ungeheuerlichste Pamphlet, das Dresden je gesehen hat: DRESDEN UND DIE DRESDENER / ODER / SPIEGELREFLEXE / AUS / DRESDENS GEGENWART / FRESCOGEMÄLDE UND FEDERZEICHNUNGEN / IN / NIEDERLÄNDISCHER-MANIER. Als Verfasser wurde, nicht in der Titelei, sondern im Textverlauf, der Name Treumund Wanderer vermerkt, ein Deckname, der trotz der verzweifeltsten Bemühungen nie gelüftet werden konnte. Das Buch, das in Leipzig bei Otto Wigand erschien, erfuhr noch im selben Jahr eine Gegenschrift aus der Korischen Buchhandlung in Dresden DER / LÜGNER UND SEIN SOHN / ODER: / TREUMUND WANDERER UND SEIN BUCH: / »DRESDEN UND DIE DRESDENER« / DAGUERREOTYPEN UND STAHLSTICHE IN DEUTSCHER MANIER / VON FREIMUND DEM SACHSEN, gleichfalls anonym, gleichfalls mit pamphletischem Grundzug.

Das Wanderbuch war ein über fünfhundert Seiten starker Band, der kapitelweise alle Dresdner Einrichtungen und Persönlichkeiten sowie die besonderen Dresdner Lebensformen durch den Schmutz zog, ein *Machwerk, oder vielmehr Schmachwerk*, wie »Freimund der Sache« es ausdrückte. Der Pamphletcharakter des Buches war wirklich unbeschreiblich, die antikatholische Tendenz deutlich, das Eigenlob, das der Verfasser sich selbst spendete, pathologisch widerwärtig, und die Versuche, das zu erwartende Rätselraten nach der Person des Verfassers auf falsche Spuren zu locken, geschickt und erfolgreich. Ob Hof oder Adel, Theater oder Schauspiel, bildende Kunst oder Malerei, Vereinswesen, Zerstreuungen oder geselliges Leben, ob Zeitungswesen und wissenschaftliche Interessen, ob Richard Wagner oder Friedrich Wieck oder auch nur die Dresdner Weiblichkeit — alles, was sich auf Dresden bezog, wurde verunglimpft, verzerrt oder betont bösartig verlästert. Was Wanderer über Wagner abschimpfte, kann durchaus als gültige Probe für den Stil des ganzen Buches genommen werden. Die militante Antwort vom selben Jahr, statt ins Sachliche zu heben, was nicht abzustreiten war, verlegte sich aufs Gegenschimpfen, ohne damit zu widerlegen, daß bestimmte Grundeinsichten Wanderers über das Dresdner Leben keineswegs ersonnen, sondern nur einseitig negativ hochgespielt worden waren. Es wäre für Dresden sicherlich damals besser gewesen, die rechten Zusammenhänge zwischen den Vorteilen und den Nachteilen ihrer eigentümlichen Kultur herausgestellt zu sehen statt einem Wanderer ein Anti-Wanderer entgegengedruckt zu haben.

Das große Rätselraten um den Verfasser dieses Pasquills blieb ohne greifbare Ergebnisse. Alle Vermutungen wurden widerlegt oder bestritten. Man nannte heute diesen, morgen jenen Namen, und immer wieder stellte sich heraus, daß nichts damit ging.

Ein Eingesandt im DRESDNER TAGEBLATT wollte wissen, der Verfasser des Pamphlets sei ein mit A. B. zu bezeichnender Mann (eine Chiffre, die nicht aufgemacht wurde, die aber unter sehr informativen Korrespondenzen der GRENZBOTEN auftauchte). Aus dem Artikel ging hervor, daß man in Dresden bald einen Herrn S. (Schladebach), bald einen Herrn R. S. (Robert Schmieder), bald eine ganze Gruppe von Verfassern als Kollektiv in Verdacht hatte, nachdem man stilistische Unterschiede in den einzelnen Abschnitten glaubte bemerken zu können. Auch für den DRESDENER CORRESPONDENTEN, der in dem Buch eine Honorarspekulation vermutete, waren Schlade

bach und ein Dutzend guter Freunde die Verfasser. Der Charakter der Schrift schloß nach Meinung der Zeitschrift aus, daß sich ein in ihr Geschmähter gekränkt fühlen könne. *Diese Schlade-Treumund Wander'sche Schmähschrift wurde und wird noch mit dem verschiedensten Interesse gelesen, und wäre es dem Verfasser darum zu thun gewesen, Mängel und Uebelstände in dem socialen Leben Dresdens überhaupt zu bezeichnen, ohne zum nichtswürdigen Pasquillanten zu werden, so würde er sich unbestreitbar einiges Verdienst erworben haben, allein jeder Gebildete und ruhig Prüfende legt dieses Werk nach Durchlesung mit einem Anflug von Ekel zurück, weil es in der erbärmlichsten Widerkäuung mit einer unverschämten Lügenhaftigkeit, den Character und die Zustände Dresdens nicht allein ganz falsch, sondern auch höchst ehrlos, bezeichnet.* Anti-Wanderer, dessen Buchvorrede in dieser Nummer vom 11. August 1846 schon vorabgedruckt wurde, nannte den anonymen Verfasser einen moralischen Giftmischer und abgewiesenen Hof-Amts-Bewerber, der nur aus unersättlicher Rachgier gehandelt habe, und suchte Abschnitt für Abschnitt die Kniffe und Tücken des Autors aufzuhellen. Er sprach von einem *babylonischen Thurmbau von Dummheit, Brutalität, affenartiger Selbstliebe und innerlicher Bosheit.* Das richtete sich gegen Schladebach, und da für den Gegenschriftautor kein Zweifel an Schladebachs Verfasserschaft bestand, widmete er diesem Kritiker einige wenig schmeichelhafte, aber aufschlußreiche Seiten.

Auffällig in der Tat waren die Übereinstimmungen in der Denkweise des Anonymus und Schladebachs, auffällig waren die Kenntnisse ausgerechnet auf den Gebieten, die besondere Arbeitsgebiete Schladebachs gewesen sind wie Musik, Theater und Literatur, auffällig waren die stilistischen Querverbindungen zwischen dem Anonymus und Schladebach vor allem auch dort, wo er sich nicht ausdrücklich auf Schladebach als Autorität berief, auffällig war schließlich die seitenweise Zitierung aus Schladebachschen Musikkritiken. Selbst der ganz energisch protestierende Robert Schmieder zielte unverhüllt auf seinen ehemaligen Mitarbeiter Schladebach als Verfasser und bestätigte in der Art seiner Erklärung im nachhinein die über lange Zeit hin schwelenden Unstimmigkeiten zwischen den beiden Männern. *Obschon nun die honorarsüchtige Weitschweifigkeit und Schwulst der Darstellung und des Styles, die in Persönlichkeiten und niederen Verdächtigungen aus dem Kreise des Privatlebens sich ergehende Gemeinheit der Gesinnung, die plumpe Parteilichkeit des Urtheils auf gewisse Personen und Sachen, die offenkundige Ignoranz bei Gegenständen, die nicht speciell in den Gesichtskreis des würdigen Autors gehören, die freche, wahrhaft unglaubliche Selbstlobhudelei endlich, mit welcher derselbe in ekelerregender Weise das Ganze gleichsam gespickt hat, die allgemeine Stimme auf den richtigen Weg geleitet, und den feigen Autor trotz seiner Verkappung, wie ich höre, entlarvt haben soll, so möchte ich doch gerade hier, wo es um eine eben so schmachvolle als perfide Beschmutzung meiner Vaterstadt sich handelt, mich auch nicht von einer, und nicht von der unbedeutendsten, Stimme irgend wie als betheiligt genannt hören ...* Anschließend erklärte er — gesperrt gedruckt in Querformat dieses Wortes in eigener Sache — auf sein Ehrenwort, mit der Angelegenheit nichts zu tun und von ihr erst durch das allgemeine Verdammungsurteil erfahren zu haben. Er sei nicht ängstlich gewesen, über Personen und Sachen in Dresden frei zu sprechen; aber er habe niemals, vor allem nicht anonym oder pseudonym, Pasquille geschrieben. Das stand in der Nummer vom 31. August 1846 auf Seite 864. Eine Seite vorher endete Schladebachs letzter Dresdenbericht für die ABEND-ZEITUNG. Schmieder mit dem Pamphlet in Verbindung zu bringen, wie es damals wenigstens zeitweise versucht wurde, setzte mangelhafte Lektüre des Pamphlets voraus. Dazu brauchte man nur die Seiten nachzulesen, auf denen er und seine Zeitung nicht weniger als alle anderen Dresdner Einrichtungen schlechtgemacht wurden.

Aber einer wurde nicht schlecht gemacht, sondern bei jeder Gelegenheit herausgestrichen: Julius Schladebach und auffallenderweise solche Männer, zu denen Schladebach in einem weniger schroffen Verhältnis stand, wie Julius Otto, Carl Banck, Julius Becker, also die Dresdner Männerchorgruppe, zu der Schladebach engste Beziehungen unterhielt. Von wo auch man sie aufnahm: immer wieder führten die Spuren zu Schladebach zurück. Er allein wurde von Wanderer als über die Maßen bieder und ehrlich gelobt, und er allein durfte für ihn den musikalischen Kronzeugen spielen; man konnte leicht vermuten und tat es, weil er selber der Verfasser oder doch der Hauptverfasser in einem Kollektiv war, das die Spiegelreflexe aus Dresden so häßlich wie nur möglich aussuchte (*zusammenflickte*, wie das der CORRESPONDENT nannte), oder aber, was dem fast gleich kam, weil er selber viel zu viel und viel zu gern über Dresden geschimpft hatte, um sich nicht mit dem Anonymus im Seeleneinklang zu befinden. Sogar der Komponist Schladebach fand ehrende Erwähnung. Nach Meinung des die Dresdner Komponistenschaft

durchhechelnden Verfassers hatte Schladebach angeblich Anerkennenswertes zu Tage gefördert; aber es fand bisher wenig Teilnahme — nicht, weil es mäßig war, wie Schladebachs Kritiker festgestellt hatten, sondern ganz im Gegenteil, weil es *vielleicht auf ein ernstes Kunststreben basirt und nicht den Modegötzen huldigt, vielleicht auch weil er — Kritiker ist.* So einfach war das für Wanderer.

Am Ende einigte man sich auf Schladebach als den Verfasser. Die Empörung wuchs, was nicht ausschloß, das Buch in der Tagespresse zu inserieren, es zu kaufen und zu lesen. Aber Schladebach dementierte plötzlich recht energisch und diese seine Erklärung im ANZEIGER vom 12. August war tatsächlich das einzige, das gegen ihn als den Verfasser sprach.

Erklärung. / So eben von einer mehrwöchentlichen Reise zurückgekehrt, erfahre ich, daß man sich von gewissen Seiten her ein besonderes Vergnügen daraus macht, die mit großer Keckheit aufgestellte haltlose Behauptung zu verbreiten: ich sei Verfasser des vor Kurzem erschienenen Werkes »Dresden und die Dresdener«. Ich störe ungern irgend Jemandes Privatvergnügen, finde mich indeß aus höheren Rücksichten veranlaßt, jene Wohlmeinenden höflich aber ernst zu ersuchen, ihren derartigen Conjecturen eine andere Richtung zu geben, da ich entgegengesetzten Falles mich veranlaßt sehen müßte, sie anderweitig zur Rechenschaft zu ziehen. Sie Alle könnten und sollten wissen, daß meine literarischen Arbeiten stets mit meinem Namen oder mit meiner wohlbekannten Chiffre unterzeichnet erscheinen. Und das würde auch in dem vorliegenden Falle geschehen sein, wenn ich zu dem fraglichen Werke in der behaupteten Beziehung stände. — / Ich bin nicht gewohnt, mich mit fremden Federn zu schmücken und muß daher die mir hier so überaus gütig zugedachte Autorschaft entschieden ablehnen. / Dr. Schladebach.

Mit der Entscheidung darüber, ob diese Erklärung glaubhaft klingt oder nicht, steht und fällt die Entscheidung über seine Verfasserschaft. Schladebachs Drohung mit gerichtlichen Schritten muß ernst genommen werden. Ob er es wagen konnte, eine solche ins Spiel zu bringen, wenn er sich nicht sicher gefühlt hätte, im Zweifelsfall keine Niederlage zu erleiden, ist eine naheliegende Frage. Auch seine Beteuerung, er schreibe grundsätzlich nicht mit verschlossenem Visier, kann nicht einfach als gegenstandslos abgetan werden. Zu Schladebach paßten zudem journalistische Grausamkeit, menschliche Einseitigkeit, vielleicht auch mentalbedingte Bösartigkeit, weniger ein Intrigrantentum, wie es das anonym agitierende Wandererbuch voraussetzte. Auf der anderen Seite darf man nicht außer Acht lassen, daß der massive Druck gegen den anonymen Schmierfinken in Dresden derart bedrohliche Formen angenommen hatte, daß selbst ein beherzterer Mann als Schladebach es war sich um der von ihm angedeuteten »höheren Rücksichten« willen schon hätte bewogen fühlen können, von seinen Prinzipien abzugehen.

Möglicherweise hat Schladebach nur den Brei angerührt, den ein anderer für ihn aufkochte. Das würde die mentale Übereinstimmung zwischen dem Autor und Schladebach erklären und auch einige winzige Unterschiede: daß Schladebach Julius Mosen dramatisches Talent absprach, aber Wanderer ausnahmsweise über Mosen nicht ungünstig redete, eine Kleinigkeit, die in diesem Zusammenhang aber als wesentlich gesehen und ausgewertet werden will.

Es gab nur wenige Stimmen, die Wanderer zu Hilfe kamen. Die einzige Zeitung, die den oder die Verfasser wirklich in Schutz nahm, war verdächtigerweise der VERFASSUNGSFREUND, der das Anti-Wanderer-Buch zum Anlaß einer scharfen Besprechung nahm, die recht seltsam mit der Zahlenchiffre 18 gedeckt wurde, also mit derselben Chiffre, mit der bis dahin offensichtlich Schladebach seine kleineren Feuilleton-Artikel in der ABEND-ZEITUNG zu zeichnen pflegte. Recht merkwürdig stimmt zudem der Umstand, daß ausgerechnet Schladebach im VERFASSUNGSFREUND sehr gut angeschrieben war und anfangs dort auch Musikkritik trieb — nicht lange, denn die Zeitung, die damals gerade zu erscheinen begann, stellte die Musikkritik bald als nicht zu ihren Zwecken passend ein. Wieder liegt also nahe, Schladebach entweder als Verfasser oder aber doch wenigstens als den bestimmenden Anreger hinter dem Artikel zu vermuten, der ganz danach angetan war, Schladebachs Verfasserschaft oder Mitverfasserschaft zu erhärten. Unter anderem stellte Nummer 18 in Abrede, im Wanderer-Buch gelobt zu werden, sei ein Unglück für den Gelobten, weil alle Bewertungen umgedreht werden müßten. Der Nummer 18 vielmehr erschien das Wandererbuch im wesentlichen richtig, nur in einigen Dingen zu überspitzt formuliert. Für ihn war eine Formfrage, was den Dresdnern eine Sachfrage sein mußte. Und erstaunlicherweise fand wieder Schladebach, als einzige der von Anti-Wanderer angegriffenen, von Wanderer herausgestellten Persönlichkeiten (es waren einige, denen er nichts tat, wohl weil es nicht zweckmäßig schien; der Kritiker Gehe bspw. wurde als namhaft ausgegeben — mit gutem Grund, er war Zensor und hätte dem Buch erhebliche Erscheinungsschwierigkeiten machen können!) eine ausgiebige Verteidigung. Die Nummer 18 war offensichtlich gut, fast zu gut unterrichtet. Die von Anti-Wanderer mitgeteilten Daten böte man wahrscheinlich absichtlich falsch, weil Schladebach dem Verfasser vielleicht sehr unbequem sei. Schladebach erteile keinen Unterricht im Klavierspielen und im Gesang und könne infolgedessen nicht neidisch auf andere sein. Schladebach gedenke auch nicht auszuwandern, da er sich in Dresden ganz wohl fühle: das sollte in Dresden umlaufende Gerüchte widerlegen. Da wird von gehäuften literarischen Arbeiten gesprochen, die ihm zu anderem nicht Zeit ließen. Der Nummernverfasser wußte seine Informationen laut Text *aus zuverlässiger Quelle* — was für eine Quelle soll das denn wohl gewesen sein, wenn unter solchen Umständen nicht Schladebach selbst! Diese Überlegung erhärtet die Vermutung, in Schladebach den Verfasser des kritisierenden Artikels zu erblicken, oder, vorsichtiger ausgedrückt, in dem Verfasser einen Mann zu sehen, dem Schladebach so nahe stand, daß er es selbst gewesen sein könnte. Dann aber schließt sich die Beweiskette damit, daß Schladebach gar nicht daran dachte, den anonymen Wanderer zu verurteilen, wie er ja auch seine Erklärung im ANZEIGER ganz auf Ablehnung der Verfasserschaft beschränkte und nicht ein einziges bedauerndes Wort über oder gar gegen das Pamphlet herausbrachte. Erstaunlicherweise stritt auch der Kritiker im VERFASSUNGSFREUND Schladebachs Autorschaft nicht ausdrücklich ab; es folgte seiner Kritik nur eine Erklärung des Zeitungsredakteurs Dr. Carl Krause nach, er, Krause, sei entgegen anderslautenden Gerüchten keinesfalls der anonyme Wanderer, weil er nur mit der blanken Waffe kämpfe. Das spielte sich in der im August erschienenen Probenummer der Zeitung, also zu einem Zeitpunkt ab, an dem Schladebach wieder von seiner angedeuteten Reise zurück war.

Auch die GRENZBOTEN stellten die tatsächlichen Mißstände und das schlecht vertünchte Unbehagen darüber in Dresden keineswegs in Frage, um so mehr aber den Stil des Wanderer-Buches, der aus einer verbitterten, gehässigen Stimmung hervorgegangen sei; wie sie auch nicht geneigt waren, Anti-Wanderer und seiner gereizten Abkanzelung beizupflichten. Der Erfolg Wanderers wäre größer gewesen, meinte die Leipziger politische Zeitung, wenn er seinen Pinsel mit etwas mehr Humor geführt hätte — um der versönlicheren Wirkung willen. Aber war denn nicht auch von hier aus gesehen die Humorlosigkeit ein typisches Kennzeichen Schladebachs, bei dem es nicht einmal zur bittersten Persiflage langte? Die Leipziger GRENZBOTEN machten auch auf Schladebachs Erklärung in der wichtigsten Dresdner Lokalzeitung aufmerksam; das Rätselraten um den Verfasser habe nunmehr erneut begonnen: die einen bezeichneten das Buch als ein Compagniegeschäft, die anderen bestritten es wegen der stilistischen Gleichförmigkeit.

Aber die Verfasserfrage war doch im Grunde längst zweitrangig geworden; denn ob nun Schladebach der Autor war oder nicht — kein Zweifel bestand daran, daß dieses Pamphlet aus dem Geiste der Schladebachschen Vorstellungen geschaffen worden war. Hier wurde Schladebachsche Negationskritik bis zum Widersinn hochgetrieben, in den Abgründen des Pasquills enthüllte sich schlagartig, zu welchen Ergebnissen kritisch-polemische Konsequenz nach Schladebachscher Manier führen mußte, enthüllte sich die Destruktion der Schladebachschen Methode, bekam die ständige Berufung auf den gefürchteten Dresdner Kritiker ihren methodischen Sinn. Das Pamphlet war Geist oder Ungeist vom Schladebachschen Geist oder Ungeist und mit Schladebachs Namen auf das engste selbst dann verbunden, wenn Schladebach wirklich nichts mit der Vorbereitung und Herstellung des Buches zu tun gehabt haben sollte. Die Verfasserschaft konnte er abstreiten; aber er konnte nicht verbergen, mit dem Autor zu sympathisieren, und nicht widerlegen, daß dieses Produkt auf jeden Fall den Stempel seines Fabrikationsverfahrens trug. Daß Schladebach danach in Dresden moralisch ausgespielt hatte, bedarf keiner weiteren Frage.

e) Schladebachs Entmachtung

Der Prozeß der Entmachtung Schladebachs setzte nicht etwa mit dem (sei es dahingestellt: mehr oder weniger freiwillig erzwungenen) Verlust der ABEND-ZEITUNGS-Position ein, sondern fand darin nur einen vorläufigen Höhepunkt; begonnen hatte er bereits anderthalb Jahre vorher, als am 1. Januar 1845 aus der Schumannschen NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK eine Brendelsche NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK geworden war und der neue Besitzer und Redakteur Franz Brendel unverzüglich eine Dresdner Korrespondenten-Wachablösung vornahm.

Brendel und Schladebach verstanden sich nicht, und beide wußten nur zu genau um die Gründe. Mochte der in die Zukunft schauende Brendel keine Lust haben, sich mit dem mißgünstigen Dresdner Kollegen herumzuärgern, mochte er den kritischen Stil Schladebachs öffentlich als untragbar erklären — die wirkliche Veranlassung für die beschämend-brüskierende Verabschiedung Schladebachs durch Brendel in der Ausgabe der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK vom 15. Februar 1845 lag kaum ein Jahr zurück, als Brendel das persönliche Opfer von Schladebachs beruflicher Selbstsicherheit wurde und Unbilden erlitt, die er ihm nun ohne Verzögerung prompt zurückzahlte.

Anfangs der vierziger Jahre hielt Brendel in Dresden musikgeschichtliche Vorlesungen, aus denen später seine berühmt gewordene GESCHICHTE DER MUSIK hervorging. Im DRESDNER ANZEIGER las man viele und gut aufgemachte Vorankündigungen, die Presse spendete ihm Beifall. In der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK besorgte Schiffner ein paar freundliche, wenn auch oberflächliche und ungenaue Worte. Schiffner war nicht mit allem einverstanden gewesen; aber da stellte sich unerwarteterweise der damals bedeutendste Kenner der alten Musik, Kiesewetter, vor Brendel. In einem für die Gassnersche Zeitschrift geschriebenen Artikel führte Kiesewetter allein aus der Schiffnerschen Formulierung den Nachweis der Unrichtigkeit von Schiffners Darstellung, obwohl Kiesewetter die Brendelschen Vorträge nicht kannte. Davon abgesehen war aber Schiffners Bericht im Grunde doch recht wohlwollend und für Brendel schmeichelhaft ausgefallen, und Brendel mochte damit zufrieden sein. Jetzt mischte sich Schladebach ein. Er konnte sich mit einem so günstigen Urteil über Brendel nicht einverstanden erklären, und im Bewußtsein, als einziger Kritiker die Wahrheit zu sprechen, verfaßte er eine gegen Brendel gerichtete Artikelserie und brachte sie in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK an. Ohne Rücksicht auf die für das Jahr 1844 immerhin bedeutsame wissenschaftliche Leistung Brendels begann Schladebach dessen Vorlesungen Kapitel für Kapitel und Abschnitt für Abschnitt herunterzumachen und dabei in der für ihn charakteristischen unfreundlichen Art klarzulegen, daß er selber das alles viel besser verstehe. Brendel wird über dieses neuerliche und wenig ermutigende Echo in der einzigen bei vorwärtsstrebenden Musikern ernstgenommenen Musikzeitschrift enttäuscht und verbittert gewesen sein. Ausgerechnet am Anfang der Laufbahn (Brendel war wenig über dreißig Jahre alt) in einer derart ungerechtfertigten Form abgeschlagen zu werden pflegt niemals mehr verharschende Wunden zu hinterlassen. Niemand konnte allerdings ahnen, daß derselbe Brendel kaum ein Jahr später vom Schumannthrone aus die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK regieren werde, und für Schladebach kam das dicke Ende jetzt nach.

Brendel suchte sich einen neuen Dresden-Korrespondenten, dessen erste Arbeit bereits in der Ausgabe vom 15. Januar 1845 erschien. Pflicht- und ehrgemäß druckte er zwar aus dem Überhang den letzten, noch von seinem Vorgänger angenommenen Schladebach-Bericht, allerdings wohl betont einen Monat später, seit dem 15. Februar bis zum 15. März in gewohnter Weise in mehreren Fortsetzungen ab, wies aber in einer Anmerkung alle Verantwortung für den Inhalt des Artikels von sich und legte auf überdeutliche Weise klar, daß er weder etwas mit Schladebach noch mit dessen kritischem Stil zu tun haben wollte. *Obiger Bericht befand sich unter den Manuscripten, welche von der früheren Red. a n g e n o m m e n waren, und uns zur Aufnahme übergeben wurden; aus diesem Grunde mochten wir ihn nicht zurückweisen. Wollen wir auch nicht leugnen, daß der Herr Corresp. hin und wieder Treffendes zur Sprache gebracht hat, so können wir*

doch eben so wenig bergen, daß der Ton und die Haltung sowohl in diesem, als auch den früheren Berichten uns nicht zweckmäßig erscheint, nicht von solcher Beschaffenheit, um wahrhaft förderlich zu sein. Dies zu bemerken hielten wir für nothwendig, weil wir die Verantwortlichkeit für Vorstehendes nicht übernehmen können. / D i e R e d. Dabei ist nicht von der Hand zu weisen, daß für den Abdruck auch die damit gebotene unverfängliche Gelegenheit mitsprach, Schladebach über eine Fußnote eine spürbare Ohrfeige zu erteilen. Für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK war das Kapitel Schladebach damit für immer erledigt.

Konnte Schladebach die unangenehmen Auswirkungen dieses für ihn sicher peinlichen Vorgangs wenigstens auf geringerer Ebene mit der Übernahme der regelmäßigen Korrespondenz für Schmidts österreichische WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG einigermaßen abfangen, so gelang ihm auf der Dresdner Lokalebene ein entsprechender Abtausch nicht mehr. Sein Versuch, sich nach seinem Ausscheiden aus der ABEND-ZEITUNG durch Übernahme eines musikkritischen Referats am frisch ins Leben gerufenen VERFASSUNGSFREUND doch noch einen wenn auch geringeren lokalkritischen Einfluß in Dresden selbst zu erhalten, scheiterte an der auf politische Ziele gerichteten Zeitung, die bereits in ihrer vierzehnten Nummer (vom 1. November 1846; die erste Probenummer kam am 22. August heraus) das Feuilleton und damit die Musik- und Theaterkritik, von Schladebach bestätigt, als nicht zu ihrem Beruf gehörig einstellte. Ob zu dieser Entscheidung noch andere, persönlichere Gründe mit beitrugen, ließ sich jedenfalls aus den zu dieser Sache veröffentlichten Bemerkungen nicht entnehmen.

Wurde Schladebach durch diese, ihm sicherlich unerwartete Entwicklung um die Hoffnung gebracht, der ABEND-ZEITUNG auf anderer Ebene Konkurrenz bieten zu können (und wie sehr er sich ärgerte, konnte man aus dem abfälligen Kommentar schließen, die er von der TEUTONIA aus gegen seinen Nachfolger im Amt schleuderte), so war der fortschreitende Prozeß der Entmachtung Schladebachs um ein beträchtliches Stück weitergekommen.

Er setzte sich nur wenige Monate später fort, als Schladebach, ohne Zweifel als Folge des riesigen Hanslickschen Aufsatzes über den TANNHÄUSER, Ende 1846 die Korrespondenz auch für die Schmidtsche Zeitung wieder einstellte oder einstellen mußte. Zwar nahm er jetzt die Korrespondenz für die ältere Leipziger ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG auf, aber weder dieses Blatt noch die gerade erfolgte Gründung der Männerchorfachzeitschrift TEUTONIA, die er mit leitete, konnten ihm eine Entschädigung für die in den letzten vierundzwanzig Monaten verlorengegangenen Einflußgebiete sichern.

Mit der Gründung des DRESDNER MORGENBLATTS kehrte Schladebach für kurze Zeit wieder in das Dresdner Journalleben zurück. Ihm wurde das musikkritische Referat anvertraut, das er diesmal mit etwas kürzeren, aber immer noch sehr umfangreichen Berichten wie zur Zeit seiner Tätigkeit für Schmieder gründlich und prinzipiell wie eh und je wahrnahm, sich jedoch im Ganzen gesehen milder und vorsichtiger aufführte. Er leitete seine neue Arbeit mit einem mehrteiligen Grundsatzaufsatz über Musikkritik ein, mit dem er vermutlich sich und seine vergangene Tätigkeit zu rechtfertigen und für die künftige um Verständnis nachzusuchen gedachte. Nicht zuletzt dieses für die Systemgeschichte der Musikkritik sehr aufschlußreichen Aufsatzes wegen, der (neben der kleineren, weniger bedeutenden Arbeit Schladebachs in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG) einzigen zusammenfassenden grundsätzlichen musikkritischen Selbstdarstellung Schladebachs, dessen kritische Prinzipien sonst nur bruchstückweise aus zahlreichen

Neben- und Zwischenbemerkungen seiner Kritiken mühsam herausgelesen und unvollständig zusammengesetzt werden müssen, kommt dem DRESDNER MORGENBLATT fast dokumentarischer Wert zu. Musikkritisch wichtig wurde Schladebach jedoch nicht mehr. Das Jahr 1848 bot außer den Abonnementkonzerten, die er sehr vernünftig besprach, schließlich kaum noch Gelegenheit, sich musikkritisch in Szene setzen zu können, als ihn die im Schatten der Revolution auftretenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten fast aller wichtigen Sprachrohre beraubte: die TEUTONIA ging unter, das DRESDNER MORGENBLATT endete schon im Juni, die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG im Dezember 1848, und die THEATER-LOCOMOTIVE, für die er zeitweise Korrespondenzen machte, wollte schon früher nichts mehr von ihm wissen.

Schladebach suchte sich neue journalistische Betätigungsfelder; aber keines von ihnen bot auch nur einen annähernden Ersatz fürs Verlorene. Das Trauma Schladebach hatte für die Dresdner Künstlerschaft seine Schrecken verloren.

3. Julius Becker

Julius Becker war noch der sympathischste, weil geistig weiteste unter den wagnerfremden Dresdner Lokalkritikern; er war auch der künstlerisch gediegenste der drei Männer, und der einzige, der als Komponist echte Erfolge verbuchen konnte, die natürlich in erster Linie seine Liedkompositionen betrafen, denen man Gemüt und Herzlichkeit und technisch einwandfreien Tonsatz zubilligte. Seinem siebenteiligen Rhapsodenwerk widmete das Hirschbachsche REPERTORIUM einen sechsseitigen Artikel, der die Komposition unter die besten Stücke der Zeit einreihte, ein Erfolg, auf den sich der Komponist bei dem kritischen Ansehen gerade dieser Zeitung einiges einbilden konnte. Auch die SIGNALE bedachten das Stück mit einem eigenen Aufsatz, aus dem die Freude der Redaktion herauszulesen war, bei ihrem kritischen Mitarbeiter bedeutende Sachkenntnis, geläuterten Geschmack und sichere Haltung bezeugt zu sehen. Zweifellos wurden durch diese und ähnliche Erfolge Beckers Autorität auch als Kritiker beträchtlich gestärkt. Sogar mit Berlioz setzte man ihn in Beziehung: der in Musikfragen allerdings inkompetente Ernst Keil meinte unter Bezug auf ein am 20. April 1843 im Gewandhaus zu Leipzig aufgeführtes Orchesterstück, Becker vermeide den Berliozschen Fehler, dem Hörer mit der Übertragung der Mode malerischer Genrebilder auf die Musik zuviel zuzumuten. Doch versagte Becker bei der großen Orchester- und Vokalmusik. Weder seine Oper von 1848 noch seine selbständigen Orchesterwerke setzten sich durch — sein Feld war das kultivierte Lied, die neuromantische Kleinform aus biedermeierlichem Geist, der sich in ihm von einer vorteilhaften Seite zeigte (und der tendenziöse Roman, wie DER NEUROMANTIKER, 1840, und KLUBIEN UND KOMPAGNIE, 1841, die seine überdurchschnittliche literarische Begabung belegten).

An Wagner sah Becker trotzdem oder gerade deswegen böse vorbei. Der Druck aus Richtung Liedertafelästhetik belastete ihn offensichtlich zu stark und trübte sein künstlerisches Einfühlungsvermögen. Die neue Welt Wagners schien ihm unheimlich zu sein und ihn zu ängstigen. Das beste Zeugnis dafür legte seine *Niederdonnerung* des TANNHÄUSER ab, deren Selbstsicherheit den charakteristischen Abkapselungswillen verriet. Und doch muß Becker von Wagner gepackt worden sein; anders wäre nicht zu verstehen, warum er sich kurze Zeit später auf künstlerische Wege begab, die er in seiner Rezension wenigstens auf Wagner (nicht auf sich?) bezogen noch in Frage gestellt hatte, wie bspw. die Personalunion von Dichter und Musiker — oder fühlte er sich zuvorgekommen? Seine Empfängnisbereitschaft wies damit über alle biedermeierlichen Verklemmtheiten hinaus und hätte ihn möglicherweise bei anderer historischer Entwicklung sogar fähig gemacht, das Phänomen Wagner deutlicher zu erkennen, während er jetzt, anders als Schladebach, Wagner nicht nur bekämpfte, sondern geradezu leugnete. Wo sich Beckers Einfluß ausbreitete, wurde der Name Wagners unterschlagen. Die Spuren des boykottierenden Kritikers Becker sind kaum sichtbar, aber deshalb nicht weniger wirklich gewesen; das Schweigen der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT über Wagner ging zu seinen Lasten. Seine eher schon alberne Philippika gegen den TANNHÄUSER war weniger eine Rezension des Werkes als eine Kritik an der Kritik, die dem Werk seiner Meinung nach zuviel Ehre antat — und hinter der Aufführungsbesprechung des Palmsonntagskonzertes von 1846 klang der knirschende Widerwille hervor, gegen seine eigenen Wünsche und trotz der zweifellos nicht ganz ehrenwerten Pressemachinationen Wagners die Genialität des Kapellmeisters nicht leugnen zu können. Beckers Verhältnis zu Wagner mag das einer Haßliebe gewesen sein. Er ritt auf grammatikalischen Schnitzern herum, ohne deren Wirkungen in Abrede stellen zu können. Die solide Musikerausbildung rang mit der nur emotionell wirkenden Überzeugung, der Weg in die Zukunft könne sehr unlieb anders verlaufen als erwartet. Später mochte Becker allen Grund haben, in Wagner auch die republikanische Ideologie zu bekämpfen. Sein Aufsatz POLITIK UND MUSIK, der im Mai 1848 in den SIGNALEN erschien, ließ keinen Zweifel daran, daß er sich den Sieg des Republikanismus als erheblichen künstlerischen Rückschritt dachte und dabei England, Schweiz und Nordamerika vor Augen hatte, deren künstlerische Lethargie er auf die geordneten demokratisch-politischen Verhältnisse zurückführte. Wieder aber war Becker weitsichtig genug, den Künstler vor der Abkapselung zu warnen und ihm eine Hingabe an die Außenwelt wenn auch nicht im Meyerbeerschen Sinne anzuempfehlen. Der im Ziel letztlich doch unklare Aufsatz sollte den monarchistischen wie den republikanisch gesonnenen Künstler zum Bewußtsein seiner Liberalität bringen — beim Morgenlichte der aufgehenden politischen Freiheit sei sich der Künstler seiner eigenen heiligen Freiheit stolz bewußt. Was Becker, selber voller Zwiespalt zwischen Glauben und Unglauben an die Zukunft, wollte, wurde aus einer Mischung von Wissen um das Ende der großen Zeiten in der Kunst und Verantwortungsbewußtsein gespeist, sich der neuen Entwicklung nicht verschließen zu dürfen. Becker stellte sich Wagner nicht als der beckmessernde Besserwisser entgegen, sondern als der wirkliche Konservative, der sich tastend in die Zukunft bewegt und dem die Geschwindigkeiten drängenderer Zeitgenossen Übelkeitsgefühle abnötigen. So wollte er Wagner einfach nicht wahrhaben — wie weit dabei die Ideologie der von Becker bekämpften Großen Oper noch mitspielte, wird später zu erläutern sein. So viel ist jedenfalls sicher, daß Becker den TANNHÄUSER als französische Effektoper mißverstand.

4. F. W. M. = ?

Die Übersiedlung Beckers nach Dresden fiel zeitlich mit dem durch Brendel veranlaßten Dresdner Korrespondentenwechsel in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK zusammen. Schladebachs Platz nahm ein Kritiker ein, der nie namentlich in Erscheinung trat, sondern seine Korrespondenzberichte grundsätzlich nur mit den initialenähnlichen Majuskeln F. W. M. abzeichnete und seine wahre Identität über ein halbes Dezennium hin mit solch geglückter Sorgsamkeit verbarg, daß sie nie gelüftet wurde und besondere Gründe für diese Geheimnistuerei angenommen werden könnten.

Der neue Mann, der offenbar in hohem Grade Brendels Vertrauen genoß, war ein harter, kenntnisreicher, entschiedener Kritiker, der ungern Pardon gab und insbesondere von Wagner nicht viel zu halten schien. So zog Wagner aus dem Korrespondentenwechsel ebensowenig Nutzen wie anderthalb Jahre später aus der Verlegung des kritischen Schwergewichts von der ABEND-ZEITUNG zum DRESDNER TAGEBLATT. Wohl fehlte der absprechenden Schärfe des neuen Sterns am Dresdner Kritikerhimmel jene verletzende Arroganz, die Schladebach zu so traurigem Ruhm verhalf, doch zeigten seine Sprüche eine enge Verhaftung in der Mentalität der Becker, Banck und Schladebach, womit sich seine ideologische Gruppenzugehörigkeit hinreichend offenbarte.

Man müßte die an Brendel gerichteten Originalkorrespondenzen einsehen können, um den wirklichen Namen des Kritikers zu erfahren, der nicht ein einzigesmal aus seiner Anonymität heraustrat, als fürchte er, sich mit dem Bekanntwerden seines Namens erhebliche Unannehmlichkeiten einzuhandeln.

Am einfachsten wäre es noch, hinter den Initialen ein Mitglied der Kapelle zu vermuten, etwa Friedrich Wilhelm Müller oder Friedrich Morgenroth, den Sohn des (1845 noch nicht verstorbenen) Konzertmeisters Morgenroth. Jedenfalls wäre dann die ängstliche Geheimhaltung des Korrespondentennamens noch am ehesten zu verstehen. Aber das zweite dürfte ausgeschlossen sein, das erste unwahrscheinlich. Schon zeitlich hätte sich ein Abend für Abend beruflich gebundener Musiker nicht auf eine regelmäßige Korrespondenzverpflichtung für eine große Fachzeitschrift einlassen können; zudem war das Risiko, entdeckt und (bei dem Stil des Kritikers) empfindlich zur Rechenschaft gezogen zu werden, viel zu groß. F. W. M. arbeitete schließlich nicht als einmaliger Buchverfasser wie Wanderer, der leicht untertauchen konnte, sondern als Musikschriftsteller, der regelmäßige Korrespondenzen in eine andere Stadt zu versenden hatte, was einen ebenso regelmäßigen wie ausgedehnten Konzert- und Theaterbesuch voraussetzte, bei dem er nicht umhin kam, die Öffentlichkeit auf sich aufmerksam zu machen. Das müßte ein Journalist gewesen sein, der es fertiggebracht hätte, sich unter diesen Umständen über fünf Jahre lang so zu tarnen, daß ihn niemand als Kritiker und Korrespondent erkannt hätte! Ferdinand Heine vermochte seine drei Artikel über Wagner in der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG nicht vor Wanderer, Gutzkow seine gelegentlichen Theaterberichte für Leipzig nicht vor Wagner geheimzuhalten — und ein F. W. M. sollte fünf Jahre lang Dresden mystifiziert haben?

Schied somit ein Kapellmitglied als Verfasser aus, so bot sich als näherliegende Lösung Friedrich Wieck an. Daß Wieck journalistisch tätig wurde, ist bekannt, weniger, daß er auch kritische Referate verfaßte, über die sich Wanderer recht ärgerlich zeigte. *Fr. W i e c k ' s, des Vaters der berühmten Clara Wieck (= Schumann), würde ich, obwohl er sich auch für einen Kritiker in musikalischen Dingen hält und gewaltig groß abspricht, gar nicht erwähnen, wenn ich nicht darauf hinweisen wollte, daß seine Urtheile, so treffend sie hier und da sein mögen, fast ohne Ausnahme nur Ausflüsse persönlicher Zu- oder Abneigung und berechnet sind, die Leichtgläubigen für bestimmt, klar in's Auge gefaßte Zwecke zu bearbeiten. Und die Breitspurigkeit, mit welcher dies geschieht, verfehlt denn doch bisweilen ihres Zweck's nicht, wenigstens bei denen nicht, die durch Arroganz und große Keckheit über die Hohlheit und Inconsequenz solcher Phraseologien sich täuschen lassen.* Wenn ein Pamphletist wie Wanderer, der höchstens die Angelegenheiten Schladebachs besorgte und als bieder, ehrlich und kenntnisreich nur pries, wer sich durch Menschenverachtung und Kulturpessimismus hervortat, über einen gleichfalls schwierigen und menschlich alles andere als empfehlenswerten Kritiker abfällige Bemerkungen machte, dann liegt es nahe nach dem Grund zu forschen. Friedrich Wieck zeichnete mit *DAS* (= Der alte Schulmeister) und seine Kritiken erschienen zu seltenen Malen in den SIGNALEN. Sie hätten kaum ausgereicht, von ihm eigens als Kritiker Kenntnis zu nehmen, wenn Wanderer nicht veranlaßt gewesen wäre, um der Polemik willen die Sprache auf ihn zu bringen. Schladebach war gegen seinen Willen aus dem Korrespondentenamt der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK entfernt worden, und wenigstens seine Abneigung gegen den Nachfolger in der ABEND-ZEITUNG ist bezeugt. Seinem Nachfolger in der Brendelschen Zeitschrift wird er kaum andere Gefühle entgegengebracht haben. War Wieck vielleicht dieser Nachfolger und bedeutete F. W. M. eine der Wieckschen Mentalität zuzutrauende Abkürzung für »Friedrich Wieck, Magister«? Aber ebenso viel sprach gegen eine solche Zuordnung: daß Wieck im Grunde keine Ursache gehabt hätte, sein berühmt gewordenes Zeichen

DAS nicht zu unterschreiben, daß er erst nach 1850 auf den Titelblättern der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK genannt wurde und es ein alter Brauch der Zeitschrift war, dort alle hervorragenden Mitarbeiter zu verzeichnen, selbst wenn sie sich im Text hinter schwer oder nicht zu erkennenden Chiffren verbargen.

Damit käme der dritte Mann ins Spiel, der noch mit dem meisten Recht in eine Beziehung zu F. W. M. gesetzt werden könnte, Julius Becker selbst. In seinem Fall stimmten die äußeren wie die inneren Merkmale gleichweise überein — die äußeren: die Berichte begannen mit der Übersiedlung Beckers von Leipzig nach Dresden; Becker hat während seiner Leipziger Zeit regelmäßig Korrespondenzen über das Leipziger Musikleben verfaßt, die in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK abgedruckt wurden, so daß nicht einzusehen ist, warum er das aus Dresden nicht weiter hätte besorgen sollen, zumal Brendel einen Korrespondentenwechsel verlangte; Becker war der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK eng genug verbunden, um auch Brendels Vertrauen in besonderem Maße zu genießen; Becker zeichnete bis Dezember 1849 als Dresdner Mitarbeiter der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, obwohl semesterlang kein mit *Julius B.* (seiner gewöhnlichen Unterschreibung) gezeichnetes Referat erschien; als Becker nicht mehr auf den Titelblättern der Zeitschrift genannt wurde, verschwand auch das F. W. M. so plötzlich, wie es aufgetaucht war: dem wagnerfreundlich gewordenen Brendel konnten die wagnerunfreundlichen Artikel seines Korrespondenten nicht mehr behagen, und Becker mußte von der Richtungsänderung der Zeitschrift wenig erbaut sein, so daß für beide Teile eine baldige Lösung des Verhältnisses noch das beste war — die inneren: die sinngemäße Übereinstimmung der Kritiken Beckers und des Kritikers F. W. M. (die »Schlüpfrigkeit« des TANNHÄUSER-Textes empfanden nur sie). Aber etliches sprach auch hier dagegen: nicht das Pseudonym, wohl aber Wanderers Schweigen. Wanderer wußte so viele interne Dinge und trat sie ungerührt breit: warum hätte er freundlich ermunternd über Becker schreiben sollen, er lebe seit seiner Heirat zurückgezogen und sei nur bei Gelegenheit der TANNHÄUSER-Niederdonnerung hervorgetreten, wenn er schon seit geraumer Zeit als Schladebach-Nachfolger an der Brendel-Zeitung wirkte und dadurch Schladebach wie Wanderer unangenehm geworden wäre? Aber auch das ließ sich bestreiten; denn Becker war keineswegs, wie Schladebach behauptete, »verstummt«, vielmehr schrieb er in der Brendelzeitschrift zum mindesten Werkrezensionen, »verstummt« war er allenfalls als Konzertkorrespondent, der sich biedermeierlich friedlich nach Oberlößnitz *in ländliche Ruhe zurückgezogen* hatte und demnach viel zu weit von der Stadt Dresden entfernt wohnte, um einer regelmäßigen Konzert- und Theaterkorrespondententätigkeit nachgehen zu können!

Vermutungen bleiben das alles; denn ebenso kann der Außenseiter im Spiel gewesen sein. Es lebten so viele namenlose Musikkritiker in Dresden, die hier und dort einen Artikel verfaßten und dann wieder untergingen — warum soll nicht ein Musiker für Brendel geschrieben haben, der zu einfach war, um an anderer Stelle mit einer großen gezeichneten Arbeit hervorzutreten und sich dadurch zu offenbaren! Da lebte in Dresden ein Konsul Kaskel, dessen Pseudonym C. Lasekk lautete — auch er befaßte sich mit musikalischer und dramatischer Kritik, die er nach zeitgenössischen Berichten sehr freundlich handhabte. Eine Spur hat er nicht hinter sich hergezogen, ob einer der vielen unentschlüsselbaren Wagnerberichte von ihm stammte — wie will man das ohne handfeste Unterlagen nach mehr als einem Jahrhundert Abstand bei so geringen Beweismitteln noch feststellen! Wenn man spekulieren möchte: in der Nummer 28 vom 3. Oktober 1848 berichtete der Leitartikel u. a. über die Jubelfeier der Kapelle aus Anlaß ihres dreihundertjährigen Bestehens. Autor war F. W. M. Aber nicht der ganze Artikel stammte von ihm. Plötzlich hieß es: *Von einem anderen Correspondenten.* Der andere Korrespondent war J. G. Müller, der Dirigent des Männergesangvereins ORPHEUS. War F. W. M. vielleicht sein Bruder?

Wer also verbarg sich hinter F. W. M.? Vermutlich war in diesem Falle wirklich der Außenseiter im Spiel, nämlich der Leipzig-Dresdner Literat und Advokat Dr. Franz Wilhelm Meinert, der 1846 die zu Gunsten Teubners freigemachte Konzession zur Herausgabe einer Dresdner Lokalzeitung erlangte. Das Dresdner Adreßbuch verzeichnete Meinert mit häufig wechselnden Anschriften zwischen 1843 und 1877. Seit 1863 trat er als Herausgeber und Verleger des NATURARZTES auf, seit 1870 nannte er sich Lehrer und Praktikant der Naturheilkunde. Die von Glasenapp nach Dinger-Informationen verbreitete Anmerkung, Meinert sei in die Revolution von 1849 verwickelt gewesen und seit dem

16. Mai 1849 steckbrieflich verfolgt worden, ist irrig. Am 16. Mai wurde im Gegenteil im ANZEIGER nicht etwa Meinerts Steckbrief, sondern seine Verpflichtung als Dresdner Stadtrat und Ernennung zum Vorsitzenden der Einquartierungsbehörden bekanntgegeben, und sicher bezog Dinger (Glasenapp hat die ANZEIGER-Originale wohl nie gesehen) bei der Musterung der Zeitung die gleich nach der Meinert-Bekanntmachung beginnende Serie der Steckbrief-Veröffentlichungen noch auf Meinert. Meinert stand seinem neuen Amt offensichtlich nicht lange vor, jedenfalls zeichnete schon im Juni statt Meinert Flath die Bekanntmachungen der Einquartierungsbehörden ab. Ungefähr zur selben Zeit stellte F. W. M. auch die Berichterstattung für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK ein; der letzte F. W. M. gezeichnete Bericht erschien am 21. Juni 1849 als Schlußstück im Rahmen einer Serienkorrespondenz. Meinert war also nicht in die Revolution verwickelt und sympathisierte auch gewiß nicht mit dem revolutionären Wagner, womit der kritisch distanzierte Ton übereinstimmt, den er in all den Jahren gegen Wagner anschlug. Daß er als innenpolitisch tätiger und von der Krone her zu belangender Mann keinen Wert darauf legte, als Verfasser zumal auch die Hofbühne scharf besprechender Musikkritiken erkannt zu werden, würde ausreichend die Sorgfalt begründen, mit der man die Offenbarung der Chiffre F. W. M. verhinderte.

5. Carl Banck

Banck wurde für Wagner erst beachtenswert, als Schladebach von der lokalkritischen Bühne abgetreten war, also von der Mitte des Jahres 1846 an. Aber Banck weilte schon länger in Dresden und seine Verbindung vor allem mit Becker begünstigte die Wagner wenig dienliche Dresdner Kritikeratmosphäre, so daß sein Einfluß bereits die Tendenzen der RIENZI-Kritik mitbestimmte, auch wenn er noch nicht namentlich in Erscheinung trat, obwohl Wagner ihn der Verfasserschaft eines übel absprechenden Berichtes in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG beschuldigte.

Banck muß als Mensch eine sehr unerfreuliche Erscheinung gewesen sein. Die Zeitgenossen schilderten ihn trotz seiner Jugend als misanthropisch, sauertöpfisch und einsilbig. Er lebte schon vor Wagners Eintreffen als Musiklehrer in Dresden, kam aber nicht recht weiter. Die Freundschaft mit Robert Schumann war an seiner Intrigantennatur zerbrochen. Der heimliche Bewerber um Claras Hand und spitzelnde Zuträger Friedrich Wiecks erntete bei Schumann Verachtung und bei Wieck keinen Dank, als er sich zwar zum Ausspielen gegen Robert Schumann mißbrauchen ließ, aber selbst gezielte, von Wieck mißbilligte Wünsche äußerte und sich in die Rolle des glücklicheren Rivalen hineinträumte. Als Komponist war er nicht sehr erfolgreich, wenn auch anerkannter als Schladebach. Er trieb sich überall herum, ohne etwas Richtiges in die Hände zu bekommen. Nach seiner Heirat mit einer Amerikanerin in den sechziger Jahren wanderte er sogar aus, kam aber nach einiger Zeit wieder zurück, erfolglos wie immer.

Die Dresdner Spuren Bancks sind bis zu seinem offiziellen Wirken in der Dresdner Zeitungswelt in Anzeigen und Leserbriefen sowie in Werkkritiken aufzufinden. Eine Insertion bspw. vom 13. März 1843 im DRESDNER ANZEIGER wies auf eine sehr erfolgreiche Privatsoirée Bancks hin, um deren öffentliche Wiederholung mehrere Fremde dringend baten. Aber Banck war in der Handhabung von Journalmethoden zu geschickt als daß man diese und ähnliche Notizen ohne weiteres als spontane Zustimmungen wirklich Fremder hinnehmen könnte. In der Beurteilung seiner Musik wurde der Protektionismus jedenfalls besonders deutlich. Er verstand es meisterhaft, den zeitweisen Wirbel um sich fernzusteuern. Als er mit seinem Bruder Otto Alexander 1845 von seiner Italienreise zurückkehrte, lief die Nachricht davon durch die ganze sächsische Fachpresse, als ob es

um eine Sensation ginge: Banck sei von Italien zurück, habe Leipzig passiert, um seinem früheren Wirkungskreis als Musiklehrer in Dresden zuzustreben.

Als Komponist fand sich Banck nur in den weniger angeseheneren Zeitschriften bestärkt. Die BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR nannten ihn Ende 1841 einen *bekannten* Liederkomponisten und wußten von Liedvertonungen nach Hoffmann von Fallersleben zu berichten, die nicht durch die Leipziger Zensur gelangt sein sollten, was die Hamburger Zeitschrift mit *Hm! Hm!* kommentierte. Sternaus Andeutungen waren weniger schmeichelhaft. Banck habe in den Tagen seiner Blüte manches schöne Lied geschaffen, was ihm heute nicht mehr gelingen zu wollen scheine. Sternau deutete an, die besten Werke Bancks zählten zur Vergangenheit, die äußeren Verhältnisse des Musikunterrichtgebens wirkten offenbar störend auf sein Genie ein. Wanderer sprach sich über Banck wie über Becker günstig aus: über Becker einhellig, über Banck mit der Einschränkung, er ließe sich hin und wieder etwas gehen. Für Wanderer war Banck ein bekannter und beliebter Liederkomponist. Als Kritiker vereinige er *tiefes und klares Wissen bei echt deutscher Gesinnung mit wohlthuender Eleganz der Darstellung, wenn er auch hier und da vielleicht von einem Vorurtheil oder von einer kleinen Einseitigkeit sich beschleichen läßt* (Becker habe dagegen weniger Tiefe, räume aber der Form noch mehr Rechte ein; er könne als novellistischer Schriftsteller gelten, während seine theoretisch-musikalischen Arbeiten sich nicht weit über die Mittelmäßigkeit erhöben), und er bedauerte es (Mitte 1846), daß sich Banck von dem undankbaren Geschäfte der Kritik zurückgezogen habe. Den SIGNALEN galt Banck als *genial*, seine Kritiken später als gehaltvoll und gesinnungstüchtig, und noch 1854 apostrophierte ihn die Musikzeitung ECHO als *rühmlichst bekannter Komponist*. Zu mehr aber langte es nicht. Banck zehrte im Wesentlichen von seiner frühen Zugehörigkeit zum Schumannkreis; aber auf die Dauer ließ sich nicht übersehen, daß er wie Schladebach als Komponist dem weniger ingeniösen Flügel des Biedermeier angehörte. Hirschbachs grobes MUSIKALISCH-KRITISCHES REPERTORIUM nannte den Komponisten Banck im Januar-Heft 1844 schlichtweg *seicht*. Im Dezember-Heft kam er noch schlechter weg: er sei zwar oberflächlich, vereinige aber alle Eigenschaften, sich in den Kreisen des modernen Dilettantismus ein bedeutendes Ansehen zu verschaffen. Er verstehe sich auf geschickte Anwendung der für Sänger günstigen Effekte, wie wenig sie auch neu seien.

Auch für Banck bekundeten vor allem die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT stärkstes Interesse. Sie druckten gerne seine Kritiken wenigstens in Auszügen nach. Später gesellte sich die NEUE BERLINER MUSIK-ZEITUNG hinzu, die gleichfalls sehr viel von dem Kritiker Banck hielt. Und in der Wirklichkeit war ja auch der Kritiker Banck um vieles besser als der Komponist Banck. Seine in der neuromantischen Ideenwelt Schumanns gereiften Vorstellungen waren alles andere als unvernünftig zu nennen, sieht man vom leidigen Wagnerthema einmal ab. Wenn sich Banck bspw. für die Böhmflöte einsetzte oder gegen das Ventilhorn und die Ventiltrompete aussprach, so folgte er damit einleuchtenden künstlerischen Überzeugungen. Dem Bachbild stand er aufgeschlossen gegenüber, was für die vierziger Jahre noch keineswegs selbstverständlich war; hilfreich förderte er die Dresdner Quartettabende. Von den traditionellen Wohltätigkeitskonzerten der königlichen Kapelle wollte er nicht viel wissen, weil er nicht zu Unrecht den Standpunkt vertrat, man solle mit solchen Ansprüchen nicht immer wieder Musiker behelligen, die selber bitterste Not litten und mit Arbeit überhäuft seien.

Das dunkle Kapitel in Bancks Dresdner Zeit bildete das Wagnerkapitel. Trotz zurückreichender persönlicher Bindungen war Banck kein Wagnerfreund, ohne zunächst deshalb ein Wagnerfeind sein zu müssen. Aber Wagner opponierte schon wenige Monate nach Bancks Amtsantritt als Kritiker des 1846 neugegründeten DRESDNER TAGEBLATTS öffentlich und in so starken, mitunter beleidigenden Worten gegen den halben Jugendfreund, daß sich Banck Nachteile ausrechnen und mit Vorwürfen getroffen fühlen mochte, gegen die er sich abzusichern hatte. Diese Absicherung konnte nur auf Kosten Wagners gehen, der ihn in diese Zwangslage gebracht hatte. Für Wagner endete das übel, weil sich Banck in Dresden anders als Schladebach bald großer Anteilnahme und einer

schnell wachsenden Autorität erfreute. Es kann auch kein Zweifel daran bestehen, daß Banck ein guter und sachkundiger Kritiker gewesen ist. Die Künstler, die sich über ihn günstig aussprachen, wie etwa Reißiger, hatten Ursache dazu.

Bancks Nachteil war seine Orientierung nach Italien — meinte Wanderer so etwas, wenn er von Einseitigkeit sprach? —, die in dieser Form anachronistisch und gleichbedeutend mit der Ablehnung des französischen Opernstils sein mußte und den Gegensatz zu Wagner folgerichtig und unausweichlich machte. Er hätte sich vielleicht mildern lassen; denn wir wissen von Wagner selbst, daß Banck seine Oper DAS LIEBESVERBOT schätzte und Wagner demnach bei ihm künstlerischen Kredit besaß. Die Auseinandersetzungen entzündeten sich denn auch weniger an Wagners Opern als an seiner Dirigierweise, also an einer Tätigkeit Wagners, die zumindest sehr umstritten war. Dadurch daß sich Wagner, der die Banckschе Autorität offensichtlich mehr fürchtete als je die Schladebachsche und sie deshalb zerschlagen wollte, bevor sie sich endgültig befestigt hatte, mit der Abwehr Bancks zu sehr beeilte, machte er die Sache nur um so schlimmer, weil sich Wagner und Banck jetzt gegenseitig zwangen, ihre Positionen unnachsichtlich herauszuarbeiten. So kam es über Jahre hin zu einer nicht mehr abreißenden Kette schwerster unliebsamer Zusammenstöße.

Man kann nicht anders sagen, als daß Banck diesen Privatkrieg sehr geschickt führte und Wagner immer mehr Boden entzog. Er sparte sich unnötige direkte Angriffe, um auf verschwiegen-offene Weise anhaltenden Druck auf Wagner auszuüben, dem Wagner auf die Dauer kaum noch Gegendruck entgegensetzen konnte. Ein zweitesmal öffentlich empfindlich auf Banck zu reagieren verwehrte Wagners sicherer Instinkt für Erfolg — derlei Mittel nutzen sich erfahrungsgemäß schnell ab! Banck Gehässigkeit vorzuwerfen, wie das bei Schladebach möglich gewesen war, hätte keine Glaubwürdigkeit gefunden, weil Banck Wagner mitunter über die Maßen lobte und dadurch die Kritik nur um so wirkungsvoller machte. Er verteidigte bspw. ausdrücklich die Aufführung der neunten Symphonie Beethovens gegen feindselige Urteile nach der Art Schladebachs, und die Wagnersche Einrichtung der Gluckschen IPHIGENIE fand in ihm einen sogar enthusiastischen Fürsprecher. Da mußte man schon die Banckschen Ausstellungen, mochten sie sich als noch so boshaft für den zu erkennen geben, der die Zusammenhänge überschaute, hingehen lassen und die berühmte Faust in der Tasche machen. Man wußte in Dresden doch sehr genau, wer gemeint war, wenn Banck in einem dreiteiligen Leitartikel 1847 den preußischen Königsbefehl zur Aufführung von jährlich drei deutschen Opern würdigte und dann forderte, diese Opern sollten nicht von den lokalen Kapellmeistern ausgesucht werden dürfen, ja die Kapellmeister sollten ihre eigenen Opern nie auf der Heimatbühne zuerst geben lassen. Das war ein harter Kern; aber die Suffisanz, mit der Banck derlei Dinge vorzutragen verstand *(es ... würde den lebendigen Austausch und die edle Selbstverleugnung sehr fördern und die reine Liebe der Hofkapellmeister zur Kunst herausstellen)*, schnitt jeder Entgegnung den Erfolg ab. Was Banck in diesem Falle wirklich meinte, war klar, aber nicht beweisbar. Er bezog sich unmittelbar auf Berliner, nicht auf Dresdner Verhältnisse. Wo also hätte Wagner den Protest ansetzen sollen! Trotzdem wußte jedermann vom Fach, wußte jeder Theaterliebhaber, daß Banck nur auf Wagner zielte. Wenn Tappert von der *giftigen Gemeinheit* Dresdner Lokalkritik sprach, dann hatte er Unrecht, wenn er die Besprechung der Wagnerschen Auftritte meinte; aber er hate nur zu sehr Recht, wenn man die Auswirkungen dieser von Banck — den Tappert nicht meinte; Tappert bezog sich auf Schladebach — virtuos gehandhabten Technik studierte,

zwischen den Zeilen lesen zu lassen. Wagner selber blieb nichts anderes übrig, als dem Rechnung zu tragen und später in der Öffentlichkeit vorzugeben, nur aus diesem Grunde, also unter Berücksichtigung der Banckschen Vorschläge, in der Aufführung eigener Opern zurückhaltender geworden zu sein. Natürlich stimmte das nicht; andere Ursachen zwangen dazu, Wagnersche Opern vorübergehend aus dem Spielplan zu nehmen — aber es machte sich gut. Wagner stellte sich diesmal auf Banckschе Argumentation geschickter ein, um in der Abweisung der Banckschen Forderungen durch das Wagner-Musik verlangende Publikum einen Gegensatz zwischen diesem und dem Kritiker herbeizuführen und dadurch nachträglich eine auf seine Kunst mitbezogene Opernpolitik zu rechtfertigen. So wurde das Thema Banck jedenfalls schnell zu einem eigenen Kapitel seiner Dresdner Administrationstätigkeit, das ihn zutiefst verärgerte.

Banck wiederum verband auf das geschickteste seine italienisch gespeiste Abneigung gegen den die französische Oper schätzenden Kapellmeister mit dem Konservatismus seiner Anschauungen und der Werbung für die eigene Sache. Die Banckschen Artikel kann man an allen möglichen Stellen untersuchen — immer wieder sind sie mit gegen Wagner eingestimmten Zwischentönen gespickt, die er unangreifbar kaschierte und die er versteckt selbst dort anbrachte, wo sie ins Sinnlose gingen und die ohnehin bedeutenden Zweifel in seine menschliche Integrität verstärkten. Als die VOSSISCHE ZEITUNG einige Zeilen über sein Opus 62 *(Volksklänge aus Italien)* brachte, die ihm nicht paßten (z. Bsp. daß er schon seit zwölf Jahren von Italien gesungen habe, was nicht stimme), schrieb er im Oktober 1846 in den SIGNALEN eine wieder gegen Wagner gerichtete Entgegnung, in der es noch unter dem frischen Eindruck seiner Auseinandersetzungen mit dem Kapellmeister hieß: *obgleich ich bei Leibe nicht an dem modernen Brauche theilnehmen will, den Anwalt meiner musikalischen Erzeugnisse gegen vernünftige Kunstkritik abzugeben, wie das manche Componisten größter Werke jetzt mit geschäftskundigem Eifer betreiben* ... eine rethorische Floskel, mit der er gleichzeitig Wagner verdächtigte und sich selbst entschuldigte, nun tatsächlich das doch zu tun, was er angeblich eigentlich gar nicht tun wollte. Das ging eben so geschickt auf Kosten Wagners wie seine an sich nicht unklugen Theaterreformartikel der Jahre 1846 und 1847. Wie stark mußte er Wagner treffen, wenn er im Fahrwasser seines Bruders Otto Alexander (der die Schauspielkritik am DRESDNER TAGEBLATT besorgte) gegen die Ausstattung moderner Opern wetterte und die vorhandenen Mittel retrospektiv ausschließlich für die ältere Musik verwendet wissen wollte. *Sind die Mittel prächtiger Ausstattung vorhanden, so haben ältere accreditirte Opern die erste natürlichste Anwartschaft darauf.* Aber wie er das begründete, war eine Meisterleistung feindselig-rhetorischer Verdrehungskunst! Es sei, so schlußfolgerte er, sogar verwerflich, eine neue Oper glänzend auszustatten, weil dadurch das Urteil bestochen und das Opernereignis zu einer Lebensfrage für die Kasse werde. Der Geschmack erniedrige sich. Die weitgreifenden Vorbereitungen lähmten die Bewegung des Instituts und verliehen der Aufführung die Physiognomie einer großen Begebenheit und einer besonderen Lebensepoche der Intendanz. Vielmehr habe Immermann Recht — *Kunstmittel kosteten wenig Geld und viel Verstand.* Der Intendanten Meinung, es habe nur das Wert, wofür man viel Geld ausgegeben habe, sei folgenschwer irrig und führe zum Ruin der Bühnenkunst.

Viel kalkulierter bezog sich Banck auf die leichter verständliche Seite der Kunstkritik. Schladebach und Becker kämpften gegen Werke, gegen Aufführungen, gegen Künstler, sie entwickelten ihre Gedanken als musikalische Fachleute und sprachen nur die an, die

selber vom Fach oder wenigstens unterrichtete Liebhaber waren. Sie stellten darüber hinaus Meinung gegen Meinung und der Dresdner konnte sie, verstanden oder nicht, hinnehmen, und sich trotzdem an der Musik der Kritisierten freuen. Banck dagegen ließ das Werk humaner davonkommen und bohrte dafür die Fundamente an, die es trugen. Man muß diesen grundlegenden Unterschied zwischen Schladebach/Becker und Banck sehen, um die Gefährlichkeit Bancks zu ermessen, die Wagner sofort erkannte und die ihn dazu verleitete, gegen den Kritiker öffentlich aufzutreten, während er nie ein öffentliches Wort gegen Schladebach oder Becker verlor, die ihm die Arbeit der Entgegnung nicht der Mühe wert schienen — natürlich nicht; denn die Schladebachschen und Beckerschen Urteile wurden durch die Zeit sowieso widerlegt, ihre Erfinder gaben sich der Lächerlichkeit preis — Banck dagegen trieb Kulturpolitik. Um es im Bilde zu sagen: er beschoß das Wagnersche Schiff unter der Wasserlinie, um es zum Sinken zu bringen. Man bedenke doch den sächsischen Sinn für Bescheidenheit! Wie naheliegend edel schien der Vorschlag, ein angestellter Kapellmeister solle seine Opern nicht zuerst auf der Bühne aufführen, an der er wirke. Wie vernünftig schien das — und wie falsch war es. Wo sollte denn in den vierziger Jahren ein Komponist seine Stücke aufführen lassen und aufführen lassen können wenn nicht auf der Heimatbühne, im Falle Wagner also in Dresden! Oder der Appell an die sächsische Sparsamkeit – wie leuchtete die Forderung nach bescheidenerer Ausstattung moderner Opern ein! Daß die Ausstattung ein mitkomponiertes unverzichtbares Element der modernen Oper war, wußte Banck so gut wie Wagner. Die Szene spielte mit, man konnte sie nicht einfach unterschlagen. Aber dem sächsischen Sinn für Sparsamkeit mußte der Banckscbe Vorschlag schmeicheln, so unsinnig auch immer er war. So gewann Banck ständig Boden, den Wagner verlor. Drei Jahre Schladebachkritik schadeten Wagners Ansehen weniger als drei Monate Banckkritik. Banck zielte auf die Struktur; bei aller scheinbaren Humanität war der eigentliche Wagnertöter er, nicht Schladebach oder Becker, die wegen ihrer Fehlurteile nach kurzer Zeit verlacht wurden. So reichte Banck denn auch schon von der Methode her in die Kritik der fünfziger Jahre hinein, die nicht mehr das Einzelwerk Wagners belangte, sondern die kulturelle Idee, die es trug. Ohne das Wissen um Bancks Gefährlichkeit wäre Wagner ihm wohl kaum so erregt entgegengetreten – um sich vordergründig damit ins Unrecht zu setzen.

II. Der Liebesmahl-Streit

1. Präambel

Wagners biblische Szene DAS LIEBESMAHL DER APOSTEL, das am 6. Juli 1843 in Dresden uraufgeführt wurde, war nach Maßgabe der Dresdner Pressesituation somit das erste Wagnerobjekt, an dem sich die taufrische Dresdner Lokalkritik versuchen mußte. Das Ausmaß an Anteilnahme, das ausgerechnet dieser künstlerisch schwachen Chorkantate fast ebensoviel Raum widmete wie vergleichsweise der Uraufführung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS und eine Streiterei entzündete, wie sie sich um RIENZI und HOLLÄNDER auch nicht erbitterter zugetragen hatte, bezeugte die außergewöhnliche Bedeutung des Männergesang- und Liedertafelwesens für das damalige Musikleben Sachsens.

2. Dresdner Liedertafelwesen und die lokalpolitischen Zwangsläufigkeiten

Alle damals führenden musikalischen Persönlichkeiten sind in der einen oder der anderen Weise mit dem sächsischen Liedertafelwesen verbunden gewesen — sei es, daß sie wie Schladebach Männerchöre förderten und eine Fachzeitschrift für Männergesang leiteten (TEUTONIA), oder wie Becker zahlreiche theorethische Schriften und Lehrbücher für Liedertafler verfaßten (HARMONIELEHRE FÜR DILETTANTEN, 1842; MÄNNERGESANGSCHULE, 1845), oder wie Reißiger, Wagner, Hiller und Schumann als Liedermeister und Chorkomponisten wirkten, oder wie Julius Otto überhaupt ganz für den Männergesang lebten. Noch Wagners Pilgerchor aus dem TANNHÄUSER entstand in enger Verbindung zur sächsischen Männerchorpraxis, die Wagner durch seine Wahl zum Liedermeister der DRESDNER LIEDERTAFEL hatte kennenlernen können. Er selber arrangierte das Matrosenlied aus dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER für die LIEDERTAFEL und stiftete ihr am 18. März 1843 die Partitur nebst vierzig Stimmen.

Dresden besaß damals vier Männergesangvereine. Der älteste und zahlenmäßig stärkste war der ORPHEUS, der den auch als Komponisten hervorgetretenen Schullehrer J. G. Müller zum Leiter hatte. Der ausschließlich dank Löwes Unternehmungsgeist über die eigentlichen engeren Gesangs- und Gesellschaftsfreuden hinaus tätigste Verein war die DRESDNER LIEDERTAFEL, die einen ungewöhnlich großen kulturpolitischen Einfluß auf Dresdens Musikleben ausgeübt zu haben scheint und der seit 1842 auch Wagners engster Dresdner Freund, der Arzt Dr. Anton Pusinelli, sogar mit baldigen Ehrenämtern angehörte. Sie setzte die ersten beiden Männergesangsfeste der sächsischen Chorgeschichte ins Werk, die 1842 und 1843 beide nach Dresden einberufen wurden, und gab auch den Anstoß für die Heimholung der Gebeine Webers im Jahre 1844. Diesen Verein leitete Richard Wagner seit 1843. Als er drei Jahre später auf eigenen Wunsch ausschied, wurde Ferdinand Hiller sein Nachfolger, den 1847, als Hiller nach Düsseldorf ging, Robert Schumann ablöste. Der insbesondere gegen die LIEDERTAFEL konkurrierende LIEDERKRANZ unter der Leitung Julius Ottos stand nur der Mitgliederzahl nach hinter den beiden anderen Vereinen zurück; im übrigen war er wohl Dresdens mit Abstand künstlerisch bedeutendster Männerchor. Weitgehend unbemerkt blieb der vierte Dresdner Männergesangverein, der ARION. Dasselbe galt für die Vereine, die sich in den nächsten Jahren bis 1846 wenigstens namentlich bekannt machten, den ODEON und den KÖRTING'SCHEN MÄNNERGESANGVEREIN und, wahrscheinlich, noch einige andere.

Bis zum Ende des Jahres 1842 gab es in Dresden allerdings nur einen einzigen Männergesangverein von nennenswert überlokaler Bedeutung, der auch öffentliche Konzerte veranstaltete, eben die LIEDERTAFEL, die erst im Januar 1839 gegründet worden war und schon Ende des Jahres mit dem wahrscheinlich politisch bedingten Ausscheiden Reißigers als Liedermeister, wie man damals den Chorleiter zu nennen pflegte, und des Hoforganisten Schneider in ernste Schwierigkeiten geriet. Obwohl sich die Mehrzahl der Mitglieder dem Wunsch nach Auflösung des Vereins anschlossen, gelang es einer zehnköpfigen Min-

derheit, darunter dem nachmals überaktiven Löwe und Carl Ferdinand Adam, Anfang Januar 1840 die LIEDERTAFEL neu zu festigen, so daß ihr Weiterbestand jetzt erst gesichert war. Adam, ein Dresdner Musiklehrer und Komponist, später Kantor in Leisnig, der mit dem Lied WIE KÖNNT' ICH DEIN VERGESSEN der Nachwelt unverloren blieb, wurde erster, vom 2. Oktober 1840 an, als sich die LIEDERTAFEL den gebürtigen Leipziger Julius Otto an ihre Spitze wählte, zweiter Liedermeister, und leitete auch an Stelle Ottos das erste selbständige und gleichzeitig historische Konzert vom 26. März 1841, dessen Erlös für die Translokation der Gebeine Webers aus England bestimmt war. Der neue Liedermeister Otto hatte sich im Laufe der dreißiger Jahre als Komponist einen Namen gemacht und fand sich veranlaßt, seine ganze außergewöhnliche musikalische Befähigung in den Dienst der allmählich aufblühenden Männerchormusik zu stellen, die damals noch in ihren Anfängen steckte und schwer um ihre künstlerische und kulturelle Anerkennung kämpfte und erst nach und nach salonfähig wurde.

Zwar hatten Zelter 1809 in Berlin und Nägeli 1810 in Zürich bereits die ersten markanten Vereine gegründet, aber es fehlte an geeigneter Musikliteratur. Man beschränkte sich zunächst auf alte Volkslieder, auf Kirchen- und entsprechende Opernmusiken, bis eine Gruppe von Komponisten, zu der auch Otto gehörte, die fehlenden Chöre sozusagen am Fließband aus sich herauskomponierte. Die Männerchorproduktion Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, Webers, Kreutzers, Methfessels und anderer wurde zwar allerseits lobend anerkannt, war den Sängern aber nicht volkstümlich genug. Volkstümlichkeit — das galt hier als euphemistische Umschreibung der Niveausituation. Die genannten Komponisten schienen geistig zu schwer. Noch der Otto-Biograph Richard Scheumann drückte sich 1904 darüber mit aller unschuldsvollen Männerchorbanalität aus: *Wohl haben die großen Meister der Tonkunst, Schubert, Mendelssohn und später Schumann, für Männerchor geschrieben, doch waren für sie zumeist künstlerische Wirkungen maßgebend. Hier handelt es sich aber um den volkstümlichen Männergesang,* und das »volkstümlich« ließ der Verfasser gesperrt drucken. Diesen Widerspruch zwischen gesellschaftlichem Verlangen und künstlerischem Anspruch verstand Julius Otto wie nur wenige Komponisten seiner Zeit zu überwinden. Man begriff seine Kunst sogleich richtig als wirkungsvoll-ansprechende Verbindung zwischen volkstümlicher und künstlerischer Satzweise. Julius Otto leistete auf diese Weise der Entfaltung des Männerchorgesanges zweifellos gewaltige Dienste: er popularisierte ihn, indem er den Sängern eine musikalisch vereinfachte Literatur schuf, die doch nicht in die Niederungen sentimentaler Kitschmusik und Gassenhauergefilde abglitt. So wurde Otto, der sogar komische Opern für Männergesang hervorbrachte, sehr schnell zum musikalischen Liebling seiner Zeit, was ihm die LIEDERTAFEL damit honorierte, daß sie ihn 1840 zu ihrem ersten Liedermeister erkor. Wie berühmt er tatsächlich war, bewiesen die beiden Denkmäler, die man ihm in Dresden angesichts des Kreuzgymnasiums und in Königstein setzte und das Denkmal noch zu seinen Lebzeiten (18. 11. 1874) in Pirna — die LIEDERTAFEL entsandte eine Deputation dahin —, bewies der gleichfalls schon zu seinen Lebzeiten gegründete Julius-Otto-Bund, bewies das spätere Julius-Otto-Haus, bewiesen die durch nachgelassene Ehrenurkunden erhärteten Ehrenmitgliedschaften in mindestens sechzig Vereinen aus aller Welt, darunter solchen aus Australien, aus Baltimore und aus Cincinnati. Als Otto am 5. März 1877 starb, schrieben die DRESDNER NACHRICHTEN in ihrer Ausgabe vom 7. März: *Wo auf dem Erdballe vier deutsche Sänger beisammen sind, wird man den Schöpfer so vieler volkstümlich gewordener Lieder betrauern.*

In den nachfolgenden Streitigkeiten zwischen LIEDERTAFEL und LIEDERKRANZ und den damit in Verbindung stehenden Auseinandersetzungen um Wagners LIEBESMAHL blieb Adam ein treuer ottonischer Gefolgsmann. Denn aller Ruhm Ottos schloß nicht aus, daß es zwischen ihm und dem Männerchor, dem er vorstand, wegen einer von Otto und seinen Anhängern, nicht aber von der Mehrheit der LIEDERTAFEL begünstigten Aufnahmebewerbung, zu Zwistigkeiten kam, in deren Verlauf Otto am 27. Dezember 1842 den Stab zurückgab und zusammen mit seinem zweiten Liedermeister Adam und weiteren zwölf von der Aufnahmeablehnung verärgerten Mitgliedern aus der LIEDERTAFEL ausschied, um

einen neuen Gesangverein aufzumachen, den LIEDERKRANZ, dessen Mitgliederzahl dank Ottos Ansehen und seines organisatorischen Eifers bald auf fünfzig Sänger anstieg und mit dem er der LIEDERTAFEL nun fleißig Konkurrenz machte. Wenn die beiden Ensembles in wichtigen Anlässen auch zusammenzugehen genötigt waren, so blieb eine üble Parteienbildung doch unausweichlich. Ihr Fanatismus mußte den Betroffenen unerquicklich und den Außenstehenden peinlich sein und ihre Zeugnisse lassen sich in der Literatur allenthalben nachweisen.

Es dauerte viele Jahre, ehe der Zwist endlich beigelegt wurde, und als die LIEDERTAFEL Otto, nach dem Ausscheiden Schumanns, am 12. November 1848 erneut zum ersten Liedermeister wählte, zeigte sich der beliebte Komponist, wie es im Protokoll heißt, *freudig überrascht.* Er leitete jetzt den Verein bis zum 17. Mai 1851, und später noch einmal in den Jahren 1855 bis 1858, um dann, wie vor ihm schon Wagner, Hiller und Schumann, zu einem besonders geschätzten Ehrenmitglied ernannt zu werden.

Fürs erste benötigte jetzt die LIEDERTAFEL einen neuen Liedermeister. Ihre Wahl fiel aus nicht schwer zu erratenden Gründen auf Richard Wagner; denn Julius Ottos Berühmtheit zum Zeitpunkt seines streitfertigen Austritts aus der LIEDERTAFEL setzte Maßstäbe. Mochte man in der LIEDERTAFEL seinem Austritt beipflichten, weil man ihn nicht verhindern konnte oder wollte, so stellte sich doch für die Zurückgebliebenen die nicht leicht zu lösende Aufgabe, einen für Otto gleichwertigen namhaften Ersatz zu beschaffen, um nicht durch den Vorkämpfer des Männergesangs hoffnungslos in die Opposition gedrängt zu werden. Wagner nun stand gerade im ersten Glorienschein eines noch ungetrübten jungen Ruhmes. Er war in kurzer Zeit sogar weit angesehener als Otto geworden. Seine mit einer schönen Uniform bekräftigte Stellung als königlich-sächsischer Hofkapellmeister ließ ihn zudem in den Augen seiner Umwelt eine auch offiziell-repräsentativere Erscheinung sein als der bescheiden zivile Otto. Mit Wagner an der Spitze also konnte die LIEDERTAFEL hoffen, Otto auszustechen und den mit dem Streit vorauszusehenden unerfreulichen Folgen klug zu begegnen.

Die Einzelheiten der Werbung um Wagner, der sich weit weniger als nach ihm Ferdinand Hiller um den Verein mühte, haben die sorgsam geführten Protokolle der LIEDERTAFEL festgehalten. *Beim Stiftungsfeste am 23. Januar 1843 befanden sich unter den Ehrengästen auch: Capellmeister Richard Wagner und Frau. In dem Berichte über dieses Fest findet sich folgende Stelle: »Einen tiefen, freudvollen Eindruck hinterliess Herrn Dr. Löffler's Parodie der »Nächtlichen Heerschau« mit den Schlussworten: / »Das Wort geht in die Runde, / Es tönt von Ort zu Ort: / »Wagner« heisst die Parole, / Er lebe fort und fort.« / In diesem Gedichte wurde der allgemeine Wunsch der Liedertafel, dass Richard Wagner an die Spitze des Vereins treten möchte, zum Ausdruck gebracht. Am 27. Januar begab sich Prof. Dr. Löwe, der damalige Schreibmeister, zu Richard Wagner und trug ihm den Wunsch des Vereins vor, den dieser mit der Erklärung beantwortete: »er werde sehr gern die musi- // kalische Leitung der Liedertafel übernehmen, sofern überhaupt sein hiesiger Aufenthalt sich zu einem bleibenden gestalten werde und soweit seine übrigen Geschäfte es ihm gestatten würden«. Darauf übergab der Gesammtvorstand der Liedertafel noch im Laufe derselben Woche Richard Wagner folgende von sämmtlichen Mitgliedern unterschriebene Adresse: / »Dem Herrn Capellmeister Wagner! / Von hoher Freude und begeisterndem Aufschwunge wurde unser Aller Herz bewegt durch die frohe Kunde, dass Sie, Hochgeehrter, der Mann, der in blühender Thatkraft so Hohes und Herrliches geschaffen, und dessen Ruf durch die ganze musikalische Welt klingt, mit freundlicher Bereitwilligkeit sich an die Spitze unseres Vereins stellen und unsere schwachen Kräfte unter Ihre allvermögende Leitung nehmen wollen. / Gleichlaut und stürmisch drängt sich das Gefühl aus einer und Aller Brust, um Ihnen innigen, bewegten Dank für so wohlwollende Gesinnung auszusprechen. / Der gute Wille wird zur That in uns werden; unsere Kraft wird wachsen; unser Verein wird blühen, und vielleicht schon in nächster Zeit wird das Vaterland hören, wie hoch so begeisternde Leitung uns geführt. / Lassen Sie daher recht bald uns das Glück zu Theil*

werden, Sie, freudiger noch, als diese Worte es vermögen, in unserer Mitte zu begrüssen. / Dresden, am 31. Januar 1843. / Die Mitglieder der Dresdner Liedertafel.« / Am 11. Februar erschien Wagner zum ersten Male bei einer Uebung der Liedertafel im Saale des Gasthofes zum Deutschen Hause, als die Sänger eben unter Brauers und Naumanns Leitung zu üben begonnen hatten. Der Schreibmeister, Professor Löwe, geleitete ihn herein, und Wagner erklärte, dass er »heute nur betrachtend, nicht dirigirend sein Amt als Liedermeister ausüben wolle«. Die beiden interimistischen Liedermeister fuhren daher in der Direction der Gesänge fort. Der wackere Schreibmeister Dr. Löwe, der schon damals das Genie Wagners erkannte, bemerkt hierzu in seinem Protocoll: »Dass indessen auch eine die freundlichste Theilnahme athmende Betrachtung zur tief eingreifenden Direction werden könne, blieb keinem Mitglied verborgen.« Am 18. Februar leitete Wagner zum ersten Male selbst die Uebungen des Vereins, und es erfreute sich der Gesang »einer erhöhteren Pflege und Uebung«, wie die Worte des Berichtes besagen. Am 4. März machte Herr Dr. Pusinelli, // ein eifriges und hervorragendes Mitglied, ein lithographisches, unter Glas und Goldrahmen gefasstes Portrait Richard Wagners der Liedertafel zum Geschenk. Eine Gegengabe bot Richard Wagner, indem er am 18. März das für die Liedertafel arrangirte Matrosenlied aus seinem »Fliegenden Holländer« in Partitur nebst 40 Stimmen dem Verein schenkte. Die Empfangnahme dieser Composition für das Notenarchiv bescheinigt ausdrücklich der damalige Notenmeister Werner. Dann kam es zu einer Beschwerde Wagners und Löwes über zu geringen Probenbesuch, der sich angesichts des bevorstehenden zweiten Männergesangfestes u. U. übel auswirken konnte. Sie ist in die Wagnerschen Briefausgaben als Schreiben vom 20. April 1843 eingegangen. Eine Verstimmung gab es nicht. *Die Begeisterung für Richard Wagner in der Liedertafel war gross. Die Seele derselben war namentlich Dr. Pusinelli. Schon am 22. Mai 1843 hatte man Richard Wagner zu seinem Geburtstage ein Ständchen gebracht. Vierzig Sänger, die mit bunten Lampen herbeizogen, trugen dabei unter Anderem folgende Dichtung Pusinellis (nach der Melodie: »Singet dem Gesang zu Ehren«) vor: / Singet zu des Meisters Ehren / Aus der vollen Männerbrust. / Lasset unser Lied ihm lehren, / Dass sein Werth uns froh bewusst. / Lasst an dieses Festes Tage / Unser Herz in raschem Schlage, / Unsern Mund mit Jubelsang / Künden der Gefühle Drang. /*
Lasset frei es uns bekennen, / Was sich tief im Busen regt, / Dass wir stolz den unser nennen, / Dass der unsern Namen trägt, / Dem im Reich des ewig Schönen, / In dem Himmel der Camönen / Seltne Gabe ward verlieh'n: / Hohe Kunst und edler Sinn. /
Von der Ostsee rauhem Strande, / Von der mächt'gen Seinestadt / Kehrt er heim zum Vaterlande, / Zu dem heimischen Gestad. / Unter fremden Nationen, / Unter weit entleg'nen Zonen / Wahrte er in Freud' und Leid / Deutsche Treu' und Biederkeit. // Drum ertöne ihm Willkommen / Freudig aus der Brüder Mund, / Jubelnd sei er aufgenommen / In den heitern Freundesbund; / Seine Kunst und seine Tugend / Blühe fort in frischer Jugend, / Und umstrahlt von Ruhmes Glanz / Schmück' ihn stets der Freude Kranz.« / Und ebenso wird von dem Stiftungsfeste am 28. Januar 1844 berichtet: »Dem hohen Genius Richard Wagners brachte man eine freie, freudige Huldigung, und dieser dankte gerührt mit der ihm eigenen Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit. Die Liedertäfler haben Wagner viele Ehrungen dieser Art zuteil werden lassen, um ihm ihre Geneigtheit und Dankbarkeit zum Ausdruck zu bringen. *Bei dem Stiftungsfest am 26. Januar 1845 wurde besonders begeistert ein Trinkspruch des Capellmeisters Crebs, der als Gast anwesend war, auf den deutschen Männergesang aufgenommen, sowie ein Hoch, das J. G. Müller auf drei wackere Handwerksleut', einen Schneider, einen Weber (Carl Maria von) und einen Wagner, brachte.* In den Versammlungen der letzten Monate vor dem November 1845 war Wagner nach den Angaben der Festschrift-Unterlagen bereits immer abwesend, und am 6. November 1845 kündigte er sein Verhältnis in höflicher Weise auf *. Von Wagners Anerbieten

* Wagner schrieb damals unter anderem: *Sie* (die Gründe für seine Kündigung) *betreffen lediglich das Wohl der Liedertafel, das durch mein längeres Wegbleiben in der bisherigen Stellung unverkennbar gefährdet wird.* Die neue Gesamtausgabe der Briefe Wagners, die diesen Text nach Kapp und nicht nach der Erstveröffentlichung in der Festschrift der LIEDERTAFEL wiedergibt, schreibt an dieser Stelle ein sinnveränderndes ›Verbleiben‹ statt ›Wegbleiben‹. Wagners gemeinsam mit Löwe verfaßter Mahnbrief an die Sangesbrüder, in dem auch auf die Konkurrenzstreitigkeiten angespielt wurde, um die Vereinsmitglieder anzuspornen, sprach nach der Erstveröffentlichung von *einer nachdrücklichen Einladung an die Mitglieder der Liedertafel,* die Briefausgabe dafür von einer ›ausdrücklichen Einladung‹.

(Wunsch nannte es der Verein), auch fürderhin der LIEDERTAFEL anzugehören, nahm man mit großer Befriedigung Kenntnis und erwählte ihn auf Antrag des Vorstandes *in Anerkennung seiner ausgezeichneten Talente und Verdienste, seines hohen Rufes und seiner bedeutenden dichterischen und künstlerischen Stellung zum permanenten, ausserordentlichen Vorstandsmitgliede ohne specielle Function, jedoch mit berathender Stimme,* was Wagner freundlich annahm. Pusinelli machte dem Verein von Wagners Zustimmung schriftlich Mitteilung, legte aber selber bei dieser Gelegenheit unter eingehender Begründung sein Amt als Schreibmeister nieder, das er vom 26. April bis zum 22. November 1845 mit außerordentlichen Verdiensten um den Verein innegehabt hatte und das damals gleichbedeutend mit der Aufgabe des ersten Vorsitzenden war. Über Hillers Eintritt — Hiller ließ sie in seinem Abonnement-Konzert vom 15. 12. 1846 mitwirken — an Wagners Stelle zeigten sich die Liedertäfler sehr beglückt. Pusinelli, der in der LIEDERTAFEL die unverbrüchliche Lebensfreundschaft mit Richard Wagner schloß, schrieb noch ins Protokoll: *Die Liedertafel hat in der That Glück, und ich freue mich darüber aus ganzer Seele, dass sie zwei der ersten Grössen am musikalischen Sternhimmel zu den Ihrigen zählen kann: Richard Wagner und Ferdinand Hiller sind Liedertäfler.* Zwei Jahre später hätte er hinzufügen können: auch Robert Schumann. Wagners LIEBESMAHL DER APOSTEL sang die DRESDNER LIEDERTAFEL zu Lebzeiten Wagners nur noch einmal am 3. Mai 1872 zusammen mit 50 anderen Sängern auf Einladung des Dresdner Richard Wagner-Vereins. Eine Notiz über Wagners Tod verzeichneten die Akten erstaunlicherweise wohl nicht, auch eine Trauerfeier scheint nicht abgehalten worden zu sein. Wohl nahm die LIEDERTAFEL eine Einladung des Berliner Wagner-Vereins an, im Rahmen einer Wagner-Trauerfeier am 13. Februar 1885 das LIEBESMAHL zu singen. Das Konzert wurde wenige Tage später, am 24. Februar, in Dresden wiederholt. Der Name Wagner tauchte nur noch einmal im Zusammenhang mit der Kirmes von 1877 auf. Dort führte man am 24. November die LOHENGRIN-Parodie des langjährigen ersten Vorsitzenden und späteren Präsidenten der LIEDERTAFEL auf, des Rechtsanwalts Dr. Poetzsch.

Mit der Annahme dieses ihn zumal wenig interessierenden Amtes dürfte Wagner gleich zu Anfang seiner Dresdner Tätigkeit einen der schwersten taktischen Fehler begangen haben; denn ohne es wirklich zu wollen, verwickelte er sich dadurch zwangsläufig in die albernen internen Männerchorintrigen und Männerchortratschereien bürgerlicher Vereinsmeiereien, für die er sich doch so gar nicht interessierte.

Notgedrungen mußte er sich die Gegnerschaft Ottos und seines nicht unbeträchtlichen Anhangs zuziehen. Die Wachablösung war nicht friedlich vor sich gegangen. Otto hatte sich grollend zurückgezogen und seinen Posten sicher in der geheimen Hoffnung zur Verfügung gestellt, der alte Chor werde ohne seine Leitung bald jede Bedeutung verlieren, zumal er ein Konkurrenzunternehmen dagegensetzte. Wagner schien solche Erwartungen zu durchkreuzen und Otto verlor darob die Fassung. Daß er bis ins hohe Alter hinein von Wagner nichts wissen wollte ist eine von allen Gewährsleuten bestätigte und vielfach unverstandene Tatsache; denn Otto galt im allgemeinen als konzilianter Mann, der viel zu friedliebend war, um irgendjemandem auf die Dauer wirklich zu nahe zu treten. Aber Wagner mußte er wirklich gram sein. Er sah sich in dem, was seine geistige Existenz ausmachte, völlig unnötig durch einen jungen Kapellmeister bedroht, der doch auf ganz andere Dinge zielte als auf den bescheidenen Wirkungskreis eines Männerchordirigenten. Für Wagner war lästige Nebensache, was Otto Lebenserfüllung bedeutete, und Otto mochte sich nicht zu Unrecht fragen, warum ihn der Kapellmeister nicht in Ruhe seine harmlose Tätigkeit ausüben ließ, sondern sich offensichtlich nur so zum Spaß in Querelen einmischte, die ihm nichts nutzen und andere nur beunruhigen konnten. Otto wurde böse, und das um so hartnäckiger, je weniger er den Sinn des ganzen Unternehmens verstand, und so zeigte er sich zu Ungerechtigkeiten bereit, die sonst nicht in seiner Natur lagen. Deshalb setzte er wohl kaum dem Schladebachschen LIEBESMAHL-Pamphlet in der TEUTONIA, die Otto mitherausgab, Widerstand entgegen. Damit stimmte sich aber auch der Ottosche Anhang gegen Wagner ein, und das war nun einmal die gesamte Dresdner

Lokalkritik, das war aber auch ein Teil der österreichischen Fachkritik; denn Schmidt, der Herausgeber der einzigen österreichischen Musikfachzeitschrift, spielte gleichfalls in der Liedertafelbewegung eine hervorragende Rolle. Es ist deshalb keineswegs übertrieben, in Wagner zum Teil ein Opfer des Dresdner Männerchorgetratsches zu sehen, dessen Auswirkungen der frisch in Dresden angekommene junge Komponist gar nicht richtig einzuschätzen vermochte.

Daß Wagner das Liedermeisteramt besonderen Spaß gemacht haben sollte, kann man beim besten Willen nicht behaupten. Diejenigen, die ohnehin an Wagner kein gutes Haar ließen, vor allem Wanderer, schimpften geradezu, Wagner habe sich für das Dirigieren der LIEDERTAFEL überhaupt nicht interessiert und sei erst wieder zu sehen gewesen, als er den Verein für die Besetzung der TANNHÄUSER-Chöre benötigte. Wagner hat das später unverblümt bestätigt. *Die Dresdner Liedertafel gelang es mir nur mit großer Mühe wieder vom Hals zu schaffen,* meinte er dazu, und die künstlerische Nichtigkeit des Vereins war auch kaum geeignet, Wagner zu begeistern. Die LIEDERTAFEL setzte sich vorwiegend aus jungen Kaufleuten und Beamten zusammen, die weniger Musik als gesellige Unterhaltung trieben und deren organisatorischer Motor Professor Löwe war, ein ehrgeiziger, offensichtlich etwas polternder, biederer, aber ungeschickter Mann, der sich leicht in Streit begab. Für Julius Ottos Ausscheiden aus diesem Verband gab es in der Tat hinreichende Gründe. Die bedeutendste Leistung, die der LIEDERTAFEL eben dank der rücksichtslosen Energie Löwes zu verwirklichen gelang, war die Rückführung der Gebeine Carl Maria v. Webers nach Dresden — eine weitere, die Veranlassung zur Einberufung des Zweiten sächsischen Männergesangsfestes nach Dresden und damit an Wagner den Auftrag zur Herstellung einer großen Chorkomposition eigens für diesen Zweck gegeben zu haben.

3. Zur Entstehung und Bedeutung des Oratoriums

Die Tätigkeit für die LIEDERTAFEL ließ Wagner das LIEBESMAHL DER APOSTEL schreiben, eine Pflichtübung für Männerchor, mit der er sich von den lästigen lokalpatriotischen Männerchordisputationen freikaufte, ohne über ein Gelegenheitsstück hinauszugelangen. Um geistliche Musik von Qualität schaffen zu können fehlte es ihm an religiöser Einstimmung wie vor allem an kirchenmusikalischer Erfahrung, und die trotz ihrer äußerlichen Aufwendigkeit geschmacklich sehr dürftige Dresdner Hofkirchenmusik war erst recht nicht geeignet, in Wagner Begeisterung für die Gattung zu wecken oder auch nur stilistisch nachahmenswerte, handwerklich einwandfreie Rezepte weiterzureichen. Wagner hat denn auch seine Komposition mit großer Nüchternheit beurteilt. Was er mit ihr bezweckte, schien gescheitert zu sein. Die Klangkombination, die ihm vorschwebte, verkehrte sich ins Bedrückende. Vom historisch Nachgehenden, dem Geschmacksverlust einer ins Kirchliche übergeführten Opernkunst, war in Dresden nirgends die Rede, bei Wagner nicht und nicht bei seinen Kritikern; woher auch, weder die klassische evangelische noch die klassische katholische Kirchenmusik war der biedermeierlichen Verfilzung genehm. Die Maßstäbe für den wirklichen Mangel des Stückes lagen in Dresden nicht vor. Es blieb bei dem, was das LIEBESMAHL dem Komponisten und den Zeitgenossen bedeutete — den Zeitgenossen ein liedertafelndes lokales Wahrzeichen, dem Komponisten ein vokales Experiment, mit dessen Verlauf er nicht zufrieden war. *Zunächst galt es ... sämtliche sächsischen Männergesangvereine zu großen Festaufführungen nach Dresden zu berufen. Zur Durchführung dieses Planes ward ein Komitee niedergesetzt, welches Löwe, da es bald scharf herging, zu einem vollständigen Revolutionstribunal ausbildete, darin er, als die große Zeit der Erfüllung herannahte, Tag und Nacht in Permanenz präsidierte und durch seinen rasenden Eifer sich meinerseits die Benennung Robespierre erwarb. Ich konnte mich glücklicherweise, trotzdem auch ich an die Spitze dieser Unternehmung gestellt war, seinem Terrorismus entziehen, da ich genügend durch Anfertigung einer gro-*

ßen Komposition, welche ich für die Festaufführung zugesagt hatte, in Anspruch genommen war. Mir war nämlich die Aufgabe zugeteilt worden, ein größeres Stück für reinen Männergesang, welches möglichst die Zeit einer halben Stunde ausfüllen sollte, zu schreiben. Ich erwog, daß die ermüdende Monotonie des Männergesangs, welche selbst das Orchester nur wenig erfrischen sollte, einzig durch Anwendung dramatischer Motive erträglich zu machen war, und entwarf daher eine größere Chorszene, zu welcher ich das Pfingstmahl der Apostel mit // der Ausgießung des Heiligen Geistes in der Weise ausführte, daß das Ganze, mit völliger Umgehung wirklicher Solopartien, einzig nur von verschieden gegliederten Chormassen, wie der Zweck es erforderte, auszuführen war. Es entstand hieraus mein in neuerer Zeit hie und da zur Verbreitung gelangtes LIEBESMAHL DER APOSTEL, *welches ich, da ich es in einer gegebenen Zeit unter allen Umständen zu liefern hatte, gern unter die Rubrik der Gelegenheitskompositionen zu reihen erlaube. Nicht unerfreut blieb ich jedoch durch den Erfolg dieser Arbeit namentlich in den Proben, welche die Dresdener Sängerchöre allein unter meiner Leitung davon hielten. Als sich dann in der Frauenkirche, wo die Aufführung stattfand, aus ganz Sachsen 1200 nominelle Sänger zum Zwecke des Vortrages meiner Komposition um mich scharten, überraschte mich dagegen die unverhältnismäßig geringe Wirkung, welche aus diesem unermeßlichen menschlichen Körpergewirr an mein Ohr schlug, und die hierbei gemachten Wahrnehmungen von dem Törigen solcher massenhaften Gesangsunternehmungen erweckten in mir für alle Zukunft einen entschiedenen Widerwillen gegen ein Befassen mit ähnlichem.* Wagner war dem standfesten männerchoreifernden Professor entkommen, nicht aber den Querelen, die folgten. Seine Stellung im Musikfest war zu herausgehoben, die lokalpatriotische Repräsentanz zu sehr mit auf seine Person zugeschnitten, als daß die Uraufführung des LIEBESMAHLS eine künstlerische Angelegenheit hätte bleiben können. Die Chorkantate bildete den Mittelpunkt des Hauptkonzerts in der Frauenkirche, und der stadtpolitische Anlaß war schwerwiegend genug, um auch solche Zeitungen zu Kommentaren zu veranlassen, die keine Konzert- und Theaterberichterstattung kannten.

4. Zur Berichterstattung

a) Erste Stimmen. Gesellschaftliche und politische Überlegungen

Die Berichte der ersten Tage nach dem Musikfest handelten Wagner nur in Nebensätzen ab. Das Schwergewicht lag auf dem geselligen Teil, und die nationalen Erwartungen, die sich an das Fest knüpften, fanden ausgiebige Beachtung. Der große Bericht der ABEND-ZEITUNG vom 13. Juli entwickelte keine künstlerischen Ehrgeize, sondern würdigte mit erstaunlich sicherer Entschiedenheit die national-politische Bedeutung des Festes. Das war ein lesenswertes Feuilleton von geballter musikpolitischer Kraft: im Vordergrund stand die Vereinigung aller sächsischen Chöre zu einem Brudertreffen von Gleichgesinnten ähnlich den politischen Erwartungen auf ein einiges Deutschland, nicht das erst mit dieser Vereinigung zu gestalten möglich gewordene künstlerische Erlebnis, das nur Mittel zum Zweck schien. Verfasser war Robert Schmieder selbst, der damit eine kluge Einführung geliefert hatte.

Die beiden frühen Berichte der LEIPZIGER ZEITUNG vom 8. und vom 10. Juli schürften weniger tief, vermittelten aber sorgfältige Bilder vom Ablauf des Festes und von seiner gesellschaftlichen Bedeutung. Zwar bettete die Augsburger ALLGEMEINE ZEITUNG in ihren Bericht vom 14. Juli einen Satz mit *von unserem genialen Componisten Wagner* ein, das war aber auch schon alles. Spätestens der für Wagner ziemlich verkühlende Artikel ausgerechnet in der Brockhausenschen DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG vom 13. Juli 1843

erweckte den Anschein, als ginge sein kleines Oratorium mehr oder weniger spurlos unter. Den Bericht in der Zeitung seines Schwagers mußte er als das nehmen, als was er auch gemeint war: als eine mit dem höflichsten Gesicht ausgeteilte Ohrfeige. Da bekam Wagner zwar etwas von einem Meisterwerk zu lesen, das sein Oratorium sein sollte, und auch sonst sparte der unbekannte Autor nicht mit schmückendem, lobendem Wortbeiwerk; aber deutlicher war die Unzufriedenheit mit der Sache als solcher zu spüren. Die Warnung des Referenten vor einer Fortsetzung dieses Feststils, die sich gegen die ganze Art richtete, in der es aufgezogen worden war, kam nicht grundlos. Da sprach echte Männerchormentalität mit. Lieber mehrere kleinere Stücke zu wünschen als die wuchtende Fülle halbstündiger Chorwerke, die Anrede, ein Musikfest, das wahrhaftig ein Volksfest werden wolle, müsse leichter verständliche Musik ausführen lassen — alles das wäre nicht neu gewesen, weil es die schmerzende Wunde allen Männerchorsingens berührte, das Niveau. Auffällig war an diesen Bedenken allein, daß sie sich gegen Wagner richteten. *Man braucht deshalb nicht herniederzusteigen, man kann deshalb immerhin das Volk auf die Höhe der Kunst emporheben.* Nun, das berief die alte Phrase vom Waschen ohne naß zu machen. Der Autor wäre kaum in der Lage gewesen, auf näheres Befragen Auskunft darüber zu erteilen, wie er diesen Widerspruch wolle lösen können: keine Kunst und doch Kunst, Volkstümlichkeit, die allen verständlich ist, für ein Volk, das auf die Höhe der Kunst »immerhin« gehoben worden ist. Aber das waren ja Banalitäten! Die folgenden Sätze in dem Monsterbericht trafen genauer: *Besser ist bei solchen Gelegenheiten, bekannte Meisterwerke gut ausführen, als bei unbekannten Gefahr laufen, nicht verstanden zu werden und somit den Zweck zu verfehlen.* Hier spukte also das *sehr gelehrt und gediegen* der LEIPZIGER ZEITUNG höchst unangenehm ausgefaltet weiter. Gegen wen anders als gegen Wagner konnte sich das richten — sein Oratorium war doch das einzige unbekannte größere Stück des Festes!

Die Vorbehalte mußten Widerspruch nicht nur um Wagners willen herausfordern: denn in ihnen schlug das allgemeine Unbehagen am Fest durch, das in erster Linie ein cliquengebundenes personal-politisches Unbehagen gegen die Gestalt des ersten Vorsitzenden Löwe war, und es kündete sich die opponierende Gruppe der Männerchoristen an. Ohne diese Zusammenhänge könnte man wahrscheinlich das *Von Dresden eingesandt* der LEIPZIGER ZEITUNG zwei Tage später kaum richtig unterbringen. Ob Wagner dahinterstand, läßt sich nur vermuten. Der böse Zungenschlag im späteren Bericht der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT vom 27. Juli gerade gegen diesen Leipziger Artikel aus Dresden zeigte den Ärger, der sich im Kreis um Otto breitgemacht hatte. Dieses bissige *langen »eingesandten« Artikel* unterstellte die Absicht und lag möglicherweise damit nicht einmal falsch.

b) Eingesandt für die Leipziger Zeitung — eingesandt für Richard Wagner

Sowohl in den wagnerfreundlichen wie in den wagnerfeindlichen Zeitungsberichten fällt das Raumverhältnis in dem Augenblick auf, in dem man überhaupt einmal das LIEBESMAHL in die Mitte der Fehde rückte. Man widmete sich ihm mit einer Ausführlichkeit, auf die die anderen Stücke des Festes offensichtlich keinen Anspruch machen durften, und selbst dort, wo dem Stück wenig Gutes nachgesagt wurde, geschah das mit einer Umständlichkeit, die mitunter doppelt so viel Platz brauchte wie für die anderen Kompositionen des Festes zusammengenommen.

Die LEIPZIGER ZEITUNG begründete das in ihrer Ausgabe vom 15. Juli für ihren Eingesandt-Bericht mit dem Hinweis, die anderen Stücke des Festes erfreuten sich längst all-

gemeiner und liebevoller Anerkennung. Sie hielt es also nötig, den beiden vorangegangenen Berichten diesen dritten nachzuschieben, der ausdrücklich nichts anderes sein wollte als ein LIEBESMAHL-Bericht. Die Einführung in Handlung und dramatische Situation der Kantate wie die Terminologie des Berichts verrieten die Hand eines zu Wagner in einem auch persönlich wohlwollenden Verhältnis stehenden Mannes. Wieder einmal zahlte sich für Wagner seine Verbindung zur LEIPZIGER ZEITUNG als der Staatszeitung aus. Was ihm sein eigener Schwager nicht zubilligen wollte oder konnte, hier gelang es. Der unbekannte Kritiker, der wieder Theodor Winkler gewesen sein könnte, sprach vom *frommen, weichen Gemüth* des Komponisten, er wertete Dichtung wie Komposition höchst anerkennend, und er nannte das Gegeneinanderspielen der drei Apostelchöre mit ihren unterschiedlichen Gefühlsebenen meisterhaft und originell in Auffassung und Durchführung. Die ganze Darstellung war geschickt, mitreißend, spannend und zudem liebevoll gehalten. Hier war ein literarisch durchgeschulter, mit den Gesetzen bester Erzählweise wohlvertrauter Literat, nicht nur ein bewertender Fachkritiker am Werk gewesen, den die Aufführung des LIEBESMAHLS wirklich gepackt hatte. Die Leser dieser kleinen Studie legten den Bericht sicher mit dem Bewußtsein aus der Hand, Wagners LIEBESMAHL sei eine ergreifend-schöne Komposition von ausnehmend guter Wirkung. Sogar eine schmale Apologie baute der Verfasser noch ein, indem er den von Fachleuten bemängelten späten und angeblich unmotivierten vollen Orchestereinsatz nach langem a capella Satz aus der Intention des Stückes als notwendig und organisch erläuterte.

Der Frage nach dem musikalischen Wert der Komposition wich der Kritiker allerdings aus, was erneut gegen einen eigentlichen Musikkritiker sprach. Da flüchtete er in die Phrase von der Vereinzelung der Aufführung, die eine gründliche Beurteilung des musikalischen Wertes nicht erlaube. Statt dessen spielte er mit den üblichen Redensarten von der sichtlichen Erbauung von Ausführenden und Hörern und der damit vollbrachten Zweckerfüllung der Komposition, die das *Gemüth des Zuhörers zu frommer Andacht und Begeisterung* hinreiße. Der Bericht schloß mit einer generellen Apotheose Wagnerscher Musik, die »überhaupt« sei, was sie sein solle, nämlich *der lautere Ausdruck, die verständliche Sprache, die treue Dolmetscherin dessen, was gedacht, gefühlt, gethan wird* und weiter *Sie ist eine darstellende Kunst, eine Malerei in Tönen, welche die Unnatur, die Pedanterie und das Vorurtheil verachtet und in frischer Lebensfülle und Kraft sich selbst die Bahnen eigner Genialität vorzeichnet,* ein Satz, der vielleicht recht gut die Erscheinung Wagners im Jahre 1843 aus der Sicht seiner Zeitgenossen kennzeichnete, nur daß die wertmäßigen Schlußfolgerungen dann je nach Mentalität anders aussehen mußten.

c) Der Lokal-Streit

War dieser in seiner Absicht unmißverständliche Bericht noch ganz auf Wagner zugeschnitten, so begann nur einen Tag später der eigentliche Lokalstreit um das Fest. Eingeleitet wurde er am 16. Juli durch einen langen Artikel in den SÄCHSISCHEN VATERLANDSBLÄTTERN, dem zwei Tage später ein nicht minder langer im selben Blatt folgte, sekundiert von einem Bericht in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK am 20. Juli und einem weiteren eine Woche später am 27. Juli in der Dresdner ABEND-ZEITUNG. Dieser wohlabgestimmte Strauß böser und kritischer Arbeiten war eine einzige große Abrechnung mit der Festleitung, der man außer mancherlei anderen Dingen vor allem Bevormundung, schlechte Organisation, zweifelhafte Programmwahl und lokalpatriotisch-eigensüchtiges Verhalten vorwarf. Der geharnischte Protest richtete sich in erster Linie gegen Löwe,

aber auch gegen Müller, den Leiter des ORPHEUS, dessen Verein zusammen mit der LIEDERTAFEL das Fest ausgerichtet hatte.

Die Einzelheiten dieser Vorwürfe lassen sich vor allem in den beiden ganz auf Kampf eingestellten Berichten der SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER nachlesen. Sie waren um so unangenehmer, als sie offensichtlich nicht widerlegt werden konnten. Wagners »Robespierre« Prof. Dr. Löwe hatte zu viele Leute vor den Kopf gestoßen, als daß seine Verdienste die Nachteile seines Verhaltens noch hätten aufwiegen können. Selbst wenn nur die Hälfte von dem, das man ihm vorwarf, den Tatsachen entsprach, würde es ausreichen, sein taktisches wie sein sachliches Geschick in Frage zu stellen. Eine Sängerwiese fern von einem bewohnten Ort zu wählen, die Sänger zu weit ab vom Publikum und außerdem in Kreisform zu postieren, Barrieren einem Fest anzutun, das ein Volksfest sein sollte, sich beim anschließenden Festmal die besten Sitze zu suchen und die Gäste ins Dunkle abzuschieben und ihnen außerdem noch den Mund zu verbieten — das waren wenig billigenswerte Entscheidungen und erbrachten Nachteile, die in Kauf zu nehmen schon einen sehr rechthaberischen Präsidenten an der Spitze des Unternehmens voraussetzte. Es hatte zwar einige Zeit gedauert, bis sich die Gegner Löwes sammelten und zum Angriff bliesen. Als es aber erst so weit war, entbrannte eine läppische, aber für Dresdner Verhältnisse äußerst charakteristische Männerchorschlacht.

Der ARION spielte darin gar keine und der ORPHEUS nur eine geringe Rolle, wenn auch der Leiter des ORPHEUS, der mit Löwe zusammenarbeitete, wenigstens als Komponist bei der Gegenseite nicht gut wegkam. Der Streit war ein Streit zwischen LIEDERTAFEL und LIEDERKRANZ, weil sich der LIEDERKRANZ unter Otto als der bessere Verein von der LIEDERTAFEL unter Löwe parteiisch gemaßregelt fühlte. Daß man versuchte, in die unbedarft gesellschaftliche Berichterstattung auch künstlerische Wägungen einzubringen, war gutes kritisches Recht. Warum nicht auch sollte man den Verein nennen, der künstlerisch als bester abgeschnitten hatte, auch wenn damit üble Eifersuchtsszenen heraufbeschworen wurden! Das war der Zweck des Berichtes in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, den nur ein Schönheitsfehler schwer belastete: Verfasser war geschmackloserweise der zweite Liedermeister ausgerechnet jenes Vereins, dem in diesem Artikel der Preis des besten Chores zugestanden wurde — Adam vom Ottoschen LIEDERKRANZ, eine immer noch üble Manipulation in eigener Sache selbst dann, wenn die Richtigkeit der Darstellung zu bestätigen war. Sie erregte deshalb viel böses Blut, zumal sich Adam nicht davor scheute, seinen wirklichen Namen unverblümt unter den Artikel zu setzen.

Mochte Wagner verstimmt gewesen sein, daß die offizielle Berichterstattung von seinem LIEBESMAHL zunächst keine weitere Notiz zu nehmen gedachte, so nicht weniger Julius Otto, von dem zwar Musik auf dem Programm stand, der aber als Festdirigent ausgeschaltet worden war und sich mit dem Übergehen der künstlerischen Seite des Festes und damit der eigenen Vereinsleistungen gleicherweise zu Unrecht an die Wand gedrückt fühlen mußte. Hatte Wagner seinen Anonymus, so Otto seinen Adam, dessen Beziehungen zu Schumann eng genug gewesen sein müssen, um diese unverhüllte Selbstbespiegelung zu ermöglichen.

Adam erwähnte Wagner nur kurz. Er sprach von einer in mehrfacher Hinsicht höchst genialen Komposition, scheute sich aber nicht, den sachlichen Hinweis auf die zu schwer gesetzten Singstimmen zu machen, die er unpassend fand. Über die Wirkung der Komposition auf die Zuhörer vermerkte er nichts, wohl aber machte er auf mangelnde Sorgfalt bei der Ausführung als Folge gesangstechnischer Schwierigkeiten und nicht ausreichender Probenvorbereitungen aufmerksam. Die Einleitung war um des Zweckes wil-

len vorgeschützt. Adam schrieb unter dem 11. Juli angeblich aus Angst, die Berichterstattungen könnten ggf. das Musikalische vor dem Gesellschaftlichen zurückstehen lassen. Er hatte damit ja Recht. Zu diesem Zeitpunkt lagen die ersten beiden Berichte der LEIPZIGER ZEITUNG vor, in denen sich das Künstlerische an den Rand gedrängt fand. Adam fürchtete sicher so sehr um die Reputation seines LIEDERKRANZES wie Wagner um die Anerkennung seines kleinen übersehenen Oratoriums. Indem sein Bericht aber erst am 20. Juli in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK erschien, überholte er die Wagnerapotheose der LEIPZIGER ZEITUNG vom 15. Juli.

Natürlich ging es Adam nur darum, die Bedeutung des LIEDERKRANZES vor der LIEDERTAFEL herauszustellen und ihm vor allen anderen sächsischen Vereinen, die das Fest besuchten, sogar Konkurrenzlosigkeit zu bescheinigen. Ganz sicher schrieb er seinen Bericht nur um des einen Abschnitts willen: *Den Ruhm des b e s t e n Chores trug in diesem Wettkampfe d e r D r e s d n e r L i e d e r k r a n z davon. Die von ihm gewählten Gesänge wurden vom Publicum stürmisch und allgemein da capo verlangt, was auch trotz der heftigen Einwendungen des Festordners, Hrn. Prof. L ö w e, welche beinahe zu Excessen zwischen demselben und dem Publicum geführt hätten, mit erhöhter Freudigkeit gewährt wurde.* Wahrscheinlich hatte Adam mit seiner Bewertung des LIEDERKRANZES sogar Recht. Daß sich der Chor als einziger vernünftig im Halbkreis aufstellte, daß ihm das Publikum Beifall klatschte, allein schon weil es ihn hören konnte, was bei anderen Darbietungen nicht der Fall gewesen zu sein scheint, daß man ihn wiederholen ließ — alles das ist bezeugt. Aber man muß Männerchorehrgeiz unter verfeindeten Vereinen in Rechnung setzen, um sofort entschiedene Opposition aus den Reihen jener Chöre wachsen zu wissen, die sich durch diesen Bericht Adams in ihrer chorischen Ehre gekränkt fühlten. Keineswegs wollte man dem LIEDERKRANZ zubilligen, der beste Chor des Festes gewesen zu sein, und in der Gewährung der da capo-Wünsche erblickte man nicht das Ergebnis eines durch das Publikum gerechtfertigten Erfolges, sondern ein unverschämtes Manöver des LIEDERKRANZES, sich auf Kosten der anderen Chöre durch Zeitdiebstahl in den Vordergrund zu drängen. Das war ein keineswegs abwegiges Argument: was der eine Chor an Zeit gewann, mußte der andere abgeben, oder er lief Gefahr, nur noch ein ermüdetes Publikum vorzufinden. So kam es am 28. August 1843 zu einer Gegendarstellung durch Moritz Hellmuth, betitelt OFFENER BRIEF AN HERRN C. F. ADAM WEILAND, MUSIKDIRECTOR AUF DEM BELVEDERE, DER ZEIT ABER ZWEITER LIEDERMEISTER DES DRESDNER LIEDPRKRANZES, nachdem schon zuvor eine heftige Polemik gegen die Berichterstattung der ABENDZEITUNG erfolgt war.

Die Berichte überkreuzten sich also. Adams Darstellung vom 20. Juli wurde erst am 28. August mit einer Replik versehen (im INTELLIGENZBLATT ZUR NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Nr. 3, das zur ordentlichen Ausgabe vom 28. August erschien), der Bericht der ABEND-ZEITUNG vom 27. Juli dagegen schon am 14. August (im INTELLIGENZBLATT Nr. 2, das zur Ausgabe vom 14. August gehörte). Die Gründe dafür dürften nicht allzu schwer zu entschlüsseln sein. Ob Hellmuth sich auf Adams Bericht Zeit ließ oder in seiner Erbitterung gegen Adam erst durch den polemischen ABEND-ZEITUNGS-Bericht vom 27. Juli endgültig zu einer Entgegnung bestärkt wurde, wird man allerdings heute kaum noch klären können. Sicher ist, daß Hellmuths Artikel für das Hauptblatt bestimmt war. Schumann nahm die Arbeit aber nicht an, weil sie ihm zu polemisch-gereizt erschien. *Den uns von Dresden gegen den Bericht des Hrn. Adam über das dortige Musikfest eingeschickten Artikel bedauern wir des gereizten Tones halber, der sich überall darin ausspricht, nicht aufnehmen zu können.* Daraufhin blieb Hellmuth nichts anderes übrig als den Insertionspreis fürs Intelligenzblatt zu bezahlen, wollte er nicht auf eine Veröffentlichung der Antikritik Verzicht leisten. Dadurch verspätete sich das Erscheinen der Arbeit so weit, daß sie erst nach der ABEND-ZEITUNGS-Replik ins nächste INTELLIGENZBLATT DER NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK hinein-

gebracht werden konnte; denn diese erschien ausgerechnet im INTELLIGENZBLATT jener Nummer, in der Schumann auch die Abweisung des Hellmuth-Artikels bekanntmachte. Da sich keine weitere Notiz der Art findet, dürfte möglicherweise der Verfasser des gegen die ABEND-ZEITUNG gerichteten Artikels SUUM CUIQUE vom 14. August gar nicht erst versucht haben, seine Arbeit in das Hauptblatt hineinzubringen, zumal diese sich auf eine lokaldresdner Angelegenheit bezog. Sollte sich aber auch er eine — interne — Abweisung durch Schumann geholt haben, dann könnte eine Bemerkung darauf u. a. auch deshalb unterblieben sein, weil er ein in der Schumann-Zeitschrift schon bekannter, wenn auch pseudonym gedeckter Autor war (nämlich ganz sicher der ehemalige Verfasser des ersten RIENZI-Uraufführungsberichtes; damit stimmt auch der betont wagnerfreundliche Inhalt der Replik überein). Was interessierte im übrigen auch schon die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK ein Dresdner Lokalstreit, zumal wenn er so böse geführt wurde wie in den beiden Artikeln. Erstaunlich ist an dem Ganzen nur, daß der DRESDNER ANZEIGER in dieser Angelegenheit keine Einsendungen erhalten hat. War die Bedeutung des Festes in Wirklichkeit nicht groß genug oder berührte sie nur Dresdner, die zu schlecht gestellt waren, um auf eigene Kosten Meinungen drucken lassen zu können, oder war die in den VATERLANDS-BLÄTTERN geschilderte Aufregung bloß eine journalistisch übersteuerte Randerscheinung gewesen? Im ANZEIGER erschien nur eine Verlautbarung, mit der allen Beteiligten aufrichtig gedankt wurde, die das Unternehmen geleitet hatten. Unterschrieben wurde die Insertion von den Mitgliedern der beiden Gesangsvereine. Das geschah noch am 16. Juli, bevor der Sturm auf das Komitée und insbesondere auf Prof. Löwe begann. Zu diesem Zeitpunkt nutzte ihm vor den unmutszeugenden Realitäten die vaterländische Gesinnung nichts mehr.

Daß sich beide Polemiken in die Intelligenzblätter flüchten mußten, zeigte Schumanns geringes Interesse, ihnen größeres Gewicht beizumessen. Er nahm sie als das, was sie auch wirklich waren, nämlich für die Öffentlichkeit uninteressante parteipolemische Klopffechtereien, wie das 19. Jahrhundert gerne Mist- und Heugabelduelle nannte, und er hielt vernünftigerweise sich und seine Zeitschrift aus dem Streit heraus.

In einem hatte Schumann Recht: Hellmuths Artikel war giftig und beleidigend und als Antwort auf Adams beherrschte Kritik kaum geeignet. Hellmuth widerlegte nicht, er schimpfte. Natürlich, welcher biedere Sangesbruder wäre nicht in Zorn geraten, wenn man dem Dirigenten des eigenen oder des befreundeten Vereins Seichtheit vorwarf, wie Adam das mit Müller getan hatte. Jedenfalls hätte sich auch Adam als konkurrierender Dirigent solche Ausfälle vor allem auf der Fachebene besser gespart. In Hellmuths Antikritik waren die beiden Einleitungssätze lokalpatriotisch noch am bedeutendsten: *Es sind bereits mehrere giftige Pfeile gegen das zweite Männergesangfest in Dresden abgeschossen worden, die nur dahin zielten, die rastlosen Bemühungen des Comité, so wie das ganze Fest überhaupt herabzuwürdigen und zu verdächtigen. Allein der unparteiische Leser dieser Kritiken mußte sofort errathen, daß sie aus einer und derselben Fabrik hervorgegangen und nur die Folgen g e k r ä n k t e n und ü b e r t r i e b e n e n Ehrgeizes waren.* Alles Folgende verlor sich dann aber im Männerchortratsch und ließ keinen Gegenstand unwichtig oder dumm genug sein, um ihn nicht noch zum Anlaß weitschweifiger Auseinandersetzungen zu nehmen. Besonders regte sich Hellmuth über Adams Behauptung auf, das Festprogramm habe zu viele schlechte Stücke enthalten — der Streit entbrannte also schon im Vorfeld des eigentlichen Musikfestes und spielte dann auf das Gebiet chorischer Mißhelligkeiten hinüber; denn es betraf ja im besonderen den eigenen oder befreundeten Dirigenten und die Mitglieder des Festausschusses, die es zu verteidigen galt. Hellmuth wollte nicht abstreiten, daß der LIEDERKRANZ *brav gesungen* habe — aber auf Kosten des eigentlichen Konzerts; denn nur die Wechselgesänge seien vom Verein sorgfältig einstudiert gewesen, und so weiter.

Wie bei allen Kämpfen kam auch hier das Schlachtfeld am schlechtesten weg: Richard Wagner, der in die Schußlinie des LIEDERKRANZES und seiner journalistisch alles andere

als einflußlosen Anhänger geraten war. Zu ihnen zählte auch die Redaktion der neu gestalteten ABEND-ZEITUNG. Sie gab unter dem 27. Juli in ihrem Beiblatt DRESDEN eine erste Probe, in welche Richtung sie künftig die Wagnerkritik zu spielen gedachte. Wer der Verfasser -c- war, der die Kritik abzeichnete, läßt sich nicht sagen. Die Chiffre tauchte nur einige wenige Male auf, um dann von dem bekannten Schladebach-Zeichen W. J. S. E. abgelöst zu werden. War es Schladebach? Aber Schladebach legte großen Wert darauf, seine Arbeiten mit W. J. S. E. (Wise) oder wenigstens mit J. S. zu unterschreiben (obwohl er auch unter anderen als den bekannten Siglen geschrieben hat, wie die zweifellos von ihm stammenden, mit Zahlen gezeichneten beiden Angriffe auf die TANNHÄUSER-Besprechungen der Brockhaus-Zeitung in der neuen ABEND-ZEITUNG beweisen) und er pflegte auch nicht so läppisch zu argumentieren! War es Adam, worauf Hellmuth anspielte? Aber warum sollte Adam Wagners Oratorium in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK genial nennen und in der ABEND-ZEITUNG ganz übel gegen das Werk polemisieren! War es Becker? Aber der saß doch noch in Leipzig, was allerdings die Berichterstattung für die ABEND-ZEITUNG im Falle des Männerchorfestes nicht ausschloß, wohl aber die große Zahl mit -c- gezeichneter Dresdner Lokalkritiken! War es schon Banck?

Auffällig war die Breite, mit der -c- des Wagnerschen Oratoriums gedachte. Nahezu ein Drittel des ganzen Artikels beschäftigte sich nur mit Wagner, und das war doppelt so viel wie die Berichterstattung über die anderen Werke zusammengenommen. Er begann mit einigen allgemeinen Erörterungen über den Sinn der Musikfeste, deren Zeit er als abgelaufen behauptete, um im Anschluß daran gerade die ungewöhnliche Wichtigkeit des Dresdner Männergesangfestes nachzuweisen (!), huschte über verschiedene Einzelheiten des Treffens hinweg und verharrte endlich ausführlich beim LIEBESMAHL. Der Artikel endete mit einigen Nachbemerkungen.

Charakteristisch war die in die Augen stechende Unlogik des Berichtes, die dem anonymen Antikritiker gern benutzte Gelengenheit bot, mit dem Verfasser unangenehm zu rechten und ihm bei dieser Gelegenheit auch die mancherlei fragwürdigen sprachlichen Ungereimtheiten seines Schriftdeutschs nicht vorzuenthalten. Ein Kritiker, der von der *immerhin schönen Kuppel* der Frauenkirche redete, machte Erwiderungen leicht. Sein Gegner fragte denn auch prompt ironisch zurück, ob er damit habe sagen wollen, die Kuppel sei in Wirklichkeit nicht schön, oder ob er über den grammatikalischen Gebrauch des Wörtchens »immerhin« nicht Bescheid wisse! Aber das waren musikkritisch belanglose Nebensächlichkeiten, die höchstens den Bildungsstand des Rezensenten beleuchteten; worum es ging und woran man sich in Wirklichkeit stieß, benannte man mit der unangenehm-wegwerfenden Apodiktik, die hier über das Männergesangsfest und seine einzelnen Höhepunkte den Stab brach. Wie hieß es da: man schreibe zur Zeit noch über die Musikfeste enthusiastisch — doch habe sich das Urteil über ihre Resultate festgestellt und sei inzwischen *keinem Zweifel mehr unterworfen.* Das imitierte Schladebachsche Manier im voraus, subjektive Erzeugnisse als verbindlich zu verallgemeinern und für endgültig zu bezeichnen, was nach wie vor im Fluß war. Im vorliegenden Falle sollte ein Gegenlicht erzeugt werden, um zu zeigen, daß dem zweiten Männerchorfest gerade doch erhöhte Bedeutung zukomme — eine Gedankenverrenkung, die geradezu nach satirischer Untersuchung verlangte. Sein Widersacher versäumte die Gelegenheit nicht.

An jeder einzelnen Nummer wurde, um das Männergesangsfest im Ganzen abzuwerten, herumgemäkelt, ohne dabei andere als geschmacksästhetische Redensarten vorzubringen. In Nr. 1, dem einfachen Choral ALLEIN GOTT IN DER HÖH' vermißte der Kritiker trotz *großartigster Klangwirkung* Effektsteigerung durch Gegensatzbildung im Vortrag;

Nr. 2, Cherubinis REQUIEM, *verräth die Meisterhand in durchgearbeiteter Form und geistvoller Fassung des Ganzen,* bot aber keinen *gleichmäßig schönen, schwunghaften Ideenfluß,* sollte außerdem in seiner figurierten Haltung und seinem raschen Modulationswechsel nicht für einen großen Chor geeignet sein; Nr. 3 und Nr. 4 — Hymnen von Hohlfeld und von Reißiger — erhielten die Benotung *sichere, formelle Technik, und verständige, talentvolle Anordnung,* aber ein *innerlich poetisches Leben* wurde ihnen abgesprochen.

Mit derselben Entschiedenheit ging es nun über Wagner her. Die Beweisführung lag allerdings hart auf der Grenze zum Dilettantischen, und wäre nicht durch Wagner die Verfasserschaft Schindelmeißers, der zur Zeit des Festes nicht mehr in Dresden weilte, an der Wiener RIENZI-Polemik sichergestellt, würde man geneigt sein, hinter beiden Artikeln denselben Autor zu vermuten. Schon im voraus erklärte er, die Komposition könne gar nichts taugen, weil Text und Musik vom selben Autor stammten. Denn da sich niemand zweimal zu begeistern vermöge — ein damals weit verbreitetes Argument — blieben nur zwei Möglichkeiten: entweder sei der Text wertvoll, dann könne die Musik *nur ein Machwerk des Verstandes und der Speculation* sein; oder er sei poetisch unbedeutend, *wie hier stattfindet,* dann müsse die Musik gleichfalls schlecht sein, weil sich auf einen schlechten Text keine bedeutsame Musik komponieren lasse. Weiter zu lesen war eigentlich nicht mehr nötig. Man wußte jetzt auch so, daß es in dieser Rezension nur darum ging, jemandem, den man nicht mochte, durch pseudodialektisches Geschwätz um jeden Preis die musikkritische Schlinge um den Hals zu ziehen. Das Oratorium müsse seiner ganzen Anlage nach auf jeden Fall und im vorhinein verfehlt sein, so konnte der Verfasser schlußfolgern, ohne auch nur einen Ton der Kantate gehört zu haben. Der anonyme Antikritiker ließ sich den Ansatz nicht entgehen und antwortete dem denkfreudigen a priori-Liebhaber ebenso wütend wie treffend: *Wahrlich der Rec. ist doch ein kluger Kopf! Wenn er sich nur auch die Mühe gegeben hätte, den Text vor der Aufführung zu lesen, dann konnte er sich einige Groschen für ein Concertbillet ersparen, denn da seine Schlüsse so bündig sind, mußte er an seinem Schreibtische schon wissen, daß er in der Kirche nichts Gescheidtes hören würde. Aber wir wollen ihm nicht unrecht thun; sein Urtheil war jedenfalls schon vor dem Concerte fertig und er wollte nur dessen Bestätigung sich hier holen.* Dem war kaum noch viel hinzuzufügen. Zum erstenmal in der Geschichte der Wagnerkritik wurde offen unterstellt, an Wagnersche Musik mit einem vorgefaßten Urteil herangegangen zu sein. Es zu widerlegen war trotz aller begründeten Geschmacksvorbehalte gegen das LIEBESMAHL einfach; denn die Aufgabe lautete nur, den Kritiker mit sich selbst zu schlagen. Die Kantate blieb davon unberührt. Sie mochte schwach sein; aber die Art, wie hier die Schwäche nachgewiesen werden sollte, erledigte sich von allein.

Die Effekte wurden anerkannt, aber die Verbindung zum verhaßten RIENZI hergestellt. Hohle rhetorische Phrasen, gespreizte kulissenmäßige Ostentation hoben die wohltätige Verschiedenheit des Klangkolorits auf. Dies und der erste plötzliche Orchestereintritt sowie das Herabtönen der Stimmen aus der Kirchenkuppel, *die wir als Frucht des Talents im Allgemeinen keineswegs als Fehlgriffe bezeichnen wollen,* führten zu Effekten, die *ihr Wohlgefallen bei der großen Menge wahrscheinlich erregt haben.*

Sogar das fadenscheinige heuchlerische Lob wurde noch in Form einer doppelten Negation hervorgequält! Die anderen Einwände betrafen die Stimmführungsgesetze, den Mangel an Stil und an durchgearbeiteter Satztechnik. Den Fachmann sollte Wagners Kompositionstechnik nicht über den wirklichen Wert des Stückes hinwegtäuschen. Die

Stimmführungsfragen rückten später in den Mittelpunkt der Schladebachschen Oratoriumskritik in der TEUTONIA, wie um sich zum einzigen Argument hin zu flüchten, das der anonyme Antikritiker nicht zerpflückt hatte. Die Krönung dieser mit Recht unglaubwürdig gemachten Mischung aus Selbstgefälligkeit und abscheulichem Kompetenzwahn von Unfehlbarkeit brachte erst die These des letzten Satzes: *Eine speciellere Kritik des Werks ist indeß nach einmaligem Hören nicht möglich, würde aber zu keinen neuen und andern Resultaten führen.* Wie die Eingangsdoktrin über die Folgen einer Personalunion von Dichter und Musiker genügte dieser Schluß eigentlich, die ganze LIEBESMAHL-Kritik unerörtert beiseitezuschieben. Wenn, so argumentierte sein unbekannter Gegner, einmaliges Hören zur speziellen Kritik nicht ausreiche, dann reiche es auch nicht zur generellen Beurteilung, weil Kenntnis des Einzelnen für die Kenntnis des Ganzen vorausgesetzt werde. In Wahrheit ging -c- sogar noch weiter. Behauptet wurde doch, selbst mehrmaliges Hören könne trotz der Einräumung, einmaliges Hören reiche eben nicht zu einem Urteil aus, zu keinem anderen als zu dem von ihm nach einmaligem Hören gebrachten Endergebnis führen. Der Rezensent müsse Ahnungen und Inspirationen haben, schrieb dazu sein Widersacher erbittert, um solche Behauptungen aufstellen zu können. Seine Schlußfrage nahm die spätere Kritik an dem aufkommenden Ungeist Schmieder-Schladebachschen Rezensententums vorweg: *Wir aber fragen, ob die Anmaßung oder die Lieblosigkeit solcher Urtheile mehr zu verdammen sei! Sind Gerechtigkeit und Milde nicht mehr die Palladien der Humanität?*

Es wäre falsch, den Wagnerkritiker, der sich da aussprach, mit Kategorien zu messen, die erst unserem Jahrhundert zugänglich geworden sind. Daß RIENZI und vor allem auch das LIEBESMAHL heute mehr historischen Erinnerungs- als wirklichen zeitgenössischen Aufführungswert besitzen, darf nicht dazu führen, beweismäßig falsch aufgebaute Kritiken mental richtig zu nennen und denjenigen einen über ein Jahrhundert hinausschauenden Propheten zu heißen, der auf Grund falscher Überlegungen und prinzipieller Negationslust in den vierziger Jahren ein Urteil fällte, das sich nicht durch die immanente Richtigkeit, sondern erst ein Jahrhundert später durch den historischen Verschleißprozeß bestätigte, der nun einmal alles historisch Gewordene in den unendlichen Schoß des Vergessens zurücksinken läßt. Das wäre wie das berühmte richtige Ergebnis einer Rechenaufgabe, das gleich durch zwei Fehler zustandekommt, die sich aufheben. Wie töricht war es doch, einen gehaltlosen Text als Vorlage einer guten Musik zu bestreiten! Und der im Grunde auch nicht poetische Messetext, der seit Jahrhunderten den Komponisten brauchbare Musikvorlagen lieferte, fragte sein Gegner zurück? Sein Thesenaufsatz war so wenig durchdacht, daß er sich selbst noch im spärlichen Lob widersprach. Und wenn er Vorbehalte gegen moderne Klänge anmeldete, so mußte er sich sagen lassen, daß jeder Komponist in den Klängen seiner Zeit denke und alle schöpferische Musik selbst einmal modern war, ehe sie konventionell wurde. Man konnte gegen Wagner und vor allem gegen das LIEBESMAHL mancherlei vorbringen, solange man Wagners Genie, seine Originalität und seinen Erfolg nicht in Frage stellte, wie es durch -c- geschah. Der Widersacher höhnte, des Kritikers Worte bewiesen nur, daß die Wagnermusik sehr verführerisch gewesen sein müsse, wenn er meine, daß »trotzdem« eine nachhaltige Täuschung nicht aufkommen könne, die vorübergehend sogar die »Sachverständigen« banne.

Der Schlußappell an die ABEND-ZEITUNG wies über die Replik auf die LIEBESMAHL-Kritik hinaus, verteidigte doch gerade -c- in seinen anderen Referaten die italienische Musik so hingebungsvoll — was wieder für Banck und gegen Schladebach als Verfasser spricht (die Übernahme der Feuilletonkritik durch Schladebach könnte in diesem Fall mit der

Abreise Bancks nach Italien in Zusammenhang stehen!). Ob es die ABEND-ZEITUNG, über die wohl aus taktischen Gründen jetzt noch einige gute Worte gesagt werden, nicht fühle, wie *unrühmlich und undeutsch* es sei, *junge, vielversprechende deutsche Talente zu entmuthigen und in der öffentlichen Meinung herabzusetzen, dagegen aber ausländische, und überdies anerkannt nichtige, obgleich modische Celebritäten zu feiern* — dieser Vorwurf, hinter dem die allmähliche Formierung der nationalistischen Wagnerfreunde hervorklang, wiederholte den Anspruch Morgenroths an die Schmidtsche Zeitung in Wien. Bestanden zwischen beiden Artikeln personale Beziehungen?

d) Drei Nachspiele — Hirschbach, Schladebach, Wanderer

Auf diesem Markt persönlicher Animositäten gab es nur eine unverdächtige kritische Stimme. Sie war dem unerquicklichen kleinbürgerlichen Dresdner Männerchorstreit entzogen und blieb auch von Schladebachscher Kolportagekritik unbeeinflußt. Sie äußerte sich auch nicht über die Uraufführung, sondern über den bald veröffentlichten Klavierauszug. Der fragliche Artikel erschien Anfang 1845 in der Nummer 7/9 des KRITISCHEN REPERTORIUMS, also nach den dortigen Besprechungen der beiden Opern und vor den vernichtenden Polemiken Schladebachs in der TEUTONIA und Wanderers im Dresden-Pamphlet. Verfasser war die anonym gebliebene Nummer 88, die sich sehr für Wagner aufgeschlossen zeigte und hinter der sich Hermann Hirschbach selber oder doch ein ihm sehr nahestehender Kritiker verbarg.

Die Kritik in der Hirschbachschen Zeitschrift war scharf. Sie fand den Orchestereinsatz unlogisch, weil die Anlage des Stückes nicht auf eine nur den Schlußchor instrumentierende Lösung hindeute, die Wagner wohl wählte, weil sie möglicherweise Bestandteil des Auftrags war; jedenfalls kann man die entsprechenden Stellen in der Selbstbiographie so lesen. Der Verfasser schlug dagegen Instrumentalbegleitung vom ersten Takt an vor, wobei ihn nicht zuletzt auch aufführungspraktische Überlegungen leiteten. Die massenbesetzten Chöre konnten seiner Meinung nach unmöglich in der Lage sein, Stimmung und Ton zu halten. Man beklagte ja auch bei der Uraufführung mangelnde Probensorgfalt. Da die Chöre aber nachweisbar eifrig geprobt haben, mußte sich der Einwand auf Stimmschwankungen beziehen, die sich offensichtlich störend bemerkbar machten und gerade Männerchören leicht zum Nachteil gereichen. Wagners biblische Szene war ja nun auch satztechnisch außerordentlich schwierig gehalten. Die harmonischen Rückungen, das vielfach getragene Tempo und die vorwiegend auf Klangsäulen abgestellte Musik sowie die nicht gerade rücksichtsvolle Behandlung der Männerstimmen machten es den Vereinen wirklich nicht leicht, sich intonationsmäßig zurechtzufinden und verlangten eine Leistung besonderer Art.

Nummer 88 untersuchte Nummer für Nummer. Er fand Haltung und Text dramatisch, Wagners Leistung angemessen. Die Charakterdarstellung der einzelnen Chöre nannte er vortrefflich, wenn er auch bezweifelte, ob sich das von Wagner verlangte Massenaufgebot gleichwertiger Solostimmen oft beschaffen lasse. Einige ungünstige Urteile über die Komposition lehnte er als falsch ab. Für sie seien wahrscheinlich der mit Abstand schwierigste Chor SEND' UNS DEINEN HEILIGEN GEIST verantwortlich zu machen, dessen Ende *nichts als harmonische Kunststückchen ohne irgend einen Ausdruck oder Charakter* bildeten. Es handelte sich um denselben Chor, an dem Schladebach kurze Zeit später seine LIEBESMAHL-Polemik mit buchstäblich aufgeschriebenen Akkordfolgen als Beispiel rechtfertigen sollte. Dafür beeindruckten den Kritiker allerdings einige andere Sätze um so mehr, insbesondere der Höhenchor MACHET EUCH AUF, dessen geniale Son-

derstellung von ihm erkannt wurde. Der Eindruck der ganzen Kantate sei ergreifend — was im übrigen von allen Ohrenzeugen und indirekt sogar von Schladebach bestätigt worden ist —; er verhehlte aber nicht, daß ein Übermaß instrumentaler Mittel das Hören anstrengend mache. Wagner sei wieder in seinen alten Fehler verfallen, Musik durch äußerliche Mittel wirken zu lassen, die nur auf das Gehör und das sinnliche Gefühl Einfluß übten, während doch der wahre Eindruck eines Kunstwerkes die Geistigkeit des Menschen berühren müsse. Daß Wagner über dreißig Takte hin auf einem Paukenunisono keinen einzigen konsonierenden Akkord baute — das waren u. a. wohl die von Schladebach nachher so gerügten Nonnenakkordketten! —, nahm Nummer 88 nicht übel, im Gegenteil, er fand die Wirkung zumal bei der ausgezeichneten Instrumentierung beachtlich. Und am Ende wurde das Werk als Ganzes *aus vollem Herzen empfohlen.* Jedenfalls, so hieß es mit versteckter Ironie, wählten die Gesangsfestler dann besseres als die Psalmen des *brummstimmigen* Neithardt, *dem Gott seine Compositionen nicht anrechnen möge . . .*

Das war der letzte große Wagnerbericht im REPERTORIUM. An den TANNHÄUSER wollte Hirschbach nicht mehr so richtig heran. Er hatte offensichtlich der verunglückten Leipziger Ouverturenaufführung beigewohnt und war wenig davon beeindruckt worden, so daß er es sich wenigstens vorerst ersparen wollte, *eine solche dicke* Partitur wie den Klavierauszug zum TANNHÄUSER durchzuarbeiten. Möglicherweise begann auch der Dresdner Lokaltratsch seine verhängnisvollen Wirkungen zu zeitigen und ließ den Komponisten Wagner für das büßen, was man dem Menschen Wagner nicht verzeihen konnte.

Für Schladebachs Urteil blieben die nationalen Vorstellungen ohne Gewicht. Ein paar Jahre nach der Oratoriums-Uraufführung gründete er zusammen mit Julius Otto die TEUTONIA, die erste wirkliche Männerchorzeitschrift. Der Titel des neuen Blattes wies auf die teutonischen Belange hin; aber Schladebach verstand unter deutscher Musik etwas anderes als Wagner. Wie anhaltend Schladebach das Phänomen Wagner nachging, bewies sein unverzüglicher Angriff in der einzigen größeren Sache, die sich in der TEUTONIA anbringen ließ, auf das anderweitig längst vergessene LIEBESMAHL DER APOSTEL. Die Begründung war vorgeschoben, es bestehe Gefahr, der eine oder andere Chor werde zu seinem Nachteil durch den *berühmt gemachten* Namen des Komponisten veranlaßt, das Oratorium aufzuführen. Eher dürfte sich Schladebach über das einige Zeit vorher veröffentlichte günstige Urteil Hirschbachs geärgert haben.

Der LIEBESMAHL-Bericht erschien gleich in einer der ersten Nummern — ein Zeichen dafür, wie eilig es Schladebach hatte. Er stand, wenige Monate vor seiner Dresdner Entmachtung, auf der Höhe seines Einflusses, und es ging ihm jetzt allen Ernstes darum, *Warnungstafeln* aufzustellen, um weitere Aufführungen des LIEBESMAHLS zu verhindern. Er hätte das Stück jedenfalls mit Stillschweigen übergangen, behauptete Schladebach, *wenn wir nicht fürchten zu müssen geglaubt hätten, der berühmt gemachte Namen des Komponisten werde vielleicht manchen Verein verleiten, das Werk zu studiren.* Die Perfidie dieses Berichtes, in dem Schladebachs kritische Anmaßung kulminierte, wurde durch den pamphletistischen Stil der Kritik nur noch unterstrichen. So viele mißgünstigen Vokabeln durchzogen den Artikel, daß man den Anonymus versteht, der behauptete, Schladebachs Kritiken würden von niemandem mehr gelesen und seine Werturteile eher umgekehrt, sein Lob als Tadel, sein Tadel als Lob verstanden. Da war von der *inneren Armseligkeit* Wagners die Rede, da wurde am Beispiel langer Akkordfolgen bewiesen, daß Wagner nicht einmal in der Lage sei, orthographisch richtig zu schreiben, da berief er sich auf andere Beurteiler, die seine Meinung bestätigten, und da hieß es schließlich,

daß *der Komponist vom Gesange und seinen Prinzipien ganz und gar nichts versteht,* und zwar am allerwenigsten vom Männergesang, und daß er deshalb auch unfähig sei, für Männergesang zu komponieren. Nur eine einzige wirkliche Begründung gab er: Wagners Musik ruiniere die Stimme, Wagner behandele sie wie ein Instrument. Schladebach entblödete sich nicht einmal, Wagner ein *spezifisch musikalisches Talent* streitig zu machen, wenn er auch *weit davon entfernt* sein wollte, dem Komponisten *Geistreichigkeit der Idee, ein gewisses poetisches Talent und tüchtiges Studium alles dessen, was im modernen Sinne des Wortes Effect macht,* abzusprechen. Was an seiner Musik wirklich neu sei, verdanke er Berlioz, ohne dessen Ursprünglichkeit zu besitzen, oder es sei absichtlich gesucht und barock. Tiefe des Gefühls und Wahrheit der Empfindung zu besitzen stritt er Wagner schlankweg ab und er wollte seine Behauptung leicht beweisen können. Der Melodie fehle es an Gesundheit und Frische, die Harmonie sei ein *plan-, halt- und gehaltloses Schweifen durch alle Tonarten, oder ein fortwährendes bis zum Ekel abspannendes und ermüdendes Arbeiten mit Nonenakkorden,* das weder *Kraft der Erfindung, Tiefe der Empfindung, geläuterten Geschmack oder auch nur technische Gewandtheit* bekunde. Im übrigen wimmelte es von jenen sattsam bekannten Schladebachschen Unterstellungen, wie sie vor allem aus der TANNHÄUSER-Polemik bekannt wurden; Wagner verdanke seinen Ruf *nicht seinem angeblich eminenten musikalischen Talente,* sondern es unterlaufe *unglaublich viel, durch sogenannte Freunde und Lobhudler zum Schaden des Künstlers genährte, Selbstvergötterung und eitle Anmassung* mit, zumal der Komponist keine Anstrengung und kein Opfer scheue, *um in mancherlei Journalartikel gelobhudelt* zu werden. Ein solches Verhalten liege dem echten Künstler fern, und sei seiner geradezu unwürdig. *Aber eben deshalb muss die Wahrheit um so entschiedener in der Kritik auftreten, um jenem kunstschänderischen, feilen Treiben allmählich ein Ende zu machen, oder doch in den einzelnen geeigneten Fällen dem dupirten Publikum zur Klarheit darüber zu verhelfen.*

Selbstverständlich fehlte auch in diesem Artikel nicht die sattsam bekannte Redewendung von der Verbindlichkeit, mit der sich wieder einmal etwas endlich längst durchgesetzt habe; hier war es die *in näheren Kreisen schon zu ziemlicher Anerkennung gelangte Wahrheit,* daß Wagner eben nur durch geschickte Ausnutzung journalistischer Möglichkeiten und nicht durch seine Werke berühmt geworden sei.

Eine Klippe mußte Schladebach noch umschiffen: der Enthusiasmus, den Wagner und seine Musik in dem selbst von ihm als kühl angesprochenen Dresdner Publikum seit nunmehr dreieinhalb Jahren ungebrochen auslöste und der auch dem LIEBESMAHL zuteil ward, bereitete ihm Schwierigkeiten. Er widersprach dem, was Schladebach über Wagner verbreitete, zu gründlich, er widersprach seiner These vom unmusikalischen Komponisten, von der *Armseligkeit, die auch durch die glänzenden Flitter eines königlichen Purpurmantels* nicht verdeckt werden könne — eine ganz üble Anspielung, die Wagners Verdacht bestätigte, man neide ihm seine schöne Dresdner Stellung und beschimpfe ihn deshalb —, er widersprach der Behauptung vom Erfolg als Ergebnis nackter bestellter »Lobhudelei«. So schlug Schladebach einen seltsamen kritischen Purzelbaum: es sollte gerade der Enthusiasmus gewesen sein, der als Schutzmittel *gegen ein gesundes, unbestochenes Urtheil* — natürlich seines — wirkte, ein Strohfeuer, *durch kurzsichtige Vettern und schmeichlerische Freunde um Rücksichten und Verhältnisse willen* angezündet und genährt und inzwischen erloschen, um einer *um so unangenehmeren Nüchternheit* Platz zu machen, und so weiter.

Schließlich beschwor Schladebach noch den *unvergesslichen* Lehrer Wagners, Weinlig. Seiner Witwe hatte Wagner das LIEBESMAHL zugeeignet: ... *geschrieben und Frau Charlotte Emilie Weinlig der Witwe seines unvergesslichen Lehrers gewidmet* — selbst darüber noch mußte sich Schladebach mokieren; Weinlig werde sich *im Grabe* umwenden. Zu bewundern blieb allein Schladebachs Geschick, aus was nicht alles an Nebensächlichkeiten polemisch vergiftete Pfeile zu gewinnen!

Der TEUTONIA-Artikel Schladebachs war nicht bloß geschmacklos, er war dumm, und sein Verfasser verspielte sich mit ihm jede Rechtfertigung durch spätere Generationen. Schladebach erstrebte den Wagnerboykott. Eindeutiges Ziel Schladebachs war die Verhinderung einer jeden weiteren Verbreitung Wagnerscher Musik genau in dem gegensätzlichen Sinne wie Hirschbachs Fachzeitschrift sie gerade gewünscht hatte. Seine erregte LIEBESMAHL-Kritik als »Warnungstafel« für interessierte Vereine, Wagner nur ja fern zu bleiben — das deformierte musikkritisches Handwerk in übelstes Demagogentum zum Nutzen der eigenen elenden Rechthaberei. Insbesondere hatte sich Schladebach über die Drucklegung der Komposition geärgert. Ohne des Verfassers Beziehungen als königlicher Kapellmeister wäre sie seiner Meinung nach nie zustandegekommen. Das war wieder eine persönliche Anspielung mehr, bei der unterschwellig die Erbitterung über die eigenen ungedruckten und ungefragten Kompositionen mitschwang, die doch so viel besser sein sollten. Selbst wenn man die verhältnismäßige Schwäche des LIEBESMAHLS zugab, so rechtfertigte ein immerhin noch respektables Kunstwerk keine Polemik dieses Stils; denn die Stärken des Wagnerschen Oratoriums ergaben sich schließlich erst im Vergleich mit der zeitgenössischen, im allgemeinen nicht gerade hoch stehenden Kirchenmusik.

Schladebachs Hybris hatte ihre äußerste Markierung erreicht. Daß Schladebach reif war, seine Positionen zu verlieren, ließ sich fast wie ein Naturgesetz ableiten. Wieder rückt das Wandererpamphlet ins Bewußtsein. Die Sprache der LIEBESMAHL-Kritik ist untrüglich die Sprache des Wandererbuches — und das Wandererbuch ist zur selben Zeit entstanden wie jene. War er nicht der Verfasser, war er doch der Berater — kein Wunder, daß er keine Veranlassung sah, dem Pamphlet entgegenzutreten, dessen wirklichen Verfasser er sicherlich kannte.

Wanderer steuerte kurze Zeit später noch einige Bemerkungen im typischen Wandererstil bei. Er setzte am unkirchlichen Charakter des LIEBESMAHLS an, der nichts Bedeutendes verheiße. Darin war ihm kaum zu widersprechen. Das LIEBESMAHL-Oratorium bildete säkularisierte Stilmusik mit geistlichem Text im geistlichen Raum — kirchlich war es nicht einmal nach den wenig strengen Maßstäben der vierziger Jahre, die vor allem in Dresden noch zusätzlich weit ausgelegt wurden. Unversehens fiel Wanderer jedoch wieder in seinen eigentümlich hetzenden Ton: es müsse doch für einen jungen, zur Direktion eines so bedeutenden Instituts wie der katholischen Hofkirche berufenen Komponisten geradezu eine Ehrensache sein, *seine derartigen Fähigkeiten zu manifestiren, schon um das tausendzüngige, böswillige Gerücht: er vermöge es nicht, zu widerlegen.* Das *er vermöge es nicht* ist im Original gesperrt gedruckt — und der Verfasser führte dazu aus, dieses Gerücht stütze sich in erster Linie auf seine Komposition, die er zum Männergesangsfest von 1843 geschrieben habe.

5. Nachträge

a) Liebesmahl 1844 in Leipzig?

Im März 1844 war W a g n e r längere Zeit von Dresden abwesend, da er die Aufführung des »Rienzi« in Hamburg und die des »Liebesmahles« in Leipzig zu leiten hatte. Diese Information

aus der Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen der DRESDNER LIEDERTAFEL von 1889 wird durch keine biographische oder pressekritische Mitteilung gestützt. Obwohl Wagner im März 1844 Leipzig auf der Durchreise besuchte und die Beschäftigung des einen oder anderen Männergesangvereins mit dem LIEBESMAHL nicht auszuschließen ist, hätte es Wagner gewiß nicht versäumt, eine weitere Aufführung zumal in Leipzig und unter seiner Leitung bekannt werden zu lassen. Dafür mußte ihm schon um seiner Beziehungen zu Breitkopf & Härtel willen viel zu sehr an einem ausstrahlenden Erfolg des Stückes gelegen sein. Immerhin hatte Wagner dem Leipziger Verlagshaus im September 1843 die Herausgabe des Oratoriums mit der möglicherweise nicht einmal gestellten Behauptung angeboten, *mehrfache Nachfragen — zumal von Männergesangs-Vereinen* erhalten zu haben. Breitkopf & Härtel gingen auf Wagners Anerbieten ein, zumal er weder Honorar noch ein Freiexemplar verlangte. Das Oratorium erschien 1844.

b) Eine anonyme Liebesmahl-Kritik

Die Festschrift der DRESDNER LIEDERTAFEL von 1889 enthält den Nachdruck einer zeitgenössischen LIEBESMAHL-Rezension, deren Verfasser kein Berufskritiker, sondern ein Laie gewesen ist, dem vor allem die fremdartige Harmonisierung des Oratoriums auffiel. Sie verdient wegen der Benennung widerstreitender Meinungen Beachtung, die etwas von der Uraufführungs-Atmosphäre überliefert. Die Festschrift gibt weder Verfasser noch Fundort noch Datum an, so daß offen bleiben muß, ob es sich beim Original wirklich um eine gedruckte Rezension oder um eine nichtveröffentlichte Überlieferung in Rezensionsform, vielleicht als Protokoll des Schreibmeisters Löwe gehandelt hat. Der Stil des Berichtes jedenfalls dürfte den aktiven Sangesbruder verraten. *Der herrliche Hymnus von Reissiger war allgemein verständlich und begeisterte Alles. Wie tief ergreifend wurde aber auch das schöne Quartett: »Wie Wachs zerschmilzt der Berg vor ihm« von den Herren Wächter, Risse, Mitterwurzer und Curti vorgetragen. Unser Reissiger hat durch dieses Tonwerk abermals sein Talent als lyrischer Tondichter bewährt ..... Als letztes Musikstück kam endlich »Das Liebesmahl der Apostel« zur Aufführung. Es war vom Capellmeister Richard Wagner eigens für das zweite allgemeine Männergesangsfest geschrieben. Unter den fünf Piècen, welche das Gesangsfest uns geboten, war unstreitig die Wagner'sche Composition die interessanteste Gabe. Von dem herkömmlichen Kirchenstile wich sie allerdings ganz und gar ab und trug wie alle Werke des Künstlers so sehr den Stempel der Originalität, dass man entweder die entgegengesetztesten Urtheile von Kunstkennern vernahm, oder, falls sie bedächtiger Natur waren, mit einem vieldeutigen Schweigen abgefertigt wurde. Dem grossen Publicum indess gewährte das erwähnte Musikstück sicherlich den meisten Genuss. Es war im Allgemeinen mehr episch als lyrisch; ein Epos war es, voll von prachtvollen Schilderungen, ein lebendiges, mit glühenden Farben aufgetragenes, höchst characteristisches Tongemälde. Man wollte hier und da in dieser geistlichen Musik Anklänge aus »Rienzi« finden. Das »Apostelmahl« war durchweg originell, auch in der Harmonisirung. Unser Gefühl musste sich mit den fremdartigsten Dissonanzen befreunden, und es war uns Laien wohl zu verzeihen, wenn wir Anfangs zuweilen meinten, es müsse mitunter falsch gesungen worden sein.* Da die Festschrift im allgemeinen nachgedruckte Rezensionen mit Fundort angibt, läßt das Schweigen im Falle einer gedruckten Kritik auf eine ungern zitierte, weil nach den Vorstellungen des Jahres 1889 minderrangige Quelle vielleicht aus der Gegend der belletristischen Blätter schließen.

In seiner Dissertation über das Geistesleben im vormärzlichen Dresden zitierte Johann Robert Doering-Manteuffel 1935 auch aus einer zeitgenössischen LIEBESMAHL-Kritik: *»Von dem herkömmlichen Kirchenstile wich dieses Oratorium allerdings ganz und gar ab,« heißt es in einer zeitgenössischen Kritik darüber, »und es trug wie alle Werke des Künstlers so sehr den Stempel der Originalität, vor allem auch in der Harmonisierung, // daß sich unser Gefühl mit den fremdartigsten Dissonanzen befreunden mußte, und es wohl zu verzeihen war, wenn man anfangs zuweilen meinte, es müsse mitunter falsch gesungen worden sein.«* Aus dem Zitat geht nicht hervor, ob sich der vielfach unzuverlässige Verfasser auf die Festschrift stützte und den Text für seine Zwecke frei redigierte, oder ob ihm eine gedruckte Originalkritik vorlag. Der Verzicht auf den Quellennachweis, die Unbestimmtheit der Angabe, der Darstellungszusammenhang mit der von ihm gekannten Festschrift und die Neigung, alle Wagner betreffenden Sachverhalte unkritisch aus zweiter Hand zu übernehmen, legen die erste Vermutung als die wahrscheinlichere nahe.

III. Querschnitte

1. Berichterstattungen

Es bedurfte gezielter Anlässe, um über Wagner berichten zu können. Die Opernpremieren, die Kapellmeisterernennung, das Männergesangsfest, die auswärtigen Inszenierungen von 1843 und 1844 und das eine oder andere Dirigieren — die seriöseren Blätter beließen es dabei. In die polemischen Vorgänge des Dresdner Lokalklatsches schalteten sie sich nicht ein, sie ersparten sich auch Redaktionskommentare über Wagners persönliches Verhalten in der einen oder anderen Sache. Sie beschäftigten sich möglichst nicht zweimal mit demselben Gegenstand, vom Musikfest einmal abgesehen, das ja ein hervorragendes gesellschaftliches Ereignis war und die Wagnermusik nur am Rande oder in einem einzelnen gesonderten Artikel behandelte. Für die beiden großen Opernereignisse der frühen Wagnerzeit kamen die sächsischen Neugründungen allerdings nicht früh genug. ABEND-ZEITUNG und ILLUSTRIRTE ZEITUNG holten später nach, was ihnen entgangen war, auch das DRESDNER TAGEBLATT nahm nach 1846 die Gelegenheit wahr, eine Aufführung des RIENZI zu einer Nachbesprechung zu benutzen. Lediglich die SIGNALE, die zur HOLLÄNDER-Uraufführung wenigstens schon auf dem Markte waren, verzichteten auf eigene Artikel zu Wagners Frühwerken. Nicht einmal das Männergesangsfest fand dort eine eigene Berichterstattung. In diesen und ähnlichen Fällen ermöglicht nur der Querschnitt durch die Summe aller Notizen über Wagner die Meinung der Redaktion kennenzulernen.

2. Die Signale für die musikalische Welt

Die Wagnerberichte der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT in den zweieinhalb Jahren von der Gründung bis zur TANNHÄUSER-Premiere im Oktober 1845 sind nach SIGNALE-Art sehr knapp gehalten gewesen. Sofern sie sich auf Dresdner Verhältnisse bezogen, war in ihnen mehrfach ein gereizter Unterton unüberhörbar. Mit ihm kündigten die SIGNALE ihre auf Jahrzehnte hin ziemlich konsequent beibehaltene wagnerfeindliche Berichterstattung an.

Von den insgesamt 21 Berichten, Notizen und kleinen Texten der SIGNALE, die Wagner mit einem oder zwei Sätzen berührten, verhandelten allerdings nur elf Dresdner Verhältnisse. Die anderen zehn verteilten sich auf die Vorgänge in Berlin, Hamburg und Kassel. Die Berliner Kommentare stammten weitgehend von Carl Gaillard, lauteten also für Wagner günstig; aus Hamburg wurde vorwiegend absprechend geurteilt. Die Kasseler Aufführung brachte es nur zu jenem später viel belachten kuriosen Zweisatzbericht von den beiden Schiffen, die so imposant über die Bühne zogen. Die eigentliche Dresden-Berichterstattung verteilte sich auf wertungslose Informationsnotizen, auf einen Einzelbericht, bei dem es weniger um Wagner als um das in Dresden erregt diskutierte protestantische Totenfest ging (an dem man ausgerechnet den RIENZI aufgeführt hatte, obwohl von der Bevölkerung ein Verbot aller theatralischen Vorstellungen erwartet worden war), und auf die wertenden Notizen. Diese waren aber in der Minderzahl, so daß zur Beurteilung der Wagnermentalität der SIGNALE für Dresden von elf Berichten nur noch fünf wertende übrigblieben. Sie sprachen zum Teil sehr scharf ab.

Die SIGNALE begleiteten wichtige biographische Ereignisse aus Wagners Dresdner Zeit mit Notizen: die Kapellmeisterernennung, das Männergesangfest, das Erscheinen seiner Opern bei Meser, sogar schon früh mit einer wenige Zeilen umfassenden Nachricht Wagners Arbeit am TANNHÄUSER. Auch bei der Besprechung der neuen ILLUSTRIRTEN ZEITUNG brachte man beiläufig die Rede auf Wagner, weil die angeführte Zeitungsnummer zufälligerweise dieselbe war, in der man Wagners Lied der norwegischen Matrosen aus dem HOLLÄNDER abgedruckt fand. Das alles war im Grunde zeitungskritisch unwesentlich.

Aber schon ein zweiter kleiner Bericht über das Dresdner Männergesangfest färbte sich gegen Wagner ein: die Art klang wegwerfend, wie man eine günstige Besprechung seines LIEBESMAHLS anführte und sie in eine mittelgroße Information über die damaligen Dresdner Streitigkeiten einbettete, die ganz aus der Sicht der LIEDERKRANZ-Partei gesehen wurde. Das Fest selber schien Nebensache. Ohne die schadenfreudige Hoffnung, ein weiteres Fest werde nicht mehr stattfinden, wäre es wahrscheinlich nicht einmal zu diesen Bemerkungen gekommen. Wagner spielte die unfreiwillige Rolle des wegzukehrenden Störenfrieds, dessen künstlerische Kompetenz verkleinert werden mußte, um das Fest klein sehen zu können. Daß es so gemeint war, bewiesen bald die wirklichen wertenden Berichte.

Daß man alle Erfolge Wagners unterschlug, bedeutete allerdings noch nicht viel; denn man berichtete auch über seine Mißerfolge als Dirigent nicht. Auch über den HOLLÄNDER und über die FAUST-Ouverture abwertend zu melden konnte man unter keinen Umständen der Redaktion allein anlasten und als mißgünstige Beeinflussung auslegen. Aber der dem HOLLÄNDER-Bericht angefügte Nachsatz, der eine Erfolgsmeldung ziemlich verächtlich mit einer Briefinformation verknüpfte, Wagners HOLLÄNDER sei das Langweiligste, das man hören könne, mußte aufhorchen lassen: er war der erste Bericht, der in den SIGNALEN Wagners Namen mitteilte, er war aber auch der erste, der eindeutig die Gruppe erkennen ließ, die für die Dresdenberichterstattung der SIGNALE zu sorgen hatte. Diese Taktik des Beiseiteschiebens, des ironisch-verächtlich-beleidigend an den Rand Drängens, als sei Wagner ein dummer Junge, wurde von den SIGNALEN für lange Zeit festgehalten.

Aufschlußreicher waren die beiden Kleintexte vom Ende Mai 1843 über Wagners Verwahrung gegen den Nachdruck seines französischen Grenadierliedes durch den Schott-Verlag, und vom Ende Oktober 1843 über den Wiener RIENZI-Streit in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG. In beiden Fällen nämlich mischten sich die SIGNALE in Angelegenheiten ein, die sie mit viel größerem Recht hätten für Wagner günstig stimmen müssen. Schließlich führte man gerade in jenen Jahren einen verzweifelten Kampf gegen die Raubdrucker aller Schattierungen. Die SIGNALE schlossen sich davon nicht aus. Es wäre nicht mehr als billig gewesen, wenn ein Blatt wie sie den Streit eines Komponisten mit dem mächtigen Schottverlag eher unterstützt statt lächerlich gemacht hätte. Auf einmal sprach man Wagner zu, *lange, bedeutende Opern* gemacht zu haben, nur um klarzulegen, ein solcher Komponist solle doch nicht so großes Aufhebens um ein kleines unbedeutendes Lied machen. Um den Kern des Problems kümmerten sich die SIGNALE nicht. Das in den vierziger Jahren mit erregten Auseinandersetzungen ausgefochtene Rechtsprinzip, um das es hier ging, spielte merkwürdigerweise in den Überlegungen der Redaktion plötzlich keine Rolle mehr; denn nur juristisch und zwar formaljuristisch war Wagner damals im Unrecht gewesen, moralisch nicht. Aus journalistischer Sicht wäre das eine willkommene Gelegenheit gewesen, wieder einmal am Einzelbeispiel auf den Widerspruch zwischen Rechtsgefühl und Rechtstatbestand hinzuweisen. Daß die SIGNALE das nicht wollten, sondern im Gegenteil eine eigene Notiz eigens zu dem Zweck herausbrachten, den sowieso ungeschützten Komponisten zusätzlich zu schinden und ihn auch noch moralisch ins Unrecht zu setzen, ließ außer den eigenen Verlegerinteressen eine deutlich gegen Wagner gerichtete Stimmung erkennen, die sich selbst übler Methoden zu bedienen bereit zu sein schien. Besser noch konnte man die Animosität der Zeitung aus jenem Bericht herauslesen, der Ende Oktober 1843 den Wiener RIENZI-Streit kommentierte. Aus ihm sprach bereits unverhüllte Gereiztheit über den Mut eines jungen Komponisten, sich gegen ungerechtfertigte kritische Angriffe zur Wehr zu setzen. Ihn galt es zu züchtigen und zum

Schweigen zu bringen. Man fand deshalb durchaus in der Ordnung, was mit Wagner in Wien geschah. Nicht einmal über Schmidts gezielte Indiskretion gab es eine Rüge, einen Privatbrief teilzuveröffentlichen, um mit aus dem Zusammenhang gerissenen Sätzen Beweismittel gegen Wagner zu konstruieren. Es lag auf der Hand, daß die SIGNALE-Redaktion diesen Streit nur aufgriff, um die Positionen ihr nahestehender Kritiker zu festigen. So wurde Wagner nicht als der schutzlose, um sein Recht und um sein Werk kämpfende deutsche Komponist dargestellt, sondern als der querulierende und von unbegründeter Eitelkeit geplagte Dutzendmensch, dem über den Mund zu wischen nichts als ein ärgerlicher Spaß war.

3. Die Illustrirte Zeitung

Über Dresdner Opernaufführungen zu berichten lag für die Redaktion der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG nahe, weniger, Bildberichte ausgerechnet über RIENZI und HOLLÄNDER zu machen, deren Premieren schon über ein halbes Jahr zurückreichten, wobei an den HOLLÄNDER sowieso nur noch eine schwache Erinnerung geblieben war. Sofern die Zeitung also das Wagnerthema ziemlich unvermutet gleich in zwei überdimensionalen Artikeln aufgriff, waren freundschaftliche Nachhilfe und redaktionelles Wohlwollen als Voraussetzungen zu vermuten. Allerdings nötigte die unverbindliche Anlage der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG eher dazu, die Opernthemen ziemlich äußerlich zu behandeln und es mit erweiterten Inhaltserzählungen und ein paar enthusiastischen Allgemeinplätzen bewenden zu lassen.

Die Vermittlung besorgte Wagners Freund Ferdinand Heine, der auf die Redaktion Einfluß hatte und davon zu Gunsten Wagners Gebrauch machte. Er verfaßte denn auch beide Abhandlungen und beide in einem für Wagner ungemein werbenden Stil. Kritische Haltung sprach er sich ausdrücklich ab und sie hätte ihm nach Eigenart und Neigung auch nicht gelegen. Beide Artikel erschienen wie alle Artikel in der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG anonym und waren als hinweisende Bildberichte gedacht, die das Publikum in einem sehr freundlichen Sinne auf Wagner aufmerksam machen, es mit Wagner unterhalten und im übrigen sein Werk durchaus richtig als nationales Eigen- und Originalprodukt empfehlen sollten. Für den RIENZI-Artikel galt das mehr noch als für den größeren HOLLÄNDER-Artikel, den etwas weniger penetrant eine journalistisch-unbeholfene Laudatio prägte. Bei Gelegenheit auch den Abdruck einer Nummer aus dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER einzuschieben, also aus der weniger erfolgreichen Oper, die eine Empfehlung nötiger als der RIENZI hatte, diente demselben Zweck.

Mit Allgemeinplätzen und im journalistischen Sinne pikanten Äußerlichkeiten füllte Heine die ersten Zeilen. Daß man in der Laubeschen Zeitung eine *ungemein interessante* Lebensbeschreibung Wagners lesen könne, daß sich der mit äußerster Sorgfalt vorbereiteten Inszenierung große Schwierigkeiten in den Weg gestellt hätten, daß nach der verzögerten Uraufführung Wagner dann auch *gleichsam wie eine geharnischte Minerva plötzlich unter die bewundernde und freudig überraschte Menge* getreten sei, daß sich mit jeder der zahlreichen Wiederholungen der Beifall vergrößerte und nur der *Zurücktritt* der Adriano-Darstellerin Wilhelmine Schroeder-Devrient ein Erfolgshemmnis bildete und daß das Stück sicherlich nun bald auch auf anderen Opernbühnen erscheinen werde — mehr wußte Heine nicht zu sagen.

Was dann folgte, war eine mit vielen Bildern genüßlich über sieben Foliospalten hin verteilte Inhaltserzählung, als Roman- und Librettokurzfassung hübsch zu lesen und mit der einen oder anderen Stilblüte geschmückt *(Mit Beginn des dritten Acts verbreitet sich in Rom die Kunde . . .)*.

Heine hatte das recht liebevoll, aber doch intellektuell dürftig gemacht. Gegen die ausgeprägte Negativberichterstattung ließ sich der Artikel sachlich nicht verwenden, hier nutzte er Wagner wohl wenig. Das historisch Bedeutsamste waren noch die Bilder, an denen die Redaktion nicht gespart hatte, die die Porträts und Kostüme der Premierendarsteller sowie das Kietzsche Wagnerporträt, über dessen sprechende Ähnlichkeit sich Heine besonders freute, und ein sehr eindrucksvolles Bühnenbild von der letzten Szene des IV. Aktes vermittelten. Die Kostümbilder Rienzi, Orsini, Colonna, Irene und Adriano waren nach dem Schema der Fünferfläche eines Spielwürfels angeordnet. Heine scheint sich über die Harmlosigkeit seines Aufsatzes selbst im klaren gewesen zu sein — jedenfalls entschuldigte er sich, *eine nähere Auseinandersetzung der musikalischen Composition* liege *außer dem Bereiche dieser Blätter*, womit er natürlich Recht hatte. Das war in der siebenten Nummer des ersten Bandes von 1843 am 12. August.

Am 7. Oktober 1843, also nur acht Nummern später, behandelte Heine auch den FLIEGENDEN HOLLÄNDER. Damit leistete er Wagner einen Freundschaftsdienst, der höher als der des RIENZI-Artikels einzuschätzen war; denn der HOLLÄNDER hatte sich inzwischen als Mißerfolg herausgestellt und Heines Absicht konnte nur sein, durch eine besonders ausgreifende Berichterstattung auch diese Wagneroper wieder ins Gespräch zu bringen — was ihr sehr not tat. Deshalb wurde der HOLLÄNDER-Bericht wohl auch umfangreicher und gleichzeitig informativer ausgestattet. Aus der Sicht des Jahres 1843 gesehen war das für Wagner wichtiger als eine ausgiebige Behandlung des längst bekannten RIENZI; deshalb hatte Wagner ja Heine schon anläßlich seiner RIENZI-Informationen für Morgenroths Antikritik dringend um einige werbende Worte im Interesse der HOLLÄNDER-Musik gebeten. Das *Vaterländische* wurde in diesem Artikel von Heine fast aufdringlich nach vorne gespielt und zweifellos war das noch die erfolgversprechendste Methode, der Oper neues Bühnenleben einzuflößen. Dem Illustriertenverleger Weber mochte das behagen; schließlich wurde er 26 Jahre später (1869) auch der Verleger von Wagners nationalistisch antisemitischer Broschüre DAS JUDENTUM IN DER MUSIK. Das Vaterländische und das Deutsche Wagners leiteten den Artikel ein und beschlossen ihn auch; da Heine sich auf Wagners Selbstdeutung stützte, war der Artikel eines jener untrüglichen frühen Zeugnisse, in welche Richtung sich Wagner nach eigenen Vorstellungen zu entfalten gedachte, auch wenn wir nicht von August Schmidt über Wagners Brief an ihn und die dort vorgetragenen Ansprüche unterrichtet worden wären. Dieser zweite Heinebericht versuchte erstmals in der Auseinandersetzung mit dem RIENZI eine Klassifizierung des HOLLÄNDERS als selbständigem Operntyp. Auch das ging auf Wagner zurück. Trotzdem bleibt Heine das Verdienst, es als erster öffentlich ausgesprochen zu haben.

Ferdinand Heine setzte RIENZI und HOLLÄNDER scharf gegeneinander. Wieder begann Heine mit dem Erfolg des RIENZI. Er sei so ungewöhnlich gewesen, daß man sich nicht erinnern könne, jemals in Dresden ein Opernwerk gehört zu haben, das so allgemeines Aufsehen erregt hätte. Die Sehnsucht nach dem Stück werde immer größer, weil man es wegen Tichatschecks und der Schröder-Devrient Abwesenheit seit März habe vom Spielplan nehmen müssen. Das klang, was den Erfolg und dessen Auswirkungen anbelangte, ein wenig übertrieben; aber es las sich gut — und das andere war sogar richtig. Aber alles in allem bleibe der RIENZI doch eine herkömmliche sogenannte Große Oper bekannten Stils. Anders der HOLLÄNDER: diesen nenne Wagner zwar romantische Oper, er sei aber in Wirklichkeit keiner bestehenden Operngattung zuzuordnen. An dieser Stelle fiel zum ersten Male die Auszeichnung des HOLLÄNDERS als einer *dramatischen Ballade*. Heine verwies auf das Fehlen der Bühneneffekte üblichen Stils, auf die auffallenden Schwierigkeiten der Partien bis hinunter zur einzelnen Orchesterstimme. Den Grund dafür sah Heine in der gegenüber dem RIENZI musikalisch tiefergehenden Anlage des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS, weil es sich in dieser Oper um eine *geistige Auffassung von Seiten aller dabei betheiligten Kräfte* handele, die nirgend fehlen dürfe, *wenn die poetische Conception des Ganzen anschaulich werden soll*. Das war dann wie auch der RIENZI-Bericht mit vielen typenmäßig kleiner abgesetzten Librettozitaten durchflochten und mit einer Bildbeigabe in feinster Tönung unterstrichen *.

* Diese feine Grautönung ist im Nachdruck der Dokumentenausgabe (IV, 2) verloren gegangen.

Keiner der bisherigen spärlichen Berichterstatter hatte mit solcher Schärfe die HOLLÄNDER-Oper als ein auf die Idee des Gesamtkunstwerks zusteuerndes Bühnenwerk erkannt wie Ferdinand Heine, der das Scheitern der Oper als Unfähigkeit der Hörer auszulegen schien, die geistigen Tiefen des Stückes zu ergründen. In diesem Teil seiner Berichterstattung war er erheblich mehr als der bloße Wagnerenthusiast oder Wagnerlobredner, sondern ein historisch bedeutsamer echter Informant. Daß er dabei von Wagner unterrichtet wurde, schmälerte keineswegs sein Verdienst um die Sache. Heine sprengte mit diesem Artikel den üblichen Rahmen der Theaterbildberichte der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG, indem sich seine Arbeit auch in jeder Fachzeitschrift gut ausgemacht hätte.

Was auffällt sind die gegenüber dem RIENZI-Bericht erheblich veränderten Proportionen des Artikels im Verhältnis von Inhaltserzählung und wertendem Kommentar, ist der mehr als dreimal stärkere Umfang des zweiten im Vergleich zum ersten Beitrag. Den RIENZI-Bericht bestritt zu annähernd neun Zehntel die Inhaltserzählung des Handlungsverlaufs mit reichlich eingestreuten Textbuchzitaten; im HOLLÄNDER wurde sie auf weniger als sechs Zehntel zurückgedrängt. Das bedeutete für die Raumverteilung, daß die Handlungserzählung beider Artikel der objektiven Zeilenzahl nach ungefähr gleich lang war, daß aber dem HOLLÄNDER-Bericht zusätzlich wertvolle Informationen aus Wagners Gedankenwerkstatt beigefügt wurden, die dann die Überlänge des HOLLÄNDER-Artikels im Vergleich zum RIENZI-Artikel besorgten.

Er berief sich in erster Linie auf Wagners abschriftlich erhaltenen Brief vom Sommer 1843, den er ausgiebig zitierte und mit dem er das Fluidum des Originalen einbrachte. Heine selber wäre zu schlicht gewesen, um eine solch tiefschürfende musikalische Auseinandersetzung wagen zu dürfen. Seine Leistung bestand in der Übermittlung frühester Wagnergedanken über die künftige Opernreform, und im Geschick, einen Artikel von solcher Länge in die Zeitung hineinzubringen und dabei für die Fachwelt hochwichtige authentische Kunstmanifestationen mit dem einfachen Informations- und Lesebedürfnis der Illustriertenliebhaber zu verbinden. Von denen wird kaum jemand die opernreformatorischen Züge des Wagnerbriefes begriffen haben. Eher noch mögen die zeitgenössischen Vermutungen, die ILLUSTRIRTE ZEITUNG pflege eine besonders ausgedehnte Theaterberichterstattung, durch die beiden Wagnerberichte Heines mitbestimmt worden sein. Ihre Werbewirkung darf aber nicht überschätzt werden; denn in jenen Monaten war die ILLUSTRIRTE ZEITUNG noch keineswegs das auflagenstarke Blatt der späteren Jahre, sondern stand gerade in ihren Anfängen. Dementsprechend konnte man auch die Auflage nicht übermäßig groß halten.

Ferdinand Heines literarisch-journalistische Tätigkeit blieb nicht unbemerkt. Wanderer jedenfalls schien über seine Artikel in der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG sehr genau Bescheid zu wissen und versäumte nicht, daran einen Kommentar im typischen Wandererstil anzuknüpfen, weil ihm Heines Wagnerverehrung nicht paßte. Wanderer vermutete ihn auch als Verfasser etlicher wagnerfreundlicher Berichte in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG. *Da ist der Hofschauspieler Fr. H e i n e, eigentlich vorzugsweise Uebersetzungsfabrikant, wenig talentirter Schauspieler und mittelmäßiger Costumier — übrigens ein Mann, der sich keine Mühe verdrießen ließ, seinen angebeteten Freund, den Componisten des Rienzi und Tannhäuser, an öffentlichen Orten bis in den Himmel zu erheben — eine Katzenjammer erregende Liebedienerei, zumal dies mehrfach auf Kosten M o z a r t's versucht ward, eine jämmerliche Bornirtheit des Urtheils, die freilich nur aus grober musikalischer Unwissenheit zu erklären ist. Er schrieb auch — ich weiß nicht, ob noch jetzt — für die »Illustrirte Zeitung«, und gewisse Dresdner Theaterberichte in der »Deutschen Allgemeinen« schienen auch aus seiner Feder geflossen; sie verherrlichten vorzugsweise R i c h a r d W a g n e r.*

Der HOLLÄNDER-Bericht bildete den Höhepunkt der vormärzlichen Wagnerberichterstattung der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG. Später muß sich das Verhältnis etwas verkühlt haben; denn die TANNHÄUSER-Premiere wurde zwei Jahre danach auffallend klein ge-

spielt. Zunächst tat man das Ereignis mit einer Notiz ab, dann folgte Anfang des Jahres 1846 ein größerer Bericht, der aber nach Umfang und Gewicht weit noch hinter dem RIENZI-Bericht zurückblieb und auch nur ein einziges Bild brachte. Zwischendurch fiel der Name Wagner noch im Bildbericht über die Enthüllung des Denkmals für König Friedrich August in Dresden, bei der Wagner musikalische Funktionen ausgeübt hatte, sowie im umfangreichen Bildbericht über die Webertranslokation, in dem man Wagners Grabrede wiedergab.

4. Die Abend-Zeitung

Das eigentliche wagnerfeindliche Blatt war die Dresdner ABEND-ZEITUNG. Der Querschnitt durch die Berichterstattung der Jahre 1843 bis 1845 beweist eine eingespielte Technik, an Wagner nur das Schlechte zu sehen.

Bis zum TANNHÄUSER-Uraufführungsbericht vom 23. Oktober 1845 brachte die ABEND-ZEITUNG rund 43 Artikel und Notizen *, von denen Wagner mehr oder weniger stark berührt wurde (das Artikelverhältnis Beiblatt zu Hauptblatt betrug 32:11). Mit 24 Berichten (22:2) bezog sich der überwiegende Teil davon aufs Dirigieren, zehn Berichte (6:4) blieben wertungsfrei, nur die restlichen 9 Berichte (4:5) trafen den Komponisten **.

Als Dirigent kam Wagner selten gut, öfter außergewöhnlich übel weg. Die zehn neutralen Informationen ließen Wagners Namen nur am Rande mit unterlaufen. Das waren Notizen und kleine Texte über das zweite Männergesangfest, über das protestantische Totenfest, über die Webertranslokation, über das Erscheinen der Klavierauszüge bei Meser, die Fertigstellung einer neuen Oper oder auswärtige Nachspielungen. Die aufschlußreichen wertenden Texte nahmen das LIEBESMAHL, den RIENZI, die FAUST-Ouverture und die auswärtigen Erfolge und Mißerfolge Wagners zum Anlaß oder stimmten sich ganz allgemein auf eine Charakterisierung des Kapellmeisters als Künstler und Mensch ein.

Unter all diesen Nachrichten gab es nur eine einzige, die freundlich war. Sie erschien bereits am 8. Juli 1843, also eine Woche nach der Neugründung, und meldete Erfolge des HOLLÄNDERS in Kassel und Riga. Gemessen an dem, was nun folgte, wirkte sie wie ein Fremdkörper, und möglicherweise war sie auch nichts als ein Überhang aus der vorangegangenen Redaktion, den man noch verwertete. Alle weiteren Berichte der ABEND-ZEITUNG über auswärtige Unternehmungen Wagners lauteten ungünstig. Ein Moment der Schadenfreude und Selbstbestätigung ließ sich kaum unterdrücken. Dem erhofften Erfolg des RIENZI in Hamburg begegnete man skeptisch, noch bevor das Ereignis stattgefunden hatte. Es lag Hohn in der Bemerkung, nachdem Cornet die Oper in Dresden gehört habe, sei ihm für Hamburg bang geworden; aber die Reue käme zu spät. Wie freute sich die Redaktion über jeden Nachteil, den Wagner erfuhr, wie ärgerte sie sich über jedes freundliche Wort, das den gehaßten Komponisten betraf. Im selben Artikel, in dem man sich über die angeblichen Bedenken Cornets lustig machte, tat man den HOLLÄNDER-Erfolg in Berlin als Gefabel ab. Rellstab wurde genannt und das »unparteiische Publikum« zitiert, das gegen die Oper sei, und selbst Rousseau, *der über Alles schreiben zu können wähnt, obwohl er von Musik wenigstens sehr geringe Kenntnisse besitzt*, sollte es diesmal nicht gewagt haben, in die Lärmtrompete des Lobes zu stoßen. Ein paar Monate später hakte man mit einer eigenen Korrespondenz noch einmal nach. Da konnte man etwas von abgenutzten Pauken und Trompeten lesen, und daß Spontini gegenüber Wagner nur Kammermusik schreibe. In diesen Auszügen lag unendlich viel redaktionelle Gehässigkeit. Unerwartet kam sie nicht, nachdem man bereits am 15. November 1843 eine vier Wochen zurückliegende Privatkorrespondenz aus der ALLGEMEINEN WIENER MUSIKZEITUNG nachgedruckt hatte, die den Verdacht aufkommen ließ, von Schladebach selbst oder doch von einem seiner Genossen in der Wiener Fachzeitschrift eigens zu dem Zweck hineingebracht worden zu sein, um sie anschließend in der ABEND-ZEITUNG den Dresdnern als »unparteiische« Stimme von draußen bekannt machen zu können. Dafür sprachen auch die redaktionellen Beifügungen, die den kleinen Artikel zu einer wahren Musterkarte aller auf engstem Raum zusammengedrängten Wagnerschen Niederlagen formten. Sogar die Aufteilung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS in Riga auf zwei Abende jeweils in Verbindung mit einem Schau- oder Lustspiele, um die Zuhörer nicht zu sehr zu ermüden, vergaß man nicht. Daß es sich bei der Oper um eine dramatische Ballade handelte, wußte man sicher aus der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG; hier griff man es prompt auf, um daran Nachteile zu sehen, sofern man an die Oper einen Opernmaßstab anlege. Nicht das mindeste wurde Wagner gelassen, außer möglicherweise begabt zu sein. Als Berlioz in seinen Briefen freundlich über Wagner schrieb, nahm die ABEND-ZEITUNG das nicht stillschweigend hin. So stellte Schladebach den französischen Meister am 16. Dezember 1843 mit der deutlichen Absicht in Frage, Wagner gegen Reißiger auszuspielen. Die Gesuchtheit aller dieser Anlässe ließ Wagner Schlimmes für die Ereignisse in Dresden selbst erwarten.

Die Ereignisse in Dresden: das waren die Direktionen und die organisatorische Tätigkeit, und das waren die Werke. Als Dirigent kam Wagner sehr schlecht weg und seine organisatorische Leistung wurde gleichfalls aus dieser Richtung beurteilt. Sie fand in einem eigenen Artikel eine wohlwollend negative Bewertung. Der böse Zungenschlag, der Taktik verriet, spielte wiederum Wagner gegen Reißiger aus. Wagners Erbitterung auf den älteren Kollegen erfuhr die erste psychologische Grundlegung. Die Werke, von der die ABEND-ZEITUNG Notiz nahm, dienten gleichfalls nur noch dazu, Wagner mehr oder weniger zu maßregeln. Die Anlässe boten das LIEBESMAHL, der RIENZI in einer späteren Aufführung, und die FAUST-Ouverture. Über den nicht von Schladebach verantworteten LIEBESMAHL-Bericht wurde bereits gesprochen. Die dort geübte und nicht unwidersprochen gebliebene Polemik bekam eine Neuauflage, als man später dem Oratorium nachsagte, bei der Aufführung in Dresden ein gelindes Fiasko erlitten zu haben. Das stimmte mit den historischen Tatsachen zwar nicht überein, wahrte der Zeitung aber das Gesicht. Der Satz wirkte wie ein nachträglich gesprochenes Wort in eigener Sache, mit der Verurteilung des Oratoriums doch recht behalten zu haben.

Die erste Wagner-Kritik, die als Werkkritik unstreitig Schladebach zum Verfasser gehabt hat, erschien am 30. November 1843 und bezog sich auf die RIENZI-Aufführung vom 19. November. Ließ man alles beiseite, was bis dahin schon über die Schladebachsche Art zu urteilen bekannt war und verzichtete man auch auf eine Bewertung der Schladebachschen Dirigierkritiken gegen Wagner, so konnte man dem Werkurteil Schladebachs nur beipflichten. Es mochte für Wagner zwar nicht ganz angenehm zu lesen sein, dafür blieb es aber richtig sowohl nach den Maßstäben des 19. wie denen des 20. Jahrhunderts. Daß es mißlich war, einen so starken Roman wie den Bulwers auf ein schmales Opernbuch zu verkleinern, hätte Wagner selber ebenso wenig abgestritten wie die Feststellung, mit dem Libretto ein Opernbuch um jeden Preis und keineswegs ein literarisches Objekt von poetischer Bedeutung geschaffen zu haben. Der Zuschnitt der Handlung auf eine einzige Person, eben auf Rienzi, ließ sich mit Grund als Nachteil herausstellen, und im RIENZI eine Oper zu sehen, die auf die Dauer mehr durch die Hoffnung auf weitere

* Ein Fortsetzungsartikel im Beiblatt wurde als ein Artikel, also nicht selbständig für sich gezählt.

** Einer davon bewertete Wagner als Kapellmeister außerhalb einer Opernbesprechung. Der Sache nach könnte auch dieser Artikel zu den Dirigier-Rezensionen gezählt werden.

Opern desselben Komponisten bestach als durch sich selbst, mußte nicht unbedingt richtig sein, enthielt aber als Meinung nichts Persönliches, das dem Kritiker als Bösartigkeit oder vermeintliches Übelwollen hätte ausgelegt werden können. *Rienzi wird fallen, wie sein Held — aber in ihm liegt der fruchtbare Keim zu willkommner späterer Ernte.* Das war ein prophetisch kluges Motto, besser konnte man in der Tat die historische Bedeutung dieser Oper nicht umreißen. Aus diesem Bericht geht aber auch hervor, daß zu jenem Zeitpunkt das Verhältnis Kritiker/Komponist noch nicht vergiftet war, obwohl sich in Nebensätzen schon die unleidliche Schladebachsche Manier ankündigte, als unfehlbare kritische Instanz nach allen Seiten hin Noten zu verteilen. Damals wies aber Schladebach nicht nur die einseitig freundliche Kritik am RIENZI als übertrieben unzulässig zurück, sondern er verwarf auch die gleichfalls unzulässige einseitige Gegnerschaft gegen die Oper. Im Grunde konnte sich das nur auf mündliche Thesen, oder aber auf die Berichte in der RHEINISCHEN ZEITUNG und der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG beziehen; doch durfte man auch den Schladebachschen RIENZI-Bericht nur in der Beurteilung von dem ruhig nennen, was von Schladebach möglich schien und bald möglich werden sollte. Seine Handschrift schlug auch hier in jeder Zeile durch. Der Ärger über die Lobsprüche, die Wagners Oper auf sich versammelte, gehörte ebenso dahin wie die Akzentuierung aller Nachteile des RIENZI unter Verschweigen fast aller seiner Stärken. Was da zu sagen gewesen wäre, unterschlug Schladebach oder drängte es in Nebensätze ab. So blieb der Gesamteindruck der Kritik ungünstig und die Ruhe, mit der sie geschrieben worden war, befestigte eher die Vermutung derjenigen, die da meinten, Wagners Befürworter seien wirklich im Unrecht gewesen und einem Irrtum unterlegen.

Auch die FAUST-Ouverture fand noch diese Ruhe der Beurteilung. Wagner hatte sie am 22. Juli 1844 im Rahmen eines Armenkonzertes aufführen lassen, wo sie neben Mendelssohns WALPURGISNACHT und Beethovens PASTORAL-Symphonie erschien. Schladebachs Bericht folgte am 25. Juli als übrigens einzige hörenswerte Stimme, die damals über das Stück zu vernehmen war. Schladebach nannte das Werk verfehlt. Die Einzelheiten schienen ihm zu sehr betont, die höhere Einheit vernachlässigt. Das meinte eine zu starke Bevorzugung des mephistophelischen Treibens und der Selbstzerfallenheit Fausts und eine zu geringe Betonung des versöhnenden Elementes, wie es Gretchen verkörperte. Schladebach erblickte in der FAUST-Ouvertüre, der er einzelne Schönheiten nicht absprechen wollte, nichts als eine *sehr bedeutende Nachahmung Berlioz'scher Manier,* wobei auch noch offenbleibt, ob sich das »bedeutend« grammatikalisch im Sinne von »gut« oder im Sinne von »weitgehend« verstehen lassen sollte. Im übrigen konnte man Schladebachs Urteil glauben oder es sein lassen — es rundete auf jeden Fall das Bild ab, das die ABEND-ZEITUNG von Wagner zu zeichnen bestrebt war. Die Tendenz dieser Berichterstattung erkannte schon Wagner sehr richtig: alles zu unterschlagen, das für ihn sprach, alles ins Uferlose hochzutreiben, das seinen Ruf untergrub. Der Mißerfolg in Berlin führte zu zwei eigenen Artikeln — der Erfolg in Hamburg stieß auf beharrliches Schweigen. Wer gegen Wagner sprach, fand sich leicht in der ABEND-ZEITUNG nachgedruckt — wer etwas für Wagner zu sagen hatte, wurde als Lobredner übergangen oder moralisch mißhandelt. Das scheinbar Wohlwollende dieser pseudokritischen Perfidie fiel spätestens und endgültig mit Beginn der TANNHÄUSER-Kontroverse von Schladebach ab. Je mehr er inzwischen überrannt zu werden fürchten mußte und um seinen eigenen Kopf zu kämpfen hatte, um so schriller klang seine Stimme.

Zweiter Abschnitt

Des Tannhäusers erster Krieg

Erstes Kapitel

Tannhäuser-Daten

Mit dem Tannhäuserprojekt begannen Wagners erste tiefergehende philologische Privatstudien. Er lernte den Tannhäuserstoff durch die einschlägigen Arbeiten insbesondere Tiecks, Hoffmanns und Heines kennen und bekam, als er bereits in Paris wohnte, über einen Freund eine Abhandlung des Königsberger Professors Lucas in die Hände, die auf etwas abenteuerliche Weise den Tannhäusersagenkreis mit dem Wartburgsagenkreis in Verbindung brachte und in Heinrich von Ofterdingen den Minnesänger Tannhäuser wiedererkennen wollte. Wagner griff die Lucasthese auf und es gelang ihm, aus der Verbindung beider Stoffe ein einheitliches Buch zu gestalten. Ende Juni 1842 machte er die ersten literarischen Aufzeichnungen für sein neues Opernbuch, das er DER VENUSBERG zu nennen beabsichtigte, bis April des darauffolgenden Jahres lag die Dichtung vollendet vor (Beginn der Aufzeichnung der Erstschrift des Prosaentwurfes zum VENUSBERG auf dem Schreckenstein bei Aussig: 22. Juni 1842 — Vollendung der Zweitschrift des Prosaentwurfs in Teplitz: 8. 7. 1842 — Vollendung der Urschrift: bis 7. 4. 1843). Bereits Ende Juli begann er mit der Komposition, die im wesentlichen in das Jahr 1844 fiel. Mitte April 1845 schloß er die Partitur ab (Orchesterskizze zum I. Akt: November 1843—17. 1. 1844; Orchesterskizze zum II. Akt: September 1844—15. 10. 1844; Orchesterskizze zum III. Akt: beendet 29. 12. 1844). Die Uraufführung in Dresden machte keine Schwierigkeiten, zumal sich Wagner zu allen notwendigen Änderungen bereit erklärte. Auch den bedenklich gefundenen beabsichtigten Ur-Titel DER VENUSBERG schrieb er in TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG um, nachdem er erfahren hatte, daß die Mitglieder der Medizinischen Akademie über den ›Venusberg‹ (= mons veneris, medizinische Bezeichnung für einen Teil der weiblichen sekundären Geschlechtsmerkmale) Witze rissen. Die Uraufführung vom 19. Oktober 1845 wurde schnell und mit außerordentlichem Aufwand vorbereitet. Sie erzielte einen zunächst nur widerwillig zögernden Erfolg. Erst nach der dritten Vorstellung setzte sich die Oper für dauernd durch, so daß sie neben dem RIENZI zur zweiten Wagnerschen Erfolgsoper für Dresden wurde, die bis zur Flucht Wagners im Mai 1849 insgesamt 18 mit nicht nachlassendem Beifall bedachte Aufführungen erlebte. Wagner selber war mit der Oper nie ganz zufrieden und trug sich bis zu seinem Tode mit der Absicht einer (teilweise ausgeführten) streckenweisen Überarbeitung bzw. gänzlichen Neukomposition, weil er meinte, zu besonderen vom Libretto geforderten musikalischen Leistungen 1845 noch nicht befähigt oder erfahren genug gewesen zu sein. Auch der Handlungsverlauf bereitete ihm stete Sorgen, so daß er schon für die zweite Vorstellung eine Finale-Änderung vornahm und noch zur Dresdner Zeit zweimal neue Schlüsse herstellte (jeweils am 4. 9. 1846 und am 1. 8. 1847 uraufgeführt). Als der TANNHÄUSER 1861 nach Paris kam, änderte Wagner die Oper so weitgehend um, daß eine der ›Dresdner Fassung‹ selbständig entgegengestellte ›Pariser Fassung‹ entstand, die als einschnei-

dendste, bemerkenswerteste Abweichung vor allem die ursprünglich weit bescheidener vertonte Venusberg-Bacchanal-Szene mit ganz neuen und viel sinnlicheren Klängen ausstattete und in dieser Form die weitere Überlieferung der Oper bestimmte. Trotz aller Dresdner Anteilnahme wurde der TANNHÄUSER bis Mai 1849 nur in Weimar nachgespielt. Die auf Veranlassung und unter der Leitung Franz Liszts zustande gekommene Aufführung vom 16. 2. 1849 bildete das Vorspiel der Weimarer LOHENGRIN-Uraufführung von 1850, mit der die Geschichte des eigentlichen Wagnererfolges begann.

Zweites Kapitel

Tannhäuser-Symbole und Tannhäuser-Thesen

I. Der tanhûsaere

1. Der historische Tannhäuser

Was wir über den Minnesänger Tannhäuser biographisch wissen, beschränkt sich auf Rückschlüsse aus seinen an persönlichen Anspielungen reichen Dichtungen. Es ist als Ganzes gesehen spärlich genug und zudem vielfach auch noch strittig. Demnach muß Tannhäuser, oder, wie er in der Sprache seiner mittelhochdeutschen Zeit heißt, der tanhûsaere, um 1200 geboren worden sein und einem adligen Geschlecht angehört haben, das zum Süden bis ins Salzburgische hinein anzusiedeln ist. Er beteiligte sich am fünften Kreuzzug von 1228, auf dem Kaiser Friedrich II. die Heiligen Stätten der Christenheit durch Vertrag zurückgewann, und er nahm am cyprischen Feldzuge 1231—1233 teil. Es folgten ausgedehnte Reisen durch West- und Nordeuropa mit einem vermutlich längeren Aufenthalt am dänischen Hofe. Bei Friedrich dem Streitbaren von Österreich, dem letzten Babenberger Herzog, wurde Tannhäuser schließlich Hofdichter. Es war seine Glanzzeit. Er erwarb Vermögen und erhielt sogar ein Gut zu Lehen. Die nächsten zwanzig Jahre nach dem Tode des Herzogs († 1246) müssen Wander-, vielleicht sogar Notjahre gewesen sein; jedenfalls hat Tannhäuser im erhaltenen Spruchlied XII diese Zeit selber als Wandernotzeit bezeichnet. In jenen Jahren dürfen Hofaufenthalte bei Otto II. von Bayern, bei Konrad IV., beim Grafen von Brehna und bei anderen Fürsten angenommen werden, auch eine Verbindung Tannhäusers mit den hohenstaufischen Kreisen ist nicht auszuschließen, so daß möglicherweise die Notzeiten nur kürzere Unterbrechungen der Hofzeiten gewesen sein könnten. Nach dem im Jahre 1266 oder 1267 verfaßten IV. Leich verlor sich seine Spur. Eine erhaltene Miniatur zeigt Tannhäuser in der Tracht der Deutschherrenritter. Wie weit diese Zuordnung richtig ist, konnte man bislang nicht feststellen. Alles, was über diese dürren Grundtatsachen hinausgeht, insbesondere seine versuchte Identifizierung mit dem Minnesänger Heinrich von Ofterdingen oder gar mit dem Verfasser des Nibelungenliedes, ist unbewiesene, vielfach unbegründete Spekulation geblieben.

2. Tannhäusers Lebenskreis

Sicherer als über seine Lebensschickale kann über die literarische und geschichtliche Stellung Tannhäusers geurteilt werden. Unter seinem Namen sind sechzehn Lieder, Leiche und Spruchkunstwerke erhalten geblieben, in denen die Frührenaissancestimmung lebendig geworden ist, wie sie an den Höfen Friedrichs II., Friedrichs des Streitbaren und Konrads IV. herrschte. Tannhäuser war ein Sänger der reinen Sinnenfreude, realistisch, ironisch, derb. Die entsagungsfreudig keusche Frau schien ihm eine Überzüchtung, die Hohe Minne Gegenstand des Spottes zu sein. Von der ewigen Trauer, von der Liebe ohne sinnliche Erfüllung und von der geistigen Frauenverehrung des klassischen Minnedienstes hielt er nichts. Er drängte auf Erfüllung und spielte sich selber in die Rolle eines Ver-

führers und erotischen Abenteurers hinein, dem eine hingebungsvolle pralle Bauerndirne mehr bedeutete als die platonische Anerkennung eines gebildeten Ritterfräuleins. In der plastisch überdeutlichen Erotik seiner Lieder wurde eine ungebärdige dämonische Kraft frei, die ausreichte, ihn seiner eigenen Zeit gegenüber in eine Sonderstellung zu drängen und den kommenden Jahrhunderten zu einer Symbolgestalt werden zu lassen, die man in ihren Grundzügen sehr wohl richtig verstand. Tannhäusers volkstümliche Weisen begleiteten den Untergang des staufischen Zeitalters, dem er selber zutiefst politisch und mit dem Herzen verbunden war, und er griff die hochentwickelte formale Kunst der höfischen Zeit auf, um mit bösen Worten ausgeartete Minneverkünstelungen zu verhöhnen. Er übertrieb Minnedienstleistungeen ins Unsinnige, um sich über sie lustig zu machen, er stopfte ein Lied bis zur Unverständlichkeit mit Fremdwörtern voll, um deren Anwendung zu geißeln, und er wollte tanzen, geigen und singen, bis ihm der Fiedelbogen zerspringe. In der Beschwörung eines neuverstandenen Gefühls von Natürlichkeit, das sich über Herkömmliches mit ironischer Distanzierung hinwegsetzte, löste sich Tannhäuser mehr und mehr vom eigentlichen Lebensgefühl des Mittelalters und wies auf die blanke Daseinsfreude der Renaissance voraus. Das von Tannhäuser zum Luxus gerechnete wöchentliche zweimalige Baden war weniger problematisch als die gleichzeitig mit der Tragödie des staufischen Unterganges verlaufende Umwendung von der Herzensliebe zur bloßen unverantworteten Sexualliebe, für die Tannhäusers Name paradigmatisch stand, oder, um in der Sprache des dreizehnten bis fünfzehnten Jahrhunderts zu bleiben, von der Hohen Minne zur Liebe im Venusberg.

Denn die Niederlage der Staufer sah den neuen Aufschwung der Kirche von Rom. Er war maßgeblich mit der Gründung der neuen Bettelorden in den Jahren 1209 bis 1223 verbunden. Für Tannhäuser wurden damit neue Beschwernisse geschaffen, denn je mehr die Erneuerung der christlichen Kirche noch einmal den mittelalterlichen Imperial- und Jenseitsgedanken aufblühen ließ, um so weniger konnte man für die Liebeskunst eines Dichters wie Tannhäuser länger Verständnis aufbringen oder gar den Dichter persönlich schätzen, der als Verführer und offensichtlich leichtsinniger Frauenheld durch die Lande zog, von der Hand in den Mund lebte, nachdem ihm seine Güter verschuldet und verloren waren, und der aus seiner Abneigung gegen die staufenfeindliche päpstliche Politik kein Hehl machte. Der Frührenaissance-Mensch Tannhäuser, dessen Individualismus um ein Jahrhundert voraus verwies, ließ seine Verehrer und Anhänger bald wissen, daß er die Auswirkungen einer im Moralischen wieder strenger denkenden Welt unangenehm zu spüren bekam. Er mußte sich anpassen oder untergehen. Damit waren die Voraussetzungen für den Tannhäusermythos geschaffen, wie er sich in der Ballade vom Tannhäuser über mehrere Jahrhunderte hin in unterschiedlichen Fassungen und Lesarten niedergeschlagen hat.

II. Die Tannhäuser-Ballade

1. Eine schriftliche Überlieferung: Das Lied von dem edlen Tannhäuser, 1521

Das Liede von dem edlen Danheuser.

Nun wil jch aber heben an
Von dem Danheuser zuo singen
Vnd was er hat wunders gethan
Mit seyner fraw Venußinne.

Danheuser was ein Ritter guot
Wann er wolt wunder schawen
Er wolte in fraw Venus berg
Zuo andern schoenen frawen.

Herr Danhäuser jr seyt mir lieb
Daran solt jr mir gedencken
Ir habt mir eynen ayd geschworn
Ir woelt von mir nicht wencken.

Fraw Venus das enhab jch nit
Ich wil das widersprechen
Vnd redt das yemand mer dann jr
Got helff mirs an jm rechen.

Herr Danheuser wie redt jr nun
Ir solt bey mir beleyben
Ich wil euch meyn gespilen geben
Zuo eynem staeten weybe.

Vnd nem jch nun ein ander weyb
Ich hab in meynen sinnen
So muest jch in der hellen gluot
Auch ewiglichen prinnen.

Ir sagt mir vil von der hellen glout
Vnd habt es doch nie empfunden
Gedenckt an meynen roten mund
Der lachet zuo allen stunden.

Was hilfft mich ewer roter mund
Er ist mir gar vnmere
Nun gebt mir vrlaub Frewlein zart
Durch aller frawen ehre.

Herr Danheuser woelt jr vrlaub han
Ich will euch keynen geben
Nun bleybet Edler Danheuser
Vnd fristet ewer leben.

Mein leben das ist worden kranck
Ich mag nicht lenger bleyben
Nun gebt mir vrlaub frewlein zart
Von ewrem stolzen leybe.

Herr Danheuser nicht redet also
Ir thuot euch nicht wol besinnen
So gehen wir in ein kaemmerlein
Vnd spilen der edlen minne.

Gebrauch jch nun ein frembdes weib
Mich dunckt in meynem sinne
Fraw Venus edle Frawe zart
Ir seyt ein Teuffelinne.

Herr Danheuser was redt jr nun
Das jr mich gynnet schelten
Nun solt jr lenger herinnen seyn
Ir muestet des offt entgelten.

Fraw Venus vnd das wil jch nit
Ich mag nit lenger bleyben
O Jesu Christ von hymelreych
Nun hilff mir von den weyben.

Herr Danheuser jr solt vrlaub han
Meyn lob das solt jr preysen
Wo jr da in dem land vmb fart
Nembt vrlaub von dem greysen.

Do schied er wider auß dem berg
In jamer vnd in rewen
Ich wil gen Rom wol in die Stat
Auff eynes Bapstes trawen.

Nun far jch froelich auf die ban
Got mueß seyn ymmer walten
Zuo eynem Bapst der heist Vrban
Ob er mich moecht behalten.

Ach Bapst lieber herre meyn
Ich klag euch meyne sünde
Die jch mein tag begangen hab
Als jch euchs wil verkuenden.

Ich bin gewesen auch ein jar
Bey Venus eyner Frawen
So wolt jch beicht vnd buoß empfahen
Ob jch moecht Got anschawen.

Der Bapst het ein steblin in der hand
Das was doch also duerre
Als wenig als es gruonen mag
Kumb stu zuo Gottes hulde.

Nun solt jch leben nur ein jar
Ein jar auff diser erden
So wolt jch beicht vnd buoß empfahen
Vnd Gottes trost erwerben.

Da zoch er wider auß der Stat
In jammer vnd in leyden
O Got von hymel sey dir klagt
Muoß jch nun von dir scheyden.

Er zoch da wider in den berg
Vnd ewigklich on ende
Ich wil zuo Venus meyner frawen zart
Wo mich Got wil hin sende.

Seyt Got wilkumen Danheuser
Ich hab ewer lang emporen
Seyt Got wilkumen mein lieber herr
Zuo eynem Buolen außerkoren.

Das weret biß an den dritten tag
Der stab huob an zuo gruonen
Der Bapst schickt auß in alle land
Wo Danheuser wer hin kummen.

Do was er wider in den berg
Vnd het seyn lieb außerkoren
Des muoß der vierdte Bapst Vrban
Auch ewigklich seyn verloren.

2. *Ideologische und historische Schichten der Ballade*

Die schriftlich nicht vor dem Beginn des 16. Jahrhunderts bezeugte Tannhäuser-Ballade ist in der heute gebräuchlich gewordenen Lesart vierschichtig gebaut. Die erste Schicht gibt Tannhäusers Frührenaissancestimmung wieder. Auf sie geht die Sinnlichkeit der Ballade, das Genießerische, die Umwandlung der geistigen in die sinnliche Liebe, kurz, das eigentlich Venushafte zurück. Motivisch wurde sie aus der biographischen und der Werküberlieferung Tannhäusers gespeist.

In der zweiten Schicht schlugen sich die kirchliche Gegenbewegung und die religiöse Erneuerung der Jahre nach 1230 nieder. Sie ließen die Verfluchungs- und Verdammungsthematik reifen. Die gebotene Alternative entsprach bruchlos der kirchlichen Heilslehre. Wer sein Heil statt in Gott in Venus als der Verkörperung der sinnlichen Liebe sucht, gehört zwangsläufig der Hölle an, indem er sich selber aus Gott ausschließt. Die Entscheidung Verdammung oder Nichtverdammung traf also nicht die Kirche, sondern der Einzelmensch selber, dem die Wahl nach freiem Ermessen offenstand. Welche Entscheidung sich im Rahmen dieser heilsgeschichtlich ganz klaren Theologie auch im Falle Tannhäuser durchsetzte, oblag Tannhäuser allein. Nur schloß das eine das andere aus. War die Entscheidung gefallen, konnte die Kirche jeweils nur den einen von der Entscheidung abhängigen Spruch fällen. Für Tannhäuser, der sich für Venus entschieden hatte, bedeutete das die Verdammung.

Die dritte Schicht ging auf die Mystik des 14. und 15. Jahrhunderts zurück. Damals dachte man allgemein und auch theologisch über erotische Verfehlungen nach der Art Tannhäusers milder. Die Sündhaftigkeit der Tannhäuser-Erotik wurde zwar nach wie vor nicht in Frage gestellt, wohl aber war die bis dahin Einmaligkeit der Entscheidung nicht mehr unwiderruflich. Anders als der Tannhäuser des 13. Jahrhunderts, der mit seiner freien Wahl einen offensichtlich nicht mehr aufhebbaren Tatbestand geschaffen hatte, konnte der Tannhäuser des 14. und 15. Jahrhunderts seine Wahl rückgängig machen. Sah er seine Entscheidung zu Gunsten der sinnlichen Liebe als falsch ein und bereute er seine

Verfehlungen ausreichend, so mußte er nicht länger verzweifeln, sondern durfte von der Überzeugung ausgehen, die Gnade Gottes wiederzuerlangen.

Die vierte und historisch späteste Schicht setzte mit der Erzählung vom hartherzigen Papst, vom Stabwunder und der abschließenden Verurteilung dessen, der selber gerade erst den armen Sünder unbarmherzig, wie es schien, verurteilt hatte, die antipäpstliche Agitation auf. Daß an dieser Stelle ausgerechnet der Papst Urban IV. genannt wurde, verdankte er seiner antistaufischen Politik, die ihn zum in Deutschland meistgehaßten Papst machte. Ihm lastete man unter anderem auch die Ermordung des letzten Hohenstaufen Konradin an, was historisch nicht richtig ist, weil Urban IV. vor Konradins Hinrichtung starb. Immerhin bestand zwischen der Politik des Papstes und den Folgen dieser Politik für Konradin ein kausales Verhältnis. Es war die Reformationszeit, die diese Schicht in die Ballade einbrachte. Sie wirkte sehr stark als Fremdkörper und wurde je nach Stärke der antipäpstlichen Gefühle mehr oder weniger betont. In katholischen Gegenden fehlte dieser Anhang oder er erfuhr weitgehende Milderungen.

3. *Über die Entstehung der Tannhäusermotivik*

Die Entstehung der Tannhäusermotivik ist ungeklärt. Daß sich im neuerlichen Vordringen kirchlicher Reformbestrebungen Tannhäusers Genußmenschentum keiner Zuneigung mehr erfreuen konnte und ihn der Tod seiner beiden ihn schützenden Mäzene Friedrich der Streitbare († 1246) und dessen Nachfolger Otto II. (†1253) zu weiterer Wanderschaft zwang, würde noch nicht ausreichen, die Tannhäuserlegende unbedingt mit ihm in Verbindung zu bringen. Aber die zahllosen Meistersingerlieder mit dem Tannhäuserstoff haben den Minnesänger in den kommenden Jahrhunderten unvergessen gemacht — seine Venusminne, der Einzug in den Venusberg wurde zu einer symbolischen Aktion und ließ seine Gestalt immer üppiger ausmalen. Gegen das Bußlied allerdings, das unter seinem Namen erhalten ist, hat die Fachwissenschaft allerlei Einwände zu machen, auch wenn die schwersten begründeten Bedenken nicht ausreichen, das Lied als unterschoben zu erklären. Man konnte allerdings überzeugend darauf hinweisen, daß das Tannhäuserbußlied seiner ganzen inhaltlichen wie literarhistorischen Artung nach viel eher in die Meistersinger- als in die Tannhäusertradition hineingehört. Mit ihm als Werk Tannhäusers wurde es allerdings leicht, die Motivik vom Buße tuenden Genußmenschen Tannhäuser auszugestalten. In dieser Form hat die Tannhäuserballade die Jahrhunderte überdauert. Als Verehrer der Venusminne, zu der sich Tannhäuser selbst bekannte, machte er sich seinem Jahrhundert auf jeden Fall unbequem — daß er dabei tiefenpsychologische Schichten freilegte und auf sich nahm, was eine ganze Generation an gruseliger Sündhaftigkeit dachte, ohne den Mut zu haben, es in die Tat umzusetzen, gab ihm symbolhafte Züge.

4. *Zur Venusbergmotivik*

Nach tiefenpsychologischer Auffassung setzt streng geförderte geistige Liebe eine Extremierung der körperlich-sinnlichen, wenn auch verbotenen Liebe als Gegengewicht voraus. Danach wäre der Venusberg als Symbol für einen unterschwelligen Ausgleich mit verbotenen Genüssen zu verstehen. Tatsächlich erlebte das 13. bis 15. Jahrhundert einen wahren Venusbergrausch — der These widersprechen allerdings die Lebensform der Renaissance, der leibliche Freuden keineswegs mehr so fern standen wie dem Hochmittelalter, sowie die formelhafte Vereinfachung der dualistischen These vom angeblich nur asketischen Mit-

telalter und der freisinnigen Renaissance. Wohl blieb bei aller Großzügigkeit in der erotischen Lebensführung ein Stück Schuldgefühl zurück, das vom Unterbewußtsein her die Alternative zwischen freier und disziplinierter, zwischen sinnlicher und geistiger Liebe auf die Dauer doch wieder zu Gunsten des zweiten entschied. Je verführerischer man in diesem Zustand den Venusberg ausmalte, um so leichter war es, Schuldgefühle zu betäuben und den Menschen als einen irrenden, gegen seinen wirklichen Willen verführten Menschen zu verstehen, der vom Übermaß teuflischer Verlockungen vom rechten Wege abgebracht wurde. Potenzierte man dann irdische und himmlische Liebe als Gegensätze, zwischen denen man sich zu entscheiden hatte, dann erzeugte man im Hin- und Herschwanken ein Spannungsfeld, das sich aufs beste philosophisch, politisch und künstlerisch verwerten ließ. Voraussetzung war allerdings das Auseinanderklaffen von sinnlicher und geistiger Liebe in der Trennung zwischen dem rein sexuellen Genuß, der wie Hunger und Durst verbraucht wird, und dem tieferen Gefühl der Liebe, das den bestehenden Trieb veredelt. Ganz gewiß war das in der Meistersingerzeit mit eben derselben Intensität gelebt und gedacht worden wie in der Zeit des JUNGEN DEUTSCHLAND, als sich die sexuelle Problematik wieder einmal nach vorne drängte und erneut zu einer Entscheidung zwang. So ist es kein Zufall gewesen, daß sich die Tannhäusermotivik gerade in jenen Jahren wieder anbot und ihre verschiedenartigsten Durchführungen den Spiegel der veränderten künstlerischen Bewußtseinslagen bildeten.

5. *Die Lucas-These*

a) Der Sängerkrieg auf der Wartburg

Im 13. Jahrhundert ersannen fahrende Spielleute einen Sängerkrieg, den erst der thüringische Chronist Johannes Rothe auf die Wartburg verlegte und ins Jahr 1207 zurückdatierte. Auf der Wartburg residierte damals einer der berühmtesten Mäzene des Mittelalters, Landgraf Hermann von Thüringen, dessen Mäzenatentum auch politische Hintergründe hatte. An seinem Hofe gingen Dichter und Musiker, Könner und Schmarotzer in übergroßer Zahl ein und aus, so daß sich bspw. Walther von der Vogelweide mit der Munifizenz seines Herrn keineswegs einverstanden erklären wollte. Landgraf Hermann veranlaßte die Vollendung der ENEIDE des Heinrich von Veldeke und besorgte auf diese Weise um 1190 das erste namhafte Werk der mittelhochdeutschen Hochblüte. Neben Walther von der Vogelweide war es Wolfram von Eschenbach, der als weiterer bedeutender Dichter auf der Wartburg wirkte. Die Legende vom Sängerkrieg ließ Wolfram, Walther, Biterolf, Reinmar, den tugendhaften Schreiber, und Heinrich von Ofterdingen darüber streiten, ob Landgraf Hermann oder Herzog Leopold von Österreich zugestanden werden sollte, das höchste Lob als Fürst zu verdienen. Dabei erzürnte man sich so sehr, daß man die ritterlichen Regeln des Sängerstreites außer acht ließ und übereinkam, den Unterlegenen hinrichten zu lassen. Bald stritt Heinrich von Ofterdingen allein gegen die anderen, und seine Sache stand so übel, daß ihn die Landgräfin vor dem Grimm der Genossen schützen mußte. Er erlangte Aufschub und das Zugeständnis eines fremden Schiedsrichters. So wurde Meister Klingsor von Ungarn herangebracht, der als Herr böser Mächte vor allem mit Wolfram in eine erbitterte Auseinandersetzung geriet, aus der Wolframs tugendvolle Einfachheit und Lauterkeit als Sieger hervorgingen. Dieser Teil der krausen Dichtung hat mit dem vorhergehenden Stoff kaum mehr als den Namen gemeinsam, und ist auch in einem anderen Versmaß geschrieben. Das Schiedsrichteramt Klingsors spielt keine Rolle mehr, er kämpft selber und er kämpft für sich. Aus den

Sternen weissagt er noch dem Landgrafen, in dieser Nacht werde dem Ungarnkönig eine Tochter geboren, die des Landgrafen Sohn zur Gemahlin nehme. Ihre Frömmigkeit und Tugend ließen sie dereinst in die Gemeinschaft der Heiligen eingehen: gemeint war die heilige Elisabeth.

b) E. Th. A. Hoffmann und Friedrich de la Motte-Fouqué

Die poetisch bedeutendste Gestaltung der Wartburggeschichte stammte von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Er versuchte mit einigem Glück, die Widersprüche der Vorlage auszugleichen und sie zudem romantisch zu vertiefen. Bei Hoffmann wurde der Gegensatz zwischen weltlicher Sinnenliebe und der Sehnsucht nach dem göttlichen Heil zu einem grundsätzlichen dichterischen Motiv. In dieser Form lieferte Hoffmann die Problemstellung an Wagner weiter, der den in der Sexualideologie des JUNGEN DEUTSCHLAND einbehaltenen Konflikt austrug. Auch bei Hoffmann unterliegt Heinrich von Ofterdingen als Schüler des teuflischen Meisters Klingsor der reinen Kunst Wolframs; aber Heinrich wird erlöst und kann ein neues Leben beginnen. Die Hoffmannsche Erzählung erschien unter dem Titel DER STREIT DER SÄNGER im zweiten Bande der SERAPIONSBRÜDER im Jahre 1819 und stützte sich auf Johann Christoph Wagenseils Altdorfer Buch VON DER MEISTERSINGER HOLDSELIGER KUNST vom Jahre 1697, das später Wagners Hauptquelle für die Dichtung der MEISTERSINGER-Oper wurde.

Friedrich de la Motte-Fouqué griff die Wartburglegende in seiner Erzählung DER SÄNGERKRIEG AUF DER WARTBURG vom Jahre 1828 auf. Ihr Einfluß blieb gering, zumal das Dichterspiel nicht zu seinen bedeutenderen poetischen Leistungen zählte.

c) Ludwig Bechstein

Im Jahre 1837 brachte Ludwig Bechstein sein Buch DER SAGENSCHATZ UND DIE SAGENKREISE DES THÜRINGERLANDES heraus, das ein Kapitel MÄHR VON DEM RITTER TANHÄUSER enthielt. Darin kam ein Satz vor, der von Ferne eine Verbindung von Wartburggeschehen mit dem Tannhäuserschicksal andeutete. Es hieß von Tannhäuser, er habe zu der schönen Zeit gelebt, *als der edle Landgraf Hermann von Thüringen an seinen Hof auf der Wartburg so viele Dichter versammelte, die in stolzen Liederwettkämpfen um hohe Preise rangen.* Daß man den Hörselberg unter anderem auch in die Eisenacher Gegend angesichts der Wartburg verlegte, drängte eine Koppelung beider Sagenkreise geradezu auf. Das Spukgeschehen bot sich dort um so glaubwürdiger an, als der fragliche Eisenacher Hörselberg eine Wetterscheide bildete, die sich meteorologisch in höchst eigenartiger Weise auswirkte und dem Aberglauben mit allerlei seltsamen Gewittererscheinungen immer wieder neue Nahrung bot.

d) Tannhäuser gleich Heinrich von Ofterdingen. C. T. L. Lucas

Der Name Heinrich von Ofterdingen hat der Sprachforschung immer wieder neue Rätsel aufgegeben. Die Gestalt Heinrichs von Ofterdingen wurde nur in Verbindung mit der Wartburglegende überliefert. Verse unter seinem Namen sind nicht bekannt. Was ihm zugeschrieben worden ist, etwa die Dichtung vom Zwergkönig Laurin, entstammt späterer Zeit. Daß Heinrich von Ofterdingen ggf. eine ähnliche Phantasiegestalt sein könne wie auch die Gestalt Klingsor, die Wolfram von Eschenbach erfand, wollte man nicht wahrhaben, weil die anderen Teilnehmer am Sängerkrieg historische Persönlichkeiten gewesen sind. Als dann die Brüder Grimm in ihren DEUTSCHEN SAGEN den Sängerkrieg im Jahre 1818 aus alten Chroniken wieder bekannt machten, im selben Jahr auch die erste, allerdings nicht gute Ausgabe der Dichtung erschien (1830 veröffentlichte man eine bessere Fassung), begann das große Rätselraten um Heinrich von Ofterdingen. Dabei ging

man soweit, ihm die Verfasserschaft des größten germanischen Heldenepos, des Nibelungenliedes, zuzusprechen. Es war dann der Königsberger Gelehrte Dr. C. T. L. Lucas, der im Rahmen der historischen und literarischen Abhandlungen der königlichen deutschen Gesellschaft zu Königsberg 1838 eine 278 Seiten starke Schrift UEBER DEN KRIEG VON WARTBURG erscheinen ließ, die den legendären Heinrich von Ofterdingen mit dem historischen Tannhäuser identisch zu sein nachzuweisen suchte. Ausgerechnet diese Schrift übte beträchtlichen künstlerischen Einfluß aus. Sie wurde auf fast zufällige Weise Richard Wagner in die Hände gespielt, der sich der These — die so richtig und so falsch ist wie alle Thesen, die man weder beweisen noch widerlegen kann, weil sie sich auf Gedankenspiele und nicht auf dokumentarische Beweisstücke beziehen! — sofort bemächtigte; und von da an machte sie ihre Runde durch die poetische Literatur. Selbst in späterer Zeit war es nicht leicht, sich der Faszination der Lucasschen Beweisführung vor allem bei der Dinglichkeit der Wagnerschen Auslegung zu entziehen. Noch das zweibändige Epos Julius Wolfs aus dem Jahre 1881 spann sie über mehrere hundert Seiten hin aus. Seiner Dichtung nach veranlaßte das Stabwunder den Papst, Tannhäuser im nachhinein doch loszusprechen, ihm als Buße aber die Anonymität aufzuerlegen. So ist Tannhäuser der Verfasser des Nibelungenliedes, das er nach der Verdammung in der Besinnung der Einsamkeit verfaßte; aber er durfte seinen Namen nicht überliefern. *Er ritt in früher Morgenstunde / Vom Kürenberge aus dem Thor, — / Niemals gelangte wieder Kunde / Von ihm zu eines Menschen Ohr.* So endete das Wolfsche Epos, das den Tannhäuser auch noch aus dem angesehenen und historisch belegten Geschlechte der Kürenberger entstammen ließ und dessen antipäpstliche Tendenz deutlich kulturkämpferische Akzente der Bismarckzeit setzte, im übrigen nicht gegen Papst Urban IV., sondern gegen den als hartherzigsten aller Päpste in die Geschichte eingegangenen Papst Innocenz III. gerichtet war, wie man überhaupt, je später es in das 19. Jahrhundert hineinging, um so nachhaltiger die Papstszenen mit einer für den Katholizismus unfreundlichen Tendenz betonte. Bemerkenswert ist im übrigen, daß der bedeutende Dresdner Literaturhistoriker Dr. J. G. Th. Grässe, der Wagner literarisch mit beraten hat, in seinem mit gelehrten literarischen und historisch-bibliographischen Ableitungen geradezu vollgestopften Tannhäuserbuch aus dem Jahre 1846 (DIE SAGE VOM RITTER TANNHÄUSER, AUS DEM MUNDE DES VOLKES ERZÄHLT, MIT VERWANDTEN SAGEN VERGLICHEN UND KRITISCH ERLÄUTERT) die Lucasthese nicht einmal erwähnte. Daß Grässe sie nicht gekannt haben soll, ist unwahrscheinlich — im Zweifelsfall hätte ihn Wagner darauf stoßen lassen müssen —, eher darf angenommen werden, daß Grässe die Lucasthese für absurd genug hielt, um sie übergehen zu können.

III. Zur Geschichte der Tannhäuser-Dichtung zwischen 1799 und 1845

1. Ludwig Tieck

Es war Ludwig Tieck, der dem 19. Jahrhundert die Tannhäusersage wiedergewann. In seiner Erzählung DER GETREUE ECKART UND DER TANNHÄUSER aus dem Jahre 1799, die 1812 in den ersten Band des PHANTASUS einging, verband er die Sage vom Tannhäuser mit der vom getreuen Eckart, der seinen ihm unguten Herrn, den Herzog von Burgund, aus schwerer Gefahr errettete. Der Sterbende setzte ihn zum Vormund seiner Söhne ein und für sie opferte er im Kampf gegen dämonische Unwesen sein Leben. Sein Geist aber hielt weiter vor dem Berge der Unholde Wache, um die Verirrten warnend vor dem Eintreten zu bewahren. Die eigentliche Tannhäusersage spielt in der Tieckerzählung etwa vierhundert Jahre später. Tannhäuser ist der Nachkomme eines Knechtes, der seinerzeit dem getreuen Eckart bei der Rettung des Herzogs beistand. Ihm wurde ein Schloß zum Geschenk, und weil er im Tann hauste, führte er künftig den Namen Tannhäuser, eine im 19. Jahrhundert sehr beliebte Namensableitung. Der nachgeborene Tannhäuser liebt ohne Gegenliebe das Mädchen Emma. Als diese sich mit einem anderen Mann verheiraten will, erschlägt ihr Tannhäuser am Hochzeitstag den Bräutigam. Aus Gram sterben nicht nur die Braut, sondern auch die Eltern Tannhäusers, die das Verbrechen ihres Sohnes nicht überleben können. Tannhäuser flüchtet in den Venusberg, ohne sich von den dringenden Warnungen des getreuen Eckart abhalten zu lassen. Nach Jahren erst kehrt er als ein veränderter Mensch in Pilgerkleidung zu seinem Jugendfreunde Friedrich von Wolfsburg zurück. Dort erfährt er, daß alle seine Erlebnisse Träume und Wahngebilde waren, daß er weder den Nebenbuhler erschlagen hat noch Emma gestorben ist. Sie lebt als Gemahlin des Freundes, dem Tannhäusers Neigungen verborgen geblieben sind. Jetzt zieht Tannhäuser als Büßer nach Rom. Der Papst erteilt ihm die Absolution, ohne allerdings das Gemüt des Ritters heilen zu können. Als völlig verstörter Mann kommt er heim, behauptet jedoch, der Papst könne ihm nicht vergeben. Voller Verzweiflung will er in den Venusberg zurück. Vorher jedoch dringt er in Emmas Zimmer ein und ermordet sie. Friedrich von Wolfsburg verfällt dem Wahnsinn, weil ihn Tannhäuser küßte und ihn dadurch in die Zaubergewalt der teuflischen Ungeheuer brachte.

Das asketische Motiv blaßte bei Tieck ab, die kirchliche Buße für Sinnenlust spielte kaum eine Rolle, das Stabwunder und die antipäpstliche Agitation wurden beseitigt. Tieck war zu sehr unterrichteter Katholik, um den theologischen Unsinn von der verweigerten Absolution ernst nehmen zu können. Tieck ging es überhaupt nicht um diese Seite der Tannhäuserlegende, sondern allein um die Deutung einer geistigen Umnachtung aus unglücklicher Liebe, die zum Verbrechen führt. Die Schwüle und das beklemmende Halbdunkel seiner Erzählung paßten vorzüglich zum romantischen Vorwurf, ein Stück Nachtseite des menschlichen Lebens aufzusuchen und zu deuten.

2. Des Knaben Wunderhorn

Zwar hatte Tieck eine ganze Reihe deutscher Volksbücher wieder an das Tageslicht gebracht (u. a. die Bücher von Magelone, Genoveva, Melusine, Ottavian, Blaubart, den Haimonskindern) und damit das Erbe Herders ausgetragen, der mit der Wiedererweckung des deutschen Sagenschatzes begonnen hatte; aber die alte Tannhäuserballade in der ursprünglichen Form, also nicht als poetische Gestaltung, sondern als Original zugänglich gemacht zu haben war das Verdienst Achim von Arnims und Clemens Brentanos, die im

Jahre 1806 den ersten Band der Volksliedersammlung DES KNABEN WUNDERHORN erscheinen ließen und in ihr das alte Tannhäuserlied zum Neudruck brachten. Goethe schrieb darüber eine berühmt gewordene Kritik, in der er besonders das *große christlich-katholische Motiv* herausstellte und des weiteren mit scharfsinnigen Bemerkungen die Schlußanklage gegen den römischen Papst als fehlerhafte Zutat zurückwies.

3. Die Brüder Grimm

Im Jahre 1816 veröffentlichten die Brüder Grimm in den DEUTSCHEN SAGEN eine Prosafassung des Tannhäuserliedes. Der einzige Unterschied zur Versballade vom Tannhäuser bestand in der Änderung des Schlusses: der Vers von der Verdammung des Papstes Urban IV. wurde entfernt.

4. Heinrich Heine

Im Jahre 1836 besorgte Heinrich Heine eine schwerwiegende Umbildung der Tannhäusersage aus dem Geiste des JUNGEN DEUTSCHLAND. Natürlich spielte das Bußmotiv bei ihm so gut wie keine Rolle. Sein Auftritt vor dem Papst diente lediglich einer glühenden Schilderung der Emanzipation des Fleisches im Sinne der Sexualideologie des JUNGEN DEUTSCHLAND, die durch des Papstes Entscheidung noch unterstrichen wurde, daß es aus der Verfangenheit an sinnliche Lust keine Befreiung gebe. Warum Tannhäuser bei Heine Venus verläßt, ist nicht ganz klar. Reue über die Versklavung ans Fleisch jedenfalls war es nicht, eher Übersättigung, Übermüdung oder Trieb nach neuen Abenteuern. Die Trennung von Venus war so etwas wie eine Erholpause, die Begegnung mit dem Papst nur der Vorwand, sich die zwangsweise Rückkehr in den Venusberg bestätigen zu lassen. So wenig ernst nahm Heine die Moralansprüche der Kirche, daß er nicht einmal eine Polemik für nötig hielt. Der Papst wird an die Wand gespielt, er kommt gar nicht recht zu Wort — warum auch! Es ging doch nur darum, des Langen und Breiten die Schönheit der sinnlichen Liebe zu schildern und sich dann das gewünschte Alibi vorsagen zu lassen, niemand, der so tief wie Tannhäuser liebe, werde je von der Liebe mehr freikommen. Als das erklärt worden ist, kehrt Tannhäuser befriedigt heim. Über das in Rom Erlebte kommt es nur noch zu ironischen Randbemerkungen. Er hatte ›Geschäfte‹ dort und der Papst läßt die Venus schön grüßen. Dazwischen sind in das literarisch sehr ungleichwertige dreiteilige Gedicht lauter spitzige Bemerkungen über Deutschland eingeflochten: die Rückreise von seiner ›Buß‹fahrt nach Rom gibt ihm Gelegenheit, über alle Städte und Persönlichkeiten, die er imaginär berührte, Glossen zu machen. Tannhäuser bleibt bei Venus — schließlich hat ihm der Papst selber mitgeteilt, künftig die Höllenqualen der Venusliebe erdulden zu müssen, weil aus den Krallen der Venus keine Rettung mehr sei. Nur — Tannhäuser fühlt sich sehr wohl dabei. Heines Schilderung der Umsorgung des zurückgekehrten Tannhäuser durch Venus, die ihn mit blutigen Tränen beweint, seine Füße kühlt und ihm zu essen gibt, zeigt, was gemeint ist: nur im Venusberg ist der empfindende Mensch wirklich bei empfindenden Menschen zu Hause.

Heinrich Heines Gedicht erschien im Jahre 1837 als Schluß seiner Abhandlung ELEMENTARGEISTER, mit der er eine Reihe spukhafter Geschehnisse einfing. Im Jahre 1844 veröffentlichte er es unter dem Titel DER TANNHÄUSER in seiner Gedichtfolge der NEUEN GEDICHTE erneut als selbständiges Gedicht. Auf die biographischen Hintergründe ist mehrfach angespielt worden. Heinrich Heine verliebte sich im Oktober 1834 als fast Siebenunddreißigjähriger in die junge Verkäuferin

Mathilde Mirat, die später seine Frau wurde. Deren Leidenschaftlichkeit ertrug er dreiviertel Jahre, dann trennte er sich von ihr, um *das geradezu aufreibende Glück ihrer Liebe* mit einer weniger wüstsinnlichen Atmosphäre zu vertauschen. Fünf Monate hielt Heine die Trennung aus, schließlich kehrte er für immer zurück. Der Tannhäuser Heine kam vom Venusberg nicht mehr los. Aus diesem Grunde mußte er die Dichtung auch ihres christlich-moralischen Ursprungs entkleiden. Andere nahmen spekulativ Beziehungen Heines zur Prinzessin Belgiojoso als biographischer Kern des Gedichtes an.

5. Eduard Duller

Gleichzeitig mit Wagner verfaßte Eduard Duller einen Tannhäuser-Text, den der damals nicht ganz unbekannte Darmstädter Musikdirektor Charles Mangold mit ziemlichem Ortserfolg vertonte. Mangold trug sich mit seiner Oper schon Anfang Oktober 1843, also einen Monat früher als Wagner, und vollendete die Komposition kaum acht Tage später als dieser, am 6. Januar 1845. Während Wagners Oper damals sogleich zur Uraufführung gebracht wurde, verzögerte sich die Mangold-Premiere bis zum 17. Mai 1846.

Eduard Duller war einer der fanatischsten Deutschkatholiken, stand also gegen den römischen Papst in beflissener agitierender Abwehr. Er hielt sich eng an das ursprüngliche Tannhäuserlied und verzichtete auf weitere sagengeschichtliche Zutaten, machte dafür aber aus der Tannhäuserverfluchung, die bei Wagner nur verdeckt eingeblendet wurde, eine wirkungsvolle genüßlich direkte Bühnenszene. Allerdings verfluchte nicht der römische Papst, sondern der Patriarch von Jerusalem. Zweifellos war das ein notwendiges Zugeständnis an die Zensur, weil es nach den damals geltenden Gesetzen einen singenden Papst zumal mit einer so wenig freundlichen Partie auf die Bühne zu bringen ausgeschlossen war. Daß Duller Religionspolitik betrieb und im Gewande eines Opernbuches mit großem literarischen Geschick die deutschkatholische Sache verfocht, war bei einem als Religionstheoretiker so weithin bekannten Mann nicht anders zu erwarten. Es schloß allerdings etliche feine poetische Gedanken nicht aus. Geschmackvoll und geschickt bspw. war die Verbindung der Tannhäusersage mit der Sage vom Rattenfänger, die sowohl ideologisch wie künstlerisch vorzüglich zur Tannhäusersage paßt. Warum auch sollte Tannhäuser es allein sein, der verführt wurde — auch Heinrich Heines Tannhäuser unterstellte ja, daß noch viele andere Besucher sich der Venusliebe zu erfreuen hätten.

Der Text Dullers beginnt mit der Verlockung des auf der Jagd befindlichen Tannhäuser durch Venus trotz der Warnung des getreuen Eckart und der Klage seiner Tochter Innigis, die den Helden liebt, und beide enteilen, den Entschwundenen zu suchen und zu retten; doch vergebens. Es folgt ein sehr dramatisches Volksfest der Bürger Eisenachs. Bei dieser Gelegenheit schickt Venus Amor aus, die Kinder der Eisenacher, die sich auf der Festwiese befinden, an sich zu locken und in den Hörselberg zu entführen. Unerträglich ist für Tannhäuser der Anblick der unschuldigen Kinder, die ihren jammernden Eltern entlockt wurden und nun auf ewig dazu verdammt sein sollen, im Zauberberge zu bleiben. Dieses Erlebnis ist es nach Duller, das Tannhäuser die Besinnung wiedergibt und ihm, motivisch überzeugend, die Kraft verleiht, sich von Venus zu trennen.

Der Zweite Akt führt in das Innere des Venusberges. Ähnlich wie bei Wagner wurde nichts an äußerem Aufwand gespart. Dullers Tannhäusermonolog entspricht dem Venuspreislied Wagners: *Ach, all mein Leben war nur ein Traum, / Ein Traum vom Zauber des Schönen; / Mein Herz ein voller Liederbaum, / Daran Blüthen wuchsen zu Tönen. / Ich habe gesucht mit unnennbarem Drang / Der Schönheit Urbild auf Erden, / Da rief mir der süße, verlockende Klang: / Hier soll es zu eigen dir werden! / Ich schaue der Schönheit unendliche Pracht / Im Zauberpalast hier geborgen; / Es ist kein Tag, es ist keine Nacht, / Es ist kein Abend, kein Morgen. / Ihr faßt mich hier unten mit süßer Gewalt — Und doch — mir graut! — als wär' ich gefangen. / O Freiheit! — o Lenz! — du grüner Wald, / O könnt' ich euch wieder erlangen!* Zeilen wie diese lassen sich

ohne weiteres auch religionsgeschichtlich deuten: Freiheit von der Venus, aber auch Freiheit von den friedeverlockenden Ansprüchen des römischen Katholizismus, die ebensogut Geborgenheit wie Gefängnis verheißen könnten. Nur ein Schwur, zu ihr zurückzukehren, falls er beim Patriarchen keine Vergebung erhalte, bewegt Venus, Tannhäuser ziehen zu lassen — nach der Konstruktion dieser Art von Venusbergmotivik kann sie sowieso sicher sein, ihn bald wiederzusehen: der Patriarch, d. h. der Papst, verzeiht nicht! Die folgende Romanze vom getreuen Eckart, die auf wenig poetische Weise Sagengeschichte und politische Geschichte der vierziger Jahre verquickte, hatte bei der Uraufführung in Darmstadt solchen Erfolg, daß Duller noch eine Dacapo-Strophe hinzudichtete. Aus Eckart wurde mehr als nur der Warner vor den Tücken des Venusberges, sondern der Wächter überhaupt, der als Symbol deutscher Treue das Vaterland vor ›fremder List‹ schützen soll. Fremde List — die Beifall klatschenden Zeitgenossen wußten genau, was sie darunter zu verstehen hatten; dafür gab es nur eine einzige Auslegung, die den Zeitströmungen nachging: den Jesuitismus, der nach der Vorstellung des Deutschkatholizismus unter der Hand planmäßig den Boden für den römischen Papst zu erobern hatte. *Ich darf nicht ruh'n noch schlafen, / Und wandle ohne Rast! / Ich mache meine Runde / Stets um den Zauberpalast. / Ich wandle mit dem Schwerte, / Zieh' immerdar den Bann / Als der getreue Eckart / Und warne Jedermann. / — / Und wenn ich einst gestorben, / Will ich nicht ruh'n im Grab, / Will immerfort noch wandern / Die Erde auf und ab; / So oft die Sünde locket, / Den Ruf erheb ich dann / Als der getreue Eckart / Und warne Jedermann. / — / Käm' je auf deutschen Boden / Süß werbend fremde List, / Und lockte, die Treu' zu vergessen, / Die Deutschlands Kleinod ist; / Dann wache ein treuer Eckart, / Der warne Jedermann. / Daß Treue in deutschen Landen / Nicht untergehen kann!* Tannhäuser erscheint auf der Spitze eines Felsens. Innigis ist bei ihm. Beide schließen sich den Wallfahrern, den Eltern der entführten Kinder an, die nach Jerusalem ziehen. Der Pilgerchor enthält nichts von Buße und nichts von der Not der Eltern, sondern ist ein einfacher Abschiedsgesang von Menschen, die ungern ihre Heimat verlassen und nicht wissen, ob sie sie wiedersehen werden. *O theures Land, das uns gebar, / Das stets uns treue Mutter war, / Leb' wohl zu tausend Malen; / Wir wissen, da wir von dir geh'n, / Nicht, ob wir je dich wiederseh'n, / Umgoldet von Morgenstrahlen. / Leb' wohl, du schönes Thüringerland! / Leb' wohl, mein theures Heimathland!* Und der getreue Eckart ruft den Pilgern einen letzten Scheidegruß zu. Auch sein Gesang ist nur der Wunsch, alle Pilger wieder glücklich zurückkehren zu sehen (*Der Herr erhör mein heißes Fleh'n, / Daß wir uns Alle wiederseh'n, / Umgoldet von Morgenstrahlen.*). Eine religiöse Beziehung entfiel gleichfalls.

Der dritte Akt spielt in der Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem und wird im wesentlichen von der Verdammungsszene Tannhäusers bestritten. Im Beisein der Wallfahrer und seiner Freundin Innigis verflucht der Patriarch in einem ausgedehnten wirkungsvollen Auftritt den Tannhäuser. Dieser stürzt betäubt zu Boden, die Wallfahrer weichen vor ihm wie vor einem Pestkranken zurück, und nur Innigis nimmt sich seiner liebevoll an. Der letzte Akt sieht Tannhäuser und Innigis in Pilgerkleidern wieder in der Heimat. Erneut enthält der Tannhäusermonolog auch nicht einen einzigen religiösen Gedanken. Seine Apostrophe ist ein ausgedehnter patriotischer Gesang auf Deutschland: *Ich bin unter Lorbeern gegangen, / Hob rastend zu Palmen den Blick, / Doch sehnt' ich mit heißem Verlangen / Mich zur deutschen Eiche zurück. / Ich wallte von Reichen zu Reichen; / Wieviel ich des Herrlichen fand, / Dir läßt kein Land sich vergleichen, / Du deutsches Vaterland! / — / Die Berge und Thäler und Triften, / Sie winken so traulich mir zu; / Es jauchzen die Vöglein in Lüften: / »O Himmel, wie herrlich bist du!« / Dich preiset das Rauschen der Quelle; / Dein freut sich, so oft sie erstand, / Die Sonne und krönt sie mit Helle, / Mein deutsches Vaterland! / — / Sei gesegnet für ewige Zeiten, / O Heimath, mit deutschem Geschlecht! / Mög' stets es dein' Ehre verbreiten / Durch Wahrheit und Treue und Recht! / O möge es steh'n wie die Eichen / Im Sturm als gewaltig erkannt; / Dein Volk, mög es Keinem je weichen, / Du deutsches Vaterland!* Wie er gelobt hat, will Tannhäuser in den Venusberg zurückkehren, und Innigis folgt ihm trotz der Bitten des getreuen Eckart. Die anderen sinken beim Fortgehen der beiden Liebenden zum Gebet in die Knie. Plötzlich sprießen aus dem Stab, den der getreue Eckart eingepflanzt hat, drei Rosen hervor. Eckart berührt damit den Felsen, indem er ausruft: *Im Namen der ewigen Güte / Im Namen der Liebe und Treu'! / Zersprenge die Felsen, o Blüthe, / Und gieb die Gefang'nen uns frei!* Während die Wallfahrer diesen Ausruf wiederholen, öffnen sich die Felsen und geben Tannhäuser, Innigis und die entführten Kinder zurück. Mit einem Schlußdankeschor schließt die Oper: *Der Herr mit seiner Rechten / Führt uns aus Todesnächten. / O ewige Treu', du wankest nicht! / Preis dir und Dank, du ewiges Licht! / Hallelujah! Hallelujah!*

Drittes Kapitel

Wagners Tannhäuser — Wende der Operngeschichte

I. Vom Scribe-Libretto zum Wagner-Libretto

1. Deutsche Librettostreitigkeiten der vierziger Jahre

Die Meinungsvielfalt der vierziger Jahre über das ideale deutsche Opernlibretto spiegelte nur die Unsicherheit in einer Sache, für die es offensichtlich keine allseits überzeugende Lösung gab. Einig war man sich nur im Ausmaß der Klagen über das alltägliche deutsche Textbuch als Gattung und im vorwurfsvollen Verweisen auf Frankreichs Literaten, die anders als die deutschen Dichter ihren Musikern mit vertonungswerten Ideen und Vorlagen zu Hilfe gekommen seien. Selbst wenn dieses Lob weniger die französische Dichtung als Ganzes, sondern nur einen einzigen Mann, nämlich Scribe, und natürlich diejenigen meinte, die in seinen Spuren wandelten, wie Jouy oder die Delavignes, so gab es doch nationalbedingte generelle Unterschiede in der literarischen Bewertung von Opernbüchern.

In Frankreich allein brachte man der Oper Originalstoffe zu. Die französischen Dichter hielten es nicht für unter ihrer Würde, eine Fabel eigens für ein Opernbuch zu erfinden, so daß die französische Oper meist auch mit einer originalen, d. h. unbekannten Handlung versehen werden konnte. In Deutschland versuchte man sich vorwiegend mit der Bearbeitung meist klassischer Stoffe, die ihrem verzweigten Aufbau gemäß eine der Musik vielfach abträgliche schwierige intellektuelle Konstruktion erforderten. Kein deutscher Dichter wäre damals auf den Gedanken gekommen, ein Drama eigens für die Vertonung zu entwerfen und auszuführen. Man hätte u. U. den Dichter mit einem solchen Ansinnen geradezu in seiner poetischen Ehre kränken können. Auf diese Weise verlor die deutsche Oper Qualitätsmerkmale, die vergleichsweise der französischen Oper erhalten blieben. Die Sorgfalt, mit der französische Librettisten ihre Opernbücher ausführten, war, weil in Deutschland etwas Vergleichbares nicht angeboten wurde, immer wieder Gegenstand deutschen Komponistenneides.

Man mochte Scribe noch so sehr anfeinden — es ließ sich nicht darüber hinwegsehen, daß er bemüht blieb, dem Musiker lebendige Handlung und spannende Situationszeichnungen zu liefern, und dafür auf jene Dinge zu verzichten, die einem Opernbuch auf jeden Fall abträglich waren, wie lange Phrasen, die bloß schön klingen, Perioden gelehrter Abschweifungen oder prunkhafte Beschreibungen. Selbst in Frankreich entwickelte sich das Opernbuch keineswegs zu einer Sache der ersten Garnitur, wohl aber zu einem, mit Italien und Deutschland verglichen, ehrenwerten soliden Handwerk. Was selbst Poesie war, ließ sich auch in Frankreich nicht dazu bringen, einer anderen Gattung Vehikel zu sein. Deshalb arbeitete Lully mit Quinault, nicht mit Racine zusammen, Rameau suchte sich Pellegrin und Roy, nicht Voltaire oder Rousseau aus. Glucks Librettisten waren Moline und Guillard, nicht Lebrun. Spontini vertonte Jouy, nicht Delille, und Auber, Meyerbeer und Halévy endlich verzichteten für Scribe gerne auf Lamartine und

Victor Hugo, denselben Hugo, dessen Romane zu seinem eigenen Leidwesen die Musikalisierung herauszufordern schienen. Gerade die erfolgreichen französischen Opernlibrettisten wie Scribe, Jouy, St. Georges oder die Delavignes täuschten sich keineswegs über den poetischen Wert ihrer gereimten Opernprosa und wünschten auch gar keinen Vergleich mit den bedeutenderen zeitgenössischen französischen Dichtern. Sie wußten selber gut genug, daß es dem Musiker nicht um künstlerisch durchgeführte literarische Einzelheiten zu tun sein könne, sondern nur um wirkungsvoll dargestellte allgemeine Situationen, die sich musikalisch auslegen ließen. Deshalb kümmerten sie sich mit Erfolg um rechte musikalische Anknüpfungsmöglichkeiten, suchten von vorne herein dem Musikalisierungsanspruch zu genügen und waren zu den notwendigen Zugeständnissen selbst auf Kosten der poetischen und literarisch-psychologischen Stimmigkeit bereit, so daß ein Zusammenstoß zwischen Dichter- und Komponisteninteressen schon vom Ansatz her weitgehend vermieden werden konnte. Das war unter der Sorgfalt zu verstehen, mit der die namhaften französischen Librettisten ihre Aufgabe lösten. Das gesungene Drama verlangte nun einmal eine andere Konstruktion als das rezitierende Drama, und wenn Lobe später die Warnung aussprach, gerade diejenigen Operndichter müßten zwangsläufig scheitern, die ihre Libretti auf eine besondere literarische und poetische Höhe zu heben versuchten, so ging er von Überlegungen aus, die mit bedeutendem Erfolg die einflußreiche französische Librettokunst getragen haben und die Sonderstellung des Opernbuches anerkannten.

Aber während sich in Frankreich wenigstens die zweite Garnitur der Dichter mit der ersten Garnitur der Komponisten in der Librettofrage zusammenfand, reagierten die deutschen Dichter aller Grade widerhaarig. Vom tatsächlich überlebten schematischen Rahmen der italienischen Librettotechnik, das Drama auf wenige Hauptpersonen zu beschränken und diese in bestimmten variierenden Affektlagen typenhaft zu kombinieren, wollten sie ebenso wenig etwas wissen wie von der Situationskunst der französischen Librettistik mit ihren berühmten Intrigenaufbauten. Damals herrschte in Deutschland eine besonders stark kritisch reflektierende Dramenkunst, mit der die Oper erst recht nichts anfangen konnte, so daß die literarischen Grundsätze zwischen Dichtern und Komponisten unvereinbarer denn je schienen und nicht aus Zufall wohl die mannigfachen, auch von vorzüglichen deutschen Dichtern angedeuteten Opernpläne nie zur Ausführung gelangten: Lenaus Opernpläne nicht für Mendelssohn und nicht diejenigen des sowieso keineswegs übermäßig musikalischen Gutzkow. Das Opernbuchmachen kam in Deutschland mehr und mehr in den Geruch einer unpoetischen Geschmacksverirrung, die sich anerkannte Dichter nicht leisten durften, so daß nach und nach alle Versuche scheiterten, an einigermaßen erträglich gute Operntexte heranzukommen und fast nur noch zweifelhafte Literaten für dieses Geschäft übrigblieben. Aber auch sie gingen von der fast neapolitanischen Vorstellung aus, das Opernbuch als bloße Gesangshilfe und als ein Nebenwerk zu betrachten, das leicht zu liefern und worin leicht zu befriedigen sei. An diesem Irrtum, so behauptete die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG aus Anlaß einer Besprechung des Scribeschen Opernbuches zu Aubers DES TEUFELS ANTEIL, ginge viele deutsche Opernmusik *unrettbar zu Grunde*. Noch der Berliner Theaterintendant v. Hülsen nannte Libretti nie anders als ›Arienbücher‹ und verstand darunter sogar die Wagnerschen Operndichtungen.

Diese gedankenleere Gleichgültigkeit gegen den poetischen Vorwurf einer Oper ließ sich nur durch die über hundertjährige italienische Vorstellung von der absoluten Dominanz des Musikalischen über das Dichterische erklären und forderte die antiitalienische Frontstellung der französischen Oper geradezu heraus. In Deutschland hatte der über Jahrzehnte hin herrschende Taumel für die undramatische Oper Rossinis Extremisten dazu geführt, den Operntext so zur Nebensache zu erklären, daß sie auf ein Wortverständnis des gesungenen Textes keinen Wert mehr legten und es sogar als überflüssig bezeichneten, das Opernbuch vor der Aufführung auch nur einfach durchzulesen. Daß Oper auf dramatische Handlung zielen und damit die musikalische Gestalt vom Wort und vom Vorgang her beeinflussen müsse, stieß teilweise auf gänzliches Unverständnis. Friedrich v. Raumer setzte sich mit diesem Standpunkt 1855 in der Musikzeitung ECHO eingehend auseinander und glossierte, es genüge unter diesen Umständen, einfach die Solimsationssilben Ut Re Mi Fa Sol La Si abzusingen und die einzelnen Szenen durch allgemeingehaltene Überschriften anzudeuten, etwa ›man ißt‹, ›man trinkt‹, ›man liebt‹, ›man spricht vom Kettenhund Nero‹, ›man stiehlt Löffel‹, und dergleichen. So weit ging Laube zwar nicht, aber seine Anschauung vom Wesen der Oper kam dem gefährlich nahe. Denn Laube sah in der Oper nichts als gedankenenthobene Unterhaltung. Die Große Oper, insbesondere das von ihm so geschätzte Libretto der Großen Oper war ihm geschickt für die große Welt als *großer bewegter Hintergrund, eine Anregung, eine beliebige phantastische Welt neben der begrenzten, abgezirkelten Welt der bürgerlichen Gesellschaft* erfunden. Dahin flüchtete sich seiner Meinung nach der *leichtsinnige Apparat der Sinne*, sollte dem mit Arbeit überlasteten Menschen Erholung werden, hier konnte er sich *ohne Nachdenken der himmelblauen Woge des Beliebigen* hingeben.

Der Musik wurde damit ernsthafte kulturpolitische Bedeutung rundheraus abgesprochen. Die Oper als Genußkunst barg dem kritischen Denken kein Objekt, Musik hatte keinen geistigen Raum — so war zu verstehen, was wie jungdeutsche Arroganz anmutete, über politische Literatur nichts anderes mehr gelten zu lassen. Genau das offenbarte jene merkwürdige zweiteilige RIENZI-Berichterstattung in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, die im November 1842 vor Laubes Neuantritt erschien.

Sie war als Zeugnis fast schon unbegreiflicher literarischer Anmaßung ebenso bedeutsam wie als Dokument kunstfeindlicher gedanklich verbrämter Politisiererei, die abzuwerten wünschte, was sich nicht in den Bahnen reflektierenden Denkens bewegte. Da hatte es die Musik nur mit dem *niederen Seelenvermögen* zu tun, das sie auf Kosten der Geistestätigkeit überreize, da wurde nach den ungeheuren Summen gefragt, die man für Musik verschwende. Die größten Musiker, so behauptete der Verfasser klüglich, seien *ziemlich bornirte* Menschen gewesen, die kaum lesen und schreiben konnten, wie Mozart, dessen Ansichten seiner Meinung nach noch trivialer gewesen sein sollten als diejenigen Händels und Beethovens. Auf diese Weise blödelte sich der anonyme Verfasser sehr ernsthaft über die Spalten hinweg. Gerade gut noch, daß er die Klassiker nicht als ganz, sondern nur als ›ziemlich‹ borniert unterstellte. In die Oper gab er vor sehr gerne zu gehen, um *bei guter Musik ein Paar Stündchen — nichts zu denken.* Der RIENZI war ihm dafür zu lang, er bekam Hunger und wünschte zum Souper zu kommen. Als guter Hegelianer mußte er aber dem Bestehenden *ein gewisses Recht der Anerkennung* zubilligen, und dem allein verdankte Wagner den Fortsetzungsbericht in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT.

Das Merkwürdigste an diesem Elaborat war weniger, daß es in einem untergehenden belletristischen Blatt erscheinen konnte, sondern daß eine mit so hohem fachlichen Anspruch auftretende Publikationsfolge wie das JAHRBUCH DES DEUTSCHEN NATIONALVEREINS FÜR MUSIK UND IHRE WISSENSCHAFT über den RIENZI nichts besseres für seine Leser zu besorgen wußte als ausgerechnet einen Nachdruck dieses unsinnigen, aber für eine bestimmte deutsche Mentalität sehr bezeichnenden Artikels.

Die dort vorgetragene Librettodeutung war zeitgenössisch gängig: Oper sollte nur mit einem romantischen Sujet Geltung besitzen — wobei der Begriff Romantik undefiniert blieb —; eine große historische tragische Oper dagegen erklärte der Verfasser als ein Unding. Die Auffassung deckte sich mit weit verbreiteten Vorstellungen vom Opernbuch, die sich bei allen Widersprüchen im einzelnen vorwiegend in der Klage über die im Verhältnis zur hochstehenden französischen Librettistik Dürftigkeit der deutschen Opernlibretti und in der Überzeugung von der einer Oper notwendig geziemenden märchenhaften Handlung wenigstens halbwegs trafen.

Unter den Literaten warnte allein August Lewald vor einer Verkennung des historischen Stellenwertes der Oper. Ihm eröffnete sich wirklich die Zukunft der Kunstgeschichte, als er in einer Verbindung von Oper und Drama unter der Dominanz des Musikalischen die einzig sinnvolle Weiterentwicklung der theatralischen Literatur erkannte. Bei Lewald klang als zwangsläufig an, was zur Personalunion von Dichter und Musiker führte und die Musik zum Kulturträger des Jahrhunderts schlechthin machte. Lewald blieb unter denen, die damals mit Wagner in Berührung kamen, der einzige, der unabhängig und unbeeinflußt von Wagner so dachte.

Eine zeitgenössische Autorität wie Theodor Drobisch eröffnete 1842 seine DRAMATURGISCH-MUSIKALISCHEN APHORISMEN in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK mit der kategorischen Feststellung, eine von Musik begleitete dramatische Handlung sei solange unnatürlich, wie der Ablauf des Dramas den der Dramatik angemessenen Verstandesregeln folge und demnach unter Naturgesetzen stehe. Drobisch dagegen anerkannte nur solche Opernhandlungen als sinnvoll, die eine die Naturgesetze gerade ausschließende *Welt der Phantasie, einer Zauberwelt im edleren Sinne des Wortes* beschwörten. Für Drobisch lief das auf romantische Dichtung hinaus, die ihm dadurch gekennzeichnet war, daß die *Phantasie der Natur Gesetze* gibt. Drobisch gestand allerdings wenige Zeilen später den dramatischen Autoren zu, mit der Wahl eines der aktualisierten Gegenwart entnommenen Sujets schon den halben Erfolg errungen zu haben. Er setzte sich trotzdem mehr in die Nähe Laubes und der jungdeutschen Animosität, der Oper nur bedingt Fähigkeiten zuzugestehen, sich wie verlangt zeitgenössisch zu orientieren. Das wollte auch Drobischs Abwehr eines platten Naturalismus besagen; nicht Pferdegetrappel oder Kanonendonner, nicht nachgeplapperte sonstige Geräuschnachahmungen sollten des Komponisten Aufgabe sein — er sollte vielmehr auf eigentümlich musikalische Weise bilden, übertragen gesagt, die tieferen Schichten des Musikalischen ansprechen, die Opernschlacht bspw. nicht naturalistisch-musikalisch nachmalen und dadurch überflüssig machen, sondern im Zuhörer mit nur dem Komponisten vorbehaltenen musikalischen Mitteln Kriegsstimmung erzeugen.

In der WIENER ALLGEMEINEN MUSIK-ZEITUNG brachte ein H. J. Schmidt einen ziemlich nichtssagend-aufwendigen Leitartikel über Operndichtungen zu Tage, dessen weitschweifige und banal-selbstverständliche Vorschläge an die Dichter, was alles sie zu beachten hätten, auf die Formel hinauslief, die romantischen Sujets für die besten zu erklären, auch wenn damit nicht dem bloß phantastischen Moment das Wort geredet werden sollte. Aber spannende Sujets, die ins Wunderbare hineingriffen, selbst wenn sie auf historische Wahrheit verzichteten, schienen Schmidt die der Oper zusagendsten Stoffe zu bieten. Schladebach forderte größere Anteilnahme des Publikums an den inzwischen reichlich vorhandenen vaterländischen Stoffen, die in das Leben der Gegenwart hineingriffen und Menschen der eigenen Zeit darstellten. Das schloß die Problematik nicht aus, allenfalls in der komischen Oper Kaufleute, Gelehrte und Militärpersonen auf Kosten der Musik Arien ›trillern‹ lassen zu können. Indem Schladebach fand, die Oper müsse sich in der Vergangenheit bestätigen, arbeitete er die Vorstellungsdialektik der Zeitkritiker von 1845 scharf heraus: auf der einen Seite verlangte die gängige kritische Reflexion vom aktuellen Kunstwerk Einbeziehung der zeitgemäßen politischen Anschauungen, auf der andern Seite war sich Schladebach darüber klar, daß nur das rezitierende Drama auf Reflexion, das musikalische Drama dagegen auf Unmittelbarkeit des in der Vergangenheit bestätigten Gefühls beruhen sollte.

Was sich auf die eine oder die andere Weise äußerte, war jedenfalls spekulative Anschauung, die manches für sich haben mochte, aber durch die Realität der zeitgenössischen Kunst nicht gedeckt wurde. Sie schwebte so lange im leeren Raum, wie es nicht gelang, einen Komponisten zu finden, dem ein geistig befriedigendes und technisch durchgearbeitetes Opernbuch an die Hand gegeben worden war. Die operndramatische Wirklichkeit sah in den vierziger Jahren auf diesem Gebiet allerdings abschreckend genug aus.

Briefe, Feuilletonnotizen und selbständige Arbeiten legen bittere Zeugnisse von den Quälereien der deutschen Komponisten um gute Opernbücher ab. Die Abwehrstellung der angegangenen Dichter, die sich um ihre kritische Dialektik, ihre intellektuellen Konstruktionen und um all ihre Reflexionskunst gebracht sahen, faßte Otto Prechtler 1845 in einem Satz zusammen, mit der er seine Erklärung, keine Operntexte mehr zu schreiben, krönte: *Des Dichters größter Fluch — Bleibt für ewig — ein Opernbuch.*

Die in unbiegsamen Vorstellungen verhärteten Positionen ließen dichterische und musikalische Ansprüche zu stark gegeneinanderlaufen, und weil der Natur der Sache nach die musikalischen eher als die literarischen zu berücksichtigen waren, sah der Dichter sich betrogen, wenn seine vielleicht schönsten, aber operndramatisch unbrauchbaren Erfindungen um des theatralischen Effektes willen geopfert werden mußten und das Buch nur als einen sinnlosen Torso übrigließen. Scribe störte das weniger und auch Kind nur bedingt. Sie berücksichtigten, wenn auch oft schweren Herzens, die Eigentümlichkeiten der musikalischen Bühnenkunst besser und fanden sich zu weitgehenden Zugeständnissen bereit: Kind bspw., als er die ersten beiden Szenen des FREISCHÜTZ wegnehmen ließ, obwohl er sich damit um die einzige psychologische Begründung des letzten Finales brachte, Scribe bspw., als er sich von Meyerbeer den librettistischen Unsinn der AFRIKANERIN aufschwatzen ließ. So wurden sie der Oper von gewaltigem Nutzen. Meyerbeer und Weber hatten damit Glück; aber schon die EURYANTHE ließ erkennen, wie ausschlaggebend mit für den Erfolg einer Musik allmählich auch zwar nicht die poetische, wohl aber die bühnentechnische Qualität des Textbuches wurde. *Ich bin sehr übellaunig und habe Recht es zu sein. Es ist mir unmöglich einen Operntext, oder auch nur einen Stoff zu einem solchen zu finden, obgleich ich mit großen, für mich sehr drückenden Kosten eine Preisbewerbung deshalb ausgeschrieben hatte, bei der nichts brauchbares eingegangen ist. Es ist unglaublich, wie die Fantasie bei den Deutschen eingerostet ist.* So schrieb am 4. Juli 1842 der enttäuschte Otto Nikolai, nachdem er sich jahrelang um einen Text bemüht hatte und bei der Suche nichts anderes als das von Mosenthal zwar geschickt zusammengebastelte, aber nichts weniger als genial zu nennende Buch zu den LUSTIGEN WEIBERN VON WINDSOR herausgekommen war. Glücklicher erging es schon Kittl, der von Wagner mit den FRANZOSEN VOR NIZZA einen allgemein als sehr gut anerkannten Text erhielt und mit einigem Erfolg vertonte. Darüber hinaus jedoch fand so gut wie keins der zeitgenössischen Libretti vor den Augen der Kritiker Gnade. Das Buch der für Ferdinand Hiller von Gollmick nach Raupach gearbeiteten Oper TRAUM IN DER CHRISTNACHT war übereinstimmenderweise so schlecht, daß Schladebach in seinen Besprechungsberichten für die Wiener Schmidt-Zeitung darum bat, eine Beschreibung erlassen zu bekommen, weil über die Erbärmlichkeit der Operntexte sowieso schon genug gesagt worden sei.

Dabei zählte Gollmick noch zu den namhafteren Librettisten des Jahrhunderts. An seinem Buch, so behauptete Schladebach jedoch, müsse ein Genie zuschanden werden, so langweilig sei es trotz der mühevollen Rettungsumarbeitungen Hillers geblieben.

Natürlich hing auch Schladebach dem Vorurteil nach, Mozart habe schlechte Texte vertont. Nur Pietät für Mozart, die Berücksichtigung seines dramatischen Genies und das Wissen um die Entstehungszeit der Opern machten seine Texte vergessen, eine Behaup-

tung, die berücksichtigt werden muß, um Schladebachs Standpunkt zu bestimmen. Das war natürlich Schladebachsche Unlogik: heutigentags gingen Texte wie diese nicht mehr, meinte er, heute sei ein gutes Opernbuch eine Haupterfordernis für den Erfolg. Den kompositorischen Beitrag unterschätzte er beiläufig ganz erheblich. Schlecht, das hieß hier nicht moralisch anfechtbar, sondern technisch ungenügend gearbeitet. Ein Opernbuch, das zum letzten Finale nur noch lauter Bässe auf die Bühne schickt wie bspw. das zum Mozartschen DON JUAN, wäre dahin zu zählen, auch wenn Schladebach keine Einzelproben dafür gab, was er meinte. Trotzdem war selbst für die Mozartbücher eine solche Bestimmung nur bedingt richtig. Diese Fehleinschätzung würde aber nur dann Schladebachs Autorität in anderen Librettofragen dämpfen, wenn er nicht von der Mehrheit seiner Kollegen und der Komponisten bestätigt worden wäre. Schladebach sprach doch nur zum soundsovielten Male aus, was eine ganze Generation dachte: daß es nur wenige echte dramatische Dichter gebe, die noch dazu nicht die andersartige Struktur des musikalischen Dramas einsehen wollten. In seiner groben Art nannte er die Dichter unmusikalisch und die Komponisten Leute, die selber keine klaren Begriffe vom Wesen eines musikalischen Dramas hätten. Die Operndichter, so behauptete Schladebach, fänden nicht einmal richtige Stoffe, und was sie produzierten, nannte er kurz hölzerne Puppen.

Wirklich wurde für die zeitgenössische Musikkritik die Durchforstung der Opernbücher zu einem ermüdenden und immer gleich ausgehenden Spiel. Der librettistische Unsinn, der unter dem Deckmantel angeblich ›romantischer‹ Poesie zusammengetragen worden ist, spottete in der Tat jeder Beschreibung, und was sich sogenannte Operndichter an wahrhaft abscheulich-banalen Versen ausdachten, hätte man ebensogut mit Obersekundanerlyrik austauschen können. Kossak zitierte 1848 empört das Lied eines kalabresischen Räubermädchens aus der Oper ORLANDO von Julius Schneider, deren Buch von dem damals sehr bekannten Librettisten Friedrich Adami stammte. Es genügt, dieses Liedchen als Probe mitzuteilen, um jedes weiteren Kommentars über Arbeiten wie diese enthoben zu sein: *Amor's Hetze, / Amor's Netze, / Amor's vollen Köcher wünsch' ich mir. / Solch ein Liebespfeil, / Stiller Donnerkeil, / Wie vom Wilhelm Tell, / So parforçe und schnell / Trifft in's Herz in Amor's Jagdrevier.* Solche Verse, wenn man sie überhaupt noch so nennen will, waren eher die Regel als die Ausnahme, und als 1845 das Gerücht umging, Meyerbeer solle das Rellstabsche Textbuch zur Oper DAS FELDLAGER IN SCHLESIEN an Scribe mit der Bitte geschickt haben, es auf eine Weise neu zu schreiben, die es für die Große Oper tauglich mache, fand die EUROPA darüber keine tadelnden Worte. Im Gegenteil — unter Verweis auf die gescheiterten Opernpläne Lenaus und Gutzkows, die, wie man meinte, den armen deutschen Tonsetzern so Not getan hätten, konnte man aufzeigen, woran das deutsche Theater in Wirklichkeit kranke: an nichts anderem als keinen Scribe zu besitzen. Und da schien auch der EUROPA die Übersetzung eines Buches aus dem Französischen immer noch besser zu sein als die Vertonung eines originaldeutschen, aber unbrauchbaren Lustspiels.

Diese Situation war es, die den Gedanken einer Personalunion von Komponist und Dichter geradezu herbeizwang, wie er in den anderen europäischen Opernländern mit ungleich günstigeren Poesiebedingungen nie wirklich zum Tragen gelangte, in Deutschland dagegen etwa seit den vierziger Jahren mehr und mehr die Librettistik bestimmte. Opernbücher in der Art der angeblichen deutschen Dichter zusammenschreiben konnte ein einigermaßen gebildeter deutscher Komponist auch. Besaß er dazu ein wenig Theaterinstinkt und Theaterpraxis, so langte es möglicherweise nicht zu librettistischen Kunst-

werken, auf jeden Fall aber ganz sicher zu Opernvorlagen, die wenigstens theatralisch zu gebrauchen waren. Die ersten bedeutenden deutschen Opernkomponisten, die so verfuhren, um sich von der unfähigen Zunftlibrettistik freizumachen, waren Albert Lortzing und Richard Wagner. Ihr Beispiel machte schnell solche Schule, daß es bei dem wachsenden Bildungsstand der deutschen Komponisten bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein Vorbild blieb.

Beiden Komponisten war ihr neues Verfahren aufgenötigt worden. Beide fanden trotz angestrengten Suchens keine brauchbaren Opernbücher, keine Dichter, die sich mit ihnen abgeben wollten, oder nur solche, die ihre Erwartungen nicht erfüllen konnten; beide waren literarisch und dramatisch begabt genug, sich an eine solche Aufgabe selbst heranwagen zu dürfen. Auch Wagner hatte zuerst einen Textdichter gesucht und war natürlich auf Scribe verfallen. Die Verbindung kam nicht zustande. Was schon vorher Laube ihm anbot, veranlaßte ihn eher zur Flucht. Dann stieß er auf den Rienzi-Stoff und half sich selbst, nachdem ihm nach wie vor kein anderer helfen wollte. Noch den Holländer-Stoff wollte er ursprünglich nicht unbedingt selbst gestalten; aber Heines Vorlage bedurfte für die Veroperung nur geringfügiger Retuschen, bei denen sich Wagner sehr geschickt anstellte. Die Erfolge, die er mit beiden Büchern erzielte, nicht zuletzt die Freude, als er sich sagen mußte, literarische wie musikalische Belange gleicherweise erfüllen zu können, legten es nahe, vom einmal beschrittenen Weg nicht mehr abzuweichen.

Allerdings, was Lortzing und Wagner aus der Notlage ihres Komponistendaseins gelang, gelang anderen Komponisten nicht so unbedingt. Die Personalunion von Dichter und Musiker setzte sich nicht zuletzt deshalb bald heftiger Kritik aus. Sie war, gemessen an dem, was jetzt an neuerlichen Opernmißgeburten auf die geplagten Zeitgenossen zukam, mitunter mehr als berechtigt.

Es lohnte sich, dem Problem bei den komponierenden Wagnerkritikern nachzugehen. Unter ihnen hat kaum jemand so deutlich wie Julius Becker den Unterschied zwischen Forderung und Wirklichkeit, zwischen Wollen und Können gezeigt. Trotz seiner überheblichen Anfeindung des Wagnerschen Konzeptes zum TANNHÄUSER, die etwas Verächtliches an sich hatte, wirkten die Abstrusitäten seiner eigenen Librettistik erstaunlich geschmacklos; dabei galt Becker als literarische Kapazität, die sich mit Romanen neuromantischen Stils etliche Erfolge erringen konnte. Die Handlung seiner Oper DIE ERSTÜRMUNG VON BELGRAD übertraf beinahe noch den Unsinn der durchschnittlichen Opernbücher jener Jahre. Daß sich Becker, der doch als gebildeter Mann galt, für ein solches Machwerk erwärmen konnte, erklärten schon die Zeitgenossen mit seiner eigenen Verfasserschaft. Der Leipziger Uraufführung vom 21. Mai 1848 widmeten die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT einen Leitartikel im Umfang von sage und schreibe fünf Seiten (vergleichsweise wurde Wagners HOLLÄNDER mit einer Dreizeilennotiz abgetan, der TANNHÄUSER mit einem Nebenartikel von zwei Seiten bedacht!). Auf möglichst schonende Weise wurde ihm darin allerdings beigebracht, literarisch gesehen ein Stümper zu sein. Daran konnte auch seine enge Beziehung zur Redaktion der SIGNALE nichts ändern, außer daß man sehr höflich sagte, was man einem anderen, weniger geschätzten Mann gröber oder ironischer mitgeteilt hätte. Noch in seinem bösen TANNHÄUSER-Bericht vom November 1845 hatte Becker dieselbe Personalunion ausdrücklich in Zweifel gezogen, der er sich jetzt ohne eine glückliche Hand zu besitzen anbequemte. Was sich Becker als Librettist an Widersprüchen, Ungereimtheiten, kaum noch erträglichen Längen und undurchsichtigen Konflikten leistete, muß man schon im Original oder doch wenigstens in der Be-

urteilung durch seine Leipziger Kritiker nachlesen. Becker ließ bspw. ein Zigeunermädchen zum Ritter schlagen oder die zum Christentum übergetretene Tochter eines mohammedanischen Fürsten mit einem aufgegriffenen Christenoffizier in ein gemeinsames Gefängnis werfen, und in diesem Stile mehr. Darüber konnte man den Kopf schütteln, Ernst zu nehmen war das nicht.

Mit Wüerst, dessen Berliner Wagnerberichte für die SIGNALE auf Ironie abgestellt waren, stand es nicht anders. Seine Oper DER ROTHMANTEL kam Ende 1848 in Berlin heraus. Das Libretto stammte vom Komponisten und war ebenso sehr mißraten wie Beckers ERSTÜRMUNG VON BELGRAD, nur wirkte die Musik, die keinen originalen Gedanken enthielt, weit schwächer als diejenige Beckers. Verunglückte bei Becker ein pseudohistorisches Thema, so bei Wüerst ein Märchenstoff, und auch diesmal konnten die SIGNALE nicht anders als über ihren Berliner Hauptkritiker, der es nicht mehr lange blieb, mit beschönigenden, aber doch negativen Worten zu berichten.

Ausgerechnet in den SIGNALEN begann damit jener hintergründig ungewollte Prozeß einer negativen Anerkennung Wagners: man bekämpfte ihn ohne ihm etwas Ebenbürtiges entgegensetzen zu können, und indem man immer wieder genötigt wurde, die gegen ihn aufgebauten Kunstpositionen als unbedeutend und schwächlich zurückzuweisen, blieb zwangsläufig stets nur Wagner übrig, der etwas Besprechbares gemacht hatte; mit Scribe ging es ja nicht viel anders. Als man einsah, daß es unmöglich sei, Wagner durch ein einziges zeitgenössisches Werk zu verdrängen oder gar zu ersetzen, blieb als letzte Ausflucht das immer lauter werdende Gerede von der künstlerischen Unproduktivität des Jahrzehnts und dem Übergangsstadium, in dem man sich angeblich zur Zeit befinde.

Es gab also doch schon gewichtige Gründe, gegen die ihm Gefolge Lortzings und Wagners einsetzende und allmählich beliebter werdende Personalunion von Dichter und Musiker anzukämpfen. Mochte sich die Argumentation vornehmlich gegen Wagner, minder stark gegen Lortzing richten, der als nicht schwergewichtig genug empfunden wurde, um sich an seinem Beispiel über Prinzipien zu streiten — gemeint waren im Grunde nacher doch die zweitrangigen Anderen, die Becker, Wüerst und Genossen, deren Selbstüberschätzung als Dichter wie als Musiker kaum noch vernünftige Grenzen kannte. *Die Sitte*, so behauptete Banck bissig in einer Feuilletonnotiz des DRESDNER TAGEBLATTS vom 22. Januar 1847 aus Anlaß der Oper DIE BRAUT DES HERZOGS, die der Darmstädter Musikdirektor Schlösser gedichtet und komponiert hatte, *Text und Musik einer Oper aus einem Kopf zu gebären, schreitet jetzt fort. Die Umstände der jetzigen Genies erlauben ihnen Das, und wo überhaupt keine wahre Kunstproduction stattfindet, braucht man nicht ängstlich zu sein, die eine durch die andre zu beeinträchtigen.*

Das Letzte in der Kette deutscher librettistischer Unsinnigkeiten bestand in der nachträglichen Textierung bereits bestehender Musik. Sondershauser versuchte es damals mit der Musik Chelards zu DIE SEEKADETTEN. Die EUROPA vermerkte dazu, der Dichter müsse an sich schon sehr viel von seiner Individualität bei der Operntextierung aufgeben und in den Dienst des Musikers treten, aber so weit wie in diesem Falle solle er sich denn doch nicht preisgeben. Aber nicht einmal Webersche und Mozartsche Musik blieben von solchen Neutextierungen verschont. Ein brauchbares künstlerisches Ergebnis haben sie nie gebracht. Aber ebenso wie die Technik, sich den Operntext selbst zu schreiben, verpflanzte sich auch die Sucht nach Neutextierung bis ins 20. Jahrhundert.

2. *Wagners neue Librettotechnik*

Wie unvergleichlich besser motiviert erschienen den unvoreingenommenen Kritikern in solcher Umgebung die Wagnerschen Textbücher! Daß ihm im TANNHÄUSER die Unwahrscheinlichkeit unterlief, Elisabeth sterben und wenige Minuten später schon eingesargt

über die Bühne zum Begräbnis bringen zu lassen, hat die Zeitgenossen sehr gewundert, weil der Vorgang weit von der sauberen motivischen Arbeit abwich, die man sonst bei Wagner gewöhnt war. Schon das Textbuch zum RIENZI vermischte italienische, französische und deutsche Momente auf eine sehr glückliche Weise. Ging es bei Scribe um die zufallsentwickelten Situationen und fast nur um diese, flocht Wagner ein kleines Stück italienischer Librettistik mit ein, nicht auf einen Matador zu verzichten, um mit Lüttichaus Worten zu sprechen, auf eine sängerische Hauptgestalt also, mit der das Stück stand und fiel. Zweifellos drängten sich hier die letzten Reste aus Wagners italienischen Kenntnissen der frühesten Zeit nach vorne. Deutsche Momente waren in erster Linie die Stimmigkeit der Situationen und der ihnen zugehörenden Dramatik. Anders als bei Scribe wirkten die mannigfachsten Situationen nicht gewollt herbeigezogen. Eine Charakterverwandlung fand nicht statt. Darin blieb Wagner, sieht man von der schwankenden Adrianogestalt ab, deren Hosenrolle selbst wieder der italienischen Tradition verpflichtet war, dem alten Schema verhaftet. Auch den typisch französischen Intrigenaufbau übernahm er. Die Anschwärzerei, mit der Adriano die Römer gegen Rienzi aufzubringen versteht, gehörte zu den beliebtesten Kunstgriffen französischer Schauspielkunst. Stellte man sie richtig, endete das Stück als Komödie oder einfaches Schauspiel, kam es nicht mehr oder zu spät dazu, steuerte das Stück als Tragödie über die Bühne. Den politischen Anschauungen seiner Zeit trug Wagner mit der Freiheitsthematik Rechnung, den sich zögernd anmeldenden individuellen Forderungen mit der Konstruktion erster biographischer Verschlüsselungen.

Der HOLLÄNDER-Sagenstoff verstärkte diese Ansätze, und er kam den Vorstellungen seiner Zeitgenossen vom Libretto an sich näher als es zunächst der Fall zu sein schien. Das wahrhafte Opernsujet, so hieß es, müsse romantisch-balladesk sein und das romantische Geisterreich beschwören. Noch für Hanslick galt das ungefragt. Marschners Jenseitsvorstellungen, gewiß auch Wagners eigene Angsttraumvisionen einer phantasiebeherrschten Jugendzeit wirkten auf den HOLLÄNDER ein; daß er scheiterte, war nicht zuletzt eine Frage seiner musikalischen und wohl auch darstellerischen Neuheit. Das Textbuch dagegen stieß auf größere Bewunderung; von ihm leitete man erstmals Wagners Dichterbegabung ab.

Jetzt kam der Tannhäuserstoff hinzu. Wieder aufs Neue galt es die Geschicklichkeit zu bewundern, mit der Wagner den klischierten Texten seiner Zeit auswich. Shakespeares Bühne als ›abgekürzte Chronik der Zeit‹ hatte sich je nach Konjunktur dem angepaßt, was gerade Mode war. Die dramatischen Konfliktlösungen spiegelten den Weg von der unbedingten fürstlichen Autorität des 18. Jahrhunderts zur freien Liebe ausgangs der vierziger Jahre. Auf den Fürstenbeauftragten, der aufgestaute Konflikte am Höhepunkt des Spiels im patriarchalisch-positiven Verfahren löste und der wie im FREISCHÜTZ auch durch einen Gottgesandten ersetzt werden konnte, folgte als Pendant zunehmenden Autoritätsschwundes die tragische oder komische Zufallslösung, die so sein konnte, wie man sie erlebte, aber nicht so sein mußte, wie sie war. Im kommerziellen Lustspiel wurde das meist der Onkel aus Amerika oder Indien, dessen sagenhafter Reichtum alle im Laufe von mehreren Akten angewachsenen Schwierigkeiten beseitigte. Der materiellen Periode folgte die Intrigenzeit. Fein gesponnene taktische Manöver, Druck- und Drohmittel verschiedensten Musters ersetzten Autorität oder materielle Macht. Intellektueller Verstand siegte über physische Kraft, wie auch immer sie aussah, bis in Wagners Zeit mit der jungdeutschen Ideologie der neue Geniebegriff im Recht auf freie Selbstbestimmung die Kon-

flikte gleichsam zerschlug. Damals schon gab es keine eigentlichen Klischeeschlüsse mehr, sondern nur noch originale Lösungen, wie sie der Sache angemessen waren. Dem Opernlibretto eröffnete sich ein ganz neuer Weg. Wagner ging ihn konsequent zu Ende, wenn er das in diesen Fassungen enthaltene übermächtiger werdende individuelle Moment auf sich allein bezog und Oper wie Drama nur noch als künstlerischen Spiegel seiner höchstpersönlichen Konflikte begriff. Das war weder Willkür noch unbedingt Verlust der jungdeutschen Ideologie, auch wenn es auf den ersten Augenblick so aussah. In Wirklichkeit schloß sich das Wagnersche Libretto nur folgerichtig dem immer schrankenloser werdenden Zug zur hemmungslosesten Ichkultur des 19. Jahrhunderts an. Nur wurde es jetzt wichtig, den Schöpfer im Geschaffenen auch biographisch wiederzuerkennen. Damit war Wagners TANNHÄUSER zwar nicht mehr vordergründig politisch motiviert, wohl aber erneut erregendes Dokument der Zeit in doppeltem Sinne wie schon der RIENZI: er verstärkte im religiösen Konflikt und im sich darin offenbarenden nationalen Gedanken bereits schwingende Saiten und nahm die in den Mittelpunkt gerückten Schöpferschicksale als biographisch-librettistisches Rezept vorweg. Tannhäuser war so gut Wagner wie Holländer. Gespielt wurde nicht Oper allein, sondern beiläufig Lebensschicksal des Schöpfers in Chiffren, die es zu entziffern galt und um deretwillen die Persönlichkeit des Schöpfers nicht mehr anonym hinter seinem Werk zurücktreten, sondern in den Vordergrund geschoben werden mußte. Wagner blickte weiter als Laube, als er nicht mehr tendenziöse politische Stoffe aktualisierte, sondern mit deutscher Sagengeschichte neben der Stärkung der deutschen Selbstachtung jeweils den eigenen Lebenstyp verallgemeinerte und dadurch erst jenen Einfluß gewann, der für Wagner bis zur Stunde charakteristisch geblieben ist. Indem Wagner dafür sorgte, daß aus jedem Zwischenspiel ein Grundsatz gemacht wurde und jeder einzelne seiner Hörer sich im Werk wiederzuerkennen vermochte, bekam sein Schaffen über das Dichterische und Kompositorische hinaus auf Umwegen wieder höchste Gegenwart, die sich in dieser Form allein in der verallgemeinernden Sage einschmelzen ließ.

Ein Mann wie Schladebach hätte eigentlich dem TANNHÄUSER-Buch Wagners ungeteilte Aufmerksamkeit widmen müssen. Er war es, der Anfang 1848 im DRESDNER MORGENBLATT eine größere Anteilnahme des Publikums an vaterländischen Stoffen verlangen sollte. Die deutsche Dichtung, so meinte er, habe es bislang nicht fertiggebracht, solche Themen, an denen die Vergangenheit reich sei, poetisch ins Leben zu rufen. Das bezog sich vordergründig auf Gutzkows WULLENWEBER, die am 1. Januar 1848 in Dresden uraufgeführt wurden, aber nur drei Aufführungen erlebten. Man müsse, so behauptete Schladebach damals, dem Deutschen vorwerfen, sich viel zu wenig mit den Gestalten seiner eigenen Vergangenheit zu befassen, denn nur auf diese Weise werde es möglich, das Nationalbewußtsein zu beleben und zu verallgemeinern und *dem gewaltigen Ringen der Gegenwart nach praktischer Verlebendigung des einheitlich deutschen Bewußtseins von dieser Seite her eine Stütze zu geben.* Wagner besorgte genau das, nur stieß man sich im gröberen jungdeutsch politischen Tendenzspiel an der Einkleidung. Wagner verlagerte sich in seinen Meisterwerken nicht auf eine besondere vaterländische Gestalt, um daran Nationalbewußtsein vorzuexerzieren, sondern er beschwor am Beispiel einer Sagengeschichte den Deutschen charakterisierende allgemeingültige geistige Prinzipien; in der Gestalt des Tannhäuser war das bspw. die spiritualistische Anlage im Streit mit materialistischer Verfremdung, der im Ergebnis zu Gunsten des Geistes ausgetragen werden konnte. So eigentümlich urdeutsch war dieser Konflikt, daß eben aus diesem Grunde der TANN-

HÄUSER in Frankreich keinen Fuß fassen konnte. Der auf deutschem Boden und von deutschen Philosophen und Künstlern bis ins Letzte künstlerisch und philosophisch durchdachte Zwiespalt blieb der romanischen Mentalität insgesamt fremd — er war deutsch, nur deutsch, und indem Wagner sich mit ihm auch biographisch identifizierte, gedachte er auf erschütternde Weise die Sehnsüchte eines ganzen Volkes zu gestalten. Nichts anderes wollte seine berühmte Erklärung an Gaillard bedeuten: *Ich schicke Ihnen hier meinen ›Tannhäuser‹ wie er leibt und lebt, ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe;* den Jungdeutschen sagte er damit wenig. Sie, die angetreten waren, gerade den metaphysischen Grundzug im Deutschen zu zerstören, konnten eine Auseinandersetzung zwischen Metaphysik und Fleischlichkeit nicht einmal spekulativ als begründet, geschweige denn real als deutsche Gewissensfrage zugeben, wie Wagner sie ansprach, und so mußten sie im Wagnerschen Spiegelbild des deutschen Wesens schließlich ein Zerrbild und eine Gefährdung ihrer politischen und gesellschaftlichen Konzeption vom freien Menschen sehen. Damit versöhnte auch nicht der Umstand, daß sich Wagner der Opposition gegen das römische Papsttum mit einem klar ausgesprochenen Deutschkatholizismus beigesellte — zu schwer wog das in dieser Oper sichtbar gewordene deutschtümelnd-katholische Moment, das man selbst dann noch betonte, als Wagner selbst es mit allerdings wenig überzeugenden Argumenten, aber um so leichter erkennbaren Absichten bestritt. Vaterländische Stoffe mochte man fordern — wenn sie sich in der Verbindung mit der mittelalterlich-christlichen Welt offenbarten, wollte man doch lieber auf sie verzichten. Das betretene Schweigen, das dem Buch folgte, sprach für sich.

II. Zum Verhältnis Laube—Wagner nach dem Jahre 1843

Die Abkühlung des ehemaligen Freundschafts- und Gönnerverhältnisses zwischen Heinrich Laube und Richard Wagner hatte naheliegende sachliche Beweggründe. Mochte auch Wagner etwas von Philistertum bei Laube zu bemerken vorgeben, das aus dem ehemaligen Stürmer und Dränger des JUNGEN DEUTSCHLAND einen hofratähnlichen Spießbürger ohne hochfliegende Pläne gemacht habe — wahr blieb doch, daß sich Laube um 1843 keineswegs so weit von den Vorstellungen seiner Frühzeit entfernt hatte, er allenfalls vorsichtiger geworden zu sein schien oder es angesichts der weiter vorpreschenden radikalisierten Jüngeren auch nur so aussah, und ihn mit Wagner nach wie vor mehr Gemeinsames verband, als dieser später zugeben wollte. Das angeblich Philiströse bei Laube, das Wagner entdeckte, war nicht viel mehr als die Wagner aufgehende Erkenntnis von dem platten Nützlichkeitsdenken Laubes und der damit verbundenen, auf die Dauer unerträglichen Trivialität der Lebensanschauung. Man mußte allerdings schon sehr genau abheben, um die feinen Spalten zu bemerken, die nach und nach zwischen den nach außen hin vorerst noch gleichen Zielen aufbrachen: die psychologisch-naturalistische Darstellung gehörte dazu, die Forderung nach der Illusionsbühne, der Kampf um die Theaterreform und das staatsgetragene Nationaltheater mit dem Zweck der Verbreiterung der Bildung ins Volk hinein, die Stellung des Publikums in der Dreiheit Verfasser-Werk-Zuschauer, die allgemeinen politischen Vorstellungen vor und nach der Revolution und der Anspruch auf eine Schaubühne mit zeitbezogenem Inhalt nationaler Ideen. All das hatte wahrscheinlich nicht zuletzt Laube in den jungen Wagner eingepflanzt und Wagner verdankte auf diese Weise Laube weit mehr, als er das je zugab.

Es war etwas anderes, das dazwischentrat. Wagner war nicht mehr der literarisierende Dilettant, als der er begonnen hatte. Das verhinderte schon die strenge Schule, der er sich wie jeder Musiker unterziehen mußte und die ihm im Prozeß handwerklicher Aneignung eine Fülle von Zusammenhängen erschloß, die ohne systematische Unterweisung kaum zu erfahren waren. Mit dem Mangel einer handwerklichen Grundschulung lief der Schriftsteller dagegen zu allen Zeiten viel leichter Gefahr, sich Vorstellungen, Anschauungen und utopische Ideen anzulesen, die Demagogie nur schlecht verhüllen, weil sie nicht am Handwerk pragmatisch gesichert sind. Für Laube und seinen Kreis traf das voll zu. Das harte kritische Urteil, ihn und seine Gesinnungsgenossen, Heinrich Heine ausgenommen, platterdings des Dilettantismus zu beschuldigen, hatte etwas Erschreckendes an sich, war aber im Kern richtig. Außer Heine, Mosen und eben später Wagner hat keiner der seinerzeit namhaften Vertreter des JUNGEN DEUTSCHLAND den Weg literarisierender Demagogie zu verlassen vermocht, Laube nicht und nicht Gutzkow, nicht Börne, Wienbarg, Theodor Mundt oder wie immer sie hießen. Sie alle kamen bezeichnenderweise vom Journalismus her und entwickelten ihren literarischen Stil aus dem Zeitungsdeutsch. Das reichte, um über anspruchslose Themen gute Prosa schreiben zu können — Dichtung ließ sich damit nicht machen. Wirkungsvolle Kritiken, schmetternde Reden, zündende Diskussionen blieben Augenblickserfolge, weil es für tiefergehende undemagogische geistige Auseinandersetzungen an Gedanklichkeit, historisch wägender Vernunft, ja einfach an geistiger Bildung gebrach, um an dieser Stelle noch nicht von der Abenteurerideologie des JUNGEN DEUTSCHLAND zu reden. Man mußte Laube über Kleist, Hebbel, Tieck oder Shakespeare vernehmen, seine oder gar Börnes Thesen über Goethe nachlesen, um das ganze Ausmaß dilettierender, agitatorischer Kunstphrasen zu erkennen. Das unschätzbare Verdienst des JUNGEN DEUTSCHLAND, die Dichtkunst stärker als bisher auf die Wirklichkeit zu verweisen, korrumpierte so in eine ungenießbare Mischung aus Eigennutz, Unwissenheit in geschichtlichen Prozessen, abgestandenem Intellektualismus und plattitüdengesättigtem Konversationsdeutsch. Sie identifizierte Dichtung mit politischer Agitation und eifernder Betriebsamkeit, stellte die Tendenz höher als die sprachliche Gestalt und erschöpfte Literatur im stofflich Äußerlichen.

Noch der beste unter ihnen, eben Laube, war grob genug organisiert, um Dichtung auf kurzlebige Tagesbedürfnisse abzustellen. Das Drama, dem er sich nach Gutzkows Vorbild erst 1841 zuwandte, war für ihn das Leben selber. Im Theater sah er keine Bildungsstätte zur Entfaltung geistiger Kultur, sondern einen Ort der Auseinandersetzung mit den vordergründig aktuellen Fragen der Gegenwart. Es wirkte grotesk genug, wenn sich Laube selbst um den Preis eines historischen Anachronismus dazu geschichtlicher Themen bediente und etwa die gerade erst aufgekommenen Ergebnisse der Vererbungslehre ins 17. Jahrhundert projizierte (MONALDESCHI, Vorspiel 9. Szene). Was über Tagesstreitigkeiten hinausging, wurde mit der für diese Art von Scheinliberalismus eigenen Unduldsamkeit polemisch zerhackt. Die Notwendigkeit des Tagesschriftstellers, am laufenden Band Thesen zu produzieren und Kommentare zu allem Möglichen abzugeben, um zu jedem Ereignis eine persönliche Meinung bereit zu haben, zwang auch Laube zu einer ständigen Veränderung seiner Konzepte. Es gab schließlich mehr als ein Mitglied dieses Kreises, das die zweite Hälfte seines Lebens damit verbrachte, alles das anders darzustellen, das es in der ersten Hälfte noch eifrig vertreten hatte. Historische Interessen kannte das JUNGE DEUTSCHLAND überhaupt nicht. Laube, Börne und Gutzkow verglichen ihre Arbeiten nicht mit denen der Vorgänger. Für sie war wirklichkeitsfremd und lebensfeindlich, was die Kunst bis dahin erfüllt hatte. Laube forderte ein Bühnenspiel mit nationalen Inhalten und zeitgemäßen Themen, die er merkwürdigerweise in historischen Schauspielen verwirklicht sah, von deren Vorlagen er wiederum wenig oder nichts verstand, so daß er sogar auf gezielte zeitgenössische Fälschungen aus Lust an der Demagogie hereinfiel (DIE BERNSTEINHEXE). Seine Leitbilder waren bürgerliche Lustspiele, Heimatdramen, Familien- und Volksstücke. Für Kleist, Hebbel, Goethe, Shakespeare gab es bei Laube nur unfreundliche Worte — Anzengruber und Bauernfeld hatten es ihm mehr angetan, und selbst Raupach und Kotzebue fanden teilweise vor seiner Kritik Anerkennung.

Die nüchterne und phantasielose Laubesche Poesie zeigte sich davon abhängig. Laube wirkte immer da überzeugend, wo er karikieren oder plastisch-anschaulich Extremfälle beschreiben konnte. Stimmung zu erzeugen paßte nicht zu ihm, ebensowenig das Fabulieren. Die wenigen Bilder Laubes gerieten platt und nichtssagend, seine Landschaftspoesie, wenn man Ansätze dazu so nennen will, hatte etwas Primanerhaftes. Wie entsetzlich falsch klangen die handwerklich fehlerhaften Verse, die er Schiller nachzuschreiben suchte. Die Gefühle blieben papieren, die dramatische Sprache karg und trivial. Der leichte Konversationsstil, dessen er sich bediente, war dem Zeitungsdeutsch abgeschaut und entsprach der gewöhnlichen Umgangssprache. Burschikose und platte Ausdrücke wechselten mit seinen Lieblingsfremdwörtern — und der Mann, der Goethe und Shakespeare dramatischen Nachhilfeunterricht geben zu müssen glaubte, kam selber nie über Scribesche Patentlösungen hinaus. Wie widersinnig war es doch, zum Scribeschen Intrigenaufbau die Charakterzeichnung zu verlangen, — als ob nicht der Scribesche Intrigenaufbau, also eine vom Charakter der Personen unbeeinflußte Handlungsfolge einen von

den Charaktereigenschaften der Dramengestalten abgeleiteten Spielverlauf von selbst verbiete! Bei Laube sprachen Fürsten und Gelehrte wie Handwerksburschen, unanschaulich, mager, blaß, gestelzt, vielleicht derb. Man sehe Dramen wie MONALDESCHI, STRUENSEE, GRAF ESSEX, MONTROSE und DEMETRIUS daraufhin durch. Das künstlerische Ergebnis ist niederschmetternd.

In der Trivialität seiner dramatischen Erzeugnisse korrumpierte Laubes Vorstellung von Volk und Publikum. Wenn man Laube einen Theaterpraktiker genannt hat, der für bestimmte Erfolgsszenen handfeste Kunstgriffe aus Erfahrung besaß, so stimmte das nur soweit, als Laubes höchste künstlerische Instanz und sein einziger Wertmaßstab das Gefallen im Publikum war. Derselbe Mann, der das reine Genußtheater der Hofbühnen mit schreienden politischen Agitationen bekämpft hatte, fand nichts daran, die Schaubühne zu einem Vulgärinstrument zu machen, mit dem der Autor nur den Wünschen des zahlenden Publikums entsprechen sollte. An dieser Stelle spätestens schlug der vorgebliche Liberalismus Laubes, der sich so fein demagogisch zu gebärden wußte, in Unredlichkeit um. Dieses Theater war kein Bildungstheater mehr, das jedem, den danach gelüstete, die Teilhabe an den Gütern der Nation ermöglichen sollte — dieses Theater zeigte vielmehr in noch höherem Maße alle die Schwächen, die Laube so zungenfertig bekämpft hatte, solange er noch nicht selber die Repertoirepolitik bestimmte.

Auch darin blieb Laube der jungdeutsche Ideologe. Leitbild war der ungebundene Abenteurer, den kein menschliches oder göttliches Gesetz verpflichtet und der sich nicht verpflichtet fühlt, der aus der eigenen Kraft und der Unfähigkeit der anderen lebt, sich ihm zu widersetzen, der vorweggenommene Siegfried auf tieferer Ebene, der fremde Stärke für sich verbraucht. Schrankenloser Liberalismus und Subjektivismus in der politischen Fassung der Jungdeutschen praktizierten, was ihnen selber nutzte. Wahrheit war relativiert auf den für den persönlichen Erfolg geheiligten Zweck und zwar genau in der Form, wie man sie den Jesuiten unterschob: sie wurde je nach der politischen Konstellation des Eigennutzes, der Triebfeder allen Handelns, verbogen, geleugnet, bestärkt oder beschworen. Unter dem Vorwande, dem Volke zu dienen und für seine Interessen von Freiheit und Gerechtigkeit einzutreten, verbarg sich mehr als die Aufrichtigkeit, in einer zwangvollen politischen Lage handeln zu müssen, der eigene Machtwahn, der es verstanden hatte, legitime Ansprüche der ärmeren Klassen für sich auszunutzen und an die eigenen Illusionen die Hoffnungen eines ganzen Volkes zu knüpfen. In der sich anschließenden weiteren unaufhaltsamen Entwicklung zum Radikalismus hin las man die Opfer dieser unverantwortlichen Politik an den Totenlisten der Jahre 1848 und 1849 ab.

Das damals immer häufiger benutzte Schlagwort von der ›Gesinnungsgemeinheit‹ bezog sich nicht zuletzt auf die gekonnten Pressemanipulationen des JUNGEN DEUTSCHLAND und ihrer politischen Erben, die wie alle politisch radikalen Gruppen und Grüppchen recht geschickt mit der Technik der gezielten Informationsdemagogie zu arbeiten verstanden. Aber die Zeitgenossen wußten noch einiges mehr: daß für das JUNGE DEUTSCHLAND das Leben ein abenteuerliches Hasardspiel war, in dem man sich heute für, morgen gegen eine Sache verband. Nicht einer unter ihnen konnte den anderen auf die Dauer leiden. Sie alle waren nach nur kurzem Bündnis mit jedermann und gegen jedermann verfeindet. Sie alle dienten mit großem Eifer sich selbst. Wohltätigkeit gegen andere konnte wie ein Fremdwort wirken, weil man selber zu viel brauchte. Wenn Wagner sein Leben lang Schulden machte, ohne wirkliche Sicherheiten zu bieten, sie tilgen zu können, so folgte er nur dem Abenteureridol der Jungdeutschen und ihrer

politischen Immoralität, das bei vorhandener charakterlicher Disposition ein Laube mit Leichtigkeit dem jungen Wagner einimpfen konnte.

Worauf allein es ankommt, ist die Duplizität der Fälle. Wagners soziales Verhalten, das sich in den vierziger Jahren dank seiner offiziellen Beamtenstellung noch weniger kraß bemerkbar machte und erst mit den individuellen Folgen der verlorenen Revolution seine verletzende Schärfe entwickelte, darf unter keinen Umständen personal isoliert, sondern muß auf dem Boden einer Ideologie gesehen werden, die sich JUNGES DEUTSCHLAND nannte bzw. so genannt wurde, und die bei vielfachem Nutzen auf besonderen Gebieten mancherlei nicht wieder gutzumachende Zerstörungen anrichtete.

Es ist nötig, bereits an dieser Stelle solche Probleme anklingen zu lassen, weil anders nicht die Verachtung zu verstehen ist, mit der man dem Menschen Wagner mitunter schon damals entgegenkam. Man darf nicht sagen, daß die bürgerliche Gesellschaft, der die Jungdeutschen allesamt als Extremfälle selbst entsprossen waren, sich nicht Mühe gegeben hätte, die Gruppe zu integrieren. Aber die meisten Versuche, aus individuell unberechenbaren Abenteurern seßhafte Künstler zu machen, scheiterten. Mit Wagner funktionierte es auf keinen Fall. Ein dermaßen groß gesehener Freiheitsbegriff entledigte sich aller drückenden beruflichen Verpflichtungen — und hatte Recht damit; und nichts Unangenehmes oder Bitteres wäre spätestens seit 1853 daraus für Wagner und seine Zeitgenossen entstanden, wenn es in Deutschland ein Tantiemerecht gegeben hätte. Für Wagner und für die Nachwelt kam es um fünfzig Jahre zu spät. Mit den Einnahmen, die ihm nach solchem Recht zugeflossen wären, hätte er Bayreuth aus eigenen Mitteln gleich zweimal bauen und das entwürdigende Betteln für sich und sein Unternehmen allen Beteiligten ersparen können. Das ganze nachmalige Problem Wagner erwuchs aus diesem gefährlichen Spannungsfeld zwischen gerechtfertigten Neigungen und gesetzgeberischer Unzulänglichkeit. Nicht nur das hatten die Jungdeutschen miteinander gemeinsam; es gab viele weitere Berührungspunkte, bspw. ihre wortreichen Lebensbeschreibungen, die sie hinterließen, d. h. mehr Hinrichtungsstätten für diejenigen, die sie nicht leiden konnten, und das waren im Zweifelsfall alle, die ihr Leben kreuzten. Die Fälschungen, die in diesen Künstlerromanen der Nachwelt als authentische Autobiographien zugemutet und von den Anhängern streitbar kommentiert festgehalten wurden, bewährten ein letztes Mal informationsdemagogische Interessenpolitik, um mit zweifelhaften Selbstrechtfertigungen noch die Jahrhunderte nach sich zu betrügen: der fast pathologische Redeschwall, der den Anspruch auf Aufklärung erhob, lief allein darauf hinaus, die Opfer für schuldig zu erklären und den eigenen Strahlenkranz bei Lebzeiten zu putzen.

Nur Heine, Wagner und ggf. Mosen lösten sich aus der Ideologie dieser Gruppe, und es bedarf keiner Frage, daß sich Laube und Wagner schon kurz nach 1843 nicht mehr allzuviel zu sagen hatten. Wagner folgte im RIENZI halbwegs streng den Laube-Scribeschen Dramenkonzeptionen, wie er im LIEBESVERBOT der jungdeutschen Emanzipation des Fleisches huldigte; noch sah er den RIENZI ganz aus der Erfolgsbrille eines neufranzösischen Opernmechanismus. Wagner hätte in dieser Form weitermachen können, zumal ihn seine Umwelt dazu ermunterte. Er tat es nicht — zum ersten Male in seinem Leben bewies Wagner historische Größe. Wie unterschied sich auf einmal seine Vorstellung von Publikum und Erfolg von der, die sein Freund Laube lehrte und der Wagner selber noch Monate zuvor anhing! Laubes Demokratismus bestand aus Theaterpraxis. Sein einziger Wertmaßstab war das Publikumsgefallen, an ihm maß er Kunst der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Wie opponierte er gegen Goethe, weil Goethe seinen Weimarer

Klassizismus entwickelt hatte, ohne vorher sein Publikum zu fragen, ob es ihm so recht sei; wie kritisierte er Shakespeare, weil dieser statt mit der Klamaukkatastrophe zu schließen die erregte Stimmung in begütigenden Nachszenen ausschwingen ließ. Daß bei beiden die Poesie höher stand als der Theateraplomb, das zu begreifen war Laube nicht genial genug und politisch zu zeitgebunden. Wagner begriff es. Auch Wagner freute sich an der Gunst des Publikums, aber den Grund für Mißerfolge hätte er nie bei sich selber gesucht, sondern nur einem angeblich noch nicht gereiften Publikum zur Last gelegt. Sich gar diesem Publikum, nur um des Erfolges willen, gegen seine eigene Theatereinsicht und Vorstellung von Kunst anzubequemen, hätte für Wagner vollends außerhalb der Konsequenzen seines Denkens gelegen.

Das war das eine. Das andere war der Fortschritt vom Dilettanten zum Künstler. Laube verzieh ihm das nicht. Wie hätte auch ein auf Vordergrundsdramatik, auf politische Agitation und auf Darstellung von Zeitereignissen spezialisierter Laube jemals einen Holländer- oder Tannhäuser-Text billigen können, ob er nun von Wagner oder irgend jemandem anderen stammte! Ein Monaldeschi, der als scheinbar niedergeborener Mann die Liebe einer Fürstin erringt und zeigt, daß Geburt und Bildung nichts, Leistung und Wert alles seien; ein Struensee, der mutig der Aristokratie allerhand Böses zufügt; ein Montrose, der für einen eingebildeten Ehrbegriff stirbt — das waren Stoffe, denen Laube einen Sinn abgewann. Aber niemals begriff er einen auf dem Meer hin- und herfahrenden Kapitän, der durch eine Frau erlöst werden will, noch weniger einen Minnesänger, der zum Papst reist, um für sinnliche Liebe zu büßen. Für Laube war eine solche Thematik, auch wenn er selbst Dämonie und Schicksalshaftigkeit als typischen Aberglauben einer ungläubig gewordenen Zeit in seine Stücke einließ, schlicht gesagt Unsinn.

Wir wissen, daß es zwischen Wagner und Laube bald auch zu kaum verhohlenen persönlichen Auseinandersetzungen kam. Die Direktionskritik in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT war das erste öffentlich bemerkbare Zeugnis davon. Andere spielten sich unter Ausschluß der Öffentlichkeit ab. Es war schon ein starkes Stück, den beglückten Laube und einen einschlägigen Literatenkreis am Erfolgstag der Dresdner KARLSSCHÜLER-Uraufführung in die Wohnung zum Gastmahl zu laden und dort mit durchgehender Zunge eine Diskussion darüber in Gang zu bringen, ob man nicht Schillers Genie haben müsse, um einen Schiller zur Darstellung bringen zu können, und Laubes Schauspiel nicht vielmehr ein im Scribeschen Sinne gut komponiertes Intrigenstück ohne tiefere Bedeutung sei, das mit der literarischen Heldengestalt des deutschen Volkes nichts zu tun habe. So recht Wagner hatte, war es eine böse Brüskierung des geladenen befreundeten Gastes und angesichts des beiwohnenden Kreises vorwiegend Dresdner Literaturgrößen eine Unverschämtheit dazu, mit der Wagner, nicht unbedingt, abfällige Bemerkungen Laubes über die TANNHÄUSER-Dichtung heimzahlte, eher echte künstlerische Auseinandersetzung im Sinne der Sache suchte, und statt dessen nur Symptome eines Zerwürfnisses freilegte, das fällig war wie das mit Meyerbeer auch. Das Menschliche — Wagner schuldete Laube ebensoviel wie Meyerbeer — bildete auch hier den tragischen Hintergrund dazu. Wieder einmal, wie später so oft, befand sich Wagner künstlerisch im Recht, menschlich im Unrecht. Laubes Ideologie mochte sein, wie sie wollte, gegen Wagner hatte sich der Schriftsteller in Krisenzeiten stets wohlwollend, hilfreich und freundschaftlich-ehrlich erwiesen und dementsprechend eine solche Abfuhr noch dazu an seinem Freuden- und Ehrentag nicht verdient. Daß die Gesellschaft bald danach platzte und Laube anschließend stundenlang am Ufer der Elbe verbittert auf- und abwanderte, war glaubwürdig.

Wagner schied in der damaligen Diskussion Freiheit und Willkür und setzte sie mit der Wahrhaftigkeit gleich, die verlange, ohne zweckgebundene erzwungene Entstellung im Einklang mit der Natur zu handeln. Wagner stand nach 1843 das Kunstwerk höher als die mit ihm zu transportierende Agitation. Dazwischen hatte sich seine Idee von der Notwendigkeit einer Theaterreform geschoben. Dabei waren die Tendenzen auch bei Wagner teilweise noch dieselben wie bei Laube, nur richteten sie sich auf ein anderes Ziel. Die Agitation Laubes galt der Politik, diejenige Wagners wendete sich auf einmal auf die Herstellung einer neuen Musikform. Zu diesem Zeitpunkt interessierte es Wagner auch nicht mehr, in seinen Opern vordergründige Zeitereignisse abzubilden wie die Volksfreiheit in seiner Heldenoper. Es ging allein noch um eine über die Jahre hin gleichbleibende musikdramatische Idee mit philosophischen Inhalten, die auf andere Weise wieder Beziehung zur Zeit aufnahm. Nicht die Agitation hatte sich geändert, sondern das Ziel. Der Künstler war stärker als der politische Demagoge, der er trotzdem noch blieb. Laube mußte empört sein. Er, dem man in besonderem Maße psychologische Fähigkeiten zusprach und der als einer der besten Menschenkenner in das 19. Jahrhundert einging, merkte sofort, daß Wagner die Methoden des JUNGEN DEUTSCHLAND auf den Kopf stellte. Nicht mehr diente das Drama als Vehikel für politische Parolen, die man für sich nützen konnte, sondern die politische Idee selber, die die Jungdeutschen mit aufgestachelt hatten, wurde von Wagner für die Verwirklichung seines neuen Musikdramas ausgenutzt. Nicht das Drama für die Politik, sondern die Politik für das Drama und zwar sein eigenes Drama — das war die raffinierteste Erfolgsformel seiner höchst eigentümlichen Technik, die Wagner mit viel Geschick empfahl. Man muß diese ungeheuerlichste Umkehrung aller Vorstellungen des JUNGEN DEUTSCHLAND durch Wagner richtig sehen, um Laubes Empörung zu begreifen: am Ende des Weges sollte nicht ein politisches Gebilde stehen, dem das Schauspiel u. a. mit zum Durchbruch verhalf, sondern allen Ernstes eine Oper, die sich politischer Vorstellungen und Idole bediente, um sich selber erfolgreich zu betätigen. Politik und Religion, Nationalbewußtsein und Geschichte — alle Dimensionen des Lebens sollten zum Postament eines neuen Opernstils verbaut werden. Laube war viel zu nüchtern, um nicht beim Lesen des Buches zum FLIEGENDEN HOLLÄNDER, spätestens nach Kenntnisnahme der TANNHÄUSER-Oper zu wissen, in welche Richtung Wagner zielte. Das Signal zum unvermeidlichen Bruch war damit gegeben.

Laubes Position war selber alles andere als gesichert, und man durfte sich über das Ausmaß seiner Autorität nicht hinwegtäuschen. Es blieb nicht unverborgen, daß er mit allen seinen Aktionen das Amt eines Dramaturgen anstrebte, und nicht zuletzt dadurch kam seine Theaterkritik in großen Verruf. Blätter wie die THEATER-LOCOMOTIVE, der PLANET, der KOMET, die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER, aber auch die ABEND-ZEITUNG haben über Jahre hin systematisch gegen Laube gekämpft, seine Stücke schlecht besprochen, seine Erfolge — wie bei Wagner — als journalistische Mache abgetan und seine Unbestechlichkeit in Frage gestellt. Ernst Keil berichtete im August 1843 mit Vergnügen über Leipziger Angriffe, die Laube *crasseste Unwissenheit, eine Menge Widersprüche und grobe Schnitzer* nachgewiesen und sich nicht durch des Vorstehers des Leipziger Literaten-Vereins (Laube) Soiréen, gnädiges Lächeln und Vorschüsse hätten blenden lassen.

Wie stark die Abneigung gegen Laube in Wirklichkeit war, ging beispielhaft aus dem von Julius Koffka, einem eingeschworenen Laubegegner, hochgespielten Zwischenfall hervor, der sich in Leipzig zutrug und eine äußerst geschickt gegen eine Laubesche Kritik angelegte öffentliche Abwehr der Leipziger Schauspielerin Elisabeth Sangalli in der LEIPZIGER ZEITUNG zum Gegenstand hatte. Koffka nahm den Vorfall zum Anlaß, mit einem Aufsatz ZUR CHARAKTERISTIK DER LEIPZIGER KRITIK in der THEATER-LOCOMOTIVE nachzuweisen, daß Laubes Kritik reine Zweckkritik sei (was zum Teil den Tatsachen entsprach), um den von ihm so sehr begehrten Dramaturgenstuhl zu erlangen — den Laube später ja auch wirklich bekam. Gelobt werde von Laube, wer sei-

nen dramaturgischen Fähigkeiten schmeichle — die in der Tat sehr groß waren; die Laubeschen Kritiken führten zahlreiche Beobachtungsneuerungen ein wie die Beurteilung der Gestik und Mimik, auf die man bis dahin wenig Wert gelegt hatte! — oder sich bei ihm Rat hole; getadelt werde, wer das unterlasse. *Er säbelt erbarmungslos mit dem Türkenschwert der Kritik unter die unschuldigen Mimen, um seinen Beruf zum dramatischen Feldherrn zu documentiren. Er würde die Lind eine Harfen-//dirne schelten, er würde dies Urtheil mit seinem Ritterschwert vertheidigen, wenn er dadurch zum Dramaturgenstuhl gelangen könnte.* Koffka stellte damals die Frage nach der Gerechtigkeit der Kritik, um die sich Laube nicht im mindesten kümmere, weil er nur eines wolle: Dramaturg zu werden. Und wenn *Herr Laube* eines Tages dieses Ziel erreicht hätte, dann *werde ich der Welt eine Geschichte erzählen: Wie man Dramaturg werden kann!* Selbst wenn man Koffkas Bitterkeit in Rechnung stellte, seine unablässigen Versuche, Laubes Autorität zu erschüttern, allmählich lästig wurden, und sein eigener Ruf nicht gerade der Art war, um als Kronzeuge gegen einen Laube auftreten zu können, blieben doch zahlreiche fragwürdigen Thesen Laubes übrig, die Koffkas Zeitung über Jahre hin verzeichnete, auch wenn dabei mehr die THEATER-LOCOMOTIVE als Laube dabei die schlechtere Figur machte.

Koffka behauptete schlichtweg, Laube habe eine eigene Art von Camarilla um sich versammelt, die eine journalistische Clique bilde und alle für einen einstünden. So erklärten sich die Lobhudeleien Laubes gerade in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG, wobei Koffka nicht einmal abzustreiten gedachte, daß etwa Laubes GOTTSCHED UND GELLERT ein paar hübsche Seiten habe, aber damit längst nicht die *beliebten Phrasen der Laube'schen Lobhudeler* rechtfertige. Wie bösartig klang Koffkas Meldung vom 10. Juli 1846 — *Herr Laube hat aufgehört im hiesigen Tageblatt zu laubisiren, oder, um diesen neuen* TERMINUS *näher zu bezeichnen, unverständliche Rezensionen zu schreiben. — Leipzig ist sehr ruhig.* — Vor allem der letzte Satz, der die bei aufregenden politischen Ereignissen übliche Stimmungsschilderung der Bevölkerung belletristisch kolportierte: Leipzig ist sehr ruhig — das wollte sagen, man macht sich in Leipzig nichts daraus, daß Laube das Referat niedergelegt hat.

Maßlose Arroganz warf ihm die ABEND-ZEITUNG unter der neuen Redaktion Schmieders vor, als noch Marbach das Feuilleton führte. Daß er in Corvins Sporting-Almanach für 1844 *lächerlich ausführliche* Pferdeschilderungen als *literarischer Stallmeister und Schmeichler eines fürstlichen Privatmannes* brachte, wertete man als eine Talentherabwürdigung und sah darin die *aristokratischen Ausgänge des liberalen jungen Deutschlands, die erquicklichen Proben des Laubeschen productiven Liberalismus, der dem Aristokratismus so ähnlich wie ein Ei dem andern* sei. Später könnte wenigstens das Verhältnis zu Schmieder besser gewesen sein, anders wäre es nicht zu erklären, warum Wagner zu jenem schon erwähnten Laubefest unter den Gästen auch Robert Schmieder eingeladen hatte.

Insbesondere die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER reagierten auf Laube mit fast schon krankhaftem Haß. Für sie kam Laube sowieso immer zu spät, er sehe den Protestantismus erst in Gefahr, nachdem andere schon seit sieben Jahren das Eindringen des Ultramontanismus beobachteten. *Schreibt ins Herodes Namen Euere Duseleien übers Theater ins Tageblatt, aber laßt uns unsern Protestantismus gefälligst in Ruhe. Solche Mitstreiter könnten uns wahrhaftig in Verlegenheit setzen.* Als Laube dann Ende 1844 die Redaktion der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT niederlegte und sich darauf berief, unter seiner Redaktion habe sich die zahlende Leserschaft verdoppelt und er schreibe künftig für die Augsburger ALLGEMEINE ZEITUNG und die GRENZBOTEN, antworteten sie ihm mit einem wahrhaft frenetischen Wutgebrüll. Sein sogenannter Erfolg sei in Wirklichkeit nur der Erfolg des Modeteils gewesen und die Augsburgerin tauge sowieso nichts. Sie halte sich mit abgehalfterten Redakteuren der ELEGANTEN aus *Herrn Leopold Voß's Rumpelkammer* am Leben — auch Kühn, Laubes Vorgänger, war zur ALLGEMEINEN ZEITUNG gegangen — und opfere die deutsche Sache und den Fortschritt der Anmaßung des winzigen Regenten des Kirchenstaates liebedienerisch auf. Der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT wurde dann noch höhnisch-böse geraten, sich doch bald auch so schöne ›Bilderchen‹ zuzulegen wie die Leipziger ILLUSTRIRTE ZEITUNG. *Nur als Bilderbuch hat eine politische Kinderschrift noch eine Zukunft.*

Natürlich waren das Sektenkämpfe. Die vorrevolutionäre Entwicklung war fünffach geschichtet. Das JUNGE DEUTSCHLAND war die Pioniergruppe, bei der die Forderung an Politik und Gesellschaft begannen. Jede sich historisch anschließende neue Entwicklung radikalisierte die Urvorstellungen. Um 1844 führten bereits die halben Anarchisten das große Wort, die nicht nur die bürgerliche Gesellschaft verlachten, sondern ihre eigenen Bahnbrecher, das JUNGE DEUTSCHLAND. Zu diesen Gruppen zählten die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER als Sprachrohr der

jüngsten Bewegungen. In diesen Kreisen nahm man die politischen Versuche Laubes nicht mehr ernst, mußte aber doch bald dessen Einfluß feststellen. Da Laube keineswegs zu den Radikalen gehörte — eher nachher Wagner, womit sich seine Kritik an Laube als einem Spießbürger erklärte —, zog er sich den Haß derjenigen zu, die in der letzten Phase einer vom JUNGEN DEUTSCHLAND begründeten Bewegung standen und an gütliche Vereinbarungen nicht mehr glaubten. Damit waren die letzten Hemmungen beseitigt, die einer bewaffneten Auseinandersetzung mit dem Staat noch entgegengestanden hatten. Einig war sich die Linke nicht. Jeder kämpfte auch hier gegen jeden — kein Wunder, daß der von Laube sicher nicht gewollte Aufruhr wenig planvoll verlief. Der Ton in diesen radikalen Blättern war rüde, mitunter ordinär. Mit der geschliffenen journalistischen Stilkunst Laubes konnten sich die Dresdner Radikalen allerdings am wenigsten messen.

III. Tannhäuser-Technik

Als sich Wagner 1841 von der Ideologie der Großen Oper freimachte, ging es ihm im wesentlichen um folgende Gesichtspunkte: die Handlung des Textbuches hatte wieder stimmig zu werden, die verlangte Musikalisierung durfte nicht länger die Wahrscheinlichkeit des Verlaufs stören — mit der Scribeschen Schematik, unmotivierte, zufallsbedingte statische Szenenblöcke unter Wirkungsgesichtspunkten als Situationen folgen zu lassen, war es vorbei; Thematik und Durchführung der Handlung sollten geistig anspruchsvoll sein und sich in den Dienst der nationalen Sache stellen, ohne dabei so aufdringlich zu werden, daß sie den vorrangigen künstlerischen Gedanken störten — Demagogie gleich in welcher Hinsicht war untersagt; die zugehörige Musik bekam die Aufgabe, nicht mehr plakativ zu unterstreichen und Wirkung noch wirkungsvoller zu machen, sondern zu charakterisieren und zu interpretieren und auf diese Weise eine neue Einheit von Wort und Ton zu erzeugen; das äußerliche Gefallensmoment galt es auch hier einer neuen, als höher aufgefaßten theatralischen Wahrheit zu opfern.

Im HOLLÄNDER probierte Wagner zum erstenmal seine Möglichkeiten. Das System zwang ihn zur Kargheit, das Buch beschränkte die theatralischen Entfaltungen, die Instrumentierung geriet streckenweise außer Kontrolle — kein Wunder bei der Neuheit des Verfahrens. Der Wurf war gewaltig, die künstlerische Leistung in seiner Zeit ohne vergleichbares Beispiel; aber die Idee des neuen Dramas vergab bei der Strenge ihrer ersten Entfaltung bestehende Möglichkeiten, Bühnenvorteile des älteren Systems dort beizubehalten, wo es ohne Preisgabe der neuen Opernästhetik möglich gewesen wäre.

Das gelang ihm im TANNHÄUSER. Wenn Wagner später behauptete, er habe die Problematik der neuen Gattung dadurch zu lösen gewußt, daß er seine Stoffe gleich unter musikalischen Gesichtspunkten erfand und ein Widerspruch zwischen Oper und Drama gar nicht erst mehr aufkommen konnte, so hatte er in einem einzigen Satz sein Verfahren freigelegt. Dem nationalen Anspruch kam er nach, indem er eine ausgeprägte nationale Charaktereigenschaft und nicht bloß ein historisches oder zeitgenössisches nationales Ereignis vorführte. Der Widerspruch zwischen sinnlicher und geistiger Liebe hätte allerdings szenisch nicht viel, musikalisch noch weniger hergegeben. Prinzipien lassen sich nun einmal nicht veropern. In diesem Stadium mußte sich Wagner nach dem eigentlich musikalischen Stoffanteil umsehen. Die Verbindung mit dem Sängerkrieg gab die Lösung. Ein Sängerkrieg setzte zwangsläufig Musik in einem noch erweiterten Umfang voraus als sie mit der Gestalt eines Minnesängers ohnehin schon gegeben war, er ermöglichte weitergehende Handlung, spannende Konflikte und eine Wort-Ton-Verbindung von zwingender Notwendigkeit. Diese Verbindung, so sehr er sie Lucas verdankte, war librettistisch gesehen einer der genialsten Operngedanken seines Jahrhunderts. Mit ihr war der Vorwurf bereits aus sich selbst heraus musikalisch: der erste Akt beschwor den unheimlich süßen, verführerischen Sirenengesang des klingenden und aus betäubender Musik bestehenden Zauberberges, der zweite Akt setzte wie im Mysterienspiel auf höherer Ebene die geistige Antithese, der dritte Akt endlich brachte die beruhigende Lösung — die Klassik des neuen Opernstils hatte begonnen. Niemand vor oder nach Wagner hat das Problem zwingender bewältigt. Die Musik selber war zum Opernstoff, war zum integrierenden Bestandteil der Handlung geworden.

War die Handlung stimmig, mußte es die Musik nicht minder sein. Verkörperte die Handlung ein Gerippe aus Prinzipien, diente die Musik der Charakterisierung von Gedanken, nicht von Realismen. Für die Anhänger der plakativen Kunst Meyerbeers war diese Umsetzung von Wort in Ton unzulässig. Meyerbeer verdoppelte, er sagte in Musik noch einmal, was ihm der Librettist vorgab. Wagner interpretierte, er wiederholte nicht mit Musik. Noch die besten seiner Gegner aus Meyerbeers Heerlager haben das Verfahren nicht begriffen. Daß Wagner in der Romerzählung das Glockengeläut mit hohen Flöten statt eben mit Glocken wiedergab, hat selbst ein Mann wie Ludwig Bischoff nicht verstanden. Er machte sich lustig darüber, als er Anfang der fünfziger Jahre in seiner eigenen Zeitschrift dem TANNHÄUSER mit langen Fortsetzungsberichten zu Leibe rückte. Die wirkliche Wagnersche Assoziation, an dieser Stelle nicht die Glocken Roms zur Kenntnis zu nehmen, sondern die unter Glockengeläut herniederschwebenden himmlischen Gesänge, ist Bischoff nie aufgegangen. Wagner hingegen begriff die himmlischen Gesänge als ätherische, sphärische Klänge und übersetzte sie folgerichtig mit hellen Farben. Stellen wie diese offenbarten den ganzen Unterschied zu Meyerbeer. Meyerbeer griff den realen Gegenstand heraus und verdeutlichte ihn. Das machte Wirkung und traf auf Zustimmung, weil es leicht zu verstehen war. Wagner dagegen reflektierte. Seine Interpretation hing von einem voraufgegangenen, mitunter komplizierten Denkakt ab, der nachvollzogen werden mußte, ehe er die Zusammenhänge erkennen ließ. Solche Zuordnungen hatte Wagner sowohl von der Berliozschen Programm-Musik wie mehr noch von der individuellen Berliozschen Instrumentierung gelernt. Sie machten sein Werk hintergründig und ließen es von Aufführung zu Aufführung gewinnen, weil jedes neue Hörerlebnis neue Verknüpfungen freilegte. Mit seinem Stil befreundete man sich erst, wenn man in ihn einging.

Jetzt stellte sich die Frage nach der Opernstruktur neu. Das alte Schema unterschied zwischen rezitativischer Handlung und arioser Betrachtung. Operngeschichte hatte sich weitgehend als eine Kompositionsgeschichte verstanden, die ihre Merkmale an dem von Komposition zu Komposition veränderten Verhältnis von Rezitativ und Arie gewann. Aber bei Wagner gab es keine suspendierte Handlung mehr, keine Monologe, die hätten storniert werden können. Was noch nach alter Nummer aussah, war es längst nicht mehr. Selbst dort, wo sich alte Opernbräuche erhalten zu haben schienen, paßten sie in die Handlung, trieben sie vorwärts, hielten sie nicht auf. Wagner mußte zwangsläufig den Nummernstil außer Geltung setzen. Was schon Mozart mit dem Finale, im übrigen Weber und Spontini besorgt hatten, nämlich größere Flächen in eine einzige große dramatische Szene zusammenzuschmelzen, setzte Wagner mit neuen Methoden fort. Es gab der Musik ein anderes Gesicht. So wie die textliche Handlung an keiner Stelle unterbrochen wurde, durfte die Musik nicht mehr versuchen, Eigenleben außerhalb der Handlung zu führen, wenn es ernst damit war, aus Wort und Ton eine Einheit zu bilden. Was musikalisches Eigenleben ohne Rücksicht auf Handlung und dramatischen Sinn bedeutete, war in der Welt der neapolitanischen Formen frei geworden. Nichts lag näher, als mit einem Verzicht auf sie in neuer Weise zum ariosen Sprechgesang in Richtung auf die Opernanfänge des stile recitative der Florentiner zurückzukehren. Eines wuchs folgerichtig aus dem anderen, gab man erst einmal dem Ansatz statt, so daß der Wagnersche Prozeß unwiderruflich und umgreifend wurde. Nichts mehr dem Zufall oder der Willkür zu überlassen schloß ein, was bislang noch dramatisch unorganisiert war, Bühnenausstattung und Ballett. Von der einfallsreich-zufallsbedingten Freizügigkeit der Großen Oper ließ sich kein Gebrauch mehr machen, nur wußte sich Wagner deren Glanz zu sichern, indem er von der Handlung aus in der Erfindung der Dichtung jetzt vom

Musikalischen her die Situationen einplante. Auf diese Weise kehrte vom TANNHÄUSER an die Pariser Inszenierungskunst zurück; es war kein Zufall, daß man die Dekorationen in Paris bestellte.

Jetzt allein erschien begründet, was bei Scribe noch ohne Motivzusammenhang, bei Wagners erster Oper schon sinnvoll abgeleitet, aber doch nach freiem Ermessen erstellt war. Der Tanz im Zauberberg dagegen gehörte so wesenhaft zu Venus wie die Musik und der Glanz der Ausstattung, der verführen sollte. Er war nicht mehr Produkt des Zufalls, das fehlen oder nicht fehlen konnte, sondern unverzichtbar geworden. Das Gesamtkunstwerk kündete sich an, in dem die Künste für sich selbst standen, aber alle zusammen die übergeordnete Einheit bildeten, ohne sich oder die Sprache einer anderen Kunst zu wiederholen.

Auch das wurzelte hier, was man später die Leitmotivtechnik nannte. Wagner hat sie nie erläutert; warum auch. Einmal fragte ihn niemand danach, zum andern war doch diese Entwicklung gleichfalls zwangsläufig. Folgte die Musik als Sachverhaltsinterpretation der textlichen Vorlage, so wiederholten sich auf jeden Fall je nach Handlungsverlauf ihre Stimmungskreise. Was dort einander ähnlich war, mußte es in der Musik auch sein — analoge literarische Sachverhalte anders als analog musikalisch zu begreifen wäre, von besonderen Ausnahmen abgesehen, widersinnig gewesen. Den Handlungsträgern wandlungsfähige Musikverläufe beizugeben, die soweit deformierbar waren, wie sich der zu interpretierende Mensch deformieren konnte, bot sich unter diesen Umständen als eine naheliegende Idee an. Auch hier ging Weber voraus. In seiner Musik wandlungs- und kombinationsfähige Motive zu finden, fiel wirklich nicht schwer. Webers System, über das Wagner sehr genau Bescheid wußte, war nicht zu Ende entwickelt worden, dazu hatte es Weber an der librettistischen Kontinuität gefehlt, vor allem aber auch am zwangvollen Wunsch, um jeden Preis von der herkömmlichen Opernform freizuwerden. Diese Bedingungen erfüllte erst Wagner. Seine Motivtechnik nahm andere Formen als bei Weber an. Sie war ausschließlicher und bedingungsloser geworden, nicht eine Kunst der Marken und Sigel, die man fixiert lernen und übertragen konnte, sondern eine Kunst der immerwährenden thematischen und motivischen Verwandlung, die eine eigene, deutbare Figurensprache redete und erst im Vergleich mit der Dichtung ihre unausschöpfbare Tiefsinnigkeit entfaltete.

Noch blieb der ariose Einschmelzungsprozeß, blieb die Entwicklung der eigentümlichen Wagnerschen Figurensprache im Fluß. Vom LOHENGRIN her ließ sie sich rückblikkend besser erläutern. Auf ihn sei an dieser Stelle vorverwiesen.

Viertes Kapitel

Tannhäuser-Aktualität

I. Zur Einführung in die katholische bzw. deutschkatholische Fragestellung des Tannhäuser

Ein zumal in der Art Wagners durchgeführter Tannhäuser-Stoff konnte im Jahre 1845 nicht ohne erregte Diskussion aufgenommen werden. Dazu berührte er von Wagner ungewollt zu viele schmerzlich blutende Wunden, dazu war er auf den Oktober 1845 bezogen von zu erschütternder religionsgeschichtlicher Aktualität. Ein Jahr früher hätte ihm die sächsische Presse ohne Zweifel schwerer zugesetzt als im TANNHÄUSER-Halbjahr 1845, wo man mehr daran interessiert war, die Hysterie der vergangenen achtzehn Monate zu sublimieren statt sie weiter aufzuheizen. Man macht es sich zu leicht, in den betont antikatholischen Schriften des Wagner der fünfziger Jahre nur die Einflüsse der Religionsfeindlichkeit des JUNGEN DEUTSCHLAND samt Nachfolgern und des politisch engagierten Atheismus Bakunins und der Dresdner Revolutionsführung zu erblicken. Mindestens so stark dürfte ihn die unterstellte Identifizierung mit einer vom Volk gehaßten Glaubenslehre, dem Katholizismus, dazu gebracht haben, einer weiteren Werkauslegung in dieser Richtung mit entsprechend drastischen Äußerungen zuvorzukommen. Die frühen Schriften, die darin wetteiferten, jede Verbindung sowohl der Tannhäuser- wie der Lohengrin-Sage zum Christentum abzuleugnen, offenbarten folgerichtig die vielberedete Wagnersche Beschwörung des Rein-Menschlichen als Postulat des Antichristlichen und entsprachen damit genau der Mentalität seiner sächsichen Zeitgenossen.

Noch waren die TANNHÄUSER-Erfolgsjahre von 1853 und 1854 nicht angebrochen, als sich Wagner von der christlichen, speziell der katholischen Deutung des TANNHÄUSER distanzierte. Als die dann kamen und er nicht mehr fürchten mußte, mit nach wie vor aktuellen Spekulationen über die römisch-katholische Christlichkeit seiner Oper die Aufführungszahlen gedrückt zu sehen, verlor er selber über die Sache kein Wort mehr, obwohl es noch lange nicht so weit war, daß ihn seine veränderte Stellung zum Künstlerisch-Religiösen ohnehin gezwungen hätte, alte Standpunkte zu revidieren. Wagner war viel zu sehr Pragmatiker, um nicht seine literarischen Aktionen aufs jeweils Nötige zu beschränken. Wanderer hatte nicht Unrecht, wenn er behauptete, Wagner sei es gegeben, sich noch die widrigsten Umstände zunutze zu machen, an denen andere, minder geschickt als er, zweifellos scheiterten. Die Umstände von 1845: das waren die durch mannigfache Vorgänge ausgelösten Religionswirren, die schon zu spielen begannen, als Wagner die Dichtung entwarf, die in voller Heftigkeit tobten, als Wagner die Musik dazu schrieb, und die nur wenige Wochen vor der Dresdner Uraufführung im Leipziger Religionsmassaker vom 12. August 1845 ihre blutige Bestätigung fanden; das war der Fall des Grafen Dembinski und der Freiberger Akademisten, das war die Großmannsche Petition, das war der Heilige Rock in Trier und Ronges Deutschkatholizismus, das waren die Jesuiten in der Schweiz und in Frankreich, das neue apostolische Glaubensbekenntnis, der Annaberger Jesuitenspektakel und schließlich die Leipziger Affäre, das alles von Hungersnot und von verheerenden Naturkatastrophen begleitet.

II. Vorweggenommene Revolution = Sächsische Religionsgeschichte der Jahre 1844 und 1845

Die Nervosität in der Bevölkerung, die auf dem Umwege über religiöse Wirren bald vorrevolutionäre Anzeichen erkennen ließ, wurde Ende 1844 unretuschiert sichtbar, als die seit langem schwelenden Auseinandersetzungen zwischen dem sächsischen Militär und der Freiberger Studentenschaft zu einem von den militärischen Aufsichtsbehörden selbst vorbereiteten Duell führten, in dessen Verlauf der polnische Student Graf Dembinski getötet wurde. Mochten die verantwortlichen Militärs auch der Meinung gewesen sein, mit dem an sich verbotenen Duell, das zu verhindern ihre Aufgabe als Aufsichtsbehörde gewesen wäre, Schlimmeres zu verhüten, nachdem die Kluft zwischen dem sehr stark abgesonderten, unerträglich standesbewußten und volksentfremdeten Militär und dem Bürgertum und vor allem der Studentenschaft, unheilbar geworden zu sein schien, so verhielt sich die Regierung zu ungeschickt, um nicht aller Augen nach Freiberg zu lenken und selbst da Befürchtungen zu wecken, wo sie nach Lage der Dinge unangebracht gewesen wären. Jedenfalls war es ein nicht wieder gutzumachender taktischer Fehler, am Tage des katholischen Begräbnisses die Leichenpredigt zu verhindern und für diese Maßnahme ausgerechnet die Geistlichkeit verantwortlich zu machen, die aber nicht gewillt war, die Studenten darüber unaufgeklärt zu lassen, wer hier wirklich seine Hand im Spiel gehabt habe. Noch verderblicher mußte sich die Auflösung der Akademie auswirken, die immerhin der Stolz des ganzen Landes war, mußten die drastischen Maßnahmen des Konzessionsentzuges gegen Zeitungen aufhorchen machen, die in der Freiberger Angelegenheit zum Mißlieben der Regierung allzu freizügig berichtet hatten.

Die Kirche konnte die Regierung um so weniger unterstützen, als sie selbst seit längerer Zeit Gegenstand heftigster Presse- und Landtagsfehden war, die sich vor allem gegen die Versuche der Katholiken richteten, aus den engen Religionsbestimmungen der protestantischen Länder durch entsprechend weite Auslegung der Paragraphen so viel wie nur irgend möglich für sich herauszuholen.

Kämpfe der Art hatten in Preußen begonnen und dort dank der Ausgleichsbereitschaft des neuen preußischen Königs mit bedeutenden Zugeständnissen an die Katholiken im Jahre 1842 geendet. Sie lebten kurz darauf auch in Württemberg auf und fanden ihre Stütze in einem Teil des Adels. Die württembergische Regierung hatte aber zu viele zögernde Katholiken auf ihrer Seite, um der Kurie nicht doch kräftiger entgegentreten zu können. Die DEUTSCHE MONATSSCHRIFT warnte damals sehr eigennützig, die Bestrebungen des ultramontanen Katholizismus vermöchten immer nur da erfolgreich aufzutreten, wo sie einen Stützpunkt in politischer Unzufriedenheit oder in verletzten Rechtsformen fänden — deutlicher gesprochen sollte das heißen: gebt dem Land die politische Freiheit, und ihr habt vor den Katholiken Ruhe.

Was andernorts in Deutschland eine politische Auseinandersetzung unter vielen blieb, bekam in Sachsen exemplarischen Charakter. In der sogenannten Wiege der Reformation war der Argwohn gegen den Katholizismus nie erloschen. Seit Sachsens König August der Starke 1697 zum Katholizismus übertrat, um die Krone Polens zu gewinnen, fand er stetige neue Nahrung. Die Angst vor einer Unterwanderung durch den Katholizismus war so groß, daß antikatholische Regelungen sogar in die sächsische Verfassungsurkunde aufgenommen werden mußten und man sehr empfindlich reagierte, sobald Befürchtungen über eine unangemessene Auslegung oder gar eine Verletzung der einschränkenden Bestimmungen laut wurden.

Zu solchen Befürchtungen glaubte man mehr als hinreichend Anlaß zu haben, als der im allgemeinen als freisinnig geltende protestantische Superintendent Dr. Großmann vor der I. Kammer eine Petition gegen die Übergriffe der katholischen Geistlichkeit einbrachte, die der katholischen Kirche ein wahres Sündenregister an Verfassungs- und Gesetzesverletzungen vorwarf: Abnötigung des Versprechens der katholischen Kindererziehung durch Verweigerung der Dispensation in verbotenen Graden, des Aufgebots, der Trauung und der Absolution; gesetzwidrige Anmaßung der Taufe unehelicher Kinder evangelischer Mütter; über die vierwöchentliche Bedenkzeit ausgedehnte Vorenthaltung des Entlaßscheines bei Konvertiten; Vorladung evangelischer Verlobter zum Brautexamen zum Zwecke der Konvertierung oder wegen katholischer Kindererziehung; Abweichung vom Volksschulgesetz durch Gründung katholischer Schulen ohne Bedürfnis, ohne Dotation und ohne ministerielle Konzession; durch Anstellung der Lehrer, ohne daß diese den Verfassungseid geleistet und eine Vokations- und Confirmationsurkunde erhalten hätten; durch

Nichterfüllen der gesetzlichen Vorschriften hinsichtlich des Schulvorstandes, indem Schulväter die Entscheidungen träfen, die nicht von der Gemeinde, sondern vom Pfarrer ernannt und mit einer, dem Schulgesetze nicht entsprechenden, vom apostolischen Vikariat ausgehenden, das Proselytenmachen begünstigenden Instruktion versehen würden; durch Zurückweisung der ortsobrigkeitlichen Mitaufsicht über katholische Schulen; durch Hinüberziehen solcher Kinder in katholische Schulen, die sich bereits in einem Alter befänden, in dem ein Wechsel der Konfession nicht mehr statt habe; ferner willkürliche Auslegung der Gesetze, z. B. des Gesetzes, wonach der Ortsgeistliche den zum Übertritt in eine andere Konfession Entschlossenen über die Wichtigkeit des Vorhabens zu belehren und zu dessen nochmaliger reiflicher Erwägung während einer Bedenkzeit von vier Wochen zu ermahnen habe, in dem Sinne, als ob das Gesetz einen täglichen Unterricht vier Wochen hindurch wolle; Herabwürdigung der evangelischen Kirche durch Äußerungen katholischer Geistlicher; endlich Gründung katholischer Kirchen, Pfarren und Schulen und Errichtung eines Filialgottesdienstes, ohne den durch das Kirchenrecht vorgeschriebenen Nachweis ausreichender Dotationsmittel und das Vorhandensein einer wirklichen Kirchen- oder Schulgemeinde. Dazu kamen noch Vorwürfe gegen die angeblich auch über Sachsen verbreiteten katholischen Missionen.

Schon einige Zeit vorher hatte man in der II. Kammer auf zwei Petitionen gleichen Inhaltes hin den Beschluß gefaßt, die Staatsregierung zu ersuchen, ein die Ausübung des weltlichen Hoheitsrechts über die katholische Kirche betreffendes Regulativ der nächsten Ständeversammlung vorzulegen; ferner allen römisch-katholischen Kirchen und Schulen weltliche Koinspektoren zur Mitaufsicht beizugeben; gerügte Eingriffe der Kirche aufs strengste zu unterbinden, beschuldigten Geistlichen und Kirchen mit Einkünften aus Staatsgeldern die Auszahlung zu suspendieren; Errichtung von Schulen, Kirchen und Kapellen nur dann zu gestatten, wenn Bedürfnis und ausreichende Dotation nachgewiesen seien. Gegenstand besonders erregter Erörterungen war der Umstand, daß bei feierlichen katholischen Anlässen eigens militärische Abordnungen entsandt und zu der von den Protestanten verabscheuten Kniebeugung veranlaßt wurden. Evangelisch-protestantische Militärs sollten zu diesem Zwecke, so wurde gebeten, künftig nicht mehr herangezogen werden.

Dem trat die I. Kammer jetzt nicht nur ausdrücklich bei, sondern sie ergänzte die Forderungen und Bitten der II. Kammer durch eigene Anträge, die vor allem auf strengere Bestrafung jener katholischen Geistlichen drängten, die Protestanten zur Annahme des katholischen Glaubens veranlaßten oder sie doch so weit brachten, ihre Kinder katholisch erziehen zu lassen. Man nannte das ›Proselytenmachen‹, und offensichtlich hatte die katholische Kirche so große Erfolge damit, daß die protestantische Mehrheit voller Empörung die Mission durch Gesetze zu zerschlagen für nötig befand, die in anderen protestantischen Ländern schon in Kraft waren.

Inzwischen kam aus Trier die für protestantische Ohren ungeheuerliche Nachricht, der dortige Bischof Arnoldi werde den in seiner Echtheit umstrittenen sogenannten Heiligen Rock, das Jesus Christus zugeschriebene, in einem Stück gewebte Kleidungsstück, zur Verehrung ausstellen, was denn auch zwischen dem 18. August und dem 6. Oktober 1844 tatsächlich geschah. Der Stadt Trier brachte das Ereignis eine runde Million Wallfahrer zu — auf die protestantische Christenheit wirkte der Vorgang wie eine Herausforderung, unter der insbesondere die katholischen Minderheiten zu leiden hatten. Vor allem in Sachsen, das gerade dabei war, in erbitterte Auseinandersetzungen mit dem katholischen Klerus einzutreten, führten die »Götzenverehrung« und der ›Pfaffentrug‹, wie man es nannte, den man in Trier vorgeführt bekam, zur äußersten Empörung, die alle Kreise der Bevölkerung durchdrang. Welche Genugtuung für den Protestantismus, als sich herausstellte, wie viele Katholiken gleichfalls gegen das Schauspiel des Heiligen Rocks protestierten, welche Genugtuung, als sogar die Gehorsamkeitsverpflichtung von Klerus und Gläubigen auf eine Zerreißprobe gestellt wurde. Die Begeisterung kannte keine Grenzen mehr, als am 13. Oktober 1844 in den SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTERN der Absagebrief des katholischen Priesters Johannes Ronge veröffentlicht wurde und wie der Funke aufs Pulverfaß wirkte und in wenigen Wochen die katholische Einheit in eine römisch-katholische und eine deutsch-katholische Gruppe spaltete. Daß es ausgerechnet die VATERLANDS-BLÄTTER waren, die dieses religionsgeschichtlich hochbedeutsame Dokument erstmalig publizierten, gab allerdings zu denken; und in der Tat trafen sich in der von Ronge angeführten Bewegung des Deutschkatholizismus nunmehr die unkontrolliertesten religiösen und nationalistischen Vorstellungen einer Los-von-Rom-Bewegung, die nicht nur nationalistisch, sondern, wie sich bald herausstellen sollte, revolutionär strukturiert war.

Der politisch-militanten Presse war damit aus dem Herzen gehandelt. Blätter wie der DRESDENER CORRESPONDENT, die ABEND-ZEITUNG, die VATERLANDS-BLÄTTER und andere suggerierten binnen weniger Wochen den Eindruck offizieller deutschkatholischer Organe, die den Deutschkatholizismus, der sich ein neues Glaubensbekenntnis machte und seine Treffen Konzile nannte, in einer Weise hochspielte, die in keinem Einklang mehr mit den Realitäten stand, indem geschickt zusammengestellte Statistiken und Erfolgsmeldungen über die wirklichen Sachverhalte hinwegtäuschten (bspw. mit Jubel über den Übertritt ganzer Gemeinden, die, weil nach katholischer Definition Diaspora, mitunter nur aus zwei Seelen bestanden!).

Man kann die Begeisterung der Sachsen für Ronge und sein Gefolge nicht hoch genug veranschlagen. Ronge erfuhr im Zeitraum von nur wenigen Tagen geradezu Adaptation als sächsischer Volksheld, der den verhaßten Römlingen deutsche Klugheit gepaart mit deutschem Mut entgegensetzte. Daß Ronge, gebürtiger Schlesier des Jahrgangs 1813, bereits 1842 als Kaplan zu Grottkau suspendiert werden mußte, seine Auseinandersetzungen mit der römischen Kurie also keineswegs durch den Heiligen Rock ausgelöst, allenfalls durch ihn und durchs nachfolgende Presseecho sichtlich verstärkt worden waren, taten die Blätter als Verleumdungen ab. Noch 1848, zu einer Zeit also, in der die deutschkatholische Bewegung schon ihre Stoßkraft verloren hatte, ließen sich die FREIKUGELN zu dem emphatischen Ausbruch verleiten, Ronge werde den Kölner Dom überdauern. In Wirklichkeit lösten sich vor allem nach der politischen Flucht Ronges (1849, erst nach England, dann nach Nordamerika) die rongeanistischen Gemeinden seit 1850 teils durch Aufnahme in den Protestantismus, teils durch Rückkehr zur katholischen Kirche wieder auf. Spätere Versuche Ronges, mit den Altkatholiken Verbindung aufzunehmen, scheiterten, und 1876 sagte sich seine eigene Gemeinde in Frankfurt von ihm los.

Als dann in die ohnehin auf Glühhitze gesteigerte Erregung die Nachricht platzte, der Erbfeind des Protestantismus, die Societas Jesu, habe den Marsch auf Sachsen angetreten und dort bereits zahlreiche geheime Niederlassungen in Besitz genommen, kannte die Aufregung keine Grenzen mehr. Die Vorgänge in Frankreich und in der Schweiz unterstützten die Befürchtungen: in Frankreich tobten die Auseinandersetzungen zwischen Jesuitismus und Liberalismus, die 1845 mit der Ausweisung der Jesuiten endeten — in der Schweiz standen die blutigen Freischarenzüge gegen die katholischen Kantone unmittelbar bevor. Wie sollte der einfache Zeitung lesende Sachse etwas anderes glauben als daß die Jesuiten wirklich damit begonnen hätten, Sachsen katholisch zu machen. Dieses nicht weniger dunkle Kapitel der sächsischen Religionsgeschichte wurde durch den sogenannten ›Annaberger Jesuitenspektakel‹ eingeleitet, wobei die Nachrichten vom Heiligen Rock, der Rongeanismus und die neuerliche Jesuitenpolemik seit Annaberg praktisch parallel liefen und sich gegenseitig hochspielten.

Als 1841 der sächsische Bischof Ignaz Bernhard Mauermann starb, hinterließ er eine Kirchen-Stiftung zu Gunsten der Annaberger Katholiken. Die Kirche wurde auch gebaut und, was später eine Rolle spielte, der Mutter Gottes und dem Heiligen Kreuze (also nicht dem heiligen Ignatius von Loyola) geweiht, der Altarstein erhielt Reliquien des Heiligen Ignatius und des Heiligen Franziskus Xaverius. Die Einweihung am 6. September 1842 erfolgte ohne Zwischenfälle, wohl aber nahm man 1844 an der zufällig entdeckten Altarstein-Inschrift Anstoß, die auf den Stifter der Societas Jesu verwies. Der Streit, der jetzt begann, war ein Modellfall von Massenhysterie. In der Reliquienübernahme wurde eine schwerwiegende Verletzung des § 56 der Verfassungsurkunde für das Königreich Sachsen vom 4. September 1831 gesehen, der den Aufenthalt von Jesuiten in Sachsen untersagte. Diese Weihe aber, so wußte man zu berichten, diene nur der Vorbereitung einer geheimen Einschleppung von Jesuiten mit dem Zweck, den protestantischen Staat Sachsen zu unterhöhlen. Nunmehr überschlugen sich die Nachrichten: die einen wollten von schon bestehenden geheimen Jesuitengesellschaften genaue Kenntnis haben, andere brachten anonym den Zeitungen angebliches Beweismaterial zu, bspw. ein Jesuitenpetschaft, wieder andere glaubten zu wissen, daß sich in Sachsen offen Jesuiten aufhielten. Aus all den Meldungen sprach eine ungeheure Angst vor den Jesuiten als den unbedingtesten Verfechtern päpstlichen Primats. Die Flut antijesuitischer Literatur schwoll in einer Weise an, daß sie für andere Literatur kaum noch Platz ließ. Die Anzeigenseiten der Tageszeitungen glichen antijesuitischen Heerlagern. Zeitgenossen beschreiben Buchläden, in deren Schaufenstern nichts anderes mehr ausgestellt war als religionspolitische Literatur. Der religiöse Hexenkessel Sachsen stand kurz vor dem Überkochen.

Die Regierung befand sich in einer Zwangslage. Von allen Seiten hagelte es Forderungen, Petitionen, Anträge, Bitten, Ersuche, Entschließungen, Erklärungen und Drohungen an das zuständige Kultusministerium, gegen die katholische Geistlichkeit und insbesondere die Societas Jesu mit den härtesten Strafbestimmungen vorzugehen, während die Regierung doch darüber unterrichtet war, daß die gegen die Katholiken gerichteten Vorwürfe teils unhaltbar, teils falsch, teils unbeweisbar waren oder auch die Beweismittel schlicht für eine Strafverfolgung nicht reichten. So war sie zunächst bestrebt, den erbetenen Untersuchungen auszuweichen, um eine Vergeudung von Zeit und Arbeitskraft zu vermeiden. Damit drang sie aber nicht lange durch: offizielle Kammerbeschlüsse konnten nicht einfach ignoriert werden. So begannen im letzten Teil des Jahres 1844 die zahlreichen staatlichen Untersuchungsaktionen gegen Katholiken, Jesuiten und katholische Geistlichkeit, die, wie erwartet, mit negativem Ergebnis abschlossen, nichtsdestoweniger die sächsische Öffentlichkeit noch mehr aufregten als die Vorfälle selber, so daß sich jetzt der Unwille in demselben Maße gegen die Regierung wandte, wie diese sich weigerte, den antikatholischen Plebisziten Folge zu leisten. Die Freiberger Unruhen, bei denen in Personalunion mit dem Militär der sächsische Staat der Angegriffene war, legten ein erstes Zeugnis dafür ab.

Da war zunächst die Großmannsche Petition über die Übergriffe der katholischen Geistlichkeit. Sie hatte entsprechende Petitionen an die II. Kammer mit reicherem Material unterstützt und war an die I. Kammer gerichtet. Die Beratungen führten dort bereits trotz hochgespannter Presseberichterstattungen zu keinem überzeugenden Ergebnis. Ein Teil der vorgehaltenen Tatbestände hatte sich in der Zwischenzeit von selbst erledigt, die anderen blieben bloß unausgeräumt, d. h. verdächtig, ohne daß man in der Lage gewesen wäre, Beweise anzutreten. In diesem Zustand ging die Sache mit der Bitte um offizielle Untersuchung und strenge Bestrafung der katholischen Geistlichen an das Ministerium. Die Untersuchung wurde von der Regierung nach anfänglichem Zögern notgedrungen zugesagt und durchgeführt: das Ergebnis war für die Kläger niederschmetternd. Von allen in Großmanns Petition angeführten Übergriffen blieb nur ein einziger diskussionswürdig, und der lag auch noch außerhalb der juristischen Kompetenz der sächsischen Regierung. Man mußte somit offiziell feststellen, daß sich, zumindest was die Anschuldigungen der Großmannschen Petition anging, die katholische Geistlichkeit in keinem Fall außerhalb der Legalität bewegt habe und deshalb für die Regierung weder Anlaß noch ein Rechtsgrund bestehe, die Kirche und ihre geistlichen Führer zu bestrafen. Die protestantische Geistlichkeit, die Kammern und die einmal aufgeregte Bevölkerung waren wie vor den Kopf geschlagen, zumal sich die Situation bedrohlich umzukehren schien: die zu Unrecht beschuldigte katholische Geistlichkeit begann sich zu wehren und die Übergriffe der im Zuge der öffentlichen Meinung vielfach übermütig gewordenen protestantischen Geistlichen zu sammeln. Sie verfuhr dabei nicht nur geschickter, sondern auch begründeter, und zwang nun ihrerseits die Regierung, in sich häufenden Fällen unangenehme Disziplinarstrafen gegen führende Protestanten auszusprechen.

Was wirklich gespielt wurde, zeigte das Rededuell zwischen Großmann und dem katholischen Repräsentanten, dem Titularbischof von Tarsus, Dekan Dittrich, auf der Landtagssitzung vom 24. März 1846, die noch einmal die inzwischen längst überfälligen Auseinandersetzungen aufrollte. Während Dr. Großmann nur dieselben Anschuldigungen wiederholen konnte, die sich nach der Ministerialerklärung vom 17. November 1844 als gegenstandslos herausgestellt haben sollten, vermochte der Bischof nachzuweisen, daß im Gegenteil die protestantische Geistlichkeit häufig bspw. gegen den Paragraphen 32 der Verfassung (Glaubensfreiheit) verstieße, daß er allein fünfzehn Fälle von aktenkundig gewordenen und behördlicherseits anerkannten Übergriffen protestantischer Geistlicher gegenüber katholischen Elternteilen benennen könne, daß darüber hinaus befangene Gerichtspersonen gerade protestantische Elternteile einschüchterten, wenn diese erklärten, ihre Kinder katholisch werden zu lassen. Dittrich zielte hierbei auf den Abgeordneten Todt, der vor Regierung, Kammer und Publikum bei Gelegenheit der Beratung über das Kultus-Budget offen erklärt hatte, er hoffe, die Katholiken verminderten sich immer stärker.

Es wäre auch sehr verwunderlich gewesen, wenn die Untersuchungen zu anderen Ergebnissen geführt hätten. Eine religiöse Minderheit im Umfang von noch nicht drei Prozent der Gesamtbevölkerung wie die römisch-katholische Kirche Sachsens, von der Presse verleumdet, von der protestantischen Geistlichkeit bekämpft, von der Regierung beargwöhnt und vom Volke gehaßt, hätte sich niemals Rechtsverstöße selbst im kleinsten Umfange leisten können, weil das Risiko, die eigene Existenz preiszugeben, viel zu groß gewesen wäre. Man konnte nur auf eine kluge, aber unverdächtige Auslegung der Gesetze bedacht sein und sich in deren Rahmen ausbreiten. Genau das hatte die Geistlichkeit getan, so daß ihre Erfolge zwar empört bemerkt, aber auf legale Weise nicht eingedämmt werden konnten, und Dr. Großmann in die unangenehme Lage geriet, sich vor dem Landtag gegen den Vorwurf verwahren zu müssen, gelogen zu haben.

Noch kläglicher als die durch Großmanns Petition erzwungenen Untersuchungen endeten die ministeriellen Erhebungen über den Annaberger Jesuitenspektakel. Nach monatelangen Inquisitionen vermochte man, wie die erwähnte, von der LEIPZIGER ZEITUNG vom 30. November 1844 veröffentlichte Erklärung des Kultusministeriums klarlegte, im ganzen Königreich Sachsen nur einen einzigen Jesuiten aufzutreiben, und bei diesem handelte es sich ausgerechnet um den angesehensten katholischen Geistlichen Sachsens, um den ehemaligen Beichtvater des Königs, der hochbetagt in Dresden seine Pension verzehrte und, was die Sache so entsetzlich peinlich machte, wegen seines mannhaften Einsatzes während der großen Cholera-Epidemie dreißig Jahre vorher bei der katholischen wie protestantischen Bevölkerung in größter Verehrung stand. Der alte Mann starb nur wenige Monate später, im Mai 1845, mitten unter den Haßgesängen der Feinde seiner Gesellschaft, aufrichtig betrauert von den vielen, denen er *ohne Unterschied der Religion* Hilfe gewährt hatte — wie es in einem Nachruf vom 25. Mai 1845 im DRESDNER ANZEIGER zu lesen stand. Was von der Jesuitenhysterie in Wirklichkeit zu halten war, offenbarte sich jetzt schnell: das Petschaft und was damit zusammenhing stammten aus der Zeit vor 1773, als die Jesuiten auch in Sachsen noch geduldet wurden; die Erklärungen des Annaberger Vikars, eines Bruders des Stifters, waren einleuchtend: daß es sich um einen innerkatholischen und aus Gebrauch und Ritus verständlichen Vorgang gehandelt habe — Ignazius war der Namenspatron des Stifters, Franz der Namens- und Schutzpatron des Stiftervaters.

Aber die Regierung fand mehr, als den Klägern lieb war: nämlich den Ursprung des Gerüchtes von der angeblichen Anwesenheit von Jesuiten in Sachsen in der Person zweier junger Männer, die in Zusammenarbeit mit den nur zu freudig bereiten SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTERN die Jesuitenhysterie ausgelöst hatten. Der eine der beiden, der eigentliche Informant, stellte sich als leicht schwachsinnig oder hintersinnig heraus, der andere war der Journalist, der die BLÄTTER mit den aufputschenden Artikeln versorgte. Die amtliche Erklärung vom 17. November 1844 legte auch diese Sache endgültig klar, worauf die VATERLANDS-BLÄTTER eine wütende Entgegnung verfaßten, um sich gegen Vorwürfe der Unregelmäßigkeit und Unzuverlässigkeit ihrer Berichterstattung zu wehren. Das Kultusministerium ließ bei dieser Gelegenheit durchblicken, daß man dazu neige, die Angelegenheit als eine von gewissenlosen Zeitungsleuten gezielt hochgespielte willkürliche Sensationsmache anzusehen, und selbst die alles andere als katholikenfreundlichen Leipziger GRENZBOTEN rangen sich in einem großen analytischen Artikel aus dem Jahre 1846 zu der Erkenntnis durch, daß ein Großteil Verantwortung für die unseligen sächsischen Zerwürfnisse zu Lasten blinder Jesuitenfeinde gingen, die ihre Grenzen nicht einhielten und zu einem unduldbaren Angriff auf die Prinzipien des Katholizismus an sich ansetzten. Auch die GRENZBOTEN machten einer bestimmten Presse den Vorwurf, demagogisch aufgeheizt statt informiert und damit der Bevölkerung falsche Meinungsbilder eingeimpft zu haben, die nun fixiert seien.

Was damit gemeint war, lehrt die religionspolitische Wirklichkeit der Jahre 1843 bis 1846. Der konfessionspolemische Schmutz, der insbesondere in den Jahrgängen 1844 und 1845 der VATERLANDS-BLÄTTER und des DRESDENER CORRESPONDENTEN gegen beide Konfessionen zusammengekehrt worden ist, ließ zwangsläufig Zweifel an der moralischen Integrität ihrer Redakteure und Besitzer aufkommen — er war aber auch eine Antwort auf die oft gestellte Frage, warum sich selbst ein doch mit vielen Verdiensten und Vorzügen ausgestattetes liberales Unternehmen wie die VATERLANDS-BLÄTTER im Bewußtsein der Leser auf die Dauer nicht als seriöses Organ verankern konnte und sich schließlich ein Erscheinungsverbot einhandelte, nachdem die Regierung dieses immerwährende Hetzen gegen jedes und alles leid geworden war.

Dieser Religionskrieg, der den CORRESPONDENTEN die Schweizer Katholiken einen ›stupiden Haufen‹ und die VATERLANDS-BLÄTTER die katholischen Publizisten ›Gesindel‹ nennen ließ, spielte bis auf wissenschaftliche Ebene hinauf. Nicht weil es bereits genügte, eine Geschichte Innocenz III. zu schreiben, um in den Ruf zu gelangen, das Land im Sinne eines Kryptokatholizismus heimlich unterwandern zu wollen, sondern weil man sich jetzt mit Genuß jener historischen Grenzfälle bemächtigte, die eine Deutung in dieser oder in jener Richtung zuließen. So lebte bspw. im Jahr 1844 eine neue Wallensteingeschichtsschreibung auf, in der die Ermordung des Fürsten von Friedland als gerechtfertigtes oder ungerechtfertigtes Verbrechen einen katholisch-protestantischen Streitwert bekam. Hatte Wallenstein den Kaiser verraten oder nicht — hatte der Kaiser Wallenstein ermorden lassen oder nicht: Versuche, die kaiserliche Politik rechtens zu erläutern oder ihr gar die Verantwortung für den Mord abzunehmen stießen auf den erbitterten Widerstand antikatholischer Historiker, die aus Wallenstein um jeden Preis ein Opfer katholischer Blutpolitik machen wollten.

Daß auch Laubes ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT im Religionsstreit eine vordergründig-verhängnisvolle Rolle spielte, versteht sich am Rande. Laubes BERNSTEINHEXE, mit der er auf eine Täuschungsaktion hereinfiel, beschwor auf ihre Weise die sächsische Situation jener Jahre, und im allerdings von Laube unabhängigen Beiblatt DIE MODE siedelten sich nach dem Muster der anderen Feuilletons jene Serien von Religionswitzen an, die in den wenigsten Fällen humorvoll, in den meisten peinlich und inkorrekt waren.

Was dem Katholikenhaß die gefährliche Note verlieh, war der in Sachsen besonders stark ausgeprägte Jesuitenhaß, der schlimmer als der gleichfalls vordringlich in Leipzig und Berlin beheimatete Antisemitismus war. Hatte der Annaberger Jesuitenspektakel die sächsischen Jesuitenfeinde schon fast von Sinnen gebracht, so verloren sie angesichts der Schweizer Jesuitenunruhen vollends den Kopf. Dort, in Bern und Aargau, hatten seit 1835 antikirchliche Maßnahmen die Atmosphäre vergiftet, und die Gewalttaten der aargauischen Regierung gegen die Klöster 1841 endgültig den kirchlichen Frieden zerstört. Die radikale Partei benutzte den Haß der reformierten Bevölkerung gegen die katholischen Institutionen geschickt, um die konservativen Regierungen zu verdrängen, und als 1844 etliche Jesuiten als Professoren nach Luzern berufen wurden, hielt man den Augenblick für gekommen, die Luzerner Regierung durch Freischarenzüge gewaltsam zu stürzen. Diese Unternehmungen wurden vor allem in Sachsen mit gewaltiger Begeisterung aufgenommen — um so fürchterlicher war die militante Niedergeschlagenheit, als die Freischaren vom 9. Dezember 1844 und von Ende März 1845 von regulären Truppen zusammengeschossen wurden. Vor allem die zweite Niederlage regte den Schweizer Katholiken- und Jesuitenhaß so intensiv an, daß man eine Tagsatzungsmajorität herbeizuführen wußte, die von Luzern die Austreibung der Jesuiten, und von Luzern, Schwyz, Unterwalden, Zug, Freiburg und Wallis die Aufhebung des von ihnen 1843 gegen ungerechte Angriffe von außen geschlossenen Bündnisses forderte, das bislang die beanspruchten Kantone wirksam u. a. auch gegen fremde Söldnertruppen, wie sie die Freischaren darstellten, zu schützen vermocht hatte. Die genannten Kantone weigerten sich deshalb auch energisch, und so kam es im Herbst 1847 zum rasch beendeten sogenannten Sonderbundskrieg, bei dem sich die radikale Partei der Unterstützung Englands und der Passivität Österreichs und Frankreichs zu versichern wußte und damit den Bürgerkrieg für sich entschied, dessen Auswirkungen zur Austreibung der Jesuiten aus der Schweiz noch im selben Jahre und zur Bundesverfassung vom 12. September 1848 führten. Die ganze Zeit über spielten die Schweizer Ereignisse in die sächsischen Religionsstreitigkeiten hinein und man muß auf deren Hintergrund die sächsischen und überhaupt die deutschen Pressereaktionen in Religions- und Kirchenfragen bewerten, insbesondere den Jesuitenhaß, der wie der Judenhaß pathologische, kriminelle und weitgehend infantile Züge trug und keineswegs auf Sachsen beschränkt blieb.

Jesuitismus war ein Schlagwort für alles mögliche geworden, das man für ungut hielt. Die wenigsten von denen, die es gebrauchten, wußten, was ein Jesuit ist und welchen Ideen er lebt. In ihrem propagandistisch getränkten Eifer, der von der unermeßlichen Bildungsleistung der Societas Jesu willentlich keine Kenntnis zu nehmen bereit war, konnten sich die Protestanten der Sympathie vieler Katholiken rühmen, so daß auf die Häupter der Jesuiten der gesamte Konfessionshaß der Zeit zusammenfloß. Schließlich lief es darauf hinaus, alles jesuitisch zu nennen, das wirklich oder angeblich sittenwidrig oder kriminell war. Wenn ein Hamburger Kritiker für ein Dutzend Zeitungen gleichzeitig schrieb, dann nannte das die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK 1846 ebenso jesuitisch wie ein Protestant sich diesen Beinamen verdienen konnte, der in irgendeiner Weise mit seiner religiösen Ansicht mißfiel und sei es auch nur, weil er seinem Glauben zu streng anhing. Das Wort von den ›protestantischen Jesuiten‹ war ebenso in aller Munde wie der Ausdruck von der ›jesuitischen Perfidie‹ geradezu schon geflügelt werden wollte. Nach dem DRESDNER ANZEIGER hatte sogar der Kultus der Kunst seine Jesuiten — und nach Lage der Dinge war es nicht einmal auszuschließen, ob nicht ausgerechnet Wagner damit gemeint gewesen ist. In Deutschland sei kein Heil, so konnte man dort nachlesen, so lange es sich vom Ausland, gemeint war Rom, bestimmen lasse, und markant und gesperrt gedruckt und später vielmals wiederholt hieß es wörtlich: *Ich stimme für die Zerstörung von Carthago!* ›Ich stimme für die Zerstörung von Karthago‹ — die Leserbriefe im ANZEIGER erläuterten zur Genüge die Meinung des einfachen, längst demagogisch fehlinformierten Mannes, ob es nun um Papst, Vatikan, Gesellschaft Jesu oder andere katholische Einrichtungen ging. Man ergötzte sich an selbst von der damaligen Kritik als albern bezeichneten Jesuitenlustspielen (ER MUSS AUFS LAND . . .), ließ sich satirische Jesuitenlieder nach der Art Truhns vorsingen, der sie Ronge gewidmet hatte, machte aus einem antikatholischen Unterhaltungsroman einen der lukrativsten Bestseller des Jahrzehnts (Sue: DER

EWIGE JUDE), erzählte sich antikatholische Witze oder behalf sich mit antijesuitischen Sprichwörtern, wie sie mannigfach umliefen, oder tanzte, später, ›Jesuitenpolka‹. Katholische Entgegnungsschriften badeten oft nicht weniger im Schwulst (DER SEIFENBLASENJUBEL ÜBER DEN RONGE'SCHEN BRIEF, ODER GÖTZENDIENST IN ALLEN ECKEN. FREIMÜTHIGE VERTEIDIGUNG DER RÖMISCH KATHOLISCHEN KIRCHE GEGEN WIDERSACHER UND ABTRÜNNIGE), der zwar an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig ließ, aber kaum geeignet war, den Zeitungsstil Lügen zu strafen. Darüber hinaus stand es journalistisch um den Katholizismus schlecht. Von der Hofspitze abgesehen, setzte sich die Kirchenbevölkerung aus einfachen Menschen zusammen. Sie hatte weder weitstrahlende leistungsfähige Organe noch scharfzüngige Journalisten wie die Gegenseite. Außerdem war ihr die Anwendung bestimmter liberalistischer Methoden, wie sie sich in den VATERLANDS-BLÄTTERN, in der ABEND-ZEITUNG oder im DRESDENER CORRESPONDENTEN austobten, ohnehin verwehrt.

Sehr bald aber mischten sich in die einhellige antikatholische Zufriedenheit und das militante Behagen düstere Töne, als Presse und Bevölkerung zu ihrem größten Erstaunen feststellen mußten, daß die Regierung und mit ihr führende Kreise des Protestantismus den Kreuzzug gegen Katholiken und Jesuiten nicht nur nicht billigten, sondern auch alles taten, ihm ein schnelles Ende zu bereiten. Mit dieser Erkenntnis begannen die religiösen Spannungen nachgerade vorbürgerkriegsähnliche Formen anzunehmen, weil sich der Unwille jetzt nicht nur gegen die katholische Minderheit, sondern vor allem auch gegen die Regierenden richtete, von denen man sich im Stich gelassen fühlte. Die federführenden Presseorgane wie VATERLANDS-BLÄTTER und CORRESPONDENT hatten ihre Aktionen auch nach den ministeriellen Erklärungen zur Katholiken- und Jesuitenfrage keineswegs eingestellt, sondern zerredeten deren Inhalt, während sich die Regierung vor allem in der deutschkatholischen Angelegenheit unklug verhielt. Nüchterne Beobachter mußten zwar schon damals der Regierung Recht geben, daß auf Grund des vorgelegten Materials im Rechtsstaat Sachsen der Form nach keine Möglichkeit bestand, die verlangten strafrechtlichen Maßnahmen gegen Kirche und Kirchenfürsten zu eröffnen, daß sich die Regierung also gar nicht anders verhalten konnte, als sie es getan hatte — wohl aber warf man ihr mit mehr Grund vor, nicht rechtzeitig genug mit den Katholiken von Annaberg verhandelt und ihnen vorgestellt zu haben, wie viel besser es auch im Interesse des sächsischen Katholizismus sei, auf die nachherige Reliquienübernahme zu verzichten, eine Intervention, die, wenn sie versucht worden wäre, sicher Erfolg gehabt hätte. Aber wie sollte auch damals jemand in Sachsen vorhersehen können, welche Auswirkungen ausgerechnet der Annaberger Kirchenbau und vor allem der Altarstein und seine Inschrift einmal zeitigen würden!

In diesen Zwiespalt nun platzte der Ronge-Brief und bildete ein zunächst hochwillkommenes Ventil. Am Horizont erschien als fernes mögliches Ziel die Auflösung der katholischen Hierarchie, die Sprengung der römischen Einheit von innen heraus und die Verbindung der reformierten Seite des Protestantismus mit dem aufsässigen Deutschkatholizismus zu einer deutschkirchlichen Gemeinsamkeit. Nicht anders, so dachte man in den beteiligten Kreisen und der mit ihnen sympathisierenden Bevölkerung, werde sich auch die Regierung entscheiden; aber die war nicht nur an bestimmte Kirchenverträge sowohl zur protestantischen wie zur katholischen Seite hin gebunden, sie war auch von der Mentalität her kaum geneigt, sich von der Straße oder vom Redaktionsbureau aus unter Druck setzen zu lassen, vor allem jetzt nicht mehr, da eine Unterstützung der Deutschkatholiken aus politischen Gründen nicht mehr statthaft schien. Nunmehr wirkte sich aber schwerwiegend nachteilig aus, daß sich die Regierung nicht gleich von Anfang an in der deutschkatholischen Angelegenheit auf eine klare Linie eingestimmt hatte, daß sie zwar, wie man das damals nannte, faktische Toleranz übte, soweit ihr das in allen den Geschäften möglich war, die nicht ausdrücklich offizieller Genehmigung bedurften, daß sie dabei aber unlogisch und widerspruchsvoll verfuhr und auch solche Amtshandlungen nicht ausnahm, die einer neuen Religionsgemeinschaft eigentlich nur hätten durch ein zu erlassendes Gesetz zugestanden werden können: zuerst bspw. gestattete man die öffentlichen Versammlungen der Deutschkatholiken, als sie noch keinen gottesdienstlichen Charakter trugen, später verbot man sie; erst stellte man das Taufen durch deutschkatholische Geistliche unter Strafe, dann duldete man es, als es zu oft vorkam, und ließ die Getauften stillschweigend in die protestantischen Kirchenbücher eintragen; erst konnten Ronge, Kerbler und andere Persönlichkeiten der neuen Sekte ungestört predigen, und durften auch Nichtmitglieder beim Gottesdienst zugelassen werden, dann verbot man das zweite und unterwarf das erste, das Predigen durch Reiseprediger, strengen Bestimmungen. Natürlich war dieses Schwanken der Regierung verfahrenspolitisch leicht zu erklären. Zunächst hatte man die ganze neue Bewegung wohl als zu unbedeutend angesehen und ließ sie auch dort

gewähren, wo an sich bereits Veranlassung bestanden hätte, von Staats wegen einzugreifen; später dann, als die Spaltung größer und also staatspolitisch gefährlicher wurde, wollte man offensichtlich die öffentliche Meinung, die sich entschieden zu Gunsten der Deutschkatholiken aussprach, nicht allzu sehr strapazieren. Auf der anderen Seite konnte man aber die Bevölkerung nicht gut über die den Deutschkatholiken stillschweigend gegen das Gesetz zugestandenen Vergünstigungen und Erleichterungen aufklären, weil man sonst den Kreis der faktischen Toleranz verlassen hätte. Die Aufklärungsartikel in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG suchten ihre Leserschaft zwar durch die Blume zu unterrichten; aber sie waren immer noch zu umschrieben gehalten, um verstanden zu werden, und bewirkten in dieser ihrer Unklarheit eher das Gegenteil von Beruhigung. Dagegen half auch nicht der jetzt unter der Hand verschärft angewandte Zwang, die Zensurbestimmungen über Berichterstattungen in religiösen Fragen strengstens einzuhalten, um dem üppig sprießenden Wuchs jetzt schon geschäftemacherischer Eiferer zu begegnen.

So machte sich im Lande bald die Meinung breit, die Regierung handele nach bloßem Stimmungsermessen willkürlich, und vermutete dahinter natürlich sofort wieder geheime Eingriffe interessierter Kreise. Um was anders konnte es sich da aber wohl handeln als um katholisch-jesuitische Interpellationen? So einfach ließ sich das zurechtlegen, auch wenn es keine Beweise gab, auch wenn es bei einigem Nachdenken leicht gewesen wäre, die richtigen Zusammenhänge selbst zu finden. Dabei hätte sich die sächsische Regierung in der deutsch-katholischen Frage über die vorgebrachten Proteste der katholischen Geistlichkeit vor Regierung und I. Kammer über zu große Duldung der Deutschkatholiken sicher rasch hinweggesetzt, wenn ihr nicht allmählich selber die Töne der reformbegeisterten Deutschkatholiken und ihrer protestantischen Mentoren zu schrill in den Ohren geklungen hätten. Daß Katholiken im allgemeinen regierungstreu zu sein pflegen, wußte man im Verlauf der vierziger Jahre um so mehr zu schätzen, als die revolutionäre Erregung in der Bevölkerung von Monat zu Monat wuchs. Gerade die Deutschkatholiken, die ihre Bereitschaft, mit einem Oberhaupt bedingungslos zu brechen, mehr als deutlich bekundet hatten, polemisierten nicht nur religiös, sondern auch politisch, und sehr schnell wurden die Fäden aufgefunden, die von hier zur vorrevolutionären Bewegung liefen, deren alte Organe nicht zuletzt deshalb den neuen deutschkatholischen Helfern alle Unterstützung angedeihen ließen. In dem Augenblick, in dem die sächsische Staatsregierung diese Zusammenhänge erkannte, verfestigte sich ihre Politik, war es mit der geübten faktischen Toleranz vorbei. Auf einmal entsann sie sich zum Schaden der Deutschkatholiken und zum Ärger der oppositionellen Blätter ihrer Rechtsverpflichtungen gegen katholische und protestantische Kirche. Die aber machten es jenseits aller faktischen Toleranz der Regierung als Aufsichtsbehörde über den Kult unmöglich, evangelische Kirchenräume, wie vielfach gefordert, zur Verfügung der deutschkatholischen Betstunden zu stellen, oder den Deutschkatholiken die Rechte der eigenen Heirat, Taufe und Beerdigung kraft Gesetzes zuzusprechen oder dergleichen mehr, weil die Verfassung nun einmal auf zwei christliche Religionen abgestellt war und eine Spaltung in der einen wie in der anderen Kirche eine verfassungsändernde Gesetzgebung erforderlich gemacht hätte. Die betroffenen Blätter, darunter auch die besonders stark engagierte Dresdner ABEND-ZEITUNG, versuchten alles, der Sekte den Rücken zu stärken, aber vergebens; schon begannen sich angesichts der widerlichen Zänkereien in der deutschkatholischen Kirche übergetretene prominente Katholiken wieder zum römischen Katholizismus zu bekennen, ging die Einheit der Bewegung verloren, nachdem sich trotz aller beschwörenden Presseappelle nicht einmal mehr ihre führenden Köpfe wie Ronge und Czerski miteinander verstanden und jeder von ihnen etwas anderes lehrte und behauptete. Damit stellte sich heraus, daß die Regierung die religiöse Bedeutung der Sekte richtig eingeschätzt hatte. Die politische Tragweite war ja dann doch mehr eine Frage der zeitgenössischen Konstellation und damit der Veränderung in der politischen Landschaft unterworfen, die sich bald zu Ungunsten der Deutschkatholiken umgestaltete.

Man würde allerdings die Exzesse gegen den Katholizismus in Sachsen und in anderen Teilen Deutschlands doch wohl mißverstehen, wenn man sie im Sinne der beanspruchten Zeitungen einseitig als protestantisch-katholische Auseinandersetzungen und nicht als äußeres Zeichen des tiefen Unbehagens des Protestantismus mit sich selber wertete. Die vierziger Jahre brachten auch im protestantischen Selbstverständnis einen schwerwiegenden Umbruch, der mit der Staatsräson nicht zu vereinbaren war und deshalb zu Agitationen gegen die Regierenden führte, die nach alter reformatorischer Überlieferung die religiösen Schutzrechte und damit die organisatorischen und sogar innerkultischen Entscheidungsbefugnisse ausübten. Die wütenden Fehden der verschiedenen protestantischen Gruppen gegeneinander ließen auch diese Kirche nicht zur Ruhe kommen

und machten sie überdies für alles Fremde und alle fremden Entwicklungen höchst empfindlich, wozu natürlich in erster Linie der Katholizismus und die Gesellschaft Jesu gehörten.

Gegen die skeptischen Tendenzen der neuesten Philosophie trat vor allem in Preußen ein Rückschlag zu Gunsten des positiven kirchlichen Prinzips ein. Äußeres Merkmal dafür war die Notwendigkeit Bruno Bauers, seinen theologischen Lehrstuhl zu räumen. Auf Seiten der Positiven stand die politische Macht, auf Seiten der Philosophen Teile der öffentlichen Meinung im Bunde mit den politisch Radikalen. Dazwischen wirkten rationalistische Kräfte mit Tendenzen zu einer Einflußnahme aufs Volk, während sich die Altlutheraner und sondergläubigen Sekten außerhalb der Landeskirche konstituierten. In Sachsen vor allem kam es zeitweise zu Versuchen, katholische und protestantische Kirche zu verschmelzen, oder aber die protestantischen Kirchen als eine Art deutschevangelischer Kirche dem Ultramontanismus polemisch entgegenzustellen.

Für Sachsen war dann der Leipziger Streit um die Neufassung des Glaubensbekenntnisses das auslösende Moment, das die protestantische Einigkeit aufbrach und zwei Lager mit großer Erbitterung gegeneinander antreten ließ. Es ging darum, das bis dahin bestehende Glaubensbekenntnis durch ein apostolisches Glaubensbekenntnis abzulösen, das im wesentlichen das Bekenntnis der sogenannten Kirchenreformatoren des 16. Jahrhunderts und vor allem das Luthers war. Das Leipziger Bekenntnis stand jedoch nach Meinung vieler einflußreicher Protestanten dem Katholizismus näher als dem Protestantismus bisheriger Prägung; selbst Luther mußte sich im Verlaufe der Streitigkeiten vorwiegend in katholische Richtung hin interpretieren lassen. Auf wessen Seite die VATERLANDS-BLÄTTER standen, bedarf keiner ausdrücklichen Erwähnung. Ihre Angriffe auf das neue Bekenntnis nahmen im Jahre 1844 fast ebensoviel Raum ein wie die Angriffe auf die Katholiken, die Jesuiten, den Papst und sogar den Heiligen Rock zu Trier. Wortführer des neuen apostolischen Glaubensbekenntnisses war derselbe liberale Superintendent Dr. Großmann, der eben erst seinen Streit gegen die Katholiken verlor und bei der Einführung des neuen Bekenntnisses mehr diktatorisch-autokratisch statt evangelisch-weise verfuhr. Man wollte sogar von verkappten Erpressungs- und Überraschungsmanövern wissen, mit denen sich der zwielichtige Mann gegen die widerstrebenden Kreise seiner Religionsgemeinschaft durchzusetzen suchte. Auch diese Sache kam dem sächsischen Kultusministerium zur Prüfung vor, das den Bestrebungen Großmanns offensichtlich geneigt war, auf der anderen Seite aber auch keine Rechtsgründe gegen diejenigen vorzubringen wußte, die für die Beibehaltung des alten Bekenntnisses stimmten. Also kam das Ministerium zu jenem von vielen evangelischen Christen als beschämend angesehenen Spruch: jede Gemeinde könne sich als Glaubensbekenntnis aussuchen, was ihr gefalle, ob nun das neue apostolische oder das alte wie bisher, und von Stund an betete man in der evangelischen Leipziger Landeskirche zwei verschiedene Glaubensbekenntnisse.

Die Leipziger GRENZBOTEN, die die evangelischen Zustände analysierten, fanden heraus, es sei der Leipziger Glaubensbekenntnisstreit gewesen, der den sächsischen Protestanten auf einmal zum Bewußtsein gebracht habe, was ihnen wirklich fehle: eine Vertretung der Gemeinden in kirchlichen Angelegenheiten. Wie überall im nordöstlichen Deutschland herrschte auch in Sachsen das von den Reformatoren in Verfolg der unglückseligen Zeitereignisse den Fürsten unumschränkt übertragene Episkopalsystem mit einer bürokratisch-hierarchischen Konsistorialverfassung. Um das zu ändern, richteten sich an die Regierung Mengen von Adressen. Die evangelischen Kirchengemeinden wünschten darin erleichternde Zugeständnisse, Reformen und Befreiungen, stärkere Selbstvertretungen und Entscheidungsbefugnisse. Das Kultusministerium wollte davon aber nichts wissen. Mit sich selber in zahlreichen Meinungen zerstritten, spiegelte sich das öffentliche Interesse am religiösen Streit in der Unzahl von Leserbriefen wider, die bald den DRESDNER ANZEIGER so stark belasteten, daß dieser sich genötigt sah, eine eigene Rubrik KIRCHLICHE NACHRICHTEN aufzumachen, um die Aufweichung seiner Klatschrubrik BESPRECHUNGEN . PRIVATSACHEN durch ernsthafte Religionsfragen zu verhindern. Insbesondere der Mai 1845 brachte dem ANZEIGER einen Leserbriefansturm ganz ungewöhnlichen Ausmaßes.

Inzwischen hatte man von Leipzig aus Verbindung mit der in den preußischen Landen weit entwickelten Bewegung der sogenannten protestantischen Freunde oder Lichtfreunde aufgenommen. Schon sollte diese aufklärerische Bewegung in Form regelmäßiger Zusammenkünfte auch nach Sachsen verpflanzt werden, als das Verbot vom 19. Juli 1845 herauskam, weil die Minister sich verpflichtet fühlten, für die Einheit der Kirche zu sorgen und deshalb glaubten, keine Bewegungen oder Vereine im Lande dulden zu dürfen, die das Glaubensbekenntnis der Augsburgischen Konfessionsverwandten in Frage stellten. Damit steuerte nun endgültig die in den letzten achtzehn Monaten immer wieder von schwersten religionspolitischen Zwischenfällen erschütterte

sächsische Entwicklung einer nahezu unaufhaltsamen Katastrophe zu. Diese trat ein, als sich der in wahnwitzigste religiöse Erregung versetzte Leipziger Pöbel am 12. August 1845 vor dem HÔTEL DE PRUSSE zusammenrottete und Anstalten machte, dem Erbprinzen Johann und seinem Gefolge tätlich zu begegnen. Die offensichtliche Verwirrung unter der Leibwache des Prinzen, die nicht mehr Herr der Situation schien, mehrere Unzulänglichkeiten in den befehlenden verantwortlichen Instanzen sowie die unterbliebene rechtzeitige Benachrichtigung der Kommunalgarde führten zu einem möglicherweise übereilten Feuerbefehl, dem vierzehn, den Berichten nach teilweise unbeteiligte Menschen, darunter ein harmloser Privatgelehrter, zum Opfer fielen. Daß die aufgebrachte Bevölkerung nicht sofort an den Schützen Rache nahm, war, will man den offensichtlich gut unterrichteten ›Vaterländischen Blättern für Haus und Leben‹, der AMEISE glauben, nur der Leipziger Studentenschaft zu verdanken, die sich unter die Beschossenen mischte und durch deren Entwaffnung und durch gutes Zureden sehr zum Unwillen der Leipziger das Äußerste verhinderte. Später übernahmen die Studenten mit der Kommunalgarde zusammen unentgeltlich den Wachdienst und vereitelten weitere, doch nur der Bevölkerung schädliche Ausschreitungen. Diese Feststellung ist deshalb von Belang, weil es ursprünglich hieß, die Studenten seien an den Zwischenfällen nicht unbeteiligt gewesen. Die AMEISE hingegen wußte zu berichten, daß nur Nichtstudenten Waffen getragen hatten. Die Universität Leipzig, die damals zwischen achthundert und neunhundert Studenten zählte, blieb an den nächstfolgenden Tagen geschlossen und die Studierenden handelten sich für ihr besonnenes Verhalten noch ein eigenes Lob des Rektors ein. Zusammengehen sollten Bürgerschaft und Studentenschaft erst 45 Monate später.

Das Echo auf dieses Massaker war so überwältigend groß wie nur noch später das bei der Erschießung des Frankfurter Parlamentsabgeordneten Blum durch die österreichische Militärdiktatur des Fürsten Windischgrätz. Die Schlagzeilen der Zeitungen handelten von nichts anderem als von dem blutigen Zusammenstoß. Ausführliche Erörterungen folgten nach. Die kommissarischen Ermittlungen über die Ereignisse vom 12. August wurden als Bekanntmachung des Ministeriums des Innern vom 29. September 1845 in der Beilage der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG vom 7. Oktober 1845 veröffentlicht, also genau zwei Wochen vor der Uraufführung des TANNHÄUSER. Sie führten bereits zu einer Entlastung des Prinzen und seiner schießwütigen Leibwache, ließen aber vorerst noch die Notwendigkeit zum Schießbefehl offen, ja zweifelten sie an. Spätere Erklärungen des Königs stellten den Prinzen und seine Leute endgültig von allem Vorwurf frei. Beschuldigt wurde vielmehr in erster Linie die sächsische Presse — gemeint waren hier wohl die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER und der DRESDENER CORRESPONDENT, die später auch verboten wurden —, der man unter der Hand Konfessionshetze und religiöse Aufwiegelung vorwarf. Die ohnehin religiös bis zum äußersten aufgebrachte Menge sei von der Presse notfalls mit Hilfe gestellter Falschmeldungen systematisch aufgeputscht worden, bis sich ihre Erregung im Angriff auf den Prinzen Johann, den späteren sächsischen König, ein Ventil gesucht habe. Daß man sich dazu ausgerechnet den Erbprinzen aussuchte, hatte seine Gründe.

Erbprinz Johann galt als besonders strenger Katholik. Ihm unterstellte man weitgehend die unpopulären Maßnahmen gegen die Deutschkatholiken, ja beschuldigte ihn sogar der Verantwortung für die unbefriedigend gebliebenen Fragen innerhalb der evangelisch-protestantischen Auseinandersetzungen. Die offiziellen Verlautbarungen dagegen machten für die Aufpeitschung der Menge nicht zuletzt deshalb die Presse verantwortlich, weil die gemeinten Organe schon seit Monaten die Zeitungsleser mit einer unbegründeten Sensationsmeldung nach der anderen in Atem hielten — so im Annaberger Jesuitenspektakel, so im Streit um den Heiligen Rock, der im Grunde genommen Sachsen gar nichts anging, so vor allen Dingen mit den Schreckensnachrichten über die angebliche Unterwanderung Sachsens durch Jesuiten, die ausschließlich zu Lasten der VATERLANDS-BLÄTTER gingen; lauter Meldungen waren das, die man selber gemacht hatte, aufgedrängte hektische Warnungen, die überflüssig sein mußten, weil die Gegenstände, vor denen gewarnt wurde, nicht existierten, Notizen, die nur noch der Mache dienten und Unruhe stifteten und stiften sollten. Wie oft gerade die VATERLANDS-BLÄTTER unverbürgte Veröffentlichungen ins Volk streuten und nachher widerrufen mußten, sei gar nicht erst mehr gefragt. Letzten Endes schadete sich das Blatt dabei selbst; denn bei aller Anerkennung der Liberalität seiner Einstellung verlor es auf die Dauer doch mehr und mehr an Glaubwürdigkeit und leistete damit denen Vorschub, die auf seine Unterdrückung drängten. Erbprinz Johann wiederum war Politiker genug, um die enge Verbindung zwischen den opponierenden deutsch-katholischen Christen und der aufglimmenden revolutionären Bewegung zu durchschauen und damit gewarnt zu sein, eine Bewegung zu stärken, die sich früher oder später auch gegen den Thron richten mußte. Diese Sekten-

mitglieder, die sich vielfach doch nur eine registrierte Form des Unglaubens suchten, waren zum größten Teil einer disziplinierten Religion längst verloren, aber leicht geneigt, die Freizügigkeit ihrer selbst gemachten religiösen Überzeugungen auch politisch zu verwerten. Daß die Revolutionsgruppen ungläubig waren, mehr, daß sie außer gegen die politische Macht auch gegen beide Konfessionen gleichzeitig kämpften, brachte sich nicht dadurch aus der Welt, daß Blum seinen Ronge-Enthusiasmus als Katholik abzeichnete. Als später die Sammelsteckbriefe aufgemacht wurden, vermerkte man darin als abstechendes Wiedererlangungsmerkmal die jüdische Religionszugehörigkeit des geflüchteten Simon Born — ein Leserbrief fragte daraufhin an, ob denn wohl nur Born Religion besessen habe. Der Vorfall war sicher doppelgründig: natürlich spielte der Leserbrief auf den scheinbar verkappten Antisemitismus der Meldung an; mitschwang darin aber auch die Überzeugung weiter Kreise Sachsens von der tatsächlich auch bezeugten antireligiösen Einstellung der echten Revolutionäre. Selbst wenn also zu unterstellen wäre, es sei Erbprinz Johann und die königliche Familie und nicht etwa die weitsichtigeren Berater und die Regierung Sachsens gewesen, die eine unmittelbare Förderung der Deutschkatholiken verhinderten, so waren ganz sicher auch für sie die politischen Gesichtspunkte ausschlaggebender als die religiösen Motive, die sich ihnen möglicherweise nur als Argumente eines durch die Deutschkatholiken zunehmend beförderten Religionsunfriedens noch zusätzlich aufdrängen konnten.

Hinzu kam noch etwas anderes, das schwer wog. In Sachsen verbreitete sich nämlich das Gerücht, das Leipziger Massaker sei von der Regierung bewußt herbeigeführt worden, um an der Bevölkerung ein Exempel staatlicher Gewalt zu statuieren und damit die Grenzen aufzuzeigen, die dem Druck von außen auf die Regierung gesetzt seien. Man konnte dafür nicht zuletzt klingende Regierungsäußerungen früherer Jahre anführen und auf eine geharnischte Abgeordnetenkritik verweisen, in der vor Schritten dieser Art bereits gewarnt und deutlich besorgt wurde, es werde eines Tages dazu kommen, daß die Regierung aus exemplarischen Gründen mit blutiger Gewalt gegen das Volk vorgehe. Die Regierung mochte das dementieren, sie mochte immer wieder beteuern, der Leipziger Zwischenfall sei ein von allen Beteiligten bedauertes lokalbegrenztes Ereignis ohne kausale Verbindung zu einer strategischen Planung des sächsischen Militärs — aus der Welt schaffen konnte sie den sicherlich falschen Verdacht nicht, die zunehmende Gärung im Volke mit Sorge beobachtet und, militärisch gut vorbereitet, auf eine passende Gelegenheit gelauert zu haben, militärische Macht als Warnung demonstrieren zu können. Vier Jahre später behauptete man dasselbe mit mehr, aber gleichfalls unberechtigtem Grund von den Ausschreitungen 1849, die der König bewußt provoziert habe, um in einem Augenblick militärischer Überlegenheit (die ohnehin nur in der Verbindung mit dem preußischen Militär bestand) ein für allemal mit den störenden Volksbewegungen fertigzuwerden. Die auf Anweisung hin besonders streng gehandhabte Zensur machte die Sache nur noch ärger. Nachdem die Bevölkerung längst über Bestrebungen der Regierung informiert war, durch Nachrichtensperren und Redaktionsbedrohungen die Angelegenheit stillzuhalten, spürte sie den wenigen verbleibenden Nachrichten nur um so eifriger nach und suchte selbst da zwischen den Zeilen zu lesen, wo nichts zwischen den Zeilen zu lesen war, kam es doch sogar vor, daß eine Zeitung die Berichterstattung über die Vorfälle grundsätzlich mit dem Bedeuten einstellte, sie wolle lieber gar nichts als unter dem Druck der Zensur falsch oder manipuliert berichten. Die Stellungnahme führender Berliner Presseorgane, insbesondere der VOSSISCHEN ZEITUNG und der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG, taten ein übriges, den sächsischen und da vor allem den beteiligten Leipziger Leser aufzubringen.

Die innenministeriellen Erklärungen wurden natürlich ebenso angezweifelt wie seinerzeit die kultusministeriellen in Sachen der Großmannschen Petition oder der Annaberger Altarstein-Inschrift. Trotzdem wirkte der Leipziger Schießbefehl ernüchternd, und er mußte selbst den gewissenlosesten Schreibtischtätern klarmachen, wie gefährlich der Weg wurde, auf dem man mit pausenloser Religionsverhetzung gleichzeitig auch die moralischen Reserven des eigenen Volkes opferte.

Die Zusammenhänge zwischen den Freiberger Unruhen 1844, dem Leipziger Massaker 1845 und der großen Mairevolution 1849 sind einleuchtend: in Freiberg kämpften die Studenten ohne die Bürgerschaft, in Leipzig die Bürger ohne die Studentenschaft gegen das sächsische Militär. Beide unterlagen. Erst als sich Akademikerschaft und Bürgertum zusammenfanden, wurde das zutiefst verhaßte sächsische Militär geschlagen und die Rückkehr des geflohenen Königs auf seinen Thron nur noch unter dem Schutze preußischer, nicht sächsischer Bajonette möglich. In Wirklichkeit hatte demnach die Revolution schon Jahre vorher begonnen, war der religiös-konfessionelle Streit bereits ein Stück jener Revolutionsgeschichte, die auch den Wagnerschen Lebensraum bestimmte.

III. Wagners Verhältnis zum Christentum zwischen 1841 und 1845

Es war Hugo Dinger, der mitten in der Hochblüte des Wagnerianismus 1892 in seiner Leipziger Dissertation das positive Verhältnis Wagners zur Religion bis zum Stichjahr 1849 nachwies, also bis zur stärkeren Beeinflussung durch die junghegelianische Philosophie. Dinger ist es auch gewesen, der auf die herausragende Stellung der Gebetsnummern in den frühen Opern Wagners hingewiesen hat und sie als Zeugnisse Wagnerscher Gottgläubigkeit bestimmte. Was Dinger nicht aussprach, war ihre musikalische Schwere, womit sie gerade nicht allein als literarische Dokumente religionspsychologische Indizien bilden.

Daß Wagner trotz aller jungdeutschen Propagandaaktionen ein weit engeres Verhältnis zur Religion hatte als gemeinhin angenommen wird, verschleierte nicht zuletzt die Chronologie von Werk und werkzugehörigem Kommentar; denn die früheren Meisteropern von RIENZI bis LOHENGRIN verdankten ihre religiöse Benennung einem theistisch gegründeten metaphysischen Dualismus — die Kommentare jedoch, mit denen Wagner seine Opern begleitete, leugneten gerade diese Voraussetzungen, weil sie erst viel später entstanden, als er dem Dualismus zugunsten des damals modischen Evolutionismus abgeschworen hatte, als aus dem Theisten Wagner ein verzweifelter Atheist, aus dem demokratischen Monarchisten, der sich vom liberalistischen Kosmopolitismus des JUNGEN DEUTSCHLAND zu lösen im Begriffe stand, auf dem Zwischenwege seines Nationalpatriotismus der vierziger Jahre ein radikaler sozialrevolutionärer Anarchist geworden war. Die theoretischen Hauptwerke der Jahre nach 1849 gehörten ideologisch eher zum materialistisch-antikapitalistischen RING-Werk als zu den Opern, auf die sie vordergründig Bezug nahmen, in die Wagner vielmehr Anschauungen hineininterpretierte, die er bei ihrer Abfassung nicht oder nur in geringem Grade gedacht hatte. Der grundsätzliche weltanschauliche Standortswechsel Wagners nach 1848 weist alle Versuche zurück, im nachhinein ideologische Korrekturen an den Werken vor 1848 anzubringen. Die Dresdner Zeitgenossen zwischen 1842 und 1849 sind deshalb von den Widersprüchen zwischen Werk und Auslegung, unter denen die Wagnerdeutung immer wieder gelitten hat, gar nicht berührt worden, weil sie die spätere Entwicklung nicht in Rechnung stellen konnten. Sie deuteten TANNHÄUSER aus der Situation von 1845, nicht aus der veränderten Situation der nachrevolutionären Jahre, wie man es später versuchte, als man nicht mehr bereit war, die schwerwiegenden gesellschaftlichen und künstlerischen Veränderungen zwischen der Entstehungszeit der Oper und der Zeit ihrer mannigfachen Auslegungen zu berücksichtigen. Dafür mußten sie sich andere Fragen vorlegen, die vor allem das unsichere Verhältnis Wagners zum JUNGEN DEUTSCHLAND angingen und die selber wieder erst später gegenstandslos wurden. Wenn Wagner bspw. wenigstens bis 1849, sicher aber bis 1845, ein ausgeglicheneres Verhältnis zur Religion hatte als ihm seine Anhänger bestimmter Grade zubilligen wollten — den Geist als *Produkt der körperlichen Organisation* zu begreifen bildete eine von Devrient mitgeteilte Zwischenlösung erst des zweiten Jahresdrittels 1846 —, wie war damit die antikirchliche Tendenz im RIENZI und TANNHÄUSER zu erklären und damit einem jener schwerwiegenden Widersprüche auszuweichen, die Wagner den Vorwurf der zweckbestimmten Heuchelei einbrachten! Eine solche Frage fand ihre beste Auflösung in der religionsgeschichtlichen Situation der vierziger Jahre; denn wenn auch Wagners Verhältnis zur Religion positiv war, so mußte es sein Verhältnis zur Kirche keineswegs sein. Er konnte sehr wohl an Gott, unter bestimm-

ten Voraussetzungen sogar an eine Vergeltung im Jenseits, an Himmel und Hölle, an Auferstehung und Verdammnis glauben, ohne doch damit Kirchentreue zu beweisen; wohl aber schloß es jene militante Kirchenfeindlichkeit aus, die um 1844 zum guten Ton gehörte und die sich gerade bei Wagner nirgends fand. Die Webfehler gegenseitiger Überschneidungen waren im Schwanken eines noch in der Entwicklung begriffenen Mannes zu sehen und machten mit ihrer keineswegs eindeutigen Machart den Prozeß menschlich nur um so glaubhafter.

Seine Auslassungen gegen Winkler über die Rolle der Kirche im RIENZI klangen vernünftig: nicht die Kirche als religiöse Einrichtung, sondern als einen weltlich-souveränen Staat unter anderen angesprochen zu haben, dessen Papst seine weltliche Macht gegen weltliche Ansprüche weltlicher Gegner verteidigt. Um Glaubensdogmen ging es wirklich nicht. Daß es leicht war, die Rolle der Kirche hier umzufärben, wußte natürlich auch Wagner, und es bildete sicher einen Grund mehr, sich allen Zugeständnissen an die Zensur offenzuhalten, die dann ja auch mit zeitbewußter Schärfe die Partien wegnahm, in denen die Ideologie des JUNGEN DEUTSCHLAND zu lebensfroh wucherte.

Der Protestant Wagner konnte also sehr wohl mit jugendlichem Eifer gegen den Papst und die *Einstellung des göttlichen Erbarmen's von Seiten eines hartherzigen Priesterthumes* auftreten, wie es ihm Gaillard gegenüber anläßlich einer Reimüberlegung unterlief, ohne damit seinen eigenen Glauben an Gott preiszugeben, er konnte sehr wohl die weltliche Organisation der Kirche in eine Reihe mit den aristokratischen erblichen Fürstentümern stellen, ja sogar ein Teil jener seelischen Beeinflussung meinen, die man mit dem Wort Priester gleich mitdachte und um Freiheit davon kämpfen, ohne damit die Auferstehung des Fleisches anzuzweifeln. Die Zeitgenossen haben diese Unterscheidung vollzogen. Die schärfsten unter ihnen mochten unter dem nationalstaatlichen Einigungszwang Einflüsse von draußen und damit auch alle ultramontanen Ansprüche bekämpfen, um gerade dadurch ihrem protestantischen Christentum aufzuhelfen; sie konnten die Societas Jesu auf den Tod hassen, ohne für sich den Anspruch aufzugeben, Christen zu sein.

Dieser in der sächsischen Religionsgeschichte besonders schmerzlich empfundene Zwiespalt zog auch Wagner in Mitleidenschaft und bedingte, sich die Gunst der Jungdeutschen erst künstlerisch mit dem HOLLÄNDER, und dann politisch mit dem TANNHÄUSER zu verscherzen: künstlerisch, weil er sich mit dem Ausweichen auf einen angeblich dumpfen Sagenstoff dem Postulat nach Gestaltung moderner Ideen und moderner Menschen zu entziehen schien, politisch, weil seine wenn auch mehr deutschkatholische Version des Tannhäuserstoffes trotz aller Absagen an das Papsttum und die organisierte katholische Kirche viel zu viel positives Christentum enthielt als es der jungdeutsche revolutionäre Liberalismus vertrug.

Wagners religiöses Denken der Frühzeit war unkomplizierter, weil konventionell gewesen und weder im positiven noch im negativen Sinne ausgeprägt genug, um es darüber zu einem Streit kommen zu lassen. Aber im Pariser Elend wurde das Christentum auf einmal Gegenstand von Wagners Bewußtsein: es wurde existenzerhaltend. Der hungernde Wagner begann das zu tun, was vor ihm Millionen anderer Menschen auch schon taten: er begann zu beten. Die zahlreichen Briefe und die spärlichen Tagebucheintragungen jener Jahre sind Zeugnis einer Zerbrochenheit, die alle Gelüste zur Emanzipation des Fleisches den Sorgen um die elementaren Daseinsfragen weichen ließ. Nicht Leichtsinn mehr wie in früheren Jahren führte die Feder, sondern nackte Lebensangst. Künstlerisches Zeugnis für seine religiöse Besinnung wurden die umgreifenden Gebetsszenen sei-

ner Opern, die anders als bei Meyerbeer Christentum nicht als Operneffekt, sondern als Bekenntnis formulierten. Auch das bemerkten die Zeitgenossen, wenn sie Meyerbeers Kirchenszenen als Religionsheuchelei verwarfen, die Gebetsszenen Wagners dagegen hinnahmen. Die Echtheit der Empfindungen trugen ihm eher Vorwürfe ein, als seine Kritiker weiter noch als er abseits vom Christentum standen und nicht nur die vorgestellten katholischen Bilder, sondern jede Anspielung auf religiöse Inhalte des Daseins übel nahmen. Sie machten es Wagner leichter, religiöse Anstrengungen seiner Kunst so lange zu leugnen, wie sie der Aufführung seiner Musik hinderlich zu sein schienen.

Es wäre ein müßiges Spiel, alle Wagnerbriefe daraufhin auszuzählen, wie oft er das Wort Gott hinschrieb. Es käme ohnehin eine hohe Zahl dabei heraus. Wesentlicher dürfte die Frage sein, ob er jene, Meyerbeer gegenüber penetrant an den Tag gelegte religiöse Ergebenheit auch dort beibehielt, wo nicht Geldbetteln und Werkpropaganda der alleinige Zweck des Schreibens war. Noch könnten die vielen Stoßseufzer mit der Anrufung des Namens Gottes nichts als Emotionen abreagierende Klischeeformeln gewesen sein; aber vielfach flossen die religiösen Bekenntnisse wie selbstverständlich vom Unbewußten her mit ein, anders als in jenem Meyerbeerbrief Wagners, in dem er alle seine Frauen für Meyerbeers Gesundheit beten ließ und der Beobachter Zweifel an der Aufrichtigkeit von Redewendungen erheben möchte, die als billige Tricks möglicherweise nur das fromme jüdische Gemüt Meyerbeers zum eigenen Nutzen zu beeinflussen hatten.

Dafür gab es zu viele andere Briefe, denen dieses Prätentiöse auf jeden Fall fehlte, in denen das *Herr Gott, stehe mir bei! Ich weiß mir nicht mehr zu helfen!* oder *Gott verzeihe mir's — ich habe dem Leben geflucht; — was kann ich Aergeres thun!* nicht nur Stimulanz in Bettelbriefen war, um seine Freunde zu Tränen zu rühren und zu milden Spenden bereiter zu machen; denn das ›Hilf Gott‹ fand sich auch in seinen zweckfrei geschriebenen Tagebuchnotizen, und wenn er seinem Freund Laube für dessen bemühten Einsatz in Geldsachen einen Brief mit dem Gruß *Gott lohne Ihnen für Ihre Güte und Liebe* schrieb, so wurde es doch einigermaßen schwer, das als Phrase abzutun.

Die religiösen Reflexionen seiner Textbücher gewannen auf diese Weise einen hohen Grad an biographischer Wahrscheinlichkeit, zumal dank der rührigen journalistischen Beflissenheit seiner Freunde allen Dresdnern die Kümmernisse seiner vorangegangenen Lebenslage bekannt waren. Auch Rienzi ist, wie Wagner, zerschmettert. Vor der Realität der Entwicklung könnte ihn nur noch das Wunder schützen. Auch Rienzi liegt im Staube, nachdem ihm alle erhofften Hilfsmittel versagt geblieben sind: Volk, Staat und Kirche. An dieser Stelle, also als Eingang des Schlußaktes, war die Gebetsszene dramaturgisch richtig, wirksam und motiviert, wenn auch nicht zwingend; denn ebenso gut hätte Wagner Rienzis Lebenswillen mit einer aus pseudoreligiösen Gemengseln zubereiteten Art von Hoffnungsarie aufhelfen können. Aber er entschied anders, er ließ Rienzi tief inbrünstig mit Worten beten, die einem DE PROFUNCTIS ähnlicher klangen als einer einfachen Oration. Selbst für das Jahr 1842 bedurfte es bei Kenntnis der biographischen Vorgeschichte keiner großen Phantasie, aus jener Szene einen der biographischen Einklänge herauszuhören, mit denen sich Wagner in seine Operngestalten hineinlebte. *Allmächt'ger Vater blick' herab! / Hör' mich im Staube zu dir fleh'n! / Die Macht, die mir dein Wunder gab, / laß jetzt noch nicht zu Grunde geh'n! / Du stärktest mich, du gabst mir hohe Kraft, / du liehest mir erhab'ne Eigenschaft: / zu heilen den, der niedrig denkt, / zu heben, was im Staub versenkt. / Du wandeltest des Volkes Schmach / zu Hoheit, Glanz und Majestät! / O Gott, vernichte nicht das Werk, / das dir zum Preis errichtet*

steht! / Ach, löse, Herr, die tiefe Nacht, / die noch der Menschen Seele deckt! / Schenk' uns den Abglanz deiner Macht, / die sich in Ewigkeit erstreckt! / Mein Herr und Vater, o blicke herab! / Senke dein Auge aus deinen Höhn! / Allmächt'ger Vater, blick' herab! / Hör' mich im Staube zu dir fleh'n! / Mein Gott, der hohe Kraft mir gab, / erhöre mein tief inbrünstig Fleh'n! Laut Regieanweisung hat Rienzi sein Haupt *wie zur feierlichsten Andacht* zu neigen und es *allmählich tief zur Erde* zu beugen, wie überhaupt alle derartigen Regieanweisungen darauf hinlauteten, die Gebete möglichst inbrünstig, tränenreich und demütig zu gestalten. Die vielfachen Verssprünge, die erst durch die Melodieführung ausgeglichen wurden und ihre Rechtfertigung ausschließlich in der Musik fanden, dienten zusätzlich einer vertiefenden Zerknirschung, z. B. der Schlußvers, der ohne das verstärkende ›tief‹ die Viererhebung ungesprengt ließe. Wagner reichte das einfache ›inbrünstig Fleh'n‹ nicht aus, um seiner Stimmung zu genügen, und er nahm lieber die Metrenzerstörung hin.

Das Werk, um das hier gebetet wurde, waren vordergründig gesehen Rienzis Reformpläne und die munizipale Freiheit, hintergründig Wagners eigene Kunstsendung, die er als Bestimmung begriff. Als er seinem Jugendfreund Apel seine Rigaer Erlebnisse beichtete und von seiner Krankheit erzählte, die Dorn dazu benutzte, ihm die Stelle wegzunehmen, deutete er die Vorkommnisse als einen Fingerzeig Gottes, ihn zu veranlassen, wieder seinem höheren Lebensziele nachzustreben statt zu resignieren. Es mußte außer Zweifel stehen, daß der Verfasser eines solchen Gebetes an Gott glaubte, es könnte sogar so scheinen, als sei es ihm mehr biographisch-sentenziös als dramaturgisch wichtig gewesen. Denn wo sonst ging aus dem Libretto hervor, daß Rienzi sein Befreiungswerk zum Ruhme Gottes aufgeführt wissen wollte und deshalb Gottes Gnade erbitten durfte, ihn nicht zu zerstören, in der Erwartung, Gott lasse nicht sein eigenes Werk zerstören. Nicht minder war Wagner davon überzeugt, mit einem Scheitern seiner Pläne ein Stück realer Geschichte scheitern zu sehen; es lag keineswegs fern, in der Hoffnung um Erhörung zu bitten, Gott werde nicht ein Stück objektiv verlaufender Geschichte durch ein frühzeitiges Ende des Propheten dieser Geschichte zerschlagen, noch bevor es in die Wirklichkeit eingetreten sei.

Daß sich die Stoßseufzer des Gebetes wörtlich in Wagners verschiedenen Briefen wiederfanden, bildete nur einen Beweis mehr dafür, wieviel von seinem privaten Erleben in diese Preghiera eingespiegelt wurde. Der Wagner dieser Zeit weinte und betete viel. Es kam der Inbrunst der Rienzi-Szene nur zugute. Als stilistisch ungebrochene Musiknummer der Oper und als wirkungsvollste aus dem Geiste Spontinis dazu hielt sie sich in der Echtheit ihrer Empfindung als Glanzarie eines dramatischen Tenors bis heute. Sogar die Ouvertüre der Oper zehrte noch vom Erfolg der Gebetsthematik.

Rienzis Gebet, Elisabeths Gebet, Elsas Gebet — keine Oper Wagners schloß das Gebet und die Berufung auf die Transzendenz aus, und wo, wie im FLIEGENDEN HOLLÄNDER, überschäumender dramatischer Fluß für die musikalische Lyrik des Gebetes objektiv keinen Raum hergab, flocht Wagner das Gebet doch noch auf verdeckte Art ein: Senta fordert die Mägde für die baldige Erlösung des Holländers zu beten auf. Dabei wuchsen Sätze wie *Du hast wohl nie das Glück besessen, / Das sich uns nur durch Glauben giebt?* weit über theatralische Effektkunst hinaus. Sie vermittelten auf ihre Weise Autobiographie und wirkten in dieser Form überzeugender als die späteren Spekulationen mit ihren Übertreibungen und gesellschaftlichen Fehleinschätzungen. Die Verdichtung dieser Nummern war, für heutige Vorstellungen unglaubhaft, so groß, daß die dramatische und

spieltechnische Kraft der damaligen Sänger überfordert schien und man ihnen die Szene kürzen oder sogar streichen mußte. Wurda in Hamburg schaffte es nicht, und Wagners Mühe mit der Einstudierung der Elisabeth-Szene blieb erfolglos. Nach seiner festen Überzeugung vermochte seine nachmals als Sopranistin so bedeutende Nichte Johanna das Elisabeth-Gebet niemals richtig zu gestalten, während sie alle anderen Auftritte glänzend beherrschte. Damals war es überhaupt allein Wilhelmine Schröder-Devrient, die Wagners neue Vorstellungen erfaßte und zu übermitteln verstand. Was hier vom Sänger an ungekünstelter Ergriffenheit verlangt wurde, entzog sich der herkömmlichen Opernkonvention, und Wagner blieb unbefriedigt, weil man seine eigene Erlebnistiefe hätte besitzen müssen, um die Gebetsnot richtig nachempfinden und an das Publikum weiterreichen zu können. Zahlreiche andere Stellen verlangten ähnliches Darstellungsvermögen, weil sie im transzendentalen Ausgriff theatralische Glaubwürdigkeit voraussetzten. Der Pilgerchor gehörte dazu und insbesondere Wolframs Lied an den Abendstern.

Das Weltbild, das der HOLLÄNDER voraussetzte, war christlich: Auferstehung und Verdammung, Himmel und Hölle blieben ungefragt. Es wäre Wagner bei der Fülle der Vorbilder ein leichtes gewesen, dem Text die christliche Motivierung auszuschneiden; er sah offensichtlich keine Veranlassung dazu. Auch die Grundlage der TANNHÄUSER-Dichtung, dem sich der LOHENGRIN-Stoff folgerichtig anschloß, war allem späteren Protest zum Trotz eindeutig die der christlichen Morallehre, die gerade das JUNGE DEUTSCHLAND verzweifelt bekämpfte. Man konnte der von Jungdeutschland verkündeten Emanzipation des Fleisches, der eine Fülle geschmackloser erotischer Texte folgte, nicht entschiedener widersprechen als mit dieser Ummünzung Heinescher TANNHÄUSER-Ironie ausgerechnet durch einen Mann, den man nach Kenntnis des LIEBESVERBOTS fest der jungdeutschen Sexualfreiheit verpflichtet glauben mußte.

Zum ersten Male beschäftigte sich Wagner selber mit Quellenstudien, zum ersten Male wurden für ihn Geschichte und geschichtliche Forschung lebendig und überhoben ihn einer tagesschriftstellernden, weitgehend kunstfeindlichen Tendenzliteratur, die zwischen Wahrheit und Wirklichkeit zu Gunsten der Wirklichkeit unterschied. Zu diesem Zeitpunkt mochte er christliches Mittelalter anders als Heine nicht mehr ohne Rückblendung auf den mittelalterlichen Geist aufgreifen. Das war der tiefere Grund, warum sich Wagner mit Lüttichau um die Beschaffung eines Wartburgsaales mit Spitzfenstern herumstritt — noch die Dekoration gehörte als Einstimmung auf die historische Atmosphäre dazu, was die zeitgenössische Presse übrigens bemerkte. Wagner beschäftigte sich mit dem Alten und suchte die dem Alten eigentümlichen Gesetze zu verstehen. Es trennte ihn von Laube unwiderruflich. Im Gegensatz zu Laube verstand sich Wagner schließlich auch sehr gut mit Tieck, dem Vorkämpfer für die alte Literatur, auf dessen Bemühungen die historische Besinnung des Theaters weitgehend zurückging und bei dem Wagner in Berlin einige genußreich gelehrte Stunden verlebte. Wagner war später ehrlich genug, die mittelalterlichen Sagenstoffe so lange auszuklammern, bis sich sein unter dem Einfluß der intellektuellen Deduktionen der junghegelianischen Zeit nach 1849 atheistisch bestimmtes Verhältnis zum Christentum erneut gewandelt hatte. In der Zwischenzeit bediente er sich der nordischen Vorlagen.

IV. Tannhäuser-Christologie. Noch einmal Heine-Wagner

Die Leipziger Vorfälle spielten sich unmittelbar vor der TANNHÄUSER-Uraufführung ab, so daß die ministeriellen, polizeilichen und anderweitigen Erklärungen, Untersuchungen und Feststellungen und die offiziellen und halboffiziellen Bekanntmachungen und Verlautbarungen sogar noch die ersten Vorstellungen einholten. Was lag unter diesen Umständen näher, als die Oper dem römisch-katholischen Denken für verpflichtet zu erklären und dabei zu hoffen, daß die leichten Anspielungen darauf im Dresdner Publikum, aus dessen Reihen sie selber kamen, die erhoffte lautere Resonanz fänden.

Auch wenn mit dem abgeschilderten Papst Urban IV. gemeint war, der in Deutschland wie kein anderer Papst gehaßt wurde, weil man ihn (zu Unrecht) persönlich für die Ermordung des letzten Hohenstaufen Konradin durch die Italiener verantwortlich machte *, war an der mittelalterlich-christlichen Herkunft der Fabel nun einmal nicht zu zweifeln. Die Ernsthaftigkeit der Darstellung konnte zudem nur als ein Versuch bewertet werden, sich mit den Vorgängen auch persönlich zu identifizieren, während Heines Tannhäusergedicht als Produkt der materialistischen Skepsis seines Zeitalters alle Ansätze zu einer christlichen Deutung des Stoffes in beißender Ironie ertränkte. Heinrich Heine verstand Tannhäuser als Opfer, oder wenigstens Ergebnis zu überwindender, religiöser Erziehung, die der Mensch im Zuge seiner eigentlichen Menschwerdung im Verlauf seines wirklichen Lebens abzustoßen habe. Diese Erziehung sollte es gewesen sein, die in Tannhäuser wie eine Neurose den Wahn einpflanzte, sinnliche Liebe sei Sünde. Als er nach Rom zog, leitete ihn die Absicht, sich vom Papst entsündigen zu lassen, nur vordergründig, in Wirklichkeit ging es ihm darum, endgültig in seiner jungdeutschen Ideologie von der Emanzipation des Fleisches bestärkt zu werden. Anders als es der Leser je von einem geistlichen Oberhaupt erwartet haben würde, befreit ihn der Papst in der Tat — mit einem sehr diesseitig klingenden Bescheid, ein Thema, das spätere Bearbeiter der Sage aufgriffen, wenn sie einen Papst schilderten, der voller Gier obszöne Einzelheiten zu erfahren wünscht, um sich moralisch entrüsten zu können. Die ewigen Höllenqualen, zu denen der Papst Tannhäuser prophetisch verurteilt, kommen diesem fast gelegen, weil sie sich als Sinnenfreuden herausstellen. Indem ihm der Papst selber die Zwangsläufigkeit bestätigt, mit der er auch in Zukunft seinen diesseitigen Sinnen ausgeliefert sein wird, verliert die Verfallenheit an den Sexus das quälende Bohren der besseren Einsicht, mit einer freiwilligen Umkehr ein besseres Los zu wählen. Statt dessen ist damit das sexuelle Handeln oder richtiger Weiterhandeln als nahezu unentrinnbar schicksalshafte Auflage selbst aus christlicher Sicht auf einmal rechtmäßig geworden und die früheren Gewissensqualen entlarven sich als Trugbilder. Der Entfaltung im immer schon gewünschten und längst anerkannten Rahmen steht nun nichts mehr im Wege. Tannhäuser lacht über sich und seine ehemaligen religiösen Wahnvorstellungen, er bagatellisiert sein Christsein. Was danach kommt, bleibt ungefragt.

Heine ging es ausdrücklich um die Darstellung der rein menschlichen Gefühle und ihre Beschränkung aufs Diesseitige, Wagner dagegen erhielt die christlichen Motive in ihrer eigentümlichen Christlichkeit. Sein Gedicht war keine materialistische Zeitdiagnostik und

* Konradin wurde 1268 im Alter von sechzehn Jahren nach einem Scheinprozeß umgebracht, dagegen starb Urban IV. bereits 1264; aber seine staufenfeindliche Politik bereitete den Fürstenmord vor, wahrscheinlich ohne ihn gewollt zu haben.

hatte so gar nichts mehr von jungdeutscher sexueller Demagogie. Wagner beließ Wunder und Heiligenverehrung, er beschwor den unaufhebbaren Gegensatz zwischen himmlischer und irdischer Liebe und er endete in einer wenn auch weitgehend säkularisierten Hinwendung zu Gott. Das Heinesche *Ich hatte Geschäfte in Rom und bin rasch wieder hierhergeeilet* oder *Auch hab' ich in Rom den Papst gesehn, der Papst er läßt dich grüßen* als Verdeutlichung einer ins Nebensächliche abgedrängten Papstgestalt und eines hintergründigen schwarzen Humors, Venus und Papst sogar unmittelbar in Beziehung zu setzen, war so rücksichtslos getilgt wie die zweite Ebene im Holländer-Stoff. Hoffmann verdankte Wagner bereits ungleich mehr als Heine. Ganze Szenenkomplexe Hoffmanns sind in Wagners Buch eingegangen; lediglich die Klingsor-Gestalt ließ Wagner aus dem Spiel, weil dessen Aufgabe Venus übernahm. Indem sich Wagner eher auf E. Th. A. Hoffmann statt auf Heine stützte, vermochte er erst recht die Vorlage aus der gefährlichen Nähe des Sexualdenkens des JUNGEN DEUTSCHLAND zu entfernen. In diesem Falle bewährte es sich dichterisch wie gedanklich. Wagners Tannhäuser offenbarte nur noch die wirkliche Tragödie des Gottsuchers, der sich in der Erkenntnis eines höheren Lebensprinzips aus den Niederungen sinnlich ausgefüllter Menschlichkeit zu befreien sucht und sich in diesem Kampf mit sich selber von seinem eigenen geistlichen Oberhaupt im Stich gelassen fühlt, um enttäuscht und verlassen zurückzukehren und das Schicksal gezwungenermaßen allein auf sich zu nehmen. Geblieben waren die äußeren christlichen Zeichen, geblieben waren vor allem die Autorität vor der päpstlichen Gestalt, die Trennung von Diesseits und Jenseits, Schuld und Sühne, Sinnenlust und Seelenkeuschheit. Abgeschworen wurde allein dem Papst, der als intoleranter, verknöcherter Orthodoxe eines überalterten Systems aufzutreten hatte und erst am Ende beiseite geschoben erschien, ohne daß Wagner von der Agitation der vierten Tannhäuser-Schicht Gebrauch machte. Sollte Wagner damit vorgehabt haben, sich seinen alten Freunden gegenüber ein Alibi zu verschaffen, ihnen zwar die Lösung von der Gruppe, aber nicht um den Preis einer gänzlichen Anerkennung dessen anzuzeigen, was sie bekämpfte, so wußte er kurze Zeit später, daß er Laube auch als persönlichen Freund zu verlieren drohte. Als letzte Konsequenz stimmte damit die endgültige Abwendung auch von Meyerbeer überein. Man sah nicht falsch, wenn man im TANNHÄUSER katholisches Glaubensgut aufgenommen fand, nur irrte man sich in der Richtung: der TANNHÄUSER wies mehr ins deutschkatholische als ins römisch-katholische Lager, wenn auch das Deutschkatholische ohne das Römischkatholische nicht bestehen konnte. Daß es den Deutschkatholizismus zur Zeit der Abfassung des Buches noch nicht gab, spielte dabei nur eine untergeordnete Rolle; denn die schnelle Adaptation dieser Sekte durch die Sachsen setzte einen vorbereiteten Boden voraus. In Sachsen dachte man schon Jahre vorher in dem Schema, das der Rongeanismus später theologisch entwickelte. Damit nahm Wagner eine auf Sachsen zwangsläufig zukommende religionspolitische Wirklichkeit nur vorweg. Indem er auf künstlerisch gewichtige Weise ausdrückte, was damals jeden Sachsen und überzeugten Protestanten erfüllte, nämlich die Abneigung gegen den päpstlichen Primat und die päpstliche moralische Oberaufsicht, machte er den Stoff erst aktuell; daß er ihn dank seiner historischen Bemühungen nicht anders als unter Berufung auf katholische Lebensformen bewältigen konnte, führte zuerst in Dresden zum Ausbruch eines Streites um die katholische Benennung. Wagner blieb daraufhin bestrebt, das Christliche an der Sage zu verleugnen, um seiner religionspolemisch angegriffenen Oper aufzuhelfen. Es fiel ihm um so leichter, als er sich bald tatsächlich vom Christentum zu lösen suchte und mit der katholischen Lebenswelt seiner Oper

nichts mehr zu tun haben wollte. Über den Begriff des Rein-Menschlichen, den er vorfand und jetzt in seine Dramentheorie einführte, hat sich die Folgezeit heftig gestritten. Wagner verstand darunter die Beziehung des Menschen auf seine unbeeinflußten kreatürlichen Anlagen ohne einen Akt der seelischen oder geistigen oder religiösen Aufbereitung. Das war dann wirklich dem Heineschen Tannhäuser-Gedicht von 1837 nachgedacht. Diese These ist ihm aber stets zerpflückt worden. Ein späterer Kritiker wie Ludwig Bischoff in Köln baute bspw. seine TANNHÄUSER-Polemik weitgehend auf Religionspolemik auf, indem er behauptete, das Rein-Menschliche — übrigens keine Begriffsprägung Wagners! — sei Wagner deshalb darzustellen mißglückt, weil es viel zu sehr vom Christlichen durchsetzt sei. Wagner hingegen wollte nicht nur den Geruch loswerden, eine päpstliche Oper geschrieben zu haben, sondern auch jedem Vorwurf begegnen, sich christlich zu arrangieren, zumal anders er für die Verbreitung seiner Oper zu fürchten hatte.

Hinreichende Proben für die Berechtigung seiner Sorgen bekam er in Dresden sogleich zu spüren. Daß die Abwehrversuche heftig waren, ließ sie bis in die Autobiographie eingehen, daß ihm das Rongegeschrei tagesbedingt schien, machte die halb und halb spöttische Darstellung des sächsischen Ronge-Enthusiasmus deutlich. Allerdings hatte Wagner ein Vierteljahrhundert später gut lächeln, als man wußte, was aus der Bewegung geworden war. Aber schon die Abneigung Sempers muß ihn getroffen haben. Eine Auseinandersetzung zwischen den beiden Künstlern führte zu solcher Ereiferung, daß ihm Semper rundheraus erklärte, ihn eines solchen Stoffes wegen geradezu zu verachten. Es war für Wagner eine unendliche Genugtuung, daß sich ausgerechnet Semper sogleich mit dem Buch sorgsam auseinandersetzte. Anders erging es Wagner mit Grässe. Dieser als Original geschilderte Hofrat, dem Wagner bei der Errichtung seiner Privatbibliothek verpflichtet wurde, widmete sein 1845 (nicht 1846) in Dresden und Leipzig herausgekommenes und im Rahmen auch der TANNHÄUSER-Besprechungen mehrmals erwähntes Schriftchen DIE SAGE VOM RITTER TANNHÄUSER, AUS DEM MUNDE DES VOLKES ERZÄHLT, MIT VERWANDTEN SAGEN VERGLICHEN UND KRITISCH ERLÄUTERT VON DR. J. G. THEODOR GRÄSSE, NEBST EINEM ANHANG VON ALTEN DIE SAGE BETREFFENDEN VOLKSLIEDERN *seinem theuren Freunde, dem Königl. Sächs. Hofkapellmeister Richard Wagner.* In seiner Vorrede vom 10. Oktober 1845 bekannte er, durch Wagners TANNHÄUSER zu seiner Untersuchung veranlaßt worden zu sein, *da die treffliche Tonschöpfung durch ihren hochpoetischen ebenfalls von ihm gedichteten Text die Aufmerksamkeit so Vieler wieder auf die Sage ziehen wird.* Die zweite Auflage des Buches vom Jahre 1861 las das anders. Die Widmung an Wagner suchte man vergeblich und die einstmals so hochpoetische Dichtung wurde barsch als *frömmelnde Verballhornung des deutschen Volksliedes* abgekanzelt. Zielte der gelehrte Autor, von Amts wegen königlicher Hofbibliothekar, auf den noch immer steckbrieflich verfolgten Wagner oder hatte er eine so schwerwiegende innere Wandlung durchgemacht, daß ihm jetzt schwarz erschien, was fünfzehn Jahre zuvor weiß sein sollte, oder lernte er das Stück auf der Bühne schlimmer kennen als ihm lieb war — jedenfalls suchte er zu vertuschen, was ihn einmal mit Wagner verband, und ausgerechnet das religionspolemische Argument mußte dafür herhalten.

Bald aber sollten die Schwierigkeiten auch von der anderen Seite her beginnen. Was den Protestanten zu katholisch, schien den Katholiken zu protestantisch, und als sich erst einmal die offiziellen Sprecher der katholischen Kirche zu Wort meldeten, wurde der Oper die theologische Vordergründigkeit zum Verhängnis und sie gleichzeitig sie selbst

und ihr eigenes Gegenteil. Dabei urteilten die katholischen Kritiker sogar mit mehr Recht als ihre protestantischen Glaubensbrüder. Natürlich brachte der TANNHÄUSER nicht den zeitgenössischen Materialismus ein und stand Wagners Ethos ungleich höher als das der typischen Produkte aus der Ideenwelt des JUNGEN DEUTSCHLAND, mit der TANNHÄUSER nichts mehr zu tun hatte — trotzdem war die Dichtung zu weigehend säkularisiert und spielte schon auf eine Art ästhetischen Katholizismus an, der Glaubensformen, nicht aber Glaubensinhalte übernahm. Bei Wagner hieß es im Brief an Kietz vom 6. September 1842: *In der Stadtkirche von Aussig ließ ich mir die Madonna von Carlo Dolci zeigen: das Bild hat mich außerordentlich entzückt, u. hätte es* TANNHÄUSER gesehen, so *könnte ich mir vollends ganz erklären, wie es kam, daß er sich von Venus zu Maria wandte, ohne dabei zu sehr von Frömmigkeit hingerissen zu sein. — Jedenfalls steht nun die* HEILIGE ELISABETH *bei mir fest.* Sakralisierte Profanität trat als fortzeugender Einfall für säkularisierte Heiligkeit auf und vermischte beide Inhalte zu einem beinahe untrennbaren Novum in der Operngeschichte. Die Kirche auf die Bühne zu bringen war ein Kulisseneffekt der großen französischen Oper. Ohne Kirche ging es künftig nicht mehr. Meyerbeer hatte damit angefangen, und als die ABEND-ZEITUNG 1846 über diesen Gegenstand einen beachteten größeren Aufsatz brachte, bildete der Meyerbeer der HUGENOTTEN den Kronzeugen, aber der Wagner des TANNHÄUSERS folgte nicht viel später. Was aber war Operneffekt, was persönliches Bekenntnis: die Entscheidungen über die Grenzen ließen sich schwer fällen. In den unbestrittenen christlichen Rahmen des TANNHÄUSERS klangen doch fremde Töne hinein, die weder zum Christentum noch zur jungdeutschen Ideologie gehörten, sondern die Surrogatwelt der zweiten Jahrhunderthälfte vorwegnahmen. Im Mittelpunkt stand das Weib, dem religiöse Redewendungen in den Mund gelegt wurden und das statt Gottes oder im Auftrag Gottes — das war die entscheidende Frage — Erlösungsfunktionen zu erfüllen hatte. Ob Wagner das meinte, wenn er vom Rein-Menschlichen sprach und das Christlich-Übernatürliche ausgeklammert wissen wollte, dann aber dem Christlichen in der Wirklichkeit des Werkes stärker verfiel als er wahrhaben mochte, konnte man vor 1850 nicht ausmachen. Wer allerdings gegen Wagner eingestellt war, ließ sich auch durch seine Schriften nicht davon abhalten, den TANNHÄUSER katholisch zu nennen.

Die Broschüre DIE KUNST UND DIE REVOLUTION, in der Wagner zum ersten Male erbitterte Angriffe gegen das Christentum richtete, kam 1849 heraus, als Wagner Dresden schon hatte verlassen müssen. Trotzdem nahm die Dresdner Presse zu diesem Buch Stellung. Banck übergoß Wagner mit Hohn. Er sah in diesen Attacken nicht mehr als die Sumpfblüten der Revolution, die sich von allein erledigten. Dabei zog Wagner nur die Konsequenzen aus den Religionswirren, die er in Dresden als Zeuge erlebt hatte. Daß die sich nicht nur gegen Jesuiten und Katholiken, sondern auf die Dauer überhaupt gegen jede positive Religion richteten, war wirklich nicht schwer zu bemerken. Auch hier sprach also Wagner seinen Zeitgenossen nur vor, was sie selber insgeheim dachten. Wagner wollte Religion durch Natur ersetzen und spielte den Naturbegriff hoch. So machte er sich kurze Zeit später über jene Kritiker lustig, die seinem TANNHÄUSER-Gedicht christliche Motive unterschoben. Er kritisierte die Fassung der Tannhäuser-Sage durch Tieck, der er eine *mystisch-kokette, katholisch-frivole Tendenz* nachsagte. Sie habe ihn, so behauptete er in der MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE weiter, zu keiner Teilnahme vermocht. In der ihm eigenen philosophischen Unbekümmertheit entwickelte Wagner auf der Grundlage seiner Sinnlichkeitstheorie eine auf den TANNHÄUSER gerichtete Lebensphiloso-

phie, die jeden Gedanken an die christliche Herkunft seiner Dichtung auslöschen sollte: *Wie albern müssen mir nun die in moderner Liederlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem »Tannhäuser« eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen.* Ludwig Bischoff hat diese Sätze und sicher auch die Religionsattacken in der Revolutions-Broschüre gekannt und war trotzdem nicht davon abzubringen, daß Wagner *das Wunder in seiner krassesten abergläubischen Gestalt neu als ein anderer Deus ex machina* eingeführt habe. Für ihn watete Wagner *im trüben Sumpf mittelaltriger Romantik* und Bischoff beschwor Corneille und Shakespeare, Goethe und Schiller und Lessing, die vergebens gelebt haben müßten, wenn man die *herrlichen geistigen Güter,* die der Fortschritt auf *lichten Schwingen* gebracht habe, mit den Dunstbildern eines Wagnerschen TANNHÄUSER vertauschen wollte. Dieses Urteil war allerdings schon ganz in der Fortschrittsgläubigkeit verankert, mit der die kommenden Jahrzehnte ihre markanten Zeichen setzten.

Wagner, der während seines Kirchendienstes in der katholischen Hofkirche Dresdens wenigstens oberflächlich mit katholischer Liturgie in Berührung gekommen war, noch 1848 in seinem Entwurf eines gesprochenen Dramas von der Lehre und dem Tode Christi, JESUS VON NAZARETH, eine den revolutionären Zeitströmungen verpflichtete soziale Auffassung der Christusgestalt entwickelt hatte und in seiner Unterscheidung des menschlichen vom dogmatisch-symbolischen Christus David Friedrich Strauß folgte, sah sich bald schon zu einschränkenden Bemerkungen veranlaßt, mit denen er die theoretischen Arbeiten dieser Jahre als revolutionsbedingte Jugendsünden hinstellte, deren Kenntnis für die Beurteilung seiner Gesamtpersönlichkeit immerhin von Belang sei, so daß eine Neuherausgabe gerechtfertigt erscheine. So mußte man sinngemäß das Vorwort zum III. und IV. Bande seiner gesammelten Schriften 1871/73 mit den Revolutionsartikeln verstehen. Wagner hatte Grund zu seinen Bemerkungen. Nicht nur die politischen Vorstellungen im Lande hatten sich gründlich geändert, nicht nur war aus einer projektierten Republik ein wirkliches Kaiserreich geworden, sondern auch Wagners Thesen von der Kunst als Religion bedingten ein verändertes Verhältnis zum Religionsbegriff, der nicht mehr vordergründig-polemisch wie in den Revolutionsschriften abgehandelt werden konnte. Nun störte es ihn auch weniger, im TANNHÄUSER das christliche Weltbild wiedererkannt zu sehen, wie man es ihm in den vierziger Jahren vorgeworfen hatte. Damals gaben ihm verschiedene katholische Verbote, die das deutschkatholische Element der Oper verurteilten, das später, als die Bewegung verronnen war, keine Not mehr machte, eher Recht, während sich erst jetzt auch katholischerseits freilegen ließ, wie christlich positiv die Stimme des Komponisten gemessen an dem war, was sich in seiner unmittelbaren Umwelt an kirchen- und christenfeindlichen Umtrieben getan hatte. Das unterstrich nur noch einmal die Wichtigkeit einer historisch richtigen Beurteilung der sächsischen Religionswirren für eine historisch richtige Deutung der Wagnerschen TANNHÄUSER-Problematik.

Fünftes Kapitel

Dresdner Tannhäuser-Streit

I. Vorberichterstattung

Schon am 16. Januar 1843 meldete der Leipziger KOMET, Wagner arbeite an einer neuen Oper. Um was für ein Projekt es sich handelte, blieb vorerst im Dunkeln. Erst sechs Monate danach erfuhr man aus der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, es ginge um den Wartburgkrieg. Am 12. August überraschte die ABEND-ZEITUNG ihre Leser mit der Nachricht, Wagner habe wieder eine neue Oper vollendet. Braunthal nannte zweieinhalb Monate später endlich den Titel: DER VENUSBERG, stellte aber die Information als Meldung aus zweiter Hand hin. Er selber formulierte vorsichtiger, Wagner ›solle‹ eine neue Oper gedichtet und komponiert haben.

Der TANNHÄUSER-Titel wurde durch die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK in ihrer Ausgabe vom 11. Dezember 1843 publiziert, allerdings lautete er bei ihr TANNHÄUSER ODER DER SÄNGERKRIEG AUF DER WARTBURG. Die nächsten Meldungen vom Februar 1844 dienten in der ABEND-ZEITUNG, DER NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK und den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT der Richtigstellung des Titels. Nicht VENUSBERG oder DER SÄNGERKRIEG AUF DER WARTBURG oder VENUSBERG ODER DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG, wie bislang in den Journalen gemeldet worden sei, heiße die Oper, sondern DER TANNHÄUSER. Im selben Monat meldete auch die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG voreilig die Fertigstellung. Offensichtlich zehrten alle Blätter vom selben Informanten.

Damals wies erstmals auch Gaillard im Rahmen seiner beiden großen Wagnerartikel auf den TANNHÄUSER hin. Die Kunde von der neuen Oper entnahm er angeblich den Journalen. Was er dort gelesen hatte, genügte ihm scheinbar, um die erste in der Vorberichterstattung der Oper nachzuweisende, noch dazu richtige Wertung anzubringen: den Tannhäuser-Sagenkreis mit dem Wartburgstoff zu verbinden und Tannhäuser mit Heinrich von Ofterdingen zu identifizieren sei ein schöner Gedanke, der sicher die reichsten musikalischen Momente enthalte. Daß ihm Wagner Ende Januar 1844 einen recht informativen Brief geschrieben hatte, aus dessen Inhalt er weiterreichte, wenn er von den Aussichten sprach, die sich mit der Verbindung der beiden Sagenkreise ergaben, behielt er vorsorglich für sich. Gaillard war es aber auch, der sich als erster Journalist echte Kenntnisse über das Buch verschaffte und daher nicht länger mehr nur vom Hörensagen Informationen verbreitete, wie noch die EUROPA, die ihren Lesern mitteilte, man sehe einer neuen romantisch-geschichtlichen Oper Wagners entgegen. Sechs Monate nach seiner ersten Nachricht in der BERLINER MUSIKALISCHEN ZEITUNG weilte Gaillard für einen Tag in Dresden, suchte dort Wagner auf und ließ sich das Textbuch zeigen. Tief beeindruckt berichtete er darüber in seiner Zeitung. Er kenne, so schrieb er am 5. Oktober 1844, kein schöneres und dem, durch glückliche Erfolge geistreicher Franzosen verrückten, wahrhaften Wesen der Oper entsprechenderes Buch als das Wagnersche zum TANNHÄUSER. Er rühmte den Reichtum an poetischen Momenten und behauptete vom Autor, ihm wäre es zugekommen, auch in der reinen Poesie Großes zu leisten, wenn er sich ihr ausschließlich

zugewandt hätte. Unkritisch stand er dem Buch nicht gegenüber. Er vermerkte einige leicht zu beseitigende Härten und Flüchtigkeiten, und wir wissen, daß Wagner auf Gaillards Ratschlag hin eine stilistische Verbesserung anbrachte *(Wie Todesahnung Dämm'rung sinket hernieder, / umhüllt das Thal mit schwärzlichem Gefieder,* hieß es in der Urfassung der Reinschrift. Auf Gaillards Vorhaltungen machte Wagner daraus: *Wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Lande, / umhüllt das Thal mit schwärzlichem Gewande.).*

Die folgenden Nachrichten bereiteten schon auf die Inszenierung der Oper am Dresdner Hoftheater vor. Die erste Meldung darüber brachte die ABEND-ZEITUNG in ihrer Ausgabe vom 27. März 1845, also noch vor der Vollendung der Partitur, als Wagner bereits mit der Hofoper Verbindung aufgenommen hatte. Vom Juni, spätestens vom August an erreichten die Nachrichten über die bevorstehende Uraufführung in immer dichterer Folge in allen dafür in Frage kommenden Organen die Öffentlichkeit, so daß man über den vermutlichen Zeitpunkt der Uraufführung gut unterrichtet war.

Die drei letzten vorbereitenden Mitteilungen — in der LEIPZIGER ZEITUNG, in der Augsburger ALLGEMEINEN ZEITUNG und in der EUROPA — waren die wichtigsten, weil sie über einfache Ankündigungen hinaus bereits detaillierte Einweisungen in das Bühnenwerk enthielten, soweit sich das in Notizen machen ließ. Die LEIPZIGER ZEITUNG sprach von einem interessanten Sujet, das dank Pariser Dekorationen noch bedeutend gewinnen werde. Von der Musik erzähle man sich viel Gutes, namentlich sollten in der Ouvertüre die Violinen auf eine neue, ungemein effektvolle Weise benutzt worden sein. Der Korrespondent der Augsburgerin, der wie der Leipziger Korrespondent die Aufführung auf den nächsten Tag ankündigte, schrieb mit einer Bestimmtheit über das Buch wie jemand, der es schon hatte lesen können, und prophezeite: wenn die Musik dem vom geistreichen Verfasser mit Phantasie und poetischem Verstande behandelten Sujet entspreche, könne es nicht fehlen, daß auf die allgemeine Spannung, mit der diese Oper erwartet werde, eine große Befriedigung folge. Und die EUROPA freute sich gleich über zwei bevorstehende neue Opern, einen TANNHÄUSER von Wagner und eine MELUSINE von Reißiger. Beide seien durchaus deutsche Werke von deutschen Komponisten nach deutschen Sagenstoffen gearbeitet und offenbar gute Würfe. Die Oper, so fand der Berichterstatter, scheine immer mehr vom Reich der Sage zehren zu wollen. Das meinte allerdings den Themenkreis und die Stoffwahl, nicht Libretto und Musik, und es folgte ein bedenklich zopfiger Einwand: die neuesten Opernkomponisten, hieß es, seien wohl geschickt, aber arm an Melodien, während die beiden Stoffe gerade Melodienfülle als allernächste Bedingung verlangten; denn die zauberhafte Herrin von Lusignan verkörpere die Melodie schlechthin und den Berg von Frau Venusin erfülle ein ewiges Singen und Klingen.

So geschickt das werbende Moment in den drei Berichten war, als psychologische Vorbereitung für die Uraufführung kamen sie zu spät. Die vom 18. Oktober datierte Notiz der LEIPZIGER ZEITUNG erschien erst nach der Uraufführung am 21. Oktober, die vom selben Tag stammende Notiz der ALLGEMEINEN ZEITUNG am 4. November, als schon ein Großteil der Uraufführungsbesprechungen vorlag, und das EUROPA-Feuilleton gar erst am 17. November, jetzt schon in Verbindung mit einer Anmerkung über die stattgehabte Aufführung und einer Uraufführungsnachricht aus Paris, die einen bösen Kommentar fand. Der Augsburgerin war zweifellos eine Panne unterlaufen, denn schon am 30. Oktober, also vor der Vorankündigungsnotiz, hatte sie eine Uraufführungsmeldung gebracht.

II. Vom Mißerfolg zum Erfolg

1. Der verwandelte Mißerfolg

Mit dem TANNHÄUSER wurde die Parteienbildung auch in Dresden endgültig. Wenn das MORGENBLATT FÜR GEBILDETE LESER Ende November 1845 vom Zusammenstoß zweier Systeme, des älteren und des dermaligen, berichtete, der mit dem TANNHÄUSER ausgelöst worden sei, so hatte der Berichterstatter die Verhältnisse richtig gedeutet, auch wenn die Anhänger des älteren klassischen Stils keineswegs allein durch die gewaltige Tonfülle der neuen Musik unangenehm berührt worden waren. Für Dresden wiederholte sich am TANNHÄUSER das Kasseler HOLLÄNDER-Spiel, um von nun an für Jahrzehnte gängig zu bleiben. Erfolg oder Mißerfolg — daran schieden sich die Geister. Daß die Wagner nahestehenden Blätter, an der Spitze die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG und die LEIPZIGER ZEITUNG sowie die durch diese Blätter angesprochenen Berliner Außenkorrespondenzen der VOSSISCHEN, der SPENERSCHEN und vor allem der Gaillardschen BERLINER MUSIKALISCHEN ZEITUNG und die wiederum nach Berlin orientierte Hamburger FREISCHÜTZ-Korrespondenz über die TANNHÄUSER-Aufnahme von großem Beifall über ausgedehnten Enthusiasmus bis Ergriffenheit zu berichten wußten, war nichts Besonderes und wäre auch bei einem geringeren Erfolg Wagners in dieser Weise geschehen. Daß die Verfechter des biedermeierlich-älteren Systems, also die Schladebachgruppe, einen Erfolg in Abrede stellten, war gleichfalls nicht anders zu erwarten gewesen, obwohl sich Schladebach selber zu diesem Thema ein wenig zurückhielt; von dieser Seite her wurden dann die pikanten Einzelheiten zu Tage gefördert: Besucherschwund während des dritten, als besonders langweilig empfundenen Aktes, leere Reihen bei der zweiten, leere Logen bei der fünften Aufführung und als Endergebnis eine Oper, die trotz massiven Einsatzes von Freunden kein Glück mache.

Das Wettrennen um die Bestimmung der Gunst des Publikums war in vollem Gange — Erfolg oder Nichterfolg galten vordergründig als Qualitätsbeweise und hervorgesucht wurde, was die Thesen stützte, die gleicherweise unglaubwürdig schienen: beim RIENZI hatten bislang die Wagnerfreunde, beim HOLLÄNDER die Wagnerfeinde Recht behalten.

Wer sorgfältig Zeitung las, dem mußte allerdings auffallen, daß sich die neutrale THEATER-CHRONIK, die einmal für, einmal gegen Wagner entschieden hatte, als Lyser noch das Wort führte, von einem Erfolg sprach, mehr noch, daß einige ausdrücklich wagnerfeindliche Blätter wie merkwürdigerweise die WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG und die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT ähnlich urteilten. Wie im Falle der Kasseler HOLLÄNDER-Aufführung wurde damit für diejenigen, die nicht am Ereignis teilhatten, die Frage aktuell, ob man nun in Dresden den TANNHÄUSER begrüßt oder abgelehnt hatte. Wie nun, so mußte sich der unbeteiligte Leser fragen, war es dem TANNHÄUSER wirklich ergangen?

Ohne diesen Meinungszwiespalt wären die verschiedentlichen Apologien nicht zu erklären. Warum sollten sich schon die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK oder die Leipziger GRENZBOTEN des langen und breiten apologetisch über Beifall und Ablehnung unterhalten, wenn der TANNHÄUSER in dieser Hinsicht nicht Rätsel und Diskussionen ausgelöst hätte. Dank der sehr detaillierten Berichterstattung konnte sich der Leser allerdings, wenigstens nach einer gewissen Zeit, doch ein ziemlich gutes Bild der Aufführungsvorgänge machen.

Als sicher durfte er annehmen, daß der erste Akt Begeisterung auslöste; dasselbe galt für den zweiten Akt. Der dritte Akt blieb unverstanden. Er langweilte und führte nur zu

einem Achtungserfolg (succès d'estime, wie man das damals nannte). Der Gesamteindruck war ungünstig, der größere Teil des Publikums verließ das Haus unbefriedigt, einige von ihnen noch während der dritte Akt spielte. Eifrige Journalisten behorchten und überlieferten die laut werdenden Äußerungen der wenig glücklich von dannen ziehenden Besucher: die einen fühlten sich enttäuscht, weil sie eine Oper im Stile des RIENZI erwartet hatten; die anderen widerte die römisch-katholische Tendenz des Buches an; wieder anderen, bei denen moralisierend-puritanische Empfindungen das Kunstgefühl überwogen, erschien das Werk zu lasziv; schließlich ärgerte man sich über die vorangegangene Ausstattungspropaganda, weil man von den angekündigten Pariser Dekorationen, die zum Teil nicht rechtzeitig eintrafen, nicht viel zu sehen bekommen hatte.

Die Mißstimmung wurde schnell größer, als die Intendanz von ihrem Brauch abgehen mußte, eine neue Oper kurzfristig mehrmals hintereinander anzusetzen. In diesem Falle verlangte es die eingetretene Heiserkeit Tichatschecks, die besonders übelwollende Journalisten einige Zeit später Wagner mit der Behauptung zur Last legten, die anstrengenden Partien des RIENZI und des TANNHÄUSER hätten den Wohllaut der Stimme Tichatschecks betrüblich gemindert. So vergingen acht Tage, bis am Montag, dem 27. Oktober, endlich die zweite Aufführung vor sich gehen konnte. Das Theater war schlecht besetzt, schon am Ende der Ouvertüre begann man gegen den aufkommenden Beifall zu opponieren. Diese Einschüchterung blieb während des ganzen ersten Aktes wirksam, erst das Finale führte zum Erfolg. Im zweiten Akt zeigte sich die Opposition erstickt, und der dritte, bei der Uraufführung unverstandene Aufzug gelangte diesmal zu einer solchen Wirkung, daß man die Szene mitten im Spiel nach der Todesverkündung Wolframs durch Beifall unterbrach, was in Dresden künftig an dieser Stelle üblich wurde. Das war die entscheidende Wende. Im Publikum breitete sich äußerste Ergriffenheit aus, die Erschütterung schien vollkommen, Augenzeugen gestanden, vom Bühnengeschehen so fasziniert worden zu sein, daß sie vergaßen, sich in einem Theater zu befinden und nur einem Stück beizuwohnen. Die ungünstigen Urteile mußten besseren Platz machen, und die dritte Vorstellung vom Donnerstag, dem 30. Oktober, sah ein besetztes Haus und eine vor Begeisterung tobende Menge, die fast jeden einzelnen Gesang mit Beifall bedachte und die Musik des dritten Aktes vor lauter Kundgebungen des Enthusiasmus gar nicht mehr richtig durchspielen ließ. Für die vierte Aufführung am 2. November, also wieder einem Sonntag, häuften sich bereits die Vorbestellungen, und der erneute rauschende Applaus konnte die Beteiligten in jeder Hinsicht über das weitere Dresdner Schicksal der Oper beruhigen. Der TANNHÄUSER hatte sich durchgesetzt.

Wagners eigene Zusammenfassung der Vorgänge um die Uraufführung, wie er sie in seinem Brief an Gaillard vom 3. November 1845 überglücklich als Bericht zur Lage versuchte, stimmte mit den sachlichen Presseberichten überein: *Die zweite Aufführung zögerte sich durch Heiserkeit mehrerer Sänger über acht Tage nach der ersten Vorstellung hinaus — das war sehr schlimm, denn in dieser langen Zwischenzeit hatten Unverständnis, irrige und alberne Ansichten, genährt von meinen rüstig sich erhebenden Feinden, vollen Raum sich breit zu machen, und als es endlich zur zweiten Vorstellung kam, stand meine Oper wirklich auf dem Punkte zu fallen: das Haus war nicht stark besetzt, Opposition, Vorurtheil! Glücklicher Weise blieben die Sänger aber in vollem Enthusiasmus, das Verständnis brach sich Bahn und besonders der etwas gekürzte 3te Akt schlug vollkommen durch — nachdem die Sänger hervorgerufen, wurde ich noch stürmisch verlangt. Nun hatte ich mir einen Kern im Publikum gegründet: die dritte Vorstellung fand ein gut besetztes Haus und enthusiastische Aufnahme. Nach jedem Akte Sänger und Autor stürmisch applaudirt — im dritten Akte bei den Worten: »Heinrich, du bist erlöst!« erscholl das Haus von enthusiastischem Ausbruch. Nun hat gestern endlich die 4te Vorstellung vor brechend vollem Hause stattgefunden, nach jedem Akte die Sänger und nachher jedesmal noch der Autor gerufen: nach dem 2ten Akte ein wahrer Tumult! Wo ich mich blicken lasse, rufen mir die Leute begeistert entgegen. — Lieber Gaillard, das ist in der That ein seltener und nach den Umständen von mir kaum mehr erhoffter Erfolg! Mein Dienstmädchen, die im 4ten Range war, versichert mir, die Leute um ihr herum hätten die Oper noch schöner als den Rienzi gefunden. Was will man mehr?*

Spätestens zu diesem Zeitpunkt waren alle etwa noch folgenden Meldungen über eine Teilnahmslosigkeit des Publikums Lüge, willentliche Infamie oder Täuschung über nicht gesehene Zusammenhänge. Die meisten Zeitungen allerdings bestätigten in ihren neuen Berichten übereinstimmend die deutlich zunehmende Anerkennung der Oper durch das Publikum trotz der Zeitereignisse, wie es hieß, die das Interesse wegsaugten, und trotz der wenig freundlichen, verkühlenden, öffentlichen Kritik. Das Publikum war, um mit Gaillard zu sprechen, zum Verständnis gelangt, und es blieb fortan auf Wagners Seite.

Aber trotzdem ließ sich gerade in dieser Frage keine unbedingte Einheitlichkeit erzielen. Zunächst könnte man geneigt sein, von erfolgsleugnenden späteren Presseberichten grundsätzlich als von Fehlberichten oder von Zeugnissen musikkritischer Minderwertigkeit zu sprechen; das wäre ohne weiteres dort möglich, wo das Publikum nachweislich belogen und die eigenen Wunschthesen zwischen Wahrheit und Artikel eingeschoben wurden. Aber es gab eine Reihe Artikel dieser Art, die sich nicht so einfach in ein solches Schema einordnen ließen. Wenn bspw. die AMEISE noch Mitte Dezember in einem Aufführungsbericht feststellte, die erste Aufführung habe Furore gemacht, dann sei die Anteilnahme abgeflaut, und die vielen leeren Logen der fünften Aufführung wollten dem Kritiker ›laut‹ verkünden, diese Oper mache kein Glück — dann log sich der Berichterstatter nach Gutdünken etwas für seine Leser zurecht. Wie aber kam er auf die leeren Logen? Die Zeitungsberichte erteilen auf diese Frage keine Antwort. Man muß dafür andere zeitgenössische Quellen zu Rate ziehen. Aus ihnen erhält man die Auskunft, daß der TANNHÄUSER immer dann gut besucht war, wenn zwischen den einzelnen Aufführungen eine längere Zeitspanne lag, daß aber der Besuch zu wünschen übrig ließ, wenn zwei Aufführungen zu dicht aufeinanderfolgten. Nun lagen zwischen der fünften und der vierten TANNHÄUSER-Aufführung erst an die zehn Tage, so daß sich dieser Effekt gut bemerkbar machen und den Berichterstatter, der offensichtlich der fünften Vorstellung als seiner ersten TANNHÄUSER-Vorstellung beiwohnte, zu falschen Schlüssen verleiten konnte, die er dann mit etwas journalistischer Unverschämtheit als kritische Wahrheit verbreitete. Wagner erklärte sich die Abhängigkeit des TANNHÄUSER-Besuches von der gehörig verstrichenen Zeit zwischen den aufeinanderfolgenden Aufführungen mit der Dresdner Bildungsschicht. Es sei ihm gelungen, mit dem TANNHÄUSER eine besonders gebildete Schicht anzusprechen, noch aber sei der TANNHÄUSER keine Volksoper geworden, und deshalb brauche es immer wieder eine gewisse Zeit, ehe die Freunde dieser Oper das Werk zum nächstenmal sehen wollten.

Auch die Beifallsverdächtigungen waren nicht aus der Luft gegriffen. Der Berichterstatter der THEATER-LOCOMOTIVE behauptete, der Beifall käme immer aus derselben Ecke, und die Hamburger KLEINE MUSIKZEITUNG, die im übrigen dem TANNHÄUSER den Erfolg

nicht streitig machte, lokalisierte das genauer: aus dem linken Parkett. Wir wissen, daß der Beifall in der Tat schon seit der zweiten Aufführung durch Claqueure aus Malerkreisen besorgt wurde. Röckel und Heine hatten das arrangiert. Auf ihr Konto ging auch der sich seit dieser Zeit eingebürgerte Beifall auf offener Szene in der schon genannten Wolfram-Stelle.

Von den auf Wagner sowieso negativ fixierten Kritikern brauchte man nach dem Erfolg der Oper ohnehin nicht mehr zu reden. Daß selbst die an sich von Schladebach mit Nachrichten versorgte WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG am 2. Dezember 1845 den immer mehr zunehmenden Beifall für die Oper vermerkte, wirkte wie eine Brüskierung des antiwagnerischen Kartells, wie die folgenden Aufführungsbitten im ANZEIGER zur Genüge auf die wahre Meinung des Publikums hinzuweisen schienen. Wie spöttelte doch Gaillard Anfang 1846 in seiner Zeitung so treffend: *Wagner's »Tannhäuser« erfreut sich fortdauernd der Gunst der Dresdner, nur nicht der des Herrn J. S.*

2. *Wagners Erklärungen*

Wagner hat in seiner Autobiographie die Enttäuschung der Beteiligten über den zwiespältigen Eindruck der Uraufführung sowie die verzweifelten zusätzlichen Anstrengungen geschildert, die Oper auf jeden Fall für den Spielplan zu retten. Wagners Erklärungen zum tatsächlich eingetretenen Umschwung bezeugten Einsicht in die eigene historische Stellung und in die Möglichkeiten, die ihm damals als Komponist zu Gebote standen. Sein berühmt gewordenes Alterswort, er sei der Welt noch einen TANNHÄUSER schuldig, bildete die Konsequenz eines Denkens, das sich ein Leben lang gerade um diesen Stoff mühte. Wagner war fest davon überzeugt, die Venusbergmusik nicht gemeistert zu haben und entschloß sich später unter dem Hinweis, zur damaligen Zeit sei ihm das, was an dieser Stelle vom Komponisten verlangt werde, noch nicht zu leisten möglich gewesen, zu einschneidenden Änderungen auch struktureller Art. An keiner Oper seiner Dresdner Zeit zog Wagner eine so strenge Eigenbilanz. Den eigentlichen Uraufführungs-Achtungserfolg führte er, von seinen eigenen künstlerischen Mängeln abgesehen, die das Publikum gespürt habe, auf die fehlerhafte Dekoration des Wartburgsaales zurück und mehr noch auf Tichatschek, dem er ein Leben lang nachsagte, zwar eine herrliche Stimme, ausgeprägtes rhythmisches Gefühl und beste Aussprache, aber wie fast alle Sänger der damaligen Zeit kein Spieltalent zu besitzen. Eine Ausnahme bildete allein Schröder-Devrient, der es deshalb trotz geringerer Musikalität und keineswegs untadeliger Stimme vorwiegend aus der faszinierenden Kraft eines richtigen und dramatisch gesteigerten Spiels sich an die Spitze der deutschen Sänger zu stellen gelungen war. Tichatscheck konnte herrlich singen, schmetternde Töne aushalten; aber er konnte im Gesang nicht weinen, nicht klagen, nicht jubeln, und somit gerade das nicht, was der Gestalter der Titelpartie beherrschen mußte, um wirklich zu erschüttern. Die TANNHÄUSER-Oper verlangte nicht nur den bedeutenden Sänger, sondern vor allem den bedeutenden Darsteller, anders gelangte die Aussage dieser Musik nicht an das Publikum. Tichatscheck sollte dazu wie streckenweise Wagners Nichte Johanna nach Wagners Meinung nicht fähig sein. So verpuffte die Idee des Werkes für die ersten Zuhörer ins Unverständliche. Vielleicht war es unter diesen Umständen für Wagner, der es bedauerte, ein Glück, daß sich die zweite Aufführung weit genug hinausschob; denn inzwischen hatte man in Dresden über das neue Werk ausgiebig diskutiert und es von den verschiedensten Seiten beleuchtet. Man hatte das Textbuch studieren und sich mit der Vorstellung befreunden können, die Wagner leitete, und sich vor allem von

der falschen Voraussetzung befreit, dem TANNHÄUSER wie einem neuerlichen RIENZI begegnen zu wollen. So begann man das Stück, vor allem den umstrittenen dritten Akt mit seiner zunächst als langweilig empfundenen Romerzählung allmählich mit anderen Augen zu sehen. Für die zweite Aufführung, die endlich auch die Pariser Dekorationen zeigte, zahlte sich das aus. Das Publikum war wirklich zum Verständnis der Oper gelangt, wenn auch kurioserweise nicht eigentlich auf dem Wege der klingenden Anschauung, sondern auf dem der Reflexion, die die enorme Aktualität und geistige Tragweite des Stoffes erkennen ließ. Wagner selber ist es außerdem gewesen, der als erster die Bildung eines eigenen Publikums bemerkte, das sich unter ganz neuen Bedingungen aufschichtete. Wagner gewann nicht so sehr die eingesessenen Theaterbesucher für sich, sondern außer den intellektuellen Kreisen, die von der Problematik seines Stoffes zutiefst beeindruckt wurden, eine sich mehr gefühlsmäßig gebende und schnell vermehrende Hörergruppe, die Jahrzehnte später dann das eigentliche Wagnerpublikum bildete. Diese soziologisch bemerkenswerte Hörerumschichtung entsprach der kritischen Würdigung der Wagnermusik. Auch hier waren es nicht so sehr die Fachleute, die sich für Wagner begeisterten, sondern von außen kommende Interessenten, die von ihm gepackt wurden. Die produktive Wagnerkritik ist keineswegs eine Kritik der Fachleute gewesen. Gerade die TANNHÄUSER-Berichterstattung sollte das zum ersten Male deutlich machen.

III. Der Sujetstreit

1. Der lyrisch-epische Tannhäuser

Das Buch zum TANNHÄUSER stieß keineswegs auf ungeteilte Zustimmung. Die frühesten Vornotizen, die dem Libretto poetisches Verständnis nachrühmten, hatten Wagner so erfreut, daß er eine entsprechende Ankündigungsmeldung der Augsburger ALLGEMEINEN ZEITUNG vom Ende Juni 1845 sogar in der Autobiographie erwähnte *. Der erste Uraufführungsbericht, der in der Brockhaus-Zeitung erschien, verlor über die Dichtung kein Wort. Erst die LEIPZIGER ZEITUNG nannte einen Tag später den Vorwurf poetisch und dramatisch gelungen und viele lyrische Stellen ungemein zart und gefühlvoll. Das war das Stichwort: man empfand Text samt Musik eher als lyrisch denn als dramatisch, und dank der Autorität der SPENERSCHEN ZEITUNG wurden entsprechende Äußerungen bald in Berlin und Hamburg zuungunsten Wagners verbreitet. Leicht ließ sich daraus, selbst wenn man die poetische Kraft nicht leugnete, ein Vorwurf ableiten, indem man zwar an der dichterischen Sprache nichts auszusetzen fand und damit trotz der aus Erfahrung herrschenden Abneigung gegen deutsche Opernbücher das TANNHÄUSER-Libretto nicht mit den anderen Texten auf eine Stufe stellte, wohl aber dem Buch ungeachtet aller nie bestrittenen poetischen Schönheiten in den Einzelszenen doch das eigentümliche dramatische Leben absprach und damit die Tauglichkeit des Vorwurfs ernsthaft bezweifelte.

2. Fehler in der Charakterzeichnung — Fehler im Buch

Hier setzte Schladebach an. Schon das lyrische Element sei nicht ungetrübt entfaltet, sondern streife ins Epische hinein und widerspreche damit dem Wesen des Dramas. Der Tannhäuser-Sage, so behauptete er, fehle an sich schon ›unbestritten‹ das dramatische Moment. Deshalb habe Wagner notgedrungen die Wartburg-Sage mit ihr in Verbindung bringen müssen. Vom Anachronismus abgesehen bezeichnete Schladebach diese Verschmelzung als günstig, weil sie effektvoll theatralische Situationen bereitstelle, wenn auch keine echte dramatische Charakterentwicklung zulasse. So stufte Schladebach das TANNHÄUSER-Buch nicht in dramatischer, wohl aber in dichterischer Hinsicht unvergleichlich höher als den RIENZI-Text ein. Unter dramatischen Gesichtspunkten gab er dagegen dem RIENZI entschieden den Vorzug.

Die folgende Ableitung Schladebachs lief nur noch darauf hinaus, die dramatische Technik des Buches als ungekonnt gebrochen nachzuweisen, um schließlich das Libretto in die Nachfolge der französischen Tradition einzuordnen: loses Aneinanderreihen einzelner anregender Situationen, keine Rücksicht auf eine geschlossen stetige Entwicklung, sondern Messen an Effekt, Anspruch, beim Publikum einen momentanen Eindruck zu erzielen. Schladebach bemängelte das Fehlen von Charakterentwicklungen, die Darstellung des Gewordenen statt des Werdenden, das man zudem noch selbst gewahren oder sich erzählen lassen müsse, Situationen, die durch äußere Mittel überraschten und die Nerven reizten, aber weder spannend noch nachhaltig wirkungsvoll oder unabweislich notwendig in der Aufeinanderfolge und in der Entwicklung seien. Schladebachs Fazit behauptete Abwege und bequemes Sichgehenlassen und einen dritten Akt, der sich mit langen und breiten Erzählungen mühsam zum dramatisch unbefriedigenden Schluß hinquäle und damit nicht besser sei als das, was die anderen Opernbücher der letzten Jahre auch böten.

* Der Bericht fehlt im Dokumentenband IV, 2

Die Partie des Wolfram fand er streckenweise überflüssig, die Romerzählung langweilig und selbstgefällig, die TANNHÄUSER-Gestalt zu schwankend, als daß nicht schon nach dem ersten Akt das dramatische Interesse an der Titelpartie schwinden müsse. Noch die katholische Tendenz in den Mittelpunkt gesetzt — und Schladebach hatte seiner Meinung nach schlüssig nachgewiesen, daß dieser Operntext über schöne dichterische Sprache und fein eingeführte Bilder, sonst aber weiter über nichts verfüge, das ihn über das Übliche hätte stellen können.

In seinem nächsten, diesmal für Wien geschriebenen Bericht machte er sich mit dem Buch gar nicht mehr so viel Mühe. Für die WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG verbreitete er sich in erster Linie über klatschhafte Nebenerscheinungen und ärgerte sich mit seinen Lesern über die angeblichen Journallobhudeleien, die Wagner auf sich versammelte. Das TANNHÄUSER-Buch Wagners schob er als den Hauptmangel der Oper geradezu beiseite. Die Handlung nannte er mager, von einer Charakterentwicklung wollte er nichts bemerken, das Ganze sei, vom Finale des zweiten Aktes abgesehen, trotz gelungener dichterischer Einzelheiten nicht einmal dramatisch.

Ausgerechnet die damals bereits von Franz Brendel geleitete NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK gewährte ihm außerordentlich streitbare Schützenhilfe von auffallender Gehässigkeit. Das Buch wurde heruntergemacht als sei es von einem Dilettanten verfaßt worden. Da ging es nicht nur um Laszivität, da sollte es dem Verfasser einfach an elementarem handwerklichen Geschick gefehlt haben. Die Mängel, so behauptete der Korrespondent, sprängen von selbst in die Augen. Er rügte das Fehlen einer Exposition, Unwahrscheinlichkeiten im ersten Akt (wie kommt Tannhäuser in den Berg, da er doch Elisabeth liebt und nur jemand zur Venus gelangt, der wilde sinnliche Gier in sich verspürt; wie kann er sich beim Glockenläuten an Elisabeth erinnern, da er sie doch vergessen hat usw.), Unklarheiten allenthalben (im Textbuch fehlt ihm eine Angabe, wer mit dieser Maria gemeint sei, die Tannhäuser anruft — das sollte ein Witz des Kritikers sein!), überflüssige Effekte (Elisabeth vermittelt zwar Tannhäusers Seelenheil, aber das sei kein Grund, sie sterben zu lassen) und ähnliches mehr. An jeder Gestalt der Oper, den Landgrafen und Wolfram ausgenommen, hatte der Kritiker etwas auszusetzen. Mit der Titelpartie konnte er schon gar nichts anfangen. Sie bestand seiner Meinung nach nur aus schreienden Widersprüchen. Tannhäuser liebt Elisabeth, und vergißt sie. Er erklärt ihr im zweiten Akt seine Liebe, um im anschließenden Wettstreit sofort Venus zu besingen. Er wünscht Verzeihung zu erlangen, pilgert nach Rom und kommt wieder bei Venus an, bricht zusammen, stirbt und läßt Elisabeth für sich beten. *Das ist der Hauptheld, für den man sich interessiren soll* — ärgerte sich der Kritiker, um gleich danach von Elisabeth zu behaupten, sie erwecke gleichfalls keine Teilnahme. Teils Heilige, teils verzagte Jungfrau, liebe sie Tannhäuser und stürbe, als sie ihn nicht zurückbekomme. Die anderen Gestalten schienen ihm besser gezeichnet, aber er erkannte in ihnen nur Nebenpersonen, die nach Gebrauch zu verschwinden haben. Auch der Hirtenknabe war ihm nur als Belebung der Landschaft vorhanden. Folgte man dem Verfasser, so gab es damals kaum ein schlechteres Opernbuch als das zum TANNHÄUSER von Richard Wagner.

3. Protest gegen die Personalunion

Was Schladebach und Anhang bewogen, so übel gegen das TANNHÄUSER-Buch vorzugehen, trat ja doch deutlich zu Tage: weder Schladebach noch Becker verziehen Wagner die Personalunion von Dichter und Musiker. Hatten sie vorher schon dagegen gewettert,

so jetzt erst recht, als sich für Wagner ein poetischer Erfolg abzuzeichnen schien und die Kritiker in die Gefahr kamen, samt ihren Prognosen zum Irrtum verurteilt zu werden. Es grenzte fast schon an Frechheit, wenn Schladebach kurz und bündig behauptete, die Dichtung habe Wagner erschöpft und seine Begeisterung für die Komposition wieder anzufachen sei ihm ›natürlich‹ nicht gelungen. Und Becker, der sich kurze Zeit später selber einen Operntext schrieb und damals doch sicher schon mit dem Gedanken dazu umging, vermeldete nicht weniger selbstherrlich, er wolle zwar die Möglichkeit einer solchen Personalunion nicht unbedingt ausschließen, nur sei sie am Dichter des RIENZI und des TANNHÄUSER jedenfalls nicht zu machen. Wollte er etwa andeuten, es müsse ein anderer kommen, um diese Leistung zu vollbringen, vielleicht er, Becker?

Nur wenige Male hat sich das philiströs-unfruchtbare Denken der mißgünstig-rückständigen Dresdner Lokalkritiker so unverhüllt offenbart wie bei diesem Thema. Was jahrelang nicht gewiß war, sollte es auch in der Zukunft nicht sein dürfen. Daß ein ganz neues Kunstwerk mit eigentümlichen Gesetzen und Verfahrenstechniken entstanden war, hat keiner von ihnen gespürt. Und während Wagner ein Meisterwerk nach dem anderen entwarf, grinsten seine kritisierenden Zeitgenossen aus Dresden höchst selbstbewußt hinter ihm her.

4. Urteile zwischen den Extremen

Zwischen den beiden Extremen, das Sujet als erschütternde Dichtung zu erkennen, das mit der Musik verbunden ein unteilbares Ganzes ergebe und von tiefer poetischer Innigkeit erfüllt sei, und in ihm eine lyrisch-epische, poetisch schön gestaltete, aber undramatische, auf Effekte und Äußerlichkeiten abgestellte und im Grunde handwerklich mißlungene Arbeit ohne Charakterentwicklung voll von verfehlten Gestalten zu sehen, schwankten mit mehr oder minder scharfer Ausprägung die kommenden Urteile. Die katholische bzw. deutschkatholische Benennung allein bildete einen eigenen Komplex für sich, der sich in dieses Schema aus Extremen nicht einordnen ließ. Hier ging es um die zeitweise leidenschaftlich umstrittene Tendenz.

5. Die katholische Benennung

Die Zuordnung der TANNHÄUSER-Oper zum römischen Katholizismus wurde erstmals durch Schladebach publiziert. Natürlich bedeutete das weder objektiv noch subjektiv eine Infamie, wie man später behauptete; dafür lagen die Zusammenhänge für jeden Zeitgenossen zu sehr auf der Hand. Eher ärgerte man sich darüber, daß eine neue dramatische Begabung von solcher Stärke wie Richard Wagner ausgerechnet für den verhaßten Katholizismus in Anspruch genommen werden sollte. Schladebach hatte zudem den TANNHÄUSER nur soweit katholisch genannt, wie man die HUGENOTTEN protestantisch zu nennen beliebte, mehr nicht. Einen ausdrücklichen Vorwurf ersparte er sich, das Argument schien auch so schlagend genug, zumal wenn ein ungünstiges Gesamturteil dadurch möglicherweise noch befestigter wurde. Wir wissen aber aus der neutralen THEATERCHRONIK, daß es ein Teil des Publikums selbst war, das sich von den katholischen Tendenzen der Oper angewidert und deshalb gegen das Werk voreingenommen fühlte, Schladebach also keineswegs nur eigene Empfindungen vortrug. Die Frankfurter DIDASKALIA, die sich mehr auf die Wiedergabe von Meinungen beschränkte, überlieferte dazu noch typisch biedermeierliche Vorwürfe von Laszivität gegen den ersten Akt, die Becker nachher höchst ernsthaft vortrug, wenn er von Schlüpfrigkeit des Textes

sprach und damit gleichlautende Argumente in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK bestätigte. Der DIDASKALIA war das Sujet außerdem generell zu mittelaltrig, es röche zu sehr nach Reliquien und Klerus, hieß es. Die Zeitschrift schloß ihren kleinen Bericht mit einem bedauernden Achselzucken: es sei schade, daß sich der begabte Komponist und Dichter in der Wahl des Stoffes vergriffen habe.

Die Sache nahm solche Ausmaße an, daß sie in den DRESDNER ANZEIGER einging. Schon am 2. Oktober erschien dort ein längerer Leserbrief, der darauf abhob, die römisch-katholische Benennung der Oper als abgeschmackt zurückzuweisen. Was man Tendenz dazu nenne, sei nur die Folge der notwendigen Farbe, die allein die historisch-bedeutungsvolle Sage in ihrem eigenen Lebensraum richtig darzustellen vermöge. Das, was dem Tannhäuserstoff aus sich selbst heraus an Kolorit eigne, nun mit den leidenschaftlichen Religionskämpfen der Gegenwart in Beziehung zu setzen, zeuge nur von einem recht oberflächlichen Verständnis der Oper. Der Schluß dieser Einsendung, die auf Röckel oder Heine zurückging, formierte sich massiv gegen Schladebach. Es empöre zu sehen, wie sich eine übelgestimmte Kritik des Mißverständnisses bediene, um mit seiner Hilfe die Leidenschaft des Augenblicks gegen ein Kunstwerk aufzubringen, das längst vor Ausbruch der jetzigen Kirchenstreitigkeiten konzipiert und da zum größten Teil auch schon ausgeführt gewesen sei. Aber die Sache kam offensichtlich nicht zur Ruhe. So bezog sich die Apologie der Leipziger GRENZBOTEN ausdrücklich wieder auf das Religionsthema. Gemeint war Schladebach, als man dort von böswilligen Neidern sprach, die dem TANNHÄUSER katholische wie den HUGENOTTEN protestantische Tendenz unterschieben wollten. Der Verfasser muß wieder Röckel oder Heine oder vielleicht auch alle beide gewesen sein, dafür stimmten Scopus und Terminologie des Artikels zu sehr mit dem erheblich kürzeren Leserbrief im ANZEIGER überein. Röckel konnte auf diesem Wege seinem aufgestauten Haß gegen Schladebach Luft machen, der ihn als Dirigenten nicht nur nicht gelten ließ, sondern ihn geradeheraus unfähig nannte und ihm damit manchen Tort antat. Aber selbst hier ging es weniger darum, die christliche Tendenz zu verneinen als vielmehr die Beziehungen zur römisch-katholischen Kirche abzuweisen. *Könnte dieser Oper überhaupt eine religiöse Tendenz untergelegt werden, so müßte es unfehlbar eine deutsch-katholische sein, denn Tannhäuser sagt sich ja zuletzt vom Pabste los und der Schlußvers der Pilger »Hoch über alle Welt ist Gott« scheint keineswegs eine Einladung zu dem Glauben an die Unfehlbarkeit des Stellvertreters.* Das war sicher nicht richtig argumentiert; denn Tannhäuser sagte sich nicht vom Papst los. Er pilgerte wie jeder romtreue Katholik zu ihm hin und brach zusammen, als er die Absolution nicht erhielt. Er starb im Bewußtsein einer vom Papst nicht gelöschten Schuld. Bis zuletzt also blieb Tannhäuser dem Papst verpflichtet, von einer Infragestellung der päpstlichen Autorität durch Tannhäuser konnte demnach keine Rede sein. Die besorgte erst der Wagnersche Schluß nach dem Ableben Tannhäusers, als er den grünenden Stab vortragen und damit die Fehlentscheidung des Papstes bekunden ließ. Nicht der lebende Tannhäuser als aktiver Mensch untergrub die Stellung des Papstes, sondern dieser selbst durch einen nachweislich falschen und außerdem auch noch unchristlich harten Spruch. Das lief dann tatsächlich auf eine Erschütterung der päpstlichen Primats- und Unfehlbarkeitsstellung und damit auf einen deutsch-katholischen Effekt hinaus, allerdings nicht in der Weise, wie Röckel ihn begründete. Mehr erreichte Röckel mit der schwächenden Beweisführung gegen die allgemeine Zuordnung, wenn er von der ENTFÜHRUNG als von einer türkischen und von der VESTALIN als von einer heidnischen Oper sprach und das dann als so sinnvoll herausstellte

wie die Vergleiche vom TANNHÄUSER als katholischer und den HUGENOTTEN als evangelischer Oper.

6. Ergebnisse

Das Ergebnis, zu dem die Berufskritiker kamen, war gleich enttäuschend, ob sie nun für oder gegen Wagner votierten. Nicht einer unter ihnen hat die historische Bedeutung dieser Oper, nicht einer von ihnen auch nur die zeitgenössische Zuordnung wirklich erkannt. In Nebenbemerkungen klang einmal an, was die Oper in so schlagender Weise mit der Zeitwirklichkeit verband — das Nationale; aber das war eine Randfeststellung ohne Kraft. Daß sich mit diesem Buch und der sich anschließenden Vertonung eine neue Perspektive der zeitgenössischen Oper aufgetan hatte, blieb der Lokalkritik, von der hier die Rede ist, unbemerkt. Keiner der so selbstgerechten Schreiber spürte etwas von dem veränderten Wort-Ton-Verhältnis, das sich mit dem Bühnenwerk anbot, von der Möglichkeit, das Phänomen Oper neu zu denken. Ob Schladebach oder Becker oder nachher Banck: sie alle sprachen von Formen und Dramengesetzen und vom wahren Wesen der Kunst wie von unverrückbaren heiligen Gütern, die zu verändern Sakrileg war. Während Wagner ein Jahrhundert Kunst vorausdisponierte, faselte Schladebach etwas von Talent, das nutz- und fruchtlos versande. An der Musik wäre zu beweisen gewesen, welches Format die Dresdner Lokalkritik nun wirklich besaß. War der TANNHÄUSER eine Jahrhundertoper, so die Gelegenheit, über ihre Uraufführung zu berichten, eine musikkritische Jahrhundertgelegenheit, die von der Dresdner Lokalkritik allerdings verschenkt wurde, um schließlich auf den Trümmern ihrer nicht eingetroffenen voreiligen Prophezeiungen nur noch etwas von Journallobhudeleien und anderen wenig erfreulichen persönlichen Dingen und zwar in einem Umfang zu reden, der raumgreifender war als das, was sie über das Kunstwerk zu sagen hatte, um das es doch eigentlich ging. Es bedurfte der Außenseiter Franck, Gaillard und Hanslick aus Schlesien, Preußen und Österreich, um die sächsische Lokalkritik mit ihrer so selbstgerühmten fachlichen Integrität auf ihre letztlich unverständlichen Versäumnisse hinzuweisen.

IV. Die Tannhäusermusik — reflexionsbewußtes Biedermeier, kalt und ohne Tiefe?

Die Sujetpolemik Schladebachs und Genossen war nur eine großangelegte Vorbereitung für die eigentliche Musikkritik, die auf völlige Vernichtung des Komponisten zielte. Schladebach ging dabei so weit, Wagner selbst den originalen Stil, die künstlerische Eigentümlichkeit und die persönliche Handschrift abzusprechen. Noch hatte die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG ihre Leser darauf aufmerksam gemacht, der TANNHÄUSER sei keine gewöhnliche Nummernoper, die man gleich das erstemal erkenne und die beim zweiten Hören keine Entdeckungen mehr zulasse, sondern ›Tondichtung‹ ganz eigentümlicher Gestalt, die zunächst gekannt und empfunden sein müßte, um sie würdigen zu können. Wie wenig oder wie viel von dieser an sich nicht unüblen Behauptung zu halten war, zeigte die Formulierung: der Kritiker sprach nicht nur vom TANNHÄUSER, sondern von allen Opern Wagners, meinte also den RIENZI mit, auf den die These gerade nicht zutraf, auch wenn er bedeutete, der TANNHÄUSER sei Wagners eigentümlichstes und vollendetstes Werk.

Am selben Tag drückten sich die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT schon deutlicher aus: die TANNHÄUSER-Musik stehe der HOLLÄNDER-Musik näher als der RIENZI-Musik, ohne deren durchgängig düsteren Charakter zu besitzen, hieß es richtig. Man mochte das ggf. auch aus einem Satz in der Brockhaus-Zeitung herauslesen können (der TANNHÄUSER vermeide alle gewöhnlichen Theatereffekte!), ohne dabei allerdings die Sicherheit zu besitzen, daß man nicht ebensogut wieder die Dreiheit RIENZI-HOLLÄNDER-TANNHÄUSER als Ganzes meinte, die man von den anderen Opernproduktionen der Zeit abzusetzen gedachte.

Dann hatte bereits Schladebach das Wort. Er führte es ausgiebig und laut. Zunächst definierte er den TANNHÄUSER als Reflexionsmusik und spielte ihn gegen den RIENZI aus. Erstmals ließ sich das für die Wagnerkritik später so bezeichnende Verfahren beobachten, jeweils das ältere Werk auf Kosten des jüngeren hochzureizen. Auch RIENZI war ja nach Meinung Schladebachs verfehlt, aber ihn trug wenigstens noch die Glut der Begeisterung, die über die Mängel hinweghob. Der Komponist des TANNHÄUSER hingegen wollte nur dieses oder jenes gerade so und nicht anders machen, um Effekt zu erreichen — und das ergab die jedem wahren Wesen der Kunst widersprechende Reflexionsmusik, jenem wahren Wesen, über das Schladebach wie kein anderer Dresdner so genau Bescheid zu wissen wähnte und zu deren Sachwalter er sich bestellt glaubte.

Das war das eine, mit dem er die neue Oper als ein von Äußerlichkeiten getragenes Werk abstempelte; das andere war nicht weniger schwerwiegend: er bestritt Wagner den eigenen Stil, und er begründete diese Feststellung mit den vielen Reminiszenzen im Werk, aus dem RIENZI, aus dem LIEBESMAHL, aus der Musik Webers und Mendelssohns (SOMMERNACHTSTRAUM), vor allem aber mit Mangel an Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung und demgemäß an Tiefe. Die Überschwänglichkeit der Harmoniefortschreitungen, die Melodiebildung auf der Grundlage der Chromatik wollte er dafür nicht gelten lassen. Schon ins Biedermeierliche suchte Schladebachs Beweisführung Wagner abzudrängen. Die Sorgsamkeit, mit der Wagner einzelne Züge ausmale, ginge auf Kosten des Totaleindrucks wie der Übersichtlichkeit und rücke die Oper in die Nähe der Genremalerei.

Vollends unverständlich dünkte Schladebach die neue Wagnersche Formgebung. Er habe sich der *wohl begründeten Form* vermöge eines irrig aufgefaßten Begriffs vom steten Fortschritt im Drama durch Verzicht auf alle Arien, formell abgerundete Duette

oder sonstige Ensembles entzogen. Berlioz war das schuld. Wagner irrte — nicht Schladebach. Nur Rezitative, Ariosi, Melodien aus barocken Wendungen und ohne Tiefe fand er auf. Charakteristik und eine vorsichtigere Instrumentation, die nicht mehr zudecke, billigte er ihm dagegen zu. Aber die Tempi im TANNHÄUSER verschleppte Wagner nach Schladebach — selbst das also noch wußte er besser als der Komponist, der es gemacht hatte.

In der Schmidt-Zeitung faßte sich Schladebach kürzer. Ein Schein von Einheit, die allein schon der mangelnden formalen Abrundung wegen keine sei, gewöhnliche, abgebrauchte Melodien, ein dramatisches Finale zum zweiten, aber ein langweiliger dritter Akt — das war Schladebachs Meinung, der TANNHÄUSER als Oper in den Einzelheiten gelungen, als Ganzes mißlungen, der Erfolg ein Scheinerfolg, den lobhudelnde Freunde besorgten. Schon hier hackte er auf den Kollegen herum, die andere Meinungen als er äußerten. Vorerst hatte er nur die LEIPZIGER ZEITUNG zur Hand. Die mehrfach geteilten Violinen, von denen dieses Blatt ihren Lesern als von etwas ganz Besonderem berichtete, wurden von Schladebach als längst aus Mendelssohns SOMMERNACHTSTRAUM bekannt abgetan.

Schladebach hatte seine Gründe, so schnell und so massiv zu schreiben: er wollte ein Urteil präjudizieren. Das löste die neuerliche Kampagne gegen ihn aus. Nur war der TANNHÄUSER eine deutsche Originaloper und Schladebach hielt es für verdienstlich, darüber eine genauere Würdigung zu verfassen, die allerdings das *hier abgegebene Gesammturtheil* schwerlich ›alteriren‹ werde. Hatte man das zwei Jahre zuvor in einer eigenen RIENZI-Polemik in derselben Zeitung nicht schon einmal so gelesen?

Schützenhilfe für seine Ansichten bekam Schladebach mehr als reichlich. Die DIDASKALIA verstieg sich sogar zu der Behauptung, der TANNHÄUSER sei mehr ein Oratorium als eine Theatermusik, für die es am dramatischen Leben fehle — jedenfalls hatte man es so dem Berichterstatter erzählt. Vernichtend, wenn auch weniger übel im Ton, war das Urteil in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Die Instrumentierung fand der Kritiker strekkenweise vernünftiger gehandhabt als in der früheren Musik — kein Wunder, die TANNHÄUSER-Partitur war so sparsam instrumentiert, daß Hiller meinte, vorsichtiger ginge es nicht mehr, und Minna allenthalben die Trompeten und Posaunen vermißte, die ihr im RIENZI so imponiert hatten. Aber es blieben genug andere Mängel zurück: immer noch zu dick kolorierte Ensembles, Mangel an Erfindung, schwülstige und gesuchte Strecken, Reflexion, emsiges Nachdenken statt Begeisterung, Unverständlichkeiten noch und noch. Unverständlich und ohne Grundfarbe war die Ouvertüre, zu lang das Gebet Elisabeths, zu peinlich und abspannend die Romerzählung, bei der man sich nach dem Ende sehnte, dramaturgisch falsch und musikalisch gesucht der Pilgerchor, weil die entsühnten Pilger mit denselben klagenden Tönen zurückkehrten, unter denen sie einst aufbrachen! Was lag bei diesen vielen Mängeln näher als der selbstverständliche Mißerfolg und eine nur noch halb gefüllte zweite Vorstellung, während Schladebach dagegen das öftere Hervorgerufenwerden Wagners für bedeutungslos erklärte, weil es eben so üblich sei und oft grundlos vorkomme, im vorigen Semester bspw. bei zwei anwesenden Komponisten, deren Opern nach der vierten Vorstellung verschwanden, und so weiter.

Damit war auch hier der Rahmen abgesteckt, in dem sich die Kritiken bewegten. Es standen sich wirklich zwei Systeme hartnäckig und unversöhnlich gegenüber. Berichte wie die der Wiener THEATER-ZEITUNG (Gelehrsamkeit und tiefe Kunst, aber wenig Melodie), des Wiener SPIEGELS FÜR MODE UND LITERATUR (tief und durchdacht, aber ohne

melodisch-einschmeichelnde Momente — und später: mehr eine Symphonie-Kantate im Stil von Händels ALEXANDERFEST als wirkliche dramatische Musik), der AMEISE (gelehrtes Tongewirre vom Anfang bis zum Ende, nichts fesselt oder prägt sich ein, der zweite Akt verbreitet Langeweile, man hat viel gehört und weiß nicht mehr was), der KLEINEN MUSIKZEITUNG (weniger Melodie als der RIENZI), der ILLUSTRIRTEN THEATER-ZEITUNG (wie Meyerbeer, nur fehlt ihm der Fluß der Melodie) und anderer Journale kündeten vom Bedauern über eine mißliebige Richtung und einen ungewollten Stil und kolportierten Schladebach in der einen oder der anderen Weise, ohne insgeheim verbergen zu können, daß es eine Mehrzahl von Menschen gab, die sich darüber eine andere Meinung gebildet hatten. Selbst die ILLUSTRIRTE ZEITUNG, die Wagner dank Heine nach 1843 so liebevoll eingehend half, wurde auf einmal mundfaul. Sie brummelte ein sehr verklausuliertes Lob heraus, ohne von der glänzenden Dekoration anders als in einem einzigen Bühnenbild Notiz zu nehmen, und stellte dabei den RIENZI als dramatisches Werk höher als den TANNHÄUSER. Aber es war auch dieselbe ILLUSTRIRTE ZEITUNG, die ihm am 29. November 1845 in einer kleineren Vorauswürdigung den schönen Satz schrieb, man müsse sich Glück wünschen, einen Mann wie ihn zu besitzen. Aber das stammte ja auch von einem anderen Berichterstatter.

V. Ausstattungspolemik und Darstellungskritik

An der reichen Ausstattung bissen sich die Gegner erneut fest. Nicht zuletzt ließen sich an diesem Thema die Kollegen gegen Wagner aufbringen, Unfrieden säen und die Komplexe der Unterlegenen streicheln. Wagner, der sehr wohl wußte, wie wichtig die Dekoration für die Verständlichmachung seiner Absichten war, drängte auf eine reiche Ausstattung und hatte die Freude, sie ohne große Zögerung genehmigt zu sehen. Das Kritische war sein Verlangen, sie in Paris verfertigen zu lassen. Der Deutsche Wagner war nicht Nationalist genug, um sich mit einer mittelmäßigen deutschen Leistung zufriedenzugeben, wenn er in Paris eine bessere erlangen konnte. Die deutschen Bühnenbilder taugten damals nicht viel. Sie waren glanzlos, wenig natürlich und steif. Die Franzosen verstanden diese Kunst besser. Sie hatten die Dekorationsmalerei und die Bühnenbildnerei mit derselben Sorgfalt wie ihre Librettistik entwickelt und darin einen hohen Standard erreicht. Ein französisches Bühnenbild bildete deshalb ein von allen kenntnisreichen Opernbesuchern hoch geschätzter Genuß. Wagner hatte in dieser Frage bei Lüttichau offene Türen eingerannt. Lüttichau billigte alle Ausgaben, nur bei der Wartburghalle machte er Schwierigkeiten, weil er der Meinung war, der gleichfalls von französischen Malern gelieferte Saal Kaiser Karls des Großen aus der OBERON-Inszenierung täte es für diesen Zweck auch. Es gab eine Menge Meinungsverschiedenheiten, und Wagner quälte den Intendanten so lange und so erfolgreich, bis dieser schließlich unter einem rückziehenden Vorwand nachgab und auch noch die Sängerhalle bei Desplechin in Paris bestellte. Nur konnte er das zu späte Eintreffen der von Wagner sehnlichst erwarteten Halle nicht verhindern. Wagners musikalische Imagination auf eine bestimmt vorgestellte Sängerhalle mit Spitzbogenfenstern und anderen Besonderheiten mußte bei der Uraufführung nun doch mit dem Saal Kaiser Karls zufrieden sein — sehr zum Unwillen der Zuschauer, die nicht damit gerechnet hatten, daß die Pariser Maler nicht fertig wurden, und sich nun enttäuscht bis zur zweiten Aufführung gedulden mußten, die also auch in dieser Hinsicht erst wirklich Wagners Vorstellungen genügte.

Lüttichau hatte also keine Inszenierungskosten gescheut, um dem TANNHÄUSER einen über die Maßen glorreichen Start zu geben. Die Ausstattung war in der Tat so reichlich bemessen, daß sie als eine der glänzendsten Operninszenierungen in die Geschichte des Dresdner Hoftheaters einging und Tages- und Journalgespräch wurde. Der äußere Aufwand bildete das einzige Thema der zeitgenössischen TANNHÄUSER-Presse, zu dem es keine Meinungsverschiedenheiten gab. Die Kosten allerdings hatten eine astronomische Höhe erreicht und verschlangen um die dreißig Prozent des königlichen Jahreszuschusses. Sie wurden unterschiedlich zwischen 8000 (Gaillard) im Minimum und 12 000 (SPIEGEL) Taler im Maximum angegeben und spielten fortan in der Wagnerpolemik eine eigne Rolle.

Denn die Kostenhöhe bedeutete, daß sich selbst ein Dresdner Hoftheater einen solchen Luxus nur einmal auf längere Sicht hin leisten konnte und zudem einige Sicherheit haben mußte, die Auslagen zurückgespielt zu bekommen. Zeitungen machten nach der Uraufführung die Intendanz darauf aufmerksam, wie schwerlich das nach dem Mißerfolg der Oper gelingen dürfte, und Schladebach behauptete später gar, der TANNHÄUSER werde nur deshalb auf der Bühne Dresdens gehalten, um die ausgeworfenen enormen Summen wieder einzubringen.

Die Kosten wurden wirklich zurückgebracht; aber Wagners Gegner ärgerten sich trotzdem, daß ihm und nicht einem anderen Komponisten dieser Ausstattungsglanz zuteil

geworden war. Schladebach fing als erster davon an. Er rühmte, was die Intendanz zustande gebracht hatte (Ballett und den kleinlich erscheinenden Sonnenaufgang ausgenommen) und fand es *zum etwaigen Erfolge der Oper* zuträglich. Aber er brachte einen Einwand, der um so eindrucksvoller wirkte, je früher er geäußert wurde, als der Erfolg der Oper noch schwankte und niemand so recht die Zukunft vorhersagen mochte. *Weshalb läßt man denn aber anderen Opern nicht ähnliche Sorgfalt zu Theil werden?* Das solle beileibe kein Vorwurf gegen Wagner sein, behauptete Schladebach; aber wieder hatte er ein gefährliches polemisches Schlagwort in die Welt gesetzt. Daß Wagner die Ausstattung bekam, weil er eben Wagner war, hätte 1845 niemandem außer einem kleinen Freundes- und Kennerkreis als Erklärung genügt. Es solle kein Vorwurf sein, *wie sich von selbst versteht*, aber Wagner müsse doch zugeben, daß dem einen recht, was dem anderen billig sei, und daß man in Dresden sehr tüchtige Opern in dieser äußerlichen, nichtsdestoweniger einflußreichen Rücksicht sehr stiefväterlich behandelt sehe. An was Schladebach dabei zunächst dachte, mochten die Zeitgenossen wissen, an Hillers Oper TRAUM IN DER CHRISTNACHT, die Schladebach als die bedeutendste Inszenierung des Jahres 1845 ansprach und von der er behauptete, sie enthalte weit mehr Musik als der TANNHÄUSER. In seinem unsachlich erweiterten Bericht für Wien bauschte er die Inszenierungsfrage polemisch auf. Da war von einer Liberalität im Ausgeben von 8000 Talern Unkosten die Rede, die man sonst an der Intendanz nicht gewohnt sei, während man tüchtigen Opern anderer anerkannter Komponisten nicht soviele Hunderter wie Wagner Tausender zubillige und ihnen lieber mit kärglicher Ausstattung einen prekären Erfolg bereite. Die Ausstattung also — nicht das Werk brachte den Ruhm! Der Wagnererfolg war den Geldern zuzuschreiben, der Hillermißerfolg übergroßer Intendantensparsamkeit. An anderer Stelle machte er seinen Lesern weis, der Eindruck vom ersten Akt des TANNHÄUSERS beruhe auf den dort zu sehenden drei schönen Pferden! Man mochte über solche Tiraden von Seiten der Intendanz hinweggehen, weil man es dort besser wußte. Doch die betroffenen Kollegen fühlten sich in ihrer Überzeugung sicher bestärkt, es künstlerisch genauso gut wie Wagner zu können und nur durch dessen geldbringende Geschicklichkeit am Erfolg verhindert zu werden. Wir haben nichts Schriftliches darüber — aber die andauernden Niederlagen Reißigers und die andauernden Siege Wagners, die Niederlagen Hillers, Beckers und wie sie alle hießen, die auf sächsischen Bühnen Opern spielen ließen, bekamen damit einen Zauberschlüssel. Später konnte man nachlesen, Wagners Opern verschlängen alle Summen und beschränkten das Repertoire wegen der unaufbringlichen Kosten nur auf ihn selbst. So einfach war das. Wenn man dann wenigstens den Dirigenten Reißiger über den Dirigenten Wagner stellte, so bildete das gerechterweise eine kleine Erfrischung für den fleißigen, aber als Komponist glücklos gewordenen und von Wagner überschatteten Kollegen. Daß die im stillen und im lauten Schladebach nicht Unrecht gaben, versteht sich am Rande. Nur brach sich Schladebach die Spitze ab, weil er bei jedem Komponisten, dem eine auch nur kleine Vergünstigung zuteil wurde, Beziehungen unterstellte — als ob es Repertoire ohne Beziehungen geben könnte, wie Schladebach sich das einbildete! Als man bspw. Hiller die Verkürzung der Oper von fünf auf vier Akte einräumte, giftete Schladebach auch hier, weil damit zusätzliche und umfangreiche Probenarbeiten verbunden waren, die man auch nur einem Komponisten zugestehe, der sich höheren Orts verbindlich zu machen gewußt habe. Schladebach dagegen sprach von der reinen Kunst, von dem, das allen zuteil werden müßte. Von Unterschieden zwischen guter und schlechter Musik, von Verpflichtungen in Stufen je nach Qualität

der Arbeiten wollte er nichts wissen — oder suchte er nur das demagogische kritische Alibi, die Zugeständnisse zu fordern, wenn man sie verweigerte, und sie zu bekämpfen, wenn man sie einräumte?

Die Darstellungskritik, die sich anschloß, teilte sich nach den jeweiligen Beziehungen zu Wagner ein. Wer gegen Wagner war, lobte die Darsteller mit Einschränkungen, wer für Wagner war, lobte sie ohne Einschränkungen, wer für Wagner war, aber dessen Unterrichtung genoß, lobte mit gezielten Einschränkungen. Die stärksten Einwände machte auch hier Schladebach, der von allen Sängern falsches Intonieren behauptete. Wenn man davon absah, daß er das Fehlen einer sängerischen Charakteristik dem Komponisten zu Last legte, war seine Besprechung eingehend und sorgfältig. Keiner der damaligen Kritiker hat so minutiös versucht, sich in die Situationen einzuleben und aus ihnen heraus die Darsteller zu beurteilen wie Schladebach. So konnte er dazu gelangen, die Sänger auf verfehlte Bezüge aufmerksam zu machen. Etliches davon deckte sich mit Wagners eigener Überzeugung. Wäre nicht der unerträglich polemische Ton, die Arroganz im Stil, die aufreizende Besserwisserei und die allenthalben durchschlagende Absicht, noch an dieser letzten Stelle Wagner Stiche zu versetzen — Schladebach hätte unter anderen Voraussetzungen für Wagner zu einem ernstzunehmenden Gesprächspartner werden können.

VI. Die Dresdner Schladebachpolemik von 1845

Ende 1845 hatte Schladebach zwar seinen unmittelbaren Einfluß auf die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK bereits verloren; trotzdem war sein Machtbereich nie größer gewesen als gerade jetzt. Noch war die ABEND-ZEITUNG Dresdens einziges theaterbesprechendes Journal und seiner Feder dienstbar. Die WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG gab ihm für Österreich eine ausschlaggebende Position, und in Leipzig sicherte er sich mit seinen langen Repertoireberichten für die THEATER-LOCOMOTIVE Gehör. Gleichzeitig schickte er sich an, das kritische Referat auch für die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG zu übernehmen. So konnte er sich über den TANNHÄUSER und über die Zusammenhänge mit ihm gleich sechsmal äußern: dreimal in der ABEND-ZEITUNG, zweimal in der LOCOMOTIVE und einmal in der Wiener Fachzeitschrift.

Der erste Bericht erschien am 23. Oktober 1845 in der ABEND-ZEITUNG. Er bemühte sich höchst ausführlich, der vernichtenden Besprechung eine einigermaßen anständige Form zu geben und auf die für ihn sonst charakteristischen Weitschweifigkeiten und Unsachlichkeiten zu verzichten. Für den nächsten Bericht, den Artikel für Wien, der am 30. Oktober herauskam, traf das schon nicht mehr ganz zu. Hier war ein gereizter Grundton unverkennbar, der Artikel nahm leicht apologetischen Charakter für sich selbst an und enthielt unangenehme polemische Spitzen. Streng sachlich war wieder der erste Artikel für die THEATER-LOCOMOTIVE vom 5. November 1847 gearbeitet, erst der zweite Beitrag für das Journal vom 17. und 24. Dezember wurde ausschließlich mit bösartigen Bemerkungen gestopft, die mehr Polemik als Kritik enthielten. Über die beiden weiteren Berichte für die ABEND-ZEITUNG vom 30. Oktober und 20. November lag ausschließlich Haß in eigener Sache. Die Gründe für die zunehmende Gewichtsverlagerung ins Polemische erschlossen sich aus der für Schladebach unangenehmer werdenden Situation.

Als er den ersten Bericht verfaßte, fühlte er sich sicher. Er fand die Oper schlecht und wähnte nicht ganz zu Unrecht das Publikum derselben Meinung. Später redete er sich darauf hinaus, daß die vorurteilslose Kritik — das war er — und die unbefangene Meinung des unbefangenen Hörers in dieser Sache einig seien. Er sah vorzeitig davoneilende Besucher, deren Aufbruch er mit der Langeweile des letzten Aktes in Verbindung brachte — niemand bewies ihm das Gegenteil —, und er konnte nach menschlichem Ermessen aus Erfahrung von einem Fall dieses Bühnenwerkes ausgehen. Das andere war Routine. Er schrieb sein Verdikt in mehreren Fassungen und wahrscheinlich ohne große Unterbrechung für die ABEND-ZEITUNG, die Wiener Fach- und die Leipziger Theaterzeitschrift. Er konnte ruhig, ohne böse Erregtheit schreiben, und auf alle aggressiven Untertöne verzichten, da Wagner für ihn, publikumsbestätigt, ein toter Mann war.

Dann aber mußte er erleben, daß sich die Dresdner gegen ihn zu wehren begannen. Wagner hatte Anhänger, die um so militanter waren, als sie selbst und ihr Meister von ihren Gegnern keine Gnade zu erwarten hatten. Schon am 25. Oktober 1845 erschien im ANZEIGER der erste geharnischte Antwortbrief, der ihm Lesertäuschung vorwarf und prophezeite, Wagner werde noch Tausende entzücken, wenn man Schladebachs Name nur noch mit Achselzucken als *Brillenverfälscher* erwähne. Zwei Tage später mußte er das Shakespeare-Zitat vom Brutus, der ein ehrenwerter Mann sei, auf sich angewendet finden; am nächsten Tag sah er seine These vom römisch-katholischen TANNHÄUSER als abgeschmackt angefeindet und sich selber einen Tartuffe genannt. Das ging so jetzt wei-

ter. Am 29. Oktober rechnete ihn ein neuer Leserbrief zur gemeinen Masse, die man hasse, und sprach ihm Wahrheit, Lauterkeit und unverdorbenen Geschmack ab.

Der eitle Mann mußte sich tief gekränkt fühlen, zumal sich der Opernerfolg inzwischen unvermutet gedreht hatte und mehr und mehr günstige Berichte zu erscheinen begannen, die seine Autorität tatsächlich in Frage stellten. Aus dem konstatierten Mißerfolg der ersten Aufführung schälte sich ein immer wärmeres Votum für Wagner heraus. Jetzt hielt Schladebach nichts mehr. Vorbei war es mit der kritischen Ruhe, vorbei mit der Anständigkeit des Tons, vorbei mit der selbstbewußten Gelassenheit. Unter der Nummer 18 — Stileigentümlichkeiten und Zusammenhänge verrieten Schladebachs Handschrift — erschien in der ABEND-ZEITUNG ein neuer Wagnerartikel, der den fürsprechenden Bericht der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG voller Wut zum Anlaß nahm, an die Journallobhudeleien aus der Zeit des RIENZI zu erinnern, den man inzwischen längst auf seinen wahren Wert zurückgestuft habe. Schladebach muß sich über den Ausdruck vom (ihm abgesprochenen) ›warmen Gemüth und gesunden Sinn‹, den man zum Verständnis der neuen Wagneroper als Hörvoraussetzung prägte, fürchterlich geärgert haben. Ebenso wütend wandte er sich gegen die Kritik selber, die man an Wagner übte und die im TANNHÄUSER ein bedeutendes, zukunftweisendes Werk sah. Nun redete er von Hochmut und Eitelkeit als der Erbsünde der Menschheit, die jemanden nur zu leicht einreden lasse, er sei ein Genie — wo Wagner doch nach seiner festen Überzeugung keines war.

Am selben Tag erschien der Bericht für Wien, in dem Schladebach — nach einer RIENZI-Replik in der Art der ABEND-ZEITUNGS-Einsendung vom 30. Oktober und einer zusammengezogenen Würdigung nach der Vorlage des Hauptberichtes vom 23. Oktober — mit der selbstbewußtesten Offenheit darlegte, er habe sich nur deshalb so mit dem Bericht beeilt, *als nicht ohne Grund zu befürchten steht, es werde auch, wie einst beim »Rienzi«, dießmal ein nicht ganz unbefangener Posaunenstoß durch die Journale gehen, welcher der Wahrheit momentan wenigstens Eintrag thut und weder der Kunst, noch den Künstlern wahrhaft förderlich sein könnte,* mit anderen Worten: unbefangene Kritik gab es nur bei ihm, seine permanente Wagnerhetze war Ausdruck edelster Wahrheit und sie erfolgte so schnell, um auf jeden Fall das Urteil über den TANNHÄUSER zuungunsten Wagners der Kunst zuliebe zu präjudizieren, der das förderlich sein sollte. Das gelang aber nicht. Trotz Schladebachs Angst, zu spät zu kommen, überholte ihn die Wirklichkeit. Denn nun erschienen die größeren und einsichtsvolleren Besprechungen: am 1. November schrieb Gaillard, am 5. November erschien der für die Aufführungsgeschichte der Oper so aufschlußreiche Bericht in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK, aus dem, spätestens, jedem Unbefangenen klar werden mußte, was sich in Dresden wirklich abgespielt hatte.

Am selben Tag brachte die THEATER-LOCOMOTIVE Schladebachs ersten Bericht. Es war wieder ein Angriff, mit einem historischen Vorspann und der festen Versicherung versehen, die Oper habe keinen nachhaltigen Eindruck gemacht und den Komponisten des RIENZI nicht auf eine höhere Stufe gehoben. Im Gegenteil, der TANNHÄUSER dokumentiere, daß bei Wagner die frühere Begeisterung geschwunden sei — so wenigstens hätte es Schladebach gerne gehabt.

Im DRESDNER ANZEIGER gingen die Leserbriefeinsendungen weiter. Sie enthielten jetzt leicht ironische Beiklänge über den Stern, der trotz Schladebach unaufhaltsam seine Bahn ziehe, aber als Abendstern erst bei Sonnenuntergang aufgehe. Eine leidenschaftliche Dankadresse an Wagner erschien, es erschien ein Lobgedicht auf Tichatscheck. Wenigstens ein Teil dieser Einsendungen stammte von Röckel und Heine, die auf diese Weise für die Oper

werben wollten und auch die Claque besorgten, deren Tätigkeit die Kritiker sehr bald erkannten. Die Verfasserschaft wurde später durch Wagner bekannt, der keinen Anteil daran hatte und auch nicht darüber informiert gewesen war. Nur eine einzige Einsendung richtete sich gegen die Oper. Sie beklagte die überreiche Instrumentation, bezog sich also auf ein Kapitel, über das selbst im ungünstigsten Falle wenig Schlechtes zu sagen gewesen wäre.

Inzwischen kamen zwei neue Berichte von außerordentlicher Bedeutung heraus: Hermann Francks Aufsatz für die Augsburger ALLGEMEINE ZEITUNG und die apologetische Würdigung in den Leipziger GRENZBOTEN, die dem Sinne nach gleichfalls von Röckel oder Heine herrühren könnte. Die NOVELLEN-ZEITUNG ergriff Wagners Partei und die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG faßte noch einmal die Dresdner Situation aus der Sicht von Mitte November 1845 zusammen. Der Hieb gegen die kalte Kritik, der dort geführt wurde und nicht fehlen durfte, saß. Nur vier Tage später schrie Schladebach auf. Daß die Brockhaus-Zeitung behauptete, Wagners Kunst deute einen Umschwung in der Geschichte der Oper an, die er auf eine nie dagewesene Höhe geführt habe, erfüllte ihn mit tobender Wut. Er sprach von einer Lobhudelassekuranz zum Nutzen von Autoren und lästerte über die Augsburgische Zeitung, die es eben nicht besser wisse und von einem anderen als dem üblichen Korrespondenten bedient worden sei, während doch in diesem Falle die Meinung des Publikums einmal mit der Meinung der *ruhigen, vorurtheilsfreien Kritik* über die Langweiligkeit der Oper übereinstimme. Das erschien in der ABEND-ZEITUNG zwei Tage vor der sechsten Aufführung des TANNHÄUSER. Verwandtschaftsbeziehungen seien die Ursache dieser Unterstützung, deshalb schweige die Brockhaus-Zeitung auch zu anderen Werken, etwa zu Hillers neuer Oper, die mehr wirkliche Musik enthalte als der TANNHÄUSER.

Aber trotz der hackenden Unterstützung durch Julius Becker mußte Schladebach zusehen, wie sich die öffentliche Meinung immer mehr zugunsten Wagners drehte und schließlich die Oper als Erfolgswerk der gern gesehenen Art einstufte. Der Wandel machte sich so entschieden bemerkbar, daß sich selbst die WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG genötigt sah, die fünfte Aufführung und den dort unverkennbaren Zuspruch des Publikums zum Anlaß zu nehmen, mit einer eigenen Erfolgsmeldung ihren Korrespondenten zu desavouieren. Diese Veröffentlichung leitete den Umschwung dieser so lange feindlichen Zeitung ein, der schließlich in der großen TANNHÄUSER-Kritik Eduard Hanslicks gipfelte und danach endlich Schladebachs Schweigen zur Folge hatte.

Noch aber holte Schladebach zu seinem letzten Schlag aus. Wieder bediente er sich, um auf seine unparteiische Gerechtigkeit hinzuweisen, der THEATER-LOCOMOTIVE, die sich kurze Zeit später selber über ihn lustig machen sollte. Sein Streben werde verkannt, weil er nicht mit vollen Backen in die Lobhudelposaune geblasen habe — bei Schladebach ging es inzwischen nicht mehr ohne dieses Wort. Man habe sich bemüht, die Wirkungen einer sich mit *merkwürdiger Einstimmigkeit* abfällig aussprechenden Kritik — Schladebach mußte es wissen: die längsten und übereinstimmendsten Artikel stammten von ihm selber! — durch vereinzelte Posaunenstöße zu neutralisieren, um dem Publikum das richtige Gefühl für die Langeweile und die zum größten Teil *unmusikalische Musik* des TANNHÄUSERS zu nehmen. Er bemühte sein altes RIENZI-Urteil *(Rienzi wird fallen wie sein Held . . .)*, das zurückzunehmen er keinen Anlaß sähe, er nannte als bedeutendste Musik des Jahres 1845 erneut Hillers TRAUM IN DER CHRISTNACHT und nicht Wagners TANNHÄUSER und er schloß: *Was sollen wir vom »Tannhäuser« sagen? — D e r i s t*

s c h o n g e f a l l e n! *Und alle, auch die verzweifeltsten Anstrengungen, auch die stärksten Reizmittel, mag sie nun Allopathie oder Homöopathie, Hydropathie oder Sympathie darbieten, werden den Todessiechen nicht am Leben erhalten.* Jeder Kommentar über Kommentare dieser Art erübrigte sich, zumal der einzige, der fiel, Schladebach selbst war.

VII. Einzelstimmen

1. Einheit von Poesie und Musik — Karl Gaillard und die Berliner musikalische Zeitung

Daß Karl Gaillard seiner Einladung Folge geleistet hatte und zur Uraufführung des TANNHÄUSER eigens von Berlin nach Dresden gereist kam, erfüllte Wagner mit Freude und Genugtuung, wenn er sich auch über den Einfluß des Berliner Freundes und Anhängers keiner Illusion hingab und ihn als Bühnenschriftsteller ziemlich mäßig fand. Einer Uraufführung nachzureisen fiel damals allerdings so sehr aus dem Rahmen, daß die SIGNALE einen eigenen kleinen Kommentar über den Vorgang zu bringen sich veranlaßt sahen und darin das Musikinteresse ihres Berliner Mitarbeiters als vorbildlich würdigten. Gaillards endlicher Bericht vom 1. November 1845 ging natürlich auf einen engen Gedankenaustausch mit Wagner zurück, und er gewann auf diese Weise an Informationsreichtum, was er an kritischer Distanz vermissen ließ.

Was Gaillard mit aller Entschiedenheit herausstellte, war in dieser Form neu: die Untrennbarkeit von Buch und Musik in der Wagnerschen Oper. Gaillard brachte das treffende Bild von der königlichen Schönheit des Schwans auf dem Wasser und seiner plumpen Unbeholfenheit auf dem Lande und übertrug es auf die Beurteilung der bislang getrennt bewerteten Bühnenmusikanteile Text und Musik. Erkannte Gaillard in dieser Verbindung die eigentliche Ursprünglichkeit Wagners, so begriff er vor allem die Zwangsläufigkeit, mit der sich in der Wagnerschen Oper Text, Musik, Bild und Geste und auch die Abläufe im einzelnen wie im großen bedingten, und ahnte hellsichtig den nunmehr unabweisbar auf die Geistesgeschichte zukommenden Führungsanspruch der Musik. Die Musik, so lautete das bei Gaillard, solle eine neue Gedankenwelt erschließen, die nichts mehr mit dem gemein habe, was den Menschen im bürgerlichen und politischen Verkehr aufrege. Zunächst klang das wie eine Definition von Musik als Flucht vor dem Alltag — in Wirklichkeit pendelte sich ein, was später Erlösung durch Musik genannt werden sollte. Gaillard wußte um die Unmöglichkeit, in einer Wagneroper das Buch von der Musik getrennt zu bewerten, weil Wagner die Dichtung immer nur im Hinblick auf die Musik erfand. Gemeint war damit nicht die literaturwissenschaftliche und geisteswissenschaftliche Bestimmung des Textes, sondern die Qualifizierung als gutes oder schlechtes Libretto, wie sie gerade noch Schladebach versucht hatte. Die Einheit von Poesie und Musik bei Wagner gesehen und benannt zu haben, war Gaillards Beitrag zum Wagnerbild, wie es weitergehen werde, darüber war er sich nicht sicher. Der Anspruch der Oper in der Konsequenz einer Kunst, die auf steten Fortschritt dachte, strebte nach den Errungenschaften des höheren Dramas. Gaillard wagte nicht zu entscheiden, ob der Oper ein solcher Anspruch überhaupt zustand. Und er vermochte sich weiter keine sichere Rechenschaft darüber abzulegen, wieweit an dem ergreifenden Eindruck derartig gearbeiteter Opern die Bühne oder die Musik beteiligt war — er hätte sich seinen eigenen Thesen zufolge sagen müssen: beides, wenn auch unter der Dominanz der Musik, weil es ein Komponist war, der dieses neue Opernbild entworfen hatte.

Die Liebhaber italienischer und französischer Musik kamen nicht auf ihre Kosten — Gaillard sagte das unverblümt und warnte, und was er dann noch an Darstellungskritik vorbrachte, ging sicher auf Wagner zurück. Der Aufsatz war hinreichend, einem denkenden Leser ein Stück Zukunft abzubilden.

2. *Der nationale Gedanke — Hermann Franck und die Augsburger Allgemeine Zeitung*

Hermann Franck war aus Breslau nach Sachsen gekommen, hatte eine Zeitlang als Redakteur der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG gearbeitet und sich dann nach Dresden zurückgezogen, bevor er nach Berlin ging. Er verkehrte im Hause Wagners, hielt von der zeitgenössischen Theaterkunst nicht viel, wurde aber vom TANNHÄUSER in einer so seltsamen Weise gepackt, daß er darüber einen Artikel verfertigte, der am 7. November 1845 anonym in der Augsburger ALLGEMEINEN ZEITUNG erschien. Wagner selber hielt diesen Artikel für so wichtig, daß er seiner noch in der Autobiographie gedachte und seine Anhänger ihn später in den BAYREUTHER BLÄTTERN nachdruckten. Wagner hatte aber auch allen Grund zur Anerkennung; denn Franck spielte neuere deutsche Oper und neueres deutsches Drama zugunsten Wagners aus. Das matte zeitgenössische Drama, die konventionelle zeitgenössische Oper hielt Franck nicht für zukunftsweisend. Was neu war, kam ohnehin nicht aus Deutschland, sondern aus Frankreich. Er schätzte Spontini und anerkannte Meyerbeers Anstrengungen, die Forderung nach umfassender geistiger Bildung auch für das musikalische Drama nutzbar zu machen. Aber er vermißte an Meyerbeer als ganz wesentlichen Mangel das in den vierziger Jahren mächtig nach vorne drängende nationale Moment. Franck war der festen Überzeugung, daß es keinem Kunstwerk der Gegenwart gelingen werde, sich über den Tag hinaus zu halten, das nicht wenigstens ›irgendwie‹ der nationalen Stimmung Rechnung trage.

Hier hatte er den Ansatz für seine Wagnerbetrachtung gefunden; denn er sah im TANNHÄUSER gerade den nationalen Anspruch so stark herausgestellt, daß ihm mit dieser Oper eine Anregung von unabsehbaren Folgen gegeben schien und Wagners Stellung für die Zukunft in nicht gewöhnlichem Maße gesichert sein mußte. Die Schönheit des Buches tat ein übriges, Franck zu begeistern. Er rühmte die reiche dramatische Anlage, die Geschicklichkeit, die Handlung im Kreis bekannter nationaler Sagen spielen zu lassen, die Einblendung des Wunderbaren, das auch nach Franck in keiner richtigen Oper fehlen durfte, die Verbindung von mittelalterlichem Geist, deutscher Sinnesart und Sitte (die im übrigen nicht näher bezeichnet wurden; auch auf eine Erläuterung des Nationalen im Sinne einer völkerpsychologischen Analyse verzichtete er) und nicht zuletzt den Vorzug des Buches, ganz von Musik aufgenommen und von Musik durchdrungen werden zu können. Wie Franck die Ausblendung der dramatischen Handlung ins Lyrische begründete, war für das Jahr 1845 gesehen eine besondere journalistische Leistung. Er leitete sie von einer neuen dramatischen Vorstellung ab, Handlungsverläufe ins Gemütsleben zu verlegen und dadurch zu verinnerlichen und ihrer äußeren Betriebsamkeit zu entkleiden. Aus der Handlung wurden Bilder, das Kunstwerk erwuchs demnach ohne äußeres Zutun aus der inneren Natur des Gegenstandes, um den es schließlich ging — ein dramatischer Fehler blieb es für Franck trotzdem.

An dieser Stelle konnte Franck die Forderung nach der Einheit aller Elemente als höchstes Formgesetz des Kunstwerks einführen und feststellen, die Oper habe sich bislang dieser Forderung entzogen. Als Beweis mußten die bekannten Widersprüche zwischen guter Musik und schlechten Texten dienen. Daß der Dichter unter Preisgabe der dichterischen Ansprüche als Lakai des Komponisten Arien und Szenen zu liefern habe, war eine für Franck nicht mehr nachvollziehbare Vorstellung. Das Beispiel Mozart fiel selbstverständlich, Mozart sollte dank seiner umgreifenden musikalischen dramatischen Begabung den Mangel an selbständiger Librettistik aufs Unmerkliche vermindert haben. So schwer es für Franck schien, Zuordnungen zwischen Buch und Musik zweifelsfrei zu bestimmen,

so sicher war er darin, daß ein Buch der Musik nicht geradezu widersprechen dürfe. Das Gegenteil davon fand er auch nicht vorbildlich, weil Gluck, um den es hier ging, die Musik zu sehr auf den Text abgestellt habe. Auf diese Weise entwickelte Franck zwei Positionen mit zwei berühmten Komponisten als Exponenten: Mozart mit der Hemmung des Dichters unter einem musikalischen, Gluck mit der Hemmung des Musikers unter einem dichterischen Joch. Übrig blieb die harmonische Vereinigung einer gleichgeordneten dichterisch-musikalischen Kunst, zu deren Bewältigung Wagner ausersehen schien, was durchaus dessen historischer Selbstdeutung entsprach. Franck legte damit die Grundlage für jene in den weiteren Jahrzehnten so ärgerliche Verallgemeinerung, Wagner sei deshalb der größte musikdramatische Meister der Operngeschichte, weil er die Ideen der bis dahin führendsten Theaterkönner Gluck und Mozart in einer zur letzten Vollendung gesteigerten Opernkunst zusammengefaßt habe. *Hier also ist ein Drittes und Höheres denkbar, nämlich die Oper in die Kunstregion zu führen in welcher das Gedicht ein in sich künstlerisches Ganze bildet, dessen Momente nur durch innere Triebe zur Entwicklung hervorkommen, ein Ganzes aber das seiner Natur nach die Musik gleichsam aus sich selbst erzeugt und fordert, die dann in innigster Durchdringung mit ihm die volle Mannichfaltigkeit ihrer vielartigen Kräfte und alle Pracht ihrer Farben entfalten darf.* Nach dieser Ableitung konnte er jetzt den TANNHÄUSER als ein Kunstwerk neuer Gattung bestimmen, das samt seiner malerischen, psychologisch durchgezeichneten, phantastischen, kühnen und sich dem Epischen nähernden Musik mit Interesse, mit Verwunderung und mit Überraschung aufgenommen worden sei. *Eine herrliche Bahn ist eröffnet*, so begann Francks Schlußsatz — die Zukunft der Musik also hatte begonnen.

3. *Wagner der Dilettant — Julius Becker und die Signale für die musikalische Welt*

Es war über die Mitte November 1845 hinaus, als sich der neben Schladebach und Banck unangenehmste Dresdner Widersacher Julius Becker zu dem veranlaßt sah, was der Pamphletist Wanderer mit einer *fulminanten Niederdonnerung des neuesten Richard Wagner'schen Machwerks* bezeichnen sollte — ein fast schon ordinärer, von blanker Abneigung diktierter Angriff voller Anzüglichkeiten. Becker stellte zuvörderst den TANNHÄUSER-Erfolg als Ergebnis einer Pressemanipulation hin, die durch Privatverbindungen zustande gekommen sei. *Man bemüht sich jetzt, nach der vierten Vorstellung zu behaupten, man müsse die Oper öfter hören, um ihre unendlichen Schönheiten alle zu begreifen, jetzt, nachdem bereits die vox populi, welche meist die vox dei ist, die entscheidende Opposition zu jenen Lobpreisungen bildete. Was soll das // helfen? Wird eine Leiche wieder lebendig, wenn man ihr die Wangen schminkt?* Der letzte Satz wurde im Original gesperrt gedruckt, wie manches andere auch; denn für Becker standen die künstlerische Minderwertigkeit wie der Mißerfolg der Oper außer Zweifel. Um so mehr regte er sich darüber auf, daß sich Stimmen hören ließen, die Mozart Schablonenarbeit vorwarfen und es Wagner vorbehalten sein lassen wollten, Tongemälde für alle Zeiten zu liefern. Die unseligen Mozartquerelen waren also wieder auferstanden. Zum erstenmal wurde Wagner in einer für ihn wirklich unangenehmen Weise für den Unsinn verantwortlich gemacht, den seine sich rasch erweiternde Anhängerschar von sich gab. Schon das Sujet lehnte Becker als zu lasziv rundheraus ab und er behauptete, Wagner befasse sich nur um des Erfolges willen mit derartigen Schlüpfrigkeiten. Das Künstlerische erschien Becker reflektiv erklügelt und ohne Ursprünglichkeit, ein Effekt schlüge den anderen tot, im übrigen warf er Wagner Schülerhaftigkeiten in der musikalischen Anlage und im Satz vor. Wagner sei

unfähig, so behauptete er, Neues in herkömmlicher Weise erfinden zu können — nur deshalb verschmähe er die bekannten Formen. Das gequälte Streben nach melodischem Ausdruck strafe die *Verkündiger des neuen Opern-Messias* geradezu Lügen. Nichts blieb für Becker an der Oper diskutabel. Der TANNHÄUSER war ihm eine mit grammatikalischen Fehlern durchsetzte Partitur ohne Genie — Becker klassifizierte Wagner offen als einen Dilettanten, ohne das Wort zu gebrauchen, der vom musikalischen Satz nichts verstehe, und schloß mit dem gesperrt gedruckten rhetorischen Schnörkel: *Der muß nicht Schiller oder Goethe sein wollen, der mir in seinen Versen Grammatik-Schnitzer macht!* Das erinnerte sehr an Schumanns berühmten Brief an Mendelssohn, der ja gerade das Dilettantische heraushob, von den falschen Quinten sprach, die nun in der Partitur ständen, die man ändern wolle und nicht mehr könne, und im Schlußsatz um Vertraulichkeit bat, denn er teile es nur ihm, Mendelssohn, und sonst niemandem mit, um nicht in den Verdacht zu geraten, neidisch auf den Erfolg zu sein. Es dauerte einige Zeit, bis Schumann sein Urteil revidierte, da nämlich, als er mit der szenischen Wirklichkeit der Musik in Berührung kam. Beckers Bericht dagegen trug alle Merkmale der Selbstverteidigung: als Komponist, der die neue Richtung aus Prinzip ablehnte und sich Eselsbrücken erfand, sie schlecht zu nennen — als Kritiker, der falsche Prognosen über Wagner in die Welt gesetzt hatte und mit deren geschichtlicher Widerlegung um seine Autorität fürchtete — als Journalist, der es möglicherweise versäumte, seinem Korrespondenzblatt, den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, rechtzeitig genug einen eigenen Artikel zu schicken und dieses Versäumnis nun jetzt mit der Behauptung bagatellisierte, der TANNHÄUSER sei eben ein belanglos schlechtes Werk.

VIII. Das Leipziger Intermezzo

Am 12. Februar 1846 dirigierte Felix Mendelssohn-Bartholdy in einem Konzert des Leipziger Orchesterpensionsfonds die TANNHÄUSER-Ouvertüre. Die Aufführung war mangelhaft und der Verdacht ließ sich nicht so ohne weiteres zerstreuen, als sei Mendelssohn unfähig gewesen, die Theatermusik richtig zu leiten oder aber er habe sogar den Komponisten in eine Falle gelockt. Jedenfalls ruinierte die Aufführung Wagners Ruf in Leipzig, dem Zentrum der Presse, gründlich, weil die Ouvertüre eine vollständige Niederlage erlitt und der spärliche Beifall sofort Opposition fand. Fünf Berichte über dieses Ereignis sind erhalten, beide politische Zeitungen schwiegen. Ob sie auch geschwiegen hätten, wenn das Konzert ein Erfolg geworden wäre, läßt sich nicht sagen. Alle erhaltenen Berichte äußerten sich gleich vernichtend: Wagners — nach der Aufführung der RIENZI-Fragmente — zweiter Leipziger Start mißglückte gründlich. Die Mendelssohn-Stadt hatte für Wagner keine Verwendung.

Der Korrespondent der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG wollte allein schon wegen der Violinbegleitung *neben einer weder schönen noch interessanten Harmonieführung* (gemeint war natürlich das Pilgerchor-Thema) gleich am Geschmack des Komponisten zweifeln, weil es an allem fehle: an Melodie, an Einheit, an künstlerischer Ruhe und Mäßigung. Trotz mancher interessanten Instrumentaleffekte sei die Ouvertüre gar keine oder doch nicht die rechte Musik, und der Korrespondent dankte Gott, *dass heut zu Tage noch andere Musik geschrieben* werde als diese Ouvertüre. Die Berichte der anderen Zeitungen lauteten ähnlich.

Der Korrespondent der SIGNALE, der bislang nur über Wagner gelesen, aber noch nichts von ihm vernommen hatte, fand die gegen Wagner gerichteten Artikel nicht übertrieben. Die Effektsucht und die rücksichtslose Verwendung der Orchesterkräfte verleideten ihm den Genuß, und wenn die ganze Oper so wie die Ouvertüre sei, möchte er sie gar nicht erst hören.

Ablehnend verhielt sich auch Hermann Hirschbach, der auf den SIGNALE-Artikel eingewirkt haben könnte. Die Gedanken seien ohne Schwung, treffende Effekte nur Produkte der Klügelei, die Behandlung an sich schon wertloser Motive ungeschickt, zuweilen widerwärtig, vor allem am Schluß der Ouvertüre. *Wie kann Einer, der schon so vieles geschrieben hat wie Wagner, so geschmacklos sein? — Wie kann man so wenig von musikalischer Oekonomie verstehn?* Dieser Artikel im REPERTORIUM war ungezeichnet. Daß Hirschbach der Verfasser war, ergab sich aus dem fast gleichlautenden, um einige Kleinigkeiten und um eine andere Notiz aus dem REPERTORIUM erweiterten Bericht in der NOVELLEN-ZEITUNG vom 11. März 1846, der Hirschbachs Namen trug. Dort weigerte sich der gefürchtete Kritiker nach der Probe, die ihm die Ouvertüre gegeben hatte, die gerade hereingelangte dicke TANNHÄUSER-Partitur durchzustudieren, wollte aber auch mit dem Urteil über den ihm als Bühnenkomponisten aus der Anschauung her noch unbekannten Wagner zurückhalten, nur: *Wenn die ganze Oper dergestalt ist, so wird sie dem Componisten weder Publicum, noch Kenner zu Freunden machen.* Von Trivialität war die Rede und anderen harten Bezeichnungen — schlimmer konnte es für Wagner wirklich nicht mehr kommen; denn gerade die Hirschbachsche Zeitschrift hatte doch bislang von seinen Partituren recht freundliche Notiz genommen.

Eine Sonderstellung nahm nur Franz Brendel ein. Er war der einzige der Leipziger Kritiker, der die Unstimmigkeiten in der Aufführung merkte und dahinterkam, daß Wag-

ner für etwas verantwortlich gemacht werden sollte, für das Mendelssohn die Schuld trug. Im eigentlichen Konzertbericht sprach er geradezu von einer *ungewöhnlichen Mangelhaftigkeit der Ausführung*, ein Urteil, das mit Wagners privaten Recherchen übereinstimmte und den so unerwartet auffallend schlimmen Mißerfolg der Ouvertüre erklärte. Brendel sah die Zusammenhänge, machte aber für die miserable Darbietung nicht zuletzt die zu schwierige Schreibart Wagners verantwortlich. Er fand interessante Instrumentaleffekte darin, und insbesondere jene Geigenbehandlung, von der sich die anderen Kritiker so abgestoßen fühlten, hob er rühmend hervor. Doch auch hier war das Gesamturteil nicht gut, weil Brendel inneren Gehalt vermißte. *Wohl glaubt man zu Zeiten etwas hinter den Aeußerlichkeiten suchen zu dürfen, aber man überzeugt sich bald, daß wenig oder nichts dahinter ist.* Das war am 1. März 1846 in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK.

Nur wenige Tage vorher, am 19. Februar, hatte Brendel das Wagnerproblem vorweggenommen. Es war jene berühmte erste Anmerkung, mit der Brendels Interesse auf den jungen Wagner abhob. Brendel veröffentlichte damals den dritten Artikel seines Grundlagenaufsatzes VERGANGENHEIT, GEGENWART UND ZUKUNFT DER OPER, der sich mit der Zukunft beschäftigte. Damals stellte er zu seiner Überraschung fest, daß sich die von ihm aufgestellten Ziele mit denen Wagners zu decken schienen. Über das, was er damals noch an Wagner auszusetzen hatte — Reflexion und zu wenig unmittelbarer Erguß —, sollte Brendel bald anders denken. Nur schloß er die Anmerkung mit einem charakteristischen Hinweis, der sich nur auf das Pensionskonzert beziehen konnte, weil Brendel vordem noch keine Musik von Wagner gehört hatte. Es sei nötig darauf aufmerksam zu machen, betonte er da, daß man das von Wagner richtig Erkannte nicht dem unzulänglich Ausgeführten, die Idee nicht mit ihrer nicht entsprechenden Erscheinung verwechsele. An dieser Stelle meinte er natürlich nicht das Versagen des Leipziger Orchesters und des Dirigenten, um das es hier nicht ging, sondern das Versagen des Komponisten, den er nur nach dieser einen Aufführung beurteilen konnte. Wahrscheinlich war sich auch Brendel damals noch nicht ganz klar darüber, wie restlos entstellt Mendelssohn die Wagner-Ouvertüre in Wirklichkeit gespielt hatte. Brendel wollte nur sagen, Wagner habe das richtige Ziel erkannt, aber es fehle ihm an der gestalterischen Qualität, dieses Ziel in die künstlerische Wirklichkeit einzubringen. Sobald Brendel richtig aufgeführte Wagnersche Musik hörte, ging ihm der unverschuldete Irrtum auf. Brendel sollte in den nächsten fünfundzwanzig Jahren Wagners eifrigster Bahnbrecher werden. Bis es soweit war, vergingen noch einige Jahre. Es bedurfte erst der Weimarer LOHENGRIN-Uraufführung und etlicher musiktheoretischer Schriften Wagners, um Brendel endgültig zu überzeugen und die ehemalige Schumannsche, jetzige Brendelsche Musikzeitschrift zu einem Sprachrohr Wagnerscher Kunstvorstellungen zu machen.

IX. Dresdner Nachwirkungen

1. Ein verklausuliertes Nein — Carl Banck und das Dresdner Tageblatt

Ein Jahr nach der Dresdner Uraufführung bekam auch Carl Banck Gelegenheit, im Sinne Schladebachs und Beckers nachzustoßen. Nur war er ehrlich genug, seine grundsätzliche Abneigung gegen die Tendenz der Richtung voranzuschicken, so daß der Leser gleich wußte, was kommen werde. Banck hatte es allerdings weit schwerer als Schladebach oder Becker. Er konnte nicht mehr einfach einen Mißerfolg der Oper konstatieren, da sie sich beim Publikum durchgesetzt hatte, und zum Zeitpunkt seines Berichtes, 6. September 1846 im DRESDNER TAGEBLATT, mußte er sich klüglich zwischen seiner Abneigung gegen Wagner und der Haltbarkeit der Oper auf der Dresdner Bühne hindurchwinden. Einigermaßen triumphierend konnte er vermerken, die freundlich verzückten Lobesartikel zugunsten des TANNHÄUSER hätten die Außenstehenden eher abgestoßen als zum Nachspielen der Oper veranlaßt — es war eine jener Verdrehungen, an denen die Wagnerliteratur noch sehr reich werden sollte. Nicht die Serie massiver mißgünstiger Artikel und personalpolemischer Infamien hatten demnach dem TANNHÄUSER draußen geschadet, sondern allein jene Artikel, die in Wagner einen bedeutenden Opernkomponisten und in seiner jüngsten Oper eine gute Musik sahen. So wunderlich ließen sich Zusammenhänge umkehren.

Mit ähnlichen dialektischen Belanglosigkeiten füllte Banck den ganzen Artikel, und es war studienreif, wie geschickt er sich hinein- und wieder herausformulierte. Im September 1846 konnte er die TANNHÄUSER-Melodie nicht mehr gut langweilig nennen, dazu hatte sie zuviel Anklang gefunden. Er sprach dafür jetzt wohlklingender von der *psalmodischen Leerheit der Melodie*, eine fabelhaft gut erfundene wissenschaftlich unangreifbar wirkende, aber polemisch bedachte Umschreibung desselben Tatbestandes Langeweile. Geniale Fülle und Klarheit der Gedanken brachte Wagner nicht mit, doch die poetische Konzeption seiner Ideen behauptete er als innerlich so fest, daß man die poetische Intention trotz mangelnder Gestaltung im Ganzen wie im Einzelnen überall durchfühle. *Für alles Fehlende trat der Verstand und die gern geübte Anwendung aller Effektmittel moderner Musik helfend ein, aber der poetische Faden ging dabei nicht verloren, wenn er auch in die romantische Nebelei alles Beiwerks oft tief genug eingesponnen wurde.* Kein Satz, der nicht mit grammatikalischen und syntaktischen Verschachtelungen, mit Einräumungen, Aufhebungen, Gegensätzen und ähnlichen rhetorischen Kunstgriffen ins Unverständliche hinein verklausuliert worden wäre, um dennoch aus der Tendenz des Artikels hinter der verbissenen Negation sowohl den Erfolg der Oper wie den Ärger des Kritikers zu spüren, nichts Schlechteres melden zu dürfen. Wagners Musik sei nicht die Zukunft, enthalte aber vielleicht Ideen dazu — Banck hatte sich nichts vergeben, seine Meinung durch die Blume und noch etwas deutlicher mitgeteilt und sich trotzdem alle Türen offengehalten. Er verstand eben sein Metier besser als Schladebach.

2. Technische Analyse — Eduard Hanslick und die Wiener allgemeine Musik-Zeitung

Ein Bericht von abgründiger historischer Bedeutung fiel ins Jahresende 1846 und wurde für Wagner zu einer Neujahrsgabe: der junge Student der Jurisprudenz Eduard Hanslick, der sich in Dresden kurz vorher bei Wagner umgesehen hatte und von der neuen Oper gepackt worden war, brachte es fertig, in die Schmidtsche Zeitung die bis 1849 umfangreichste Wagnerbesprechung einrücken zu lassen, die Schladebach zum Schweigen

verurteilte und ihn veranlaßte, sich grollend, gezwungen oder nicht, von der Korrespondenz zurückzuziehen. Es war das erstemal, daß technische Einzelheiten der TANNHÄUSER-Musik bloßgelegt wurden, so daß Wagner sich fühlte, als griffe man in seine Eingeweide hinein. Wagner verteidigte in einem langen Brief an Hanslick die Reflexion und behauptete, ohne diese sei Komponieren unmöglich; trotzdem machte ihn die detaillierte Analyse befangen, ängstigte sich Wagner wohl gar vor Hanslick, war ihm dessen zergliedernde Gedankenschärfe unheimlich. Aber auch sonst fand sich Wagner mit dem Artikel nicht so ganz zurecht, und sein Dank an Hanslick fiel, gemessen an dem Dienst, der ihm geleistet worden war, recht mager aus.

Möglicherweise störten Wagner die Untertöne. Der außerordentlich selbstbewußte Ton, in dem Hanslick Wagner beurteilte, den RIENZI und den HOLLÄNDER beiseiteschob, so als sei er seiner Besprechung noch nicht würdig, durfte nicht vergessen lassen, daß sich hier ein junger Mann von gerade einundzwanzig Jahren äußerte, der sich seine Informationen zuvor erst bei seinem Objekt geholt hatte. Mehr als ein Objekt war Wagner in der Tat nicht geworden und Wagner spürte das wohl. Der Artikel entschied zugunsten Wagners, aber die Art, in der er geschrieben war, entsprach, das ließ sich nicht übersehen, dem Stil Schladebachs. Hanslick urteilte mit einer Sicherheit und einem Recht der geistigen Überlegenheit, das keinem Kritiker zustand, der sich seine Unterlangen beim komponierenden Gastgeber geholt hatte, dort Unterweisung erfuhr und die Ergebnisse jetzt glänzend stilisiert und mit Sorgfalt durchgearbeitet aufbaute. Schon die vielen Textauszeichnungen, die überzahlreichen Sperrungen deuteten darauf hin, wie wichtig Hanslick sich und seinen Aufsatz nahm. Der RIENZI erschien; aber er schwieg! Der HOLLÄNDER kam; aber er schwieg! Und erst jetzt beim TANNHÄUSER fühlte er sich bemüßigt, einen Einsatz zu wagen. Man mußte die Situation kennen, um den trockenen, im übrigen historisch ungewöhnlich wichtigen Brief Wagners an Hanslick zu verstehen. Hanslick schrieb mit der Geste des erfahrungsgereiften Kritikers, der eine Generation Opernstürme an sich hatte vorbeirauschen lassen, und er war, als er den RIENZI hätte kritisieren können, vier Wochen zuvor siebzehn Jahre alt geworden. In diesem großen TANNHÄUSER-Bericht machte sich etwas in Form von jugendlicher Großspurigkeit bemerkbar, die unangenehm berühren mußte, weil die Klugheit Hanslicks diese Tricks gar nicht nötig gehabt hätte. Wie sie zustande kamen, war einleuchtend — sie bildeten die vorzügliche rhetorische Einleitung seines Plädoyers; indem er die Frühwerke zurückstellte, hob er den Gegenstand seiner Arbeit erst richtig hervor. Aber wenn Wagner auch seine Frühwerke weniger schätzte als sein erstes Hauptwerk, so war er kaum begeistert davon, wenn andere in seine eigene Kritik einstimmten und ein Werk, dem er den künstlerischen Durchbruch zu verdanken hatte, einfach vom Tisch wischten. So lag in diesem bedeutsamen und informativen Artikel schon der Keim des späteren Unfriedens. Ob er auflaufen werde, bestimmte sich nur als eine Frage der Konstellation. Dieselbe Gedankenschärfe konnte sich ebenso gut gegen wie für Wagner aussprechen. Hanslicks weitere Entwicklung und beider Beziehungen mußten entscheiden. Als die eigentliche Hanslick-Auseinandersetzung zu spielen begann, wußte man darüber mehr.

3. Schicksale der Klavierauszüge

a) Allgemeines

Anfang 1846 begann Wagner mit der Versendung der von ihm selbst finanzierten TANNHÄUSER-Auszüge, für die er eingedenk des mittelalterlichen Stils der Oper besondere

gotische Lettern hatte gießen lassen, an die deutschen Bühnen und bevorzugten Kritiker. Die Bühnen schickten ihm die Klavierauszüge teilweise im noch verschlossenen Paket schnell wieder zurück — von dem Abenteuer der selbst bezahlten Partituren zeugten nachher nur einige, ihm wenig nutzende Kritiken.

b) Herrmann Hirschbachs Weigerung

Herrmann Hirschbach bildete den Modellfall einer durch fehlerhafte Aufführung und — wenn der SIGNALE-Bericht vom 18. Februar 1846 wirklich von ihm herrühren oder durch ihn beeinflußt worden sein sollte, wofür die recht erheblichen textlichen Konkordanzen sprechen würden — ungünstige Presseberichterstattung modifizierten Meinung. Das REPERTORIUM hatte sich ausführlich mit dem RIENZI, dem HOLLÄNDER und dem LIEBESMAHL beschäftigt und dabei für Wagner recht schmeichelhafte Schlüsse gezogen. Anders wohl wäre Wagner auch nicht auf die Idee gekommen, seine Partitur an Hirschbach zu senden, von dem er sich wohl einiges versprach. Das REPERTORIUM war in der ersten Jahrhunderthälfte die bitterste Musikzeitschrift überhaupt und übertraf in der Erbarmungslosigkeit ihrer Urteile selbst noch die alte Marxsche BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG. Wagner durfte sich also etwas darauf einbilden, gerade in diesem Organ vorteilhaft herausgestellt zu werden. An eine Wendung im Urteil konnte er nicht glauben. Aber gerade die trat ein. Hirschbach hatte der TANNHÄUSER-Ouvertüre unter Mendelssohn in Leipzig beigewohnt und war böse. Der Klavierauszug sei ihm zu dick, behauptete er im REPERTORIUM und nachher in der NOVELLEN-ZEITUNG, und nach dem, was er von Wagner gehört habe, hätte er vorerst keine Lust, solch eine dicke Partitur durchzustudieren. Ein endgültiges Urteil über ihn behielt er sich vor, weil ihm noch nie Gelegenheit geboten worden sei, etwas von Wagner auf der Bühne zu sehen — und dabei blieb es dann, zumal das REPERTORIUM bald sein Erscheinen einstellte.

c) Ernst Kossaks Verfahren in der Neuen Berliner Musikzeitung

Als Kossak den Klavierauszug zugespielt bekam, stand er noch im Banne der kritischen Ästhetik der NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG, die Prinzipien-Modelle errichtete und an ihnen die Kunstwerke maß. Auch Kossak beugte sich zunächst dieser musikwissenschaftlichen Stilfiktion als einem kritischen Prinzip, das einer verschwiegenen, etwas unklaren Fortschrittsideologie verpflichtet blieb; aber er war zu musikalisch, um nicht die zahlreichen Widersprüche zwischen Forderungen und Wirklichkeiten zu sehen. Seine zweiteilige TANNHÄUSER-Klavierauszug-Besprechung vom 10. und 17. März 1847 in der NEUEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG FÜR BERLIN bildete ein beredtes Zeugnis für seine private Auseinandersetzung zwischen der unfruchtbaren Dogmatik seiner Berliner Kollegen und seinem musikalischen Bewußtsein, das sich trotz aller ästhetischen Vorbehalte der TANNHÄUSER-Faszination nicht entziehen konnte. Kossak anerkannte an den neueren musikalischen Versuchen die Übertragung der Philosophie auf die Kunstproduktion, die Ablehnung alles Trivialen und den Mut, von vorne anzufangen. Das war schon viel zugestanden. Dagegen stellte er seine erlernte Ästhetik, deren Anwendung auf Wagner ein für diesen niederschmetterndes Ergebnis gehabt hätte, so daß Kossak über dem offensichtlichen Widerspruch zwischen dem kritischen Verfahren und dem musikalischen Bewußtsein selbst wünschte, er möchte sich irren. So kam Kossak zu der merkwürdigen Formulierung, den TANNHÄUSER eine Tat, aber eine Untat zu nennen und auf Umwegen dann doch nicht der Ästhetik, sondern dem Kunstwerk recht zu geben. In diesem Zwiespalt, der das Ringen eines hochbegabten und aufgeschlossenen Kritikers mit der Zwangsjacke eines eisernen kritischen Systems zeigte, fand Kossak die schönsten Worte, die vor 1849

über Wagner geschrieben worden sind: *Dem Componisten hier von einem verfehlten Streben, von Irrthümern zu reden, wäre ein unsinniges Beginnen, wo es so klar zu Tage liegt, mit welcher titanischen Gewalt ein eigenthümlicher Geist, aus seinem Organismus heraus, ein Product in die Welt geschleudert hat, das ein so ungangbares Gepräge an der Stirn trägt. Wir können ihm nicht zurufen: Kehre um! D i e s e r muss vorwärts, er spielt in der grossen Geistertragödie seine Rolle aus und ob nach der Peripetie des Dramas sein Ende ein glückliches oder tragisches sein werde, müssen wir der über Alles entscheidenden Zukunft überlassen.*

Wie seine Dresdner Kollegen störte sich auch Kossak am Stoff. Die mit Ernst durchgeführte Mittelaltrigkeit widersprach seinem modernen Denken. Erstmals setzte ein Kritiker an Wagners Prinzipien an, um ihn mit seinen eigenen Thesen aufzurollen. Er warf Wagner vor, sich selbst zu widersprechen, zu malen, wo er doch vorgebe, viel mehr zu wollen als das. Sein Urteil war richtig: Heidnisches und Christliches fand er nicht ins Gleichgewicht gebracht. Das Heidnische ließ keinen wirklichen Sinnenrausch aufkommen, das Christliche brachte keine Versöhnung, so sah es Kossak. Jeder Autor älterer Richtung hätte den Wagnerschen TANNHÄUSER mit mehr Erfolg komponiert, behauptete Kossak, Wolfram sei nicht viel besser als Tannhäuser, und Wagner selber habe bei der Zeichnung die Hand gezittert. Schwer verständliche Sätze folgten nach, anders als Weber habe sich Wagner auf zwei Abstraktionen eingelassen, Individualität und Charakteristik verleugnet. Die folgende Werkbesprechung enthielt einzelne köstliche Bemerkungen: von einer Musik zum ersten Akt sprach er da, die es Tannhäuser nicht verdenken lasse, aus dem Venusberg fortzuwollen, auch die in den Kritiken immer wieder herangezogene berühmte Geigenfigur griff er auf. Seine Beweisführung war originell. Er zeichnete die Figur hin



und äußerte seine Ratlosigkeit, nicht ermitteln zu können, was sich Wagner wohl dabei gedacht habe, diese Floskel sage und schreibe einhundertundachtzehn Takte lang hintereinander abzuspielen. Das eine fand er schön, das andere nicht; es war Kossaks erste Begegnung mit Wagner. Kossak biß sich geradezu in sein Thema fest, und trotz aller skeptischen Einwände wirkte der Artikel als Ganzes gesehen für Wagner nicht ungünstig. Ein Genie, ja — auf Abwegen, sicher — aber doch eben ein Genie! Und wie kam es doch: der viel kompakter lobende Hanslick-Artikel führte zu keiner Freundschaft; mit Kossak nahm Wagner bald persönliche Verbindung auf. In der Folge wurde Kossak einer der mutigsten Fürsprecher Wagners.

d) Nachsatz — Private Ansichten. Schumanns Urteile

Kaum die persönlichen Beziehungen festigte die Versendung der Klavierauszüge. Das sich immer schwieriger gestaltende Verhältnis zwischen Wagner und Schumann bildete den besten Beweis dafür. Nach wie vor standen Wagner und Schumann miteinander in Verbindung; aber hatte sich Schumann im Laufe der Zeit immer stärker zurückgehalten, sich und sein Blatt in den Dienst Wagners zu stellen, wie dieser es ihm zumutete, so begehrte er endgültig nach der Übersendung der HOLLÄNDER-Noten zu Ungunsten Wagners auf. Noch über die geringen Anklänge an Meyerbeer in der HOLLÄNDER-Musik zeigte er sich unwillig und verallgemeinerte für Wagners erste Reformoper, was ihm seinerzeit am RIENZI entgangen war. Wagner widersprach zwar erregt, ohne aber wohl damit Schumann überzeugen zu können. Der HOLLÄNDER fand in Schumanns

Blatt schon keinen eigenen Dresdner Artikel mehr (wohl einen Rigaer): möglicherweise hätte Schumann einen Wagnerbeitrag aufgenommen, sofern er nicht gerade von Wagner selber oder seinen Paladinen stammte; aber einen solchen eigens zu besorgen trug er doch kein Verlangen. Als Robert Schumann jetzt aus Wagners Händen den Klavierauszug zum TANNHÄUSER als Ehrengeschenk erhielt, zeigte sein unverzüglich noch im Oktober 1845 an Mendelssohn abgegangener Brief, wie weit er sich in der Tat von Wagner entfernt hatte, während dieser noch hoffte, Schumann endgültig wenigstens nach diesem Werk für sich zu gewinnen: *Da hat Wagner wieder eine Oper fertig — gewiß ein geistreicher Kerl und keck über die Maßen — die Aristokratie schwärmt noch vom Rienzi her — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut, hintereinander weg schreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. Was kann da für die Dauer herauskommen? Und nun liegt die ganze Partitur schön gedruckt vor uns — und die Quinten und Oktaven dazu und ändern und radieren möchte er nun gern — zu spät! Nun genug! Die Musik ist um kein Haar breit besser, als Rienzi, eher matter, forcierter! Sagt man aber so etwas, so heißt es: ›Ach, der Neid!‹ Darum sag' ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längst wissen.* Aber nur Wochen später erkannte Schumann bereits seinen Irrtum und gab ihn in einem weiteren Brief an Mendelssohn ehrlich zu, als er sich dazu verstanden hatte, die TANNHÄUSER-Aufführung vom 12. November anzuhören und dabei den Fehler einsah, Wagner ausschließlich von der Kunst des reinen Satzes aus ohne Berücksichtigung der Entwicklungsvorgänge seines Jahrhunderts zu beurteilen: *Ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich Alles ganz anders dar. Ich bin von Vielem ganz ergriffen gewesen.* Bei dieser Wagner-Sicht ist Schumann dann geblieben: den Musiker Wagner gering, den Theaterzauberer Wagner hoch zu achten. Der Zwiespalt, der sich daraus ergab, einen Erfolg und eine Leistung dort zugestehen zu müssen, wo nicht unbedingt mehr das Handwerklich-Elementare den Ausschlag gab, eher die geschickte Ausnutzung neuer, mit der Musik erst zu verbindender Medien, belastete zwangsläufig vor allem von Schumanns Seite her das Verhältnis zwischen beiden Komponisten, zumal sich Schumann nicht schlichtweg ablehnend verhielt, sondern als Musiker groß genug war, sich mit dem neuen Denken ohne Selbstbetrug auseinanderzusetzen. Schumann fühlte sich aber, nicht zu Unrecht, als der im traditionellen Sinne bessere Musiker, dem die fremde, wohl erfolgsbestätigte Welt Wagners wie eine Deformierung einer reineren Idee von Musik vorkam, die er selbst, mit geringerer Ausstrahlung, zu verkörpern gedachte. Im Brief an Debrois v. Bruyck vom 8. Mai 1853 drückte er diese Empfindungen fast formelhaft zugespitzt aus: *Wagner ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Klavier-Auszügen beurteilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tieferen Erregung nicht erwehren können. Und ist es auch nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis von verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt. Die Zukunft wird auch über diese richten.* Daß Schumann in Wagner keine Zukunft sah, gab dem späteren Wagnergegner Hanslick willkommene Gelegenheit, das Schumann-Wagner-Intermezzo polemisch scharf zu schleifen. Mit der Formulierung, Schumann wehre sich gegen Wagner, weil dieser zu viel, und dieser gegen Schumann, weil jener zu wenig bzw. überhaupt nichts rede und auf Wagners unterhaltliche Sachen einstmals sogar mit schweigendem Luftgucken antwortete, verbarg Hanslick die Tatsachen unter gut gekochtem Lesefutter: daß sich Schumann gegen Wagner mehr und mehr zurückhielt, aber Scheu trug, sich offen gegen den rätselhaften Mann zu stellen, dessen Genialität bei allen Mängeln im herkömmlichen Handwerk auch für die Verfechter der älteren Schule zu stark durchschlug, um nicht — Redlichkeit der Gesinnung wie bei Schumann vorausgesetzt! — die lächelnde Geringschätzung gegen den angeblichen Dilettanten mit ehrlichem Respekt vor dessen schöpferischer Neuartigkeit aufzuheben.

X. Die neuen Tannhäuser-Schlüsse von 1846 und 1847

Am 4. September 1846 wurde der TANNHÄUSER mit neuem Schluß gegeben. Er blieb auch von Banck unbemerkt, dem diese Aufführung erstmals die Möglichkeit bot, in seiner neuen Eigenschaft als Musikkritiker des DRESDNER TAGEBLATTES ausführlicher über den Komponisten Wagner zu befinden.

Erst die am 1. August 1847 vorgetragene Änderung nahmen DRESDNER TAGEBLATT, ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK, BERLINER MUSIKALISCHE ZEITUNG und NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK in allerdings bescheidenem Umfang zur Kenntnis. Wieder war Banck der erste, der sich meldete und bei dieser Gelegenheit aus dem scheinbaren Widerspruch zwischen dem Glanz der TANNHÄUSER-Aufführung und der Bescheidenheit in der Inszenierung anderer Opern, die angeblich sogar edler sein sollten als die Wagnersche Bühnenmusik, ironisch-feuilletonistisches Kapital auf Kosten Wagners schlug. Er begrüßte die Entfernung des Stabwunders, den neuen materiellen Effekt dagegen nicht; er sah das Zeitproblem und sprach die Neuerung mißbilligend an: eben noch steigt Elisabeth zur Wartburg hinauf, dann stirbt sie, wird gleich eingesargt und unverzüglich wieder heruntergetragen. Mit der Bewertung dieses Zeitwiderspruchs als *gröblicher Theaterkoup* stand Banck nicht allein, und er fand trotz geringerer theatralischer Wirksamkeit den früheren Schluß poetischer und überzeugender. Kürze, um abgestumpften Nerven wohltätig zu sein oder an verdichtetem dramatischem Inhalt zu gewinnen, sei nicht erreicht worden, nur ein noch einmal aufreizendes Schlußtableau. Sein Lob galt allein der Beurlaubung der Pferde am Schluß des ersten Aktes.

Braun schloß sich in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK bedingt an. Auch er hielt den früheren Schluß für wirksamer und edler. Den Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit durch Elisabeths Sterbe- und Einsargungsszene wollte er Wagner nicht anrechnen, aber er sah ihn. Braun, der zu den weniger einflußreichen, aber schärferen Dresdner Kritikern zählte und beiläufig Burmeister ablöste, hatte im Laufe seiner Tätigkeit mancherlei gegen Wagner vorzubringen. Aber er nannte die Musik zum neuen Schluß schön und ergreifend und ließ ein in der Dresdner Kritikerumgebung seltsam genug klingendes Wort fallen: er nannte Wagner »Meister«, die Musik sei *des Meisters würdig*. Da schwang also in einer unvermuteten Redewendung doch so etwas wie tieferer Respekt vor einer künstlerischen Leistung mit, die man zwar nicht rückhaltlos, aber im Grunde doch anerkannte und bewunderte. Schladebach, Banck oder Becker wäre eine solche Ehrenbezeichnung nie unterlaufen.

In diesen Artikeln erschöpfte sich die Berichterstattung eigentlich schon; denn die BERLINER MUSIKALISCHE ZEITUNG brachte über einen neuen *sehr effectvollen* Schluß nur eben eine günstig wertende Notiz, während die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, dank der Abneigung ihrer Korrespondenten und der abgerissenen Beziehungen nach wie vor mit Wagnernachrichten dürftig bestückt, ohne Quellen- und Namensangabe die Braunschen Ansichten in einen Satz mit dem Schluß zusammenzog, man (das war aber wohl Braun) nenne den früheren Schluß wirksamer. Doch kam der ständige Korrespondent der Zeitschrift im Rahmen seines zusammenfassenden Repertoireberichtes zweieinhalb Monate später doch noch einmal auf das Thema zurück. Wie bei diesem Korrespondenten nicht anders zu erwarten wurde die neue Fassung verworfen. Zu welchem Zweck man Elisabeth aufs Theater trage, blieb dem Berichterstatter dunkel. *Der neue Schluß ist ebenso unerfreulich als der frühere, und erhält durch die Erscheinung des bösen Princips in der Person der Frau Venus nur äußerlich etwas mehr Abwechslung.*

Drittes Buch

ZWISCHENSPIELE

Erster Abschnitt

Kassel

Erstes Kapitel

Kasseler Leben

I. Residenzstadt Kassel 1843

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts trug Kassel einen stillen, bescheidenen Charakter. Es gab keinen eigentlichen Pöbel, keine Eckensteher, keine Kellerwirtschaften. Tanzmusik vor den Toren der Stadt hätte man auch sonntags vergebens gesucht. Droschken und Fiaker verkehrten in Kassel nicht. Eine Stadtpost einzurichten hielt man für überflüssig — noch 1844 gab es in Kassel nicht einen einzigen Briefkasten. Über einen Eisenbahnanschluß Kassels an Frankfurt über Marburg einigten sich die Landstände erst im beginnenden Drittel 1844. Mit 30 000 Einwohnern zählte Kasel schon zu den bedeutenderen Städten Deutschlands, und wies doch, um mit dem sehr bissigen Korrespondenten der EUROPA zu sprechen, nur alle Unannehmlichkeiten, nicht aber die Annehmlichkeiten einer großen Stadt auf.

Kassel lebte damals im Ausklang eines pietistischen Extrems. Die Armenpflege war deshalb vorbildlich, die Mildtätigkeit der Einwohner beispielhaft. Die Stadt besaß weder auffälligen Reichtum noch litt sie unter bedenklicher Armut. Es fehlte an sozialen Spannungen wie bald auch an geistigen. Für humanitäre Anliegen fand man in Kassel ebenso offene wie für kulturelle Neuerungen verschlossene Ohren. Nicht einmal mit der Wiederentdeckung der Antike mochte man sich aus einleuchtenden religiösen Gründen anfreunden. In einem Maskenfestzug aus Anlaß einer großen Lustbarkeit parodierten Ende 1844 hunderte von Menschen die Antikenmode. Kreuzfahrer, Ritter vom Heiligen Grabe, Sarazenen wechselten in buntem Anachronismus mit Löwenjagden, Hahnenkämpfen und den Fröschen des Aristophanes. Daß der Siegeszug von Sophokles ANTIGONE und Shakespeares SOMMERNACHTSTRAUM auch Kassel erreichen werde, hielt man für wenig wahrscheinlich; denn noch war das pietistische Denken in Kassel zu lebhaft, um sich mit der Versöhnungslosigkeit der Antike abzufinden.

So schwelgerisch der Hof des alten Landgrafen Friedrich und des Königs Hiernoymus auch immer gewesen war, die Stadt Kassel wurde davon kaum berührt. Allerdings mach-

ten sich die Umwälzungen der großen französischen Revolution selbst in Kassel sichtbar, weil die Bautätigkeit erlahmte. Die monarchischen Gebäude verfielen. Die Kattenburg, das schon unter dem König von Westphalen abgebrannte Schloß, bildete einen Trümmerhaufen. Verfallen waren auch die römischen Kolonnaden, die Rennbahn, die schönen Orangeriegebäude in der Aue. Überhaupt war die künstlerische Aktivität im damaligen Kassel höchst gering, die neueren Fürsten ließen so gut wie nichts mehr erbauen.

In dieser wenn auch nicht kunstfeindlichen, aber doch kunstunfreundlichen Umgebung wirkte Louis Spohr wie ein Fremdkörper. Er war 1826 nach Kassel geholt worden, weil der 1821 an die Regierung gekommene Kurfürst Wilhelm II. Kassel zu einem musikalischen Mittelpunkt hatte machen wollen. Damals wurde das Hoftheater umgebaut, eine vorbildliche, auch zahlenmäßig starke Kapelle ins Leben gerufen und vor allem mit einer beispielhaften Opernpflege insbesondere der wertvolleren deutschen und der zeitgenössischen Musik begonnen. Allerdings währte diese Blüte kaum ein Jahrzehnt; denn schon 1831 wurde Wilhelm II. ein Opfer der Revolution. Im April des darauffolgenden Jahres schloß man die Oper, nachdem die Hälfte des Chor- und Ballettpersonals bereits vorher ihre Entlassung erhalten hatte. Nur die Kapelle blieb weitgehend unangetastet. Im November 1833 öffnete die Oper wieder — nur war der Rahmen eindrucksvoll bescheiden geworden.

Spohrs Wirkungsmöglichkeiten standen zu diesem Zeitpunkt in keinem Verhältnis mehr zu seinem Ruf und zu seiner Leistungsstärke. Als einer der wenigen unbestrittenen musikalischen Autoritäten und Kapazitäten Deutschlands strahlte sein Name noch in ungebrochenem Licht. Der Dirigient, der Komponist und vor allem der Geiger Spohr genoß unbegrenztes Ansehen und sein unverdunkelter Ruhm war gleichzeitig der Ruhm Kassels. Sein Landesherr wußte das allerdings wenig zu würdigen, vielmehr wurde Spohrs Position zunehmend bedrückender. Immer wieder brachten die deutschen Fachblätter empörende Nachrichten über neuerliche landesherrliche Schikanen, zu denen nicht zuletzt die Urlaubsverweigerungen gehörten, so daß Spohr kaum noch Gelegenheit bekam, außerhalb Kassels aufzutreten und weitere Anerkennung zu finden. Wenn man berücksichtigte, daß sich Kassels musikalisches Leben in Spohr beschloß und ohne ihn alle Bedeutung verlor, dann verwies schon damals die obrigkeitliche Gleichgültigkeit am künstlerischen Gedeihen dieses Mannes eindrucksvoll auf die kulturelle Situation Kassels.

Verantwortlich für den Ungeist Kassels war der Kurprinz-Mitregent Friedrich Wilhelm (seit dem Tode seines Vaters 1847 Kurfürst Friedrich Wilhelm I.), ein hartnäckiger, bösartiger und dilettantischer Fürst, der den deutschen Duodeztyrannen in seiner übelsten und abgeschmacktesten Form verkörperte und mit seiner unfähigen Außenpolitik das von ihm gehaßte Preußen so reizte, daß es sich von dem feindseligen Mann und seinen Querelen 1866 kurzerhand durch Annexion des ganzen Kurfürstentums befreite. Aus Langeweile, wie man behauptete, weil der ungeistige Mitregent nicht gewußt hätte, wie er sonst die Abende verbringen sollte, besuchte Friedrich Wilhelm regelmäßig das Theater, um dort vielleicht einzuschlafen oder sich möglichst laut mit seiner Frau herumzuzanken. Er schikanierte das Personal in beschämender und ordinärer Weise, mischte sich auf das unsinnigste in Rollen- und Besetzungsfragen ein, von denen er nichts verstand, und ließ sogar einen Baßbuffo Tenor singen. Die Annahme neuer Opern, die im Bejahungsfall möglichst wenig wiederholt werden sollten, bedurfte seiner Zustimmung, und für Stücke des Sprechtheaters mußte man geradezu eine Aufführungserlaubnis einholen, da er insbesondere bei den Dramen aus den Kreisen um Gutzkow oder Laube auf

moderne Gedanken und Anstößigkeiten fahndete. Die andauernden Auseinandersetzungen zwischen dem Kurprinzen und den beiden großen Männern des Kasseler Theaters, Spohrs und Feiges, waren die charakteristischen Auseinandersetzungen zwischen dem unbedingten Verfechter eines reinen Amüsiertheaters und den Trägern eines echten Kunsttheaters.

Von einem kulturellen Leben in Kassel konnte zu dieser Zeit kaum noch gesprochen werden. Die tonangebende Gesellschaft setzte sich aus dem Adel, dem Hof und dem Militär zusammen. Eine empfindlichere Geistigkeit, die es vermocht hätte, aus der Residenzstadt einen kulturellen Mittelpunkt nach Art Dresdens oder Berlins zu machen, fehlte. Ein literarisches Leben in dem Sinne, geistige Fragen der Zeit durchzusprechen, sich mit Tagesereignissen zu befassen oder sich gar literarisch zu betätigen, bestand in Kassel nicht. Ein Kritiker behauptete damals, in ganz Kassel sei gewiß nicht ein einziges Hegel-Buch aufzutreiben. Die Zeiten Dingelstedts, Vangerows und der Brüder Grimm waren vorbei. Die besten Köpfe wanderten in geistigere Gefilde ab. Einige wenige berühmte Leute bildeten die Ausnahme: der Altmeister der deutschen Juristen, W. B. Pfeiffer, der Historiograph v. Rommel, der Historiker und Philanthrop Bernhardi, schließlich Friedrich Murhard. Sie bestimmten aber keineswegs den Geist der offiziellen Gesellschaft. Kassel bot Neuerungen keinen Boden. Das galt im philosophischen wie im theologischen Bereich. Man liebte das Denken nicht und nicht das Handeln, behauptete der kritische Referent der EUROPA. So viel war daran richtig, daß alles in allem gesehen Kassel farblos wirkte. Kassels Pressewesen spiegelte das auf seine Weise.

1. Presseleben

Entsprechend der gesellschaftlichen Situation lagen die Zeitungsverhältnisse in Kassel als der Residenz von Kurhessen wie in keiner zweiten deutschen Residenzstadt im argen. Im Grunde genommen konnte von einem Presseleben überhaupt nicht gesprochen werden. An auswärtigen Zeitungen war so gut wie alles verboten, belletristische und in erster Linie landwirtschaftliche Zeitungen ausgenommen, die gerade Kurhessens journalistischen Reichtum bedeuteten. Mit beißendem Spott kommentierten Anfang 1845 die Leipziger GRENZBOTEN das Verbot ihrer Zeitung im Raume von Kurhessen, das gleichzeitig gegen die WESERZEITUNG, die MANNHEIMER ABEND-ZEITUNG und die AACHENER ZEITUNG ausgesprochen wurde. *Freilich dürften solche Verbote nur in so gesegneten Ländern anwendbar sein, wo durch inländische Zeitschriften hinlänglich für eine zweckmäßige Geistescultur gesorgt wird, wie es denn in Kurhessen wirklich der Fall ist. Die »Kasseler Allgemeine« und »die Hanauer Zeitung« bringen gerade so viel Politik, als für einen treugesinnten Unterthanen zu wissen nöthig ist, auch bieten sie zngleich eine solide ästhetische Lectüre; Niemeiers »Bote« spricht zum Herzen der Bauern, d. h. zu ihren Pflügen und Kartoffelfeldern; der »Eschweger Anzeiger« verbindet die Kreisamtlichen Bekanntmachungen auf eine sinnreiche Weise mit den ergötzlichsten Anekdoten. Der verschiedenen Provinzialwochenblätter gar nicht zu gedenken; selbst in Marburg erscheint ein solches, znr Ehre der Landesuniversität sei es gesagt, die sonst in der Deutschen Journalistik g a r n i c h t vertreten wäre. An n ü t z l i c h e n landwirtschaftlichen Zeitschriften ist kein Mangel. Außerdem haben alle die Blätter den Vorzug, daß sie unseres Wissens bis jetzt noch n i e verboten wurden.*

Die KASSELSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG war Kassels einziges politisches Blatt. Sie erschien mit *höchstem Privilegium* und fiel entsprechend temperiert aus. Mit auswärtigen politischen Zeitungen ließ sie sich nicht vergleichen. Der im allgemeinen gut unterrichtete Hamburger TELEGRAPH FÜR DEUTSCHLAND stellte die KASSELSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG in eine Linie mit der Frankfurter OBERPOSTAMTSZEITUNG, bezeichnete sie also als Nachdruckblatt. Es hieß dort, beide Zeitungen überböten sich geradezu in der Ausbeutung anderer Blätter, was der KASSELSCHEN ohnehin leicht fallen mußte, weil die vielen Zeitungsverbote der Regierung den Kasseler Lesern Inhaltsvergleiche unmöglich machten. Beide Blätter seien aber das zuzugeben zu feige und versteckten ihre Plagiate hinter nichtigen Abänderungen.

Natürlich ist es müßig, einer Redaktion Vorwürfe zu machen, die über ihre politische und ästhetische Linie nicht frei entscheiden konnte, sondern vom landesherrlichen Wohlwollen abhängig blieb; eher schon, wenn sie nicht versuchte, die wenigen Möglichkeiten zwischen den Zeilen zu sprechen wahrzunehmen. Wie die Kasseler Mentalität aussah, ließ sich an einfachen Beispielen zeigen. Es würde genügen, den einzigartigen Zensurartikel vom 3. Juni 1843 anzuführen, Nachdruck der Rede eines namhaften Politikers, um von der Philiströsität Kasseler Standespersonen zu erfahren. Die stillschweigenden Bedrückungen nahmen solche Formen an, daß Kassel für die Märzrevolutionen möglicherweise mehr politischen Sprengstoff lieferte als Preußen oder Sachsen. Der Jordanprozeß bspw. gehörte zum Schandbarsten, das sich die deutsche Justiz jener Jahre geleistet hat, und führte zu einer eigenen deutschen Jordanpresse, und die Verhaftung Murhards löste gleichfalls helle Empörung aus.

2. Musikkritik

Die offizielle Musikkritik wurde in Kassel vorzüglich von Otto Kraushaar und Friedrich Nebelthau ausgeübt. Andere Musikkritiker sind in jener Zeit nicht namentlich aufgetaucht. Nebelthau, der damals siebenunddreißig Jahre alt war und eine bedeutende Karriere als Jurist und Politiker vor sich hatte, blieb im HOLLÄNDER-Intermezzo offensichtlich ohne eigene Rolle; jedenfalls läßt sich kein bekanntgewordener Bericht auf ihn als den Verfasser zurückleiten. Um so aktiver wurde Otto Kraushaar.

Wie Banck, Becker, Schladebach, Schmidt und andere Wagnerkritiker stand Kraushaar in enger Verbindung zum biedermeierlichen Liedertafelwesen, dem auch in Kassel mehr und mehr Raum zugestanden wurde. Als Schüler Spohrs brachte er eine gründliche musikalische und theoretische Ausbildung mit, die ihm bald den Ruf eines Fachmannes erwarb, wie denn Kraushaar auch starke literarische Neigungen hatte, von denen musiktheoretische Arbeiten und nicht zuletzt sein kritisches Vokabular zeugten. Trotzdem war das zeitgenössische Urteil über ihn sehr unterschiedlich. Natürlich mußte ein Mann mit seinen Kenntnissen in einer musikalisch nicht sehr konkurrenzreichen Stadt wie Kassel bald eine gesellschaftlich führende Rolle spielen. Die Gaßnersche ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHLANDS MUSIKVEREINE UND DILETTANTEN zeigte sich mit ihm äußerst zufrieden — selbstredend; denn Kraushaar war der Vizemusikdirektor der Kasseler Singakademie, die 1820 von Wiegand als Wiegand'scher Gesangverein gegründet worden war, und die mitunter in Spohrs Theater aushelfen durfte. Hier hatte der einunddreißigjährige Kraushaar 1843 auch die Ausbildung des Nachwuchses im Elementargesangsunterricht übernommen. Als Kritiker verstand sich Kraushaar bald in Respekt zu setzen, wenn man seinen mit Fachwörtern gespickten Stil auch mannigfach zu unverständlich fand. Selbst der sonst bissige Referent der EUROPA rühmte ihm nach, *gründliche Kritiken* zu schreiben. Kraushaar belieferte die KASSELSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG und die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Als Komponist war er weniger erfolgreich. Das musikkritisch im allgemeinen sehr verläßliche Hirschbachsche REPERTORIUM ließ an ihm keine gute Seite. Über Kraushaars SECHS LIEDER FÜR EINE SINGSTIMMEA OP. 3 und seine SECHS LIEDER OHNE WORTE OP. 4, die damals zur Besprechung anstanden, urteilte es wahrhaft vernichtend. Dort nannte man den Komponisten Kraushaar schlicht mittelmäßig. Die Melodiephrasen seien bekannt und abgelebt, die Erfindung gänzlich mangelhaft, der harmonische Satz ungeschickt. An keiner Stelle ließe sich etwas Erhebliches bemerken, alles sei Tirade, verbunden mit großer Ungeschicklichkeit und Geschmacklosigkeit in der Auffassung der Texte. *Nichts leichter als dergleichen Sachen zu schreiben. Da braucht's keines Besinnens.*

Zweites Kapitel

Kasseler Holländer-Streitigkeiten. Öffentliche und private Meinungen

I. Spohrs Bemühungen

Wagners Autobiographie blieb zum Kasseler HOLLÄNDER-Intermezzo merkwürdig stumm. Kaum daß sie einige beiläufige Bemerkungen über den reinen Tatbestand einer Kasseler Nachspielung verlor. Dabei hat erweislich keine der wenigen vormärzlichen außerdresdner Erstaufführungen Wagner so tief erfreut wie die Kasselsche HOLLÄNDER-Inszenierung auf Spohrs Anforderung. Das machte Spohrs Name, das machten vor allem die Umstände — Kassel war damals die einzige Bühne, die eine Wagneroper ohne Wagners unmittelbares Zutun nachspielte; in allen anderen Fällen hatte Wagner mit der einen oder anderen privaten Beziehung nachgeholfen.

Den HOLLÄNDER in Kassel auf den Spielplan zu bringen ist eine persönliche Leistung Spohrs gewesen. Spohr betrachtete die ihm anvertraute Kasselsche Bühne nicht als sein privates Spielzeug, wie das viele andere Kapellmeister mit ihren heimischen Spielplätzen besorgten. Ihm ging es ernsthaft weniger um die Befriedigung seines persönlichen Ehrgeizes als um eine Förderung seiner Kunst gerade in ihren jungen Produkten, die er auf diese Weise gleichzeitig kennenlernte wie bekannt machte. Trotz aller ihm auferlegten administrativen Beschränkungen, trotz aller Einseitigkeit in der Anschauung, die sich schon vom mittleren Beethoven abwandte, blieb er für zeitgenössische Musik selbst dann offen, wenn es ihm Mühe bereitete, ihren verschlungenen Pfaden zu folgen. An Wagners HOLLÄNDER fesselte ihn zunächst das Textbuch, dessen Bedeutung er sofort erkannte und das seine Neugier auf die Musik weckte. Er gestand freimütig zu, sich sein Leben lang vergeblich einen Operntext wie diesen zur Komposition gewünscht zu haben. Dann erst lernte er die Musik kennen, die ihm Mühe bereitete. Die technischen Schwierigkeiten machten ihm fürs Orchester zu schaffen, die vielen Modulationen störten seine Vorstellungen vom reinen Gesang ganz erheblich. Später beschwerte er sich offen bei Wagner. Mit seinem Erfolgsbrief vom 6. Juni 1843 an Wagner verband er die Bitte, künftige Arbeiten möchten *weniger schwierige Figuren in den Saiteninstrumenten, weniger Blech, weniger Modulation und etwas mehr harmonischen und melodischen Wohlklang enthalten,* was Wagner offensichtlich ohne Ärger aufnahm. Daß Spohr sich um den HOLLÄNDER mühte, um den jungen Dresdner Kapellmeister für seine eigene Oper DIE KREUZFAHRER eingenommen zu wissen, die nach Dresden eingeschickt wurde, darf nicht einmal vermutet werden; denn damals war das Projekt für Spohr noch gar nicht aktuell. Es sollte, so ließ Wagner später verlauten, überhaupt erst unter dem Eindruck des Wagnerschen HOLLÄNDER entstehen, der Spohr zu einer neuen eigenen Oper ermunterte.

Spohrs ehrliche Begeisterung auch über die Musik zum HOLLÄNDER sprach aus jeder Wagner betreffenden Zeile seines Briefes, mit dem er in jenen Tagen den Freund Amtsrat Lüder eigens dieser Oper wegen nach Kassel einlud: *Dies Werk, obgleich es nahe die Grenze der neuromantischen Musik à la B e r l i o z streift und mir unerhörte Arbeit wegen seiner immensen Schwierigkeit verursacht, interessirt mich doch im höchsten Grade, da es augenscheinlich in reiner Begei-*

sterung geschrieben ist — und nicht wie so Vieles der modernen Opernmusik in jedem Takt das Bestreben, Aufsehen zu erregen oder gefallen zu wollen, heraus- // hören läßt. Es ist viel Phantasie darin, durchaus edle Erfindung, ist gut für die Singstimmen geschrieben, und zwar enorm schwer und etwas überladen instrumentirt, aber voll neuer Effekte, und wird gewiß, wenn es erst in den größeren Raum, ins Theater kommt, vollkommen klar und verständlich werden. Ende dieser Woche beginnen die Theaterproben, auf die ich besonders gespannt bin, um zu sehen, wie sich das phantastische Süjet und die noch phantastischere Musik in Scene ausnehmen werden. In so weit glaube ich schon mit meinem Urtheil im Klaren zu sein, daß ich W a g n e r unter den jetzigen d r a m a t i s c h e n Componisten für den begabtesten halte. Wenigstens ist sein Streben in diesem Werk dem Edlen zugewendet, und das besticht in jetziger Zeit, wo Alles nur darauf ausgehet, Aufsehen zu erregen oder dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen!

Wagner war bei der Erstaufführung nicht in Kassel anwesend. Die Gründe legte er Spohr ausführlich brieflich auseinander: daß die HOLLÄNDER-Oper nur durch einen zielbewußten Opernleiter zum Erfolg zu bringen sei, daß Spohr diese Eigenschaft wie kein anderer besitze, daß er, Wagner, aber nicht sicher hätte sein können, ob *meine Arbeit Ihnen würdig erscheinen konnte, sich ihrer mit solch entscheidendem Interesse anzunehmen, das war der gewiß sehr natürliche Zweifel, der, je näher die Zeit der mir angezeigten Vorstellung rückte, mich immer entmuthigender einnahm, so daß ich es gestehe, wie ich in meinem Kleinmuth nicht wagte, nach Cassel zu gehen, um mich nicht persönlich und zu meiner Beschämung von der Wahrheit meiner Befürchtungen überzeugen zu müssen.* Im damaligen Wagnerbriefwechsel spiegelte sich der ganze Stolz eines jungen Komponisten, der sich dadurch auf eine unerhörte Weise ausgezeichnet sah, daß sich ein Komponist wie Spohr seiner annahm, ohne dazu eigens angegangen worden zu sein. Die persönliche Bekanntschaft zwischen den beiden auffassungs- und altersmäßig so unterschiedlichen Männern ließ noch Jahre auf sich warten und kam erst 1846 in Leipzig zu beiderseitiger Freude zustande. Damals hatte Wagner bereits etliche Mühen wegen der ungehörigen Absage Lüttichaus in Sachen KREUZFAHRER gehabt, zu der man sich wegen der religiösen Wirren von 1845 veranlaßt fühlte. Sie trübte das Verhältnis zwischen Spohr und Wagner nicht. Daß Spohr bald versuchte, auch den TANNHÄUSER nach Kassel zu holen und an der Weigerung des Kurprinzen scheiterte, konnte man ihm nicht vorwerfen. Daß er später, 1850, Wagners Geldbitte mit dem Hinweis ablehnte, selbst zu wenig begütert zu sein, um als Mäzen auftreten zu können, und ihn verwies, seine Lage letztlich selber verschuldet zu haben und sich eben vorerst mit schriftstellerischen Arbeiten helfen zu sollen, war ihm nicht zu verdenken. Es mochte allenfalls dazu beigetragen haben, Spohrs Kasseler Einsatz mit Schweigen zu übergehen und nur einige kritische Bemerkungen über die zweifellos künstlerisch nicht übermäßig starke KREUZFAHRER-Oper offen abzugeben.

Natürlich war Kassel trotz seines vorzüglichen, von Spohr mit viel Liebe verantworteten Spielplans kein Boden für allzu viele Opernwiederholungen. Einmal bedingte die geringe Einwohnerzahl Kassels einen schnellen Wechsel, zum anderen wirkten sich die ständigen störenden und peinlichen Einmischungen des Spohr mißtrauenden Kurprinzen-Mitregenten Friedrich Wilhelm ungünstig aus. Der Kurprinz verlangte wöchentlich zwei Opern bei Verbot kurzfristiger Wiederholungen. So erschienen selbst die Erfolgsstücke des damaligen Kasselschen Repertoires immer nur nach zum Teil monatelangen Pausen und erzielten trotz ihrer erwiesenen Favoritenstellung auf das einzelne Jahr gesehen im Schnitt höchstens vier bis sechs Aufführungen. Um so erstaunlicher war es, daß Wagners FLIEGENDER HOLLÄNDER im Laufe von dreieinhalb Jahren immerhin sieben Vorstellungen erfuhr: die Erstaufführung vom 5. Juni 1843 erlebte Nachspielungen am 10. Juni und am 3. September 1843 (eine von der Presse für den 31. August angekündigte Aufführung

wurde abgesetzt oder vermutlich auf diesen Zeitpunkt verlegt), am 23. März und 12. Oktober 1844 sowie am 6. Januar und 9. April 1846. Danach ruhte die Oper vier Jahre, bis sie am 20. Mai und am 10. Juni 1850 erneut wiederkehrte. Entsprach das weit auseinandergezogene Repertoire somit einer im wesentlichen administrativen Zwangsentscheidung, so ermittelte man die Favoriten allein aus dem Serienerfolg auf Dauer: der FLIEGENDE HOLLÄNDER erzielte 1843 drei, 1844 und 1846 je zwei Aufführungen, Donizettis REGIMENTSTOCHTER vier, vier und drei, Lortzings ZAR UND ZIMMERMANN vier, vier und eine Aufführung, und so weiter; aber während der HOLLÄNDER 1845 und 1847—1849 aus dem Spielplan ausfiel, blieben die Spitzenreiter auch in jenen Jahren auf dem Repertoire. Das war der Unterschied.

In einem Gesamtplan, der zunehmend die neueren Franzosen und die populäre deutsche Theatermusik (Lortzing und Flotow) zu berücksichtigen auferlegte, überraschte die Hartnäckigkeit, mit der sich der HOLLÄNDER in wenn auch unterbrochenen und etwas bescheideneren Dosen auf der Kasselschen Bühne behauptete. Er wurde also von Spohr wie vom Publikum wertgeschätzt, so daß sein Erfolg zwar nicht rauschend, aber doch überdurchschnittlich zu nennen war, auch wenn er der Zahl der Aufführungen nach nur auf ein Drittel bis ein Viertel an die echten Favoritopern heranreichte. Einzig in Kassel blieb demnach der HOLLÄNDER wirklich im Spiel, nicht in Dresden, Berlin oder Riga, wo er nach einigen schnell aufeinander folgenden Aufführungen in Monatsfrist wieder abgesetzt werden mußte. Dieser Umstand zeugte für den im Grunde hochwertig kultivierten Geschmack des Kasseler Theaterpublikums, wie ihn auch der Spielplan allgemein bestätigte, für die besonders vorzüglich gestaltete Aufführung und nicht zuletzt für die pietistisch erweckte Empfängnisbereitschaft einem Stoff gegenüber, der mit Erlösung von Fluch und Not durch aufopfernde Liebe religiöser Erbauung jedenfalls nicht widersprach.

II. Die Kasseler Frage: Erfolg oder Mißerfolg. Erster Parteienstreit

Kassel ist die erste Bühne gewesen, an der es schon vor der Aufführung zu einem heißen Parteienstreit für und wider die Wagneroper kam, der durch die Premiere keineswegs beendet wurde. Darin führte Kassel nur unzählige spätere Inszenierungskontroversen an. Ohne Zweifel rührten die Widersprüche über Erfolg oder Nichterfolg des HOLLÄNDERS in Kassel von diesem Streit her. Alle neutralen oder wagnerfreundlichen Blätter sahen Erfolge, wo die wagnerfeindlichen nur Mißerfolge erblickten. Wieder bildeten die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG, die Hamburger BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR und natürlich die ABEND-ZEITUNG einen gleichgestimmten Block.

Nach den reinen Aufführungsankündigungen in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK, der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK und der Kasselschen Tagespresse begann die Serie der Erfolgsmeldungen mit einer Nachricht in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG am 11. Juni, was weiter nicht überraschte, weil man dort an einem Wagnergedeihen größtes persönliches Interesse hatte. Laube folgte nur zehn Tage später. Seine Meldung in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT war eine Erfolgssammelmeldung: Erfolg in Kassel, Erfolg für Halle, weil in naher Zukunft dort angeblich der RIENZI aufgeführt werden sollte, außerdem Nachrichten über die bevorstehende LIEBESMAHL-Komposition und über Wagners musikalische Leitung bei der Enthüllung des Königsdenkmals. Auch der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK lagen am 6. Juli *Berichte über die Sensation vor*, die der HOLLÄNDER in Kassel und Riga gemacht habe. Wieder einmal stammten die Unterlagen dazu allerdings von Wagner selbst — Schumann hatte auf Veranlassung Wagners durch Friedrich Brockhaus Spohrs Bericht *über die Aufführung und Aufnahme meines fliegd. Holländers« in Cassel* zu lesen bekommen und zusätzlich den an ihn gerichteten Wagnerschen Brief vom 13. Juni 1843 journalistisch ausgewertet, in dem Wagner Schumann bat, über die Aufführung zu berichten. Angesichts der persönlichen Bemühungen Wagners bei Schumann, etwas aus Spohrs Schreiben für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK zu entnehmen, fiel die Notiz auffallend kärglicher aus, als es der doch recht bedeutende Spohrbrief verdiente; ein Zeugnis wohl für das erheblich gewachsene Mißtrauen Schumanns gegen alle Wagner bezüglichen Angelegenheiten. Zahlreiche weitere Informationen folgten gedrängt nach: Man kündigte den TANNHÄUSER an und dazu die Einladung an Wagner, für Wien eine Oper zu schreiben, aus der dann nichts wurde. Am 8. Juli meldete die noch nicht von Schladebach beherrschte ABEND-ZEITUNG Erfolg, am 12. Juli die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG, und zwar für Riga gleich mit, und am 31. Juli zog noch die EUROPA nach. Der Verdacht, Wagner habe den Nachrichtenkorrespondenten in eigener Sache nicht nur für Schumann gespielt, sondern auch andere Blätter bedient, läßt sich wenigstens nicht eigens beweisen, auch wenn er nahe liegt.

Inzwischen drehte sich der Nachrichtenspiegel. Die Gegner formierten sich. Am 4. Juli sprach die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG von *einem sehr zweifelhaften Successe*, am 25. Juli stießen die BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR mit einer schon wertend erweiterten Notiz nach. Die letzte Stimme gehörte der jetzt durch Schladebach kontrollierten ABEND-ZEITUNG an. Sie fühlte sich am 15. November zu einem eigenen Kassel-Nachwort veranlaßt, das, eingebettet in den großen Aufwand eines summarischen Notizbündels, alle Vermutungen ersticken sollte, Wagner sei mehr als ein überall erfolgloser Alltagskomponist; eine Mitteilung über den HOLLÄNDER-Mißerfolg in Kassel durfte darin nicht fehlen.

Aus diesen Notizen allein würde sich die Erfolgsfrage nicht beantworten lassen, weil Erfolg oder Nichterfolg zu sehr eine mental auszuhandelnde Alternative blieben. Erst briefliche Mitteilungen Spohrs an Wagner und weitere informative Berichte legten klar, was sich in Kassel wirklich abgespielt hatte. Spohr ließ keinen Zweifel darüber aufkommen, daß er die Inszenierung als großen Erfolg bewertete. Was er Wagner, möglicherweise unbewußt, verschwieg, weil ihn selber die Oper zu sehr beeindruckte, war der ausschlaggebende Anteil, den Maschinentechnik und Darsteller an diesem Erfolg gehabt hatten. Man müsse unterscheiden, was den Sängern und was dem Komponisten zukomme, meinte der Referent des PLANETEN später, und da schnitt Wagner schlechter ab als das aus dem Spohrbrief hervorging. Die Nachteile seien von den Vorzügen überwogen worden, behauptete die Wagner freundlich gesinnte ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK in ihrem ersten Bericht, dem die SIGNALE ihren albernen Zweizeiler verdankten. Wie die Zusammenhänge wirklich lagen, überlieferte endgültig der Berichterstatter der POSAUNE. Er bestätigte in seinem scharf kritischen Artikel die überwiegend günstige Aufnahme des HOLLÄNDERS. Sie sei in erster Linie der ganz hervorragenden Wiedergabe zuzuschreiben, während das allgemeine Urteil über die Wagnersche Musik weniger schmeichelhaft laute. An dieser Stelle klang durch, daß sich hinter den Kulissen ein interner Primadonnenstreit auf Zeitungsebene zu kreuzen schien. Die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK hatte der Senta-Darstellerin Eder die stimmlichen Fähigkeiten für die Partie bestritten und statt dessen die Sängerin Löw vorgeschlagen. Der Berichterstatter der POSAUNE war anderer Meinung und legte es offensichtlich auf gezielten Widerspruch an. Er schrieb fast mehr über und für die von ihm trotz schwacher Stimme geschätzte Eder als über Wagner, dessen Musik er mit den Worten anderer Kasseler Fachleute bizarr, unstet und zerfahren nannte. Was übrigblieb war die Leistung der Darsteller und der Maschinentechnik, von der sich dieser Kritiker, wie alle anderen auch, zutiefst beeindruckt zeigte.

Im Grunde genommen durften also die einen wie die anderen von Erfolg oder von Nichterfolg sprechen, je nachdem, was sie meinten. Wagner wiederum konnte sich nach der ihm gewordenen Spohrmitteilung zweifellos berechtigt fühlen, an einen großen Erfolg zu glauben. Das stärkte gewiß auch seine Hartnäckigkeit, mit der er u. a. den von Wien ausgestreuten Mißerfolgsmeldungen in einem Privatbrief an Schmidt widersprach und sich zum Beweis auf Spohr und auf die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK berief. Schmidt dankte böse, und die SIGNALE kommentierten höhnisch hinterdrein, Spohr sei ein *guter, alter Mann*, auf den sich schon viele bezogen hätten, die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK *eine alte Frau*, auf die sich niemand bezöge.

III. Kasselsche Lokalpresse

1. Allgemeines

An Lokalpresse kam für Kassel nur die KASSELSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG in Frage, die in ihrer Beilage sporadisch auch Musikkritik trieb. Ob die HANAUER ZEITUNG über die HOLLÄNDER-Erstaufführung berichtet hat, läßt sich nicht sagen, weil offensichtlich kein Exemplar dieses auch in Kassel gelesenen Blattes mehr vorhanden ist. Auch von der KASSELSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG gibt es vom Jahre 1843 nur noch die ersten drei Quartale.

Die KASSELSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG hat insgesamt viermal in drei verschiedenen Nummern über den HOLLÄNDER berichtet. Sie brachte am 29. Mai eine Aufführungsnotiz, am 12. Juni eine Doppelkritik und acht Monate später einen weiteren Bericht über die neuerliche Frühjahrsaufführung der Oper. Die Septemberaufführung von 1843 fand keine Beachtung, es sei denn, der Artikel wäre erst im Oktober erschienen, was wegen des Quartalverlustes Oktober-Dezember 1843 der KASSELSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG nicht mehr nachgewiesen werden kann. Ohne Echo blieben auch die Oktoberaufführung 1844 und die beiden Aufführungen von 1846. Alle erhaltenen Berichte haben offensichtlich verschiedene Verfasser gehabt. Nur einer von ihnen ließ sich erkennen: Otto Kraushaar.

2. Otto Kraushaar

Kraushaars Bericht war feindselig und philiströs. Aus ihm sprach die ganze liedertafelnde Beschränktheit des theoretisierenden biedermeierlichen Komponisten der dritten Garnitur. Kraushaar brachte es in seinem unreifen Artikel sogar fertig, der Oper eigentliche Musikalität abzusprechen. Er fand die Einzelheiten zwar originell, charakteristisch und mitunter geistreich; aber es fehlte ihm an musikalischer Selbständigkeit im Sinne von formaler Autonomie. Jeder Satz seiner Kritik war von Besserwisserei gezeugt. Wagner habe die Modulationsgesetze nicht beachtet; er habe eine dem Text entsprechende Charakteristik getrieben, die Kraushaar Tonmalerei nannte, die aber niemals als Bestandteil eines geregelten Musikstückes gelten könne; er habe nur die äußerliche Seite der Musik begriffen und ihrer tieferen Bedeutung nicht nachgespürt; er habe sich nicht genügend mit Analysen an wirklichen Meisterwerken geübt, und so sei es bedauernswert, daß ein so begabter Komponist *statt sich die anerkannt besten Tonwerke aller Zeiten // zu Vorbildern zu nehmen, mit aller seiner Kraft sich der Richtung der sogenannten neuromantischen Schule* zuwende. Zur Charakterisierung Kraushaars würde dieser eine Satz schon genügen. Ihn ärgerten Akkordbildungen, die nach der Regel — *in Hinsicht auf die Modulationsgesetze*, wie das in Kraushaars schwerfälligem Deutsch hieß — nicht gelten sollten. Seine im Theorieunterricht erworbenen und mit eigenen Spekulationen eher eingeengten statt erweiterten Kenntnisse machten aus ihm den Schulmann, der im Zeigefingerstil überholte Stimmführungs- und Harmoniegesetze lehrt und ärgerliche Noten erteilt und für jede Öffnung oder auch nur Sinnerfüllung einer Regel unempfängliche Scheltworte erübrigt. Kraushaar liebte Fachschlagwörter möglichst unverständlichen Inhaltes wie bspw. »tonisch«, einen Begriff, den er eher zuviel als zuwenig und in der HOLLÄNDER-Kritik allein dreimal in einem einzigen Satz anbrachte, ohne daß sich hätte herauslesen lassen, was er genau darunter verstand. Der Schluß seiner Kritik streifte an unfreiwilligen Humor: er gestand zu, Wagner sei an einigen Stellen seiner Musik möglicherweise der Gedanke aufgetaucht, daß Komponieren mehr bedeute als Akkorde nach den Regeln der Stimmführung aneinanderzureihen! Dabei blieb es für Kraushaar. Regellosigkeit, Wühlen in chromatischen Tongängen und wenig melodische Lichtblicke — mehr erfaßte er vom HOLLÄNDER nicht.

Spohrs Ärger über Kraushaars Kritik ist glaubwürdig überliefert. Er gründete sich auf die nach Meinung Spohrs Voreiligkeit, mit der es ein junger Mann nach einer einzigen Aufführung gewagt hatte, über ein geistig so neuartig schweres Werk wie den HOLLÄNDER mit einem entschiedenen, noch dazu absprechenden Urteil hervorzutreten, während sich Spohr noch nach vierzehn Proben unschlüssig zurückhielt. Als er sich dann für Wagner erklärte, beendete er auch den Parteienstreit im ausführenden Personal, so daß die Stimmung nach der ersten Aufführung freundlich-friedlich gegen Wagner umschlug, was der mißgünstige Korrespondent des Leipziger PLANETEN mit bösen Randbemerkungen über Spohrs Autorität begleitete. Insbesondere nahm man Spohr die Kritik an Kraushaar übel. Meinung sei Meinung, meinte dazu der PLANET, und es komme dabei nicht auf Richtigkeit an. So las sich das kurioserweise.

3. Librettofragen

Ganz anderes Format hatte der zweite Bericht, der von einem offensichtlich sehr gewandten Literaten herrührte. Er beschränkte sich auf das Opernbuch und machte nur hin und wieder einen Ausflug ins Musikalische. Wo Kraushaar nur von einer für die Oper passenden Textform zu sprechen wußte und das auch noch in Form einer doppelten Negation ausdrückte, stellte der Kasselsche Anonymus in seiner Fortsetzung des Kraushaar-Artikels voller Bewunderung die librettistische Leistung Wagners heraus. Er begriff sehr scharf, wie groß der Unterschied zwischen Wagners Buch und *dem zusammenhanglosen, mißgestaltigen Unsinn* war, *dem grauenvollen Fatalismus und der stupiden Zufälligkeit, worauf so viele heutige Spuk- und Teufels-Opern, deutscher und französischer Arbeit, gebaut sind und wo neben dem Genuß, den so viele darin enthaltene musikalischen Reize gewähren, das Bedauern erzeugt wird, daß so viel Talent an arme und trostlose Erfindungen verschwendet ist.* Wagner wurde Dichtertum nachgesagt. Der Literat, der im übrigen zu denen gehörte, die Marryat als Wagners Vorlage nannten, erkannte, was der Musikwissenschaftler geflissentlich nicht verstand: die poetische Kraft Wagners. Sobald es allerdings um die Musik ging, war es auch mit seinem Enthusiasmus vorbei. Da stimmte er sich merkwürdig auf Kraushaar ein. Er generalisierte und analogisierte und blieb trotzdem interessant. Ihm fielen schlechte Opernbücher ein, die der Komponist mit aus dem Text nicht zu entnehmenden Beziehungen vollstopfte — und er verglich sie mit guten Opernbüchern, deren Beziehungsreichtum die Musik nicht erfasse, und er sah darin ein eigentümliches Gesetz. Das HOLLÄNDER-Buch zählte er mit. Sein malerischer und plastischer Teil werde von der Musik erfüllt, der eigentlich musikalische dagegen nicht, behauptete auch er. Das Phantastische und Gespensterhafte sei erfahren — und er brachte eindrucksvolle Beispiele dafür —, das Rührende und Gefühlshafte weniger. Der Verfasser wollte damit ein Qualitätsmißverhältnis zwischen Buch und Musik zum Ausdruck bringen — aus dem Libretto hätte sich seiner Meinung nach mehr machen lassen.

Dieser Artikel in der KASSELSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG ist der erste einer langen Reihe von selbständigen Arbeiten, die Wagners Dichtertum anerkannten. Bis dahin wurden die librettistischen Qualitäten Wagners mehr oder weniger beiläufig, wenn auch meist anerkennend erwähnt. Der Kasselsche Artikel widmete sich dagegen dem Thema ausführlich und gründlich; das verlieh ihm eine historische Sonderstellung.

Nur kurze Zeit später gelangte der PLANET-Berichterstatter zu einem anderen Ergebnis. Durchaus möglich wäre es, daß er auf den Kasselschen Anonymus zielte, wenn er sich

vor allem gegen die dort ausdrücklich als sinnvoll gewürdigte Personalunion von Dichter und Musiker wendete. Ihm schien der Text schlechter als die Musik. Der Kritiker kam allerdings nicht eben aus romantischen oder nachromantischen Kreisen. Für den ganzen Handlungsverlauf hatte er keinen Sinn. Er bestritt die technische Ausführbarkeit des ersten und dritten Aktes. Selbst bei maschinentechnisch bester Ausrüstung könnten die Szenerien nicht illusionistisch ausreichend dargestellt werden und blieben deshalb Spielerei. Mehr noch störten ihn psychologische Fehler: daß Daland den Holländer nicht erkennt, obwohl sein Bild daheim in der Stube hängt; daß er die eigene Tochter an einen Fremden geradezu verkauft, obwohl zu einer solchen Handlung kein Motiv in seinem Charakter zu entdecken sei. Für Wagner blieb am Ende nichts mehr übrig als die Versicherung, gute Fonds und musikalische Kenntnisse zu besitzen und eine Hoffnung für die Zukunft zu sein.

Des Lokalkritikers Schlußwort in der KASSELSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG galt dagegen dem Kasseler Maschinenmeister, den auch er rückhaltlos bewunderte. Seine plastische Inszenierungsbeschreibung dürfte dann unter der Hand in manch anderen Bericht eingeflossen sein.

4. *Rechtfertigung als Ausklang*

Ein Jahr nach diesen Artikeln sollte man Wagner in ebenderselben KASSELSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG auch musikalisch auf das glänzendste rechtfertigen. Ein wieder anderer und offensichtlich unbefangenerer Berichterstatter als Kraushaar würdigte die vierte Aufführung des HOLLÄNDERS, die schon ins Jahr 1844 fiel. Jetzt hieß es in der KASSELSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG auf einmal umgekehrt: man habe dem Komponisten anfänglich viele Vorwürfe gemacht, indem man seine Anforderungen als zu hoch, die Chromatik als von ihm zu häufig verwendet bezeichnete. Aber Wagners Phantasie sei stärker gewesen. Mit jeder neuen Aufführung wachse das Interesse am HOLLÄNDER, spreche die Mischung nicht zuletzt von Derbheit und Phantastik, *der Wiederhall von Wogengeräusch, Sturm, Freudenjubel und Schmerzensruf aus ungemessenen ozeanischen Räumen* die Einbildungskraft mehr an.

Wagner konnte zufrieden sein, zumal die überhaupt letzte Meldung über das Kasselsche Intermezzo in einem Nachdruck dieses Lokalberichtes in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK bestand (12. April 1844). Ein einziger Satz allerdings war in dieser glänzenden Kritik schwerwiegend zu viel: daß sich wie in Dresden und Berlin auch in Kassel der Beifall von Aufführung zu Aufführung steigere. Er verriet des Verfassers werbende Befangenheit für Wagner. Wie in Dresden und Berlin — aber in beiden Städten war es dem HOLLÄNDER doch gerade nicht gut ergangen! Um gezielte Apologie handelte es sich hier, der hartnäckigen Kasselschen Partei der Wagnergegner noch schnell einen Nasenstüber zu versetzen. Wagners HOLLÄNDER sollte demnach von Mal zu Mal stärker wirken, das Publikum begeisterter sein, der Erfolg größer, in Dresden, in Berlin, in Kassel. In Wahrheit erlebte der HOLLÄNDER bis zum Berichtstag in Dresden, Berlin und Kassel je vier Aufführungen. Zwölf Aufführungen in drei Städten im Zeitraum von anderthalb Jahren — es gehörte schon eine gehörige Menge Voreingenommenheit dazu, aus einem solchen Tatbestand einen steigenden Opernerfolg herauszulesen. Die Provokation, die das Publikum bevormunden sollte, mißlang auch hier. Trotz des Überspielungseffektes, gut zu nennen, was die Mehrheit gerade nicht gut fand, und dabei so zu tun, als sei selbstverständlich, was es eben nicht war, faßte die Oper keinen unbestreitbar festen Fuß.

IV. Ausstrahlungen

1. *Allgemeines*

Das Echo der überlokalen Presse auf den Kasselschen HOLLÄNDER wurde im Wesentlichen schon geschildert. Die Leipziger Lokalpresse stimmte sich auf Erfolg ein, die Leipziger belletristische Presse eher auf Mißerfolg. Die anderen Organe urteilten gemischt. Die beiden großen Leipziger Musikfachzeitschriften jedenfalls wollten Wagner wohl oder waren einseitig unterrichtet. Die anderen kleineren Blätter reagierten in einigen Fällen sehr böse. Die Hamburger BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR taten den Fall Wagner fast verächtlich ab: *Viel Lärmen um nichts* — hieß es, *d. h. nichts Originelles, dabei melodiearm*, und es klang in der apodiktischen Vereinfachung wie den *Signalen* abgelauscht. Der Korrespondent der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK war anderer Meinung: er rühmte drei Wochen vorher gerade die Originalität des Werkes. Ihn schrieben die SIGNALE aus. Was zustande kam war ein Schulbeispiel informationsdemagogischer Manipulation. Es charakterisierte die Musikzeitschrift für diejenigen übel genug, die um die Zusammenhänge wußten, und es machte jede Prognose über die künftige Behandlung der Wagnerfrage dort leicht.

2. *Informationsdemagogie — Allgemeine Theater-Chronik und Signale für die musikalische Welt*

Unmißverständlich waren die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT auf Kampf eingestellt. Man hat die kuriose Kritik über den HOLLÄNDER, die nichts als die imposanten Seeschiffe zu melden wußte, oft genug belacht, und man hat auch aus dieser Zweisatzkritik auf die Animosität der Zeitschrift gegen Wagner geschlossen. Was man nicht gesehen hat, war die Herkunft dieser Notiz; denn diese allein legt die psychologische Situation frei. Die Notiz entstand nicht selbständig, sondern wurde der zwei Wochen vorher erschienenen längeren Kritik der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK entnommen.

Wie die Sache zustandekam, läßt sich auf zweierlei Weise erklären: entweder hat der Korrespondent der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK denselben Bericht auch an die SIGNALE geliefert, die dann nur den ersten und letzten Satz nahmen, sinngemäß umstilisiert (CHRONIK: *Der fliegende Holländer, rom. Oper in 3 Akten, von Richard Wagner, wurde am 5. Juni zum ersten Male aufgeführt, und mit lautem, entschiedenem Beifalle, welcher sich von Akt zu Akt steigerte ... Dieselbe Auszeichnung wurde auch dem Maschinisten Hrn. Hoffmann für die äußerst zweckmäßige Construirung der beiden imposanten Seeschiffe, die mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit dahinsegelten, zu Theil.* — SIGNALE: In Cassel wurde Wagners neueste Oper: *der fliegende Holländer gegeben. Zwei imposante Seeschiffe, die mit bewundernswürdiger Leichtigkeit über die Bühne segelten, erregten großen Enthusiasmus.*) — oder aber der SIGNALE-Bericht war überhaupt nur ein Raubdruck aus der CHRONIK, der man diesen Satz als nach den Vorstellungen des damaligen Journalismus besonders pikant entnahm. Das eine würde zur Mentalität der SIGNALE-Redaktion so gut passen wie das andere.

Wie auch immer diese Notiz als Korrespondenz oder als Nachdruck zustandekam, in beiden Fällen muß die Notiz psychologisch anders beurteilt werden als wenn sie als Nachricht für sich entstanden wäre. So erst wurde nämlich die Informationsdemagogie überdeutlich, alles zu streichen, was für Wagner sprach, alles zu lassen, was gegen ihn stimmte, oder eigentlich, wie in diesem Falle, den ursprünglichen Bericht so raffiniert zu verstümmeln, daß sich die Tendenz einer aufrichtig bewundernd gemeinten Kritik in ein noch dazu umwerfend ironisch gefärbtes Gegenteil verwandelte. Der Korrespondent der

ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK war ja kein blinder Wagnerjünger. Er kritisierte die überladene Instrumentation, die oft nicht singbare und teilweise unpraktische Stimmführung; aber er stellte ausdrücklich heraus, daß der HOLLÄNDER zu den besseren neueren deutschen Opern zähle, daß die Vorzüge die Nachteile überwögen, daß die Oper originell, charakteristisch und genial sei, und er lobte dann am Ende die Maschinentechnik. Bis auf die umfrisierte technische Leistung unterschlugen die SIGNALE alles, um so dem Bericht mit gutem Grund einen gänzlich verkehrten Sinn zu verleihen; schließlich hatten sie nur kurz zuvor anläßlich der Dresdner HOLLÄNDER-Erfolgsmeldung ihren Lesern eine Privatstimme übermittelt, die Oper sei das langweiligste, was sich denken lasse. Wie sollte man jetzt also ohne einen einigermaßen peinlichen Gesichtsverlust einen neuerlichen Erfolg melden? So manipulierte man lieber in einer Weise, die jedem Intrigenpolitiker Ehre gemacht hätte — daß sich die Zeitschrift damit in die Nähe der Hetzpresse gesellte, wird die Redaktion kaum gekümmert haben.

Zweiter Abschnitt

Hamburg

Erstes Kapitel

Die Vorgänge

Die Hamburger RIENZI-Inszenierung vom 21. März 1844 brachte Wagner den größten geschlossenen Presseerfolg, der einer seiner Unternehmungen außerhalb Dresdens in den Jahren vor 1850 beschieden war, obwohl die Veranstaltenden sowohl in ihren wirtschaftlichen Erträgnissen wie in ihren Hoffnungen, durch Hamburgs Vorbild das Stück bald auch auf anderen Bühnen nachgespielt zu sehen, herb enttäuscht wurden. Wagner mußte das um so bitterer empfinden, als die Cornetsche Bühne mit Tantiemeleistungen sehr autorenfreundlich umzugehen pflegte. Mangels gesetzlich verankerter Tantiemezahlungsverpflichtungen besaßen die wenigen Direktionen, die sich zu Zahlungen durchgerungen hatten (außer Hamburg nur noch die von Berlin und Wien), die Möglichkeit, die Höhe der Ausschüttungen nach freiem Ermessen selbst zu bestimmen. Cornet verfuhr dabei anerkannt großzügig, indem er lebenden Autoren von jeder achten Vorstellung ihres Werkes ein Drittel der Bruttoeinnahme als »Tantieme-Benefiz« zubilligte. Auch Wagner zog daraus seinen Nutzen, nachdem ihm die Vorstellung vom 30. August 1844 die wenn auch bescheidene Summe von 357 Talern und 11 Schillingen zubrachte. Für diese Regelung sprachen bei Cornet ebenso sehr ideelle wie taktische Überlegungen: einmal war Cornet kein Theaterdirektor üblichen Zuschnitts, sondern ein Mann von wenn auch umstrittenem Format, dessen weitreichende Theaterreformpläne mit eine erhebliche soziale Besserstellung der Bühnenautoren in Deutschland vorsahen, zum andern machte ihm gerade damals die Konkurrenz des Thalia-Theaters viel zu schaffen, so daß es nahelag, mit entsprechend einladenden Honorarangeboten die besseren Autoren in sein Stadttheater zu ziehen.

Die blanken Tatsachen der Hamburger RIENZI-Inszenierung sind in der Folgezeit redlich durcheinandergebracht worden, und selbst noch der RIENZI-Abschnitt in Hermann Uhdes Darstellung des Hamburger Stadttheaters in der Zeit zwischen 1827 und 1877 enthält etliche Datierungsfehler. Uhdes Buch erschien bereits 1879. Von Glasenapps Wagner-Biographie kannte der Verfasser demnach nur die erste Auflage, deren Schilderung der Hamburger Vorgänge er zu Recht als *auffallend lückenhaft und entstellt* kritisierte. Aber mit seinen eigenen Datierungen — nicht mit seiner allgemeinen Wertung der RIENZI-Inszenierung für Hamburg — hatte er auch

nicht allzu viel Glück. Während spätere wagnerianische Nachrichten voller Empörung verbreiteten, die Oper sei bereits nach der siebten Vorstellung abgesetzt worden, um darin weitere Belege für die methodisch betriebene Unterdrückung des frühen Wagner zu finden, wußte Uhde von zehn Vorstellungen zu berichten, offenbar durch überlieferte irrige Meldungen verleitet, Cornet habe die Gewohnheit gehabt, jeweils die zehnte Vorstellung einer Aufführung als Benefiz für den Autor zu bestimmen. In Wirklichkeit ist der RIENZI damals insgesamt achtmal in Hamburg gegeben worden, und zwar am 21., 24., 28. und 31. März, am 7. und 17. April sowie am 15. und 30. August 1844, also nicht siebenmal, um die Tantiemen zu sparen, und nicht zehnmal, weil die nachgewiesene Tantiemezahlung zehn Aufführungen voraussetzen sollte. Dann erst ruhte die Oper. Diese Zählung stimmt allein mit der Theaterberichterstattung der Hamburger Presse überein, insbesondere mit der des sehr genau datierenden FREISCHÜTZ. In der Literatur geistert dazu die Lesart, Cornet habe sich zu dem vorgezogenen Schritt, bereits die achte und nicht erst die zehnte Vorstellung zum Benefiz zu erklären, entschlossen, nachdem die Aussichtslosigkeit zu erkennen gewesen sei, noch eine zehnte Aufführung heranzubringen. Dem stehen allerdings alle offiziellen Verlautbarungen des Stadttheaters entgegen, vor allem die Ankündigungen in den Zeitungen und Zeitschriften, die von der achten und nicht von der zehnten Vorstellung als der Benefiz-Vorstellung sprechen; dem steht weiter entgegen, daß damit übereinstimmend alle Hamburger Zeitungsberichte von der achten RIENZI-Vorstellung als dem Wagner rechtens zustehenden Benefiz wußten. Möglicherweise ist der Irrtum durch Wagner selbst verschuldet worden. Er schrieb am 29. August 1844 einen dankbar-launischen Brief an Cornet, dem die Lesart von der vorgezogenen Benefizveranstaltung unterstellt war. Allerdings stützte sich Wagner auf Mitteilungen Tichatschecks, der ihm über Tantiemefragen Auskünfte erteilt hatte und ihm Anlaß gegeben haben mag, an eine vorverlegte Benefizvorstellung zu glauben. Tichatscheck sang die beiden Hamburger Augustvorstellungen, die von der Hamburger Presse dank des Aufsehens, das sie erregten, zum Gegenstand eigener, meist rühmender Besprechungen gemacht wurden; er sang die Titelpartie also nicht dreimal, wie Uhde behauptet, bei dem im übrigen Einzeldaten fehlen. Weitere Vorstellungen unterblieben, weil mit dem Abgang Tichatschecks die Voraussetzungen für ein Verbleiben des RIENZI auf dem Hamburger Spielplan nicht mehr gegeben waren. Die Benefizsumme soll Wagner nach Uhdes Unterlagen schon im August erhalten haben; aber auch das ist wenig wahrscheinlich, weil das Benefiz auf den vorletzten Augusttag fiel und die fragliche Summe demnach unmöglich noch im August an den inzwischen längst wieder in Dresden weilenden Komponisten ausgezahlt worden sein konnte.

Damit begann das Hamburger Intermezzo für Wagner glücklicher als es endete. Der Premierenerfolg, gemessen am Maßstab eines überdurchschnittlichen Publikumszustroms hatte jedenfalls schon vorher festgestanden, weil die erste Hamburger RIENZI-Aufführung gleichzeitig das Benefiz für den Hamburger Publikumsliebling Wenzel Wurda war. Wurda, dessen Werdegang von Berlin über Wien und Neustrelitz nach Hamburg bis hin zur Mitdirektion des Stadt-Theaters im Jahre 1847 in den musikalischen Fachzeitschriften verfolgt werden kann, hatte sich als Hamburger Startenor schon öfters neue Opern zu Benefizveranstaltungen herangeholt. Dieser Gewohnheit Wurdas verdankte nicht zuletzt auch Wagners RIENZI seinen Einzug in das Stadt-Theater von Hamburg. Das schloß allerdings nicht aus, daß Wurdas Stimmittel für die Darstellung der anstrengenden und auch gestalterisch neuartigen Heldentenorpartie nicht mehr reichten. Wagner erfuhr das bald zu seinem Leidwesen, die Hamburger Kritiker wußten um die Mängel schon seit Jahren, ohne im allgemeinen anders als bloß beiläufig darauf hinzudeuten; denn nach wie vor stand Wurda beim Hamburger Publikum in großer Gunst und bot deshalb Komponist wie Direktion mit der Wahl der Oper und der Übernahme der Titelpartie die denkbar besten Sicherungen für einen äußeren Erfolg. Daß weder Publikum noch Kritik ihren Liebling im Stich lassen, sondern ganz im Gegenteil bemüht bleiben würden, ihm aus seinem RIENZI-Benefiz eine möglichst hohe Einnahme zuzuschwenken, war füglich anzunehmen, und Erwartungen, um nicht zu sagen Berechnungen dieser Art erfüllten sich ja zunächst auch; denn obwohl sich bei der ersten Aufführung tatsächlich

zeigte, daß Wurda den Anforderungen der Partie nicht mehr gewachsen war, wurde ihm und dadurch natürlich auch dem Stück ein triumphaler Empfang bereitet, der sich allerdings entgegen der auch von den Hamburger Blättern geäußerten Mutmaßungen nicht in die Zukunft hinein fortsetzte. Wie weit Wurda dafür allein verantwortlich zu machen war, bleibe dahingestellt. Die Kritiken deuteten jedenfalls die Interpretationsschwächen des Tenors diesmal sogar recht unmißverständlich an; und wenn man gleich nach den ersten Aufführungen die Gastspiele Tichatschecks gerade als Rienzi sehnlichst erwartete, so keimte in Meldungen, erst Tichatscheck sei zu zeigen befähigt, welcher Glanz der Rienzi-Partie innewohne, notgedrungen das Mißtrauen ausgerechnet gegen den Mann, dem Hamburg vordringlich die Bekanntschaft mit der neuen Oper verdankte, aber auch wohl das Bedürfnis, dem Stück ein Alibi zu verschaffen, als sich seine Ausstrahlung als unerwartet gering abzeichnete.

Es müßte sehr genau geprüft werden, wie weit Wurdas Versagen von der späteren Wagnerpresse zusätzlich hochgespielt worden ist, um den, auf die Dauer gesehen, Mißerfolg des RIENZIS zu verharmlosen. Wagner selbst stimmte bereits solche Saiten an. Seine Briefe an seine Frau sind angefüllt mit abfälligen Bemerkungen über Wurda, den er *schrecklich ledern* nannte. *Wurda kam nicht dem Schatten Tichatschecks gleich, wiewol er einzelnes recht gut sang.* Wagner wird kaum übertrieben haben, obwohl er später sogar über Tichatschecks Gesang nur noch böse Bemerkungen machte, die zum Geschichtlichen wie zu seinen Dresdner Äußerungen im Widerspruch standen. Im Versagen oder im teilweise Versagen Wurdas enthüllte sich aber kaum der einzige Grund für die Notwendigkeit, die Oper vom Spielplan abzusetzen. Schließlich wurden auch die technisch so schweren Meyerbeer-Partien vielfach ungenügend gestaltet, ohne daß dadurch dem Meyerbeer-Erfolg größerer Abbruch getan worden wäre. Eher mußte auf die gegenüber Dresden ganz andersartige Hamburger Mentalität verwiesen werden, die doch stärker das Unterhaltende und nicht das Bildende oder politisch Engagierte honorierte.

Cornet jedenfalls ließ nichts ungetan, dem RIENZI eine für Hamburger Verhältnisse geradezu einzigartige Darstellung zu ermöglichen, wie sie in solch überwältigender Form noch keiner anderen Operninszenierung zugedacht worden war. Uhde ging soweit, in der RIENZI-Produktion den Glanz- und Gipfelpunkt des Cornetschen Direktorats zu sehen, das immerhin von 1841 bis 1847 währte. Cornet selber reiste nach Dresden, um sich die Originalgestalt der Oper einzuprägen, und als es soweit war, mußte Wagner eigens nach Hamburg kommen (er traf dort am 14. März 1844 abends gegen 19 Uhr ein), die Gesamtinszenierung und die letzten Proben überwachen sowie die ersten beiden Aufführungen dirigieren, eine Geste, die man Cornet hoch anrechnete. Von den ihm so selbstlos zur Verfügung gestellten Mitteln machte Wagner mehr als ausgiebigen Gebrauch. Er erklärte zunächst die Zahl der Mitwirkenden für nicht ausreichend und verlangte eine Erweiterung sowohl des Chor- wie des Orchesterteils im ziemlich bedeutenden Umfang von teilweise mehr als die Hälfte des ursprünglichen Bestandes. Beides wurde ihm von Cornet ohne Umschweife bewilligt, so daß schließlich 70 Choristen (statt vorher 40) und 65 Instrumentalisten im Einsatz waren, das Musikkorps der Hamburger Garnison, das Wagner auch noch für sich zu gewinnen wußte und das auf der Bühne agierte, mit inbegriffen. Die Kostüme gelangen pomphaft, an den Dekorationen hatte man ebenfalls nicht gespart, so daß es nur zu verständlich schien, wenn etliche hellhörige Zeitungen schon vor der Aufführung auf das bevorstehende, offensichtlich unerhörte Hamburger Theaterereignis hinwiesen und mit ihren gezielten und begeistert-begeisternden Vorberichten die allgemeine Erwartung nicht nur vergrößerten, sondern im Sinne einer bereits wagnerfreundlichen Werbung beeinflußten. Am weitesten ging darin die ZEITUNG DES HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN, die jetzt schon den RIENZI als eine *der großartigsten Tonsetzungen*

neuerer Zeit ansprach, was Wagner wie Cornet und Mühling (der Mitdirektor*) bei den mindestens 3000 Abonnenten des Blattes mit Vergnügen zur Kenntnis nehmen mochten. Ein anderes Blatt, die HAMBURGER MORGENZEITUNG, meinte, man habe Ursache, das Wurdasche Benefiz als *außergewöhnliche Theatererscheinung* zu bezeichnen, wozu die Anwesenheit Wagners und seine den Proben zugewendete Sorgfalt wesentlich beitrage. Auch später haben die Hamburger Zeitungen der Sorgfalt der Vorbereitungen wie der Pracht der Aufführung des RIENZI immer wieder volle Anerkennung gezollt. Sie stimmten darin überein, die Cornetsche Aufführung als ein ebenso authentisches wie aus dem Rahmen fallendes Hamburger Ereignis zu erklären, dessen Erfolg bei Publikum und Presse ganz außergewöhnlich gewesen sei.

Wagner selber war später anderer Meinung. Er hat an der ihn einstmals so beflügelnden Hamburger Aufführung trotz allen Entgegenkommens von Cornet keine gute Seite mehr gelassen. *Ich quälte mich in den Proben mit schlecht bestellten, nur auf den gemeinsten Theaterflitter berechneten Mitteln in der Weise ab, daß ich, erschöpft und steten Erkältungen ausgesetzt, meine Ruhezeit fast nur im einsamen Gasthofzimmer zubrachte. Meine frühesten Erfahrungen von übel begründetem, seichtem Theaterwesen traten von neuem an mich heran. Besonders niederdrückend war es mir, gewahr zu werden, daß ich in das Interesse der niedrigsten Tendenzen des Direktors* Cornet *als unbewußter Mitschuldiger gezogen war. Er hatte es durchaus nur auf ein gemeinsames Verblüffen abgesehen, und mir sollte der Erfolg davon seiner Meinung nach gut bekommen, indem er mich, neben einem geringeren Honorar, auf zukünftige Tantiemen verwies. Die Würde der szenischen Ausstattung, wie er sie seinerseits auch gar nicht begriff, wurde vollständig dem lächerlichsten Flitterschein aufgeopfert, und durch vielerlei Aufzüge, zu welchen er die Kostüme von allen vorrätigen Feenballetts verwendete, glaubte er, wenn sie nur recht bunt aussähen und recht viel Menschen dabei über die Szene zögen, das // Hauptsächlichste zu meinem Erfolge zu liefern. Das Traurigste war der Sänger der Titelrolle, ein älterer, schwammiger, stimmloser Tenorist, Herr* Wurda, *welcher den Rienzi mit dem Ausdruck seiner Lieblingspartie, des »Elvino« in der »Somnambula«, sang. Er war so unausstehlich, daß ich auf den Einfall geriet, bereits im zweiten Akte das Kapitol zusammenbrechen zu lassen, um ihn in dessen Trümmern zu begraben, womit allerdings auch verschiedene dem Direktor an das Herz gewachsene Aufzüge verlorengegangen wären.*

Am Premierentag war das Haus erstickend überfüllt. Der Referent der JAHRESZEITEN sah sich sogar genötigt, die Oper nach dem ersten Akt zu verlassen und seine Leser mit dem Besuch einer späteren Aufführung zu vertrösten, weil er vor lauter Stehplätzen von der Bühne nichts zu sehen bekommen hatte. Allerdings blieb die Anteilnahme der Hamburger Bevölkerung an der Wagneroper nicht lange in dieser Weise rege. Schon bald kündigten sich Ermüdungserscheinungen an, lichteten sich die Reihen der Besucher zusehends, bis eine der letzten Vorstellungen, wahrscheinlich die vom 17. April, vor halbleeren Stuhlreihen spielte, was zwar Wagner in seinem Dankschreiben an Cornet mit Galgenhumor vermerkte, Cornet aber sicherlich seine Verschätzung des Publikumserfolges der Oper klarmachte. Vier Monate blieb sie jetzt liegen, bis Tischatschecks Hamburger Gastspiele das Interesse der Hamburger am RIENZI noch einmal kurz entfachte — dann sank Wagners Stern in Hamburg allen gegenteiligen Presseprophezeiungen zum Trotz so schnell, wie er aufgegangen war. Fortan war aber auch die avantgardistische Rolle Hamburgs in der Geschichte der Wagnerkritik ausgespielt.

* Beider Ansehen, Auftreten, Wirken und Verhältnis zueinander charakterisierten zur Genüge die Beinamen, die sie sich erwarben: Julius der Gütige (= Mühling) und Julius der Tyrann (= Cornet).

Zweites Kapitel

Hamburgs Handelsliberalismus. Auswirkungen auf Pressewesen und Theater

I. Der Zwang zum Liberalismus — Hamburgs Handels-, Wirtschafts- und Außenpolitik

Mit dem Ruf der Freien und Hansestadt Hamburg stand es im Jahre 1844 im übrigen Teil Deutschlands nicht gerade zum besten. Man warf dem Hamburger Senat wie fast allen der damals bestehenden rund eineinviertel Dutzend Hamburger Blättern literarisches Desinteresse, merkantile Beschränktheit und isolationistische Eigenbrötelei vor; das waren Anklagen, die in erster Linie der Enttäuschung über die Hamburgische Handelspolitik entsprachen, mit der die Einheitsbestrebungen der Vormärzzeit durchkreuzt zu werden drohte. So stellte sich der hamburgische Rat gegen die Förderungen des Zollvereins, dessen Schutzbestimmungen zwar einen wesentlichen Schritt weiter auf dem Wege zur erwünschten deutschen Einheit bildeten, der hamburgischen Vorstellung vom Wesen des freien Handels jedoch streng widerrieten. Eine Reihe anderer unglücklich gehandhabter politischer Unternehmungen wie etwa die sehr umstrittene Haltung Hamburgs in der Hannoverschen Sache kam hinzu, so daß Hamburg und die Hamburger Journalistik den Vorwurf in Kauf nehmen mußten, im großen und ganzen undeutsch zu sein und vorderhand ausländischen, insbesondere englischen Vorteilen zu dienen. Das Spottwort, Hamburg sei ein Vorort Londons, ging damals um — möglicherweise ist es auch erst in jener Zeit groß geworden.

In der erbarmungslosen Analyse durch die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER sah das noch viel härter aus. Hamburg verkauft deutsche Interessen nach England, es verkauft sie nach Frankreich, es verkauft sie nach Rußland, es verkauft sie, so der DRESDENER CORRESPONDENT, nach Dänemark. Es verkauft sie überall dort hin, wo die Stadt Vorteil oder Gewinn sieht — auf wessen Kosten das Geschäft abgeschlossen wird, scheint belanglos. Sehr modern klingen Vorwürfe der Geldvergeudung gegen den Hamburger Senat, wie ihn die VATERLANDS-BLÄTTER erhoben, weil der Senat Danksagungsschreiben, die als einfache Briefe genau so gut ihren Zweck erfüllt hätten, in Form kostspieliger Urkunden fertigen ließ, Geld, das nach Meiung der Zeitung *tausendfach anderwärts nützlicher und nothwendiger* anzubringen sei — gemeint waren die Befreiungsbestrebungen Holsteins vom dänischen Joch. Im Januar 1844 wehrten sich die Blätter gegen die *wahrhaft frevelhafte, vaterlandsfeindliche Kriecherei gegen das Ausland* — Grund: ein Dankschreiben der erwähnten Art war aus irgendeinem Anlaß nach Paris abgegangen und hatte den Rhein als Grenzstrom zwischen Deutschland und Frankreich bezeichnet. *So lohnt man in der »freien« Stadt Hamburg unsere Bruderliebe und unsere Opfer! Aber freilich, wer des Vaterlandes wichtigste Interessen um schnöden Gewinnes willen an England verkauft, der vertrödelt es — wenn auch vorerst nur sinnbildlich — auch an Frankreich.* Noch einmal hakten die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER in diesem Falle nach, als der Berliner Korrespondent einer Bremer Zeitung von der Entrüstung berichtete, die der Vorfall in Berlin ausgelöst hatte und den Nachweis der Unrichtigkeit der dem Senat vorgeworfenen Verletzung der deutschen Ansprüche verlangte. Die HAMBURGISCHE NEUE

ZEITUNG, die HAMBURGER BÖRSENHALLE und der HAMBURGISCHE CORRESPONDENT schalteten sich in den Streit ein; keines dieser Blätter war aber willens noch in der Lage, den Briefinhalt abzustreiten, der im übrigen nur die Hamburgische Mentalität der vierziger Jahre zum Ausdruck gebracht haben dürfte. Hamburger Blätter selber erläuterten, warum ein Pressedementi dieser und ähnlicher Vorfälle oder eine Kritik an ihnen nie zu erwarten gewesen wäre: der TELEGRAPH FÜR DEUTSCHLAND etwa sagte den Hamburger politischen Zeitungen wie dem Stadttheater ungeschminkt nach, das deutsche Element *verkrümele* sich bei ihnen geradezu unter all dem exotischen Stoff, mit dem die fremdländische Überflutung des Spielplans wie jene Überwucherung des politischen Nachrichtenteils mit Berichten aus weit entfernten Staaten gemeint war, unter denen die spärlichen aktuellen Mitteilungen aus dem eigenen Land ins Nebensächliche abgedrängt wurden. Schließlich mußte auch die vielkritisierte spätere Dänenfreundlichkeit Hamburgs auf einfache wirtschaftliche Nenner zurückgeführt werden, wie der DRESDENER CORRESPONDENT im Oktober 1846 glaubhaft zu machen suchte.

Als Dänemarks König 1845 nach Hamburg kam, suspendierte er die Kopfsteuer von 8 bis 12 Schillingen, die unter dem Namen »Ochsensteuer« bei jeder Grenzüberschreitung fällig war (die hamburgfeindliche Zeitung drückte das bösartig anders aus: die Steuer sei nicht von wirklichen Ochsen, sondern nur von Hamburgern eingetrieben worden!). Die Ochsensteuer war also aufgehoben, nicht aber endgültig beseitigt, d. h. sie konnte durch eine Kabinettsorder oder eine anderweitige Verfügung jederzeit wieder aufleben, und davor soll man in Hamburg solche Angst gehabt haben, daß man alle diejenigen mißtrauisch betrachtete, die seinerzeit die bekannte Adresse an Schleswig-Holstein mitunterschrieben hatten, obwohl auch von der die Hansestadt kritisierenden Presse keineswegs die Sympathien in Abrede gestellt wurden, deren sich die Herzogtümer beim einfachen Hamburger erfreuten.

Voller Hohn haben selbst ausländische Blätter die sich stets gleichbleibende Handelsmentalität Hamburgs glossiert. In der ZÜRICHER FREIT. ZEITUNG vom 19. Oktober 1849 bspw. läßt sich eine böse Beurteilung über den allergehorsamsten Senat von Hamburg nachlesen, der beim König von Preußen *dehmüthige Abbitte* für die Beschimpfung gegen das preußische Militär geleistet habe. Es ist, so meinte das Blatt dazu, *als ob Hamburg bereits preußisch wäre*. Daß sich die im allgemeinen ortsgebundenen Schweizer Zeitungen um einen solchen Zwischenfall kümmerten, hing mit dem damals befürchteten Einmarsch preußischer Truppen in eidgenössisches Gebiet zusammen — das Adjektiv demütig statt orthographisch richtig mit zweifachem h zu schreiben (= dehmüthig) mußte als bewußte Verächtlichmachung verstanden werden.

Die schwerwiegenden, zumal im Tone eifernden Fanatismus vorgetragenen Vorwürfe wurden der besonderen Lage Hamburgs allerdings nicht gerecht. Die Jahre zwischen 1793 und 1815 vergingen für Hamburg in einem einzigen existenznotwendigen Taktieren zwischen seinen Ansprüchen auf handelsbedingte Neutralität und den Kämpfen Frankreichs, Englands, Dänemarks, Rußlands und Preußens, über den wirtschaftspolitischen Knotenpunkt Hamburg zum Nutzen der eigenen Vormachtstellung ein Einfallstor nach Osten, Süden, Norden oder Westen zu gewinnen. Je nach politischer Absicht seiner Bedränger wandte sich Hamburg mehr dem einen oder dem anderen Nachbarstaat zu; die Neigung zu Frankreich war jedoch unverkennbar, die sogenannten »Hanseatischen Desiderien«, gemeinsame Bremer, Hamburger und Lübecker Vereinbarungen von 1795 über ihre Vorstellungen für den künftigen Frieden, entsprachen so sehr der französischen Politik, daß Frankreich selber sie einbrachte. Zu diesem Zeitpunkt galt Hamburg bereits als Stützpunkt des französischen Jakobinertums, der als Vorposten einer nord- und mitteldeutschen Revolutionierung nach Pariser Muster eine Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland auslösen sollte. Ein deutsches Nationalgefühl über die historisch gewachsene, inzwischen fast gegenstandslose Anhänglichkeit an Kaiser und Reich

hinaus bestand in Hamburg nicht, und als 1803 im Gefolge der Säkularisierung mit der Ausplünderung des Kircheneigentums die Zerstörung der eigenen Tradition begann, nahm sie in nur wenigen Ländern solch barbarische Ausmaße wie in Hamburg an. Noch im selben Jahr riß man den Dom ab, die *Mutterkirche der gesamten Christenheit Nordeuropas*, zerschlug die Kunstschätze und baute aus den kostbaren Grabsteinen geschändeter Ruhestätten eine neue Öffnung zur Deichentwässerung (Siel). Alles, was aus den Tagen der französischen Aufklärung an längst verdorbenem Rationalismus übriggeblieben war, wurde als »freudigster Aufklärungsoptimismus« in Hamburg neu aufgekocht. Mit der Vernichtung der letzten Reste christlicher Überlieferung wähnte man sich am Eingang eines neuen Paradieses, das aus politischer Neutralität und ungehindertem Handel erwachsen sollte. Die Vernunft war der Klugheit gewichen.

Aber es kam anders. Noch im selben Jahr 1803, als man sich um einer billigen und beinahe infantilen Utopie selbstgefällig um die Grundlagen der gewachsenen eigenen Kultur gebracht hatte, begann der neue Krieg. Hamburg, durch die raffinierte französische Diplomatie geschickt von seinen natürlichen Verbündeten entfremdet, entblößt aber auch von allen militärischen Sicherheitsvorkehrungen und den Stadtbefestigungen, die man auf einen ideologischen Wahn von vorgeschwätztem allgemeinen Frieden und künftiger irdischer Glückseligkeit hin gegen einige unverbindliche Verträge aus Papier ohne weitere echte Sicherheiten geopfert hatte, wurde eine leichte Beute des napoleonischen Militärs. Mit dem jetzt einsetzenden lastenden Druck durch die Besatzungsherren und den nicht endenwollenden finanziellen Erpressungen, die bis zur völligen Ausplünderung der hamburgischen Bank getrieben wurden, entwickelte sich in Hamburg auf einmal so etwas wie ein deutsches Nationalbewußtsein. Jetzt plötzlich hoffte man auf die militärische Unterstützung durch die anderen deutschen Staaten, die man bis dahin ohne viel zu fragen ihrem eigenen Schicksal überlassen hatte. Aber als die Befreiung endlich gelang, war die Hamburgische Kaufmannsschaft verarmt und in ihrer Stadt begann englisches Geld zu regieren. Davon unabhängig zu werden bedurfte es des Arbeitsfleißes einer Generation, der die Selbständigkeitserklärungen der südamerikanischen Länder zu Hilfe kam; denn weil der überseeische Markt nicht länger mehr das Monopol der kolonialen Mutterländer blieb, vermochte es der Stadtstaat, zwischen 1817 und 1849 Handelsniederlassungen in der ganzen Welt aufzubauen, so daß eine Denkschrift aus dem Jahre 1848 den berühmten Satz enthalten konnte: *Wo Handel ist, dahin hat auch der Hamburger seinen Fuß zu setzen gewußt*. Damals gelang es auch endlich, sich von der englischen Überfremdung zu befreien. Die Zeiten, in denen Hamburg so etwas wie eine englische Faktorei auf dem Kontinent war, begannen in die Vergangenheit zurückzusinken.

Aus diesem Grunde ließ der Hamburger Senat die gegen die Stadtpolitik gerichteten Vorwürfe, sofern sie nicht ausschließlich wirtschaftspolitischer Natur waren, nicht gelten. Für Hamburg galten andere Maßstäbe. Wohl aber gab es in wirtschaftspolitischen Fragen zwischen Hamburg und den deutschen Bünden keine Übereinstimmung. Die Hamburger Kaufmannsschaft trat geschlossen gegen die Zollvorstellungen des übrigen Deutschland auf, weil ihrer Meinung nach alle Blüte ihrer Stadt vom freien Handel getragen war.

Die Hamburger wehrten sich gegen die auf sie inzwischen geradezu herniederprasselnden Vorwürfe mit dem schlagenden Argument, es könne den exklusiven Vertretern der Fabrikinteressen nicht schaden, wenn sie einen recht deutlichen Begriff von der Großartigkeit des Hamburger Handels bekämen; sie würden dann jedenfalls zugestehen müssen,

daß die Hamburger sehr wohl befähigt seien, in Handelssachen ein Urteil abzugeben. Selbstverständlich, so räumte 1845 der anonyme Korrespondent der Leipziger *Grenzboten* ein, könnten alle diejenigen, die im Zollverein nur ihre eigenen Ansichten vom Fabriksystem und Schutzzöllen verwirklicht sehen möchten, keinen Geschmack an der Verteidigung des freien Handels finden. Aber hier stehe Meinung gegen Meinung und die Zeit müsse darüber entscheiden, welche die richtige sei.

Von dem Gedanken eines Freihafens konnte Hamburg unter keinen Umständen abgehen; anderenfalls hätte Hamburg fürchten müssen, bei einem rücksichtslosen Anschluß an den Zollverein seinen Güterverkehr an London oder Liverpool zu verlieren. Wohl versorgte Hamburg als wichtigstes Emporium der germanischen und skandinavischen Länder Dänemark und die ganze skandinavische Halbinsel mit den notwendigsten überseeischen Artikeln; aber Liverpool herrschte in Baumwolle, London und Amsterdam in Kolonialwaren, Le Havre und Marseille in Ölen und Früchten. Von hier drohte die Gefahr, nicht von Kopenhagen, Kiel oder Stockholm. In den Jahren 1845 und 1846 verwendete Hamburg 800 000 Taler auf die Freihaltung der Fahrbahn, obwohl die Beseitigung des Blankeneser Sandes Aufgabe Dänemarks gewesen wäre. Dazu verlangte Dänemark für die Bagger-Erlaubnis auch noch Dank. Hannover benahm sich weit einsichtsloser. Man schätzte dort den Stader Elbzoll auf 200 000 Taler, gab aber nur 10 000 Taler für Personal und Fahrwasser aus. In Harburg baute man einen Riesenhafen, der nicht auszunutzen war, weil man nicht verhindern konnte, daß eine halbe Stunde vor der Einfahrt ein 400 Tonnen Zweimaster im Sande steckenblieb. Einzelbeispiele dieser Art machen deutlich, wie gesund die Hamburger Handels- und Wirtschaftspolitik war. Dabei ließen eifersüchtige Nachbarn, insbesondere Dänemark, aber auch Altona und Harburg, kein Mittel unversucht, die neu aufblühende Stadt wo immer es ging zu behindern: Hamburg sollte möglichst von seinem Hinterland abgeschnitten werden. So unterband man durch widersinnige Zollbestimmungen einen wirklichen Kahnverkehr auf der Oberelbe. In der Frage der Fahrwasserbereinigung ließ man Hamburg grundsätzlich auf sich allein angewiesen sein. Den Landverkehr nach Lübeck störte Dänemark 1838 wirkungsvoll durch die Beseitigung der seit 650 Jahren bestehenden Transitfreiheit. Hamburg rief den Deutschen Bund an und erreichte zwei Jahre später eine ziemlich nichtssagende Vereinbarung. Dänischer Widerstand verhinderte jahrzehntelang die geplante Eisenbahnlinie zwischen Hamburg und Lübeck. Nur eine befestigte Straße bauen zu dürfen mußte Hamburg 1843 mit schweren Zugeständnissen in der Transitfrage erkaufen. Die Eisenbahn von Kiel her in Altona enden zu lassen war eine gezielt versuchte Schädigung Hamburger Wirtschaft. Die Eisenbahn von Berlin nach Hamburg hintertrieb Dänemark so lange, bis es für den Verkehr nach Altona besondere Vergünstigungen erreichte. Die von Hamburg seit 1834 geplante und 1844 in kleinen Teilstücken in Betrieb genommene Eisenbahnverbindung von Hamburg über Lüneburg nach Hannover vereitelte die Regierung Hannovers für ein Vierteljahrhundert. Nach mühseligen Verhandlungen gelang es den Hamburgern wenigstens 1851 die Genehmigung für eine befestigte Straße, 1859 für eine Fährverbindung zu erhalten. Es bedurfte der sechziger Jahre, um die überelbische Eisenbahnverbindung endlich zu verwirklichen. Daß die Hamburger Kaufmannsschaft alle diese zum Teil überflüssigen Schwierigkeiten mit der für sie eigentümlichen Zähigkeit überwand, unterstrich die Zweckmäßigkeit wenigstens ihrer wirtschaftspolitischen Entscheidungen.

Hamburg lebte ganz und gar vom und für den Handel, der Handel machte seinen Reichtum aus, seinen Ruhm und seinen Stolz; ihm hatte sich alles zu beugen, seinem Liberalismus sich alles hinzugeben, auch Presse und Theater — er war in der Tat *der allgewaltige Hebel, vor dem jedes andere verschwindet.*

II. Zur allgemeinen Lage des Hamburgischen Pressewesens

Die hamburgische Presse setzte sich ums Jahr 1844 aus rund vierzig Blättern zusammen. Die meisten von ihnen sind nicht mehr greifbar. Keine der großen Zeitungsstädte Deutschlands, auch nicht Leipzig oder Berlin, besaß so viele politische und lokale Zeitungen wie Hamburg: mit allein vier politischen und noch mehr lokalen Blättern hielt die Stadt zumindest mengen-, wenn auch nicht wertmäßig einen Erscheinungsrekord — sie alle zusammen wogen nicht viel und konnten keine der bedeutenden überregionalen deutschen Zeitungen ersetzen. Hamburgs Presse bestach durch Quantität, nicht durch Qualität. Von den politischen Blättern abgesehen bewegte sie sich auf der Ebene populäre Lektüre, Belletristik oder Unterhaltungsliteratur und war charakteristischerweise nicht in der Lage, auch nur ein einziges Blatt mit in strengerem Sinne wissenschaftlichem Gehalt hervorzubringen: selbst die keineswegs schlechten BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR versuchten sich nicht etwa als Hamburger Ausgabe einer Musikfachzeitschrift nach Leipziger, Berliner oder Wiener Muster, sondern entwickelten auf einem schmalen, kleinen, fast mickrigen Format einen gehobeneren Informationsstil für leichter gängige musikalische Ereignisse aller Art. Daß man in Hamburg eine Zeitung auf Senats- oder Regierungsbefehl unterdrückt haben würde, wie es andernorts in Berlin, Köln, Wien oder Leipzig oft genug geschah, wäre undenkbar gewesen; darin blieb der Hamburger Republikaner. Verfolgungen um eines Artikels willen traten im allgemeinen nur ein, wenn fremde Gesandte Lärm schlugen, was namentlich die preußischen, mecklenburgischen und österreichischen Geschäftsträger *mit sehr verdienstlicher Schlaflosigkeit* besorgten. Dann wurden im Regelfall Herausgeber oder Redakteur mit zehn bis zwanzig Talern in Strafe genommen und die Sache hatte damit ihr Bewenden. Ähnlich verhielt man sich meist (nicht immer) auch, wenn gelegentlich eine mißliebige Bemerkung gegen den Senat durch die Zensur schlüpfte und Anstoß erregte. Die Konzession erteilte man ohne Schwierigkeiten, Unterdrückungen wurden fast ausschließlich als Wirtschaftsvorsorge etwa bei Zahlungsunfähigkeit des Konzessionierten angedroht — Zeitungsmachen war in Hamburg ein Geschäft wie jedes andere, das man deshalb auch unter vorwiegend wirtschaftlichen Gesichtspunkten betrachtete, und wer Lust daran und Geld dafür hatte konnte es anfangen, ohne befürchten zu müssen, nur deswegen von der Polizei oder einer Behörde gequält zu werden. Dieser wenigstens in Umrissen auf das Pressewesen übertragene Wirtschaftsliberalismus der Republik brachte es mit sich, daß nächst Leipzig und Berlin die Hamburger Journalistik ein zumindest äußerlich recht imposantes Bild zeigte und mehr als in jeder anderen deutschen Stadt zu Privatinvestitionen verlockte. Es führte zu einem ständigen Gründen und wieder Eingehen der mannigfachsten Presseorgane, die mitunter kaum über ihre Probenummer hinauskamen und von denen heute zum Teil nicht einmal mehr ihre richtigen Titel nachgewiesen werden können. Die Voraussetzung für dieses erstaunlich rege Presseleben, das in seinen wechselvollen Geschicken nur noch von dem Leipzigs übertroffen worden ist, bildete die Handhabung der drei großen C, also der Conzession, der Caution und der Censur.

Hamburg war die einzige Stadt Deutschlands, in der es keine Konzessions- und Kautions-Auflagen gab; es genügte, jeweils die erste Nummer nachträglich der Polizei zuzustellen. Ganz im Gegensatz zu dieser Freizügigkeit wurde die innenpolitische, weniger die außenpolitische Zensur dafür um so engherziger gehandhabt, um Mißhelligkeiten von vorneherein auszuschließen. Die selbst bis zum Verstoß gegen geltendes Recht betonte

Einseitigkeit der innerstädtischen Hamburger Zensur, die im Grunde allem republikanischen Denken grotesk widersprach, wirkte als ein bedachtsam eingebauter Filter, mit dem die freie Hansestadt allzu kühn vorpreschende Schriftsteller in allen Hamburg betreffenden sogenannten vaterstädtischen Angelegenheiten noch rechtzeitig genug abfing. Deshalb gelang es der Hamburger Presse trotz aller sonstigen Erleichterungen nicht, in der üblichen deutschen Journalmisere eine Ausnahmestellung einzunehmen.

Die Hamburger Zensur gründete sich auf Rechtsverordnungen des 18. Jahrhunderts, die der Senat auch für das 19. Jahrhundert für ausreichend gehalten hätte, wenn ihm nicht von den Hamburg bindenden CARLSBADER BESCHLÜSSEN eine neuerliche Regelung vorgeschrieben worden wäre, um die Sicherheit der Bundesstaaten vor Angriffen durch das gedruckte Wort nachdrücklich zu schützen. Ihr genügte Hamburg mit dem aus neun Paragraphen bestehenden PUBLIKANDUM vom 10. November 1819, dem am 22. März 1822 die INSTRUKTION FÜR DEN ZENSOR, am 31. Juli 1846 die INSTRUKTION FÜR DIE HERRN ZENSOREN und schließlich am 9. März 1848 die BEKANNTMACHUNG BETR. DIE AUFHEBUNG DER ZENSUR folgten. Dazu verwies man weiterhin auf die Verordnungen aus dem 18. Jahrhundert und ergänzte in Zweifels- oder Sonderfällen eintretende Lücken mit zusätzlichen Senatsentschließungen. Das PUBLIKANDUM richtete eine Zensur-Kommission sowie das der Kommission unterstellte Amt eines Zensors ein, während die politischen Zeitungen bis 1846 einer davon unabhängigen besonderen Zensur unterstanden, die seit dem 18. Jahrhundert durch einen Syndikus ausgeübt wurde. Ihn löste nach dem großen Brande der berufsmäßige Zensor und seit 1844 bis zur Zusammenlegung mit dem ordentlichen Zensuramte ein Senats-Sekretär ab. Während der Syndikus nicht der Senats-Kommission, sondern nur dem Senat Rechenschaft abzulegen hatte und auch vom Senat unmittelbar seine Weisungen empfing, mußte sich der Senats-Sekretär vor der Kommission verantworten. Deren Präses war seit 1837 der zensurfeindliche Dr. Karl Sieveking (gest. 1847), der als vorausblickender Staatsmann jahrelang wirksam die Hamburger Presse vor den Folgen ausländischer Beschwerden im Ausland zu schützen suchte und dafür wegen seiner liberalen Vorstellungen schlecht angeschrieben, mitunter als Utopist verdächtigt wurde. Sein ebenfalls liberaler Vorgänger v. Sienen stand als Präses gleichzeitig der politischen Zensur vor. Nach seinem Tode im Januar 1837 trennte man die Ämter wieder. Bis zum Sommer 1842 übte Syndikus Banks die politische Zensur aus, dann legte man sie für zwei Jahre mit der ordentlichen Zensur zusammen, und seit 1844 verwaltete der Senats-Sekretär Dr. Friedrich Merck dieses Amt. Im Juli 1846 verband man es mit der ordentlichen Zensur. Diese verwaltete seit dem 18. März 1822 bis zur Zensurauflösung der vielumstrittene Dr. Friedrich Lorenz Hoffmann, der den einen zuviel, den anderen zu wenig zensierte, den man lobte und schmähte und sogar mehrfach in Strafe nahm. Der Zensor Hoffmann war liberal gesonnen, die Senatskommission, insbesondere deren Präses Sieveking, war es noch mehr, dafür der Magistrat um so weniger. Ein Vierteljahrhundert quälte sich Hoffmann mit den gegensätzlichen Kräften herum ... *dass diese Tätigkeit mir besondere Freude gewährt hat, kann ich freilich nicht sagen; ich glaube, es wäre mir möglich gewesen, etwas Besseres und Nützlicheres zu leisten,* schrieb er am 22. Februar 1847 bedrückt an Sieveking. Hoffmann hatte es in erster Linie mit den Produkten der verfolgten Dichter und Schriftsteller aus dem Kreise des JUNGEN DEUTSCHLAND zu tun, die der außenpolitische Zensurliberalismus nach Hamburg lockte, so daß andauernde Zusammenstöße unvermeidbar waren und Hoffmann in die Literaturgeschichte einging. Im steten Streit zwischen Neigung und Pflichtgefühl ärgerten sich bald die einen, bald die anderen an ihm und erst, als man Hoffmann am 29. Juli 1846 einen zweiten Berufszensor zur Seite stellte, der, wie in Hamburg zu diesem Amte erforderlich, sach- und fachkundig zu sein hatte, merkte der Senat, was er an Hoffmann besaß. Man wählte den Rechtsanwalt Dr. Richard Henry Leonhard Gläser, ursprünglich Herausgeber der NEUEN HAMBURGISCHEN BLÄTTER. Er war noch aufgeschlossener als Hoffmann, dafür aber weniger ängstlich als dieser und verstand sich als Jurist gut zu verteidigen, wenn er mit der Regierung in Schwierigkeiten geriet, was häufig geschah und beim Senat steigende Unzufriedenheit zurückließ. Gläsers Tätigkeit fiel in eine Zeit, in der das Zensuramt längst zur Krise geführt hatte und die letzten sehr harten Rückzugsgefechte ausgetragen wurden. Nicht die außenpolitische, sondern vorwiegend die innenpolitische Zensur war daran Schuld. Außenpolitisch tat der Senat, was er tun mußte, um ausländische Beschwerdeführer zu beschwichtigen, und die grundsätzlich von rechtsgelehrten Fachleuten besetzte Zensur-Kommission gab je später um so weniger gern Unterdrückungsansprüchen Raum. Schon vorher hatte Hamburg auf die so

beliebten Demagogenverfolgungen verzichtet. Was andernorts die Gefängnisse füllte, wurde vom Polizeiherrn Dr. Abendroth in Hamburg »hinter verschlossenen Türen« versammelt, um eine geharnischte Strafpredigt auf Plattdeutsch anzuhören, künftig die »Eseleien« sein zu lassen und sich statt dessen lieber um die Bücher zu kümmern. Damit hatte es für die betroffenen Studenten sein Bewenden.

Wie die Regierungen vieler anderer Länder stand auch der Senat von Hamburg bis nach 1850 auf dem Standpunkt, die »vaterstädtischen Angelegenheiten«, also die stadtstaatliche Innenpolitik dürfe unter keinen Umständen zum Gegenstand öffentlicher Erörterungen gemacht werden. Sieveking war zwar auch hier anderer Meinung, aber er setzte sich nicht durch. So wenig die Mehrheit der Bevölkerung auf die Regierungsgeschäfte und die Gesetzgebung Einfluß nehmen konnte, so wenig verstand man sich dazu, sie über die innenpolitischen Vorhaben des Senats auch nur zu unterrichten. Im Gegenteil, mit dem Hamburger Liberalismus war es sofort vorbei, wenn man versuchte, Hamburger Zustände in Hamburg selbst einer öffentlichen Kritik zu unterziehen. Auf diesem Gebiet schien die Hamburger Presse eingeengter noch als vergleichsweise die sächsische, die sich doch manchen scharfen Protest wenigstens von Leipzig aus gegen unverständliche und unverständige Regierungsmaßnahmen erlauben durfte. Der Hamburger Senat schwur auf den freien Handel, aber nicht aufs freie Wort, und er wurde sofort unangenehm, wenn jemand die erwünschten Beziehungen umzukehren versuchte: der Handel durfte das Wort bestimmen, beeinflussen, ja schädigen, aber niemals umgekehrt das Wort den Handel. So entpuppte sich die von den Hamburgern so hochgepriesene literarische Freiheit bei näherem Hinsehen als Klatschliberalismus, der tapfer mit Worten gegen wirkliche oder eingebildete Mißstände im Ausland focht — und Ausland nannte man alles, das sich außerhalb der hamburgischen Bannmeile erstreckte —, es aber nicht wagte, auch nur ein einziges Wort gegen den einheimischen Bürgermeister zu sagen. Kritik — das war nach Hamburger Vorstellung immer nur Kritik an anderen, nie an sich selbst, und die Hamburger Journalisten hatten eindringliche Beispiele vor Augen, in denen sich reife und erfahrene Kollegen mit einem offenen Artikel in folgenreiche Schwierigkeiten gebracht sahen. Genau das ist es gewesen, was man der Hamburger Stadtverwaltung, der Hamburger Bürgerschaft und auch der nachgebenden Hamburger Presse schon früh vorwarf: daß Hamburg in seiner republikanischen Ausnahmestellung als einziges deutsches Land die Möglichkeit gehabt hätte, dem deutschen Bürger englische Ungezwungenheit zu vermitteln, wie es tatsächlich für manchen verfolgten Dichter zeitweilig zur Fluchtburg wurde, statt dessen aber die freiheitlichen Regungen genauso unterdrückte wie die gefürsteten und gekrönten Potentaten, deren monarchistische Regierungen und ihre gelenkten Zeitungen.

Wie wenig die Republik in ihren vaterstädtischen Angelegenheiten Zugeständnisse zu machen bereit war, zeigten die Schwierigkeiten, denen sich selbst hohe Senatsmitglieder aussetzten, wenn sie versuchten, ihre Meinung über innenpolitische Fragen in einer Zeitung zu veröffentlichen. Auch der weitsichtige, für Zensuraufhebung, Gefängnisreform und andere nach 1848 verwirklichte Verbesserungen des öffentlichen Lebens eintretende Vorkämpfer der Orthodoxie gegen den Rationalismus, der seit 1820 in den Senat gewählte Jurist Dr. Martin Hieronymus Hudtwalcker, der in den dreißiger Jahren als Herr der Polizei eine zusätzliche Polizeizensur ausgeübt haben soll (um zu erschweren oder nicht vielmehr zu erleichtern?), wurde davon betroffen, was etliche groteske Situationen herbeiführte.

Erlegte man den Bemühungen der Zeitungen auf diese Weise zahlreiche sperrende Rücksichten auf, die einer Entfaltung zu überregionaler Bedeutung im Wege standen, auf die man damals ohnehin keinen Wert legte, so befaßte sich die Hamburger Presse vorwiegend mit in ermüdender Regelmäßigkeit buchstäblich breitgetretenen Lokalereignissen.

Dazu gehörte auch die Theaterberichterstattung, so daß Wagner nicht ohne Grund die vorerst längsten, vor allem aber zahlreichsten Kritiken aus Hamburg erhielt. So entwikkelte sich in Hamburg eine nur für diese Stadt und für diese Zeit charakteristische Art von Unterschichtenliteratur, die den Hamburger Lokalklatsch durchhechelte und als Beiwerk einige nichtlokale Mitteilungen brachte. Hamburger Volksblätter nannte man diese Literatur, die den Geschmack des einfachen Hamburger Lesers unter dem Vorgeben verdarb, ihm entgegenzukommen, und die ihrer ganzen Artung nach unfähig war, über Hamburgs Ringmauern hinauszuwirken. Die Blätter erschienen teilweise sogar ohne Zeitungsstempel, d. h. sie verzichteten auf die durch einen Stempel angezeigte Entrichtung einer bestimmten auferlegten Gebühr und damit auf die Genehmigung, echte Lokalinteressen zu behandeln. Im Ergebnis bedeutete das eine Einschränkung auf reine Belletristik oder eingekleideten Stadtklatsch übelster Art, wie er auch in anderen Städten, doch minder überwuchernd blühte. Eine Sonderstellung nahm nur Gutzkows TELEGRAPH FÜR DEUTSCHLAND ein, der seit der Betreuung durch Schirges allerdings schon erheblich verblaßt war.

Wollte man den bösen Urteilen der RHEINISCHEN ZEITUNG glauben, so hat die Hamburger Presse in den vierziger Jahren überhaupt nur Mangelhaftes hervorgebracht, und von diesem vernichtenden Spruch wurde nicht einmal Hamburgs zweifellos bestbeleumundetes Blatt, der TELEGRAPH FÜR DEUTSCHLAND ausgenommen. Die unbedeutendste Hamburger Zeitung, hieß es, sei zugleich auch die gelesenste: die NACHRICHTEN VON UND FÜR HAMBURG, deren 6000 Exemplare propagandistisch ins Feld geführt wurden. Ihr standen der HAMBURGISCHE CORRESPONDENT mit 5000, die BÖRSENHALLE mit 1800, die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG mit 1700 Auflage gegenüber. Für die RHEINISCHE ZEITUNG war das ein einfaches Rechenexempel: wenn der CORRESPONDENT 5000, die NEUE ZEITUNG aber nur 1700 Abnehmer fand, so mußte das ein Beweis für die politische Teilnahmslosigkeit in Sachen Freiheit bei Hamburgern und Nichthamburgern in hamburgischer Umgebung sein; denn die NEUE ZEITUNG war das einzige Hamburger Blatt, das unter der Betonung des Freiheitsprinzips eine selbständige liberale politische Richtung einzuhalten suchte. Blätter dieser Art gab es ohnehin in Deutschland nur drei: außer der Hamburger NEUEN ZEITUNG die RHEINISCHE ZEITUNG mit Sitz in Köln (1843) und die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER mit Sitz in Leipzig (1841—1846). Nicht ein einziges dieser drei liberalistischen Organe hat den Dezember 1846 überlebt; aber keines Blattes Verscheiden ist so für die politische Trägheit charakteristisch gewesen wie das der HAMBURGISCHEN NEUEN ZEITUNG.

Als die RHEINISCHE ZEITUNG, die nur wenige Monate erscheinen durfte, kurz vor ihrer Unterdrückung ihr politisches Testament machte, nannte sie außer den SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTERN unter allen anderen außerhalb Preußens erscheinenden Blättern nur noch die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG als ehrenhaftes Organ. Inzwischen ging die RHEINISCHE ZEITUNG ein, d. h. sie wurde unterdrückt und mit einem annähernd karnevalsreifen Schlußakt verabschiedet. Nun mußten aber zu Ostern 1843 wieder alle Hamburger Privilegien erneuert werden. Das Privileg der HAMBURGISCHEN NEUEN ZEITUNG schien diesmal besonders gefährdet: einmal stand der Eigentümer in ziemlich undurchsichtigen Konkursverhältnissen, was bei der Privilegvergabe, ohne alle politische Spekulation, äußerst hindernd im Wege stand, zum andern wollte man auch wohl ganz gerne den Machthabern einen Gegendienst leisten, die zur Freude der viel kritisierten Hamburger Obrigkeit die freisinnige RHEINISCHE zum Verstummen gebracht hatten. Nachdem nun

erst kurz zuvor noch durch Gruppe die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG neben den DEUTSCHEN JAHRBÜCHERN, der RHEINISCHEN und der KÖNIGSBERGER ZEITUNG als atheistisches Organ beurteilt worden war, schienen genügend Handhaben zum Eingreifen geschaffen worden zu sein. So legte denn Dr. François Wille, der seit 1836 in der Redaktion arbeitete und die NEUE ZEITUNG seit 1840 im Sinne liberalistischer Politik alleinverantwortlich redigierte, im April 1843 notgedrungen die Leitung nieder. Die Zeitung gewann dadurch ihre äußerliche Fristung, verlor aber an politischem Gehalt. Immerhin blieb sie ein Organ des Liberalismus, deren Stunde erst 1846 schlug. Damals machte sich die Zeitung den König von Dänemark zum Feind, der Schleswig und Holstein quälte. Er ruinierte daraufhin das Blatt nach bekanntem Muster: er verbot den Vertrieb in den Herzogtümern. Der dadurch erlittene Abonnentenverlust war für die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG so folgenschwer, daß sie mit dem 31. Dezember 1846 ihr Erscheinen einstellen mußte. Nur ein entsprechend dem Verlust gesteigerter Leserzuwachs in Hamburg und näherer Umgebung selbst hätte ein Weiterleben der Zeitung ermöglichen lassen; aber damit war nicht zu rechnen — ein Beweis für die, vom Standpunkt der RHEINISCHEN ZEITUNG aus gesehen, Richtigkeit ihrer Hamburgbeurteilung.

Die harte Kritik an den Pressezuständen der Handelsrepublik gewann um so mehr an Glaubwürdigkeit, als sie sich ein Gespür dafür bewahrte, wo sachliche Kritik in unsachliche Polemik umschlug. Als die RHEINISCHE ZEITUNG Anfang 1843 einen großen Artikel gegen Hamburg, seine Presse und seine Korrespondenten abließ, griff die HANNOVERSCHE MORGENZEITUNG das Thema auf, indem sie im großen und ganzen die erhobenen Vorwürfe bestätigte, aber davor warnte, das *Kind mit dem Bade zu verschütten*. Dieses Bedenken galt insbesondere der von der RHEINISCHEN ZEITUNG versuchten Niveauidentifizierung des HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN mit der berüchtigten ELBERFELDER ZEITUNG. Natürlich ging die RHEINISCHE ZEITUNG noch weiter. Sie beschuldigte ihre eigene Bewegung, den Liberalismus, den HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN dadurch zu unterstützen, daß er das Blatt als Sprachrohr benutze. Den Denkfehler der RHEINISCHEN ZEITUNG deckte die MORGENZEITUNG schnell auf: daß der Liberalismus sich öffentlicher Organe bediene, um seine eigene Sache zu vertreten, nicht aber, um mit seiner Sache eine Zeitung oder die Zeitung zu unterstützen; daß er zu diesem Zwecke bestrebt sein müsse, sich vor allem der einflußreicheren, also auflagenstärksten Blätter zu bemächtigen; daß es Torheit gewesen wäre, ein weithin reichendes Organ nur deshalb nicht zu benutzen, weil es auch gegnerischen Ansichten Raum biete; und schließlich, daß der Liberalismus höchst unklug verfahren müßte, wenn er sich aus den erwähnten Gründen mit einem kleinen Blatt als Sprachorgan begnüge, nur weil die größere Zeitung im Grunde eine den liberalistischen Vorstellungen zuwiderlaufende Tendenz vertrete. Kompromisse dieser Art lagen der RHEINISCHEN ZEITUNG allerdings sehr fern. Hier dachte man im Idealfall an einen Boykott: wenn sich die liberalistischen Kräfte weigerten, mit einer bestimmten Zeitung zusammenzuarbeiten, dann sollte die Zeitung den liberalistischen Leserkreis verlieren und dadurch langsam verbluten. In Hannover sah man das vernünftigerweise anders: daß aufstrebende Kräfte alle Mittel auch die der Gegner benutzen sollten, um sich selber ins Licht zu bringen. In Wirklichkeit waren ja die Liberalisten dermaßen in der Minderzahl und liberalistische Vorstellungen auch beim Leser so weitgehend ungefragt, daß die Bewegung nicht einmal einen zur Existenzsicherung eines liberalen Blattes ausreichenden Abonnentenkreis zusammenbringen konnte, geschweige denn ausgereicht hätte, durch Mitarbeiterentzug die Existenz einer großen Zeitung spürbar zu gefährden.

Der RHEINISCHEN ZEITUNG werden solche Überlegungen selbst nicht unbekannt geblieben sein — trotzdem wollte sie mit dem HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN nichts zu tun haben, weil sie ihn, um im Sprachgebrauch der Zeit zu bleiben, zur schlechten Presse zählte. Beweise dafür heranzubringen scheute sich die RHEINISCHE nicht. Da war bspw. der Aufstand der schlesischen Weber. Ihn nahmen die monarchistischen Regierungen zum Anlaß, neue Gewaltmaßnahmen gegen die freie Presse zu verlangen. Auf einmal waren nicht die unvorstellbare Armut, nicht die schlechte Kommunalpolitik, nicht die barbarische industrielle Ausbeutung durch einzelne Handelsherren, nicht der Industrieverfall Ursachen des Aufstandes, sondern allein die freie Presse. Deshalb forderte man die Abschaffung der Oberzensurgerichte, forderte man Journalistenverhaftungen, forderte man Unterdrückung der Presse. Die Presse ist schuld an allem, die Zensur hat ihre Schuldigkeit nicht getan — zu lesen stand das 1844 unter anderem auch in jenem HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN, gegen den einstmals die RHEINISCHE ZEITUNG vergeblich zu Felde zog. Die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER nannten die Verfasser solcher Artikel schlicht *bezahlte Lohndiener*, die auf *Befehl ihrer Herren das Sprüchelchen so oft und so lange wiederholen* mußten, bis diese selbst daran glaubten.

Daß Hamburg eine im echten Sinne des Wortes »freie« Stadt sei, ist von den damaligen Kennern der zeitgenössischen Verhältnisse immer wieder bestritten worden. Der Kampf um die freie Presse wurde deshalb auch in Hamburg bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein geführt, und wenn es auch nicht der Kampf gegen die schlimmsten Bedrückungen nach Art Hessens oder Hannovers waren, um die es ging, blieben doch immer noch Erschwerungen genug übrig, gegen die man sich zu wehren hatte. Die Inseratenbesteuerung, gleich um das Vierfache der bisherigen von einem halben auf zwei Schillinge für die Inseratenzeile, im Jahre 1850 würde dahin gehören, oder im selben Jahr Pläne über die Wiedereinführung des Zeitungsstempels, durch die sich die Hamburger Presse zu verzweifelten Einigkeitsforderungen gegen die republikanische Gewalt veranlaßt fühlte.

Beurteilte man die Hamburger Presse nicht nach dem, was im Vergleich mit besseren Blättern anderer Staaten von ihr weitergegeben wurde, sondern nach den Schwierigkeiten, unter denen ihre umstritteneren Beiträge zustande kamen, so tat man der Hamburger Journalistik Unrecht. Die Akten bezeugen das jahrelange, mühselige Ringen gegen die hannoverschen oder preußischen oder anderweitigen Beschwerden, Drohungen und Einschüchterungen, bezeugen die Zähigkeit, mit der man aus ungünstigsten Verhältnissen das Beste zu machen suchte. Mehr als in Berlin waren nicht die Zeitungen, sondern die Regierung anzuklagen, obwohl es auch in Hamburg nicht an Stimmen fehlte, nicht die Zensur, sondern die Journalisten für das erstarrende zweitrangige Presseleben in Anspruch zu nehmen und dabei zu übersehen, daß auch in Hamburg erst eine politisch lebendiger gewordene Presse die zunehmende Härte der Zensur auslöste. Daß in den vierziger Jahren viele führende Journalisten von Hamburg abwanderten und die Zahl der guten Kräfte geringer wurde, war ein Erfolg der Regierung. Ihr durfte man vorwerfen, aus Furcht vor innenpolitischer Opposition und außenpolitischen Nachteilen trotz Sieveking den Zeitungen nicht den ihnen gebührenden Platz angewiesen zu haben, den sie nach dem Stande der Hamburger Freiheiten hätten beanspruchen können. Die Farblosigkeit der Hamburger Blätter war die Folge.

Allerdings ließ sich mit dem Beginn der vierziger Jahre der Auftauprozeß trotz nach wie vor verhärteter Meinung des Senats und trotz mancher Einzelerfolge der Regierung

nicht mehr aufhalten. Daß im Oktober 1841 auf dem Hamburger Zeitungsmarkt ein Wochenblatt erschien, das sich mit akademischem Anspruch ausschließlich kommunalen Fragen Hamburgs widmete, die NEUEN HAMBURGISCHEN BLÄTTER, konnte als äußeres Zeichen für ein nicht mehr zu unterdrückendes Bedürfnis gelten, die vaterstädtischen Angelegenheiten öffentlich zu machen, auch wenn sich die zensurbedrängten und zensurbedrängenden BLÄTTER vorwiegend an die gebildete Schicht der Republik wendeten. Die liberale Zensur hatte den Jungdeutschen unter bestimmten Einschränkungen eine Freistatt in Hamburg bereitet, von der sie eifrig Gebrauch machten; aber ihr unbändiger Drang nach dem unkontrollierten politischen Wort konnte auf die Dauer nicht vor der Innenpolitik Halt machen und ging auch die Wirte an: zu viele Tricks gab es, selbst die härtesten Zensurbestimmungen zu umgehen, und sei es auch nur, daß man kritische Texte mit Bremer, Wandsbecker (also holsteinischer und damit bundesstaatlicher) oder anderweitiger Zensur drucken ließ und dann nach Hamburg hereinbrachte oder aus Hamburg ausführte. Schließlich war es doch auch nicht nur Sievekings bewährte Taktik, sich gegen die Beschwerden ausländischer Geschäftsträger über Artikel in Hamburger Zeitungen darauf hinauszureden, es handele sich bei den beanstandeten Stücken um Nachdrucke von Aufsätzen, die in auswärtigen Zeitungen mit Genehmigung der dortigen Zensur erschienen seien. Nach einem mühevollen, mit Senatsverordnungen, Strafen, Maßregelungen und Auseinandersetzungen gespickten Weg hatte man 1848 endlich das Ziel erreicht: die Zensur ward aufgehoben.

Daß diese Stadtrepublik Hamburg den deutschen Kulturbestrebungen des Vormärz mit fast peinlicher Gleichgültigkeit gegenüberstehen mußte, ergab sich beinahe zwangsläufig. Daß die Aktionen des Hamburger Senats gegen das freie Wort Erfolg hatten, war ja nur möglich, weil offensichtlich die Mentalität des einzelnen Hamburgers den Senatsvorstellungen diente. Mit der Anteilnahme an den deutschen Einigkeitsbestrebungen, mit der Verbreitung einer neuen deutschen Oper von Hamburg aus als Brückenkopf stand es nicht anders. Was Wagner in und von Hamburg erhoffte, mußte mit Sicherheit ausbleiben. Das Objekt dazu war untauglich.

III. Das Stadt-Theater. Konkurrenz und Tantieme

Man wußte doch, daß Hamburgs Theater als republikanisches Stadt-Theater keine Hofinteressen zu wahren, daß es sich nicht nach einem diktatorischen zeremoniellen Kodex zu richten hatte, der zahlreichen Stücken den Zugang auf die Hoftheaterbühnen versperren mußte. Schließlich konnte man von deutschen Fürstentheatern nicht gut ernsthaft verlangen, revolutionäre Oppositionsstücke aufs Programm zu setzen und mit dem eigenen Geld die eigene Entmachtung zu fördern. Bei aller Opposition gegen die mitunter mehr als zweifelhaften Spielpläne deutscher Hoftheater waren selbst radikale Neuerer billig genug zuzugeben, daß man den Fürsten nicht, um mit Uhde zu sprechen, Unsummen für mäßiges Theaterspielen abnehmen und als Gegenleistung dazu auch noch ihre legitimen Ansprüche verletzen konnte. Um so eher glaubte man eine Zeitlang, die Blicke nach der freien Hansestadt richten zu dürfen, dessen Theater gerade damals berufen gewesen wäre, sich zur ersten Bühne des Landes aufzuschwingen. Daß es dazu nicht gekommen ist, daß Hamburg sich nicht fähig zeigte, seinen Vorsprung, Theaterfreistatt ohne Hofverpflichtungen zu sein, gehörig auszunutzen, ist bekannt. Im Gegenteil — nachdem erst Maurice und Wurda im Jahre 1847 die vereingten Hamburger Stadt-Theater übernommen hatten, war es mit der kurzen Theaterblüte unter Cornet ganz und gar vorbei. Ausgerechnet während jener Jahre, die den revolutionären Funken erzeugten, sanken in Hamburg Oper und Schauspiel auf das Niveau eines Provinztheaters hinab. Hamburg war stets bereit, seine republikanische Verfassung auszurufen und sie, was die anderen Länder maßlos ärgerte, gegen die Zwangssituationen der Monarchien und Fürstentümer auszuspielen; aber die ausschließlich merkantil orientierte Politik vermochte nicht einmal im ästhetischen Bereich die Vorteile wahrzunehmen, die ihr der Republikanismus anbot. Von Revolutionstheater, von Förderung der brennendsten Kunstfragen, von Klärung der neuen Theaterdramaturgien, ja nur von Begünstigung des deutschen Schauspiels und der deutschen Oper konnte in Hamburg keine Rede sein. Der Beitrag der Republik ist so gering gewesen, daß er nicht geringer hätte sein können, wenn es sie und ihr Theater gar nicht gegeben hätte. Schlimmer als je zuvor wurde die Hamburger Bühne unter Maurice und Wurda von einer Serie der übelsten und seichtesten ausländischen Stücke überschwemmt, die für das neue deutsche Theater keinen Platz mehr ließen. Wofür Weber, Marschner und Wagner und viele andere kämpften und gekämpft hatten, interessierte die Hamburger einfach nicht. Wie wenig Hamburg von all den zeitgenössischen Bestrebungen erreicht wurde, bewiesen die deutschen Bühnen weit draußen im russischen Osten, in Riga und St. Petersburg, die mit Abstand mehr für die Pflege des deutschen Theaters leisteten als Hamburgs Bühne mit ihren großen, aber ungenutzten Möglichkeiten. Die Verhältnisse wurden schließlich so schlimm, daß die Hamburger Presse, die zu einem bestimmten Teil selber keine nationalen Verpflichtungen wahrnahm, die Forderung erhob, die Aktionäre möchten der Direktion einen literarischen Beirat an die Seite setzen oder aber der Misere durch Ernennung sachverständiger, mit weitgehenden Vollmachten ausgerüsteter Regisseure ein Ende bereiten. Später rief man ein Blatt ins Leben, dessen einziger Zweck in der öffentlichen Kritik am Theater bestand: Carl Toepfers DER RECENSENT, der bis zum 28. April 1855 erschien und dessen erste Nummer am 1. Februar 1852 unter großem Beifall ausgegeben wurde. Damals kam es dann endlich auch zu einem Meinungsumschwung. Viel Gejammer, Notschreie und Wehrufe waren über eine verfahrene Theatersituation zu hören, um die sich die beiden Unternehmer nicht viel kümmerten.

Indem sich Hamburg aber nach Cornets Abgang zu einer Bühne dritten oder vierten Ranges hinunterentwickelte, wurde das Theater doch nur stärker noch als zu Cornets Zeiten zum Spiegel Hamburger Kaufmannsmentalität. Sie allein erklärt schließlich auch, warum sich eine Oper wie RIENZI, warum sich damals überhaupt eine anspruchsvolle Bühnenkunst auf die Dauer in Hamburg nicht halten konnte: wohl der künstlerische wie der aktuell-politische Anspruch widersprachen einem Denken, für das Theater nur eine Form unverbindlicher Unterhaltung, eine Feierabendbetätigung war, die als Entspannung, nicht als Arbeit an der Persönlichkeit verstanden wurde.

Hamburgs Presse wiederum lieferte mit der Fehleinschätzung der RIENZI-Musik nur eine Fehleinschätzung der wirklichen Hamburger Gelüste. Was sie im Erfolg eines deutschen Autors auf Hamburger Bühne als verheißungsvollen Anfang eines neuen theatralischen Prozesses und als Aufschwung des Hamburger Theaters, ja als Aufbruch eines neuen deutschen Nationalstils auf Hamburger Boden feierte, war in Wirklichkeit bereits dessen Krönung und stellte sich nur wenige Monate später als einsam-unwiederholbarer Höhepunkt einer Entwicklung heraus, die gar nicht erst mehr stattgefunden hatte. Zwar war Hamburgs Publikum offensichtlich in einem Umbruch begriffen; aber erst die fünfziger Jahre setzten dazu neue Maßstäbe, Mühling und Cornet zogen daraus noch keinen Nutzen. Anders sonst ließe sich nicht der Publikumserfolg erklären, den Wagner 1853 mit dem TANNHÄUSER erzielte und den diesmal ausgerechnet die Hamburger Presse als Mißerfolg vorausverkündete. Sie erwies sich damit auf andere Weise erneut als schlechtes Publikumsthermometer und neigte sich erstaunlicherweise im selben Maße von Wagner ab, wie sich das Hamburger Publikum Wagner zuneigte. Die RIENZI-Tragödie der Hamburger Kritik fand somit nur neun Jahre später im TANNHÄUSER-Fiasko ihren satirischen Kontrapunkt.

Zu dieser Zeit hatten sich allerdings auch die Konkurrenzverhältnisse im Hamburger Theaterleben, die einstmals Cornet so großen Abbruch taten, erheblich geändert. Es war ja nicht reines, edles Mäzenatentum gewesen, das Cornet 1844 veranlaßte, Wagners RIENZI und sogar den Komponisten gleich mit nach Hamburg zu holen. Vielmehr befand sich das Cornetsche Theater als pachtzahlendes Theater auf Privatebene ohne offizielle städtische Zuschüsse in einer zunehmend schärfer werdenden Konkurrenz zum Hamburger Thalia-Theater und Cornet selber ständig auf der Suche nach neuen Theaterstücken, die ihm vor dem Thalia-Theater einen Vorsprung zu halten erlaubten. Konkurrenz drohte ihm bis zu einem bestimmten Grade auch von den anderen sehr zahlreichen Zerstreuungen, die Hamburg schon damals bot und die das Stadt-Theater nicht unbedingt mehr als den wichtigsten oder gar einzigen kulturellen Mittelpunkt Hamburgs verstehen ließen.

Die Hamburger waren ja theaterbesessen, allerdings benötigten sie keineswegs das Stadt-Theater, um dieser Leidenschaft nachzugehen. Christern wußte in seinem anonym erschienenen Buch HAMBURG UND DIE HAMBURGER amüsant-bitter von den den Londoner Pfennigtheatern nachgebildeten Hamburger Schillingtheatern zu berichten, die ihrem Namen entsprechend nur einen Eintritt von einem Pfennig bzw. von einem Schilling verlangten. In Hamburg gab es damals deren drei mit äußerst wohlklingenden Namen: das Hamburger National-Theater, das Hammonia-Theater und das Casperl-Theater. Riesige Plakatreklamen an weißen, einstöckigen Häusern verkündeten das tägliche Programm, NORMA, das NACHTLAGER VON GRANADA, Schillers RÄUBER, FAUSTS HÖLLENFAHRT oder was dergleichen gerade zur Aufführung anstand. Wie beim Jahrmarktstheater führten Schauspieler und Schauspielerinnen in altdeutscher oder ritterlicher Tracht draußen vor dem Theatereingang eine Art Stegreifkomödie mit vielen schmutzigen Witzen auf. Diese Reklame lockte meist erfolgreich den gaffenden Haufen an. Die Leute kamen, zahlten ihren Schilling und

richteten sich auf den niedrigen Bänken so gut wie möglich ein. Die Vorstellungen dauerten normalerweise gegen fünfzehn Minuten: ein Akt war in fünf Minuten vorbei und bestand gewöhnlich aus einer Arie und einem kurzen, meist sinnlosen Dialog. Die Zuschauer fühlten sich entsprechend locker gestimmt, lachten bei ernsten und sentimentalen Stellen, warfen mit Äpfeln oder vergnügten sich auf ähnliche Weise, so daß die Schauspieler öfters um Ruhe bitten mußten. An Sommerabenden spielte man auf diese Weise von nachmittags 16 Uhr an drei- bis fünfmal. Die Bühnen waren klein, flach und schmal, die Theater schlecht beleuchtet, eine einzige Dekoration mußte als Allerwelts-Szenenillusion herhalten. Die Theaterfreudigkeit des Hamburger Publikums konnte unersättlich sein. Die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK bspw. wollte 1846 erfahren haben, daß an einem Tage das NACHTLAGER VON GRANADA unter Konradin Kreutzers eigener Leitung, dazu Kleists ZERBROCHENER KRUG und außerdem noch ein weiteres Lustspiel aufgeführt worden sei. So wurde Theater wie Kasperltheater konsumiert — die Neigung zog das Spektakel vor.

Für 1843 wußte Ludwig Wollrabe in seiner 1847 erschienenen CHRONOLOGIE SÄMMTLICHER HAMBURGER BÜHNEN außer von den beiden großen Häusern, dem Stadt-Theater und dem Thalia-Theater, von drei Vorstadt-Theatern in St. Pauli zu berichten, dem Urania-Theater, dem Elisium-Theater und dem Hammonia-Theater. Seine verächtliche Randbemerkung stimmte mit Christerns Wertung überein: *Obige drei Theater der besuchten Vorstadt, erfüllen vollkommen ihren Zweck und jedes in seiner Art trägt zur Belustigung des grossen Haufens nach Kräften bei.* Während das offensichtlich sehr obskure Hammonia-Theater 1844 nicht mehr bestand, war das erst 1841 mit einem neuen Gebäude versehene Urania-Theater in ein »Actien-Theater der Vorstadt St. Pauli« umgewandelt worden. Außer dem Elisium-Theater spielte 1844 noch das Stadt-Theater zu Altona (bis Mitte Mai und ab Mitte September), das Theater der Vorstadt St. Georg, das nach Wollrabe nicht ganz schlecht gewesen sein muß, und natürlich das zweite städtische Theater, das Maurice mit einem neuen Gebäude zu gründen 1842 die Erlaubnis bekam und das am 9. November 1843 als Thalia-Theater mit einem Fassungsvermögen von 1500 bis 1800 Personen eröffnet wurde. Chéri Maurice hieß eigentlich Charles Schwartzenberger und war der Sohn des Likörbrenners Maurice Schwartzenberger, der 1826 von der Garonne nach Hamburg zog, wo er Schnäpse braute und das Vergnügungsetablissement Tivoli im Stadtteil St. Georg übernahm. Dort veranlaßte ihn sein Sohn Charles, der von Kind an für das Theater schwärmte, zur Erhöhung des Umsatzes ein Sommertheater zu gründen, das seit 1829 unter seiner Leitung spielte. Von dieser Zeit an nannte sich Charles Schwartzenberger Chéri Maurice.

Allerdings bedeutete die Gefahr aus diesen und ähnlichen Vergnügungsstätten für Cornet noch das geringere Übel. Was ihn quälte, war das Thalia-Theater, das ihm einen großen Teil potentieller Besucher abspenstig machte und dazu auch noch die polemische Unterstützung eines Teils der Hamburger Presse fand, die ganz offen das Thalia-Theater gegen das Stadt-Theater ausspielte. Ein Blatt wie der TELEGRAPH FÜR DEUTSCHLAND brachte im Jahre 1844 eine ganze Reihe Dresdner Wagner- und RIENZI-Notizen, aber nicht einen einzigen echten selbständigen Wagnerbericht aus Hamburg. Allein der Konkurrenzkampf zwischen den beiden Theatern barg die Lösung dieses seltsamen musikkritischen Verfahrens: Schirges, der Redakteur des TELEGRAPHEN, gehörte zu den erbittertsten Gegnern Cornets, und es wäre ihm, der mit allen Mitteln kämpfte, niemals eingefallen, sein einflußreiches Blatt mittelbar oder unmittelbar für den gehaßten Theaterleiter sprechen zu lassen.

Der Konkurrenzstreit zwischen den beiden Hamburger Theatern, den die HANNOVERSCHE MORGENZEITUNG sicherlich zutreffend schon damals als das wohl widerlichste Hamburger Theaterkapitel bezeichnete, begann mit der Eröffnung des neuen zweiten Theaters im November 1843.

Nur kurz zuvor war Hamburg von jener entsetzlichen Brandkatastrophe heimgesucht worden, die den größten Teil der Stadt in Schutt und Asche legte. Aber schon erstanden neue Gebäude, unter ihnen das zweite Hamburger Theater, das sich hinfort Thalia-Theater nennen sollte. Der Neubau mußte hübsch anzusehen und bequem sein, die Einrichtung war geschmackvoll, die Parketts nach Pariser Muster, die Galerien und Logen in richtig berechneten Verhältnissen eingerichtet; es gab nicht mehr den engen, mit Anschlägen beklebten Torweg, durch den man in den

langen schmalen Hof der schmutzigen Steinstraße kam, ehe man ins Theater selbst gelangte. Noch waren auch zum jungen Thalia-Theater längst nicht alle Zugänge frei — damals begann Hamburg nach englischem Muster mit der Anlage der Kloakerien, und die meist englischen Arbeiter hatten zu diesem Zweck überall die Straßen aufgerissen; aber das waren zeitbedingte Schönheitsfehler.

Bemerkenswert war bald das Presseecho, das man dem neuen Theater aus verschiedenen Richtungen zu einem Zeitpunkt darbrachte, an dem nach Meinung des Korrespondenten der EUROPA die Unpopularität des Stadt-Theaters den höchsten Grad erreicht habe. Die Hamburger Kritik, so hieß es da, sei bloß ein Hampelmann, dessen Fäden die Direktion in Händen halte; aber so schlimm wie unter Mühling und Cornet sei es noch nie gewesen. Den Riß zwischen Direktion und Publikum könnten auch *alle diese Invasionen von Seil- und Ballettänzern, von Musikanten und Deklamatoren, diese Schaar von durchreisenden Gästen, dieses repertoirische Ragout mit französischen und klassischen Saucen* nicht schließen, selbst nicht die vielgepriesene Tantieme. Der Korrespondent warf dem Theater sogar gänzliche Verkennung der höheren Bühneninteressen und Mißachtung der an ein Theater zu stellenden Bildungsanforderungen vor — das Ganze gerann zu einem wenig überzeugenden Geschimpfe auf Cornet. Er stand darin allerdings nicht allein. Mit altbewährter Taktik rühmten bestimmte Hamburger Kreise am Thalia-Theater alles mit demselben Eifer, wie sie es am Stadt-Theater tadelten. Auf die Dauer verlor man darin Maß und Grenze. Sentimentale Übertreibungen sorgten für unfreiwillige, aber, weil die polemischen Absichten offen lagen, peinliche Komik.

Da wurde etwa für den Direktor des Thalia-Theaters rührselige Propaganda auf Kosten Cornets gemacht, wie zuvorkommend er seinen schlichten Dank äußere, wie seine blassen Wangen und angegriffenen Mienen von den Sorgen des Theaterdirektors zeugten, und in diesem Stil so weiter. Man vergaß nicht darauf hinzuweisen, daß der Vater des Direktors einstmals als italienischer Aquavithändler nach Hamburg kam, dort die Rutschbahn, das Sommertheater (Tivoli) und schließlich ein zweites großes Tivoli am Ende der Eisenbahn in Bergedorf baute; daß die Platzpreise von einer Mark vier Schillingen hinunter bis zu sechs Schillingen sehr billig seien; daß die Konzession es dem Thalia-Theater verwehre, Große Opern oder Trauerspiele zu geben und deshalb leider auf die Unterhaltungsstücke ausweichen müsse, während das dafür konzessionierte Stadt-Theater keine Primadonna, keinen ersten Tenor und keinen Baßbuffo und in den Tragödien nie ein vernünftiges Gesamtspiel zustande brächte.

Noch ärger ließ sich der TELEGRAPH FÜR DEUTSCHLAND vernehmen. Hier konnte man nachlesen, warum Teile der hamburgischen Presse das Thalia-Theater bevorzugten. Die Abneigung gegen Cornet tarnte sich unter dem Vorwand, es sei ein Unrecht, dem Thalia-Theater zu verbieten, die deutschen Dichter der Spitzenklasse zu spielen. Ein solches Verbot leiste nur dem auf den anerkannten Mangel an deutschen Originallustspielen zurückzuführenden heillosen Übersetzungsunwesen Vorschub. — *Nicht blos deutsche Dichter, sondern auch deutsche Künstler sehen sich durch jene Beschränkungen von einer Bühne ausgeschlossen, auf der Ruhm und Ehre für sie zu erndten wäre. Es ist dem Thalia-Theater selbst unmöglich gemacht, den Talenten, welche es für sich gewinnen möchte, so annehmbare Honorarbedingungen, wie sie das Stadttheater zu gewähren im Stande ist, anzubieten. Dem Thalia-Theater ist die schwere Aufgabe gestellt: das verhaßte ewige Einerlei zu würzen, es wie kräftige Hausmannskost zur beliebten Alltagsspeise zu machen; sich dabei aller großen stimulirenden Mittel zu begeben, weise Haus zu halten, strenge Ordnung zu führen, gewissenhaft zu seyn bis in die kleinsten Bühnenverhältnisse hinein. Es*

hat die Aufgabe, zu beweisen, daß wenn es dem Stadttheater in seinen Rechten subordinirt, demselben in seinen Leistungen coordinirt ist; zu zeigen, daß es für die ihm auferlegten Beschränkungen ein Äquivalent giebt: die Gunst des Publikums. Es würde ungerecht seyn, wollte die Kritik an das Thalia-Theater dieselben Forderungen stellen, wie an das Stadttheater. Das Gute und Lobenswerthe ist hier um so anerkennenswerther, um so mehr hervorzuheben, als es sich unter höchst ungünstigen Umständen entwickelt. Die Kritik würde ungerecht handeln, wollte sie, statt in dieser sogenannten Konkurrenz des schwächeren Theiles sich lebhaft anzunehmen, ihn vielmehr in seinem Streben unterdrükken, seine dankenswerthen Bemühungen verkennen. Das Thalia-Theater greift in die Hamburger Volkszustände tief ein, es ist unentbehrlich für das Volk, dem Letzteren durch seine Leistungen zum Bedürfniß geworden. Schließlich kündigte Schirges in dieser geschickt sachlich verkleideten Personalpolemik gegen Cornet noch an, künftig über das Theater genauer zu berichten, damit *die gegen das Thalia-Theater gültigen Vorurtheile schwinden*, und man die Mängel und Vorzüge deutlicher erkenne — unmißverständlicher ließ sich Parteinahme kaum noch verhehlen.

Der Konkurrenzstreit zwischen Thalia-Theater und Stadt-Theater schlug von Monat zu Monat höhere Wellen. Bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1844 waren die Blätter von einem theaterbezogenen Gegeneinander angefüllt, das letzten Endes keinem der beiden Häuser nützte. Insbesondere wurden die NACHRICHTEN VON UND ÜBER HAMBURG und die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG Schauplatz ausgedehnter Polemiken, die noch dazu den Vernichtungskrieg begünstigten, den Hamburger Kritiker auch untereinander jeder gegen jeden führten. An der Spitze stand wieder Schirges mit seinem Privatfeldzug gegen die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG, mit seinem wichtigsten musikalischen Mitarbeiter Theodor Hagen, den er erst vergötterte und dann öffentlich verteufelte, und mit seiner auf Kulturpolitik dressierten Theaterberichterstattung. Ohnehin stellte sich die Hamburger Presse allmählich auf einen pikanten, sarkastischen, witzigen oder witzig sein sollenden und vor allem tadelnden Stil ein: Hamburgs Presse war ein eigener Industriezweig geworden, dessen Blüte nur dadurch gesichert blieb, daß man den Leser in Bewegung erhielt, ihn reizte und zum Kaufen brachte. Für ungehinderte, aufsehenerregende und deshalb umsatzsteigernde Oppositionskritik bot aber nur die Theaterberichterstattung und die Besprechung politikunabhängiger Lokalereignisse ein ausreichendes Feld. Auf diese Gebiete wichen die meisten Hamburger Zeitungen denn auch aus, so daß sie die Spannungen um die beiden Theater mit bösem Eigennutz künstlich noch höher transformierten, als sie es ohnehin schon waren.

Letzten Endes ging aber der aufgebauschte Streit auf die Wirksamkeit derselben Gruppe zurück, die auch der Hamburger Zensur so viele Sorgen bereitete: auf das JUNGE DEUTSCHLAND. Dessen spritziger Feuilletonismus, der sich in pikanten und witzigen Schilderungen immer wieder durchschlagend bemerkbar machte, paßte seinem ganzen Ursprung gemäß viel besser zum anspruchslosen, antihistorischen Thalia-Theater als zur verpflichtenden Tradition, die Cornet immerhin noch aufrecht zu erhalten suchte. Die Jungdeutschen ernannten sich deshalb zu natürlichen Bundesgenossen der Thalia-Direktion. Maurice konnte das nur recht sein — Cornet bekümmerte es bitter genug; denn einmal kam es auf diese Weise überhaupt zu einem mit so viel Härte geführten öffentlichen Streit, zum anderen waren die Gutzkow-Heine-Schüler ohne Zweifel die besseren und vor allem hemmungsloseren Feuilletonisten, denen es immer wieder gelang, die besonneneren eingesessenen Hamburger Journalisten wenigstens vordergründig zu überrennen.

Ohne geschlossenen Rückhalt in Publikum und Presse ließ sich voraussehen, daß Cornet früher oder später ein Opfer der Verhältnisse wurde. Wagners RIENZI nach Hamburg zu holen begünstigte die Zwangssituation einer spielplantechnischen Notwendigkeit. Cornets Theater war ein Privattheater, es erhielt keine offiziellen Zuschüsse, sondern spielte auf Gewinn und hatte sogar noch Pacht zu bezahlen — das muß an dieser Stelle noch einmal ganz scharf betont werden. Cornet brauchte also Zugstücke bester Qualität, sollte sein Unternehmen nicht wirtschaftlich zusammenbrechen — auf der anderen Seite war es ihm versagt, auf Lustspielniveau zu gehen, sah wenigstens zu einem Teil die Hamburger Presse dem Stadt-Theater nichts nach, sondern stellte möglichst hochgeschraubte, angeblich ideelle, in Wahrheit illusorische Forderungen, die in dieser Form gar nicht zu erfüllen waren. Was Schirges, Hagen und die anderen Führer der Thalia-Partei mit hochtrabenden Worten verlangten, bezeugte sich nach der Situation eines merkantil angelegten Theaters schlechterdings als schönklingende Phrase, die auf Bauernfängerei hinauslief; denn während sie nichts dabei fanden, die Erfolgsstücke des Thalia-Theaters, meist französische Lustspiele nach bewährtem Rezept, bis zu hundertmal gespielt zu sehen, zeterten sie bereits laut, wenn Cornets Stadt-Theater ein gern gesehenes Schauspiel etwa von Charlotte Birch-Pfeiffer bloß zehn- oder zwölfmal wiederholen ließ — eine Ungerechtigkeit einem Theater gegenüber, das, wie das Thalia-Theater auch, auf Eintrittsgelder angewiesen war, um bestehen zu können.

Je mehr sich nun das Thalia-Theater anschickte, zur ersten der zweiten Bühnen Deutschlands aufzusteigen, um so schwieriger gestaltete sich Cornets Lage, zumal der Erfolg des Thalia-Theaters einer ständig fortschreitenden Geschmacksverminderung des Theaterpublikums Vorschub leistete und Cornet auf die Dauer gar nicht anders mehr konnte, als gleichfalls immer weitergehende Zugeständnisse an den weniger guten Geschmack seines Publikums zu machen — deshalb ja auch die von Wagner so gerügte Aufwandsinszenierung, über die sich Wagner ob ihrer Widersinnigkeit ärgerte, weil er weder die Cornetsche Notlage verstand noch die Hamburger Mentalität begriff, der sich Cornet um seiner eigenen Existenz willen beugen mußte. Ging Cornet den schwereren Weg, besonders gutes Theater zu machen und seinem Unternehmen den Hauch des Besonderen zu erhalten, so half ihm dabei die (letztlich kostspielige) Konzession fürs große Theater natürlich nur bedingt. Die Einführung der Theatertantieme, mit deren Handhabung Cornet so besoders großzügig verfuhr, daß er sie einem Autor mitunter schon nach der ersten Vorstellung gewährte, gehörte zu seinen Versuchen, seine Bühne auf einem hohen Stand zu halten und die Autoren zu vermehrten schöpferischen Anstrengungen ganz besonders für sein Theater zu reizen.

Mochte der anonyme Korrespondent der EUROPA Cornets Tantieme auch bloß mit einer abfälligen Seitenbemerkung streifen, so war sich doch die Mehrzahl der Fachleute darüber im klaren, mit der autorenfreundlichen Regelung des umstrittenen großen Theatermannes einen ganz wichtigen Schritt auf dem Wege zur sozialen Besserstellung, Anerkennung, ja Resozialisierung des deutschen Künstlers vorangekommen zu sein. Wagner jedenfalls brachte damals einiges Geld mit nach Hause, das grob auf die Währung 1970 umgerechnet zwischen vier- und fünftausend Mark ausmachte und dessen er sich aufrichtig freute. Nach Uhde erhielt er im November 1843 zusammen 220 Mark 6 Pfennige, im März 1844 für Einstudieren, Dirigieren und dergleichen 560 Mark, dann nach dem August 1844 als zugesicherte Tantieme der achten Vorstellung 357 Mark 11 Pfennige, schließlich noch die Vergütung für die bescheidene Wirtshausrechnung von 75 Mark 10 Pfennige. Tichatscheck dagegen verdiente vergleichsweise an den beiden RIENZI-Darstellungen vom August das rund anderthalbfache davon, nämlich 1700 Mark.

Die Theatertantieme eingeführt zu haben (neben Berlin und Wien) dürfte der vielleicht wesentlichste Beitrag des damaligen Hamburger Theaters zur allgemeinen Theatergeschichte und Bühnenreform gewesen sein. Sie, die letztlich einem hoch anzuerkennenden ehrlichen Kaufmanns- und Maklergeist entsprach und einer nüchternen Kaufmannsstadt wie Hamburg gut zu Gesicht stand, war es auch, die im allgemeinen ungeteilte Anerkennung fand und Hamburg auf das schätzbarste berühmt machte, obwohl sich die ursprünglich damit verknüpfte Hoffnung, auf diese Weise mehr Stücke deutscher Sprache einzubringen, nicht erfüllte.

Unter Cornet lernten die Hamburger die Neuigkeiten der deutschen Bühnen schnell kennen. Das war schon Cornetsches Prinzip. Cornet veranlaßte die vorzüglichsten Sänger und Schauspieler zu Gastaufführungen in Hamburg. Er berief auch Wagner, seine Oper selber zu dirigieren, und Tichatscheck, den Hamburgern die Idealinterpretation des RIENZI vorzuführen, was allenthalben auf Zustimmung stieß, und er honorierte die Mitglieder seiner Bühne nach den Maßstäben der königlichen Bühnen. Aber zu diesen Ausgaben traten weitere hinzu, von denen die Hoftheater im allgemeinen verschont blieben: er mußte Pacht zahlen, Pension, Inventurzinsen und dergleichen, so daß sein Theaterbudget die für damalige Verhältnisse sehr hohe Summe von 240 000 Gulden erreichte. Umgerechnet entsprach das einem durch Eintrittskarten einzubringenden Durchschnittseinkommen von 700 Gulden für den Abend.

Im Jahre 1844 spielte Cornets Stadt-Theater außer dem RIENZI (21. 3.) als wichtigste Stücke weitere sechs Opern (Auber: DES TEUFELS ANTHEIL, 11. 1.; Donizetti: LUCIA DI LAMMERMOOR, 3. 5.; Adam: ZUM TREUEN SCHÄFER, 7. 7.; Auber: DIE SIRENE, 31. 10.; Donizetti: DON PASQUALE, 22. 11.; Flotow: ALESSANDRO STRADELLA, 30. 12.), neun Schauspiele (Gutzkow: ZOPF UND SCHWERT, 8. 11.; Laube: DIE BERNSTEINHEXE, 29. 1.; Birch-Pfeiffer: THOMAS THYRNAU, 28. 2.; Raupach: CROMWELLS ENDE, 6. 7.; Prutz: MORITZ VON SACHSEN, 21. 9.; Gutzkow: PUGATSCHEFF, 23. 10.; Laube: MONALDESCHI, 20. 11.; Birch-Pfeiffer: MUTTER UND TOCHTER, 4. 12.; Bärmann: KÖNIG UND CITHERSCHLÄGERIN, 21. 12.) und drei Schauspiele mit Musik (Shakespeare/Mendelssohn: EIN SOMMERNACHTSTRAUM, 8. 2.; Friedrich/Canthal: EDUARD AUS DER VORSTADT, 22. 4.; Sophokles/Mendelssohn: ANTIGONE, 27. 7.) neu ein, wobei die letzte Operninszenierung des Jahres Cornet das große Geld brachte. Hinzu kamen noch zahlreiche Erstaufführungen von Lustspielen, Possen, kleineren Schauspielen, Liederspielen, kleinen komischen Opern und dergleichen, bei denen es sich ausnahmslos um Originalstücke und nicht etwa um Übertragungen aus dem Französischen handelte (Blum, Heine, Amalie von Sachsen, Nestroy, Benedix, Wilhelmi, Robert, Plötz, Mühlbach, Lehnhard), die solistischen Darbietungen von Sängern, Instrumentalisten, Tänzerinnen, Schauspielern in Gastrollen und Improvisatoren (Frau Leonhard-Lyser, 27. 6.) sowie das eigentliche laufende Programm, das zahlreiche gute Stücke aufwies (Donizetti: LIEBESTRANK, LUCREZIA BORGIA; Mozart: ZAUBERFLÖTE, DON JUAN; Shakespeare: HAMLET; Rossini: BARBIER VON SEVILLA).

Cornet hatte sich nach Dresdner Erfahrungen vom RIENZI ein Zugstück versprochen, das neu, wertvoll und gewinnbringend sein sollte und das er möglicherweise länger spielen konnte, ohne seine Pressegegner aufs neue zu mobilisieren; denn der Gedanke, der RIENZI wäre so früh nach acht Vorstellungen abgesetzt worden, um eben das zu vermeiden, wäre in diesem Zusammenhang abwegig. Seine Hoffnungen trogen jedoch.

Der Berichterstatter des MORGENBLATTES mochte in der Konkurrenzsituation noch etwas Gesundes, ja Vorteilhaftes sehen, die HANNOVERSCHE MORGENZEITUNG hingegen wußte Ernsteres zu berichten. Was man anfangs noch nicht befürchtet hatte, traf nun doch ein: das Thalia-Theater absorbierte so viele Schaulustige, daß es dem Stadt-Theater wesentliche Einnahmen abpumpte. Auch der Korrespondent der EUROPA stellte sich zu diesem Zeitpunkt auf die Seite Mühlings und Cornets. Dem Stadt-Theater seien die echten

Interessen der Kunst zu vertreten aufgetragen, während dem Thalia-Theater alles frei stünde und ihm auch sein Repertoire verziehen werde, das nur aus Übersetzungen und loser Ware bestehe. Die Stellung des Stadt-Theaters werde dadurch immer schwieriger, weil es kaum noch in der Lage sei, sich für seine ernsteren Leistungen Beifall zu verschaffen. Der EUROPA-Korrespondent machte noch einige Bemerkungen über die Verständnislosigkeit, mit der man in Hamburg den Schwierigkeiten der Intendanz zusähe. Nachdem der Geschmack des Publikums aber so schlecht geworden sei, könne man es dem Stadt-Theater nicht verdenken, wenn es auch einmal in die leichte Tagesdramatik der Franzosen übergreife. Jahre später, als das Stadt-Theater seine Selbständigkeit längst verloren hatte und Cornet den Herren Maurice und Wurda gewichen war, beschäftigte sich Christern in seinem Hamburger-Buch HAMBURG UND DIE HAMBURGER mit den üblen Auswirkungen, die das Thalia-Theater und die ihm anhangende Presse verantworten mußten. Das Thalia-Theater, so hieß es da kurz und bündig, sei der *Nagel zum Sarge des großen Theaters*, indem es den Sinnen- und Lachkitzel in seiner rohesten Erscheinung beschworen und damit für viele Theaterbesucher die Wahl zwischen einfacher Unterhaltungskunst und großer Kunst zu Gunsten des Thalia-Theaters entschieden hätte; und nicht einmal die hauseigenen Chronisten des Thalia-Theaters Generationen später wollten in Abrede stellen, daß Maurice damals *ein zu guter Geschäftsmann gewesen sei, und daß seine künstlerischen Ambitionen betrüblich weit hinter seinem merkantilen Geschick zurückgeblieben wären.*

Bereits im April 1844 liefen Gerüchte um, das Theater solle von einem Zins-Aktien-Unternehmen zu einem Dividenden-Aktien-Unternehmen verändert, Haus und Inventar Eigentum der Aktionäre, der Direktor hingegen mit 1000 Gulden Gehalt fest angestellt werden. Das leere Haus, das eine der RIENZI-Aufführungen erlitt, war nur eines unter vielen: immer häufiger mußte das Stadt-Theater halbleere Vorstellungen hinnehmen. Abgänge und ungenügende Besetzungen erschwerten zudem zusätzlich die Position Cornets. Der Komiker Lehmann und der Universalschauspieler Lenz sollten für die Bühne herbe Verluste bedeuten, die Lebrün ging auf Gastreise, Bertha Stich verheiratete sich, Wurda hatte längst keine ausreichende Stimme mehr, die für 12 000 Mark engagierte Evers näselte zu viel und kam nicht richtig an, der in Hamburg sehr beliebten Jazedé, der »kleinen Eigensinnigen«, wie man sie nannte, Angebot, aus Liebe zur Heimat bis zum Ablauf des Everschen Engagements ohne Gage zu singen, zerschlug sich, so daß sie sich nach Leipzig verpflichtete. Zwar verfügte die Bühne immer noch über attraktive Künstler, aber bei dem spürbaren Mangel an brauchbaren deutschen Sängern und Schauspielern wurde Hamburg nach Meinung der HANNOVERSCHEN MORGENZEITUNG allenthalben beneidet *und jeder sucht uns um irgend ein Theil ärmer zu machen* — schlicht gesagt, man befürchtete Abwerbungsmaßnahmen anderer Bühnen, die Hamburgs Stadt-Theater zum Ruin führen sollten.

Gegen solche Nachrichten wurde allerdings Sturm gelaufen. Nicht zuletzt die Heftigkeit der Entgegnungen schien die wirkliche Krise des Theaters zu beweisen. Die HANNOVERSCHE MORGENZEITUNG selber mußte zwei wütende Repliken veröffentlichen, die mit Ausnahme des Abganges des Schauspielers Lenz wegen Erblindung und der Schauspielerin Stich wegen Verheiratung alle anderen Meldungen als Gerüchte abtat und sogar den übereinstimmend von der gesamten öffentlichen und in Privatbriefen nichtöffentlichen Hamburgberichterstattung bezeugten Stimmenverfall Wurdas bestritt *. Die gemäßigtere zweite Einsendung ließ aber erkennen, daß die Gerüchte doch einigen Grund hatten. Die Besorgnisse, Hamburgs Theater könnte untergehen, sind unüberhörbar. Die leeren Häuser mit den Abonnenten zu erklären, die bei Wiederholungen das Theater nur in geringerer Zahl besuchten, oder mit der Größe des Hauses, das so viele Besucher fasse, daß selbst ein reger Zuspruch noch den Eindruck eines scheinbar leeren Theaters hinterlasse, Be-

* Am Ende der ersten, wahrhaft bösen Einsendung vom 26. April 1844 findet sich jene Ehrenrettung Wagners, die DNr. 391 wiedergibt.

ruhigungen, für die Besetzung der Personallücken werde baldigst gesorgt werden, und anderes, täuschten nicht darüber hinweg, daß Hamburgs Theater die Strukturauflösung drohte.

Vom fluktuierenden Abgang der Kräfte des Stadt-Theaters wußte die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK schon Ende 1843 besorgniserregende Mitteilungen zu machen. Sie war es auch, die bereits damals die Stimmittel der Jazedé als nicht für alle Partien ausreichend beurteilte, ohne damit die sängerische Bedeutung der geschätzten Künstlerin anzutasten. Der eifrige Verteidiger des Theaters, dem sicherlich nicht daran gelegen war, Nachrichten über bestehende Schwierigkeiten in die Öffentlichkeit dringen zu lassen, tat schließlich noch ein übriges an Apologie der ungenügenden Zustände, wenn er behauptete, gerade der Wechsel im Personal werde neue Anziehungskraft ausüben.

Was in Wirklichkeit geschah, ist aus der Operngeschichte bekannt. Die Struktur dieses republikanischen Theaters bot keinen Platz für größere nationale oder auch bloß künstlerische Anliegen und verlor in der Annäherung an ein Amüsiertheater seine historische Bedeutung. Man durfte die beiden Hamburger Theater nicht mit den Theatern Berlins, Wiens, Dresdens oder auch nur Weimars vergleichen, wo das jeweilige Haupttheater doch, um noch einmal mit Christerns Worten zu sprechen, immer seine selbst gewählte oder ausgesteckte Bahn verfolgen konnte, ohne allzu ängstlich auf die Kasse Rücksicht nehmen zu müssen, weil die Zuschüsse der höheren Hand nicht ausblieben. In Hamburg war das anders. Hier mußte die Pacht unerbittlich herausgeschlagen werden und die drängende Konkurrenz des Thalia-Theaters erlaubte noch weniger, *länger und mehr bei dem, was sein soll, als bei dem, was sein muß, zu verweilen.*

Nicht einmal das war anders als aus den unseligen Folgen der Säkularisierung zu erklären, die Hamburg nicht allein um seine großen Baudenkmäler und Kunstschätze gebracht, sondern auch einen unaufhaltsamen Geschmacksniedergang nach sich gezogen hatte; denn die Zerstörung der christlichen Überlieferung bedingte die Zerstörung der einstmals hochstehenden hamburgischen Kirchenmusik, und mit ihrer Preisgabe verlor Hamburg nicht nur manchen bedeutenden Musiker, sondern es gebrach dem Kirchenbesucher an einer weiteren Bekanntschaft mit hochwertiger Musik, die Maßstäbe gesetzt hätte. Bittere Kommentare in der Fachpresse konnten nicht ausbleiben. Sie trafen den Kern, auch wenn lokalpatriotische Schriftsteller ihren Rechtsgrund zu zerstören oder zu verharmlosen trachteten: *Wenn gleich unser Hamburg in der merkantilischen Welt eine wichtige Stellung einnimmt, so dürfte es doch in Beziehung auf Tonkunst einen nur untergeordneten Rang behaupten. Dazu kommt, daß unsere hohe Behörde seit Jahren die einzige Bildungsanstalt für den edelsten Zweig dieser schönen Kunst, die früher blühende Kirchenmusik, welcher Männer wie Ph. E. Bach und andere tüchtige Meister vorgestanden, gänzlich aufgehoben und aus unseren evangelischen Tempeln entfernt hat. Aus dieser Bestimmung ist zugleich der Nachtheil entsprungen, daß der musikalische Geschmack an ernsten und erhebenden Werken untergraben, und auf den Thermometer Lanner und Strauß gesunken ist*, hieß es 1838 in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG, und der witzblattreife Lind-Taumel der Hamburger knapp zehn Jahre später widerlegte diese Feststellungen gewiß nicht. Noch war der fragwürdige freudige Aufklärungsoptimismus des 18. Jahrhunderts nicht aus Hamburg gewichen, wenn auch unverkennbare Anzeichen für eine baldige Gesundung sprachen. Hamburg traf die Verachtung ihrer eigenen nachwachsenden Generation, die sich von dem alten kaufmännischen Verstandesgebaren ihrer Altvorderen abgestoßen fühlte und die fortschrittsgläubigen Glückseligkeitslehren, die nicht einmal von der politischen Realität jakobinischer Staatspraxis hatte umgestoßen werden können, als etwas zutiefst Lächerliches empfand. In demselben Maße, in dem sich dieser neuerliche Abklärungsprozeß in Hamburg verwirklichte, schob sich unter romanti-

schen Vorzeichen eine pietistische Front vor, die das aufblühende hamburgische Kleinbürgertum bildete. Es kamen Einrichtungen auf, die das öffentliche Bewußtsein ganz allmählich umbildeten: Johann Hinrich Wichern begründete die Innere Mission um das Rauhe Haus und reformierte das Gefängniswesen; Amalie Sieveking ermöglichte die weibliche Diakonie; Johann Wilhelm Rautenberg richtete die Sonntags-Schulen ein; Heinrich Matthias Sengelmann begann mit der Fürsorge für geistig Behinderte; aus England kommende Gemeinden wie die Baptisten unter Johann Gerhard Oncken ließen sich zuerst in Hamburg nieder; eine eigenständige, sehr zarte Malerschule bildete sich. Auch das Senatsselbstverständnis stellte man nach und nach in Frage, wozu gleichfalls tiefreligiöse Senatoren nach der Art Hudtwalckers und Sievekings ihr gehöriges Teil beitrugen; aber die hier ausgeworfene Saat ging erst nach der Mitte der vierziger Jahre wirklich auf.

Steuerte Hamburg somit noch zwangsläufig auf Lustspiel- und Provinzniveau zu, so erwartete Wagner von der Handelsrepublik Dinge, die der Natur der Sache nach dort gar nicht zu verwirklichen waren. Theaterspielen konnte sich nun einmal in Hamburg damals weder als moralische Schaubühne noch als nationaldeutsches Anliegen behaupten: es war eine Feierabendvergnügung für den hamburgischen Kaufmann, der tagsüber schwer gearbeitet, gerechnet und gehandelt hatte und nun am Abend unterhalten sein wollte, um mehr oder weniger geistvoll ausspannen zu können. Wagner hingegen erhoffte sich von Hamburg eine folgenreiche Förderung seiner bereits über das Persönliche hinausweisenden künstlerischen Pläne, ein tragfähiges Echo auf seine nationalen Akzente, vielleicht sogar eine Basis für seine aufkeimenden Ideen einer Erneuerung des Theaters aus deutschem Geist, verbunden möglicherweise mit einer Anstellung in Hamburg — alles Dinge, die die Hamburger Handelsherren aller Grade ganz und gar nicht interessierten. Was Wagner wirklich bekam, war die Tantieme — und hier ließ sich der Hamburger Kaufmannsgeist allerdings nicht lumpen. Was man ihm zugestand, war eine für die damaligen deutschen Theaterverhältnisse horrende Summe, nach Hamburger Vorstellungen ein im übrigen durchaus kulantes, ehrenwartes Geschäft, mehr nicht. Wagner lieferte eine Oper — die Hamburger klatschten ihm dafür aus ehrlichem Herzen und sicherlich auch aus ehrlicher Begeisterung Beifall, bezeugten ihm Achtung, erwiesen ihm mancherlei weltmännische Artigkeiten und zahlten ihn anschließend königlich aus. Dann konnte er wie jeder andere Artist seiner Wege gehen.

Drittes Kapitel

Hamburger Presse der vierziger Jahre

I. Hamburger Lokalpresse

1. Die Privilegirten wöchl. gemeinnützigen Nachrichten von und für Hamburg

Mit einer Auflage von 7000 (nach anderer Zählung 8000) durchweg in Hamburg selbst verkauften Exemplaren waren die NACHRICHTEN VON UND FÜR HAMBURG die wichtigste städtische und eigentliche Massenzeitung Hamburgs. Die NACHRICHTEN, ein Morgenblatt, bildeten Hamburgs Intelligenz- und Anzeigenblatt und damit einen täglich erscheinenden Spiegel aller hamburgischen Ereignisse und Erwartungen auf politischem, wirtschaftlichem und lokalem Gebiet, wobei man vielfach Anzeigen, die auf Werke der Nächstenliebe gerichtet waren, sogar kostenlos abdruckte. Noch heute überliefern sie vorrangig vor allen anderen, meist parteiisch gerichteten Hamburger Blättern das getreueste Abbild der alten Hansestadt mit ihren Interessen, Nöten und Freuden, vermitteln sie dem über ein Jahrhundert zurückschauenden Leser auch etwas von der eigentümlichen Lebensatmosphäre der hamburgischen Republik. Für den einfachen Hamburger waren die NACHRICHTEN so wichtig wie dem Dresdner der DRESDNER ANZEIGER, nur daß die Hamburger NACHRICHTEN, die ein bedingtes Anzeigenprivileg besaßen, dafür aber erhebliche Gebühren entrichten, viele Freiexemplare zur Verfügung stellen und amtliche Nachrichten auf Anforderung ohne Berechnung zum Abdruck bringen mußten, als echte Tageszeitung außer Anzeigen und einem ausgedehnten Lokalteil auch Aufsätze aller Art von mitunter beträchtlichem Wert veröffentlichten. Es tat den NACHRICHTEN keinerlei Abbruch, gesetzlich darauf verpflichtet zu sein, keine politischen Originalkorrespondenzen zu bringen; im Gegenteil: dadurch, daß sie sich auf einfache politische Tatsachenmitteilungen beschränken mußten, waren sie überhoben, sich konservativ oder liberal zu gebärden oder sich überhaupt politisch eifernd einzusetzen. Das brachte nur Vorteile, keine Verärgerungen und keine Meinungsverschiedenheiten von der Redaktionswurzel her und mußte sich mit klingender Münze als Folge eines stetig wachsenden Abonnentenzulaufs auszahlen.

Um so nachhaltiger widmeten sich die NACHRICHTEN den inneren hamburgischen Angelegenheiten, für die sie eine eigene Mittelrubrik VATERSTÄDTISCHE BLÄTTER bereitgestellt hatten, die praktisch jedem Hamburger Bürger offenstand. Hier äußerten sich städtepolitischer Pragmatismus und überlegene Weisheit, wie sich lokal beschränkte Engstirnigkeit austummelte. In ganz Deutschland gab es zu jener Zeit wohl kein zweites Blatt, das sich mit solch oft mühseliger Ausführlichkeit des Langen und des Breiten den eigenstädtischen Lokalfragen hingab. Jeder Bürger, der einen Vorschlag zu machen, eine kleine Bitte *um Verbesserung oder Abänderung eines Gegenstandes* vorzubringen hatte, konnte sicher sein, sich in dieser NACHRICHTEN-Rubrik gedruckt und wohl auch diskutiert zu sehen. Wer hamburgische Tagesfragen studieren wollte, mußte die NACHRICHTEN

lesen — so erklärt sich die riesenhafte Abonnentenzahl, aber auch die lokal eingegrenzte Wirkung. Schranken setzte lediglich die ängstliche Hamburger Zensur.

Die Theaterprobleme zählten zu den Tagesfragen, auch sie wurden gleichbleibend ausführlich abgehandelt. Für die Oper des Stadt-Theaters besorgten das vor allem die beiden Musiker-Brüder Marxsen, für das Schauspiel des Stadt-Theaters Dr. Wollheim, für das Thalia-Theater der frühere Schriftsetzer und spätere Literat Joseph Mendelssohn, dem bald auch Wagner eine sehr freundliche Besprechung in der Leipziger DEUTSCHEN THEATER-ZEITUNG verdanken sollte.

Insbesondere wegen der seiner Meinung nach zu freundlichen und in Auftrag gegebenen Mendelssohnschen Kritiken über das Thalia-Theater war Christern den NACHRICHTEN VON UND FÜR HAMBURG nicht gewogen; aber die NACHRICHTEN spielten nicht aus. Sie berücksichtigten allenfalls die besondere Beliebtheit des Thalia-Theaters bei der Hamburger Bürgerschaft und damit bei einem Großteil ihrer Leser. Maßgeblicher für die gültige zeitgenössische Beurteilung dieser Tageszeitung dürfte ein Satz in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK des Jahres 1844 sein, der die NACHRICHTEN als *ein sehr verbreitetes und in Bezug auf seine Theaterkritiken geachtetes* Blatt bezeichnete.

Die NACHRICHTEN VON UND FÜR HAMBURG waren es dann auch, die über Wagner das im Rahmen der Tagespresse (die Monstrekritik des FREISCHÜTZ erschien auf Zeitschriftenebene) ausführlichste Urteil abgaben. Berichtete schon der HAMBURGISCHE CORRESPONDENT in der Zeit zwischen dem 18. März und dem 5. September fünfmal über den RIENZI, so brachten die NACHRICHTEN zwischen dem 22. März und dem 3. September sogar sieben Artikel — an einem Tage gleich deren zwei. Auch die NACHRICHTEN schlugen sich auf die Seite Wagners. Ihre Artikel wirkten solide unterrichtet, der wichtigste Verfasser, Eduard Marxsen, der offensichtlich nicht alle Wagnerkritiken des Blattes geschrieben, wenigstens nicht mit seinem Pseudonym Feldmann abgezeichnet hat, war belesen genug, um die Berichterstattung der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK zu kennen und die markanten Sätze der ersten, von Schiffner nachher paralysierten RIENZI-Kritik betont unterstreichen zu dürfen. Das sollte sicherlich ein Versuch sein, von Hamburg aus in die Dresdner Verhältnisse hineinzuwirken. Er mußte ungedankt bleiben, weil die NACHRICHTEN nicht über Hamburg hinaus beachtet wurden.

2. *Die Staats und Gelehrte Zeitung des unpartheiischen Hamburgischen Correspondenten*

An der Spitze der Hamburger politischen Presse stand die ZEITUNG DES UNPARTHEIISCHEN HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN, ein Morgenblatt mit dem Bei- bzw. Vortitel STAATS UND GELEHRTE ZEITUNG, auch wenn es damals, durch zu viele erzwungene Angleichungen an die verschiedensten politischen Systeme in der Vergangenheit um seine unbedingte Glaubwürdigkeit des »unparteiischen« gebracht, längst nicht mehr die politische Presse Hamburgs beherrschte. Der HAMBURGISCHE CORRESPONDENT verkörperte aber trotz aller Vorbehalte immer noch Hamburgs Zeitung mit dem besten Leumund. Wenn es mit Anstand zu machen und ohne unangenehm aufzufallen möglich war, diente sie in schicklicher Weise allen Parteien, selbst den liberalen und sogar den radikalen. Glaubt man den kritisierenden Zeitgenossen, so soll das Blatt um 1844 jedoch ernsthaft in Schwierigkeiten geraten sein. Zwar schien sich der Chefredakteur Runkel recht wenig aus der Kritik an seinem angesehenen (*einst* sehr angesehenen, schränkten dazu die Leipziger GRENZBOTEN ein) Blatt zu machen, doch war er dabei, sich schwerwiegend mit der öffentlichen Meinung zu überwerfen. Sein Verhalten in der Hannoverschen Sache, eine

zu starke Befürwortung russischer Kabinettsinteressen, schließlich sein Liebäugeln mit der neueren Berliner Frömmigkeit hatten ihn in Mißkredit gebracht.

Ob allerdings der CORRESPONDENT wirklich und aus diesen Gründen um die Mitte des Jahres 1844 einen Abonnentenverlust hinnehmen mußte, der ihn angeblich die Hälfte seiner mit 6000 Exemplaren angegebenen Auflage kostete, bleibe dahingestellt. Christern bezifferte später die Abonnentenzahl mit 4000 bis 5000. Wahr ist jedenfalls, daß der eigentliche Abonnentenstamm nicht in Hamburg selbst saß (der einfache Hamburger bezog in erster Linie die NACHRICHTEN VON UND FÜR HAMBURG), sondern mehr in den angrenzenden Randgebieten, wo ihn die Gutsbesitzer und die Pastorenschaft hielten. Auch in Mecklenburg und in Hannover war er geradezu in den Rang einer Landeszeitung aufgestiegen. Die Lieferzahlen sind hier ungefähr bekannt. Hannover verbrauchte mit Braunschweig und Oldenburg 1700 Exemplare des CORRESPONDENTEN, aber bloß 120 der BÖRSENHALLE und gar nur 50 der NEUEN ZEITUNG. Mecklenburg bezog von der BÖRSENHALLE rund 80, von der NEUEN ZEITUNG 160 und vom HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN zwischen 300 und 700 Exemplare, so jedenfalls lauteten die Mitteilungen der gewöhnlich gut unterrichteten RHEINISCHEN ZEITUNG, die gleichfalls die Auflage des CORRESPONDENTEN mit 5000 Stück angab. Aus diesem Grunde hatte sich Runkel vor den anhaltenden, namentlich preußischen und hannoverschen Beschwerden mit ihren andauernden erpresserischen Verbotsdrohungen äußerst vorzusehen.

Runkels Überzeugungen ließen sich aber nicht einfach deshalb als konservativ abtun, weil er den Liberalismus mit dem von ihm empört abgelehnten Berliner junghegelianischen Atheismus gleichsetzte; denn bis zu einem bestimmten Grade versuchte auch er, die Vielschichtigkeit des politischen Lebens mit möglichst weitgestreuten politischen Artikeln einzufangen. Andernfalls hätte er sich auch nicht jahrelang mit den elenden Beschwerden des preußischen Beauftragten v. Hänlein, die mitunter selbst der preußischen Regierung zu weitgehend waren, und mit denen aus Hannover herumzuquälen gehabt. Unter allen zur sogenannten »guten« Presse gezählten Zeitungen wurde der CORRESPONDENT jedoch am wenigsten zitiert und am wenigsten nachgedruckt. Bei der Findigkeit deutscher Redakteure im Plündern und Stehlen ließ sich aus diesem Umstand ein für den CORRESPONDENTEN und seine überregionale Bedeutung nicht unbedingt günstiger Schluß ziehen. Trotzdem wirkte der HAMBURGISCHE CORRESPONDENT über die Bannmeile der Freien und Hansestadt Hamburg weit hinaus — Hannover und Preußen wußten, warum sie ausgerechnet den CORRESPONDENTEN nur zu oft als Sprachrohr für höchstamtliche Regierungsberichtigungen wählten. Wagner jedenfalls durfte sich glücklich schätzen, daß der CORRESPONDENT seine Angelegenheiten vertrat. Damit stand das bedeutungsvollste und einflußreichste politische Lokalblatt Hamburgs für ihn bereit, das schon vor der Premiere auf seine Oper aufmerksam machte, und dessen Wagnerberichterstattung ruhig, abwägend und deshalb glaubwürdig erschien.

Zwar opponierte die HANNOVERSCHE MORGENZEITUNG sehr stark gegen die Besetzung des Musikkritikerpostens am HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN. Musikkritiker, so hieß es in einer DIE KRITIK IM ARGEN mitüberschriebenen Hamburg-Korrespondenz, sei ein blutjunger Dr. jur., dem man glaubte Ignoranz in fachlicher Hinsicht vorwerfen zu müssen und der *seine leider nur zu vielen Mußestunden* mit dem Schreiben von Rezensionen ausfülle. Wenigstens für die Wagnerberichte des CORRESPONDENTEN trafen diese Vorwürfe nicht zu.

Wer auch immer sie geschrieben haben mag: er ging ohne Umschweife auf die Sache zu, traf die Stärken wie die Schwächen des Stückes im Rahmen des ihm Möglichen und blieb bei aller spürbaren Distanz wohlwollend und anteilnehmend. Mehr konnte Wagner nicht verlangen. Im übrigen mußte ihm in seiner Lage auf jeden Fall ein mäßiger Kulturteil lieber sein als gar keiner. Das zeigte sich am zweiten politischen Blatt, der BÖRSENHALLE.

3. *Die Börsenhalle*

Das für Handelsleute unentbehrliche Organ der BÖRSENHALLE diente ausschließlich Kaufmannsinteressen und war für Hamburg von größtem Wert. Die BÖRSENHALLE, (eine Abendzeitung), stand im engsten Zusammenhang *mit dem Etablissement einer Versammlungs-Halle der Kaufleute in der Belletage der Börse*. Die Politik wurde vom Herausgeber, dem älteren Herrn von Hostrup (der zu Neujahr 1847 das Privileg der NEUEN ZEITUNG kaufen sollte, ohne es weiter auszubeuten), und den Redakteuren, dem jüngeren Herrn von Hostrup und, zeitweise, François Wille, an den Rand gedrängt, politische Fragen mit handels- und währungspolitischen Schwerpunkten oder Folgen ausgenommen. So hatte die von merkantilen Rücksichten geleitete BÖRSENHALLE keine eigentliche politische Farbe, sah man von ihrem unbarmherzigen Kampf gegen alle den freien Handelsvorstellungen der Hamburger Kaufmannsschaft zuwiderlaufenden Bestrebungen (Zollverein) ab. *Ihr Princip war die Praxis, ihre Politik der Handel, ihr Völkerthum die Waare.* Sie brauchte auch keine eigenen Korrespondenten zu unterhalten, weil ihr aus Handelsbriefen und Besuchern der Halle so viele private Nachrichten zuflossen, daß ihr Bedarf mehr als reichlich gedeckt war. Darüber hinaus begnügte sie sich mit Abdrucken aus anderen Zeitungen. Selten genug fanden sich hin und wieder Originalkorrespondenzen ein, unter denen dann die englischen besonders gerühmt wurden, obwohl man zeitweise auch von ihnen behauptete, sie seien lediglich in Deutschland unbekannteren englischen Blättern entnommen worden. Die Auflage der BÖRSENHALLE wurde 1844 mit 1800 Exemplaren angegeben. Für die Geschichte der Wagnerkritik ist diese Zeitung ohne Bedeutung gewesen, weil sie keine Literatur- und Theaterkritiken brachte.

4. *Die Hamburgische Neue Zeitung*

Waren die NACHRICHTEN die verbreitetste, der CORRESPONDENT die gediegenste und die BÖRSENHALLE die einheitlichste Tageszeitung Hamburgs, so die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG, die damals im LXXVI. Jahrgang stand, die umstrittenste und im Geschick wechselvollste. Die Ausstrahlungen der NEUEN ZEITUNG (einer Abendzeitung) waren bei weitem größer als man es nach der geringen Auflage von 600 bis 700, nach anderer Überlieferung 1500, Exemplaren vermuten würde. Bester Gradmesser dafür bildeten die vielen, gegen die Zeitung geschleuderten Beschimpfungen aller Schattierungen. Eine übereinstimmende Beurteilung konnte sie sowieso niemals erfahren, weil sie sich auf den schwächlichen Hamburger Liberalismus stützte und somit Angriffen von allen Seiten, auch aus den eigenen Reihen, offenstand. Die Leipziger GRENZBOTEN nannten sie im Abstand von wenigen Monaten ein *Organ, das unter allen anderen Hamburger politischen Zeitungen gewiß die meiste Gesinnung* habe und deshalb auch allenthalben Anerkennung finde — und ein *ziemlich widerwärtiges Blatt*, das selten etwas Gutes enthalte und dessen hervorstechendsten Merkmale Klatschsucht und Bissigkeit seien. Wie sollte aber auch eine dem Liberalismusgedanken des 19. Jahrhunderts verpflichtete Zeitung anders als zwielichtig beurteilt werden können, die zusammen mit der Kölner RHEINISCHEN ZEITUNG und den Leipziger SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTERN das von den Regierenden bis Ende 1847 restlos zerschlagene große liberalistische Zeitungsdreieck des Vormärz bildete!

In der HAMBURGISCHEN NEUEN ZEITUNG waren es insbesondere die Berliner Korrespondenzen, denen man Geist, Scharfsinn und oppositionelle Überzeugung nachsagte und denen das Blatt seinen zweifellos starken politischen Einfluß auf Preußen verdankte, wo auch seine gewissenhaftesten Leser saßen. Über die Tragödie der Zeitung wurde bereits im Zusammenhang mit dem Liberalismusgedanken Hamburgs gesprochen. Aber schon vorher hatte die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG ihre pikante Geschichte gehabt; denn Wille mußte bereits 1841 für wenige Wochen ausscheiden. Eine Menge Leute versuchten sich daraufhin mit der Leitung, bis sich der Eigentümer genötigt sah, den befähigten Redakteur zurückzuholen und seine Bedingungen anzunehmen. Als Wille dann im April 1843 erneut die Redaktion niederlegte, um Dr. W. Grisson und Dr. C. Fischer Platz zu machen und mit der Entfernung seiner Person auch die Angriffe auf die politische Linie der Zeitung zu beenden, verlor sie nach Meinung der Zeitgenossen viel von ihrem oppositionellen Geist. Oppositionell war es schließlich auch, wenn Wille anderen Hamburger Zeitungen und Überzeugungen zum Trotz (und zum Feind, wie die schweren Journalstreitigkeiten namentlich mit der BÖRSENHALLE zeigten) um der Einheit des zu gründenden Reiches und des germanischen Bündnisses willen nicht gegen den Zollverein kämpfte (ohne damit ein Schutzzoll- oder Prohibitivsystem zu befürworten; . . . *der Zoll war schädlich, der Verein wohlthuend* . . .), was Grisson jetzt sofort nachholte und damit den Einklang in der hamburgischen Ablehnung des Zollvereins wiederherstellte. Nicht nur das: Wille wurde nachgesagt, er habe das kritische Feuilleton erheblich verbessert und sei der einzige Redakteur gewesen, der nicht im Fahrwasser Gutzkows schwimme. Das klang einigermaßen überraschend, weil die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG den politischen und ideologischen Zielen des JUNGEN DEUTSCHLAND eng verbunden war, bezeugte aber Willes kritische Unabhängigkeit selbst von den eigenen Gesinnungsgenossen. Nach Willes Abgang begann die neue Redaktion — Christern folgte Wille in der Leitung des Feuilletons — charakteristischerweise gleich mit einem lobenden Artikel über Gutzkows WEISSES BLATT unter dem bezeichnenden Vermerk *Verspätet*. Der Redakteur, der jetzt residierte, erfreute sich weniger guter Erinnerungen. Die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER sprachen ihm jede Bedeutung ab und nannten ihn einen Mann, der sein *die innere Leere unter Bombast verhüllendes Gewäsche schon in fast allen hiesigen Blättern anzubringen versucht und allenthalben bald wieder entfernt worden* sei.

Im Jahre 1844, als Wille schon zum gerade neu begründeten WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT abgegangen war und die Feuilletonleitung von seinem Nachfolger Christern besorgt wurde, stimmte vieles davon nicht mehr. Man druckte wie vielfach sonst in Deutschland auch im Feuilleton der HAMBURGISCHEN NEUEN ZEITUNG Sues EWIGEN JUDEN in endlosen Fortsetzungen ab und stimmte sich damit auf den durchschnittlichen Tenor anderer lokaler und belletristischer Blätter ein. Die jetzt geübte Theater- und Literaturkritik zerfaserte sich anscheinend planlos von einem Extrem ins andere und erschien den Zeitgenossen entweder übermäßig wild oder übermäßig bissig oder übermäßig lobend. Man sagte ihr nach, der Laune und den Verhältnissen und nicht unabhängig einem festen überzeugten kritischen Wirken zu entfließen und fand sich in der Gewißheit einig, daß sich unter Willes Regie eine Literatur- und Theaterkritik dieser Art niemals hätte ausbreiten können.

Das war zunächst nicht mehr als eine Behauptung. Wagner jedenfalls brauchte mit dem Redaktionswechsel nicht unzufrieden zu sein: die NEUE ZEITUNG schrieb ihm zwei der gediegensten Kritiken seines Hamburger Zwischenspiels. Die erste war ungezeichnet, hatte aber sicher ebenso wie die gezeichnete zweite Christern zum Verfasser, den neben Marxsen und Hagen weitblickendsten, unternehmungslustigsten und fachlich bedeutendsten Hamburger Kritiker. Ob Wille Wagner dieses Echo geboten hätte, muß wenigstens in Frage gestellt werden. Schließlich war es Willes Oppositionslust, die dem auf der Durchreise befindlichen österreichischen Redakteur August Schmidt das WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT öffnete, um ihm willkommene Gelegenheit zu geben, als polemischer Totengräber den Wiener RIENZI-Streit des Jahres 1843 auf Hamburger Boden mit für Wagner negativem Ergebnis zu beenden und damit allen Hamburger Lokalstimmen zu widerstreiten.

Fünfzehn Jahre lang hatte die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG, die man ursprünglich einmal als mehr literarisches Blatt gründete, einen isolierten liberalistischen Standpunkt vertreten, ehe sie

endlich verstummen mußte. Ihre letzte Nummer vom 31. Dezember 1846 enthielt eine Art von politischem Testament, dem ein großes Echo folgte, weil der liberale Geist des Blattes doch nicht gebrochen zu sein schien und die ehemalige Verärgerung über die mit dem letzten Redaktionswechsel verbundenen Änderungen deshalb längst abgeklungen war. Man solle, so stand da zu lesen, den Untergang der Zeitung als eine Lehre hinnehmen: daß der Fortschritt im Lande so lange ohne Erfolg bleiben müsse, wie man den Kampf um ihn individuellen Kräften allein zumute und sich nicht dazu verstehe, eine gewichtige Phalanx zu bilden. Anders stünden die Presseorgane auf verlorenem Posten und blieben ihrem Schicksal überlassen. Der HAMBURGISCHEN NEUEN ZEITUNG sei jetzt nicht mehr zu helfen, aber man könne Assoziationen zum Schutze einer freien Presse bilden. Der Einzelne vermöchte nichts gegen die Macht, erst wenn er sich mit anderen zu einer Gruppe verbinde, werde er selbst Macht. Und der DRESDENER CORRESPONDENT meinte dazu: *Wenn zu solchem Resultate der Untergang der Hamburgischen Neuen Zeitung führen würde, dann müßten ihre Leiter, weit entfernt zu klagen, die Stunde segnen, die ein einzelnes Organ verstummen machte, um der freien Presse im Allgemeinen einen festen Boden, ein sicheres Bollwerk zu gewähren.* Wenn der DRESDENER CORRESPONDENT es den Hamburgern zur Ehre anrechnete, treu der Idee zu fallen, statt ihre Sache zu verlassen und den Charakter zu wechseln, so war das ein leicht zu bemerkender, wenn auch verspäteter Seitenhieb gegen die Leipziger DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG von Brockhaus und die Vorgänge um sie im Winter von 1842 auf 1843.

II. Hamburger Volksblätter

Die sogenannten Hamburger Volksblätter, allein den FREISCHÜTZ ausgenommen, brachten Hamburgs Presse in Verruf. Sofern sie sich nicht ausschließlich mit Stadtklatsch befaßten, lebten sie *vom unverschämtesten Nachdruck*, wie sich ein norddeutscher Reiseberichterstatter 1844 voller Zorn in den Leipziger GRENZBOTEN ausließ, d. h. sie stahlen sich ihre Beiträge aus anderen Zeitungen ohne Quellenangabe oder gar Honorarzahlungen an den Autor im meist sogar wörtlichen Nachdruck zusammen. Gerade im Raubdruckverfahren der Hamburger Volksblätter zeigte sich der Hamburger Liberalismus von seiner verhängnisvollsten Seite. Juristisch war gegen den Raubdruck außer einer gerechtfertigten moralischen Verfemung zunächst nicht viel zu unternehmen, weil erst der Bundestagsbeschluß vom 9. Juli 1845 dem Treiben ein Ende bereitete, so daß der ärgerliche Nachdruck in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit Erfolg bekämpft werden konnte. So wußten die Kritiker den berühmt-berüchtigten Hamburger Volksblättern nichts Gutes nachzusagen. Der HAMBURGER VOLKSFREUND gehörte dazu, der ERZÄHLER, der BEOBACHTER, der auf genüßlich-gewissenhafte Benachrichtigung spezialisiert war, *wie viele Freudenmädchen des Nachts arretirt worden sind, und wie viele Prügeleien, Besoffenheiten, Diebstähle etc. in der Woche stattgefunden haben*, u. a. mehr. Sie standen auf der untersten Stufe der Tagesschriftstellerei und nannten sich Volksblätter, weil sie sich auf primitive Weise nur mit den primitivsten Alltäglichkeiten beschäftigten. Die Redakteure dieser Blätter waren meist einfache Setzer oder Buchdrucker. Sie galten als unwissend und ungebildet und entschuldigten ihre Produkte mit der immer wieder typischen Behauptung, ihre Leser kämen aus einfachsten Volksschichten und ihnen sei nichts anderes, vor allem nichts besseres zuzumuten.

Ausdrücklich mit der Absicht, gegen diese Unterschichtenliteratur anzukämpfen, wurde im Juni 1843 ein neues Blatt gegründet, das auf etwas höherer Ebene zu stehen wünschte und sich bezeichenderweise TAGWÄCHTER AN DER ELBE nannte. Dieses Organ, dem ein Beiblatt unter dem Titel NACHTWÄCHTER zugegeben ward, lehnte für sich den literarischen Diebstahl ab und versuchte auch aus dem reinen Klatschjournalismus herauszukommen und liberale, eher radikale Vormärzideen im Sinne eines »Jungen Hamburg« anzunehmen, was damals für viele Leser schon genügte, eine Zeitung zur sogenannten guten Presse zu zählen. Der TAGWÄCHTER griff unverzüglich den FREISCHÜTZ an, dem er Nachdruck vorwarf, stellte die Unparteilichkeit des CORRESPONDENTEN in Frage, bekämpfte die Privilegien der NACHRICHTEN und lehnte die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG ab, deren Liberalismus dem Blatt wohl zu wenig positiv ideell war, und machte sich auf diese Weise bald zum bevorzugten Jagdobjekt der Hamburger Zensur, die nicht zuletzt des TAGWÄCHTERS Bemühen um innenpolitische Hamburger Probleme mit Mißbehagen verfolgte. Die Zeitgenossen wünschten dem TAGWÄCHTER, allerdings vergeblich, alles Gute.

Die Volksblätter, die dem Hamburger Presseruf unsagbar geschadet haben, waren typische Negativprodukte des Hamburgischen Liberalismus und Merkantilismus, der sich aufs Zeitungsmachen verlegte. Gegen sie richtete sich vordringlich alle Kritik am Hamburger Pressewesen; denn die mitunter wahrhaft unverschämten Nachdrucke und Raubdrucke sogar ganzer Artikel und Artikelserien ohne Fundortangabe lösten im übrigen Teil Deutschlands die heftigsten Empörungen aus.

Gegen den HAMBURGER BEOBACHTER, der 1845 eine Auflage von 6000 Exemplaren erreicht haben soll, richtete die Zeitschrift DIE BIENE Anfang 1844 bitterste ironische Angriffe. Zwar erscheine der HAMBURGER BEOBACHTER nur im Umfang von vier Seiten wöchentlich, entfalte aber eine außerordentliche Vielseitigkeit, weil er Dinge bringen dürfe, die anderen Blättern zu bringen der Anstand verbiete, wollten sie nicht auch die Nachbarzeitungen ausplündern.

Schlimmer war, daß die Hamburger Regierung nicht gewillt schien, etwas gegen die Raubdrukker zu unternehmen und zunächst dazu wohl auch keine gesetzliche Handhabe hatte. Erst im Juli 1846 schlug die Empörung über Hamburger Raubdrucke im übrigen Deutschland wieder besonders hohe Wogen. Damals hatte ein Hannoveraner Komponist Klage gegen einen hamburgischen Raubdruck seiner Werke erhoben, war aber vom Senat mit der Begründung abschlägig beschieden worden: der Bundestagsbeschluß vom 9. Juli 1845 sei bis jetzt in Hamburg nicht publiziert worden, so daß es sehr in Frage stehe, ob er im vorliegenden Falle angezogen werden könne.

Die Situation der Volksblätter war alles andere als beneidenswert, das muß gerechterweise hinzugefügt werden. Ein Blatt bspw. wie der HAMBURGER BOTE erschien im Jahre 1842 im fünften Jahrgang. Er war ein ungestempeltes Blatt, durfte also keine Lokal-Interessen aufnehmen. Wollte er sich nicht auf eine CHRONIQUE SCANDALEUSE der Tagesbegebenheiten Hamburgs verlegen, so mußte er auf die übliche Belletristik zurückgreifen. So brachte der BOTE unterhaltende Erzählungen, Gedichte, Epigramme, ein ausgewähltes Feuilleton, Theater- und sonstige Berichte über Kunst, deren Herkunft zumindesten ungewiß war. Darüber hinaus lockte man mit Artikeln, die allgemeine, also nicht besondere Hamburger Geschäftsinteressen ernst, humoristisch und satirisch behandeln sollten. Für Ende 1841 kündigte das Blatt sogar einen Aufsatz von Ludolph Schleier an, der sich mit einem echten Problemgebiet zu befassen gedachte, mit Hamburgs Anschluß an den deutschen Zollverein.

Unter diesen Umständen konnte aber kaum eines der Hamburger Volksblätter trotz ausgedehnter Theater- und Kunstkritik zu einer nennenswerten Wirkung außerhalb Hamburgs gelangen, konnte auch die durchweg gute Theaterberichterstattung des ehrenwertesten all dieser merkwürdigen Volksblätter jener Jahre, des FREISCHÜTZ, für Wagner zu keiner Förderung seiner Dresdner Angelegenheiten führen. Neben dem allerdings erst frischen TAGWÄCHTER war der FREISCHÜTZ noch das Organ mit dem höchsten Anspruch. Es erschien im Jahre 1844 im zwanzigsten Jahrgang, war also nicht mehr ganz jung, und gehörte später zu den wenigen belletristischen Blättern, die über die Zeitungskrise von 1848/49 hinwegkamen: DER FREISCHÜTZ — der Titel legte beredtes Zeugnis für die außerordentliche Wirkung der Weber-Oper ab, nach der sich das Blatt benannte — ging erst 1860 ein.

Ohne den Volkston und die bunte Mischung in der Aufmachung aufzugeben, durchsetzte sich der FREISCHÜTZ nach und nach mit politischen Nachrichten und einer politischen Tendenz, die sich nicht zuletzt auch in weiträumigen und gründlichen Besprechungen der hamburgischen Angelegenheiten äußerte. Die auffallende Vorliebe für Informationen aus Preußen vor allem seit 1841 hing mit dem leitenden Redakteur Ludwig Lenz zusammen, der aus Berlin stammte und die Zeitung weiter politisch auflud. J. D. Gries bewertete 1839 den FREISCHÜTZ, wie den TELEGRAPHEN FÜR DEUTSCHLAND: ... *das sind die einzigen Werke, die in Hamburg auf reichlichen Absatz zu rechnen haben* ..., eine Feststellung, der Ernst Baasch ein Jahrhundert später (1930) ohne Angabe von Gründen und ohne Bezug auf Gries glaubte widersprechen zu müssen.

DER FREISCHÜTZ, eben wegen seiner über Hamburg hinausreichenden Wirkung das einzige erhaltene Volksblatt Hamburgs, hatte seine Leser über den bisherigen Weg Wagners ziemlich gut unterrichtet. Zu beiden Dresdner Premieren waren Notizen gebracht worden, der Berliner HOLLÄNDER-Aufführung hatte er, sicherlich dank der Berlinorientierung des Leiters Ludwig Lenz, sogar mit einem (wohl ergänzenden) ausgiebigen Nachdruck aus Rezensionen der HAUDE- UND SPENERSCHEN ZEITUNG unte Angabe der Quelle gedacht, ein Beweis mehr dafür, daß der FREISCHÜTZ nicht zu den stehlenden Unterschichtenblättern gezählt zu werden wünschte *, obwohl scharfe zeitgenössische Kritiker auch den FREISCHÜTZ nicht sehr viel höher schätzten als die anderen Volksblätter. Den sogenannten »Staffetten«, Korrespondenzrubriken über Vorgänge in entfernteren Gegenden, mochte der FREISCHÜTZ seine für ein Hamburger Volksblatt erstaunliche Verbreitung seiner Wirksamkeit über Hamburg hinaus zu verdanken haben.

Die Domäne des FREISCHÜTZ war die Theaterkritik, obwohl kurze Zeit später durch Christern überlieferte Gerüchte wissen wollten, die Theeaterkritik des FREISCHÜTZ sei infolge eines Geldeinschusses an Parteigänger des Thalia-Theaters geradezu verpachtet gewesen. Diese hätten für eine möglichst gute Besprechung des Thalia-Theaters und für eine möglichst schlechte des Stadt-Theaters Sorge getragen. Was daran wahr ist, bleibe dahingestellt, wenn sich auch die Rubrikenabfolge, das Thalia-Theater regelmäßig vor dem Stadt-Theater anzuführen, schwerlich allein mit dem Volksblatt-Charakter des FREISCHÜTZ erklären läßt. In der RIENZI-Angelegenheit jedenfalls waren solche Auseinandersetzungen nicht zu spüren. Wie keine zweite Hamburger Zeitung hat gerade der FREISCHÜTZ eine rege, betont freundliche und sogar über die Revolutionsjahre hinausgehende Wagnerberichterstattung gepflegt und das Hamburger Zwischenspiel Wagners zu einer seiner umfangreichsten Rezensionen benutzt. Wer der Verfasser gewesen ist, hat sich offensichtlich nie ermitteln lassen. Kurioserweise führte ausgerechnet Hudtwalcker dieses Pseudonym Wahrlieb, als er 1842 eine Schrift über Hamburger Innenpolitik veröffentlichte.

Der dreiteilige RIENZI-Artikel fiel aus der Besprechungspraxis des FREISCHÜTZ wie ein Novum heraus. Der als Wochenblatt samstags erscheinende FREISCHÜTZ brachte im allgemeinen keine gesonderten Theaterberichte, sondern chronologisch fortschreitende Wochensammelberichte mit Kalendertags-Unterteilung, wie es damals viele Zeitungen machten, auch die Dresdner ABENDZEITUNG. Diese dicht gedrängten Wochenberichte konnten für die einzelnen Spieltage je nach Bedeutung des Stückes oder Laune des Kritikers verschieden lang ausfallen. Sie schlossen jedenfalls immer das Blatt ab, bezogen sich nur auf Hamburger Verhältnisse und waren schlicht mit THEATER-WOCHE überschrieben, untergruppiert in Thalia-Theater und Stadt-Theater, wobei, wie schon bemerkt, das Thalia-Theater charakteristischerweise stets vor dem Stadt-Theater genannt wurde. Diese Anlage machte es dem Kritiker unmöglich, ein Einzelreferat über den Umfang eines Wochenberichtes hinauswachsen zu lassen, weil er sonst spätestens mit der nächsten Nummer in Raum- und Zeitnöte geraten wäre. Wohl kam es vor, daß der Berichterstatter einen Titel zunächst nur knapp andeutete, um die nächste Nummer, meist in Verbindung mit einer neuen Aufführung, zu einer ausführlichen Darstellung zu benutzen, auf die er um der Aktualität willen vorverwiesen hatte. Ein dreiteiliger Fortsetzungsbericht, wie er im Falle RIENZI für nötig gehalten wurde, war nur dadurch zu bewerkstelligen, daß man das ganze System selber umwarf, indem man den Bericht aus der Theaterwochen-Berichterstattung ausscheren und selbständig werden ließ. Genau so verfuhr man.

Zufälligerweise begann der Theater-Wochen-Bericht der dreizehnten Nummer ausgerechnet mit der Besprechung des Spieltages 21. März (im Original als 23. März verdruckt; es folgen die Tage 22. bis 29. März), so daß die RIENZI-Besprechung den Bericht eröffnete. Insgesamt standen dem Berichterstatter für seinen Wochenbericht nicht ganz drei Spalten zur Verfügung, in denen er die Referate über die RIENZI-Uraufführung vom 21. März 1844, über eine französische Lustspiel-Novität vom 23. März und über ein Gastspiel vom 26. März (verdruckt als 22. März) unterzubringen hatte. Dem RIENZI opferte er eineindrittel Spalten, brach dann unter Verweis auf die nächste Nummer ab und setzte die Wochenberichterstattung mit dem Spieltag 22. März fort. In den Nummern 14 und 15 gingen die Theater-Wochen-Berichte in der gewohnten Weise weiter, zu-

* Ein späterer, in der Art der Information der Weberschen ILLUSTRIRTEN ZEITUNG nahestehender TANNHÄUSER-Bericht dürfte einen Berichterstatter zum Verfasser gehabt haben, der wie vielfach üblich mehrere Blätter gleichzeitig mit Artikeln über denselben Gegenstand belieferte. Es muß sich hier also nicht unbedingt um einen heimlichen, unerlaubten Nachdruck handeln.

vor aber brachte das Blatt jeweils Fortsetzung und Schluß des abgebrochenen RIENZI-Artikels aus der 13. Nummer, d. h. also außerhalb des Theater-Wochen-Referats als selbständige Arbeiten mit eigenen Überschriften, ein Verfahren, das sonst im FREISCHÜTZ nicht gebräuchlich gewesen ist. Deshalb bekamen auch erst Fortsetzung und Schluß, nicht aber die Eröffnung der RIENZI-Kritik eigene Überschriften mit, pendelte sich der typische FREISCHÜTZ-Theaterkritikstil im Tone *einer affectirten Naivetät,* wie er den Kopfartikel noch beherrschte, in den Fortsetzungen auf eine sachlich-vernünftigere Diktion ein. Daß der mit *Wahrlieb* zeichnende, natürlich nicht mit Burmeister zu verwechselnde FREISCHÜTZ-Berichterstatter, dessen Pseudonym sicher auf Burmeister zurückging, Wagner wohl wollte, steht außer Zweifel. Anders wäre die ungewöhnliche Raumzumessung nicht zu erklären, die auf heute nicht mehr aufschließbare interne Redaktionsvorgänge hindeutete.

Christern war dem FREISCHÜTZ nicht wohlgesonnen. Der größere Teil des Blattes sei Nachdruck, behauptete er, und der Leiter, Ludwig Lenz, sei *dummdreist berlinerisch*, habe durch geheimnisvolle Vorgänge, die zum Hamburger Stadtklatsch geworden seien, das bedeutende Einkünfte tragende Blatt als Nachfolger des Gründers Dr. Reinhold ganz und gar überraschend erhalten und mit Fleiß berlinisiert. Zog man ab, was Mißgunst Christern sagen ließ, so verstand man doch, warum der FREISCHÜTZ ausgerechnet Berliner Wagnerberichte ausführlich zitierte.

III. Belletristik-, Mode- und Fachblätter in Hamburg

Außer den Volksblättern und den Tageszeitungen (deren Reihe noch durch mehrere Titel zu ergänzen wäre, durch solche, die wie das HAMBURGER MORGENBLATT Lokal- und Theaterkritik — nachweislich auch Wagnerkritik — betrieben, von denen sich aber kein Exemplar mehr hat auffinden lassen, und durch solche, die wie das WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT zwar auf Hamburg einwirkten und Hamburger Verhältnisse stark berührten, aber doch keine eigentlichen Hamburger Blätter waren) entfaltete sich in Hamburg eine nicht weniger reiche allgemeine Journalliteratur.

An der Spitze der belletristischen Presse Hamburgs stand auch noch im Jahre 1844 der durch den berühmten Campe-Verlag ins Leben gerufene TELEGRAPH FÜR DEUTSCHLAND, jenes durch Gutzkow zu größtem Ansehen gebrachte schöngeistig-kämpferische Journal, das in der deutschen Literaturgeschichte seine unverwechselbaren Spuren hinterlassen und doch so wenig mit Hamburger Geist und Hamburger Leben zu tun gehabt hat. Die Mitarbeiter waren meist vor den Nachstellungen in anderen Ländern nach Hamburg geflüchtet, fremde Literaten, die ganz andere als hamburgische Interessen im Kopf hatten und nichts wollten als ihre im übrigen Deutschland durch Bundesbeschluß zeitweise verbotenen Romane und Novellen abzudrucken. So war der TELEGRAPH als Gutzkowsches Geistesprodukt die Zufluchtsstätte vor allem der zum JUNGEN DEUTSCHLAND zählenden Schriftsteller und ließ weder in seinem Aufbau, noch in seiner Sprache oder gar seiner Tendenz Hambuger Zeitungsstil erkennen. Darin hatte er vieles mit den sich gleichfalls überlokal bemühenden JAHRESZEITEN gemeinsam.

Im Jahre 1844 stand allerdings nicht mehr Karl Gutzkow der Redaktion vor, sondern sein unmittelbarer Nachfolger Georg Schirges. Zwischen diesem und der HAMBURGISCHEN NEUEN ZEITUNG herrschte ein erbitterter persönlicher Streit. Daß Schirges Gutzkow nicht ersetzen konnte, lag auf der Hand; die NEUE ZEITUNG machte daraus eine Serie persönlicher Angriffe, gegen die sich der neue Redakteur entschieden wehrte.

Die NEUE ZEITUNG war dabei in ihrem Urteil gar nicht zimperlich. Sie warf Schirges Talent bei wenig Urteil und Phantasie bei fehlender tiefer Bildung vor, vielleicht nicht ganz zu Unrecht, denkt man an Schirges bemühter Kulturpolitik zu Gunsten des unterhaltenden Thalia-Theaters gegen das Stadt-Theater oder an die widerwärtigen Auftritte im Streit gegen den einstmals so hochgeschätzten und nachher so verunglimpften musikalischen Mitarbeiter Theodor Hagen. Die Redaktion sei seicht, widersprechend und sachunkundig. Möglicherweise übernahm die NEUE ZEITUNG mit diesen Angriffen nur das Erbe der RHEINISCHEN ZEITUNG, die ja gleichfalls dem TELEGRAPHEN nicht hold schien. Sie war es, die 1843 dem zweifellos literarisch guten Blatt nachsagte, planlos ein buntes Gemisch von Novellen, Reisebildern und solchen Buchkritiken zu bringen, die sich nur auf eingesandte Titel bezögen. Nun schrieb allerdings Gutzkow auch 1844 noch für seine alte Zeitschrift, desgleichen blieben vorerst viele der ehemaligen Mitarbeiter dem Blatt erhalten. Der wirkliche Einfluß von Schirges konnte also zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs so durchgreifend sein, wie der (nach Schirges weibliche) Feuilletonist der NEUEN ZEITUNG unterstellte. Schirges wiederum empfand es als außerordentliche Unverschämtheit, dem TELEGRAPHEN ausgerechnet in einer Ausgabe der HAMBURGISCHEN NEUEN ZEITUNG Literatur aus zweiter Hand (Nachdruck) vorzuwerfen, die selber nicht weniger als aus sieben fremden Zeitungen nachdruckte: aus der AACHNER ZEITUNG, der BERLINER ZEITUNG, der ALLGEMEINEN ZEITUNG, der KÖLNISCHEN ZEITUNG, dem FRANKFURTER JOURNAL, dem MANNHEIMER JOURNAL und der MANNHEIMER ABENDZEITUNG.

Diese Auseinandersetzungen waren allerdings im Hinblick auf die Hamburger RIENZI-Darstellung unerheblich, weil der TELEGRAPH von Wagners Oper kaum Notiz genommen hatte. Das richtete sich wohl weniger gegen Wagner als gegen das Stadt-Theater Cornets, das Schirges durch besondere propagandistische Unterstützung des Thalia-Theaters be-

kämpfte. Der TELEGRAPH zählte Wagner an sich unter die bedeutendsten Opernkomponisten des Jahrzehnts und ließ über den Dresdner Korrespondenten mehrfach über ihn und seine Dresdner Wirksamkeit berichten, hüllte sich aber weitgehend über das in Schweigen, was mit Wagners Hamburger Angelegenheiten zusammenhing, kaum daß man die Oper mit einigen spitzigen Randbemerkungen streifte und Tichatschecks Gastspiel vom August 1844 mit einem Wort erwähnte.

Eine höchst eigentümliche Rolle spielten in Hamburg die ORIGINALIEN, eine Zeitschrift, deren Redakteur Georg Lotz erst wenige Wochen vor Wagners Hamburger Intermezzo starb. Wie das MORGENBLATT FÜR GEBILDETE LESER berichtete, soll Lotz blind gewesen sein und daraus mit Geschick Kapital zu schlagen verstanden haben. Behauptet wurde ferner, seine fortlaufende Rubrik HAMBURGISCHE THEATERZEITUNG wüte gegen alle Künstler, die nicht auf sein Blatt abonnierten; und obwohl man den Einfluß der ORIGINALIEN im allgemeinen nicht sehr hoch veranschlagte, sollen doch alle einheimischen wie durchreisenden Künstler mit Lotz ins Benehmen getreten sein. Fleiß und Geschick sprach man ihm nicht ab, doch beurteilte man sein Blatt sehr schlecht. Was daran wahr ist und was nicht, ob und wie sich die ORIGINALIEN insbesondere auch mit Wagner auseinandersetzten, kann heute nicht mehr entschieden werden, weil sich kein Exemplar des fraglichen Jahrgangs 1844 auffinden ließ. Der Bruder von Lotzens Frau war übrigens niemand anders als der seinerzeit sehr bekannte Lustspieldichter Dr. Töpfer, der in der Geschichte der Hamburger Presse gleichfalls eine schon angedeutete eigentümliche Rolle spielte und seiner verwitweten Schwester nachher auch bei der Herausgabe der ORIGINALIEN half.

Anders die JAHRESZEITEN, eine Modezeitung, die zu den wenigen allenthalben geschätzten Blättern Hamburgs zählte und ebenso wie der TELEGRAPH nur geringe lokale Bindungen einging. Sie hatte seit dem 1. Januar 1843 die HAMBURGER NEUE MODEZEITUNG in sich aufgenommen. Man rühmte dem Blatt guten Inhalt, schöne Modebilder und luxuriöse Ausstattung nach, wobei auch der kritische Teil lesenswert gestaltet war. Immerhin wirkte an den JAHRESZEITEN der neben Christern bekannteste aller Hamburger Kritiker, Theodor Hagen (Joachim Fels), der einen bedeutenden Einfluß auf die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nahm (die Berichte der JAHRESZEITEN zählten zu den abweisenderen Artikeln über den RIENZI), so daß es schon seinen Grund hatte, wenn die JAHRESZEITEN als einziges Hamburger Blatt in der Musikfachpresse vielfach nachgedruckt wurden: dank der persönlichkeitsstarken Theater- und Konzertberichterstattung Theodor Hagens wirkte das Modeblatt stärker über Hamburg hinaus als die einzige Musikzeitschrift Hamburgs, die seit 1840 bei Schubert & Comp. erscheinenden BLÄTTER FÜR MUSIK, LITERATUR UND THEATER, die 1849 in die KLEINE MUSIKZEITUNG. BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR umgewandelt wurden und in dieser Form noch weitere zwei Jahrgänge überdauerten*. Die BLÄTTER wurden in den ersten beiden Jahrgängen von Carl Christern redigiert, einem bedeutenden, aber nicht leicht zu nehmenden Hamburger Literaten, der jedoch Anfang 1842 seinen Austritt erklärte und ein eigenes Journal DER KOBOLD. EIN GUTMÜTHIGES JOURNAL FÜR SCHERZ UND ERNST aufmachte, das sich vorzugsweise der Musik, nebenbei auch der Literatur, der Poesie und der Dramatik widmete. Von dieser Zeitschrift hat sich kein Exemplar mehr erhalten.

* Die von Friedländer neben den BLÄTTERN angeführte KLEINE HAMBURGER MUSIKZEITUNG hat es nie gegeben. Der von Imogen Fellinger übernommene Irrtum dürfte auf einen Verwechslungsfehler zurückzuführen sein, bei dem wohl die Zeitungsumbenennung von 1849 eine Rolle spielte.

Mit Christern verloren die BLÄTTER FÜR MUSIK, LITERATUR UND THEATER ihren geistig umgreifendsten Mitarbeiter, verlor aber auch Wagner einen potentiellen Freund; denn während sich Christern für Wagners Musik einsetzte und bereit war, ihr manchen Stein aus dem Wege zu räumen, standen die BLÄTTER dem Dresdner Kapellmeister so fremd gegenüber, daß sie sich von Jahr zu Jahr mehr zum verlängerten Arm Schladebachscher Animositäten entwickelten und für Wagner kaum anderes als aggressiv eingefärbte Bemerkungen erübrigten. Auch die BLÄTTER nahmen von der Hamburger RIENZI-Aufführung keine Notiz, während sie über Dresdner Opernereignisse und dabei auch über die dortigen Wagneraufführungen regelmäßig berichteten. Sie schwiegen allerdings nicht nur über Wagners Oper, sondern über alle Hamburger Theatervorstellungen. Die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, daß die Zeitschrift durch Absprachen oder Konzessionsauflagen dazu genötigt war. Die BLÄTTER waren demnach alles andere als lokalbeschränkt, wenn auch in der Ausstrahlung als Fachblatt gering, obwohl ihre Themen mitunter wertvolle Gedanken enthielten, die man anderweitig nachdruckte.

In dieser Art besaß Hamburg etwa zwei Dutzend Organe. Die meisten von ihnen sind untergegangen oder pflegten keine Konzert- oder Theaterberichterstattung. Zu nennen wären noch die URANIA, eine Hamburger Zeitschrift für Kunst, Literatur und Wissenschaft, oder die THALIA, untertitelt als norddeutsche Theaterzeitung.

Viertes Kapitel

Rienzi-Berichterstattung

I. Tagespresse. Wagners Erfolg

1. Tendenzen. Apologetische Anteilnahme

Die Hamburger Tages- und Wochenpresse stimmte dem RIENZI so gut wie ausnahmslos zu; denn die spätere Schmidtberichterstattung im WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT war für die Hamburger Verhältnisse nicht maßgebend, sondern stand als österreichische Randstimme für sich. Mehr noch: die Hamburger Presse trat gut unterrichtet Wagner bei und versuchte allem Anschein nach, schwelende Auseinandersetzungen, deren Herd nach wie vor Dresden war, auf ihrem Boden zu bereinigen. Anders wäre nicht zu verstehen, warum sich ein Kritiker wie Marxsen auf die wagnerfreundliche Fachberichterstattung beziehen sollte. Das verschwiegene Bestreben, den Komponisten Wagner gegen seine Dresdner Widersacher in Schutz zu nehmen, ohne dabei gleich parteibildend aufzutreten, offenbarte Marxsen in seinem NACHRICHTEN-Bericht vom 23. März 1844 noch mit am deutlichsten. Er war es, der sich, ohne Quellennennung, auf jene Kritik in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK bezog, die Adam Schiffner zu paralysieren suchte, und er bestätigte mit vollem Ernst die ungekürzte Schlußbehauptung, Wagner habe sich durch den RIENZI den bedeutendsten Talenten der Gegenwart zugereiht und sein Name werde einst neben den berühmtesten Tonsetzern genannt werden, sofern seine nachfolgenden Werke seiner ersten Schöpfung entsprächen. Daß man tatsächlich Wagner Schützenhilfe geben wollte, verriet eine abgewiesene Polemik in seinem ersten Wagnerbericht vom 22. März. Dort nannte er denjenigen einen Narren, der Wagner Mangel an Melodie vorwerfen wolle — und Mangel an Melodie war ja eines der Hauptargumente, das Schiffner gegen Wagner vorbrachte.

Aber nicht nur Marxsen fing mit der Berufung auf das in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK präjudizierte Urteil Wagnerpolemik ab — ähnliches versuchten, minder deutlich, auch andere Berichterstatter. Das Motto des mit *A* abgezeichneten typischen Kuriositäten-Referats im WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT vom 5. April, das umfangreicher als der eigentliche Wagnerartikel war, diente nur zur Abwehr dessen, was *als Tadel gegen die Oper, insbesondere von manchem musikalischen alten Herrn* vorgebracht werde, und das meinte Lärmen, unnützer Aufwand, Monstrosität, instrumentale Überladung, Sonderbarkeit und anderes der Art; Vorwürfe also, die nun einmal weder aus den Kreisen der Hamburger Lokalpresse noch, wie wir wissen, aus denen der Hamburger Hörerschaft kamen, die Wagner bei seinem persönlichen Auftreten zwar reserviert empfing, die Oper aber beifällig aufnahm. Der Kritiker wollte *der die Production überwuchernden, erstikkenden Kritik* keinen Vorschub leisten — auch dieser Satz ließ sich nur im Zusammenhang mit der Dresdner Wagnerkritik lesen. Verteidigung wird erst da nötig, wo Angriffe erfolgen oder erfolgt sind; aber in Hamburg sah man Wagner noch keiner Schmähung ausgesetzt. Die Frage, auf was der Berichterstatter des Blattes abzielte, beantwortete sich

daher schlüssig aus der Situation. Daß man Wagner trotzdem nicht helfen konnte und sich der Hamburger Presseerfolg dieser Sparte für ihn nicht auszahlte, lag mehr noch an der lokalen Einengung der Hamburger Tageszeitungen als an der überlokalen Kritik, die uneinheitlicher urteilte und gerade die ausschlaggebenden Blätter für Wagner verloren gehen ließ, an der Spitze die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK.

2. *Thematik: Erfolg, Hoffnungen, Werktreue, Bedeutung für Hamburg*

Alle Aufführungsberichte trafen sich im Erfolg, den Wagner verbuchen konnte, und knüpften Prognosen an, die den Kritikern wie selbstverständlich vorgekommen sein müssen. Im FREISCHÜTZ las man nach, obwohl ein so kompliziertes Gebilde wie der RIENZI erst nach mehrfachem Hören zu einem bestimmten Urteil gelangen lasse, müsse dem Urteilsfähigen doch sofort klar werden, daß Wagner reich begabtes dramatisches Talent besitze und auch die nötigen Kenntnisse, sich auf dramatischem Gebiet bewegen zu können — eine Zusprache von Fähigkeiten, die doch gerade Schladebach immer abstreiten zu müssen glaubte. Die günstige Aufnahme des Werkes durch das urteilsfähige Hamburger Publikum ließ den Berichterstatter dann auf viele weitere Aufführungen der Oper schließen.

In der Tat nannte die Hamburger Presse allenthalben drei Gründe, die den Erfolg des RIENZI ausmachen sollten: die durchschlagende Dramatik der Musik als Leistung Wagners, die alle Vorstellungen übersteigende Pracht der Inszenierung als Leistung der Direktion, und, in geringerem Maße, die Werktreue als beider Leistung, die durch die keineswegs selbstverständliche Berufung Wagners nach Hamburg gewährleistet worden sei. Alles andere spielte offenbar nur am Rande mit. Die nationaldeutsche Thematik wurde dankbar gesehen, aber nicht als für den Erfolg ausschlaggebend bewertet. Man freute sich, in Wagner einem dramatischen Genie zu begegnen, das als betont deutsches Genie ausländische Konkurrenz schlug — aber daß Wagner sie schlug, wurde nicht seinem nationalen Anspruch zugeschrieben, der ggf. Rückhalt im Publikum verschaffte, sondern der Musikdramatik. Der Aufführung dankte man, ohne ihr Ovationen darzubringen. Wurdas Ungenügen als Rienzi war zu offensichtlich. Ihm lagen andere Partien mehr. Der Erfolg kam nicht wegen, eher trotz Wurda zustande. Was packte, war der Aufwand der Inszenierung, die nach dem Wertmaßstab der Großen Oper Überraschung nach Überraschung bot. Der FREISCHÜTZ schließlich sah in der Anwesenheit des Komponisten bei der Generalprobe und den folgenden Aufführungen die Garantie für eine authentische Wiedergabe der Musik. Sie bewies ihm die Bemühungen der Direktion um eine wirkliche Förderung der deutschen Bühne. Das war noch mit eine der wenigen Anspielungen auf die zeitgemäße Auffassung von der Bühne als einer nationalen Anstalt. Es sei wahrlich das Möglichste getan worden, so bestätigte auch die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG, um die Intentionen des *combinirenden Tondichters zu versinnlichen, und seiner Phantasie einen materiell brillanten Boden zu unterlegen.*

Das meinte nicht zuletzt den Aufwand, den Cornet trieb, und der in der überlokalen Presse den Wagnergegnern eher dazu diente, Wagners Oper Schwierigkeiten zu bereiten, weil sie auf diese Weise nur um so deutlicher das Meyerbeersche Vorbild herausspürten, das den Hamburgern wiederum so gefiel. Die Oper sei, so betonte das WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT, mit einem den Hamburgern vor der Inszenierung von FEENSEE unbekannt gewesenen Pomp versehen worden. Immer wieder drängten die Referenten, die

Ausnahmestellung von Wagners Oper herauszustellen und die große Begeisterung der Hamburger über ein Werk zu vermerken, das nach Mitteilung des hier sicherlich falsch informierten WANDSBEKER INTELLIGENZBLATTES höchstens zweimal aufgeführt werden sollte, um dann bis Tichatschecks Ankunft liegen zu bleiben. Der HAMBURGISCHE CORRESPONDENT sprach von außergewöhnlicher, wahrhaft überraschender Sensation, von beifälliger und rauschendster Anerkennung, und er modifizierte sein Urteil erst später mit einer Abstufung: der Beifall habe vorwiegend den ersten drei Akten gegolten, der Schluß hingegen kalt und teilnahmslos gelassen, weil die Zuschauer zu erschöpft gewesen seien. Die Wahrheit war auch hier die Spezialisierung des Publikumsinteresses auf die eigentlichen Schauakte, mit der Wagner sehr zu seinem Leidwesen auch in Dresden zu kämpfen hatte. Daß der szenische Aufwand jedoch übertrieben oder gar unangemessen-widerspruchsvoll gewesen sei, wie Wagner das später aus der Rückerinnerung glaubte behaupten zu dürfen, wurde selbst in der strengsten überlokalen Maßgabe nicht in dieser Form ausgestellt. Im Gegenteil — man fand ihn bewundernswert und dankte dafür wie für ein kostbares Geschenk, ausgenommen dort, wo man mit der Kritik am Aufwand Kritik an Meyerbeer übte. Selbst die JAHRESZEITEN gaben halb und halb unwillig die reiche szenische Ausstattung zu und die Anerkennung, die Wagner fand, und im WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT hieß es lakonisch, der Erfolg sei vollständig gewesen. Mit der Neuheit der Sache erklärte Ed im HAMBURGER MORGENBLATT den Eindruck des RIENZI, und in der Tat muß die Klanggewalt der Oper Publikum und Presse für Augenblicke wie in einen Rauschzustand versetzt haben, sogar von Tränen, die ihm gekommen seien, sprach der anonyme Korrespondent der NEUEN ZEITUNG.

Es war ein Musikfest der imposantesten und edelsten Gattung, jubelte ein gleichfalls anonymer Kritiker der NACHRICHTEN VON UND FÜR HAMBURG und setzte damit den Schlußstein auf die Hamburger Lokalberichterstattung. Für ihn wurde der RIENZI zum Anfang einer *gewissermaßen* neuen Epoche in der Kunstgeschichte der Hamburger Oper, weil noch nie zuvor eine so großartige Ausführung gehört worden sei. Die Geschichte gab ihm recht. Die RIENZI-Inszenierung war wirklich das bedeutendste Ereignis jener Jahre und sollte es für lange Zeit auch bleiben; daß die neue Epoche, von der hier geschwärmt wurde, nicht ausreifen konnte, war eine andere Sache. Zwar brachte Flotows Erfolgsoper STRADELLA kurz danach Cornet das große Geschäft, ließ sich aber an geistiger Schwere nicht mit Wagner vergleichen.

Allein von hier aus waren die Prognosen zu verstehen, die dem Verbleiben des RIENZI auf dem hamburgischen Spielplan gestellt wurden und die man getreu nach Dresdner Vorbild auf andere Bühnen auszuweiten gedachte. Dort hatte sich die Oper seit zwei Jahren allen Gegenmeldungen zum Trotz auf dem Spielplan halten können. Die Hamburger Kritiker wußten das, und was lag nach dem Erfolg, dessen sie Zeuge wurden, näher, als dem Werk dieselben Aussichten für Hamburg zu eröffnen, mehr noch, jeder deutschen Opernbühne die bleibende Anteilnahme ihres Publikums am RIENZI zu prophezeien. Wagner selber glaubte nichts anderes. Ob die ZEITUNG DES HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN, ob der FREISCHÜTZ, ob das WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT: sie alle waren sich in der festen Überzeugung einig, mit dem RIENZI eine Oper zu besitzen, die für die nächste Zeit dem Spielplan erhalten bleibe. In Wirklichkeit konnte der Jubel der Hamburger Lokalpresse dem RIENZI ebensowenig helfen, wie ihm die Verdammungsurteile der Dresdner Lokalpresse schaden konnten. Wie wenig begründet die Hamburger Hoffnungen wirklich waren, zeigte nur drei Jahre später das Berliner Fiasko.

3. *Thematik: Deutscher Stil*

a) Deutschtum als technisches Verfahren

Nationale Gesichtspunkte schloß die Hamburger Presse bei der RIENZI-Beurteilung nicht aus. Wagners Deutschtum spielte auch in ihrer Berichterstattung eine nicht einmal unterschwellige Rolle. Jedoch stellte sie keine Zusammenhänge mit den gesellschaftlichen Umschichtungen in Deutschland und den daraus abzuleitenden politischen Folgen her. Auf die einzige Ausnahme, Christerns Wagnerbeurteilung, wird eigens zurückzukommen sein. Als Fachleute waren die Hamburger Kritiker zu unterrichtet, um im RIENZI nicht den Sproß der französischen Großen Oper zu erkennen. Genau das meinte Marxsen in den NACHRICHTEN, wenn er seinen Lesern Wagners Pariser Aufenthalt ins Gedächtnis rief und zugab, Wagner habe sich am Erfolgsstil Meyerbeers und Halévys ausgerichtet, wo immer er ihn antraf, und sei dem Zeitgeschmack mit weitesten Zugeständnissen alles andere als ausgewichen. Der FREISCHÜTZ-Kritiker Wahrlieb wies in seiner naivelnden Weise auf die vielen Anleihen der Oper hin, die *bald Meyerbeer und Halevy, bald Spontini, Mehul und andere Meister aus der Partitura ein Bissel stark hervorgucken* lasse. Das war ohne Vorwurf gesagt. Wagner hatte nach Meinung des Kritikers die Vorbilder lediglich zu gut studiert und es waren ihm Verwechslungen zwischen eigener und fremder Erfindung unterlaufen. Methodisch gesehen bot das der Hamburger Kritik den Raum, die individuell-nationale Leistung Wagners hervorzuheben.

Marxsen bspw., selber anerkannter Meister im strengen Stil und daher auf diesem Gebiet urteilsfähig wie kaum ein anderer seiner Hamburger Kollegen, berief sich auf die satztechnische Gediegenheit des RIENZI und wertete sie als typisches Merkmal deutscher Komposition. Wagner ging Meyerbeer, Halévy und dem französischen Stil nach; aber er ließ in der gehaltvolleren Durchführung den *viel höher stehenden Deutschen* erkennen. Im FREISCHÜTZ wurde das Problem anders gelöst. Hier rühmte man Wagner so viele originäre Züge nach, daß die Vorausschau auf das, was er zukünftig noch fertigen werde, nicht anders als enthusiastisch ausfallen konnte. Man übernahm einfach die nationale Abstammung des Verfassers als Repräsentanz des Deutschtums und betrachtete die Nachfolge im französischen Stil durch die überzeugenden personalstilistischen Originalitäten als liquidiert. Etwas unglücklicher schloß sich der Korrespondent des WANDSBEKER INTELLIGENZBLATTES an, der den RIENZI allen Ernstes eine *echtdeutsche* Oper nannte und sogar von einer nationalen Oper redete. Auch das bezog sich ganz gewiß nicht auf die Kunstgattung, sondern auf die musikalische Handwerkstechnik, die zu hochwertig erschien, um sie mit der durchweg leichteren französischen Produktion oder gar mit der öligen Kantilenenseligkeit und dem versteiften Libretto der italienischen Oper in Verbindung zu bringen. Deutsch war ganz einfach ein satztechnisches Gütezeichen. Aufschlußreicher noch ist die konstruierte Antithese *echtdeutsche Oper und doch voll energischer Handlung, voll dramatischer Musik, voll Glanz und Pracht, voll glücklichen Effekts.* In ihr offenbarte sich quälendes Wissen, daß Deutschland seit den Tagen Webers außer dem glücklosen Marschner keinen dramatischen Komponisten der Spitzenklasse mehr hervorgebracht hatte. Wenn man sich daran erinnert, welche Namen August Schmidt gegen Wagner ausspielen mußte, um im Wiener RIENZI-Streit Kronzeugen deutschen Opernkomponierens zu benennen, durfte dem noch schwachen nationalen Selbstbewußtsein neue Hoffnung zuwachsen, durch Wagner im internationalen Operngeschäft wieder eine führende Rolle zu spielen. Um mehr ging es nicht.

Wagners Oper war für die Hamburger Kritik eine nationale Oper, weil sie einen deutschen Text vertonte, weil der Autor ein Deutscher war und weil der Weg dieser Oper an einer deutschen Bühne begann. Damit entschied die Hamburger Kritik gerechter als die feindselige Gegnerschaft, die einem anfangenden Komponisten stilistische Abhängigkeiten vorwarf und sonst nichts zu sagen wußte. Daß es um einen französischen Stil ging, wußte man auch in Hamburg. Es kümmerte wie beim Dresdner Publikum wenig, weil man viel zu erfreut war, einen offensichtlich erfolgreichen deutschstämmigen Opernkomponisten zu sehen, der im Vaterlande wirkte und den Vergleich mit der ausländischen Oper aushielt. Meyerbeer kam dafür nicht in Frage. Er hatte seinen Namen italianisiert, seine Opern französisiert. Er machte Musik nach französischer Manier, auf französische Texte, die ihm französische Dichter lieferten. Er benutzte französische Themen und ließ seine Musik in einer französischen Stadt auf einer französischen Bühne uraufführen. In Wagner dagegen sah man einen deutschen Berlioz (*mindestens*, wie die NEUE ZEITUNG berichtete), der zwar französischen Stil schrieb, sich im übrigen aber deutsch aufführte und genial genug schien, der ausländischen Oper insbesondere Bellinis, Rossinis und Donizettis und sogar Meyerbeers ein inländisches Gegengewicht zu geben. An die Begründung eines neuen deutschen Opernstils, der Wagner schon damals vorschwebte, dachte man nicht, nur an die *ächt deutsche Meisterschaft*, mit der die Musik gemacht sei, wie es im Vorbericht des HAMURGISCHEN CORRESPONDENTEN hieß, an die in technischer Hinsicht *deutsche Schule*.

Darüber schlug auch in Hamburg die Freude durch, wo die nationalen Belange, wo vor allem die politischen Sentenzen des RIENZI ohne Echo blieben, weil Hamburger Mentalität nach ihnen nicht fragte. Wagner war in Paris abgeschlagen — man deutete es um als eine freiwillige Rückkehr nach Deutschland, um Schwierigkeiten auf sich zu nehmen, die ihm bei einem Pariser Start hätten erspart bleiben können. Das muß festgehalten werden, weil sonst nicht verständlich würde, warum sich die Hamburger Lokalpresse über den Deutschen Wagner freute, ohne doch der politischen Situation seines Librettos mit einem einzigen Wort zu gedenken.

Man besprach nicht die Möglichkeit einer neuen Kunstform, die zwangsläufig Fragen nach einer für die Hansestadt unannehmbar veränderten politischen Wirklichkeit nach sich gezogen hätte. Spätestens in diesem Augenblick zeigte sich die Befangenheit der hamburgischen Presse im merkantilen Denken, begründete sich vorweg, warum bei ihr Jahre später die wirkliche neue deutsche Oper in Gestalt des TANNHÄUSER nicht mehr ankommen wollte. Der RIENZI hingegen gab gute Muße, angeblich deutsche Kunst, in Wirklichkeit deutsche Kunstarbeit zu bewundern, die deshalb keine Verpflichtungen auferlegte, weil sie bloß französische Objekte verdeutschte. Wo sich die Problematik der deutschen Sache wirklich offenbarte, wich die Hamburger Lokalpresse mit bemerkenswertem Instinkt aus.

b) Christerns politische Deutung

Nur eine einzige Zeitung ist damals über den hamburgischen Schatten gesprungen, natürlich die am wenigsten lokal gebundene und am weitesten liberal geöffnete HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG. Ihre Wagnerbesprechung vom 4. April 1844 durch Christern überlieferte ein musikkritisches Dokument von einsamer Größe. Carl Christern ist der einzige Hamburger Kritiker gewesen, der erkannte, daß es allein auf die veränderte Bewußtseinshaltung ankam, die sich im RIENZI vollzog, auf jenen Demokratisierungsprozeß, der sich im konsequent hochgespielten Chorklang als Volkes Wort offenbarte und den aristokratischen Solistenanspruch stürzte. Natürlich sah Christern den Ursprung des RIENZI im französischen Prinzip der Großen Oper; aber er war scharfsinniger als seine Kollegen und begriff das hintergründig Andere der RIENZI-Musik, das dann doch mehr war als nur der Tatbestand einer gut gemachten französischen Opernmusik durch einen Deutschen. Selbst Marxsen stellte ohne weitere Schlußfolgerungen nur schlicht fest, die Hauptwirkung der Oper beruhe auf den Chören. Daß Wagner das durch den Chor vertretene Volk aus der librettistisch-effektgebenden Unterordnung befreite, die Einzelperson, und wäre es Rienzi selbst, als Potenz dieses Volkes verstand und Stimmungen, Meinungen und

mehr oder weniger kontrollierte Willensentscheidungen durch sie personifizieren ließ, daß selbst die heroische Zentralgestalt Rienzi Aufstieg und Fall dem Volk verdankte und damit einen Demokratisierungsprozeß bezeugte, der in der Vormärzzeit zur guten Atemluft gehörte, sah nur Christern, dessen Wagnerartikel schon in die Nähe einer musiksoziologischen Betrachtung rückte und den verselbständigten Chor politisch deutete. Als einziger Hamburger Kritiker begriff Christern die Zusammenhänge zwischen der Vormärzpolitik und der RIENZI-Musik und wagte sie auszusprechen. Wenn im Rahmen der Hamburger Nachberichte aus Anlaß der Tichatscheckschen Gastkonzerte der Korrespondent des HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN den RIENZI als ein *sehr modernes Tonwerk* bezeichnete, *in welchem sich unsere Zeit auf eine merkwürdig treue Weise* abspiegele, so blieb die politische Interpretation immer noch fraglich. Näher lag, den Satz wiederum musiktechnisch auf die anschließenden musikalischen Erörterungen zu beziehen, auf Monumentalität der Oper, kaum erfüllbare technische Schwierigkeiten der Partien und Überinstrumentierung. Die Zeit — das dürfte hier nicht politisch, sondern musikalisch gemeint gewesen sein, auch wenn der Kritiker sich weitere aufschlüsselnde Begründungen schenkte. Begründet hat nur Christern. In seinem Artikel dämmerte die Vorstellung eines neuen Opernstils, der sich vom vorhergehenden nicht nur dem Grade, sondern dem Prinzip nach unterscheiden sollte. Ob Christern mit Wagner gesprochen und sich bei dieser Gelegenheit wichtige Informationen ausgeborgt hat, muß dahingestellt bleiben; aber was in den letzten Sätzen Christerns über die neue Oper anklang, die keine isolierten Aggregate mehr kennen sollte, war bereits die in Umrissen skizzierte TANNHÄUSER- und LOHENGRIN-Theorie der nummernlosen Oper, von der Christern auch auf dem Umweg über die HOLLÄNDER-Besprechung der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG erfahren haben kann. Christern jedenfalls erschien der RIENZI als ein musikalisches Symbol auf dem Wege zu einem neuen Kunstwerkdenken und als ein politisches Symbol der Forderung, dem Volk als dem einzig berechtigten Träger auch der politischen Gewalt Stimme zu verleihen — für das Jahr 1844 einige wenige Zeit später in den blutigen Hauptstadt-Revolutionen von Wien, Berlin und Dresden zusammengeschossene Utopie.

4. Thematik: Libretto

In diesem Zusammenhang erst läßt sich Aufschluß darüber erhalten, warum die Hamburger Presse dem Libretto Wagners so wenig Raum gönnte. Darin stand sie damals allein. Natürlich blieb der Inhalt des Gedichts in Hamburg tot, weil die politische Realität nicht nachging. Weder Hamburg noch später Berlin wußten mit dem vorsichtig angedeuteten Aufstandsfanal des RIENZI etwas anzufangen: Hamburg nicht, weil es sich ganz zufrieden fühlte, Berlin nicht, weil der Zeitpunkt bereits überschritten schien. Lediglich die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG und der FREISCHÜTZ scherten aus.

Aber auch die NEUE ZEITUNG befaßte sich in erster Linie mit dem Wort-Ton-Problem, das eine Personalunion von Dichter und Musiker aufwarf. Der anonyme Kritiker begrüßte sie, weil sich Musik und Musiker dadurch wieder in alte, fundamentale Rechte einsetzten und mit dem neuen Stil das ewige Sorgen um Melodien oder die strikte formale Observanz entfalle, für deren Steifheit der bis dahin gültige Librettotyp mitverantwortlich gemacht wurde. Und schließlich bewunderte er an Wagner die historische Richtigkeit und Würde seiner Oper, nicht nur einen Text komponiert, sondern mit der Musik die Geschichte aufgefaßt zu haben. Hier fielen dann wieder die Vergleiche mit Spontini. Eine Inhaltserzählung oder eine eigene Librettobewertung unterblieb.

Gönnte der Situation der Hamburger Presse entsprechend der FREISCHÜTZ der Oper den meisten Raum, so war der FREISCHÜTZ auch das einzige Blatt, das den Leser überhaupt mit der Handlung der Wagneroper vertraut machte. Die anderen Blätter gingen darauf nicht einmal mit Randbemerkungen ein, sondern verhielten sich so, als sei der Inhalt des RIENZI jedermann bekannt. Allerdings widmete der FREISCHÜTZ diesem Thema von drei Fortsetzungsberichten gleich zweieinhalb, verband damit aber auch die musikalische Besprechung der Einzelheiten, so daß die Darlegung des Handlungsablaufs und die Werkkritik einander durchdrangen, was für die in den vierziger Jahren meist noch geübte konservative Opernbesprechungspraxis in der Reihenfolge Libretto-Musik-Aufführung auch methodisch vom Herkömmlichen abwich.

Aber selbst der FREISCHÜTZ, der für die Nacherzählung des Buches soviel Raum erübrigte, tat die eigentliche Buchbewertung mit einigen Sätzen der Art ab, daß es *hinsichtlich seiner vielen echt dramatischen und musikalischen Situationen großes Lob* verdiene und sich *durch seine Folgerichtigkeit und Vermeidung allen unnöthigen Wortschwalles vortheilhaft* auszeichne. Das klang sehr nach Routinekritik und konnte kaum als Beweis dafür dienen, daß Hamburgs Kritiker die Besonderheit des Wagnerschen Textbuches erfaßt hätten. Aber vielleicht war schon genug gesagt, wenn man des Buches überhaupt mit einigen freundlichen Nebensätzen Erwähnung tat, da die deutschen Opernbesprechungen im allgemeinen mit einer Zerpflückung der durchweg zweifelhaften Operntexte begannen. Das jedenfalls unterblieb. Die Folgerichtigkeit der Situationsanordnung und die Sachlichkeit der Sprache schienen der Hamburger Kritik immerhin so weit überzeugend, daß sie keine Veranlassung fand, darüber Kommentare abzugeben — trotzdem blieb das Abdrängen der Librettoproblematik in Nebensätze eine aufallende Hamburger Besonderheit.

5. Thematik: Monumentalität, Instrumentierung, Dauer

In der Aufgeschlossenheit der Hamburger Presse für die Instrumentierung des RIENZI und den Monumentalstil spiegelte sich das Gefallensmoment des hamburgischen Opernbesuchers. Wieder ging die HAMBURGISCHE NEUE ZEITUNG voran, als sie von den Massen sprach, die Wagner in Bewegung setze, in denen aber Licht und Schatten zu erkennen seien. Sie sprach die grandiosen Effekte an, die neuen und überraschenden Wirkungen, die große Kühnheit, und schloß von dort her recht vorderdründig fortschrittsgläubig auf *daher ergreifende Schönheit*.

Weniger sanguinisch äußerte sich Marxsen in den NACHRICHTEN. Bei seiner festen Verwurzelung im mehr klassischen Musikdenken und seiner ebenso klaren Abneigung gegen das Virtuosentum in der Musik, gleich wie es sich gab, konnte Wagners technischer Überaufwand kaum seinen Beifall erwerben. Er wollte nicht verkennen, daß die dominierende Instrumentalbehandlung allenthalben Sachkenntnis verrate und zuweilen zu überraschend originellen Effekten führe, doch schien ihm die Ökonomie verletzt. Der häufige Gebrauch massierter Mittel beeinträchtige die Totalwirkung, weil sie die charakteristische Bedeutung und damit die Wirksamkeit der Instrumentierung verloren gehen lasse. Nicht viel anders urteilte der CORRESPONDENT: das Qualitative gehe im Quantitativen unter. Die Kraft und die Pracht der überraschenden Wirkungen im Bläserkörper imponierten dem Ohre, aber überdeckten den inneren Wert durch äußeren Schimmer. Man gestand Wagner überreiche Schöpferkraft zu, wünschte aber doch *eine größere Zurathehaltung und gehörigere Vertheilung der ihm zu Gebote stehenden Kräfte*, Zügelung einer

Phantasie, die mit den Einfällen nicht mehr so recht wisse wohin. *Der Sturm der Töne droht zuweilen alle Ufer zu überfluten*, hieß es im WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT, bezogen auf verstärktes Orchester, auf verstärkte Bläser und das andere, das für die Aufführung verstärkt werden mußte — und das war so ziemlich alles. Wagner steckte damals die physischen Grenzen des Hörens von 1844 ab, und hier teilten sich die Meinungen.

Während der Wandsbeker Kritiker Wagner bewunderte, weil er trotz allen Aufwandes an Hör- und Sehgepränge die Nerven bis zum Opernschluß in Spannung zu halten wisse, kam der HAMBURGISCHE CORRESPONDENT zu einem gegenteiligen Ergebnis. Er charakterisierte den RIENZI als eine Verlaufsform, die von Akt zu Akt schwächer werde. Schon der erste Akt sei gegen die anderen zu lang gehalten, die in der Mitte der Oper liegende höchste Steigerung aller Mittel — was ja gerade dem französischen Modell entsprach — erschöpfe den Hörer vor der Zeit und erkläre, warum nach drei mit ausgezeichnetem Beifalle aufgenommenen Akten der letzte Akt, genauer der Schluß, fast gänzlich kalt und teilnahmslos gelassen habe. Die Oper sei zu lang, die Lichtpunkte der Oper nähmen mit deren Fortsetzung mehr und mehr ab. Marxsen hingegen versicherte, Wagner sei auch nach dem letzten Akt gerufen worden, was im übrigen dem nicht widersprach, was der CORRESPONDENT meldete.

Daß die Oper für die Hamburger nicht allzu leicht aufzunehmen war, darf angenommen werden. Sie spielte als zeitlich längste dem Hamburger Publikum bis dahin bekannt gewordene Bühnenmusik von 18 Uhr bis gegen 22.30, also nahezu viereinhalb Stunden, und die Kürzungswünsche, die in den NACHRICHTEN zu lesen waren, entsprachen einer ähnlichen wie der Dresdner Bühnenrealität. Auf die Problematik solcher Kürzungen ging der Bittsteller nicht ein, wir wissen nur, daß die späteren Kürzungen an mitunter ganz uneinsichtigen Stellen erfolgten. So wurde bspw. in Hamburg die stilistisch geschlossenste Arie, nämlich Rienzis berühmtes Gebet, gestrichen. Die Referate überlieferten, welche Ausschnitte besonders gut ankamen: die Ouvertüre, der Final-Chor des ersten Aktes, das Marschthema mit Chor ERSCHALLET FEIERKLÄNGE, vor allem das Septett mit Chor zu Ende des zweiten Aktes und natürlich die Schlachthymne des dritten Aktes. Demnach sind charakteristischerweise die lyrischen Partien wie der Chor der Friedensboten oder das Rienzi-Gebet in Hamburg nicht gefragt gewesen, auch wenn im Rahmen der Nummernabstufungen in der FREISCHÜTZ-Korrespondenz diese Stücke eigens benannt wurden. Wahrlieb würdigte die Ouvertüre, die im modernen Stil geschrieben sei, also nicht als Potpourri-Ouvertüre, sondern als die folgende Oper thematisch filterndes Musikstück. Wie viele andere Kritiker auch betrachtete er den Chor der Friedensboten als die Glanznummer der Oper (ihn fesselte besonders, wie Wagner das allmähliche Näherkommen der Boten musikalisch löste, sowie die zauberhafte Instrumentierung durch die Rohrinstrumente), und er stimmte dem HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN bei, der den letzten Opernakt den schwächsten nannte. Aus diesem Grunde bedauerte Wahrlieb auch den Strich des Gebets, weil es der Kantilenenbegabung Wurdas besser lag als die Rezitative. Zu mehr als zu der blassen Charakterisierung *interessant und bei guter Ausführung ungemein dankbar für den Sänger* langte es aber selbst bei Wahrlieb nicht.

6. *Nachwort. Charakterisierung*

Die Hamburger Lokalpresse erkannte die RIENZI-Oper an, ohne blind für die Schwächen zu sein. Das unterschied sie vorteilhaft von der Dresdner, (Wiener) und Berliner

Lokalkritik, aber auch von der überlokalen Hamburger Kritik. Lob und Tadel waren weder parteiisch noch voreingenommen gedacht. Anders als in Wien, anders auch als in Dresden stand das Werk, nicht der Mensch im Vordergrund, dem man zudem nicht gram war. Die Hamburger Presse hätte dafür auch keine Anlässe gehabt, wie umgekehrt Wagner sich nicht über die Hamburger Lokalkorrespondenten beklagen konnte. Der RIENZI hatte überwältigende Stärken, verglich man ihn mit den Produktionen der Jahre kurz vor und kurz nach 1842: Textbuch, Instrumentierung, dramatische Konzeption, Einfallsreichtum und Frische brachten eine Fülle neuer Anregungen — und er hatte große Schwächen: Längen, Überinstrumentierungen, musikalische Leerläufe, fremde Einflüsse, unbewältigte Stilidole; er stand am Ende einer Epoche, die keine weitere Zukunft mehr hatte.

Die Hamburger Presse wußte ihre Stunde zu nutzen. Sie stellte sich dem neuen Ereignis, machte Wagners Standort ziemlich genau aus, benannte Stärken wie Schwächen seiner Oper und bedachte im übrigen das vorwärtsstürmende junge Genie Wagners gerechterweise mit Wohlwollen, ohne gleich utopische oder selbstgerecht ästhetizistische Forderungen zu stellen. Sie verhielt sich, wie man es in einem solchen Falle von kühl pragmatischen Kritikern nach billigem Ermessen hatte erwarten dürfen; aber sie ließ sich nicht von Wagner überrennen. Gerade im harmonischen Zusammenspiel von Wohlwollen und Nüchternheit und Mut zur offenen Anerkennung bestehender Leistungen offenbarte sich eines der erfreulichsten musikkritischen Bilder, die der Fall Wagner in den vierziger Jahren zu bieten gehabt hat. Wie unerwartet sorgfältig bspw. ist die detaillierte RIENZI-Studie im FREISCHÜTZ angelegt worden, wie genau, kenntnisreich, distanziert-kritisch, angetan beschaulich und dabei selbst in der Verneinung noch liebevoll-behutsam betrachtete Wahrlieb sein Opernobjekt. Der Verfasser, dem spätestens mit der ersten Fortsetzung das für den FREISCHÜTZ charakteristische naivelnde Biedermeiertum abfiel, muß das Stück sehr eingehend studiert haben. Wie klug der Artikel in Wirklichkeit gewesen ist, verdeutlicht so recht erst der sich geradezu aufdrängende Vergleich mit dem großen RIENZI-Bericht der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG.

Beide Autoren verfolgten annähernd ähnliche Methoden: sie erzählten den Inhalt der Oper und handelten die Einzelnummern Stück für Stück ab: der Wiener beide Bereiche getrennt, der Hamburger beide ineinandergeschoben. Unvergleichbar waren dann aber die Ergebnisse. Bündig hingeworfene voreilige Urteile, Schlagwörter und Allgemeinplätze in Wien — in Hamburg vorsichtig gesetzte Meinungen unter Anerkennung subjektiver Befangenheit; beim einen schlecht verhohlene Besserwisserei und gallige Selbstbespiegelung, vom hohen Roß wichtigtuerisch selbstbewußt und apodiktisch starr ohne Freigabe der Doktrinen an eine höhere Instanz vorgetragen — jedes Urteil begründet, abwägend und federnd formuliert bei Wahrlieb. Das war beider Unterschied: der eine behauptete, der andere begründete. Bei Schindelmeißer, unter der Voraussetzung, er war der Verfasser, heißt es militärisch kurz, fast ist man zu sagen versucht: unbedarft dreist, von der einen Nummer schlicht *ist ein Spectakelstück*, von einer anderen *gesucht und unklar*. Warum das Stück gesucht oder unklar, warum es spektakelhaft sein soll, das sagte er nicht. Es bleibe dahingestellt, wer von den beiden Autoren der bessere Fachmann gewesen sein mag — als Kritiker jedoch stand Wahrlieb unvergleichlich höher. Wenn ihm eine Musik Wagners nicht gefiel, so wußte er etwas dazu zu sagen; die Lateranmusik bspw. schien ihm in der Stimmführung zu gesucht, mitunter sogar zu barock zu sein und er glaubte dazu ganz allgemein, Wagner habe an dieser Stelle nicht den richtigen Ton getroffen. Wahrlieb sprach auf diese Weise Nummer für Nummer durch, stufte sie verschieden ein, untersuchte sie auf dramatische Wirksamkeit, auf ihr Verhältnis vom vokalen zum instrumentalen Anteil, auf Satzeigenschaften. Aus der *Recapitulation des Vorstehenden* kam Wahrlieb dann endlich zu dem Schluß, Wagner habe sich mit dieser Komposition als ein *höchst talentvoller, zur dramatischen Composition berufener Mann* gezeigt und sich mit dem RIENZI einen bedeutenden Platz unter den neueren dramatischen Tonsetzern ge-

sichert, ein Urteil, das schließlich faktisch richtig und historisch schon damals beweisbar war. Der Wiener bzw. Dresdner Kollege hingegen traf am Objekt vorbei, weil es ihm gar nicht ums Kunstwerk, sondern um seine persönliche Theorie von der Musik zu tun war, weil er genau das war, was Schladebach ein Leben lang weit von sich wies: ein Parteigänger fürs eigene System.

Hamburgs Lokalpresse stand Wagner nicht unfrei gegenüber; bei allem Wohlwollen für den jungen Komponisten, bei aller gern geäußerten Anerkennung seiner operndramatischen Leistungen hatte man in einer nirgends leerlaufenden Berichterstattung auch die Problematik dieser neuen Oper erkannt. Mitunter ließ sich ein leiser skeptischer Unterton kaum überhören. Er war sicher nicht unfreundlich gegen Wagner gemeint, setzte aber doch in Zweifel, ob die im RIENZI verfochtene Entwicklung Meyerbeer-Wagner auf die Dauer in dieser Weise in die Zukunft fortzubilden sei und die Oper nicht vielmehr in eine Ausnahmesituation hineintreibe, die es als Repertoirewerk ausschließe. Mit dem ersten hatten die Hamburger historisch richtig gesehen und stimmten mit Wagners eigener Meinung zusammen, mit dem zweiten nicht. Fürs Jahr 1844 war das aber auch noch keineswegs so wichtig; es bezeugte nur, mit welcher Intensität sich die Hamburger Kritiker des Problems annahmen. Die Neuheit der Sache erkläre den Eindruck des RIENZI, meinte Ed im Hamburger MORGENBLATT, der die Oper nach fünfstündiger Dauer *mit betäubten Sinnen* verließ. Bei allem Beifall für Wagner erschreckte das Überdimensionale der Anlage. Am deutlichsten drückte das die ZEITUNG DES HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN aus. Am Ende einer Besprechung, die Wagners junger Begabung ihr Recht ließ und eine würdige, geschickte und begründete Auseinandersetzung mit der Oper versuchte, hieß es, ihm dränge sich beiläufig die Frage auf, *woher, bei solcher kolossalen Instrumentirungsweise, die das grandioseste menschliche Stimmorgan auf die Dauer zu vernichten im Stande ist, am Ende die Sänger und Sängerinnen hergenommen werden sollen, die im Stande sind, in solcher Musik mit Erfolg zu wirken?* Für den unbekannten Kritiker trug die Aufführung einer solchen Oper Ausnahmecharakter. Sie könnte nur solchen Beurteilern ein *Prototyp aller musikalischen Kunst* sein, *die Alles was neu und gerade an der Tagesordnung ist, auch als gut und unübertrefflich preisen müssen.* Die Vorbehalte erläutern, warum der Kritiker zu denen gehörte, die jede Prognose vermieden, ob und wie lange der RIENZI auf dem Spielplan verbleibe. Beides würde in diesem Falle auch schlecht zueinander gepaßt haben.

Noch einmal sei darauf hingewiesen, daß übereinstimmend die Blätter in der Besetzung der Titelpartie durch Wurda eine Notlösung sahen. Seine Stärke waren die Kantilenen, nicht die Rezitative, die ja gerade der Rienzi-Oper Wagners einen besonderen Charakter verliehen. Auch die übrige, zurücktretende, Besetzung wirkte nicht gerade übermäßig modellhaft. Am besten kam noch Madame Fehringer weg, die sich später Liszt als Ortrud für den LOHENGRIN nach Weimar holte. Wagners Rückerinnerung an die Darstellerin des Adriano als einer hervorragend gestaltenden Künstlerin wurde von der Hamburger Kritik also bestätigt. Ihre Leistung galt als um so bewundernswerter, als sie den Höhepunkt ihrer Laufbahn längst überschritten hatte. Um so eher konnte man in Hamburg dazu gebracht werden, eine RIENZI-Aufführung als eine Leistung der Aufführungspraxis zu betrachten, die nur von Zeit zu Zeit als Maximalforderung an das Bühnenpersonal zu richten war. Das besagte auch die sehnsuchtsvolle Erwartung der Ankunft Tichatschecks in Hamburg, dem allein man zusprach, den Rienzi in seinem höchsten Glanz zur Erscheinung zu bringen.

II. Überregionale Presse. Wagners Mißerfolg

1. Zum Verhältnis zwischen lokaler und überlokaler Hamburger Presse

Nach dem Erfolg der RIENZI-Musik beim Hamburger Publikum und bei der Hamburger Tagespresse hätte sich Wagner trotz deren lokaler Beschränkung vorteilhaftere Auswirkungen auf seine Dresdner Situation und vor allem für eine glücklichere Verbreitung seiner Opern auch auf anderen deutschen Bühnen ausrechnen können. Nichts davon trat ein. Wagner sah sich für die nächsten Jahre noch ohne weitere Erfolge, nur lahm plätscherte zu einem auch von Wagner als verfehlt betrachteten Zeitpunkt Ende 1847 ein unwillig genommener RIENZI über die Berliner Bühne. Ohne Zweifel also zeitigte Hamburg für Wagner keine gutartigen Folgen, ganz im Gegenteil: das Hamburger Ereignis bot nur mehreren maßgeblichen überregionalen Blättern willkommene Gelegenheit, in teilweise noch viel schärferer Form als bisher gegen den RIENZI und damit gegen Wagner vorzugehen. Wagner hätte sich vielleicht damit abfinden können, daß seine Heimatpresse jeden freundlichen Hinweis auf seinen Hamburg-Aufenthalt unterdrückte, wenn man nicht so mißgünstig gewesen wäre, die Hamburger Vorgänge demagogisch einzufärben. Während die Dresdner Lokalpresse keine Gelegenheit versäumt hatte, ihrem Leserkreis jede noch so kleine Wagnerniederlage mitzuteilen und dabei sogar, wie im Falle der RIENZI-Polemik der RHEINISCHEN ZEITUNG, mit Hinweisen auf feindselige Opernberichte außerhalb des eigenen Verbreitungsgebietes geradezu gegen Wagner warb, unterschlug sie jetzt mit Fleiß jede Nachricht, die auch nur einen Schein von Erfolg mit dem Namen Wagner hätte verbinden können. Nicht einmal zu einer schlichten Notiz langte es.

Nahm Wagner also bislang nur die Lehre mit, daß die Dresdner Lokalkritik den RIENZI nicht von der Dresdner Bühne zu verscheuchen, die Hamburger Kritik ihn in Hamburg nicht auf der Bühne zu halten vermochte, so bekam er jetzt eine mit den Mitteln der Informationsdemagogie arbeitende Kritik zu spüren, die mit Tatbeständen so geschickt umzugehen verstand, daß der mit den Zusammenhängen unvertraute Leser auf jeden Fall für Wagner ungünstige Schlüsse ziehen mußte. Ohne Zweifel war die Berichterstattung in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK oder in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIKZEITUNG eher geeignet, selbst unternehmungslustige Theaterdirektoren abzuschrecken statt sie zu veranlassen, den RIENZI nachzuspielen — wer schon wollte sich an die Oper eines Anfängers wagen, deren Aufführungsbedingungen alles bislang Dagewesene in den Schatten stellten und die bei einer fast schon moralischen Verfemung durch die Fachpresse nicht einmal einen Dauererfolg garantierte, der allein die hohen Investitionskosten in die Oper hätten rechtfertigen können.

Schwierigkeiten diese Art verdankte Wagner in erster Linie der überlokalen Hamburgberichterstattung, die seinen faktischen Erfolg zu zerreden wußte und die zunächst allein für die weitere Meinungsbildung der Fachleute maßgebend wurde. Mit den überlokalen Hamburger Kritikern waren eben Männer gegen Wagner angetreten, denen es keineswegs darum ging, sich vorbehaltlos mit einer neuen Kunsterscheinung auseinanderzusetzen, sondern die als Verfechter eigener ästhetischer Vorstellungen Meinung auf Meinung prallen ließen. In einer solchen Auseinandersetzung mußte für den Augenblick das gegen Wagner sprechen, das auf die Dauer der Entwicklung für ihn sprach, nämlich das Werk. Leidenschaftslose Prüfung mochte schon damals zu Gunsten Wagners entscheiden, der zum ästhetischen System das fertige Kunstwerk gleich mitlieferte. Für den Augenblick

jedoch spielte sich der Streit nicht im Kampf Werk gegen Werk, sondern Wort gegen Werk ab, und hier mußte Wagner vorerst unterliegen, weil ihm noch kein seine Interessen vertretendes Organ zur Verfügung stand, das in der Lage gewesen wäre, gegen die massiven Angriffe in den verschiedenen Blättern erfolgreich anzutreten. Gaillards BERLINER MUSIKALISCHE ZEITUNG war dafür bei aller Aufgeschlossenheit des Redakteurs unter keinen Umständen geeignet. Mit annähernd um achtzig Abonnenten hatte man kaum Aussicht, eine Schlacht gegen auflagenstarke Journale zu gewinnen. Außerdem fehlte es Wagner noch an federgewandten streitbaren Freunden. So also bekamen die Leser nach Anlage und Neigung dieser Berichte keine Handhabe zur Prüfung, wie weit in ihnen nicht mehr informierende Musikkritik betrieben, sondern Konkurrenz beseitigt werden sollte.

Gerade die verbreitetsten und die angesehensten Blätter traten gegen Wagner auf: die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK und, später zum Jahresende, die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG (die über das Wagner-Gastspiel in Hamburg zunächst eine kurze, aber freundliche Notiz gebracht hatte), der TELEGRAPH FÜR DEUTSCHLAND und die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT. Die DEUTSCHE THEATER-ZEITUNG in Leipzig liquidierte gleichfalls eine zunächst ruhige Berichterstattung durch auffallend gehässige Mitteilungen, während die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK eine Kritik aus der ZEITUNG DES HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN so weit verkürzt nachdruckte, daß nur noch der Schluß mit den Vorbehalten gegen Wagner stehen blieb und als Blickfang einen Gesamtcharakter der Kritik usurpierte, den das Original in dieser Form nicht besaß. Gegen Manipulationen solcher Art hatte Wagner keinen Schutz. Sie machten aber verständlich, warum der literarisch begabte und in Pressedingen auch nicht gerade zimperlich verfahrende Wagner die Presseleute immer weniger achtete: aus Balancegründen potenzierten sich im Laufe der kommenden Jahrzehnte Lob und Tadel so weitgehend, daß beide gleich unglaubhaft erschienen.

Rund zwei Dutzend Texte kamen in Frage. Mehr als ein Viertel davon verhielt sich zu Wagner eindeutig ablehnend, weniger als ein Viertel erwies sich freundlich. Der Rest verteilte sich auf durchweg ungefärbte Notizen, die meist nur ein paar Sätze erübrigten und kaum mehr als die Tatsache der Aufführung und in wenigen Fällen noch Nachrichten über den Erfolg vermittelten. Was sich dabei auf die Seite Wagners schlug, war publizistisch weitgehend unwirksam oder brachte eher noch gegen Wagner auf. Angesichts der teilweise wertvollen Beiträge der einzelnen Blätter mochte man das bedauern — ganz sicher bedauerte es Wagner, der in der Gaillardschen Zeitung bspw. die erste Fachzeitschrift fand, die sich konsequent in seine Ideenwelt einlebte. In den hamburgischen Angelegenheiten verhielt sich Gaillard allerdings falsch. Er brachte zunächst eine kurze Erfolgsnotiz, die darauf angelegt war, die Berliner Opernkreise zur baldigen Aufführung des RIENZI zu bewegen (ein Anliegen, für das Gaillard mit schließlichem Erfolg kämpfte). Offensichtlich konnte er aber keine ihm genügende Originalkorrespondenz aus Hamburg für sein Blatt erhalten; denn er übernahm den für dis DEUTSCHE THEATER-ZEITUNG in Leipzig geschriebenen Artikel Mendelssohns. Allerdings verstümmelte er ihn auf geradezu raffinierte Weise. So wie die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK von der Kritik im HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN nur die negativen Sätze stehen ließ, so versuchte es Gaillard mit Erfolg umgekehrt: er veröffentlichte nur Mendelssohns lobende Schlußsätze, in denen der Verfasser die *Kenner* recht gut über den RIENZI urteilen ließ und verzichtete auf die Wiedergabe aller Ausstellungen. Das Verfahren war bedenklich; es ermunterte die Wagnergegner möglicherweise zu sehr bösen Überlegungen.

Der an sich sehr gescheite Artikel in der DIDASKALIA konnte Wagner auch nicht viel helfen; der Ruf der Zeitung war dafür zu wenig gut, wenn auch das, was da zu lesen stand, für Wagner sehr schmeichelhaft klang und, an anderer Stelle erschienen, ihm zweifellos nützlicher gewesen wäre.

Auf neuerliche Weise ungünstig erging es ihm mit dem Artikel in der HANNOVERSCHEN MORGENZEITUNG. Er bildete zunächst nichts als eine bösgemeinte Entgegnung auf eine frühere Hamburgkorrespondenz, in der die Freie und Hansestadt Hamburg und ihr Kulturleben, wie meist in den Hamburgkorrespondenzen jener Jahre, nicht gerade gut weggekommen war. Der Artikel entstand also als im übrigen nicht einmal sehr überzeugende Polemik, den vorherigen Hamburgkritiker möglichst unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Mehr als Behauptung gegen Behauptung kam auch hierbei nicht heraus — Wagner nutzte diese Auseinandersetzung nicht viel, weil die polemischen Zusammenhänge zu offen lagen.

Die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG lieferte über die Hamburger Erstaufführung den ausführlichsten und besten Artikel, den Wagner überhaupt von dieser Musikzeitung bekommen hat; aber das Gewicht auch dieser Zeitung war, vier Jahre vor ihrem Ende, nicht mehr sehr groß. Dem massiven Angriff der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK hatte sie zudem um so weniger etwas demagogisch Gleichwertiges an die Seite zu stellen, als der Nachdruck von Schmidts Hamburger RIENZI-Kritik im WANDSBEKER INTELLIGENZ-BLATT durch die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG Wagner endgültig den Fangschuß gab.

Was schließlich noch hätte zählen können, war der Artikel in der EUROPA — aber ausgerechnet der war diesmal unter allen überlokalen freundlichen Berichten am wenigsten inhaltsreich. Erläuterungen, warum Berlin und München den RIENZI noch nicht nachgespielt, und Aufführungserfolgsmeldungen und Stolz über die neue Art der Schaustellungen, die in Hamburg mit den FEEN und dem RIENZI begonnen hätten: um mehr ging es nicht. Es gab keine Auseinandersetzung und keine Begründung, nichts, das aus dem Rahmen einer wohlwollend freundlichen Routineberichterstattung herausgefallen wäre.

Die Negativpresse war nicht nur mengenmäßig im Vorteil, sie war es vor allem dank der massiven Entschiedenheit ihrer Aussage, der Gleichheit und der erregenden Frische ihrer Formulierungen auch der Qualität nach. Gegen den wohlgesetzten Standpunkt bspw. Theodor Hagens ließ sich, eben weil er demagogisch knapp und zielgerecht vertreten und im übrigen historisch zureichend begründet wurde, so schnell nichts Gleichwertiges vorbringen. Vielleicht hätte es Wagner ein klein wenig (aber auch nur ein wenig!) leichter gehabt, wenn der Öffentlichkeit die zustimmende Kritik Marxsens preisgegeben worden wäre. Auch wenn Marxsen noch nicht seinen großen Schüler Johannes Brahms vorweisen konnte, dessen liebevoll kluge Ausbildung aus einer Mischung von Förderung klassischer Satztechnik und Abschirmung vor den Modetorheiten des Tages ein reichlich mit Früchten belohntes musikpädagogisches Meisterstück war, galt Marxsen damals bereits als bedeutendster Musiklehrer Hamburgs, zu dessen konservativ-gediegener Gesinnung die meisten Musiker unbedingtes Vertrauen besaßen. Daß ausgerechnet er sich für den RIENZI begeisterte und die Zukunft seines Komponisten genau so sicher voraussah wie die seines eigenen großen Schülers, hätte möglicherweise zu denken geben können und sprach auf alle Fälle für sein ungetrübtes Urteilsvermögen auch über Musik, die im Grunde nicht zu seiner eigentlichen Welt gehörte.

Aber Marxsen sah sich zur strengsten Pseudonymität verurteilt, weil anders er in Hamburg mit unangenehmen Reaktionen von Veranstaltern und Musikern rechnen zu müssen glaubte, so sehr es ihm gegeben gewesen wäre, durch Freigabe seines wirklichen Namens seiner Meinung wenigstens ein ähnliches Gewicht zu verleihen wie Hagen der seinen in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Hamburg war nicht kritikerfreundlich, und als Marxsen 1847 in Verdacht geriet, Berichte für öffentliche Blätter zu schreiben, wollte man ihm den Eintritt ins Konzert sogar trotz gelöster Eintrittskarte verwehren (*... hinter dem Musiklehrer Marxsen vermutete man einen »Rezensenten« und verweigerte ihm (allerdings vergeblich) trotz gelöster Eintrittskarte den Eintritt. Noch immer also ist Anonymität erwünscht!!! ...*). So verschleierte nicht nur er seine wahre Identität, als »Feldmann« in den NACHRICHTEN, als -r in der Leipziger ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN

ZEITUNG. Sein Kollege an den NACHRICHTEN machte es nicht anders: hinter der Theaterkritiker-Chiffre C. Z. verbarg sich Wollheim, und möglicherweise — Beweise gibt es nicht dafür — ist Wollheim sogar der Verfasser einer der nicht mit »Feldmann« unterschriebenen, anonym veröffentlichten Wagner-Betrachtungen gewesen. Auch in diesem Falle sah sich der Außenstehende vor der unlösbaren Aufgabe, aus vordergründig beziehungslosen Initialen auf den wirklichen Urheber zu schließen. Nicht einmal Hagen zeichnete seinen Bericht im CORRESPONDENTEN ab.

2. *Kampf gegen die Meyerbeer-Nachfolge. Theodor Hagen und die Neue Zeitschrift für Musik*

Hagens durchschlagende Wagnerpolemik in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK wurde schon am 14. April 1844 von einem ungenannten Kritiker in der HANNOVERSCHEN MORGENZEITUNG mit einem außergewöhnlich scharfen Artikel gegen Hamburger Leben und Hamburger Kunst vorbereitet. Ihm gingen am 3. April sehr kritische Bemerkungen gegen den RIENZI voraus. Was die Lokalpresse am RIENZI lobte, erfuhr hier eine nicht einmal unglaubwürdige Umkehrung ins Negative. Der aufgewendete Pomp sei bis zum Verdächtigwerden ungeheuer, er streife an Renommisterei, hinter der sich gewöhnlich kein Geist verberge, und man sehe den Wald vor lauter Bäumen nicht. Drei Wochen später mußte sich der Kritiker zwar eine wütende Replik gefallen lassen, aber sie zielte im wesentlichen auf das, was der anonyme Hamburgkritiker gegen die Hansestadt geschrieben hatte. Die RIENZI-Apologie floß nur am Rande mit ein, weil man hinter beiden Artikeln denselben Berichterstatter vermutete. Sie hatte jedoch nicht viel vorzubringen. Sie sprach zwar von böser Verleumdung, vom entschiedenen und großen Beifall, auf den die Oper in sechs Vorstellungen gestoßen sei, und von dem für Hamburg unerhörten Inszenierungsaufwand — aber der Kritiker hatte ja den Erfolg nicht geleugnet und den großzügigen Inszenierungsstil noch weniger. Im Gegenteil, aus der Aufwendigkeit der äußeren Mittel suchte er gerade zu einem den RIENZI abwertenden Schluß zu kommen.

Wirkten die Argumente der Apologie vom 26. April schon am Tage ihres Erscheinens nicht sehr glücklich, so verloren sie wenige Monate später erst recht alle Beweiskraft. Damals war es mit dem Tageserfolg des RIENZI für Hamburg endgültig vorbei. Der Antikritiker dagegen hatte sich so sehr in den Erfolg der Oper als das für ihn wichtigste schlagende Argument verbissen, daß die Beweise seines Gegners in der HANNOVERSCHEN MORGENZEITUNG nachträglich noch schwerer ins Gewicht fielen. Mit Ausnahme der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT hatte ja zum damaligen Zeitpunkt keines auch der wagnerfeindlichen Blätter den Erfolg der Oper geleugnet. Daß die SIGNALE es taten, war bei dem ohnehin oftmals verlogenen Nachrichtenteil dieser Zeitung, der sich nur interessant machen wollte, weiter nicht auffällig; nur bekam diese am Erscheinungstag offensichtlich falsche Nachricht im August 1844 durch die Entwicklung der Dinge eine (real untaugliche) späte Rechtfertigung.

Ergiebiger waren da schon die beiden Berichte im TELEGRAPHEN FÜR DEUTSCHLAND und in der Leipziger DEUTSCHEN THEATER-ZEITUNG. Dem Vokabular nach müssen beide denselben Verfasser gehabt haben, und jetzt bekam die Polemik plötzlich eine persönliche Note.

Sie richtete sich auf einmal nicht allein gegen Wagner, sondern vor allem gegen diejenigen, die am RIENZI Gefallen fanden. Wagner werde viel gelobt und viel getadelt, getadelt aber mehr von den Kennern, hieß es da hinterlistig (Mendelssohn sollte das

Gegenteil behaupten — es seien die Kenner, die ihn lobten!). Natürlich ging es um einen perfiden rhetorischen Effekt. Der Kritiker wollte sich gegen den noch unleugbaren Publikums- und Presseerfolg der Oper absichern. Der Erfolg Wagners sollte zu einem Erfolg bei der unkritischen Masse umgemünzt werden und damit zu einem nicht maßgebenden Erfolg, der das Urteil der angeblichen Kenner nicht berühre. Umgekehrt hätte der Kritiker einen Mißerfolg ganz sicher als gesunde Meinungsäußerung eines kritischen Publikums gewertet. Der RIENZI wurde als geistige Nachgeburt gesehen und ihm ein Schicksal prophezeit, das Werke dieser Art zu haben pflegen. Schließlich bekam Wagner selber das Los des Zuspätgekommenen zudiktiert, Glück gemacht zu haben, wenn er etwas früher aufgetreten wäre, *vor mehren Jahren, als man die zum Bewußtseyn gelangte Musik durch Amboßgehämmer und dergleichen musikalische Puffs übertäubte.*

Wie böse diese Bemerkungen in Wirklichkeit gemeint waren, enthüllte erst die spätere Version in der Leipziger Theaterzeitschrift. Ihr stand mehr Raum zur Verfügung, den sie dazu benutzte, die Beweisführung erheblich zu vergröbern und vor allem viel gezielter gegen Wagner zuzuspitzen. Der letzte Rest von Rücksichtnahme entfiel. Jetzt hieß es nicht mehr, Wagner hätte früher Glück gemacht, als man Amboßgehämmer und musikalische Puffs bejahe, sondern jetzt vernahmen solches die *Kenner* wirklich. Ohrenzwang wollte der Ungenannte das Motto für den RIENZI vorschlagen, dessen Titelpartie eine *Anweisung auf die Schwindsucht* und die darzustellen *subtiler Selbstmord* sei. Und während im TELEGRAPHEN das gerichtete Schlußwort nur in einer Ankündigung bestand, ein anderer *junger talentvoller* Komponist werde denselben Stoff vertonen (was ja wohl heißen sollte, er werde ihn zweckmäßiger und besser vertonen als Wagner), verzichtete die DEUTSCHE THEATER-ZEITUNG zwar auf derlei wenig sinnvolle und lokalgerichtete leere Gesten, wärmte statt dessen aber die alte Anekdote auf, selbst Tichatscheck habe sich zwei Jahre lang geweigert, die Partie zu übernehmen, und dazu erklärt, gegen den RIENZI seien die HUGENOTTEN ein Klavierauszug.

Was hier vergröbert, ja teilweise banal ins Feld geführt wurde, fand kurze Zeit später eine endgültige und schlagende Begründung in jenem donnernden Leitartikel * Hagens für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK vom 18. April 1844, der nicht nur vernichtend scharf, sondern auch vordergründig vernichtend richtig war und der dabei nur übersah, daß der RIENZI bei aller Kritikwürdigkeit von Richtung und Stück ein bedeutendes Kunstwerk verkörperte, wie das Jahrhundert bis dahin von deutscher Seite aus nur wenige vorzuweisen hatte. Hagen mochte in der Tat einiges vom Erfolg des RIENZI befürchten, andernfalls hätte er sich wohl kaum so heftig ereifert und die Moral ins Feld geführt — ein Beweis mehr dafür, daß bis zum August 1844 wirklich noch nicht abzusehen war, ob der RIENZI nun fallen oder sich auf der Hamburger Bühne behaupten werde.

Wenn Hagen feststellte, Wagner habe sich Meyerbeers System zu eigen gemacht (und das meinte das System der französischen Großen Oper im Typ der HUGENOTTEN), nur trete es bei Wagner unverhüllter hervor, so hatte Hagen objektiv recht. Wagner selbst rückte zu diesem Zeitpunkt schon von seinem Frühwerk ab und stellte sich auf eine andere Art des Komponierens um. Wagner hatte zudem nie geleugnet, im RIENZI eine Übersteigerung der Mittel der französischen Schule angestrebt zu haben. Führte Hagen dann

* Im Dokumentenband IV, 2 ist der Bericht im Fundortnachweis irrtümlicherweise als einfacher selbständiger Artikel statt als Kopfartikel ausgewiesen worden (DNr. 384).

weiter aus, Wagner schreibe für die Masse auf den Erfolg um jeden Preis hin, so war auch das, allerdings eingeschränkter, auf den RIENZI bezogen, noch richtig. Erst wenn er aus der angestrebten Massenhypnotisierung die Überinstrumentation ableitete, bekam Hagen Unrecht. Selbstredend äußerte sich in der gepanzerten Instrumentierung auch der Drang nach Wirkung; aber doch nicht allein. Es gab einen Zwang zur instrumentationstechnischen Verfeinerung, einen Zwang zur Klangfarbe, einen Zwang instrumentale Grenzen zu erreichen, der über den einzelnen Willensakt hinausging — und dieser Zwang des historisch unabwendbaren Prozesses war es, den Hagen nicht sah. Daß die Hinwendung zum in der Gemeinschaft fälschlich als Masse verunglimpften unvorgebildeten Einzelhörer den politischen und gesellschaftlichen Zeichen entsprach, spürte erstaunlicherweise ausgerechnet ein Mann nicht, der selber den Weg eines politischen Revolutionärs bis zur bitteren Folge einer Auswanderung nach Amerika ging. Daß in diesem Verallgemeinerungsprozeß dem Fachmann nur noch eine Stimme unter vielen zukam und nicht mehr seine Meinung allein, sondern die Meinung aller überhaupt für Musik dieses Stils aufgeschlossenen Hörer als Gesamtheit ausschlaggebend wurde und sich in diesem Demokratisierungsprozeß das beschloß, was man gemeinhin den rein materiell zu messenden Erfolg nannte, konnte Hagen offensichtlich nicht mehr nachvollziehen. Was Wagner machte, machte er in Übereinstimmung mit den Sehnsüchten seines Jahrhunderts, während sich Hagens Vorwürfe nur dann bestätigen ließen, wenn man sich auf den ohnehin undramatischen, opernfeindlichen oder doch wenigstens opernfremden Standpunkt der NEUEN LEIPZIGER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK stellte. Wie wenig Hagen die Anschauungen und Bestrebungen Wagners begriff, bezeugten seine abfälligen Äußerungen über das Textbuch zum RIENZI. Hagen erkannte in ihm nur Gruppierungen und Bühnenwirkungen, die Augen und Ohr des gewöhnlichen Zuhörers bzw. Zuschauers frappierten. Daß in dem Buch noch andere, eigentliche Qualitäten steckten, den unerhörten Fortschritt gerade des RIENZI-Textes gegenüber den gewöhnlichen Libretti der komponierenden Zeitgenossen, bemerkte er nicht. Hagens Beweisführung machte es sich streckenweise doch etwas zu leicht. Meyerbeers System übernehmen hieß für ihn, ohne Zubilligung künstlerischer Überlegungen das Publikum dreizuteilen: in Masse, in Ästheten und in Kenner. Wagner sollte das getan haben: für die Massen war demnach der pomphafte Spektakel aller Art bestimmt, die Athletenspielereien, die Tenorpartie zu Pferde, das grandiose Schauspiel des brennend einstürzenden Kapitols, der Blasinstrumentenkrach, die Chöre hinter der Szene, das Orgelspiel — für die Ästheten die in weißen Kleidern erscheinenden Mädchen, die Friedensboten — für die Kenner die gut gearbeiteten Chöre. Hier zeigte sich allerdings ein weiterer Bruch in der Hagenschen Beweisführung: wenn Wagner wirklich drei gleicherweise zu befriedigende Hörerschichten voraussetzte, warum schrieb Wagner dann für die Ästheten nur den Gesang der Friedensboten, für die Kenner nur das Finale des II. Aktes! Spätestens in diesem Augenblick wird deutlich, wie rhetorisch-konstruiert Hagens Beweisschema war.

Hagen hatte so lange recht, wie er sich auf die Behauptung beschränkte, Wagner sei dem Erfolg nachgegangen, und er allenfalls versuchte, die Effektmittel ausfindig zu machen und sie als unkünstlerisch zu erkennen. Nur verlor Hagen seinen Anspruch mit der Begründung; denn diese Publikumsdreiteilung war ein leicht durchschaubarer Taschenspielertrick aus der rhetorischen Technik der Sophisten, dem Gegner Übles nachzuweisen, das man ihm selbst vorher erst zuschrieb. Wagner hatte nie in den von Hagen aufgestellten Kategorien gedacht. Er hatte geschrieben, wie er konnte, und sich dafür des

Erfolgsschemas der Großen Oper bedient; aber er hatte das Publikum nicht in Masse, Ästheten und Kenner dreigeteilt und jedem sein Teil vorgeworfen. Es war schon ein schwerwiegender Fehler, Wagner in einem Atemzuge mit Charlotte Birch-Pfeiffer zu nennen, ein noch größerer, die Kunstfertigkeit der Machart einseitig zu sehen oder gar zu unterschlagen. Man konnte durchaus der Meinung sein, im RIENZI den Nachfahren einer ausklingenden Periode zu sehen, ohne das Werk gleich langweilig zu nennen — was es ganz zweifellos nicht war — oder von Kopfschmerzen und Abspannung zu reden, die den Kritiker beim Anhören befallen hätten, oder das subjektive Unbehagen an der Musik moralisch zu erläutern, wie es die letzten Sätze der Hagenkritik von der *heiligen Pflicht* einer *unabhängigen Kritik* versuchten, gegen Musik von der Art des RIENZI protestieren zu müssen. Hagen usurpierte in Wirklichkeit nur eine Gegenästhetik. Ihm paßte nicht nur das Werk nicht, ihm paßte die ganze Richtung nicht, und jenes war ihm der willkommene Anlaß, wieder einmal gegen diese zu streiten. Selbst wenn man berücksichtigte, daß Hagen seine Thesen provokatorisch überspitzte, um besonders weit gehört zu werden — und die vorerwähnten Kritiken standen ihm sicherlich nicht allzu fern, wenn sie nicht sogar in seiner eigenen Werkstatt fabriziert wurden! —, bekam sein Bericht zu viele schrille Töne, die geeignet waren, das Recht an Wagner zurückzugeben.

Natürlich stimmte sich das auf den Marschtritt der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK ein. Deren geharnischte Polemik gegen Meyerbeers HUGENOTTEN durch Schumann mochte noch unvergessen in Erinnerung sein — Hagens Wagnerartikel bildete dazu nur das ergänzende, wenn auch weniger frische Gegenstück aus der Sicht einer neuen Zeit, war eine erneute Bestätigung eines unverändert gebliebenen redaktionellen Kurses. Hagens Deutung richtete sich nicht gegen den Erfolg, nicht gegen die Kunstfertigkeit der Anlage, die ohnehin schlecht geleugnet werden konnte. Eher noch war ihm das Stück zu gut gemacht, um nicht die Befürchtung aufkommen zu lassen, mit Wagner werde der Meyerbeerschule im Stillen nicht zu verachtendes neues Blut zugeführt und dadurch eine Nachfolge gesichert, die für eine weitere Generation die deutsche Opernbühne mit nach Meinung der auslaufenden Neuromantik veräußerlichter Kunst beherrsche. Unter diesen Umständen rechtfertigte sich Hagens Protest dann doch aus der Geschichte, und nachträglich bestätigte die zum Zeitpunkt des Protestes schon vollzogene Stiländerung Wagners dann doch seine moralische Notwendigkeit. Sie brachte ihm in späterer Zeit, als Hagen längst in New York eine deutschsprachige Musikzeitschrift leitete, bessere Beurteilungen seines Kritikers ein.

Fürs nächste allerdings hatte die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK eine Politik bestätigt, deren Taktik schon aus der Meyerbeerfehde bekannt war. Auch damals entschloß sich die Redaktion nach mancherlei Hin und Her den Streit um Zulässigkeit oder Unzulässigkeit der Meyerbeerschen Bühnenkunst mit einem Gewaltakt zu beenden und die redaktionelle Linie kompromißlos festzulegen. So verstand sich die Schumannsche HUGENOTTEN-Kritik. Nunmehr ging es um Meyerbeers Schüler Wagner. Auch hier hatte man sich Ende 1842 für und gegen den RIENZI gestellt, hatte das Jahr 1843 nichts Entscheidendes herangebracht. Hagens Artikel setzte wie seinerzeit der Artikel Schumanns den vorläufigen massiven Schlußpunkt hinter die unleidlichen Verquickungen des Für und Wider und entschied damit über die Wagnerberichterstattung der nächsten Jahre in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Nicht viel anders besorgte das in Österreich wenige Monate später August Schmidt für die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG.

3. *Neutrale Berichterstattung am Rande*

Daß es auch anders als mit dem polemischen Kahlschlag Hagens und den bereits Unterschichtencharakter annehmenden Texten im TELEGRAPHEN FÜR DEUTSCHLAND und vor allem in der Leipziger DEUTSCHEN THEATER-ZEITUNG ging, bezeugten Joseph Mendelssohns Bericht in der DEUTSCHEN THEATER-ZEITUNG, der dem polemischen Artikel zeitlich voraufging, der Bericht eines Ungenannten im MORGENBLATT FÜR GEBILDETE LESER und die Urteile in den JAHRESZEITEN. Sie alle waren sich über Wagners Übertreibungen wie über die Mißstände des französischen Stils einig, der durch Wagner nach Deutschland eingeschleppt wurde — sie waren sich aber auch über Wagners Genie einig und sprachen aus, daß der junge Komponist nicht nur über kompilatorische Begabung, sondern auch über eigenes Schöpfertum verfügte. In den beiden Berichten der JAHRESZEITEN wurden Erfolgsgedränge, imposante Tonmassen, große Energie, Kraft der Instrumentierung, aber auch empfindlicher Mangel an Melodien vermerkt. Man nährte die mehr höfliche Erwartung, den RIENZI als deutsche Originaloper bald überall da in Szene gehen zu sehen, wo die vorhandenen Mittel ausreichend gefunden würden — und noch einmal, etwas zurückhaltender: die reiche szenische Ausstattung, die Verstärkung der Chöre und des Orchesters, das Arrangement der Tänze habe in den Zeitungen wie beim Publikum verdiente Würdigung gefunden. Wagner wurde Erfolg bescheinigt, mehr nicht. Im Verschweigen von Lobsprüchen, die sich aufs Werk bezogen, tauchte die wahre Meinung des Kritikers auf. Wieder stand am Ende die Hoffnung auf Tichatscheck, der die Oper in der *vollen Glorie seines Werthes und seiner Wirksamkeit* erscheinen lassen werde. Ob Hagen mit diesen Berichten zu tun gehabt hat, geht nicht aus ihnen hervor.

Joseph Mendelssohn, der wohl mehr zum Thalia- als zum Stadt-Theater hinneigte, wurde in jenem Teil seines Berichtes, den Gaillards BERLINER MUSIKALISCHE ZEITUNG vorsichtigerweise nicht nachdruckte, schon deutlicher. Bei ihm ging vieles durcheinander, These baute sich gegen These, Lob gegen Tadel und umgekehrt, ein Beweis dafür, daß der Kritiker mit seinem Objekt nicht richtig fertigwerden konnte. Das begann mit einem Lob der, wie es hieß, *deutschen Kräftigkeit und imposanten Tonmajestät* dieser *prächtigen Originaloper*, die leider noch nicht vom *großen Haufe* richtig verstanden worden sei. Man klage, so fügte er sich selbst widersprechend hinzu, *nicht mit Unrecht* über gar zu tolles Effekthaschen des Komponisten. Mendelssohn sprach geradezu von einem Mordanfall *auf die arglos herbeigeeilten Zwerchfelle* seiner Hörer. Jetzt aber drehte sich erneut der Tenor des Berichtes. Im Gegensatz zum TELEGRAPHEN FÜR DEUTSCHLAND verkündete er, gerade schwer zu befriedigende Musiker vom Fach betrachteten Wagner *als ein Stück Morgenröthe, welches uns die Aera einer neuen deutschen Oper unzweifelhaft verkündet*, eine Vorstellung, die angesichts der kommenden Jahrzehnte keineswegs abwegig war.

Noch präziser formulierte das ein ungenannter Berichterstatter im MORGENBLATT FÜR GEBILDETE LESER. Er brachte das Problem auf einen einzigen Nenner: als Oper könne der RIENZI keinen Anspruch auf klassischen Wert machen, doch zeuge er *von schöpferischer, teilweise selbst genialer Originalität*.

Die HAMBURGISCHE MORGENZEITUNG zählt zu den offensichtlich untergegangenen Hamburger Blättern. Das einzig noch bekannte Wiesbadener Exemplar ist im Krieg verbrannt. In ihr veröffentlichte ein Kritiker namens Ed eine RIENZI-Kritik, von der nur auf dem Umweg über Uhdes Geschichte des hamburgischen Theaters einige unzusammenhängende Sätze erhalten geblieben sind. Das Vokabular dieser geringfügigen Proben stimmt aber nun ziemlich weitgehend mit dem Vokabular der Kritik im MORGENBLATT FÜR GEBILDETE LESER überein. Auch dieser Berichterstatter sprach von einer so rauschenden Musik, *daß man mit betäubten Sinnen* das Haus verlassen

habe, auch er erkannte Wagner *schöpferische Genialität* zu. Demnach ist nicht von der Hand zu weisen, daß beide Berichte denselben Verfasser gehabt haben. Das MORGENBLATT könnte also wenigstens dem Sinne nach Eds Wagnerbetrachtung überliefern. Deutet man die mitgeteilte Abzeichnung Ed anders als Uhde nicht als Eigennamen, sonders als Chiffre oder als Initiale, so wäre auch vom Inhalt der Fragmente her Eduard Marxsen als Verfasser nicht unbedingt auszuschließen.

4. *Politische und taktische Apologien*

Bereits am 3. April 1844, also verhältnismäßig früh, erschien in der Frankfurter DIDASKALIA eine RIENZI-Besprechung, die unter allen anderen RIENZI-Artikeln eine Ausnahmestellung einnahm. Was in ihr verhandelt wurde, waren weniger künstlerische Wertfragen als politische Ansprüche, die der Rienzistoff geradezu aufdrängte. Was in anderen Artikeln ungewußt blieb oder möglicherweise aus Zensurgründen nur ein Thema unter vielen bildete, schob sich hier ins Zentrum vor: in der Person des von Volk und Kirche verratenen Tribunen sollte sich das eine ungeheure Wort Freiheit verkörpern, und aus dem fruchtbaren Boden dieses Gedankens die *üppige Saat* der Wagnerschen musikalischen Phantasie mit *üppiger Triebkraft* emporschießen. Die immer wieder gerügte Überinstrumentierung bekam hier eine ganz und gar neue Deutung: kolossal war das Thema, kolossal zwangsläufig auch die Ausführung. Librettistische Sachfragen stellte der ungenannte Verfasser nicht, vom Textbuch hielt er nicht allzu viel. Es war ihm ein Extrakt aus Bulwers Geschichtswerk ohne Anspruch auf poetische Gestaltung. Was allein ihn faszinierte, war die politische Tragweite der Vorgänge, war die unbändige Kraft, mit der Wagner sie in Musik setzte. Den Charakter der Musik bezeichnete er mit markig-rhetorisch, bisweilen schauerlich-erschütternd und dabei echt deutsch. All das waren Charakteristiken, die vor allem auf den Titelhelden zutrafen. Das Bild dieses Tonwerkes stehe da wie ein ungeheurer Koloß aus Granitmassen — der unbekannte Schreiber liebte anscheinend Bilder dieser Art —; aber auch Rienzi selbst mußte so wirken, wie er die Aristokratie aus Rom hinauswies, wie er schließlich versuchte, die Römer von der Vorherrschaft der Deutschen zu befreien, ein angesichts der in den vierziger Jahren nicht ablassenden Versuche der Italiener, das österreichische Joch abzuschütteln, hochaktuelles politisches Thema. Dabei war die Deutung des Verfassers ebenso originell wie richtig: den RIENZI als Notschrei eines Volkes zu verstehen, das die ihm vorenthaltene Freiheit will und Persönlichkeiten unter sich hat, die ihm diese Freiheit verwirklichen könnten, wenn sie sich nur des geliebten Volkes sicher wüßten, von dem sie dann schließlich auch kläglich im Stich gelassen werden, von einem Volk, das unschlüssig mit sich selbst ist und das deshalb die alten Machthaber zu guter Letzt doch wieder überspielen. Was in zahlreichen Artikeln über den RIENZI nur unter der Hand anklang, weil es deutlicher nicht gesagt werden sollte, sprach die Frankfurter Zeitung aus. RIENZI werde Epoche machen wie die STUMME VON PORTICI und die HUGENOTTEN — und Aubers STUMME löste eine Revolution aus.

Der Verfasser nötigte sich nicht, bei Wagner künstlerische Schwächen aufzudecken. Ihm erschien der Versuch, dem Gedanken der Freiheit mit alles überspülendem Enthusiasmus zu dienen, gewaltig genug, um den Aufwand an vokalen, instrumentalen und szenischen Mitteln in jeder Hinsicht zu rechtfertigen. Am Ende stand die Hoffnung, der deutschen Oper werde sich durch den *deutschen Berlioz*, durch diesen *jungen, reichbegabten Musiker* noch Herrliches versprechen lassen. War Christern der Verfasser?

Weniger politische als taktische Überlegungen dürften zum Bericht in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG geführt haben. Er war der mit Abstand zeitlich späteste, der am 10. Juli 1844 erschien, als der Verfasser sicher bereits auch ausreichende Proben der

negativen Meinungen zur Oper kennengelernt hatte. Der Bericht stimmte mit den anderen Artikeln in den NACHRICHTEN VON UND FÜR HAMBURG (dem früheren, und dem nachherigen aus Anlaß des Tichatscheckschen Gastspiels), so weitgehend überein, daß entweder die denkbar engste Verfasserbeziehung zwischen ihnen bestanden haben muß, oder aber, was wahrscheinlicher ist, Eduard Marxsen der alleinige Autor war.

Schmitt-Thomas vermutete 1969 hinter dem -r der Leipziger Kritik den Hamburger Juristen Dr. Carl Trummer, der sich journalistisch betätigte, aber damals nicht in der Hamburger Musikpresse auftrat. Beweise für eine solche Zuordnung gibt es m. W. nicht. Dagegen ließ die kleine Geschichte von dem als Kritiker verdächtigten Marxsen, den man erfolglos vom Konzertbesuch aussperren wollte, schon eher die Richtung erkennen, in der man den Hamburger Referenten, der wohl seine eigene Geschichte erzählte, zu suchen hatte. Die sinngemäße Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Darstellungen in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG und den NACHRICHTEN dürfte aber endgültig die Anonymität des Verfassers aufgehoben haben und Eduard Marxsen, den »Feldmann« der NACHRICHTEN, als den Korrespondenten der Leipziger Fachzeitschrift freigeben.

Wie nicht anders zu erwarten, wies die apologetische Anlage eines Teils dieser Kritik bereits auf die kommende schwierige Lage der hamburgischen Presse hin: entgegen der Einstimmigkeit des Hamburger Lokalurteils fand die Oper in der Fachpresse entschiedene Gegner, deren Stimmen nicht einfach beiseitegeschoben werden konnten. Marxsen war der einzige Referent, der in seinem Bericht vom 23. März seine Leser auch über die Vorgeschichte des RIENZI in Dresden aufklärte; er war es auch, der die wagnerfreundlichen Aspekte in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK ausführlich zitierte. Marxsen wird über die wesentlichen Strömungen seines Faches informiert geblieben sein, so daß sein Bericht in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG mehreren Zwecken gleichzeitig diente: die Leser über die Hamburger Vorgänge um Wagners Oper zu unterrichten und gleichzeitig dabei gegnerische Stimmen abzufangen, die sich mit ihrem gegen den RIENZI gerichteten Spruch gegen jene Kritiker stellten, die seinerzeit anders über die Oper geurteilt hatten. So allein muß verstanden werden, warum der Berichterstatter sogleich nach Darlegung der elementaren Tatsachen auf die Stimmen zu sprechen kam, die bislang zum RIENZI zu hören gewesen waren. Sie seien für und gegen Wagner laut geworden, aber wenn man nur Vorurteil oder Parteilichkeit beiseite stellen wollte, käme man nicht daran vorbei, die Oper als eine der bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart anzusprechen. Daß das Hagen galt, zeigte der Nachsatz: der RIENZI beweise aufs Evidenteste Wagners Begabung zur dramatischen Komposition. Das war objektiv und historisch richtig, Hagen aber wollte es anders sehen, wenn er Wagner einen Dichter weder im Wort noch in der Musik nannte. Zwar räumte der Kritiker die Zugeständnisse ein, die Wagner über Gebühr dem Zeitgeschmack machte, aber er erkannte auch, daß Wagner davon eher wegstrebte, so daß man für die Zukunft nicht weitere Anbequemung an die Tagesmode, sondern eine Läuterung vom Fremdeinfluß erwarten durfte. Auch darin sollte sich der Berichterstatter nicht täuschen. Was er weiter schrieb, war wenig genug: er bedauerte die stiefmütterliche Behandlung der meisten Gesangspartien durch den Komponisten, weil die Oper dadurch mit der Besetzung der Partien Rienzi und Adriano stehe oder falle. Im selben Zusammenhang wies er auf die ungenügende Darstellung der Titelpartie durch Wurda hin. So stand auch hier die Hoffnung auf Tichatschecks Gastspiel im Mittelpunkt. Schon beugte er aber trotz Erfolg und trotz der dabei üblichen Ehrungen vor: Wagners Oper sei bis jetzt nur sechs bis sieben Male gegeben worden, *da in letzterer Zeit ungünstige Umstände die Vorführung derselben verhinderten.*

Der späte Erscheinungstermin dieser Hamburgkorrespondenz brachte es mit sich, daß sie als erste wagnerfreundliche Berichterstattung in die Zwangslage hineingeriet, die durch den zunehmend sichtbarer gewordenen Mißerfolg der Oper und die Negationskritiken überlokaler Presseorgane geschaffen worden war. Jetzt schon kam es darauf an, Urteile zurückzuweisen, die den RIENZI als künstlerisch zweifelhaft verwarfen. Vielleicht schränkte sich der Berichterstatter deshalb auch ein. Die RIENZI-Musik sei *fast durchgängig schön characteristisch* gehalten und besonders in den Chören und Rezitativen *wahrhaft grossartig*, teilte er mit; aber dabei blieb es. Ein detailliertes Kunsturteil gab er nicht ab, statt dessen ein Versprechen, späterhin noch ausführlicher über den RIENZI zu schreiben. Der Korrespondent hat sein Versprechen nicht mehr eingelöst oder nicht mehr einlösen können. Daß die Absicht dazu bestand, darf man annehmen, und sei es auch nur, um die künstlerischen Qualitäten des RIENZI ebenso klarzulegen wie Hagen das mit den Schwächen getan hatte. Sicher sollte das aus Anlaß einer neuerlichen RIENZI-Aufführung besorgt werden, und dazu ist es nicht mehr gekommen.

III. Die Hamburger Rienzi-Kritik nach dem August 1844

1. Die neue Lage der Hamburger Lokalpresse

Die höchst unangenehme Situation, in der sich Anfang Juli der Korrespondent der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG vorerst noch als Einzelner befand, ging spätestens nach dem 15. August 1844 die gesamte Hamburger Lokalpresse an. Das war der Tag, an dem zum erstenmal Tichatscheck in Hamburg die Partie des Rienzi sang, es war damit auch der Tag, an dem die Hamburger Presse erneut zum RIENZI Stellung nehmen mußte. Die Vorzeichen waren allerdings andere geworden.

Was sich bei der Premiere als überwältigendes akustisches und visuelles Erlebnis herausgestellt hatte, trug bereits die Spuren der Zerlöcherung und der Abstumpfung. Am 17. April war der RIENZI vorerst zum sechsten- und damit für Monate zum letztenmal gegeben worden. Als Tichatscheck die Partie übernahm, wußte man bereits, daß nach seinem Weggang von Hamburg auch der RIENZI vom Spielplan verschwinden würde. Nicht einmal die Hoffnung ging in Erfüllung, den Rienzi mehr als ein- oder zweimal von Tichatscheck gesungen zu hören. Und noch mehr wußte man: daß sich die offiziell maßgeblichere Fachkritik unter der Anführung Theodor Hagens im Gegensatz zur Lokalkritik ganz entschieden gegen die Wagneroper stellte, daß sich die ehemals einheitliche Linie der hamburgischen RIENZI-Kritik vom Frühjahr nicht mehr aufbauen ließ, nachdem ausgerechnet der Wagnergegner Hagen in der Zwischenzeit das musikkritische Referat an der ZEITUNG DES HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN übernommen hatte, und man wußte schließlich auch noch, daß die mit so großen Hoffnungen befrachtete HOLLÄNDER-Premiere in Berlin für Wagner inzwischen gleichfalls zu einem bitteren Fehlschlag geworden war. Mit wieviel Enthusiasmus verwiesen die Hamburger seinerzeit auf den Wagnerschen Bühnenerfolg im Stadt-Theater, mit wieviel Enthusiasmus verkündeten sie den RIENZI als bleibendes Repertoirewerk, das auch auf andere deutsche Bühnen ausstrahlen werde. Wie selbstverständlich waren diese Prognosen erschienen — und nun wollte sich augenscheinlich alles anders als vorhergesehen herausstellen!

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß sich die Hamburger Lokalpresse zu diesem Zeitpunkt in eine Abwehrposition gedrängt fühlen mußte. Was sie gegen alle kritische Bemerkungen bislang ausspielen konnte, nämlich den einfachen Tatbestand des Erfolges von RIENZI, kam nicht mehr zum Zuge. Der überfüllte Saal am 15. August, der gut besetzte Saal vom 30. August, als Tichatscheck für Wagner das Benefiz sang, täuschten nicht darüber hinweg, daß die Zeit des RIENZI in Hamburg abgelaufen war, daß die Theaterbesucher nur um des Sängers, nicht um der Oper willen kamen. Hatte sich die Hamburger Presse noch im April freiwillig und aus echter Überzeugung in einen musikalischen Streit eingeschaltet, der sich eigentlich außerhalb der Hamburger Republik zutrug, so fand sie sich nunmehr zwangsweise in einen neuen hineingezogen, auch wenn sie ihm zu diesem Zeitpunkt möglicherweise gerne entkommen wäre. Da es für die Hamburger Lokalpresse in der neuen Lage vielfältige Entscheidungsmöglichkeiten gab, konnte eine einheitliche kritische Linie, wie sie sich im April gebildet hatte, nicht mehr erwartet werden. In der Tat reagierte auch jede der betroffenen Zeitungen und Zeitschriften anders, und damals hat die Hamburger Presse alle ihr von der Situation angebotenen Spielarten durchprobiert.

Das WANDSBEKER INTELLIGENZBLATT schwenkte vollständig um und reagierte mit einem anderen Korrespondenten statt wagnerfreundlich-kritisch wagnerfeindlich-polemisch. Der FREISCHÜTZ tat so, als wisse er von nichts; die JAHRESZEITEN schrieben kurz und wegwerfend. Der HAMBURGISCHE CORRESPONDENT ging den Sachfragen aus dem Weg und wich auf eine Aufführungsbesprechung aus. Der TELEGRAPH machte das gleiche. Er sprach von Tichatscheck nur im Überblick und erwähnte den Operntitel allein beiläufig. Immerhin war das ein Fortschritt; denn im April hatte der TELEGRAPH auf den RIENZI bloß abweisend reagiert. Schließlich konnte man ganz verstummen, dann praktizierte man die Technik der HAMBURGISCHEN NEUEN ZEITUNG, die einstmals durch Christern Wagner gerade ein so gültiges Zeugnis ausgestellt hatte. Eine wirkliche Auseinandersetzung mit den gegnerischen Stimmen wagten nur noch die NACHRICHTEN VON UND FÜR HAMBURG, wiederum vertreten durch den kenntnisreichen und man darf sagen tapferen Feldmann.

2. Wurda und Tichatscheck

Daß sich die Hamburger Presse bei einem RIENZI-Gastspiel Tichatschecks in erster Linie des Sängers und nur am Rande des Komponisten annehmen werde, wäre angesichts der ausführlichen Rezensionen bei der Erstaufführung nur so lange selbstverständlich gewesen, wie nicht die besonderen Umstände, die sich für Hamburg inzwischen aus der negativen Berichterstattung der überlokalen Presse und den nicht eingetroffenen Erfolgserwartungen des RIENZI ergaben, eine Wiederaufnahme der RIENZI-Besprechung mit vorgeprägten Schwerpunkten wünschenswert gemacht hätten. Schließlich sprach man Tichatscheck vor allem als dem mit Abstand bedeutendsten Tenor Deutschlands zu, den Dresdner Durchbruch des RIENZI ersungen zu haben. Ihn mit großangekündigten Hoffnungen zu erwarten war im besonderen Falle des RIENZI nicht einmal unbedingt eine Wurda kränkende Anzeige. Ein Sänger wie Wurda konnte natürlich mit einer Oper wie RIENZI auf die Dauer keinen Erfolg haben. Wurda war ein auf italienisches Kantilenensingen geschulter Tenor. Darin erzielte er seine größten Erfolge, darin mochte man ihm nicht einmal zu Unrecht auch im Jahre 1844 noch mancherlei Schmeichelhaftes sagen dürfen. Im RIENZI dagegen lag das Schwergewicht auf den dramatischen Rezitativen. Der Hamburger Presse entging diese Eigentümlichkeit nicht, wenn sie feststellte, die Rezitative seien mit besonderer Meisterschaft komponiert worden, wie ja auch die vorgebliche Melodienarmut des RIENZI nur beklagten konnte, dessen Ohr an italienische Nummernopern gewöhnt war. Schon im RIENZI verlangte Wagner Sänger, die noch nicht zur Verfügung standen. Wurda vor allem mußte dieser Stil fremd sein, im Gegensatz zu Tichatscheck, den nicht zuletzt seine Begabung für den dramatischen Rezitativgesang berühmt machte. Um so eher also mochte man in Hamburg auf Tichatscheck warten. Es gab wohl keine Hamburger Zeitung oder Zeitschrift, die nicht irgendwann einmal im Rahmen ihrer RIENZI-Berichterstattung vom April auf das Tichatscheck-Gastspiel vom August hingewiesen und dabei der Leserschaft versichert hätte, erst mit Tichatscheck werde die Titelpartie nach der Heldentenorvorstellung Wagners zum eigentlichen, vollen Leben erweckt werden. Um so mißlicher mußte ihnen die Enttäuschung sein, als sich herausstellte, daß Tichatscheck am Abend des so sehnsüchtig erwarteten 15. August nicht recht in Form war, ermüdet schien und eine belegte Stimme hatte, wenn er auch selbst in diesem indisponierten Zustand Wurda noch immer um ein Vielfaches überragte. Erst der 30. August 1844 ließ Tichatschecks Glanzrolle in ihrer ganzen hinreißenden Gewalt erleben. Sein Erfolg machte ein neuerliches Auftreten Wurdas in der ihn überfordernden Rolle des Rienzi vollends unmöglich.

Der HAMBURGISCHE CORRESPONDENT rühmte an Tichatscheck die Beherrschung der Kraft über fünf lange Akte hinweg, seine genaue Kenntnis der eigenen Mittel und Möglichkeiten, seine Fähigkeit des unverausgabten Haushaltens mit Stimme und Ausdruck; die NACHRICHTEN VON UND FÜR HAMBURG faszinierte die poetische Auffassung des dichterischen Stoffes, die auf *wirkliches und inniges Eindringen, Ergreifen und freies Wiedergeben der ursprünglichen Intention des Tondichters* beruhe. Durch Tichatscheck sei die *großartige Partie* des Cola Rienzi erst zu ihrer völligen Bedeutung gelangt: Werktreue schien für Marxsen eine der wesentlichsten Voraussetzungen künstlerischen Erfolges zu sein. Auch darin war er den meisten seiner Zeitgenossen voraus. Theodor Hagen konnte Abstriche an Tichatschecks Vortragsweise nicht unterlassen; geringfügige Ausstellungen hatten aber auch die NACHRICHTEN und der FREISCHÜTZ zu machen. Sie bezogen sich allerdings mehr auf allgemeine Ermüdungserscheinungen des Sängers und nicht etwa, wie bei Hagen, auf gesangstechnische Einzelheiten.

3. Theodor Hagen und die Zeitung des Hamburgischen Correspondenten

In den Monaten zwischen April und August 1844 war im hamburgischen Pressewesen kein Ereignis tiefgreifender gewesen als die Übernahme des musikkritischen Referats der ZEITUNG DES HAMBURGISCHEN CORRESPONDENTEN durch Theodor Hagen. Der Vorgänger, der im April über Wagner geschrieben hatte, stand zum RIENZI wie alle anderen Hamburger Lokalkritiker in bewundernder Distanz. Der neue Kritiker haßte Werk und Stil.

Trotz seiner unleugbaren Qualitäten war Theodor Hagen in Hamburg ein ziemlich umstrittener Mann. Seine Auswanderung nach Amerika hatte wohl nicht nur politische Gründe. Er beeinflußte eine Zeitlang den TELEGRAPHEN FÜR DEUTSCHLAND, die JAHRESZEITEN, die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Pseudonym: Joachim Fels) und die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Pseudonym: Butterbrodt; nach 1850) und hatte Mitte 1844 auch das musikkritische Referat des CORRESPONDENTEN in den Griff bekommen. Die knapp-kühle Berichterstattung der JAHRESZEITEN über Tichatschecks Gastspiel, bei der Wagners RIENZI kurzerhand ein *Spektakelstück* genannt wurde, das im übrigen *recht gut zu Ende* gegangen sei, wird Hagen auch nicht nur als unbeteiligten Leser gesehen haben.

Nunmehr wäre für Hagen die beste Gelegenheit gewesen, seine tief eingewurzelte Abneigung gegen Wagner auch auf der lokalen Hamburger Zeitungsebene zum Ausdruck zu bringen. Daß er es gerne getan hätte, ließ der Ansatz seines Hauptberichtes erkennen; daß er damit nicht so leicht durchkommen werde, durfte man dem Stil der Hamburger Presse nach vermuten, die Angriffe nach Art der Hagenschen RIENZI-Polemik in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nicht liebte. Insbesondere mochte der vorsichtige HAMBURGISCHE CORRESPONDENT nicht daran interessiert sein, für Hagens privatästhetische Personalpolemiken das Streitroß abzugeben. Die Zeitung hatte sich im April viel zu sehr für Wagner begeistert, um nur vier Monate später auf das berühmte schlechte Lesergedächtnis hoffen und einfach auf ein gegenteiliges Urteil umschwenken zu können. Natürlich hob auch Hagen sein Urteil nicht auf, so daß eine Zwangslage entstand, aus der sich der kluge Journalist geschickt herauswand. Ohne sich selber preiszugeben, aber auch ohne das frühere CORRESPONDENTEN-Urteil unmittelbar in Frage zu stellen, wich er nämlich auf eine reine Aufführungsbesprechung des Tichatscheck-Gastspiels aus und charakterisierte damit noch am verbindlichsten die unangenehme Lage der Hamburger Augustpresse. Hagen verwies nur kurz, sein Urteil über den RIENZI bereits in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK ausgesprochen zu haben, und zerstreute mögliche Bedenken, er sei der Verfasser des damaligen Artikels im CORRESPONDENTEN gewesen, eine Rückerinnerung,

die auf interne Meinungsverschiedenheiten in der Redaktion schließen ließ, nachdem er jede Werkkritik vermied. Damit war Hagen den schwarzen Peter los, zumal er das nie eingelöste Versprechen gab, später eingehender über die Oper schreiben zu wollen. Möglich wäre das beim zweiten RIENZI-Gastspiel Tichatschecks gewesen. Aber auch da trieb er Aufführungs-, nicht Werkkritik. Soll man unterstellen, Hagen habe tatsächlich noch an weitere RIENZI-Aufführungen in Hamburg geglaubt und sei selber von der Realität des Mißerfolges auf Dauer überrascht worden und nicht zum Schreiben gekommen? Das bliebe zum mindesten unbeweisbar; denn es schien doch, als ob Hagen den Fall des RIENZI erwartet hätte. Die letzten Zeilen seines Berichtes könnten diese Vermutung nahelegen. Was er davor schrieb, bezog sich auf Sänger, Chor und Orchester. Erst den Schlußabschnitt mochte man als eine hintergründige Art von Wagnerfangschuß deuten: mit hohen Worten lobte Hagen die Pracht der Inszenierung, den Aufwand, die Mittel, die Anstrengungen — und er hatte seine Gründe dafür; denn je glänzender er die äußeren Bedingungen schilderte, unter denen man dem RIENZI in Hamburg zum Bühnenleben verhalf, um so schwerer mußten RIENZIS und damit Wagners Fall werden, wenn sich das Werk trotzdem nicht behauptete: . . . *und die Schuld trifft gewiß nicht die Ausführung, wenn etwa dieselbe nicht den Effect machen sollte, den die in Bewegung gesetzten ungeheuren Mittel in Anspruch nehmen* — das war der böse, sachlich nicht ganz richtige Abgesang des grimmen Hagen.

4. Wahrlieb und der Freischütz

Unter seinem Pseudonym »Freischütz« hat sich Wahrlieb dreimal zur RIENZI-Neuaufführung geäußert: unter dem 17. August als Verweis auf seinen Hauptbericht vom 24. August und am 7. September zur Besprechung von Tantiemefragen. Dem Bericht vom 17. August sowie Teilen der beiden anderen Artikel kam zur neuerlichen RIENZI-Verhandlung keine Bedeutung zu, weil Wahrlieb anders als Marxsen die Einsprüche Hagens oder Schmidts einfach ignorierte. Keiner seiner Sätze ließ den Schluß zu, die Hagensche oder Schmidtsche Argumentation sei von ihm gewußt worden, obwohl der letzte seiner RIENZI-Berichte spät genug erschien, um eine Kenntnis auch des Schmidt-Artikels erwarten zu lassen. Wahrlieb beschränkte sich ausnahmslos auf eine Aufführungsbesprechung: wie Tichatscheck und Madame Cornet gesungen hatten, wie sich Chor und Orchester hielten, und daß die Schildspiele noch einmal nachgeübt werden müßten; aber Wahrlieb rückte — und das allein war an seinen letzten beiden Berichten bemerkenswert und ausschlaggebend — mit keinem Satz, mit keiner einzigen Bewertung und nicht mit der kleinsten Einräumung von seinem Aprilreferat ab. Er ging mit fast souveräner Mißachtung über die Ausfälle der Gegner hinweg, als ob sie weiter nicht ernst zu nehmen wären und sich eine Auseinandersetzung mit ihnen nicht lohne. Deshalb hielt Wahrlieb wohl auch keine neuerliche Werkbesprechung mehr für erforderlich, sondern verblieb bei einer Aufführungskritik, die jedoch mit wie nebensächlich-verbindlich eingestreuten Eigenschaftswörtern Wert und Genialität der Oper als etwas ganz und gar Selbstverständliches, von allen Gewußtes und von niemandem Anzuzweifelndes unterstellte. Da hieß es nicht einfach, der Chor der Friedensboten, sondern der *herrliche* Chor der Friedensboten sei gelungen ausgeführt worden; da wurde nicht vom Solo, sondern vom *reizenden* Solo gesprochen; da fand er das Finale des zweiten Aktes so vorzüglich wiedergegeben, daß es *bei dem vielen Schönen und Gelungenen,* das es enthalte, zu einem notwendigerweise *imponirenden* und *ergreifenden* Totaleindruck komme. Und schließ-

lich stellte Wahrlieb noch am Ende seines letzten RIENZI-Berichtes vom 7. September eine zunehmende künstlerische Abrundung in der Aufführung der Oper fest, die der Hamburger Bühne zur besonderen Ehre gereiche. Kein anderes Theater in Deutschland außer den Hofbühnen sei in der Lage, ein *so bedeutendes Werk, wie diese Oper, welche die außerordentlichsten Mittel in Anspruch nimmt, auf so anständige und gelungene Weise* in Szene zu setzen. Am Ende bekräftigte also auch Wahrlieb noch einmal unmißverständlich: der RIENZI ist ein bedeutendes Werk.

5. August Schmidt und das Wandsbeker Intelligenzblatt

Daß ausgerechnet Dr. François Wille die Zeitungsplattform bot, von der aus Schmidt seine aufgestauten Vorurteile gegen Wagner ablassen konnte, paßte wenig ins Bild. Politisch jedenfalls standen sich Wagner und Wille näher als Schmidt und Wille, der nach den Revolutionen von 1848 und 1849 gleichfalls zu den Schweizer Emigranten zählte und in Zürich engsten persönlichen Kontakt mit Wagner bekam. Das mochte 1844 noch keine Schatten vorauswerfen, gab bald danach aber doch dem Schmidtschen Intermezzo einen tragikomischen Nachgeschmack.

Über die Zusammenhänge des Schmidt-Berichtes mit dem monatelangen Wiener RIENZI-Streit wurde schon berichtet; hier ist nur nachzutragen, was vornehmlich in die Hamburger Verhältnisse eingriff, und das war wenig genug. Schmidts Wagnerpolemik wirkte im Hamburger Pressestil wie ein Fremdkörper, weil sie die Praktiken der typisch österreichischen Cliquen- und Interessenkritik nach Norddeutschland einschleppte. Schon daß Schmidt unabhängig genug war, um seine wirklichen Namensinitialen unter seinen Bericht setzen zu können, räumte ihm eine Ausnahmestellung ein. Wenn Schmidt seine Attacke mit einer Grundsatzpolemik gegen alle Kritiker eröffnete, die an der Wagneroper Gefallen gefunden hatten, und ihnen nachsagte, es ginge ihnen nicht um die Kunst, sondern nur ums Protegieren ihres Günstlings Wagner, so grenzte das in einer Stadt wie Hamburg, die alle Lokalkritiker ausnahmslos auf Seiten Wagners sah, gelinde gesagt an Unverschämtheit, vor allem wenn man dabei an Marxsen dachte, mit dem Schmidt weder als Mensch noch als Musiker den schlichtesten Vergleich aushielt. Aber man durfte Schmidts Lokalwissen nicht überschätzen. Er zielte wahrscheinlich nicht auf die Hamburger Kritiker, deren Urteile über den RIENZI er, wenn überhaupt, wahrscheinlich nur vom Hörensagen kannte, sondern er zielte allein auf seinen Dresdner Widersacher Morgenroth. Schmidt war so darauf erpicht, Wagner auf die Wiener RIENZI-Sache eine endgültige Antwort in Form einer »Lektion« zu erteilen, daß er vergaß, wo er sich befand, und sich keine Rechenschaft darüber ablegte, wie wenig interessant, ja wie geschmacklos seine privaten Fehden im Rahmen Hamburger Pressekritik sein mußten. Was er zu Unrecht den Freunden Wagners vorwarf, besorgte er als Gegner viel besser: er schleppte den ganzen Wust persönlicher Empfindungen ein und schied von Hamburg ganz gewiß mit dem ihm wohltuenden Gefühl, es Wagner endlich einmal ordentlich gegeben zu haben. Schließlich wußte man auch in Hamburg, daß August Schmidt trotz seiner musikalischen und kritischen Ambitionen als Fachmann keinen sehr hohen Rang einnahm und daß er das Niveau seiner zu Recht sehr geschätzten Wiener Musikfachzeitschrift in erster Linie dem später unter Windischgrätz erschossenen Dr. Becher zu verdanken hatte. Allein schon der Intelligenzschnörkel seines lateinischen Abschlußzitats ließ Schlüsse auf eine Persönlichkeit zu, über die man selbst im mildesten Falle kaum sonderlich viel Freundliches sagen konnte. Unter diesen Umständen war es für die mehr oder weniger bewußt

übel beleidigten Hamburger Lokalkritiker aus Gründen der Ehre und der Vernunft schon das Beste, Schmidts Taktlosigkeiten zu übergehen und seine Wagnerpolemik sich selbst zu überlassen. Eine Ausnahme machte nur Marxsen.

6. Eduard Marxsen und die Nachrichten von und für Hamburg

Marxsen ließ sich noch zweimal zum RIENZI vernehmen. Der erste Artikel erschien vor, der zweite nach der Veröffentlichung des Schmidtberichtes. Auch Marxsen beschränkte sich in seinem ersten Bericht vom 19. August im wesentlichen auf eine Aufführungsbesprechung der Leistungen Tichatschecks. Nur seine für uns heute äußerst wichtigen Publikumsanalysen wichen davon ab. Marxsen überlieferte glaubwürdig, daß in erster Linie Tichatscheck, nicht Wagner es war, der die Hörer anlockte; daß Unreinheiten der Intonation, von denen andere Kritiker so viel Aufhebens machten, ohne Verschulden von Sängern und Bläsern zu Lasten der entsetzlichen Hitze gingen, die wetterbedingt damals im Theater herrschte. Beobachtungen wie diese würden bereits ausreichen, die Qualitäten Marxsens auch als »Feldmann« außer Frage zu stellen. Die Oper, so berichtete er weiter, habe viel aufmerksame Teilnahme, aber nicht jenen jauchzenden Beifall gefunden, den die modernen italienischen Opern in Hamburg auslösten. Letztmalig entschlüsselte sich hier, warum der RIENZI zum Fallen verurteilt war. Gegen die süß schmelzenden Kantilenen der italienischen Musik, für die Wurda so geeignet schien, gab man alle theatralischen Bildungsversuche und alle Bestrebungen zur deutschen Oper gerne hin. Musikalische Charakteristik, Wahrheit des Ausdrucks, Mannigfaltigkeit des Melodienrhythmus, wie Marxsen sie an Wagner bewunderte, zählten da wenig.

Möglicherweise hätte Marxsen damit die Sache sogar auf sich beruhen lassen, wäre nicht wenige Tage nach seinem Bericht die herausfordernde Polemik Schmidts erschienen. Marxsen gewann es über sich, das zweite RIENZI-Gastspiel Tichatschecks zum Anlaß zu nehmen, nun seinerseits dramatische Anklage gegen ungenannt zu erheben, d. h. sich mit dem einseitig verallgemeinernden, feindseligen Mann herumzuschlagen. Daß er Schmidt meinte, mußte für jeden Kenner der Verhältnisse offenkundig sein.

Marxsen brachte jetzt in die NACHRICHTEN eine Neuauflage des RIENZI-Berichtes der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG hinein. Was dort von Parteilichkeit geschrieben und vor allem bewiesen worden war, nicht zuletzt die ausdrückliche Bestätigung des dramatischen Genies Wagners, richtete sich eindeutig gegen Hagen. Marxsen formulierte die Sätze dem anderen Zweck entsprechend in den NACHRICHTEN um, ohne die Wertungen abzuschwächen. Daß er jetzt Schmidt meinte, verriet die Thematik. Er machte ihm klar, daß sich der Standpunkt eines Kritikers nach dem Standpunkt des Kunstwerks, nicht nach einer parteigebundenen vorgefaßten Meinung richten müsse. So gesehen stehe es außer Zweifel, daß Wagner auf eine für das Publikum sehr wirksame Weise genau das erreicht habe, was ihm als Idee zur Verwirklichung vorschwebte. Schmidts Vorwürfe wies der hervorragende Pädagoge als gegenstandslos zurück, weil man einem jungen Komponisten unter keinen Umständen vorwerfen dürfe, nicht die Erfahrungen eines alten Komponisten zu besitzen, die an einem Erstlingswerke nie und nimmer zu finden sein könnten. Marxsen brachte es fertig, den überzeugenden Nachweis von der Unrichtigkeit der Schmidtschen Maßstäbe zu führen. Marxsen hatte ja nie die Verbindung zwischen der französischen Oper und Wagner verkannt, aber er hatte auch nicht die historische Zwangsläufigkeit der RIENZI-Oper übersehen und nicht die Genialität der Machart. Auch diesmal betonte er die innere Logik des RIENZI, Zusammenhänge, die so bindend

angelegt worden waren, daß sie sich als Notwendigkeiten gegenseitig bestätigten, und die das eigentlich Deutsche an der Musik ausmachten. Noch einmal wiederholte Marxsen, daß sich der RIENZI dem Bedeutendsten der Zeit anschließe. Marxsen war vom Werte der RIENZI-Musik durchdrungen. Wieder und wieder lobte er die Direktion wegen ihrer Anstrengungen zur Werktreue, in der er die Hochachtung vor dem Führungsanspruch des produktiven Genies erkannt wissen wollte. In der Mitte seiner Kritik schaute er prophetisch in die Zukunft: Wagner werde es wohl gar gelingen, sich vor manchen seiner Zeitgenossen zum höchsten Ziele der Kunst emporzuschwingen, zur Gestaltung der idealen Schönheit und Wahrheit *und so eine Zukunft zu gewinnen, die ihn als einen würdigen Träger der deutschen Kunst feiern wird.* Das war nicht Routinegerede — dagegen spräche auch Marxsens Referatanlage —, das war erlebte Musikgeschichte. Um im Jahre 1844 zu einem so schwerwiegenden und gleichzeitig so richtigen Urteile zu gelangen, mußte man selber ein Genie sein, ein Genie als Musikkritiker.

Dritter Abschnitt

Berlin

Erstes Kapitel

Zur Einführung

I. Berlin um 1840

In keiner anderen Stadt Deutschlands war so streng zwischen staatlich genehmigten, aber auslaufenden, und staatlich ungern gesehenen, aber zukunftsträchtigen Entwicklungen zu unterscheiden wie in der Residenzstadt Preußens in den Jahren der Regierungszeit seiner Könige Friedrich Wilhelms III. (1797—1840) und Friedrich Wilhelms IV. (1840—1857/61). In kaum einer anderen politischen Metropole Deutschlands drang aber auch so wenig vom Geist einer Stadt in seine Tagesblätter ein wie in Berlin, das vordringlich von der VOSSISCHEN ZEITUNG, der HAUDE- UND SPENERSCHEN ZEITUNG und der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG vertreten bzw. gerade nicht vertreten wurde. Berlin dadurch charakterisieren zu wollen, daß seine Zeitungsorgane mittelmäßig waren, daß dort auf 8000 Häuser 2000 Konstabler kamen oder die Berliner Oper in den neunundsechzig Jahren zwischen 1851 und 1919 sage und schreibe drei Opern uraufführte, würde nur einen Teil des Berliner Lebens sichtbar werden lassen, das in dialektischen Prozessen Vor- und Nachteile schließlich doch zum Nutzen der Vorteile mischte: die Bevormundungssucht, die gleicherweise zur Ordnung wie zur Bedrückung wurde; der Konservativismus, der sich lähmend über die Entwicklung neuer Kunstideen legte, dafür aber die beste Pflanzstätte für den aufblühenden Historismus und die Wiedergewinnung älterer Kunst bildete; das Philistertum, das schlimmer als in Dresden indolent und damit aggressiv war und nicht lernen wollte, andere ihren Weg nach ihrer eigenen Art gehen zu lassen, damit aber allem Neuen und Andersartigen Zerreißproben auferlegte, die ihm zur eigenen Stärkung und zum Nachweis der Überlebensfähigkeit nur dienlich sein mochten. Dabei sammelte sich in Berlin, das damals an die 400 000 Einwohner zählte, ein Großteil nicht etwa der liberalen Intelligenz (die war in Sachsen zu Hause), sondern jener gediegenen Geistigkeit, die, wenn auch vom offiziellen Berlin ignoriert, nichtsdestoweniger die geistigen Grundlagen für die kommende Großmachtstellung Preußens schuf.

Hegel war die Mitte. Gerade erst hatte Preußens Kultusminister Altenstein seine Philosophie zu einer Art verschwiegener Staatsphilosophie aufgewertet. Was sich künftig in Preußen und Deutschland tat, tat sich als Anhänger oder Gegner des Hegelianismus, der neuen preußischen Staatsreligion. Bald aber erkannte der König den drohenden Fehlschlag dieser Politik. Man hatte sich auf Hegel berufen, um in ihm einen Befürworter des Throns zu finden, so wie sich Raupach im Spielplan des Hoftheaters festsetzen durfte, weil er überzeugter Monarchist war, den Ausgleich zwischen Romantik und Rationalismus versuchte und auf diese Weise mit das neue Preußen schaffen sollte. Aber Hegel ließ sich auch antimonarchisch interpretieren, und als erst die französische Julirevolution von 1830 unvermittelt die Gemüter anheizte und die eigene Revolutionslustbarkeit in mehreren Wellen aufschäumte, wurde das sogar die Regel. Altenstein geriet zudem über seine Politik mit der katholischen Kirche in eine ausweglose Situation, bei der wie später im preußischen Kulturkampf der Bismarckzeit Preußen auf die Dauer den kürzeren zog. Die Einkerkerung des Kölner Erzbischofs Droste im Jahre 1837 und anderer Kirchenfürsten wuchs sich zum schwersten innenpolitischen Fehler aus, der Altensteins eigentliche kulturpolitische Leistung, das funktionierende preußische Schulsystem geschaffen zu haben, überschattete, und des Königs letzte Lebensjahre verbitterte. Was man später JUNGES DEUTSCHLAND nannte, ging durch diese Schule: Heine, Laube, Gutzkow. Sie tummelten sich im abgestandenen Rationalismus des 18. Jahrhunderts, den sie neu polierten, glaubten sich politisch aufgeklärt und schwärmten doch mit dem einzigen Effekt für französische Revolutionsutopien, die Staatsbehörden immer mißtrauischer und ablehnender zu machen, bis diese sich zur Wehr setzten. Die erste schärfere Maßnahme war das Verbot des JUNGEN DEUTSCHLAND durch Bundesbeschluß von 1835, der Druck und Verbreitung der Schriften von Laube bis Heine untersagte. Weitere Verbote folgten und wurden um so nachdrücklicher gehandhabt, je unverhüllter und radikaler sich die zunehmende Linksorientierung vor allem des Journalismus offenbarte.

Könige werden unangenehm, wenn sie um ihren Thron fürchten müssen. So legte man die ursprünglich freizügig gedachten alten Zensurbestimmungen wieder enger aus und beschränkte auch die geistige Bewegungsfreiheit mehr und mehr. Trotzdem bildete die Zensur kein geeignetes Mittel zur dauernden Befriedung. Um 1840 war das Verhältnis der philosophierenden, schriftstellernden und politisierenden technischen Intelligenz zum preußischen Staat heillos verklemmt. Die Abneigung der südlich orientierten Länder gegen Preußen, die innere religionspolitische Misere und andere innen- und außenpolitischen Sorgen kamen hinzu. Auch die Zukunft schien schon belastet, nachdem sich die extremen Halleschen Jahrbücher Ruges gegen den Kronprinzen gerichtet hatten, dessen Neigung zur Romantik bekannt, aber von den Progressiven nicht gebilligt wurde, und der von Hegel und dem Hof praktizierte Protestantismus den Radikalen zu romfreundlich war. Ruge zählte bereits zu den jüngeren Revoluzzerjournalisten, die nicht mehr verhandeln, sondern sich schlagen wollten. Sie besaßen keine Spur von Humor und verlangten selbst noch die Ausrottung des JUNGEN DEUTSCHLAND mit Heine an der Spitze, weil ihnen deren Politik zu reaktionär erschien.

In dieser Situation erfolgte der Thronwechsel. Mit Friedrich Wilhelm IV. bestieg 1842 ein aufgeschlossener, freundlicher Herrscher von wohlwollender Grundhaltung und größerer Bedeutung als sein Vater Friedrich Wilhelm III. den preußischen Thron. Er war in der romantischen Bildungsvorstellung aufgewachsen und glaubte mit den jüngeren Liberalen und Radikalen politische Gespräche führen zu können. So begann der Köng den

Das Lied vom Tschech

Aber keiner war so frech
Wie der Bürgermeister Tschech,
Denn er traf fast auf ein Haar
Unser teures Königspaar.
Ja er traf die Landesmutter
Durch den Rock ins Unterfutter.

Als die Uhr war kaum halb achte
Und noch niemand Böses dachte,
Ist ein Mann im grauen Mantel
Durch das Schloßportal gewandelt.
Dies war Tschech der Hochverräter,
Königsmörder, Attentäter.

Ach, es hat der Bösewicht
Unsern Gott im Herzen nicht,
Pocken hat er im Gesicht,
Sonsten sah man Böses nicht.
Friedrich Wilhelm kam heraus,
Sah noch ganz verschlafen aus.

Tschech zieht ein Pistol hervor,
Trifft den König fast ans Ohr.
Doch es packt ihn ein Schandarme
An dem frevelhaften Arme,
Und man keilt den Wüterich
Auf der Stelle fürchterlich.

Als der König ihn erblicket,
Von Schandarmen rings umstricket,
Zeigt er plötzlich viel Courage:
„Auf dem Schloßplatz halt man still,
Weil das Volk mich sehen will."

Drauf dreht er sich um und spricht:
„Kinder, ich hab nischt gekriegt."
Dick und fett, ihm fehlte wenig,
Alles brüllt: „Es leb der König!"
Aber wo war Dunker hin?

Dunker hätte sonst erraten,
Daß man wollte attentaten.
Wär er in Berlin gewesen,
Würd man dieses jetzt nicht lesen.
Aber Leute, hört einmal
Von dem Liede die Moral:

Hatt' wohl je ein Mensch so 'n Pech,
Wie der Bürgermeister Tschech,
Daß er diesen dicken Mann
Auf zwei Schritt nicht treffen kann!

Anonym

Dialog mit bedeutenden Vorleistungen. Er lockerte die strengen Sprechverbote, legte den Konflikt mit der katholischen Kirche gütlich bei, rief Arndt, Boysen und andere bedeutende Köpfe wieder nach Berlin als Professoren zurück. Aber wenn er gehofft hatte, mit diesen ersten Akten vornehmer Gesinnung, wissenschaftlicher Bildung und staatspolitischer Weisheit etwas bei der junghegelianischen Schule zu erreichen, sah er sich bald getäuscht. Erst wir heutigen wissen, warum die Politik des Königs scheitern mußte: weil sich die selber verwirrten Revolutionäre nicht auf eine politische Linie einigen konnten, sondern in einem einzigen disharmonischen Chor jeder für sich selbst und jeder gegen alle anderen durcheinanderschrien. Kunst interessierte sie nur so weit, wie sie als Mittel zur Propaganda tauglich war, Toleranz galt nur so lange, wie es um die eigenen unklaren Ziele ging, für andere gab es Freiheit der Denkungsart nicht. Die staatliche Ordnung sollte durch individualistischen Terror von kleinen Einzelgruppen ersetzt werden.

Nachdem des Königs erster herrscherlicher Enthusiasmus im Zusammenprall mit der politischen Wirklichkeit verflogen war, mußte er sehr zu seinem Leidwesen seinen Beratern Recht geben, die ihm von Anfang an eine Politik der Härte in Form schärferer Handhabung bestehender Gesetze anempfohlen hatten. Je wohlwollender der König von Natur aus war, um so schwieriger und argumentloser wurde bei der gegen ihn andauernden Feindschaft der technischen Intelligenz angesichts der warnenden Gegenstimmen die Durchführung seiner Politik. Daß er den Dombauverein zu Köln gründete und den Neubau des Kölner Doms in Angriff nahm, ließ ihn wahre Haßorgien ernten, obwohl es doch keineswegs allein religiöse Gründe waren, die ihn zu dieser Unternehmung veranlaßten. Bekannt ist ferner, daß er auch den Attentäter Tschech begnadigen wollte, sich aber der geschlossenen Opposition des Kabinetts gegenübersah. Indem aber die Politik des reformfreudigen, aber weichen Königs im Krawall der politisch Halbstarken unterging, veränderte sich die politische Landschaft. Auf den Radikalismus setzte der Konservatismus des Kabinetts die staatliche Antwort, die der König jetzt, ob er wollte oder nicht, billigen mußte. Er war gebremst worden, noch bevor er politisch richtig wirksam werden konnte.

Es ist unrichtige Geschichtsbetrachtung, die Verschärfung der Zensur in den dreißiger, vor allem aber in den vierziger Jahren allein zum auslösenden Moment für gesteigerte politische Aktivität zu erklären. Daß man bis dahin die Zensurbestimmungen gleichmütig handhabte, hatte seinen Grund in der ruhigen Presse, die sich selbst reinigte. Erst als die Veröffentlichungen zunehmend radikaler und dabei immer geschmackloser-sittenwidriger wurden, begannen die Regierungen mit Gegenmaßnahmen, zu denen auch die verschärften Zensurbestimmungen gehörten. Man wußte inzwischen längst, daß es den Betroffenen nicht um das freie Wort für die Dichtung, sondern allein um die Willkür der politischen Demagogie ging, und es war dem Staat als dem davon Angegriffenen nicht übel zu nehmen, wenn er sich gegen Tendenzen wehrte, die ihn als Ganzes in Frage stellten. Nur befand sich die radikale Presse in der besseren Position. Sie konnte leicht von Verfolgungen sprechen, wenn sie verschwieg, wie ihr eigener Beitrag zu den verfahrenen politischen Verhältnissen aussah. Gutzkows WALLY bspw. war ein schlechtes und geschmackloses Buch. Ohne damit der Zensur das Wort reden zu wollen hielt es schwer, die Oberzensurgerichtsbegründungen aus der Luft gegriffen zu finden. Solange das eine Kunstfrage war, mochte es hingehen. Als sich daraus ein Verstoß gegen die guten Sitten entwickelte, bekam das öffentliche Interesse Vorrang. Sobald es um Demagogie ging, wurde die Regulierung sogar zur Staatspflicht. Die Rugeschen Produktionen praktizierten streckenweise Hetzpresse wie zunehmend die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER

auch, und eher war die Langmut zu bewundern, mit der man zwangsläufig unabwendbare Maßnahmen zurückstellte; denn mit den Bestimmungen der Bundesakte ließen sich die dort zum Zuge kommenden Agitationen nicht mehr rechtfertigen.

Das öffentliche Urteil war in allen diesen Fragen Partei. Es mochte gut sein, daß sich die Handhabung der Zensur in der Wirklichkeit anders ausnahm als es die betroffenen Organe wahrhaben wollten. Die Meldungen der SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER fanden selbst dort, wo sie nicht handgreiflich falsch waren, wenigstens eine Formulierung, mit der unterschwellig demagogisch die Emotionen hochgepeitscht wurden. Schließlich hatte man bei Hegel gut gelernt, Tatsachen aus dem Widerspruch umzuformulieren, eine Technik, von der im Grunde alle Revolutionäre dieser und der kommenden Jahrzehnte zehrten. Die literarische Perversion, die in solcher Taktik lag, das Gesetz durch das Außer- und Anormale bestimmen zu lassen, forderte die Empörung geradezu heraus und brachte selber diejenigen zum Schweigen, die verbessernden Änderungen nicht abgeneigt waren, sich aber nicht mit den bärtigen Schreiern der Vormärzzeit in einem Atem genannt wissen wollten.

In wenigen Jahren koppelten sich die preußischen Presseverhältnisse hoch. Der König sah sich genötigt, die Zensurerleichterungen, mit denen er seine Regierung begonnen hatte, größtenteils wieder aufzuheben. Damit wurden Druck und Gegendruck nur noch stärker, der Ton impertinenter, der König unsicherer und zwangsläufiger denn je an sein Kabinett gebunden. So begannen ausgerechnet unter dem König mit der größten liberalen Einstellung, dem aufrichtigsten Willen, dem Liberalismus die Türen zu öffnen, und der höchsten Ehrfurcht vor dem Geistigen die bislang nach Möglichkeit noch vermiedenen Verbote ganzer Zeitungen und Zeitschriften: die Rugeschen und Biedermannschen Blätter wurden unterdrückt, die LEIPZIGER ALLGEMEINE ZEITUNG und die RHEINISCHE ZEITUNG mußten ihr Erscheinen einstellen, um nur die wichtigsten zu nennen. Die damit eingetretene Rechtsunsicherheit in der Auslegung des Presserechts zwang zur Neufassung des Zensurgesetzes, die denn auch schnell vorangetrieben wurde. Preußen verfuhr darin klüger als Sachsen. Es formulierte das eigentliche Gesetz weit, aber die Ausführungsbestimmungen, die allein über die Handhabung des Gesetzes entschieden, eng, um nicht zu sagen, engstirnig, machte es also anders als Sachsen. Dadurch wurde die preußische Produktion trotz des weiteren Gesetzesrahmens gänzlich zum Stillschweigen verurteilt; die sächsische blühte dank streng gefaßter, aber milde in Anwendung gebrachter Gesetze weiter.

Nur eines war anders geworden. Die gemaßregelten Journalisten, immer auf der Flucht, immer in Sorge, den Prozeß gemacht zu bekommen und eingekerkert zu werden, ließen die letzten Rücksichten fallen. Was sie produzierten, erfolgte in Eile und nach Gelegenheit. Es war deshalb unausgewogen und wenig bedacht, aufs Sentenzenhafte hin zugeschnittene Frucht des Augenblicks, wie er sich ergab und genutzt werden mußte. Als letzte Zuflucht betrachtete man außer Frankreich in bestimmten Fällen Hamburg. Die sich beugten, lebten nicht minder in ständiger Rechtsunsicherheit. Die Zensur war trotz Oberzensurgericht in Preußen allmächtig geworden. Selbst die einfache Musikkritik konnte zensorisch gestrichen oder verändert werden, hieß es doch im Zensurgesetz, Presseberichte dürften sich niemals gegen eine Einzelperson richten. Auf diese Weise ließ sich je nach Beanspruchung und Konjunktur den preußischen Zensurartikeln jede gewünschte Auslegung geben, die man brauchte, um einen bestimmten erbetenen Effekt zu erzielen. Das Verfahren handhabte sich um so einfacher als die preußischen Zensoren

zum Unterschied von den sächsischen Zensoren keineswegs gebildete Männer sein mußten. Um den schlimmsten Mißbräuchen vorzubeugen, hatte der König das Oberzensurgericht eingerichtet, das sich bemerkenswert unabhängig verhielt und in der Tendenz eher den Schriftstellern als den Zensoren zuneigte und sich deshalb bei den besonders reaktionären Kreisen Berlins immer unbeliebter machte, so daß an den König bald die Forderung herangetragen wurde, das Oberzensurgericht wieder abzuschaffen.

Das Oberzensurgericht setzte der König mit Geltung vom 1. Juli 1843 ein. Es wurde zu einer der segensreichsten preßpolitischen Institutionen, die sich in ganz Deutschland, selbst in den SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTERN, außerordentlichen Beifalles erfreute, nachdem sich erst herausstellte, daß dieses Gericht in der täglichen Rechtspraxis leicht geneigt war, gegen die Zensoren zu urteilen und diese gegen ihr eigenes Ermessen auf das Gesetz zu verpflichten. Mit großer Freude berichteten die VATERLANDS-BLÄTTER Anfang 1844 von einer Entscheidung des Gerichtes, die Zensoren ginge die politische Farbe eines Buches nichts an, sondern sie hätten nur Anstößiges zu streichen.

Die Art, in der man neuerlich Oberzensurgerichtsurteile anführt, kann nicht unwidersprochen bleiben, sofern es darum geht, den Eindruck gewinnen zu lassen, als sei dieses Gericht rückständig, gegen die Dichter eingestellt und politisch unzeitgemäß gewesen. Das Gegenteil war der Fall, und nur deshalb auch werden die überaus günstigen Urteile der Zeitgenossen über diese eigentümliche preußische Einrichtung verständlich. So sind die Urteile, die der Gerichtshof gegen Dichter fällte, auch immer wieder nur sittlich oder religiös bestimmt gewesen. Die davon betroffenen Werke waren zum überwiegenden Teil Dichtungen oder Texte, die mehr in die Sittenals in die Literaturgeschichte gehörten wie etwa Gutzkows WALLY-Roman mit seinen schlecht kaschierten demagogischen Sexuallehren, über deren Unsinn sich unter Fachleuten sowieso nicht weiter streiten ließ. Mehr noch, das Oberzensurgericht war so liberal eingestellt, daß die preußische Behörde um ihren Ruf zu fürchten begann und das Oberzensurgericht als einen Fremdkörper empfand, der kaum noch geeignet sei, die politischen Interessen Preußens zu vertreten. So hieß es bald, Oberzensurgerichtsurteile dürften nicht mehr in den Tageszeitungen veröffentlicht werden, andere wollten immer wieder wissen, der König habe das Gericht aufgehoben. Richtig an solchen Meldungen war lediglich, daß man das Oberzensurgericht schon wenige Wochen nach seiner Einsetzung mit Geschäften geradezu überhäufte und etliche Verlage die Klagen gleich in mehreren Stücken anbrachten.

Die freisinnigen Urteile meldete man mit Genugtuung überall hin. Sie waren danach angetan, Zensorenwillkür im Keim zu ersticken oder doch auf die Bestimmungen des Gesetzes zu beschränken. Man sah es als ein besonders gutes Vorzeichen an, daß gleich das erste Urteil des Gerichts gegen den Zensor ausfiel. Man konnte auch nicht leugnen, daß es der Staat selber war, der alles vorgesehen hatte, die Urteile des Oberzensurgerichts so aktuell wie nur möglich zu halten, indem man den urteilenden Instanzen ganz enge Entscheidungsfristen setzte. Dadurch wurde auf jeden Fall eine finanzschädigende, wirtschaftlich unzumutbare Verzögerung in der Frage, ob eine Schrift nun ausgeliefert werden durfte oder nicht, vermieden. So fand das Berliner Oberzensurgericht reichliches Lob auch bei der Presse selbst, verquickt mit dem Wunsch, ähnliche Gerichte auch in anderen deutschen Staaten wirken zu sehen.

In diese brodelnde Zeit fiel Wagners erstes Berliner Auftreten.

II. Das Berliner Hoftheater

1. Berlin — die schlechteste Bühne Deutschlands?

Das Hoftheater der preußischen Residenz galt in weiten Teilen Deutschlands als der wunde Fleck Berlins. Die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT behauptete 1843 geradezu, die Berliner Bühne sei ein Theater zweiten Ranges, was die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER bissig bestritten: Berlin sei nämlich in Wirklichkeit noch viel weniger. Ging es ums Sprechtheater, so hatte man keinen Schauspieler für ernste Charakterrollen, keinen für Bösewichter und für Intriganten, keinen für tragische Väter, keinen jugendlichen Helden, keinen Liebhaber und keine jugendliche tragische Liebhaberin (die man nach Meinung der BLÄTTER auch nicht brauche, weil die deutschen Stücke, in denen sie benötigt würden, sowieso vom Spielplan verschwunden seien) — ging es um die Oper, so spielte man in einem großen prachtvollen Opernhaus vor fast immer leeren Plätzen, mit einer brillanten Ausstattung und einem Sängerpersonal, das abgesehen von einigen Könnern (man nannte Tuczeck und Krause) aus lauter abgesungenen Solisten oder Anfängern bestand; besaß man zwei Generalmusikdirektoren von glänzendem Rufe, die beide ihrer Funktionen überhoben waren, hohe Preise und ein wenig bemitteltes Publikum, ein ausgezeichnetes Orchester mit der stärksten Instrumentalbesetzung in Deutschland, und dazu ein miserables Repertoire. Da war zwar der Befehl des Königs, in jedem Winterhalbjahr drei neue gute deutsche Opern aufzuführen; aber das sah dann so aus, daß man im Winter 1846 auf 1847 Essers DIE BEIDEN PRINZEN brachte, eine längst beiseite gelegte Rechauffé von Adam und Auber, Eckerts WILHELM VON ORANIEN mit einem Libretto, über das sich die gesamte Theaterpresse lustig machte, und einer Musik, die man bestenfalls als Parodie auf Meyerbeers HUGENOTTEN ansprach, und schließlich eine Oper des kunstsinnigen Herzogs von Coburg. Trotz der 150 000 Taler Zuschuß aus der königlichen Kasse herrschte Angst vor jeder Oper, die etwas kostete, während für Gäste nichts teuer genug sein konnte, kein Wunder, daß man sich 1847 noch in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK wie in der WIENER ALLGEMEINEN MUSIK-ZEITUNG darüber einig war, die Bedeutung des Berliner Theaters rundheraus und kurzweg mit »Null« zu bezeichnen (wobei es allerdings dahingestellt bleiben muß, ob nicht in beiden Blättern ein und derselbe Autor diese Wertung erfand). Aber auch Kossaks witzige Feuilletons geißelten ein unangebrachtes und ungerecht gehandhabtes Sparsystem. Die Kostüme der Berliner Bühne waren mitunter so erbärmlich, daß man Witze darüber riß. *Diese Herren kommen, das Knie vor der Majestät zu beugen; man zieht sich aber in solchen Momenten andere Kleidungsstücke an als die Wämmser, die schon mit Cortez gegen die Mexikaner gezogen sind, oder sich in den Niederlanden bei Wilhelm von Oranien gelangweilt haben, oder gar bei Don Carlos in Aranjuez gewesen sind. Wer von den verehrten Anwesenden im zweiten Akte den jungen hoffnungsvollen Cavalier mitten auf der Bühne gesehen hat, wie er die Pracht alter blauer Strümpfe nach oben hin durch ein, stark an Herrn Lejars Bajazzo erinnerndes, weißes, rothgeschlitztes, schmutziges Wamms, nach unten hin aber durch ungeheuer ungegerbte lederne Ueberzieh-Schuhe erhöhte, der hat jetzt einen Begriff von einem Edeln Frankreichs.* So glossierte Kossak in der ZEITUNGS-HALLE die bei erhöhten Preisen gegebene Berliner HUGENOTTEN-Aufführung von 1847, sehr zur Freude der THEATER-LOCOMOTIVE, die den Spott aufnahm, indem sie sich rhetorisch darüber wunderte, daß der französische Gesandte nicht wegen der angeblichen Edelleute Frankreichs Protest einlege. Die THEATER-LOCOMOTIVE machte sich überhaupt aus der Bloßstellung des Berliner

Repertoires ihren eigenen Spaß. Daß man Bretzners DAS RÄUSCHCHEN nach 71 Jahren in Berlin wie in Wien wieder ausgrub, veranlaßte sie zu dem bitter-höhnischen Kommentar: die Kritik könne Bretzner nicht tot machen, weil er schon seit 1807 tot sei; außerdem beanspruche er keine Tantieme und kein Freibillet, und dann werde man wohl bald auch einmal wieder Mozarts ENTFÜHRUNG hören können, zwar nicht der Musik, wohl aber des genialen Textes wegen, der von Bretzner stamme.

Es war die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, die 1843 mit einem berühmt gewordenen Artikel DAS HOFTHEATER IN BERLIN auf die schier unglaublichen Lücken und Versäumnisse des Hoftheaters hingewiesen hatte. Die viel Staub aufwirbelnde Arbeit stammte von Heinrich Laube, der sich mit der Wiederbelebung älterer, zurückgesunkener Bühnenstücke auf dem Berliner Hoftheater nicht abfinden konnte und bei dieser Gelegenheit aus allen Rohren auf Tieck feuerte, dessen einflußreiches und von Laube gehaßtes romantisches Denken die historischen Ausgrabungen bestimmt hatte. Laube beklagte die Vernachlässigung der dramatischen Dinge an sich und insbesondere die der Rücksicht auf die zeitgenössischen Dichter. Er spielte gegen Berlin die Wiener Burg aus, weil in Wien bei Zurückdrängung des unseligen Einflusses der Zensur doch alles gegeben werden könne, während in Berlin die wichtigsten Fächer unbesetzt seien. Die EUROPA widersprach. Laube färbe zu schwarz und Wien zu rot, er unterschätze den Einfluß, den die Verbannung von Oper und Ballett in Wien habe, während beides auch zum Repertoire Berlins zähle. Lewalds Deduktion bewies die Mängel nicht am Theater, sondern am System. Nicht nur Schauspielschulen müßten gegründet werden, auch die meist von Bühnenautoren gehandhabte Kritik sei aus verständlichen Gründen zu wenig offen, um sich nicht bei den eigenen Absichten in den Weg zu treten. Es ging um die Publikumsbildung, den Theaterbesuchern nicht mehr Abgeschmacktes und Fades mit schönem Prunk verkleidet vorzusetzen. Die Stücke der Wiener Vorstadttheater müßten von den ersten Bühnen verbannt werden, und ein gereinigtes Repertoire werde auch die Schauspieler zu größeren Leistungen befähigen. Darin allerdings stimmte Lewald mit Laube überein, daß hier in erster Linie die Bühnenvorsteher, und der Generalintendant in Berlin zu allermeist, gewinnbringend zu wirken vermöchten. *Wer aber diesen babylonischen Thurm untergraben könnte!*

Dafür standen die SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTER ganz auf seiten Laubes. Wenn man an Bildung denke, denke man an Berlin, weil man immer noch in dem Wahn lebe, die von Iffland angebahnte Vorstellung vom Theater hätte noch Geltung, und wenn schon nicht mit den ungeheuer reichen Mitteln dieses Theaters der deutschen Kunst, so werde doch wenigstens der höheren Kunst überhaupt gehuldigt. Aber Iffland war gegangen, der deutsche Dichter blieb von der Berliner Bühne verbannt, und nicht einmal Goethes FAUST und EGMONT erhielten den Zutritt gestattet. Dafür kam der Vielschreiber Raupach, der an der Spitze einer geheimen Prüfungskommission vernichtete, was gegen das System verstieß — was auf Geist hindeute, hieß das in der Sprache der VATERLANDSBLÄTTER.

Sich der Förderung nationaler Kunst anzubequemen sah sich das Küstnersche Hoftheater erst unter dem Zwang der achtundvierziger Jahre veranlaßt. Damals wurde Berlin gleich Hamburg und Wien mit Volkstheatern als dem äußeren Zeichen eines stets erhobenen Anspruchs, die Kunst unters Volk zu bringen, geradezu überschwemmt, nachdem die vorher mit so viel Schwierigkeiten verbundene Konzessionserteilung jetzt so leicht zu erwirken war, daß von ernstzunehmenden Hindernissen bei der Gründung eines neuen

Theaters nicht mehr gesprochen werden konnte. Dem Hoftheater tat diese Entwicklung gewaltigen Abbruch, und auf einmal entschloß sich der die Verhältnisse richtig beurteilende Küstner, auf die nationale Karte zu setzen. Trotz der Widerstände interessierter Hofkreise betrieb er in diesem Sinne u. a. die Ablösung des französischen Schauspiels aus dem Verband des Hoftheaters, was ihm allerdings um so leichter fallen mußte, als das französische Theater mehr kostete als einbrachte, und er versuchte sich auch sonst als Förderer nationaler Theaterideen — so stellte es wenigstens die Leipziger Brockhaus-Zeitung dar, die damals großes Interesse daran hatte, das offizielle Berlin zu unterstützen.

Man durfte überhaupt die auf Küstner gerichteten Angriffe nicht immer allzu wörtlich nehmen. Auch Küstner waren vielfach die Hände gebunden, weil er von dem verrufenen geheimen Prüfungskomitée abhing, und wenn die SÄCHSISCHEN VATERLAND-BLÄTTER im Verein mit der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT behaupteten, über die Berliner Bühne gingen nur Sonderbarkeiten, Kindlichkeiten und Spielereien, für deutsche Kunst sei gegenüber dem fremden Flitterstaat das Schlechteste gerade gut genug, so ärgerte man sich in Wahrheit über die Wiederausgrabung älterer Stücke, insbesondere des Sophokles und des Shakespeare, den man dort einer formlosen Masse gleichsetzte, von *halbnackten Tänzerinnen und stimmlosen Sängerinnen vorübergewälzt*. Gerade darin aber lag doch eine der beachtlichsten Berliner Theaterleistungen.

2. *Die Auswirkungen des Berliner Konservativismus auf den künstlerischen Historismus*

Tatsächlich wirkte sich der Berliner Konservativismus auf einem Gebiet zur schönsten künstlerischen Blüte aus, das Laube wie nur wenig anderes verhaßt war: auf dem der Pflege historisch gewordener Kunst, des klassischen, von Laube längst als überholt angesehenen Repertoires. Die Wiederaufführung der Bachschen MATTHÄUS-PASSION oder die beispielhafte Glucktradition bildeten nur ein Kapitel daraus. Das Musikschreiben nach alten Tragödien hielt sich in Berlin. Es blieb nicht beim SOMMERNACHTSTRAUM. Zur MEDEA des Euripides besorgte Taubert die Musik, nachdem sowohl Mendelssohn, der im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. die Musik zur ANTIGONE, zum OEDIPUS und zur ATHALIA schrieb, wie Meyerbeer nach Meldung der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG den Auftrag wegen Unmöglichkeit in der Sache abgelehnt haben sollten. Aber auch Wagner kam damit in Berührung. Ihm wurde von der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nachgesagt, die HEKUBA des Sophokles zu vertonen. Die Zeitschrift berichtete zehn Tage später, am 28. Dezember 1843, es handelte sich nicht um die HEKUBA des Sophokles, sondern um die HELENA des Euripides, was die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT eine Woche danach mit der bösartigen Bemerkung nachdruckten, das Altertum finge allmählich an eklich zu werden — bezogen natürlich auf Wagner.

Lewald teilte die Meinung Laubes nicht; er bedauerte zwar die geringe Pflege des zeitgenössischen Schaffens, mit der dem dramatischen Denken ein wesentliches Moment verloren gehe, Lewald sah aber schon zu scharf, um nicht die Wiederaufführung alter Meisterwerke als dem zeitgenössischen Theater unschädlich zu erkennen. Sein Aufsatz DIE ALTEN MEISTERWERKE AUF DER MODERNEN BÜHNE von 1843 stellte zunächst einmal den Erfolg der alten Stücke fest — gemeint waren die Aufführungen Shakespeares und der antiken Tragödien — und begrüßte gleichzeitig die Schulung, die von dort aus den Schauspielern zuteil werde. Zum ersten Male könnten sich die Künstler nicht mehr im Rausche ihrer Kunstvollkommenheit eigenen Launen hingeben, sondern müßten zusätzlich allerlei studieren, was sich zunächst fremdartig ausnehme, aber neue Erfahrungen

zubrächte, etwa den antiken Versbau. Unterwerfung unter Gesetze und Regeln für den Schauspieler und höherer Bildungszwang für das Publikum, darauf lief die Lewaldsche Version hinaus. Lewald gehörte zu jenen Kritikern, die den Abbau des Verses im modernen Drama bedauerten und gegen die Technik der Schauspieler wetterten, den Reim statt ihn zur größten poetischen Anschauung zu bringen ihn nach Bequemlichkeit zu zerstükkeln. Jetzt mußten sie zur Freude Lewalds wieder das Sprechen von Versen lernen. Lewald sympathisierte offen mit den Tieckschen Unternehmungen und versäumte auch nicht darauf aufmerksam zu machen, daß er sich schon vor zwanzig Jahren zum Benefiz in Brünn und später in Hamburg den SOMMERNACHTSTRAUM aufgeführt habe. Lewald traf dabei eine hochbedeutsame Feststellung: daß nämlich alle diese Neuaufführungen ihren Reiz nicht unwesentlich aus der Musik mitbezogen. Er entdeckte, daß Aufführungen, an denen Opernpersonal gleich in welcher Weise mitwirkte, bessere Erfolge erzielten als diejenigen für Schauspieler allein. Er führte das nicht so sehr darauf zurück, daß seine Jahrhunderthälfte eindeutig im Zeichen der Oper stand und fürs rezitierende Drama weniger übrig hatte, sondern er tastete sich auf etwas wie einen Zeitgeist zu, der eine eigentümliche Verbindung zwischen Musik und Drama wünsche, wobei noch die weit bessere Schulung des Opernpersonals hinzu kam, das auch seine Proben viel ernster als das Schauspielpersonal nahm und handwerklich reifer wirkte. Lewald schalt diejenigen, die auf die Oper schimpften, statt sich der Mittel der Oper für das Schauspiel zu bedienen (was Goethe schließlich im zweiten Teil FAUST gemacht hatte). *Statt die Tonkunst nun überhaupt zu schmähen, statt die Oper zu sinnlos und dabei doch zu sinnenreizend zu schelten, statt das sogenannte Schauspiel von dem Singspiel streng zu scheiden, verbinde man sie erst recht innig, geistig, kunstgemäß, und man wird eine neue Gattung geschaffen haben, d. h. eine Vervollkommnung jener Dramen, die wir bis jetzt nur in rohen Anfängen dennoch von uns beifällig aufgenommen sahen ... Ich glaube, daß solcher Gattung eine große Zukunft offen ist, und daß auf ihr vielleicht das ganze moderne Theater ruhen wird. Die Komponisten, die man täglich klagen hört, daß kein ächter Dichter ihnen Texte liefert, werden sehr bereitwillig seyn, solchen Stücken ihre Kunst zu widmen, in denen keine Zwittergattung entstehen soll, sondern selbstständige Kunstwerke, eine Erweiterung des bisherigen Bereichs, eine Veredelung der Oper, eine Bereicherung des Drama's.*
Lewald hatte überdies schon zehn Jahre früher, 1833, bei Franz in München UNTERHALTUNGEN FÜR DAS THEATERPUBLIKUM herausgegeben, in denen er sich weitläufiger in dieser Richtung über das Melodram aussprach. Hier erschien es auf einmal kein Unglück mehr, daß dem deutschen Theater geeignete Librettisten fehlten, weil diese Entwicklung das deutsche Musikdrama geradezu herausfordere. Das war die prophetische Absage an die kulinarische Tiefstellung der Oper durch Laube, an die Verachtung der Musik durch Gutzkow. Lewald hatte tatsächlich etwas erkannt, das die Zukunft ausmachen sollte — seine Prognose war, historisch gesehen, richtig. Zum selben Zeitpunkt kultivierte Wagner in Dresden das künstlerisch, was Lewald feuilletonistisch diagnostizierte: das musikalische Drama als eigentümliche Gattung. Lewalds Neigung zu Wagner fand hier ihre natürliche Erklärung.

3. Konkurrenz mit der Königstädtischen Bühne

Die Situation der Berliner Hofbühne gestaltete sich durch die bestehende Konkurrenz zum Königstädtischen Theater ohnehin schwierig genug und wurde von Jahr zu Jahr un-

angenehmer. Das Königstädtische Theater war seinerzeit als Volkstheater gegründet worden, hatte sich aber nach Meinung der BRESLAUER ZEITUNG mit dieser Aufgabe nicht begnügt. Ihm verdankte man die Entdeckung der Henriette Sontag, und die Bühne hatte sich danach höhere Ziele gesteckt, ohne damit Glück zu haben, so daß sie nun alles mögliche darbot; dort traten italienische Opernsänger, Jongleure, tanzende Kinder, dressierte Affen und Pferde auf. Der Verfall des Theaters schien sich kaum verhindern zu lassen. Die Bühne selber begründete ihren Rückgang mit den drückenden Konkurrenzauflagen: die Königstädtische Bühne durfte Stücke des Hoftheaters erst nach zwei Jahren nachspielen, sofern sie dann nicht mehr auf der Hofbühne gegeben wurden; andererseits war es der Hofbühne verwehrt, an den Spieltagen der italienischen Operngesellschaft selber Oper zu geben. In Berlin mußten die Repertoires aufgeschrieben und amtlich eingereicht werden, und wer das Stück zuerst benannte, durfte es allein spielen. Aber freie Konkurrenz bestand nur auf dem Gebiet der Oper, erst 1845 strebte man sie auch für das rezitierende Drama an, Trauerspiel und Ballett ausgenommen. Dabei hatte sich allerdings herausgestellt, daß die freie Konkurrenz auf dem Gebiet der Oper der wohl organisierten Hofbühne nicht abträglich war. Küstner schlug damals vor, die Gattungen überhaupt zu teilen und dabei Possen, Liederspiele, Vaudevilles, Melodrama und Pantomime (ohne Tanz) ganz an die Königstädtische Bühne abzugeben. Dann könnte jede Bühne in den ihr zugestandenen Gattungen wählen, was sie wolle. Die Lösung hatte Gründe; denn um bspw. Schillers RÄUBER geben zu dürfen, mußte die Königstädter Bühne das Stück als Melodram einrichten. Auf diese Weise konnte sie es trotz greulichster Verstümmelung einschmuggeln. Im selben Jahr als Wagners HOLLÄNDER nach Berlin kam, erhielt der Direktor des Königstädtischen Theaters, Cerf, den roten Adlerorden. Nach den VATERLANDS-BLÄTTERN sollte Cerf ein Pferdehändler gewesen sein, der nicht lesen und schreiben konnte, aber im Kriege (mit »uneigennützigen« Lieferungen etc.) viel Geld verdiente und durch Klugheit das Königstädter Theater an sich brachte, um es der gemeinsten Posse zu weihen. *Für sein Bestreben, das Theater herabzubringen, erhielt er oft 20—30 000 Thlr. Zuschuß in einem Jahre, wurde Commissionsrath und nun R i t t e r.* Jetzt verlangte man unter Küstners Vortrag, die Königstädter Bühne solle wieder Volkstheater werden.

Es waren Blätter wie die BRESLAUER ZEITUNG und die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG, die dem Intendanten darin beitraten. Andere, weniger der Hofpartei verpflichtete Journale, nannten den Vorschlag die Teilung des Löwen. Seine Verwirklichung hätte dem Königstädter Theater die letzten Einnahmen weggenommen und dem Hoftheater konkurrenzlos alle kommerziell interessanten Gattungen (Tragödien, Schauspiele und Lustspiele einschließlich der französischen) zugesprochen. Aus der Sache wurde dann auch nichts.

4. Ein Stein des Anstoßes: das geheime Prüfungskomitée

Vor allem das geheime dramaturgische Prüfungskomitée begegnete in Berlin größtem Mißtrauen, weil niemand die Männer kannte, die Stücke annahmen oder ablehnten, niemand wußte, um welche abgelehnten Stücke es sich handelte, dagegen die angenommenen kaum geeignet waren, die Reputation des Komitées zu erhöhen. Als Anfang 1848 das Komitée zur Beschleunigung der Abfertigung ergänzt wurde, schrieb kein Geringerer als der sonst so freundliche Heinrich Smidt in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK einen Artikel, den die Redaktion für wichtig genug hielt, um ihm die Stellung als Leitartikel

einzuräumen. Hierin richtete Smidt ernergische Forderungen an die Intendanz: einmal die Mitglieder der Prüfungskommission, dann die angenommenen wie abgelehnten Stücke öffentlich bekannt zu machen. Bei den angenommenen Stücken werde das Publikum bald schon merken, woran es sei und ob es dem Urteil beizutreten habe oder nicht, bei den abgelehnten Stücken müßten, um jeden Schein von Willkür zu vermeiden, die Ablehnungsgründe mitgeteilt werden. Es nutzte natürlich nichts. Die EUROPA nannte das Gremium Mitte 1848 geradezu verantwortungslos, weil es nach wie vor alles Talentierte zurückweise und nur das zulasse, was sich in althergebrachten Formen bewege.

5. Tantiemerecht für Berlin

Was Berlin bald schätzbar machte war sein nach französischem Vorbild eingeführtes Tantiemerecht, das mit königlicher Genehmigung vom 9. März 1844 von Küstner einen Tag später in Form von sieben Paragraphen in den Journalen Deutschlands bekanntgemacht wurde und damit in Kraft trat. Es regelte Erbsachen, Verfall und Schutzdauer und behielt auch eine Dreijahresfrist vor, nach der die Tantieme-Bestimmungen verändert oder gelöscht werden konnten, falls sie *die gehofften günstigen Resultate nicht herbeiführen sollten,* eine Einräumung, von der später in Form einer kleinen Anteilsverringerung auch Gebrauch gemacht worden ist. Die Bestimmungen betrafen die Tantiemen für abendfüllende Bühnenwerke von mehr als mindestens zweidreiviertel Stunden Dauer (10 % der Bruttoeinnahme, sofern der Autor nicht die bis dahin übliche Manuskriptbezahlung beizubehalten wünschte), für ein größeres Stück mit einem Zusatzstück kleinerer Art als Vor- oder Nachspiel (6% bzw. 3%), für zwei gleichlange Stücke (je 4½%) oder für drei Stücke (je 3 %) sowie bei Opern die Aufteilung der auszuwerfenden Tantieme zwischen Komponisten und Textdichter (im Verhältnis zwei Drittel zu einem Drittel). Im Erbfalle wurde der Anteil Witwe und Nachkommen je zur Hälfte zugesprochen, gleich ob erbberechtigt oder nicht (damit schützte sich das Theater vor weitläufigen Erbprozessen und Testamentsanfechtungen), oder ganz, falls nur eine Witwe oder nur ein Nachkomme (Deszendent) vorhanden war.

Ein Tantiemerecht kannten außer Berlin nur noch Hamburg und Wien (nicht zuletzt deswegen bemühte sich Wagner so sehnsüchtig um die Eroberung gerade dieser Bühnen). Es in Berlin einzubringen war eine von Meyerbeer vorbereitete Leistung Küstners, mit der nur allgemein gemacht wurde, was der Opernbeherrscher Meyerbeer dank seiner enormen Kassenerfolge und der damit den Bühnen ihm gegenüber aufgenötigten Verhandlungsbereitschaft schon früher für sich persönlich erlangt hatte.

6. Theodor v. Küstner

Daß Küstner umstritten, ja gehaßt war, hatte seine Gründe. Wagner nannte ihn geradezu einen Lumpen, so wenig kam er mit ihm zurecht; Meyerbeer verdankte ihm manchen Ärger und manche Niederlage; die Presse war schlecht auf ihn zu sprechen, weil er nichts darauf gab, was sie schrieb, und ihrer Meinung nach das Theater übel und allzu sehr auf Gewinn versessen leitete. Das allein hätte nicht ausgereicht, seine Person so zwielichtig zu machen, wenn nicht die Angriffe aus dem Theater selbst vorgetragen worden wären. Die zeitgenössischen Karikaturisten glossierten ihn als den neuen Moses, wie er dem Theater die Küstnerschen zehn Gebote gab, andere sprachen spöttisch vom »großen« Küstner, Anspielungen auf die von Küstner geschaffene Theaterordnung, die streng, aber

gut war und von den betroffenen Bühnenkünstlern mit Widerwillen, ja Haß bedacht wurde. Auf die Dauer gesehen wirkte jedoch der von ihm entworfene, wenn auch zeitweilig übertriebene Strafkodex der Bühne nicht nur nicht abträglich, sondern sehr förderlich, weil er klare und geordnete Verhältnisse schaffte, was zweifellos das Hauptverdienst des sehr hart regierenden Küstner gewesen ist. Mit dem durch ganz Deutschland seine viel bestaunte Runde machenden Theaterreglement stellte Küstner eine Menge Unsitten ab, weil unter Strafe, u. a. das Ausfallenlassen angesetzter Vorstellungen und den Urlaub nach freiem Ermessen, Unsitten, unter denen ja auch das Dresdner Theater schwer zu leiden hatte, ohne daß man ihnen trotz mannigfaltigster, auch Wagnerscher Versuche hätte wie in Preußen beikommen können.

Gerade im Vergleich mit seinem Vorgänger Graf Redern schätzte ihn Wehl zunächst hoch ein. Bei Redern hätte alle paar Tage der Wind von einer anderen Seite geblasen, bei Küstner wisse man, woran man sei. Seine Geschäftigkeit nannte Wehl rühmenswert, und er vermeldete den Abschluß vieler guter Engagements. Wehl sah für die Anfeindungen Gründe; aber er fand, Küstner verdiene bei unparteiischer Betrachtung doch auch Lob.

Tatsächlich war das Repertoire bspw. von 1847, dem RIENZI-Jahr, immerhin beachtlich. Nach einer von der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK nachgedruckten Zusammenstellung in der VOSSISCHEN ZEITUNG brachte Berlin in diesem Jahr acht neue Opern heraus, davon sechs wirkliche Erstaufführungen (im Februar Halévys JÜDIN und Schäffers EBEN RECHT, im Mai des Coburger Herzogs ZAYRE, im Oktober den RIENZI, im November Kückens damals viel gespielten PRÄTENDENT, im Dezember das Singspiel ANNETTE VON TIEHSEN) und zwei Neueinstudierungen (Glucks IPHIGENIE AUF TAURIS und Paesiellos SCHÖNE MÜLLERIN).

Im Jahre 1847 entschloß sich der Intendant zu dem recht ungewöhnlichen Schritt, sich öffentlich zu rechtfertigen. Vier Seiten lang war der als Extra-Blatt der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK in der Ausgabe vom 14. Oktober 1847 fertiggemachte Artikel, der klarzulegen suchte, daß das Hoftheater immer noch unter den Folgen des Brandes litte, das neue Haus um zweihundert Plätze kleiner als das alte sei (und bei vollem Theater dementsprechend weniger Gewinn brachte), dafür aber teurere Betriebsunkosten verursache. Vor allem legte Küstner auf die Feststellung Wert, das Theater entgegen vielen Behauptungen nicht ausschließlich unter ökonomischen Gesichtspunkten zu leiten.

Küstner hatte auch allen Grund, an die Öffentlichkeit zu gehen; denn die Angriffe auf ihn nahmen überhand. Als dann auch noch etwas von einem Plan durchsickerte, die Hofbühne im Sommer für einige Zeit zu schließen, weil die Wintereinnahmen die Sommerausgaben nicht deckten, antwortete die THEATER-LOCOMOTIVE, weder Graf Brühl noch Graf Redern hätten das nötig gehabt, obwohl damals noch keine erhöhten Preise erfunden worden seien und keine Eisenbahnen die Fremden in Massen in die Stadt brachten. Daß das Theater im Sommer Einbuße erleide, sei eine alte Geschichte. Die Verluste müßten eben von den Wintereinnahmen gedeckt werden. Aber Küstner wolle, wozu sich nicht einmal Privattheater verstünden, im Sommer überhaupt nicht und im Winter bei erhöhten Preisen spielen.

Küstner wurde mitunter selber übel behandelt, wie bspw. die wunderliche Billettgeschichte von 1847 lehrte, über die Saphir seinen Spott ergoß. Damals waren Berliner Theaterbeamte in den Verdacht der Bestechlichkeit und des Wuchers mit Theaterkarten geraten. Die Sache wurde von der Berliner Presse hochgespielt, nicht einmal die VOSSISCHE und die SPENERSCHE schlossen sich aus. Man beschuldigte den Intendanten, die Sache vertuschen zu wollen. Küstner wollte sie nicht vertuschen. Er brachte sie mit dem Ergebnis zur Anzeige, daß die Billetteure für unschuldig erklärt wurden. Jetzt drehte sich die Volksmeinung. Die Berliner bereiteten den Freigesprochenen enthusiastische Liebesbeweise, um ihnen klarzumachen, nie an ihre Schuld geglaubt zu haben.

Küstner dagegen wurde ausgelacht und beschimpft und die Angelegenheit jetzt so dargestellt, als ob er sie gegen die Theaterbeamten eingefädelt hätte und nicht etwa der von der Berliner Volkswut zur Strafverfolgung Genötigte gewesen wäre. Sogar Polizeikommissar Duncker, Preußens berühmtester Kriminalist von fast legendärem Ruf, kam dabei nicht besonders gut weg, weil er einen Spitzel abgeschickt hatte, um durch einen Scheinkauf Beweise zu erhalten.

Wagner gewann mit der verbalen Abneigung gegen Küstner nicht viel. Er erläuterte Gaillard gegenüber, derartige Angriffe auf öffentliche Persönlichkeiten machten diese nur verstockter, nicht nachgiebiger, und er riet ihm, es sein zu lassen und sich nicht mehr mit Küstner herumzuschlagen, der bevorzugtes kritisches und polemisches Objekt Gaillards geworden war. Nicht einmal von der allgemeinen Abneigung gegen Küstner konnte sich Wagner einen Genuß verschaffen; denn ausgerechnet das DRESDNER TAGEBLATT zählte zu jenen Blättern, die mitunter über Küstner Gutes zu sagen wußten.

Zweites Kapitel

Berliner Pressewesen

I. Der Berliner Konservativismus und seine publizistischen Folgen. Zur allgemeinen Situation der Berliner Zeitungen

Beharrungsvermögen und Nüchternheit prägten das geistige Berlin, stärkten den Hang zur politischen und philosophischen Systembildung, verzichteten auf billigen Enthusiasmus, ließen es aber auch an jener herzlichen Verbindlichkeit fehlen, mit der sich der Preuße bei anderen Völkern leichter und für diese schmerzloser hätte behaupten können. Der Berliner war zu klarsichtig, um sich über seine politische Zukunft etwas vorzumachen, und er hatte auch recht wenig Verständnis für Nachbarn, die ihre Handlungsweise statt nach Zweckmäßigkeitserwägungen nach Emotionen richteten. So konnte man den Berliner beneiden, auch schätzen, aber nicht lieben. Seine Grobheit und agil zupackende Rücksichtslosigkeit wurden sprichwörtlich und regten die süddeutschen Zeitungen zu immer neuen Klagen über Berliner Arroganz an. Was sich bspw. die Berliner als preußische Residenzstädter schon lange vor 1848 ausmalten, erfüllte sich ja in wenig über zwanzig Jahren tatsächlich; aber die lächelnde Überheblichkeit, mit der sie ihren Nachbarn gegen deren Gefühle zwangsläufige Entwicklungen als unausweichlich voraussagten, reizte diese bis zur Verzweiflung und erfüllte sie mit ohnmächtiger Wut, je mehr sich die preußischen Prognosen in der politischen Entwicklung bestätigten.

Nach Berliner Meinung von 1848 macht die Weltgeschichte aus Deutschland einen Kuchen. Den Teig bilden Württemberg und Hannover. Österreich ist die Hefe, damit der Teig auch schön aufgeht und der Kuchen möglichst groß wird. Die Bayern sind die Eier. Damit läßt sich das nord- und süddeutsche Mehl verbinden. Mecklenburg ist die Butter, Sachsen der Zucker, die fett und süß machen. Die Kurhessen geben die bitteren Mandeln ab. Allein genommen schmecken sie zwar eklich, aber hübsch eingemischt seien sie eine Delikatesse. Die anderen Fürstentümer bilden die kleinen Rosinen, die vom Feudaldreck abgewaschen werden, und die freien Reichsstädte den Zuckerguß, der dem Kuchen ein besonders schönes Aussehen gibt. Ist der Teig gut, wird er in eine Form getan und dann im *Kriegsbackofen* gar gemacht — und dann *zieht sich Preußen den Kuchen zu Jimithe.*

Dieser Berliner Witz, in dem sich nicht zuletzt die preußische Selbstsicherheit offenbarte, am Ende doch die Herrschaft zu übernehmen, ließ niemanden ungeschoren. *Wenn einer nur zum Potsdamer Thore herein und zum Brandenburger wieder hinausführe, er würde nicht davon kommen, ohne einen Zopf unter den Kragen angehangen erhalten zu haben. Das ist zugleich die Liebenswürdigkeit und die Abscheulichkeit des echten Berliners*, meinte Feodor Wehl dazu.

Das Beharrungsvermögen pendelte sich mit der Nüchternheit aus, das jeweils Notwendige zu erkennen und weltoffen selbst im Widerspruch zur eigenen Neigung zu bleiben, und es bildete im aufgezwungenen schnellen Wechsel der Verhältnisse den ruhenden Pol für die Selbstbesinnung, die dem aufblühenden Historismus den Weg ebnete und sogar noch religiöse Substanzen über die Aufklärung hinweg in eine neue, romantische, vom patriotischen Stolz auf die eigene Vergangenheit erfüllte Gegenwart rettete. Welch weit-

reichende Veränderungen waren dem Preußen aber auch von seinem Staat unter dem Anspruch, das neue Preußen zu schaffen, aufgenötigt worden! Die preußischen Könige nutzten nach dem Franzoseneinfall die Gelegenheit gründlich, ein neues Staatsgebilde zu entwickeln. Zu beharren war in dieser Situation das notwendige Pendant. Der Regierung gelang ihre Umfaltungspolitik, aber der Berliner schien davon nur geringfügig berührt worden zu sein. Er blieb teilnahmslos und bewährte sich vorerst noch am Alten, und erst mit den Jahren nach 1840, als eine neue Jugend herangewachsen war, übernahm diese das Neue als für sie Herkömmliche. Indem sich aber die Gleichmütigkeit der Berliner in ihren öffentlichen Blättern wiederfand, bekam die Struktur ihrer Zeitungen etwas durchdringend Philiströses, an dem sich nur schwer Geschmack gewinnen ließ. Deshalb hatte es die preußische Zensur mit den Berliner Blättern um so viel leichter als die sächsische Zensur mit den ihren. Während sich die sächsischen Organe allenthalben wehrten und durch ständiges Ärgermachen und Querulieren die Erlaubnismarken immer weiter ausschraubten, unterwarfen sich die Berliner Blätter ohne Initiative dem Willen der Zensurbehörde, obwohl es auch ihnen möglich gewesen wäre, mit eigenen Einfällen dem Schlimmsten zu begegnen und, vor allem bei dem natürlichen Verhältnis des Berliners zum Witz, der Zensur manches Schnippchen zu schlagen — auch wenn sich die preußische Zensur nur dem Buchstaben des Gesetzes nach freier als die sächsische gebärdete, in der Wirklichkeit Bewachung in der preußischen Monarchie oberstes Gesetz war und es eine kämpferische Presse in Preußen sehr viel schwerer als in Sachsen gehabt hätte. Der preußische Maulkorb war der dichteste, und die wichtigsten Nachrichten erfuhr man nicht aus Berlin, sondern aus den mißtrauisch beäugten Nachbarstädten Leipzig und Hamburg. Nach wie vor blieb die Brockhausensche Zeitung Berlins wichtigstes politisches Blatt. Es wäre deshalb auch ein grundsätzlicher Fehler, wollte man die Vorgänge des inoffiziellen geistigen Berlins ausschließlich in der Berliner Presse ermitteln. Was für Dresden und Hamburg jederzeit möglich war, nämlich eine Rekonstruktion der progressiven Tendenzen im Land, versagte in Berlin aus zwei Gründen: die Zensurmaschinerie arbeitete zu lückenlos und die Redaktionen selber sahen keine Veranlassung, gegen die Zensurgesetzgebungen energischer zu protestieren, weil ihnen neben dem eigenen Mut bis zu einem hohen Grad auch der Leserrückhalt fehlte. Ein Staat, der wegen der Veröffentlichung eines einzigen Herwegh-Briefes eine ganze Zeitung kaltblütig wirtschaftlich ruinierte, verschaffte sich journalistischen Respekt, und bei dem Fehlen einer militanten Tendenz im Berliner Zeitungsleben wurde die Ruhe in den Berliner Blättern nur noch mit der in Kassel oder Wien vergleichbar. So mußten die Fakten der Berliner Tageszeitungen mit äußerster Distanz studiert werden. Liberale Vorgänge im Reich ließen sich auch zwischen den Zeilen nur mittels komplizierter Schlußfolgerungen ermitteln. Was dabei herauskam, stand in keinem Verhältnis zum Arbeitsaufwand.

Kenner der preußischen Zensurstrenge mochten um so bedrückter sein, weil doch gerade Berlin in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts dank Friedrich d. G. ein solches Ausmaß an Pressefreiheit erlebt hatte, daß der bayrische Jesuit Sattler geradezu behaupten konnte, die Französische Revolution sei von Berlin nach Frankreich gekommen. Allerdings vergaß man bei solchen Vergleichen den Hinweis, daß Friedrich d. G. nur den abstrakten Revolutions- und Aufklärungsgedanken schätzte, keineswegs die praktische Verwirklichung, die weiter ging als ein Meinungsaustausch zwischen Gelehrten. Sobald das, was seine Gelehrten und Wissenschaftler ohne Schwierigkeiten schreiben, lehren und drucken lassen durften, Anstalten machte, aus der Studierstube hinauszutreten und politische Wirklichkeit zu werden, griff auch der große König zu. Nicht einmal Lessing gelang es mit seiner MINNA VON BARNHELM.

Die neuere Presse aber wollte gerade die praktische Verwirklichung von Revolutionsideen durchsetzen. Nachdem man jedoch erst einmal dazu gefunden hatte, zwischen Wort und Tat eine Wechselwirkung herzustellen, dachte man regierenderseits noch weniger daran, die Dichter unkontrolliert zu lassen, sondern entwickelte mannigfache Methoden, sie zum Schweigen zu bringen.

Erst später schlug das Pendel nach der anderen Seite aus. In der zweiten Hälfte 1848 wurde die Preßfreiheit so groß, daß man sie höher als in Frankreich einschätzte. Freiligraths Gedicht DIE TODTEN AN DIE LEBENDEN hätte man in der französischen Republik nach Meinung der Zeitgenossen niemals gleich dutzendweise an die Passanten austeilen dürfen wie in Preußen, weil dafür die Ausfälle gegen die Staatsgewalt zu bitter, die Verherrlichung der roten Republik zu *krankhaft* gewesen seien.

Wie schnell Berliner Preßpolizei zugreifen konnte, zeigte sich bei dem von den Behörden mißfällig begutachteten Versuch der Berliner Universitätsjugend, einen eigenen Leseverein zu gründen. Fortgesetzte politische Information konnte gefährlich werden, und so folgte denn auch prompt das Verbot nach.

Im allgemeinen galt die öffentliche Meinung Berlins als indifferent. Weil sie dadurch so gut wie gar nicht existierte, konzentrierte sich alles Interesse aufs noch Erlaubte, und dazu gehörte in Grenzen das Theater, das damit eine ventilartige Wichtigkeit bekam, wie ohnehin gerade die deutsche Zeitung im Gegensatz zur ausländischen Zeitung nicht allein ein Nachrichten-, sondern vor allem ein Bildungsinstrument war. Aber die hitziger werdende politische Atmosphäre heizte sogar die Berliner Luft an. Um 1844 schlug das Interesse um. Es kam nicht allmählich, sondern wie überall in Deutschland plötzlich, wie von heute auf morgen. Man kannte die Stadt nicht mehr wieder, wie die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT zu berichten wußte. Man experimentierte, man probierte, man machte allerlei — nur der äußere schwere Apparat der Berliner Tagespresse zog erst allmählich mit. Er war zu unbeweglich geworden, um neue geistige Ideen schnell genug aufnehmen zu können. Man publizierte nach alter Weise, als sei nichts vorgegangen und alles wie seit je unverändert geblieben: *Man muß Berlin um Gotteswillen nicht nach seinen Zeitungen und seinen Journalen beurtheilen; diese öffentlichen Organe liefern durchaus keinen Maßstab, um den Grad seiner Intelligenz daran auszumessen. Nur das Leben selbst, wie es sich gegenwärtig aus allen Winkeln der Gesellschaft herausbewegt, ist ermächtigt dies darzuthun. Hier regt die Presse nicht das Leben an, sondern das Leben die Presse. Die Presse ist hier nicht der lustig blasende Trabant, der dem Leben vorauszieht, der es ankündigt und vorbereitet, sondern die Presse ist hier der hinkende Diener, der dem Leben die Schleppe trägt.*

In diesem Zusammenhang wurde die feste Überzeugung der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG verständlich, nicht die Zensur verhindere ein freieres geistiges Leben, sondern die Schlamperei in den Redaktionen trüge an den Mißständen des Berliner Presselebens die Schuld. Die Zeitung, die an dieser Stelle nur schwer in den Verdacht geriet, die Interessen der preußischen Regierung zu vertreten, wies auf die Freistellung eines jeden Zeitungsorgans hin, in Zweifelssachen das Oberzensurgericht anzugehen, daß sich aber die vom Oberzensurgericht freigegebenen Aufsätze qualitativ kaum von den normal erscheinenden Berichten unterschieden. Bereits 1845 lagen der Regierung mehrseitige Konzessionsgesuche für die Herausgabe neuer politischer Tageszeitungen vor und niemand wollte angesichts der offen zu Tage tretenden Mißstände im Berliner Zeitungsgewerbe länger mehr das Bedürfnis nach neuen Zeitungen in Abrede stellen. Es stand außer Zweifel, daß die vorhandenen Berliner Zeitungen nicht mehr den gesteigerten Anforderungen des Tages gewachsen waren, sondern mit der Berliner Intelligenz und der übrigen geistigen Regsamkeit in der Stadt in offenem Widerspruch lebten. Die Zeitungen ihrerseits behaupteten, die Zensur zerschlage die Privatkorrespondenzen. Privatkorrespondenzen

seien in Einzelbehauptungen oft ungesichert und deshalb streiche sie der Zensor, so lange man nicht den Wahrheitsgehalt der Notiz oder Information beibringe. Die Brockhausensche Zeitung stritt das rundheraus ab. Es stimme nicht, daß sich Privatkorrespondenzen nur mit Gerüchten beschäftigen müßten. Es gebe genügend Gegenstände nicht geheimer und doch dringlicher Art, mit denen sich die Zeitungen zum Segen ihrer Leser befassen könnten. Nicht dem Staat oder der Strenge seiner Gesetze sei der fragwürdige Zustand der Berliner Presse anzulasten, sondern der Unfähigkeit der Redaktionen, aus sich heraus wirklich sachliche Arbeit zu leisten. War das in vielfacher Hinsicht glaubhaft, so schrieb die Zeitung im Folgenden doch nur der Regierung nach dem Munde, wenn sie behauptete, der preußische Staat behindere die offene unparteiische Darlegung innerstaatlicher Verhältnisse keineswegs — wenn das stimmte, wie wollte die Zeitung dann ihr eigenes Erscheinungsverbot zwei Jahre zuvor erklären, das durch die Veröffentlichung eines wirklich geschriebenen, wahrheitsgetreu überlieferten Briefes ausgelöst wurde und dem Verfasser obendrein auch noch die Landesverweisung einbrachte?

Trotzdem hatte die Leipziger Zeitung nicht ganz Unrecht, wenn sie ihren Berliner Kollegen redaktionelles Versagen vorwarf. Besser wäre es vielleicht gewesen, von Überängstlichkeit zu sprechen und dabei zu berücksichtigen, daß etwa der Besitzer der HAUDE- UND SPENERSCHEN ZEITUNG von Hause aus mehr dem Feuilleton als der Politik zuneigte. Die archivalischen Quellen belehren darüber, in welchem Ausmaß sich Berliner Zeitungen um abonnentenwerbende aktuelle Nachrichtenübermittlung betrügen ließen. *Den Fall der Festung Schumla hatte unser Besitzer durch einen Kurier, den ihm Sina aus Wien sandte, sehr schnell erfahren. Ohne Zensorerlaubnis wagte er aber diese wichtige Meldung in seine Zeitung nicht einzusetzen. Als die Zensur den Druck verweigerte, legte Spiker die Nachricht Bernstorff zur Genehmigung vor, um ebenfalls eine ablehnende Antwort zu bekommen. Aber die Regierung hielt es nicht unter ihrer Würde, am andern Tage den Fall Schumlas in der Staatszeitung zu veröffentlichen. Am Zeitungstage darauf durften auch die »Berlinischen Nachrichten« die Eroberung der Festung zum Druck bringen und mußten // sogar das Staatsblatt als Quelle angeben. Welch eine unerhörte Willkür der Zensur gegenüber einem öffentlichen Organ! / 1839 hatte Spiker auf außerordentlichem Wege den Tod des Sultans Mahomed in Erfahrung gebracht. De la Croix hielt die Meldung für so erheblich, daß er die Verantwortung zum Einrücken nicht übernehmen wollte. Ein Redakteur suchte nun Eichhorn, den Direktor im auswärtigen Ministerium auf (Wilhelmstraße 73), traf ihn aber nicht an. Als nun Eichhorn die Meldung zu Gesicht bekam, rief er mehreremal ganz verwundert aus, während er in seinem Zimmer hin und her lief: »Der Sultan Mahomed tot. Was wird das für eine Verwicklung geben!?« Vergebens erinnerte der Redakteur an das Imprimatur. Die Verwunderung dauerte an. Schließlich verbot nicht, noch erlaubte der Direktor die Veröffentlichung, und Spiker wagte auf eigene Verantwortung hin die wichtige Nachricht seinem Blatte nicht einzusetzen. ... Wie hätte ein weniger ängstlicher Zeitungsleiter die rasche Übermittlung solcher sensationeller Nachrichten wohl zum Nutzen seines Blattes auszubeuten und das Interesse des Publikums zu erregen gewußt.* Die schnelle Nachrichtenverbreitung scheiterte in erster Linie an den leicht schikanös ausartenden Auflagen, für jede Meldung einen glaubwürdigen oder beglaubigenden Informanten nachzuweisen, anderenfalls sie als »Gerücht« nicht weitergegben werden durfte. *»General von Müffling geht an den Rhein als Gouverneur von Köln —« Ha! Eine damalige Sensations-Nachricht! Sie ging von einem der Pasteten kauenden Munde zum andern. Aber gesetzt, die Zeitung gegenüber oder die andere in der Breitenstraße hätte diese hochinteressante Nachricht bringen wollen, der Censor würde dabei mit blauer Tinte geschrieben haben: »Woher wissen Sie das? Quelle angeben!« Es war die Zeit des »patriarchalischen Despotismus«*, hieß das später bei Gutzkow.

II. Repräsentanten der Berliner Publizistik

1. Allgemeines

Ähnlich wie Hamburg und Leipzig litt auch Berlin keinen Mangel an Zeitungen und Zeitschriften, wenn auch nach wie vor bestimmte wissenschaftliche Sachgebiete vorrangig in der Leipziger Presse angesiedelt wurden, wie bspw. die Musikzeitschriftenpresse, die sich in Berlin nur zögernd entfaltete. Witz, Lebendigkeit und Rührigkeit ließen sich vielen dieser Blätter nicht absprechen, nur waren vor allem die politischen Organe wenigstens bis 1840 uniform gemacht worden, woran zu gleichen Teilen die Reglosigkeit der Redaktionen, die Stummheit der Leser und die auf Unterdrückung selbständigen politischen Denkens geschaltete Zensurmaschinerie Schuld trug.

Um die Tageszeitungen stand es besonders schlimm. Sie erreichten dank der größeren Siedlungsdichte Berlins hohe Auflagenzahlen, erhoben sich aber inhaltlich kaum übers Mittelmaß. Wer in einem Lesezimmer die auswärtigen Zeitungen studiere und am folgenden Tage die Berliner Zeitungen zur Hand nähme, so spöttelte 1844 die BIENE, der träfe lauter alte Bekannte oder vielmehr junge Bekannte an, *Bekannte von gestern her.*

An sich hatte der Berliner, wenn er wollte, ausreichend Gelegenheit, seine Tageszeitungen zu beurteilen; denn die Berliner Konditoreien waren ungewöhnlich reichhaltig mit Zeitungslektüre versorgt. Der Berichterstatter der EUROPA wußte in der zweiten Hälfte 1843 von Konditoreien zu berichten, die hundert bis sogar zweihundert verschiedene Blätter zur Einsicht ausliegen hatten. Daran ließ sich, vom Politischen, das auch dort unterdrückt ward, einmal abgesehen, bald feststellen, wie wenig die Berliner Zeitungen den modernen Ansprüchen genügten. Schon äußerlich fiel der beschämend schlechte Druck auf schlechtem Papier mit schlechten unsauberen Lettern in schlechten unübersichtlichen Spalten und schlechter Aufmachung der Seiten auf, die nicht einmal paginiert waren, so daß man sie kaum exakt bezeichnen konnte*, obwohl wenigstens die HAUDE- UND SPENERSCHE ZEITUNG mit dem Übergang auf Großfolio-Format seit 1840 den Versuch einer erheblichen graphischen Verbesserung eingeleitet hatte. Die Berliner Presse pflegte eine Aufmachung und einen Zeitungsstil, *dessen sich das Wochenblatt in Katzenellenbogen schämen würde*, wie Julius Lasker in einer Korrespondenz der THEATER-LOCOMOTIVE 1846 behauptete. Eine Ausnahme machte allein die Staatszeitung, die ALLGEMEINE PREUSSISCHE ZEITUNG, die wenigstens gut lesbar druckte. Im übrigen ließen sich, wie auch Gutzkow einmal ironisch bemerkte, die SPENERSCHE und die VOSSISCHE ZEITUNG leicht genug voneinander unterscheiden: das Papier der einen war schmutzig-gelblich-grünlich, das der anderen schmutzig-bläulich. Über die Auflagenzahlen unterrichteten 1844 die GRENZBOTEN: die VOSSISCHE ZEITUNG hatte 15 000 Abonnenten, die SPENERSCHE 6000 und die PREUSSISCHE ZEITUNG 3000. Diese Angaben sind nur bedingt richtig gewesen.

Mit drei politischen Zeitungen hätte die Residenzstadt im Jahre 1844 gut auskommen können; mehr besaßen Leipzig oder Hamburg auch nicht. Aber in der besonderen Berliner Konstellation reichten diese Organe nicht aus. Deshalb erhoben sich immer wieder Forderungen nach einer neuen politischen Zeitung. Alsdann, meinten die GRENZBOTEN 1845, werde man sehr schnell zu der Feststellung gelangen, *wie sehr das junge Berlin sich*

* Aus diesem Grunde mußte für die entsprechenden Fundortnachweise der Dokumentenbände die fehlende Seitenzählung durch eine konstruierte (also nicht originale) Buchstabenzählung nachträglich ersetzt werden.

von dem alten unterscheidet, und wie Unrecht man ihm thut, es als ein prüdes und indifferentes brandmarken zu wollen. Denn nur an einem geeigneten Organe mangelt es hier, um die Welt von dem Gegentheil zu überführen. Daß dieses geeignete Organ für die nächste Zukunft leider noch lange nicht zu erwarten steht, dies wird jeder sich vorstellen können, der da weiß, daß die Jugend in Berlin für ein Verbrechen gilt und von oben herab als »subversiv« verworfen und vervehmt worden ist. Dennoch wird sich nur zu bald das Bedürfniß neuer Zeitungs-concessionen ersichtlich machen, weil die Größe und geistige Intelligenz, mit einem Worte die Macht Berlins sich bald nicht mehr anders als durch Zeitungen wird manifestiren und behaupten können. Schon die Erweiterung der preußischen Politik wird sich genöthigt sehen, dieses Zeitungsbedürfniß anzuerkennen.

Selbst wenn man abzieht, was aus dem Geist der vorrevolutionären Bewegung gesprochen wurde, die glaubte, politische Systeme ließen sich durch Zeitungsartikel verändern und auf die freie Presse folge zwangsläufig die freie Demokratie, so haben die Pressemanipulationen Preußens Ansehen mehr geschadet als genutzt. Auf den Gang der Geschichte hatte das eine wie das andere keinen Einfluß. Ob freiere Presse wie in Sachsen oder geknebelte Presse wie in Preußen: die Revolution brach in beiden Ländern zu annähernd der gleichen Zeit aus.

Im Juli 1847 war viel die Rede von einem neuen Blatt, das gegründet werden sollte. Als Redakteur nannte man Pertz, der schon bei der Gründung der BERLINER DEUTSCHEN ZEITUNG eine Rolle gespielt hatte. Zum selben Zeitpunkt gingen der BERLINER ZEITUNGS-HALLE die *schlecht verdienten Fonds* aus, wie es in der EUROPA hieß, die alle Ursache hatte, dem Blatt schlecht gesonnen zu sein. Die ZEITUNGS-HALLE leistete nicht sehr viel, und nachdem die Geldgeber an weiteren Opfern nicht interessiert waren, sollte das Blatt eingestellt werden. Von der Presse- und Konzessionsfreiheit, die seit 1848 auch in Berlin die Blätter wie Pilze aus dem Boden schießen ließ, hatten die Verleger zunächst recht wenig. Der Fanatismus der Parteien war viel zu groß, um wirkliche Freiheit zu gewährleisten. Er trat terroristisch auf und ersetzte die eine Diktatur durch eine andere. Persönliche Freiheit wurde nur versprochen, nicht geachtet. Die Presse selber gab sich eingeschüchtert und wagte es nicht einmal gegen Bezahlung, etwas der jeweils herrschenden Mode Entgegengesetzes zu drucken. Diese fehlerhafte Innenpolitik saugte alle eventuell bestehende Bereitwilligkeit auf, die progressive Bewegung weiterhin zu unterstützen und so kamen schneller als von den Beteiligten erwartet die alten Verhältnisse wieder herauf. Nur die ZEITUNGS-HALLE widerstand damals. Ihr Redakteur wurde deshalb auch von bewaffnetem Volk festgenommen und nur gegen allerhand Zugeständnisse freigegeben, die man Tags darauf in der ZEITUNGS-HALLE auch wirklich nachlesen konnte. Das alles spielte allerdings zu einer Zeit, als das Gespräch um Wagner in Berlin längst wieder abgeklungen war.

2. *Berliner Tageszeitungen*

An der Spitze der Berliner Tageszeitungen stand die VOSSISCHE ZEITUNG, die ihre ungewöhnliche Verbreitung und Auflagenstärke einer geschickten, merkantil bestimmten Verlagspolitik verdankte. Sie gehörte in den vierziger Jahren zu den umstrittensten Blättern Preußens und Deutschlands. Man warf ihr vor, mitunter andere Blätter auszubeuten, um die hohen Außenkorrespondenzenkosten zu sparen, und nannte ihre eigenen Beiträge vielfach knabenhaft, ohne Profil und ohne wissenschaftlichen Anspruch. Sie gehe im *alten, schmierigen Gewand* einher, polemisierte man von Leipzig aus gegen die Zeitung, die unter der technischen Intelligenz immer weniger Befürworter, dagegen um so mehr Kritiker fand. Gerade an der erfolgreichen Geldpolitik der VOSSISCHEN spekulierte man den Lesern die Notwendigkeit eines neuen Blattes vor, das sich tüchtige Mitarbeiter sichere und zum Wohle der Leser Selbständigkeit entwickeln könne. Das war ja auch der Grund, warum die Brockhausensche Zeitung die preußische Zensur und die preußische Regierung

gegen Angriffe in Schutz nahm, das journalistische Leben Berlins zu ersticken. Man sah dort die Gefahr für die Berliner Entwicklung eher in Zeitungen wie die VOSSISCHE, die sich geschickt aus allen Fragen heraushielt, wenn sie ihre Zeitungsexistenz wirtschaftlich hätte gefährden können, dafür aber über alle Vorgänge im Rahmen des Erlaubten ausführlich und informativ genug unterrichtete, um sich als Zeitung bei Lesern, die Unterrichtung ohne gezielte politische Agitation wünschten, bestens einzuführen. Die *Gleichgültigkeit gegen den eigentlichen Zweck der Sache, verbunden mit dem rein auf die materiellen Vortheile gerichteten krämerischen Speculationsgeiste, trägt die Schuld an dem erbärmlichen Zustand unserer Presse, und schon aus dieser Rücksicht wäre es zu wünschen, daß durch Vermehrung der Concurrenz eine Anregung zum Bessern gegeben würde*, hieß es in der Brockhaus-Zeitung — und das richtete sich in erster Linie gegen die VOSSISCHE ZEITUNG. Es war nur bedingt erstaunlich, solch harte Kritik ausgerechnet in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG zu lesen, deren Führung doch von der Mißbilligung wußte, die man in der VOSSISCHEN ZEITUNG gegen das Verbot des Brockhausenschen Blattes geäußert hatte. Aber noch stärker wog das Geschäft. Brockhaus orientierte sich nun einmal stark nach Berlin. Jeder den eigenständigen Berliner Blättern abgejagter Abonnent mußte seiner Zeitung zufallen, darum ging es wohl. Allerdings war das bißchen Opposition, das die VOSSISCHE wagte, nach Leipziger Meinung so ungefährlich, daß sogar die noch linientreuer überwachte KASSELSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG die Meinung der VOSSISCHEN verbreiten durfte. Wie hohnvoll machte das vom DRESDNER TAGBLATT 1847 gegen die VOSSISCHE geschriebene Gedicht die preußischen Söhne lächerlich, die sich in Biederkeit und in den Grenzen der Gesetze erheben!

Die VOSSISCHE ZEITUNG kostete damals vier Taler, die Zahl der Abonnenten wurde bei 14 000 angegeben. Ein stärkerer Schwund setzte erst in den achtundvierziger Jahren ein. Die FREIKUGELN witzelten damals, am sechsten des Monats, gemeint war der August 1848, *starben viele Abonnenten der Muhme V o ß an der Unverdaulichkeit derselben, nachdem sie dieselbe bereits seit dem 18. März im Magen gehabt*. Aber die Zeitung war wirtschaftlich und politisch zu stark, der konservative Berliner Leser dem Blatt zu ergeben, als daß er sich die VOSSISCHE ZEITUNG hätte nehmen lassen. Und je ausfallender die politisch links stehenden Zeitungen auf dieses führende Berliner Blatt schimpften, um so deutlicher machten sie die Stärke der VOSSISCHEN, die für viele Berliner der Meinungsbildner schlechthin war. *Und diese erbärmlichste der politischen Zeitungen kostet nun z. B. so viel als die besten deutschen Journale. Aber mit 10 Tha-//lern ist die Dummheit der 17 000 Abonnenten, sich gerade von der Tante Voß Politik vortragen zu lassen, noch nicht genug gestraft, die Zeitung sollte das Doppelte kosten,* wüteten die FREIKUGELN über eine Preiserhöhung des Herausgebers. Das Schimpfen stellte die Bedeutung der Zeitung nicht zurück, eher verhärtete sich unter den mitunter bösartigen Unterstellungen der Progressiven der Widerstand der national Konservativen. Daß sie die Stärkeren blieben, ist aus der Geschichte bekannt.

Die vielen polemischen Widmungen, die die VOSSISCHE ZEITUNG hinnehmen mußte, vereinfachten allerdings ihre wirklichen Verhältnisse auf unzulässige Weise. Schon daß es ihr niemals gelang, sich das Wohlwollen der Regierung zu erringen, deutete keineswegs auf politische Unterwerfung hin. Es war die VOSSISCHE ZEITUNG, die den leitenden Artikel in die Zeitungsgeschichte einführte und seit den vierziger Jahren mit dem politischen Bewußtwerdungsprozeß des Berliner Kleinbürgertums, das sie als Zeitung trug, eine liberale Opposition versuchte, die von Jahr zu Jahr entschiedener wurde und ihr zahl-

reiche unangenehme Zensurquälereien eintrug. Gemessen am sächsischen Zeitungsliberalismus mochten die Oppositionsversuche und kritischen Ansätze der VOSSISCHEN wenig bemerkenswert sein, gemessen an den Berliner Verhältnissen war es viel, das sie wagte, und verglichen mit dem unverhältnismäßig geringeren außenpolitischen Spielraum der SPENERSCHEN reichte es aus, zum eigenen Nutzen dem Konkurrenzblatt die Abonnenten wegzunehmen. Immerhin zählten in den vierziger Jahren Radikale wie Theodor Mundt und Karl Nauwerck zu ihren Mitarbeitern, und daß sie Rellstab zu ihrem Musikkritiker machte, als (und weil) er aus dem Gefängnis kam, in das ihn seine streitfertige Abneigung gegen den Berliner Sontag-Rummel gebracht hatte, unterstrich nicht weniger ihre oppositionelle Redaktionspolitik.

Auch die Abonnentenzahlen sind von den Zeitgenossen falsch abgeschätzt worden. Die wirkliche Auflage betrug im Mai 1847 20 300 und im Juni 1848 24 000 Stück. Bei einer Postauslieferung von 11 500 Exemplaren im Jahre 1848 und einem Porto von 3 Talern das Stück jährlich sowie einer Stempelgebühr von einem Taler für jedes Exemplar verdiente Preußen an der VOSSISCHEN ZEITUNG 58 500 Taler.

Nach den Zeitungsstempelsteuerunterlagen für das erste Quartal 1852 ermittelte Elkan 1922 für die SPENERSCHE 8000 und für die VOSSISCHE 11 000 Exemplare. Sollten diese Angaben tatsächlich richtig sein, müßte die VOSSISCHE bis 1852 einen kaum glaublichen Abonnentenverlust erlitten haben.

Nur wenige hätten damals allerdings in Abrede gestellt, daß die HAUDE- UND SPENERSCHE ZEITUNG die geistig vornehmste und vor allem kunstkritisch bedeutendste Zeitung Berlins war, daß sie sich noch am ehesten um liberale Gedankengänge bemühte und dabei manches zu sagen wagte, was dem Berliner Magistrat alles andere als angenehm sein konnte. Die HAUDE- UND SPENERSCHE richtete sich mit mehr Erfolg als die VOSSISCHE an die höheren Kreise Berlins, an das Militär und sogar an die Regierungsmitglieder und erfreute sich deshalb dank einer klugen Redaktionspolitik allerhöchsten Wohlwollens. Schon die Gründung der Zeitung, deren wirklicher Titel BERLINISCHE NACHRICHTEN VON STAATS- UND GELEHRTEN SACHEN lautete, beruhte auf einem allerhöchsten Dankbarkeitsakt: Friedrich d. Gr. vergalt mit der Konzessionsvergabe die Lieferung von Büchern in seine Rheinsberger Haft. Später wurde die Zeitung sehr schnell das bevorzugte Organ der besseren Gesellschaft Berlins und beeinflußte vor allem auch die politischen und militärischen Spitzen Preußens. Die HAUDE- UND SPENERSCHE ZEITUNG hat auf diese Weise manches zum Wohle der Stadt bewirken können, sie hat weniger als die VOSSISCHE Meinungen widergespiegelt, sondern Aktionen bewirkt, die der Allgemeinheit zu gute kamen. Wenn das damals auch bloß eine schlecht gepflasterte Straße war, über die man sich in der SPENERSCHEN aufhielt, so gehört selbst dazu Mut. Dem Magistrat jedenfalls grauste es vor Anfragen *höheren* Orts und er sah sich schnell zur Abhilfe in Bewegung gesetzt — das waren kleine, aber wirksame liberale Züge, die sich für Berlins Bevölkerung auszahlten. Auch vereinzelte außenpolitische Artikel, über die Verhältnisse der nationalen Industrie, über die Handelsbeziehungen des Zollvereins, sowie die Korrespondenzen vom Rhein und von der Niederelbe, wurden damals sehr gelobt und noch höher als die lokalen Arbeiten bewertet, obwohl die eigentliche Politik nie die Stärke der SPENERSCHEN ZEITUNG gewesen ist.

Ende der dreißiger Jahre geriet sie deshalb ernsthaft in Schwierigkeiten. Damals leitete bereits der ehemalige königliche Bibliothekar und Anglophile Dr. Heinrich Samuel Spiker das Blatt. Er hatte es samt der Druckerei von Karl Philipp Spener Ende 1826 käuflich erwerben können, als Spener unerwartet seinen einzigen Sohn und Erben durch den

Tod verlor (die Buchhandlung ging aus diesem Grunde bereits am 12. April 1826 an den Gehilfen Speners, an Julius Siegfried Joseephy; Spener selbst verstarb wenige Wochen nach der Übereignung seiner Zeitung, am 27. Januar 1827). Während sich bisher VOSSISCHE ZEITUNG und SPENERSCHE ZEITUNG nach Aufmachung und Anlage fast zum Verwechseln ähnlich gesehen hatten (»Tante Voß und »Onkel Spener« hießen die beiden Blätter im Volksmund), begann jetzt ein bewußter redaktioneller und graphischer Unterscheidungsprozeß, der die zunehmende Bedeutung der öffentlichen Meinung für das Gedeihen eines Zeitungsunternehmens und den Zwang der Berücksichtigung verschiedenartigster politischer Gruppierungen widerspiegelte. Während sich die VOSSISCHE ZEITUNG ganz allmählich auf die Politisierung des Berliner Kleinbürgertums einzustellen begann, machte Spiker, der wenig von Politik verstand und wegen seines aristokratischen kultivierten Auftretens Lord Spiker genannt wurde, den Fehler, im politischen Aufbruch eines neuen Liberalismus mit seiner Zeitung auf eine Art Staatsblatt zusteuern zu wollen, ohne sich dabei auf den konservativen Meinungsspielraum zu beschränken. So stieß Spiker bald die eine, bald die andere politische Gruppe von sich weg und verlor mit seiner prorussischen und procarlistischen Einstellung, die im Falle der Carlistenberichte nicht einmal vor handgreiflichen Fälschungen (siegreicher Einzug der Carlisten in Madrid) zurückschreckte, und anderen politischen Takt- und Geschmacklosigkeiten erst die liberalen und zunehmend auch die konservativen Leser, um schließlich die Idee einer parteilosen Presse zu vertreten.

Der Abonnentenschwund war beträchtlich. Während Spiker in den ersten Monaten seiner Amtstätigkeit die Auflagenzahl von 10 000 auf 11 000 heben konnte, sank sie in den dreißiger Jahren ständig ab. Um weitere Verluste aufzufangen, veränderte er das äußere Bild, führte 1838 als Zugeständnis an nicht mehr zu überhörende Bedürfnisse der Öffentlichkeit zur Freude der Geschäftsleute die aufgemachte Anzeige im Mehrtypendruck ein (Spener noch lehnte Schriftauszeichnungen im Anzeigenteil ab und duldete zur Hervorhebung nur die Sperrung) und setzte 1840 als erster Berliner Zeitungsverleger eine Formatänderung in Großfolio durch, was nicht einfach war, weil König Friedrich Wilhelm III. Satzspiegelvergrößerungen nicht mochte (der VOSSISCHEN ZEITUNG wurde 1829 der Wunsch abgeschlagen; aus Anlaß einer ähnlichen Formatumwandlung der SCHLESISCHEN ZEITUNG schrieb der König 1836 oder 1837 dem Staatsrat seine Mißbilligung über die Nachteile von noch mehr Zeitung, die dem Leser nur die Zeit für nützlichere Lekture raube: *Ich kann diese Veränderung nur mißbilligen, da sie unstreitig aus dem Wunsche entstanden ist, immer mehr Details und Auszüge aus fremden Zeitungen zu geben und dafür das Geld und die Zeit der Lesenden in größeren Anspruch zu nehmen* ...), und machte damit, zumal er jetzt auf besseres Maschinenpapier drucken ließ, die HAUDE- UND SPENERSCHE ZEITUNG zu einem wirklich modernen Blatt, dem sich neuerlich die Leser zuzuwenden begannen. Dem wöchentlichen Leitartikel der VOSSISCHEN setzte er gleich mehrere leitende Artikel in der Woche entgegen, wie er vor allem nach 1845 mehr und mehr auch die Politik besser zu berücksichtigen begann und sich zu 1848 ohne grundsätzliche Preisgabe seiner im Grunde konservativen Haltung so weit mit den Zeitströmungen einließ, daß auch er endgültig das Wohlwollen der Regierung verlor. Im Jahre 1852 zählte die Zeitung immerhin noch 8000 Abonnenten.

Nicht verborgen blieb, daß die SPENERSCHE vor allem auf dem Kunstsektor, selbst wenn es sich um ausländische Ereignisse handelte, weit schneller als die VOSSISCHE ZEITUNG Bescheid gab. Die VOSSISCHE ZEITUNG wirkte da verwaschener und schläfriger.

Kein Geringerer als Karl Gutzkow, den mit der SPENERSCHEN Kindheitserinnerungen verbanden, schrieb einen journalgeschichtlich bedeutsamen bedauernden Aufsatz in der angesehenen Augsburger ALLGEMEINEN ZEITUNG, als die Zeitung am 1. November 1874 zu erscheinen aufhörte. Gutzkow leuchtete gerade die kulturelle Bedeutung der SPENERSCHEN ZEITUNG aus. Bekanntermaßen bevorzugte schon Goethe die Kunstkritiken der HAUDESCHEN ZEITUNG, er hielt sie für hervorragend. In der Tat kam ja auch keine Berliner Zeitung dem kritischen Ideal Goethes so nahe wie sie, das Gute lobend zu erwähnen und das Tadelnswerte stillschweigend sich selber zu überlassen. Der SPENERSCHEN ZEITUNG rühmte man nach, recht eigentlich das Feuilleton geschaffen zu haben. So wie die VOSSISCHE ZEITUNG mit ihren kritischen Notabilitäten Gubitz und Rellstab Aufsehen erregte, wirkten an der SPENERSCHEN ZEITUNG das kritische Dreigestirn Garlieb Merkel, der 1802 den ständigen Theaterartikel einführte, Justizrat Schulz, genannt Spuck-Schulz, der die Goethe so beeindruckenden Kritiken schrieb, und sein Nachfolger Heinrich Theodor Rötscher, dem der Ruf voranging, der nächst Lessing bedeutendste Kritiker seiner Zeit zu sein. Die Musikkritik wurde schon seit 1825 aus den Kunst- und wissenschaftlichen Nachrichten gelöst und am längsten durch Hofrat Schmidt, und nach dessen Ausscheiden Mitte der vierziger Jahre durch Flodoard Geyer und Gustav Engel wahrgenommen.

Den beiden Privatzeitungen VOSSISCHE ZEITUNG und BERLINISCHE NACHRICHTEN wurde seit dem 2. Januar 1819 die von der Regierung mit allen Vergünstigungen ausgestattete ALLGEMEINE PREUSSISCHE STAATSZEITUNG (ALLGEMEINE PREUSSISCHE ZEITUNG) entgegengestellt, die zusammen mit dem zwei Jahre zuvor ins Leben gerufenen Militärwochenblatt den beiden älteren Blättern spürbaren wirtschaftlichen Schaden zufügte. Die militärischen und amtlichen Nachrichten flossen jetzt vorrangig den neuen Organen zu und lenkten die Aufmerksamkeit einflußreicher Gesellschaftsschichten von den Privatblättern ab, auch wenn es deren Leitern gelang, sich die amtlichen Nachrichten als Information zu erhalten. Aber daß die ALLGEMEINE PREUSSISCHE ZEITUNG entgegen den Versprechungen der Regierung seit 1828 einen eigenen Anzeiger aufmachte, der Inserate aller Art, also auch die eigentlich den Privatzeitungen zuerkannten Geschäfts- und Privatanzeigen aufnahm, dazu vom Zwang der Intelligenzblätter befreit war und ihren eigenen Zensor bestellt bekam, entsprach der preußischen Pressepolitik, die eher unabhängigen Privatzeitungen durch ein abhängiges, gefördertes Staatsorgan zu blockieren. Nicht einmal das Zugeständnis erlangten die VOSSISCHE und SPENERSCHE ZEITUNG, zensierte Artikel der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG ohne nochmalige Zensur durch die für sie zuständigen Zensoren übernehmen zu dürfen. Aus den zahlreichen abschlägigen Bescheiden auf die vielen Gesuche der beiden Privatblätter sprach äußerste Unzufriedenheit mit der angeblich wenig loyalen Redaktionsführung insbesondere der VOSSISCHEN dem preußischen Staat gegenüber: ... *nicht minder erhebliche bei Erwägung des Geistes, in welchem die Vossische Zeitungsredaction seit langer Zeit ihre Geschäfte betrieben hat, und der nicht geeignet ist, ihr das Vertrauen der Regierung zu gewinnen. Unbekannt, wie es scheint, mit der Verpflichtung einer verantwortlichen Redaction, ihr Blatt in dem Geiste zu redigiren, welcher den Censor bei seinem Geschäfte leiten muß, und der ihr nur bei einigem guten Willen nicht zweifelhaft sein kann, geht sie vielmehr von dem Grundsatze aus: daß, da doch einmal eine Censur von Staats wegen stattfinde, dem Censor auch die allerverfänglichsten Artikel auf die Gefahr hin, daß er sie übersehe, vorgelegt werden können, indem es seine Sache sei, zu unterdrücken, was ihm bedenklich scheine, und dagegen auch zu verantworten, was er etwa übersehe. Alle bisherigen Censoren haben über dies*

Verfahren der gedachten Redaction und die daraus erwachsenden Schwierigkeiten ihrer Aufgabe dieselbe Beschwerde geführt, schrieb Friedrich Wilhelm III. bei einer solchen Gelegenheit an ein Blatt, dessen gerügter Liberalismus der sächsischen Presse wie Spielerei erschien.

Der Inhalt der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG fiel dementsprechend aus. Als Staatszeitung vertrat sie ausschließlich die Regierungsbelange, und man konnte fast sicher sein, daß das, was sie brachte, immer nur so weit stimmte, wie es der jeweiligen preußischen Kabinettspolitik diente oder zu dienen schien. Die Unterwerfung unter die Regierungsamtlichkeit war wohl auch der Grund für die in den oppositionelleren vierziger Jahren sinkende Abonnentenzahl, die unterschiedlich angegeben wurde, wobei eher die untere Grenze von 3000 Exemplaren als die obere von 9000 Exemplaren der Wahrheit näher kommen dürfte. Angeblich mußte der König um 1844 seit mehreren Jahren an die zehntausend Taler zuschießen, um die Zeitung noch lebensfähig zu halten, behaupteten die gewöhnlich gut unterrichteten GRENZBOTEN, und sie verlor noch an Attraktion, als sich die Regierung nach dem Thronwechsel unter Friedrich Wilhelm IV. auf einen Ausgleich mit der Kirche einstellte und sich diese Politik dann in der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG abzeichnete. Bald wurde behauptet, die Staatszeitung stehe dem Katholizismus nahe, nur weil sie gelegentlich behauptet hatte, der Katholizismus habe mit der Beichte, dem Marienkult und den Brüderschaften mancherlei altchristliches Gut bewahrt, das dem Protestantismus abgehe. Die Staatszeitung wurde mit Skepsis gelesen, doch konnte man auf sie nicht verzichten, weil sie zuviel wichtiges informatives Material zu bringen vermochte, das anderen Zeitungen unerreichbar war.

Die BERLINER ZEITUNGS-HALLE kam erst 1846 hinzu und genoß weder innerhalb noch außerhalb Berlins einen guten Ruf. Sie war zwar das Organ der radikalen Demokratie, verlor aber merklich an Einfluß, als sie einer zu weitgehenden Polenbegünstigung auf Kosten Preußens das Wort redete, doch machten die gehässigen Musikkritiken Kleins sie wenigstens in Musikerkreisen immer wieder zum Gegenstand eines meist unerfreulichen Interesses. Die am 1. April 1848 ins Leben gerufene Berliner NATIONAL-ZEITUNG trat an ihre Stelle.

Das belletristische Schrifttum Berlins war unerheblich, sieht man vom nicht mehr vorhandenen FIGARO und dem Gubitzschen GESELLSCHAFTER ab, die beide heute verschollene Wagnerberichte enthielten. Dasselbe galt für die Theaterfachpresse, und für die Musikfachpresse, die seit 1844 durch Gaillards zwar bemühte, aber wirkungslose BERLINER MUSIKALISCHE ZEITUNG vertreten wurde. Ihre Wagnerberichterstattung spielte trotzdem eine bevorzugte Rolle, deren Ruhm auch Gaillards geringer Einfluß auf die Berliner Verhältnisse nicht schmälerte. Eine wirkliche, noch die letzte vormärzliche Berliner Wagnerinszenierung erreichende Musikfachpresse gab es erst seit der Gründung der NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG Ende 1846, in die Gaillards Blatt im zweiten Halbjahr 1847 trotz anfänglichen Widerstrebens aufging. Die RIENZI-Premiere Berlins konnte Gaillard somit noch vorbereiten helfen, sie aber nicht mehr in einer eigenen Zeitung würdigen.

3. Galerie Berliner Kritiker

a) Zur Einführung

Eines hatte Berlin selbst Leipzig und Hamburg voraus: die Zahl der dort wirkenden Musik- und Theaterkritiker war außerordentlich hoch. Manch klingender Namen befand

sich darunter, der auch in den späteren Jahren nach 1850 noch Bedeutung behielt. Daß der konservativ eingeengte Horizont der meisten dieser Kritiker Wagner nicht mehr umschloß, war Wagners persönliches Schicksal. Gerade die angestrebte Fachlichkeit der Berliner Kritik wuchs sich zum Übel aus und stellte erstmalig mit aller Härte die Grundsatzfrage, ob der fachlich durchgeschulte Kritiker wirklich auch der beste und nicht bloß der voreingenommenste Kritiker sei. Vom Wert des Sachverstandes in der Kritik mußte man da sprechen, nachdem der Sachverstand am Objekt vorbeizielte. Was der reproduzierenden Aufführung gut tat, verleugnete das Schöpferische im neu geschaffenen Werk. Der vorgebliche Fachmann orientierte sich nicht weniger am Modell als der Kritiker des 18. Jahrhunderts, den man doch so weit überholt wähnte, nur hatte er sich seine Idealkonstruktion auf andere Weise erstellt. Im Grunde verfing er sich im alten Netz, für neue Kunstwerke nicht offenzubleiben, sondern sie nach dem bekannten Schema abzuurteilen. So war die Front der Berliner Kritiker ebenso konservativ wie der tiefere Geist der Stadt Berlin, der auf Dauer nur in sich aufnahm, was sein Weiterleben sicherte. Daß diese Front ein halbes Jahrhundert lang fast lückenlos antiwagnerisch blieb und zum eigentlichen Zentrum aller Wagnergegnerschaft wurde, war nur mehr folgerichtig. In der Galerie dieser Kritiker hatte Wagner nicht die geringste Aussicht — sie war bald das Sammelbecken alles dessen, was sich gegen ihn organisierte.

b) Ludwig Rellstab

Die sehr reale Galerie der Berliner Musik- und Theaterkritiker wurde über Jahrzehnte hin von Ludwig Rellstab angeführt. Abgestellt als *unstreitig die erste kritische Notabilität für die Philister der Haupt- und Residenzstadt Berlin* war er eine der merkwürdigsten und faszinierendsten nicht nur musikliterarischen Erscheinungen des ganzen 19. Jahrhunderts. Schon sein Vater hatte an der VOSSISCHEN ZEITUNG Musikschriftstellerei und Musikkritik betrieben. Ihn löste 1815 Assessor Schmidt ab, dem 1821 der auch als Komponist tätige Franz David Christoph Stoepel folgte. Im Jahre 1826 übernahm dann Ludwig Rellstab das Amt. Sein erstes Referat erschien am 3. November.

Als Chefkritiker der VOSSISCHEN ZEITUNG war Rellstab bis zu seinem Tode eine der bewundertsten und gleichzeitig verhaßtesten Persönlichkeiten seines Faches. Je unerschütterlicher seine Autorität in den entsprechenden Leserschichten wurde — außerhalb Berlins stieß Rellstab nur auf Ablehnung, Hohn und Spott, weil sich in ihm der Berliner Konservativismus geradezu paradigmatisch zusammenlebte. Er realisierte treffender als jeder andere seiner Kollegen minutiös wirkliches Berliner Denken in Kunstsachen und hielt somit länger als eine Generation die beherrschende Plattform inne. Eine Menge ziviler Mut kam hinzu. Nie haben ihm die Berliner seine Tapferkeit vergessen, mit der er unpopuläre künstlerische Entscheidungen des preußischen Königs bekämpfte. Seine Opposition gegen die begünstigte Primadonna Henriette Sontag (Sontag, verheiratete Gräfin Rossi, vom preußischen König geadelte v. Lauenstein), der er ein polemisches, auch bekannte Mitglieder der höheren Gesellschaft nicht schonendes Buch widmete (HENRIETTE, ODER DIE SCHÖNE SÄNGERIN, EINE GESCHICHTE UNSRER TAGE VON FREIMUND ZUSCHAUER, Leipzig 1826), brachte ihn ins Gefängnis — als Rellstab wieder auftauchte, war er ein berühmter Mann, der wußte, was er seinem Rufe schuldig war, und den die VOSSISCHE ZEITUNG mit *offenen Armen* aufnahm. Noch einmal saß er seine Zeit hinter Gittern ab, als er sich gegen den im Volk verhaßten, als arrogant verschrienen Spontini wendete. Auch das nahm ihm der König persönlich übel, auch hier schmollte er mit dem inzwischen gefürchteten Kritiker. Aber schließlich mußte Spontini

gehen, nicht Rellstab, der die ohnehin im Volk angestaute Wut über den selbstherrlich schaltenden, nicht einmal richtig deutsch sprechenden und sich bei einer unglücklichen Gelegenheit dem König gegenüber vergessenden italienischen Maestro so anheizte, daß sie in Tätlichkeiten ausartete. Der König mußte den Günstling seines Vorgängers und seinen eigenen entlassen. Meyerbeer wußte genau, was er tat, als er Rellstab zum Librettisten seiner Oper DAS FELDLAGER IN SCHLESIEN machte und ihm, wie berichtet wird, den ganzen Tantiemenanteil überließ; denn von Stund an hatte Meyerbeer vor Rellstab mehr als Spontini Ruhe. Der Schachzug war perfekt: der ästhetisch bedeutendere Spontini wurde zu Fall gebracht, der umstrittenere Meyerbeer, für Rellstabs Ästhetik nach Spontinis Erledigung zweifellos an sich Feind Nummer eins, blieb. Und das berührte die gefährlichere Seite Rellstabs: er war nicht bloß so unaufgeschlossen, daß er streckenweise noch Mozart und Beethoven als zu kühn empfand und allein Haydn als Ideal gelten ließ, er war offenbar auch umdrehbar. Rellstab gab in Berlin Gesangsunterricht und die Eingeweihten wußten, daß man nur ein paar Stunden bei ihm zu nehmen hatte, um eine gute oder doch wenigstens wohlwollende Kritik erhoffen zu dürfen. So unterließ es kaum einer der reisenden Virtuosen, bei Rellstab vorzusprechen und sich auf diese oder jene Weise seiner Unterstützung zu versichern. Auch Wagner schritt, allerdings ohne, eher mit gegenteiligem Erfolg, in diesem Pilgerzug mit. Puristisch gesehen mochte das schandbar, wenigstens würdelos sein, eher war es menschlich und ließ in den persönlichen Beziehungen auch die Ansichten des Kritikers über den Künstler und des Künstlers über den Kritiker festigen. Die Empfindlichkeit Rellstabs registrierte im Fall Wagner sogleich den andersgearteten Geist und setzte sich zur Wehr. Das Persönliche hatte also nicht unbedingt Vorrang.

Die erste Begegnung zwischen Rellstab und Wagner war literarischer Art und lag neun, bzw. acht Jahre zurück. Damals veröffentlichte Rellstab in seiner Zeitschrift IRIS Informationen unter dem 6. März 1835 über Wagner aus Magdeburg und unter dem 29. April 1836 über das Mißlingen des LIEBESVERBOTS. Ihn jetzt persönlich aufzusuchen fand Wagner immerhin noch einen Vorwand: *Nun besuchte ich auch Rellstab, an welchen ich einen Brief von seinem treuen Verleger, meinem Schwager Brockhaus, mit mir führte. Hier traf ich weniger auf Glätte, fühlte mich aber abgestoßen, worauf es ihm gewiß auch ankam, da er keinerlei Miene machte, als könnte es ihm beikommen, sich für mich zu interessieren.* — Da Wagner sehr wohl darüber unterrichtet worden war, wie viel er mit einem günstigen Urteil Rellstabs für seine Sache erreichen werde, unterzog er sich trotz des Mißerfolges, Rellstab für seinen HOLLÄNDER einzunehmen, drei Jahre später noch einmal der gewiß unangenehmen Prozedur, den einflußreichen Kritiker für seine Musik, jetzt für den RIENZI, zu gewinnen: *... so überwand ich mich auch, selbst bei Rellstab mich einzufinden. Da er beim »Fliegenden Holländer« sich besonders an »Nebelhaftigkeit« und »Gestaltungslosigkeit« gestoßen hatte, glaubte ich ihn nun mit einigem Vorteil auf den helleren und deutlicheren Zuschnitt meines »Rienzi« hinweisen zu dürfen. Er schien es wohlgefällig hinzunehmen, daß ich etwas auf ihn zu geben den Anschein nahm; doch kündigte er mir im voraus die ihm in seiner Art wiederum anhaftende Überzeugung von der Hoffnungslosigkeit des neueren Kunstproduzierens seit Gluck an und meinte, im glücklichsten Falle würde man beim besten Streben doch nur »Bombast« zutage bringen.* — Dieser Versuch scheiterte noch kläglicher als der vorige.

Das Urteil der Zeitgenossen über Rellstab war im Fazit vom Grundsätzlichen her negativ, was solange nichts besagte, als Rellstab Recht behielt. Die Geschichte gab ihm jedoch Unrecht.

Ob die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK oder das DRESDNER TAGBLATT, ob die BIENE oder die THEATER-LOCOMOTIVE, die HANNOVERSCHE MORGENZEITUNG oder die NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG, ob das REPERTORIUM oder die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, ob Keils WANDELSTERN oder selbst noch die musikjournalistische Hüterin des Kleinbürgerlich-Philiströsen, die SIGNALE

FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, oder welche Zeitung oder Zeitschrift sonst man las: überall hin verfolgten ihn Hohn und Spott, wies man ihm Fehler nach, beschuldigte man ihn, verdächtigte man ihn, verunglimpfte man ihn — ohne damit seine Position in der VOSSISCHEN ZEITUNG auch nur im mindesten erschüttern zu können. Sein Einfluß blieb außerordentlich, man mochte das lautstark bekämpfen oder schreiend verneinen, sich lustig darüber machen oder sich darüber ärgern oder die Gründe dafür mit einer Leseranalyse im Spiegel der VOSSISCHEN ZEITUNG sachlich erläutern — nur leugnen wollte und konnte man es nicht. Gerade die Angriffe auf ihn bestätigten seine Stärke. Ein Mann wie Ernst Kossak schleuderte ein ganzes Buch gegen ihn, das ihn Wort für Wort, Argument für Argument, Anschauung für Anschauung widerlegte und die Voreingenommenheit eines in überalteten musikalischen Wertvorstellungen befangenen Kritikers überzeugend nachwies. Kossak änderte nichts daran, daß Rellstab nach wie vor als *treuester Beschützer alles Mittelmäßigen* weiterwirkte, er hätte denn schon das ganze Rellstab tragende konservative Berliner Lesepublikum, das sich in Rellstab bestätigt fühlte, gleich mit umschichten müssen. Am Berliner *Stimmungsbarometer*, wie man Rellstab nannte (Wagner gab die durchaus richtige Information weiter, *erst warte der Berliner ab, was Rellstab und Genossen sagten, und dann wüßte er, wie er sich zu benehmen hätte* — andere ließen das ›und Genossen‹ fort und bezogen die Sentenz ausschließlich auf Rellstab, wie die Geschichtsschreiber Rellstabs und der VOSSISCHEN ZEITUNG: ... *man zu Rellstabs Zeiten zu sagen pflegte, der echte Berliner glaube erst dann an die Richtigkeit des selbst gewonnenen Eindruckes, wenn es ihm Rellstab in der Vossischen Zeitung bestätigt und bekräftigt habe*), führte in Berlin kein Weg vorbei. Lediglich einige weniger hochstehende Blätter bewunderten ihn: die Hamburger BLÄTTER FÜR MUSIK billigten ihm Größe zu und hatten Recht damit, die ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHLANDS MUSIKVEREINE UND DILETTANTEN ließ die eigene Rellstab-Zeitschrift IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST (1830—1841) 1842 nicht aus Mangel an Abonnenten eingehen, sondern aus Überlastung Rellstabs mit anderweitigen größeren Arbeiten. Wie außerordentlich war es doch, daß Rellstab noch zu dieser Zeit über elf Jahre lang eine eigene Einmann-Musikzeitschrift im Stile des 18. Jahrhunderts in modernerer Fassung halten konnte, die er fast allein mit Kritiken vollschrieb und aus dem Geiste des 18. Jahrhunderts als Kampfplatz gegen die neuromantischen Entwicklungen benutzte! Zwar behauptete die THEATER-LOCOMOTIVE später, der Berliner wolle zwar die VOSSISCHE ZEITUNG mit Rellstabs Meinung, aber nicht umgekehrt Rellstabs Meinung ohne die VOSSISCHE, in Wahrheit jedoch hatten elf Jahrgänge eindeutig Rellstabs eigenständige kritische Kraft und den Wunsch nicht nur der Berliner bewiesen, sie zu nutzen. Und am Ende kam nicht einmal mehr die THEATER-LOCOMOTIVE daran vorbei, ihn als den Größten der kritischen Großen zu bezeichnen.

Rellstabs Stärke war seine gedankliche Klarheit. Er schrieb ohne Schwulst, ohne Pathos, ohne Sentimentalität; er war stets verständlich, immer einfach in den Sätzen, logisch in den Zusammenhängen, plastisch in der Sprache. Sein Urteil war klar und prägte sich ein. Es beruhte selbst bei absprechenden Texten auf einem versöhnlich wirkenden, wohlwollenden, keineswegs selbstherrlichen Grundton, der ihm erst recht kritische Autorität verschaffte. Er beherrschte das echte gute Zeitungsdeutsch meisterhaft, verstand sich vorzüglich auf geistreiche, aber faßliche Wortspiele und schätzte Möglichkeiten und Aufgaben einer Musikkritik auf Zeitungsebene richtig genug ein, um sich niemals außerhalb des Leserverständnisses zu bewegen. So wurde er der Schöpfer einer der zeitungsgeschichtlich bedeutendsten Leistungen, des musikkritischen Feuilletons, mit dem er sich ein Verdienst erwarb, das ihn überlebte und das alles aufwog, was man sonst gegen ihn vorbringen konnte. Von daher gesehen waren die Leser seiner Zeitung auf jeden Fall besser bedient als die Leser agitatorischer Organe, die vielleicht bessere Kritiker, aber niemals bessere Journalisten als Rellstab besaßen. Darüber durfte man sich trotz der Angriffe der vom Leben Untergepflügten gegen alles, das ins Licht des Erfolges gelangte, nicht täuschen lassen.

Die Berliner wie die VOSSISCHE ZEITUNG wußten sehr wohl, was sie an Rellstab besaßen. Er war es, der mit eigenen Gedanken unter allen Berliner Musikjournalisten am heftigsten gegen die Zensur stritt; er war es, der in der Frühe des blutigen Sonntagmorgens vom 19. März 1848 bis zum preußischen König Friedrich Wilhelm IV. vordrang,

ihm über die VOSSISCHE ZEITUNG einen rellstabeigenen Aufruf zu erlassen und sich dem Volke zu zeigen anempfahl und schließlich vom König den Auftrag erhielt, ihm mehrere Dutzend guter Bürger herbeizuholen, damit er mit ihnen sprechen könne. Mit dieser *denkwürdigsten Unterredung, die jemals ein deutscher Journalist mit einem preußischen Könige gehabt hat*, der im Kreise der Bürger nur Stunden später eine zweite folgte, stand Rellstab, auch wenn er seine wohlmeinende Proklamation nicht durchbringen konnte, auf der Höhe seines Ansehens. Ein späterer Chronist der VOSSISCHEN ZEITUNG sollte geradezu behaupten, es sei nicht zu viel gesagt, *wenn man die große, zunehmende Popularität der Vossischen Zeitung, die immer mehr zu einem berlinischen Blatte im weitesten und besten Sinne des Wortes wurde, auf Rellstabs mannigfaltige und in manchen Dingen maßgebende journalistische Wirksamkeit* zurückführe. Als der Dichter, Musiker, Pädagoge, Journalist, Schriftsteller, Romanautor, Librettist und Innenpolitiker Rellstab am 28. November 1860 starb, setzte die VOSSISCHE ZEITUNG seiner Witwe (gest. 1892) einen Ehrensold auf Lebenszeit aus. Es war das erstemal in der Geschichte des deutschen Journalismus, daß sich eine Zeitung zu einem solchen Schritt bewogen fühlte.

c) Johann Philipp Schmidt

Der vornehme große Mann der Berliner Musikkritik war Johann Philipp Schmidt (J. P. Schmidt), der in den BERLINISCHEN NACHRICHTEN unter der Nummer 9 schrieb und als der mit Abstand ehrenwerteste aller Berliner Kritiker galt. Schmidt war Hofrat und wußte, was er sich, seinem Stand und der Vornehmheit seiner Zeitung schuldete. Er hatte Cameralia studiert und stand mit 19 Jahren bereits im Staatsdienst. In Wien unterhielt er Beziehungen zu Haydn, in Dresden zu Naumann; aber alle Pläne, selbst Musiker zu werden, wurden durchkreuzt. Das unglückliche Kriegsende brachte ihn in Schwierigkeiten und erst als Vierzigjähriger fand er wieder eine Anstellung als Hofrat in der Berliner Seehandlung. Nach wie vor galt seine große Liebe der Musik. Er hatte selber einige kleinere Opern komponiert und etliche Einrichtungen Mozartscher Musik besorgt, für die er in unschuldigem Eifer warb, und war seiner humanen und seriösen Gesinnung nach der für die SPENERSCHE ZEITUNG bestgeeignete Kritiker. Er lobte gerne das Meisterhafte überschwenglich, ermunterte junge Talente redlich, vermied allen Tadel, wenn es irgend zu verantworten war. Selbst dann deutete er das seiner Meinung nach Mißlungene nur eben an oder ignorierte es auch, sprach es aber niemals direkt aus. So hinterließ Schmidt zahlreiche ehrlich trauernde Freunde, als er im Mai 1853 im Alter von 73 Jahren die Augen schloß.

Der Spott, den man auch über diesen Mann ausgießen wollte, gelang nie so recht. Schmidt war zu integer, zu human, zu besonnen. Seine gütige Menschlichkeit, sein nie müde werdendes Bestreben, zu nützen und zu fördern, war eine für Berliner Verhältnisse ungewöhnliche Ausnahme, die sich besonders kraß von den Gegenbildern abhob, etwa von Rellstabs Schlauheit oder Kleins bösartiger Arroganz. Das Wortspiel der THEATER-LOCOMOTIVE, Schmidts Urteile verliehen der SPENERSCHEN ZEITUNG keinen Einfluß, wohl aber sichere die Verbreitung der SPENERSCHEN das Gewicht Schmidts, war schon im Verhältnis VOSSISCHE ZEITUNG/Rellstab gebraucht und abgebraucht worden, zeitgenössische Bestimmungen, Rellstab pflege das altromantische, Schmidt das konservativ-klassische, von der Singakademie und der Liedertafel abgeleitete Element der Kritik, machten es sich zu leicht. Selbst wenn man in Schmidts besonnener Schreibart den würdevollen Staatsbeamten wiedererkennen wollte, dem es sein Stand nicht erlaubte, anders als vornehm und zurückhaltend-höflich aufzutreten, erstickten alle Polemik und aller Spott an dem

einfachen Umstand, daß Schmidt kein Intrigant war, keine machtsadistischen Gelüste befriedigte, sich nicht als Besserwisser fühlte oder es nötig gehabt hätte, sich in der kritischen Vernichtung der anderen selbst zu bestätigen. Schmidt hat niemals einen Künstler verfolgt, und er rezensierte weiterhin anständig, auch wenn man sich nicht an seine Empfehlungen hielt. Man mochte sich darüber ärgern, daß Schmidt es immer wieder verstand, das Gute an einem Kunstwerk oder einer Interpretation freizulegen, man mochte sich darüber lustig machen, daß er hin und wieder angelegentlich seine eigenen Opern und vor allem seine Mozarteinrichtungen empfahl — verglich man diese kleinen Schwächen mit der für den sonstigen Berliner Kritiker typischen, oft ironieverkleideten Anmaßlichkeit, dann erhob sich Schmidt charakterlich hoch über den Durchschnitt der Berliner Kritiker. Nicht einmal die aggressive THEATER-LOCOMOTIVE konnte davon absehen, daß Schmidt ein *ehrlicher, anständiger, friedliebender und eben deswegen geachteter Kritiker* war. Die Verbindungen Schmidts zu Sachsen und Österreich, insbesondere zu Dresden und Wien, rissen nicht ab. So tauchte das charakteristische J. P. S. immer wieder auch im sächsischen und österreichischen Raum auf. Die Achtung, die er genoß, das Ansehen, das er sich in Verbindung mit dem kunstkritischen Ruf der BERLINISCHEN NACHRICHTEN zu verschaffen wußte, erklärten, warum man in auswärtigen Zeitungen recht gerne Nachdrucke aus seiner Feder nahm, auch wenn er zwar feinsinnig, aber kein eigentlicher Feuilletonist war und daher eher trocken, mitunter spröde schrieb — die besondere Stellung seiner Zeitung wiederum brachte es mit sich, daß sie am schnellsten auch ausführlich über die ersten Wagnererfolge in Dresden unterrichtete.

Nach der Uraufführung des RIENZI setzte sich Schmidt sofort brieflich mit Wagner in Verbindung, was ebenso sehr für Schmidts Aufgeschlossenheit wie für die Neigung der BERLINISCHEN NACHRICHTEN sprach, über Kunstsachen schnell, gut und ausreichend zu informieren. Wagner erhielt den Schmidtschen Brief vom 24. November 1842 erst am 29. November und antwortete unverzüglich einen Tag später und lieferte dem Berliner Hofrat eine der frühesten erhaltenen Selbstdeutungen, in der Wagner unter anderem besonderen Wert auf die Berlin-Dresdner Vorgänge um den FLIEGENDEN HOLLÄNDER legte, um mit der erhofften journalistischen Unterstützung Schmidts wahrscheinlich seine Berliner Pläne voranzutreiben. Schmidts Hilfe blieb auch nicht aus, mit dem Erfolg, daß die BERLINISCHEN NACHRICHTEN außer der vorangegangenen kurzen Uraufführungsnotiz vom 24. Oktober 1842, die ein Nachdruck der Erfolgsmeldung vom 22. Oktober der LEIPZIGER ALLGEMEINEN ZEITUNG vom 22. Oktober war, unter dem 12. Dezember 1842 eine Dresdner Privatmitteilung brachten, die im wesentlichen die Wagnerschen Briefausführungen enthielt und mit anderen Informationen zu einem für die damaligen Verhältnisse und unter Berücksichtigung eines außerpreußischen Ereignisses im Umfang recht beträchtlichen Aufsatz verband*. Auf diese Weise wurden die Leser der HAUDE- UND SPENERSCHEN ZEITUNG in besonderem Maße auf Wagner und seine Berliner Erwartungen aufmerksam gemacht. Daß man den RIENZI *allgemein den ausschließlichen Stempel der Deutschheit zugesteht, ohne mir deshalb ein besonderes Vorbild zuzusprechen,* übernahm Schmidt wörtlich, auch Wagners Hinweis, er habe dem gewaltigen Sujet *manche freundliche Momente abzugewinnen* gewußt, griff er auf, um die stolzen Selbstbewertungen (Deutschheit, Vorbild, freundlich) gesperrt zu setzen. *Mich weiter auszulassen, begreifen Sie wohl leicht, verehrtester Herr, würde mich unfehlbar über die Gränzen der Bescheidenheit hinausführen: mögen Sie durchblicken, was mir zu sagen nicht zusteht.* Das war auch ohne Erläuterung deutlich genug, und im übrigen verwies Wagner den Hofrat auf den Bericht in der Schumann-Zeitschrift und vergaß nicht hinzuzufügen, *daß in Dresden kein eigentlicher, musikalischer Kritiker zu Haus ist* — möglicherweise hatte Schmidt um die Durchsicht größerer Besprechungen gebeten, die zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht vorlagen. Was somit den Berlinern in der SPENERSCHEN ZEITUNG vorgesetzt wurde, kam aus der Werkstatt Wagners und übermittelte streckenweise sogar wörtlich

* Der Bericht fehlt im Dokumenten-Band IV, 2.

dessen Gedanken. Daß der Bericht als Privatmitteilung verkleidet war, verdeckte nur schwach die massive Vertretung der Interessen Wagners durch Schmidt und die BERLINISCHEN NACHRICHTEN. Wagner zeigte sich über Schmidts Bemühungen sehr beglückt und säumte nicht, sogleich nach der Dresdner HOLLÄNDER-Premiere unter Worten größter Dankbarkeit erneut an ihn zu schreiben und ihm bei dieser Gelegenheit auch die Libretto-Kompositionsvorstellungen zu entwickeln, die ihn bei der Abfassung des HOLLÄNDERS leiteten, ein Brief, der zu den wichtigsten frühen Selbstdeutungen des jungen, schon auf Opernveränderungen drängenden Wagner gehörte. Zu diesem Zeitpunkt hatten die BERLINISCHEN NACHRICHTEN zwar schon einen Bericht der LEIPZIGER ZEITUNG über die HOLLÄNDER-Premiere nachgedruckt und Schmidt machte auch ein Jahr später von diesen Informationen keinen wörtlichen Gebrauch wie zuvor noch von denen über den RIENZI, gewiß aber werden sie Schmidts Wohlwollen für den jungen Opernkomponisten verstärkt haben.

d) Flodoard Geyer und Gustav Engel

Schmidt, der seinerzeit als Nachfolger des historisch ersten Musikkritikers der BERLINISCHEN NACHRICHTEN, Alfred Cosmar, an die Zeitung gekommen war, schied Mitte der vierziger Jahre aus, und mit ihm ungefähr zur gleichen Zeit sein Kollege Alfred Wohlbrück, der von 1838—1845 der Redaktion angehörte und vor allem die italienische Oper im Königstädtischen Theater besprach. In beider Nachfolge teilten sich abwechselnd Flodoard Geyer und Gustav Engel. Während aber Schmidt Wagner wie allen Künstlern freundlich-aufgeschlossen entgegenkam, fanden Geyer und vor allem Engel, der nachmalige Verfasser mehrerer gewichtiger musikästhetischer Werke, zu ihm kein Verhältnis. Beide Kritiker, die Rellstab nicht gewachsen waren, obwohl besonders Engel ihn bekämpfte und später sein Nachfolger wurde, gelangten erst eigentlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu Bedeutung und Ansehen. Sollte die Information richtig sein, daß Engel erst 1853 an die SPENERSCHE ZEITUNG kam, dann müßte sich hinter der Nummer 18, mit der die RIENZI-Besprechung von 1847 unterschrieben wurde, Geyer verbergen; denn der dritte Kritiker, Rötscher, der vorzüglich das rezitierende Drama begutachtete, pflegte mit Initialen oder vollem Namen zu unterzeichnen. Gumbinner, der 1875 in einer Artikelserie der VOSSISCHEN ZEITUNG die Mitarbeiteridentifizierung versuchte, ermittelte lediglich die musikkritischen Korrespondenten, ohne ihre Zahlenchiffren aufzulösen oder auflösen zu können.

e) J. B. Rousseau

Hofrat Rousseau wirkte nur vorübergehend zur HOLLÄNDER-Zeit als Redakteur der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG in Berlin. Er war kein Preuße, sondern Österreicher und laut Wagner, der es von ihm selbst wissen wollte, zur Beförderung katholischer Interessen von Wien nach Berlin beordert worden. Machten Wagners abfällige Bemerkungen nicht ausschließlich seinem Unmut über die vernichtende HOLLÄNDER-Kritik Rousseaus Luft, so kann das Rousseausche Gastspiel eigentlich nur mit der durch König Friedrich Wilhelm IV. grundsätzlich veränderten Rom-Politik Preußens in Zusammenhang gestanden haben, die durch die ALLGEMEINE PREUSSISCHE ZEITUNG journalistisch gedeckt wurde und viel Kritik auslöste. Rousseau fühlte sich in Berlin vermuteterweise nicht wohl und kehrte um 1845 nach Wien zurück.

Rousseau galt als fleißiger, über viele Sachgebiete schreibender Journalist und als humaner, gern lobender Kritiker, was die radikaleren Kollegen, die ihm die Kompetenz in Musikfragen absprachen, mißgünstig vermerkten. Um so auffallender war seine ungemilderte Ablehnung des Wagnerschen HOLLÄNDERS, mit der er wohl nur Küstners Kulturpolitik gegen Wagner unterstützte. In Dresden soll er 1845 trotzdem — oder gerade deswegen? — die briefliche und auch persönliche Bekanntschaft Wagners gesucht haben,

weil er nach dem TANNHÄUSER in Wagner angeblich einen katholischen Gesinnungsgenossen sah. Er kehre jetzt nach Wien zurück, um, wie Wagner später halb ironisch, halb böse überlieferte, *ungestört in demjenigen Elemente fortan sich bewegen zu können, dem auch ich mit meinem »Tannhäuser« so innig angehörend mich bekundet hätte.*

f) Feodor Wehl

Die buntesten und lebendigsten Bilder aus dem damaligen Berlin überlieferte der Allüberall-Kritiker Feodor Wehl. Man schätzte ihn wegen seines leicht dahinfließenden Stils, seines feinen sicheren Geschmacks und seines eleganten Witzes, von dem ja Proben in seine Wagnerberichterstattung einflossen. Sein Enthusiasmus für Theodor Mundt brachte dagegen Kritik ein. Man warf ihm vor, zwar einen guten Blick für Einzelheiten, aber kein ausreichendes Talent für die prinzipiengemäße pragmatische Entwicklung eines historischen Phänomens zu besitzen, einfacher gesagt, man fand ihn auf die Dauer gesehen zu oberflächlich. Das Urteil lag nicht ganz falsch. Man fürchtete eine zu geistreiche Verflüchtigung seiner Arbeiten, denen man eine solidere Gestalt wünschte. Wehl, den man einen zweiten Kühne nannte, gab vielfach Proben seiner scharfen Beobachtungsgabe, aber es fehlte ihm die Fähigkeit, ästhetische Probleme in der Tiefe zu analysieren. Alles, was er machte, blieb vordergründig. Er konnte unbestechlich Fakten berichten, nur die Motive erkannte er nicht. Seine musikkritische Kompetenz war auf jeden Fall in Frage zu stellen, obwohl er Musikkritik in Form von Theaterkritik betrieb. Von Moriani 1844 zu schreiben, die Stimme des Sängers stehe noch *in voller Frische*, empörte die SIGNALE. Was möglicherweise nur eine wohlwollend-freundliche Redewendung sein sollte, brachte ihm von dort die Glosse ein, ganz eigentümliche Vorstellungen von Frische zu besitzen.

Wehl war eine der faszinierendsten Gestalten der Berliner Kritik, voller Witz, Bosheit und Bildung, Beobachtungsschärfe, Darstellungskraft und einem erklecklichen persönlichen Mut, der ihm dann auch die übliche Gefängnisstrafe einbrachte. Seine Berichte gelangten in alle bedeutenden deutschen Theater- und Belletristik-Blätter, vordringlich schrieb er für die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK und die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT.

Wehl, der den vormärzlichen Bestrebungen sehr nahe stand, korrespondierte heftig und für die Offiziellen bitter. Die Folgen sah er voraus, obwohl er sich jahrelang geschickt durch alle Schwierigkeiten hindurchzuwinden wußte. Es war Wehls Grundüberzeugung, daß die Wissenschaft ins Leben und das Leben in die Wissenschaft einzuströmen habe, daß die Regierenden diese Vermählung mit allen Mitteln zu hintertreiben suchten und daß jeder, der sich für diese progressive Bewegung einsetze, in diesem Strome Tod und Elend finden könne. Aber es sei *schon Ruhm, darin zu versinken.* Er selber glaubte die moderne Bewegung so über alle Maßen stark, daß er sich nicht einmal dazu verstand, die Schwächen der Verbündeten, etwa Nauwerks, zu vertuschen. Er wollte sich nicht nachsagen lassen, die eigenen Leute zu schonen, um desto grausamer gegen Andersdenkende vorzugehen.

Die ihm von Berlin aus bereiteten Schwierigkeiten wurden von Jahr zu Jahr größer, er selber gab es zu. Sein Mut, trotzdem seine Berichte mit vollem Namen abzuzeichnen, war um so bewundernswerter. Nach länger laufenden vergeblichen Versuchen, sich des lästigen Mannes zu entledigen, fand die preußische Regierung endlich das moralisch zwar nicht förderliche, in diesem Fall aber zweckmäßige und offensichtlich einzige geeignete Mittel: sie stellte ihn unter Kriegsrecht und begünstigte auf diese Weise im Zweifelsfalle schärfstes Vorgehen gegen den Journalisten.

Das 19. Jahrhundert kannte ein doppeltes Recht, je nachdem ob es sich um Militär- oder Zivilpersonen handelte. Die Strafunterschiede waren mitunter erheblich. Je nach Delikt kam man bei der einen oder der anderen Gerichtsbarkeit besser weg. Wurden beispielsweise ein Militär und ein Zivilist in eines der damals schon streng verbotenen Duelle verwickelt und führte das Duell zu einem tödlichen Ausgang, so kam die Militärperson vor das Militärgericht, der Zivilist vor das ordentliche Gericht. Der Offizier wurde nach Militärrecht höchstens zu einem Jahr Festungshaft, der Zivilist nach dem Kriminalgesetz bestraft und mußte wegen Totschlag oder gar Mord mit zehn und mehr Jahren Zuchthaus rechnen. Dagegen ahndete das Militärrecht mündliche oder gar schriftliche Äußerungen gegen den König drakonischer als das Zivilrecht, so daß es im Falle von Majestätsbeleidigung schon besser war, von einem Zivilgericht abgeurteilt zu werden. Für das Zusammenleben von Soldat und Bürger war die doppelte Gerichtsbarkeit ungesund; denn der Bürger mußte sich von aufgeregten Offizieren die größten Unverschämtheiten gefallen lassen, weil er genau um die für ihn großen, für den Soldaten kleinen Folgen wußte, die eine blutige Auseinandersetzung nach sich zog.

Von diesem zweierlei Recht suchte man im Falle Wehl Nutzen zu ziehen. Auf seine vielfachen Angriffe gegen Berliner politische, journalistische, künstlerische und munizipale Verhältnisse sah man immer scheeler. Eine Anklage vor dem Zivilgericht würde aber nicht genug gebracht haben. Immer unter der Voraussetzung, mit ihr überhaupt durchzukommen, wäre es höchstens eine nach Wochen oder Monaten zu bemessende Strafe gewesen, die Wehl erwartete und die nur Erbitterung geschürt hätte statt den Journalisten mundtot zu machen. So verfiel man auf den Ausweg, Wehl zum Militärdienst einzuziehen. Ganz Deutschland lachte darüber. Wehl war ein viel zu klein geratener schmächtiger Mann von so geringer Muskelkraft, daß er nicht einmal ein Gewehr halten, geschweige denn Wehrdienst ableisten konnte. Darum handelte es sich aber auch nicht. An Wehls Militäruntauglichkeit bestand sowieso nie ein Zweifel, es ging nur darum, ihn unter Militärgerichtsbarkeit zu bringen, und dazu genügte die noch so kurze Einberufung. Am 9. Oktober 1844 meldete Laube mit empörten Worten das beabsichtigte Manöver. Sieben Tage später wurde die Nachricht bestätigt. Bereits drei Wochen danach war Wehl wieder entlassen, und am 13. November 1844 gingen seine Berichte aus Berlin weiter, ohne daß er ein einziges Wort über die Sache verloren hätte. Wehl wußte, warum er stumm blieb. Die von der preußischen Regierung inszenierte Komödie drohte ihm härteste Bestrafung an, falls er irgend etwas unternahm, das sich als nicht loyal genug deuten ließ. Von nun an stand er unter Militärrecht, das ihn nicht für Wochen, wohl aber für Jahre unschädlich machen konnte. Die Leipziger GRENZBOTEN troffen vor Hohn über Preußens Aktion. *Der Staat ist nun vor dem großen Rebellen gerettet und zwar auf ganz gesetzlichem Wege* und *Der preußische Staat ist ganz Berliner, er kann die Malice nicht lassen, selbst nicht in dem großen Moment, wo er einen Reichs- und Erbfeind, wie Feodor Wehl, glücklich überwältigt hat.*

Was sich nun tat, mußte man schon unter den militärrechtlichen Vorzeichen sehen. Wehl leitete damals ein satirisches Blatt BERLINER WESPEN, über das ein Mann wie Ernst Keil sehr absprechend urteilte. Es enthalte nur Wortspielereien und alles übrige sei unbedeutend, matt und ohne Geist. Auch die THEATER-LOCOMOTIVE war Wehl nicht hold. Man sprach von aufgestutzter Witzjägerei, von Unwahrheit in Sprache und Gedanken. Wehl kaprizierte sich ja auf Lustspiele, auf Witz, auf Satire, wenn auch mancherlei Kritiker nichts davon hielten. Im Hamburger TELEGRAPHEN konnte man eine wenig schmeichelhafte Charakteristik seines Lustspiels DER TEUFEL IN BERLIN lesen, in der es hieß, Wehl habe Angst vor einer schärferen Geißel. Die Satire, so schlußfolgerte man weiter, gedeihe in Deutschland nur in Ausnahmefällen und der dichte Berliner Staub müsse durch frischen Regen niedergeschlagen werden. Außerdem sei es für Wehl notwendig, sich zu ernsteren Dingen zu sammeln, wenn er nicht in hundert Richtungen zersplittern und verdunsten wolle. Und Wehl bekam eine Menge guter Ratschläge, was er alles tun solle.

Die Hamburger hatten gut reden! Sie saßen im sicheren Ausland, während Wehl an Ort und Stelle gegen die Behörden kämpfen mußte. Und was die Hamburger Großsprecher an einem Stück, von dem angesichts der preußischen Zensur nicht einmal feststand, ob es die von Wehl gewollte Originalgestalt überlieferte, als zu milde empfanden, be-

stimmten die Berliner als bereits jenseits der gesetzlich erlaubten Grenzen. Nur ein paar Nummern später mußte derselbe TELEGRAPH melden, daß dem Berliner Journalisten wegen dieses angeblich zu harmlosen Lustspiels in Berlin der Prozeß wegen Majestätsbeleidigung gemacht wurde. Die Verurteilung erfolgte prompt und Wehl saß die ihm zudiktierte Gefängnisstrafe auf der Zitadelle von Magdeburg ab.

Selbst dort blieb er nicht untätig, da die wegen Pressevergehens verurteilten Strafgefangenen wenigstens in Preußen nicht wie Verbrecher behandelt wurden, sondern ein durchaus ehrenvolles besonderes Entgegenkommen erfuhren. Er freute sich darüber, eine Zelle mit Ausblick auf einen grünen Platz und einen kleinen Garten erhalten zu haben und betätigte sich nach einer Meldung des DRESDNER TAGEBLATTS vom 28. Januar 1847 unverzüglich als *literarisch befähigter Dramaturg*. In seiner *unfreiwilligen Zurückgezogenheit*, wie er selbst das nannte, machte er eine Reihe ernst zu nehmender Theatervorschläge. Er verlangte schwarze Kleidung der Opernmusiker statt des gewöhnlichen Straßenanzugs, er verlangte dasselbe für die Logenschließer und für die Bühnenarbeiter. Die ILLUSTRIRTE THEATERZEITUNG war damit nicht einverstanden. Bislang hätte sich niemand um die Musiker gekümmert und nun sollten sie sich auf einmal einer so trostlosen Farbe anbequemen. Für die Logenschließer reiche eine Livrée, schwarz sei nicht nötig, und dasselbe genüge für die Bühnenarbeiter.

Damals liefen die Bühnenarbeiter während des Stückes oder doch wenigstens in den Pausen bei ihren Verrichtungen gut sichtbar auf der Bühne herum. Man pflegte sie deshalb meist in Kostüme zu stecken, die zu dem Stück eine Beziehung herstellten, empfand das Verfahren im allgemeinen aber doch als sehr lächerlich.

Die schwarze Dienstkleidung für Bühnenmusiker hat sich im Laufe der nächsten Jahre ebenso durchgesetzt wie die Livrierung der Logenschließer auf einem mitunter schwarzen Grundton. Das Kleiderproblem für die Bühnenarbeiter löste sich mit der Entwicklung der Bühnentechnik von selbst.

Im Jahre 1849 äußerte sich Wehl kritisch zu Grundsatzfragen der Kritik. Er vertrat dabei den Standpunkt, die Misere der zeitgenössischen Bühnenkunst sei im wesentlichen eine Schuld der Kritik, weil diese sich angewöhnt habe, den dramatischen Autor immer streng, den Darsteller dagegen milde zu beurteilen. Auf diese Weise werde nur das Gleichgewicht gestört. Kritik müsse umgekehrt verfahren. Sie müsse den Dichter stützen und den Ausführenden auf die Realitäten zurückverweisen. Der für die EUROPA geschriebene Aufsatz DIE NICHTSNUTZIGE KRITIK. EIN WORT ÜBER DAS VERHALTEN DER RECENSENTEN GEGEN SCHAUSPIELER UND AUTOREN richtete sich bemerkenswerter Weise gegen den oberflächlichsten und widrigsten Berliner Kritiker, gegen Klein, über den Wehl einige sehr unangenehm-charakteristische Sätze schrieb.

Bei allem Widerspruch, den Wehl durchaus zu Recht erfuhr, war er eine geachtete journalistische Persönlichkeit von Individualität und Selbständigkeit. Als er aus Magdeburg freikam, ging er wie viele andere vor ihm nach Hamburg und übernahm dort seit Mitte 1847 das Feuilleton des ehemals Gutzkowschen TELEGRAPHEN, der schon seit einigen Jahren in dem Rufe stand, kommunistische Ideen zu verbreiten. Als die Nachricht durchsickerte, Wehl werde von Neujahr 1850 an die Leitung der JAHRESZEITEN übernehmen, bemerkte der, bekanntlich sehr berlinfreundliche, FREISCHÜTZ über ihn, Wehl besitze die für die Leitung einer solchen Zeitschrift erforderlichen literarischen Fähigkeiten, erfreue sich eines geachteten Namens und sei eine *streng ehrenhafte Persönlichkeit*, was wohl auch richtig war.

g) Friedrich Wilhelm Gubitz

Rellstabs Kollege an der VOSSISCHEN ZEITUNG für die Besprechung des rezitierenden Dramas war seit 1823 Friedrich Wilhelm Gubitz, der, wie Rellstab, bis zu seinem Tode (1870) bevorzugter Mitarbeiter blieb. Gubitz machte sich als Volksschriftsteller und dramatischer, lyrischer und novellistischer Dichter mit stark nationalem Einschlag einen bedeutenden Namen. Mit Wagner kam er nicht als Kritiker der VOSSISCHEN ZEITUNG in Berührung, wohl aber als Herausgeber seiner 1817 gegründeten angesehenen belletristischen Zeitschrift DER GESELLSCHAFTER ODER BLÄTTER FÜR GEIST UND HERZ, die viermal wöchentlich erschien, eine beachtenswerte Literatur- und Theaterkritik betrieb und erst im belletristischen Todesjahr 1848 eingestellt wurde. Daß sich Gubitz in der Nummer vom 11. November 1847 des offensichtlich verschollenen Blattes ausführlich wenigstens mit dem RIENZI auseinandersetzte und eine verständnisbereite, wenn auch ablehnende Beurteilung verfaßte, ist in einer historischen Berlinstudie (1942) bezeugt.

h) Heinrich Smidt

Heinrich Smidt, ein kenntnisreicher und humaner, aber farbloser und wenig individueller Theaterkritiker verfaßte viele Korrespondenten-Berichte für die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK. Er war ursprünglich zur See gefahren, ehe er sich als freier Schriftsteller, Kritiker und Korrespondent in Berlin niederließ, Stücke schrieb und sich auch weiterhin mit der Marine wissenschaftlich beschäftigte. Trotzdem wußte er ausgerechnet über den HOLLÄNDER wenig, über den RIENZI nichts zu sagen. Doch entwickelte er in anderen Berichten mehr Profil, so daß ihn die Wagnerartikel nicht ausreichend charakterisierten.

i) Ernst Kossak, Otto Lange, Hieronymus Truhn, Richard Wüerst

Weit bedeutsamer als Wehl, Gubitz und Smidt wurden für Wagner die vier Musikkritiker Kossak, Lange, Truhn und Wüerst: Ernst Kossak als damals kenntnisreichster und gebildetster Berliner Fachkritiker und bald isolierter erklärter Rellstabgegner — Otto Lange als einflußreichster Redakteur der NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG mit systemkritischen Ansprüchen — Hieronymus Truhn als scharfsichtiger und unbarmherziger Analytiker mit der Autorität des nicht erfolglosen Komponisten — und Richard Wüerst als bevorzugter, fleißiger und etwas blödelnder Korrespondent der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, für die er teils unter seinem richtigen Namen Wüerst, teils unter dem nach dem Berliner Original ausgesuchten Decknamen Nanté schrieb.

Alle vier Kritiker traten schon zur Berliner RIENZI-Zeit auf. Wie Geyer und Engel gelangten sie aber gleichfalls erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur wirklichen Geltung. Mit der Wagnerschen Welt unterhielten sie enge Beziehungen — Kossak als Bewunderer, Lange als abwägender Wissenschaftler, der sich mehr und mehr in seine stilfiktiven kritischen Konzeptionen einspann, Truhn als beachtlicher Gegner, Wüerst als moralisch wenig ernst zu nehmender Feind.

Kossak hatte mit Wagner wohl zunächst nur auf indirekte Weise Bekanntschaft geschlossen, als es darum ging, das Material gegen Rellstab zusammenzustellen. Kossak griff dabei auch auf die Rellstabschen HOLLÄNDER-Besprechungen zurück und versuchte allein aus Rellstabs Grammatik, Vokabular und Tendenz das Rellstabsche Urteil über die Wagneroper zu widerlegen. Nichts sprach dafür, daß Kossak Wagners erste Berlinoper schon gehört habe — lediglich der polemische Zweck gegen Rellstab machte ihn zu Wagners Bundesgenossen. Der schwankte zunächst noch. Seine Besprechung von Wagners TANNHÄUSER-Klavierauszug fiel keineswegs günstig aus. Zwar erkannte er als einer der

wenigen damaligen Kritiker die umstürzlerische Bedeutung dieser Musik, aber er mochte sich nicht mit ihr anzufreunden. Es blieb bei der berühmten Tat, die eine Untat gewesen sei. Dann lernte Kossak den RIENZI auf der Bühne kennen. Er war zu sehr Musiker, um von der Kraft dieser Musik nicht erschüttert zu werden. Über die geschriebene Wagnersche Musik konnte er sich bedenklich aufhalten, der Klangkünstler Wagner riß ihn hin. Kossaks kluge und vorteilhafte Besprechung der Oper in der ZEITUNGS-HALLE löste eine innerlokale Berliner Kampagne aus, die von Dresden her mitverfolgt wurde. Von da an blieb Kossak kaum noch etwas anderes übrig als sich auf Wagners Seite zu schlagen. Diesen Platz hat er in den kommenden Fährlichkeiten nicht mehr verlassen; aber erst später bekam er in Tappert einen gleichwertigen Bundesgenossen.

Wagners kurze Erinnerungen an Kossak zeugten trotzdem nicht von unbedingter sachbezogener Zuneigung Wagners und widersprachen damit dem Ausdruck seiner damaligen Korrespondenz mit dem Kritiker, die geschrieben wurde, als er noch nicht in verbitterter Trennung von allem Journalistischen leben wollte. *Herr E. Kossak suchte meine Bekanntschaft; ohne in weitere, namentlich ergiebige Beziehungen zu ihm zu geraten, erhielt ich doch von ihm einen hinreichend freundlichen Eindruck, um auch ihm das Gedicht meines »Lohengrin« zur Lektüre zu überlassen. Ich traf ihn eines Tages in seinem soeben mit heißem Wasser gescheuerten Zimmer bei einer unerträglichen Ausdünstung, welche ihm bereits Kopfschmerzen zugezogen hatte und mir nicht minder lästig fiel, an. Mit einem fast weichlichen Blicke maß er mich, als er mir das Manuskript meines Gedichtes zurückgab und mir mit einem recht wahrhaftigen Akzent versicherte, er habe es »so gemütlich« gefunden.* Diese Darstellung unterschied sich erheblich vom Inhalt eines Briefes, den Wagner nach der Berlin-Tragödie am 23. November 1847 schrieb und worin er Kossak als ›werthesten‹ und ›besten‹ Freund anredete: *... desto angenehmer treten nun die Erinnerungen des Freundlichen hervor und an dessen Spitze die Erwerbung eines Freundes, den ich in Ihnen gewann. Die Zahl meiner Freunde ist gering und desto eifersüchtiger muß ich wachen, keinen davon zu verlieren; was soll ich nun aber thun, um Sie zu fesseln? Ich kann Sie immer nur bitten, mir treu zu bleiben: that mein Verdienst an und für sich wenig bei diesem Erwerb, so wird es noch unfähiger sein, ihn zu bewahren, wenn nicht eine liebevoll befangene Neigung selbst dabei thätig ist. Habe ich diese bei Ihnen erweckt, so möge sie Gott so warm erhalten als die meinige für Sie!* Der Gegensatz zwischen zeitgenössischem Zeugnis und späterer Erinnerung daran, die mit den schlimmsten Tagen des Kampfes um die künstlerische Anerkennung verbunden war, wird erst unter Berücksichtigung des immer schärferen Verhältnisses zwischen Wagner und seinen kritisierenden Journalisten der fünfziger und sechziger Jahre verständlich.

Anders lagen die Verhältnisse bei Otto Lange, der als erster Berliner Musikkritiker die Berliner Musikkritik auf nachprüfbare kritische Prinzipien zu stellen suchte, die in enger Verbindung zur historisierenden Berliner Tendenz standen. Seine Methode lief darauf hinaus, eine Form, eine Gattung, eine Struktur zu verselbständigen, ihr mögliches Ideal zu bestimmen und alle anderen, in derselben Form, Gattung oder Struktur komponierten Musikstücke mit dieser Stilfiktion zu vergleichen. Das reichte aus, epigonale Werke in eine einigermaßen verläßliche Wertordnung zu bringen, es versagte naturgemäß mit allem wirklich Neuen, das eigene Gesetze begründete. So konnte Lange kein Verhältnis zu Wagner bekommen, und Wagners gefährlichster Nebenbuhler Meyerbeer wurde das erklärte Vorbild der Zeitung.

Kossak wie Lange waren gegensätzlich, aber Wagner gegenüber ehrenwert. Truhn spielte in der Geschichte der Musikkritik eine weniger originelle Rolle, aber seine fachliche Befähigung stand außer Zweifel. Daß es nicht schön war, Wagner am Weintisch zungenfertig über sich selbst reden zu lassen, um ihn dann mit seinen eigenen Waffen schlagen zu können, wie Truhn das gemacht hat, berührte nicht die technische Seite seines Handwerks, sondern nur die zusätzliche Informationsbeschaffung, die fragwürdig genannt werden mußte, wenn es vorrangig darum ging, einen heißblütigen, ideenbegeisterten jungen Künstler zu dessen Schaden auszuholen; doch überschritt Truhn damit noch nicht die Grenzen, die ihn unehrenwert gemacht hätten.

Für Wüerst ließ sich das so ohne weiteres nicht behaupten. Wüerst war damals zwar noch sehr jung, trotzdem traten die intrigantenhaften Züge seines Wesens schon unangenehm deutlich hervor. Informationsdemagogie schien seine Spezialität zu sein. In den SIGNALEN konnte er sich seinen geistreiche Ironie vortäuschenden, in Wirklichkeit albernen Stil gerade noch leisten. Daß er sich unter seinem Decknamen Nanté selbst kritisierte, wäre so lange nicht zu verurteilen gewesen, wie er nicht andere damit belastete und sein Privaturteil in der Öffentlichkeit dadurch zu befestigen suchte, daß er es auf angeblich zwei Kritiker verteilte, die sich gegenseitig bestätigten und unterstützten und auf diese Weise autoritätsheischend Gruppenmeinungen vortäuschten, die nur subjektive Einzelmeinungen waren. Zunächst probierte Nanté alias Wüerst das Verfahren an einer Komposition aus, die er halbwegs verriß, um es kurze Zeit später mit einer anderen zu wiederholen, die er hoch lobte. Das sollte Objektivität vorspiegeln, sollte von sich selber sagen lassen, sich sogar gegen sich selbst objektiviert zu haben, nicht nur das gerechte Lob, auch den gerechten Tadel über das eigene Werk am besten aussprechen zu können, während es in Wahrheit doch nur darum ging, mit dem leichten Tadel die Autorität für das schwere Lob zu erringen. Wüerst wurde vor allem in den sechziger und siebenziger Jahren als Kritiker immer wichtiger, bis er sich gar zum Leiter der NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG aufschwang und diese nach 1880 (!) zu einem wahren Haßtribunal gegen Wagner ausbaute, indem er sich ausschließlich mit Mitarbeitern umgab, die schon seit einer Generation gegen Wagner fochten.

j) Ludwig Klein

Moralisch noch tiefer als Wüerst stand Ludwig Klein, gegen den sich bereits die Zeitgenossen in seltener Einmütigkeit verwahrten. Als Wehl 1849 seinen Aufsatz über die nichtsnutzige Kritik schrieb, in dem er der Kritikerschaft die Verantwortung für das Absinken des kulturellen Lebens aufbürdete, berief er sich zum Beweis namentlich auf Klein. *Dieser Schriftsteller, dem Geist und Talent nicht abzusprechen ist, dem es aber leider an Geschmack gebricht, wird in der Theaterwelt der Marat der Kritik genannt, weil er mit einer Grausamkeit und mit einer Art von bestialischer Leidenschaft richtet, die merkwürdig sind. Er mordet, er zerreißt, er zerfleischt die neuen Productionen der dramatischen Dichter. Er guillotinirt die Stücke förmlich und zwar mit so vielem Aufwand von Einfällen, Bonmots und Epigrammen, daß er das Publikum dadurch unterhält und belustigt.*

Über Klein konnte es selbst vom mildesten Standpunkt aus betrachtet kaum ein einigermaßen günstiges Urteil geben. Das Publikum stimmte damit überein und rächte sich an dem verhaßten Mann gründlich, als am 5. April 1848 im Berliner Theater sein Stück DIE HERZOGIN gespielt vielmehr gerade nicht (zu Ende) gespielt wurde. Die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG wußte über diese sensationelle Aufführung zu melden, eine solche Hinrichtung eines Autors wie an diesem Abend diejenige Kleins sei etwas ganz Ungewöhnliches gewesen. Der Einsender sprach geradezu von einem Blutgericht, das die Berliner über Klein abgehalten hätten, *wie es in den Theaterannalen Berlins und Deutschlands kaum noch mit solcher Leidenschaft der Verachtung und Wegwerfung über einen Autor gesprochen sein möchte.* Der Verfasser sei durch seine zynischen und halb unsinnigen Theaterkritiken diskreditiert gewesen, doch habe das Mißfallen in erster Linie dem Stück gegolten, das in für die Aufregungen der damaligen revolutionsähnlichen Bewegungen

durchaus unangemessener Weise auf die Maitressenwirtschaft anspielte. Stilistisch schlösse es sich an die Eseleien des Theaterkritikers der LESE-HALLE an, und das Publikum habe in diesem Falle eben deutlich gemacht, daß es auch vom Dichter einen Anschluß an die geistige Organisation der neuen Zeit verlange. Kleins Stück konnte vor Anpfiffen und Unterbrechungen nur halb ausgespielt werden, wobei die selbst für Berliner Verhältnisse auffallende Härte der Ablehnung den Aufregungen des Tages zugute gehalten werden mußte.

Vorsichtiger, wenn auch gleichermaßen entschieden urteilte Devrient über Klein, mit dem er persönliche Verbindungen unterhielt. *Er hat mich so schonungslos angegriffen wie noch nie ein Mensch, aber ehrlich; seine geistreiche Schärfe ist anregend, und ich kann auch das vertragen.* So notierte sich Devrient noch am 15. November 1841 über eine Kleinsche Attacke auf eine seiner dramatischen Arbeiten. Bald aber erkannte er nur noch *Partei und Gegnerschaft* in Kleins journalistischen Artikeln *(... es ist ihm unmöglich, irgend etwas anzuerkennen). Ich las die Zeitung und Kleins boshafte Kritik über »Monaldeschi«. Wozu druckt und liest man dergleichen, doch nur aus Schadenfreude. Daß ein so geistreicher Mensch auch nur die abgetretenen Wege bissiger, witzemachender Hudelei einschlägt! Ein Richter, der über eine Streitsache von 5 Reichstalern beim Urteile Witze machte, sich schadenlustig zeigte, würde sich vor den gemeinsten Leuten entwürdigen, und dem Kunstrichter, der über das Höchste, über den lebendig gestaltenden Geist urteilt, wird es kaum verdacht, wenn er satirisch, ironisch, mit bitterster Leidenschaftlichkeit Kunstwerk und Künstler zu vernichten trachtet und gegenseits, was er beschützen will, mit Übertreibungen zu heben sucht. Unsere Kritiker benehmen sich wie Advokaten, nicht wie Richter. Aber vom Advokaten weiß man, welcher Partei er dient, er bekennt sich offen dazu; der Kritiker stellt sich unparteiisch. So ist er ein elender Diener der Schadenlust und der Neugierde des Publikums, anstatt der Lenker seines Geschmacks zu sein,* schrieb Devrient am 18. Mai 1842. Darüber kam es am 18. September zu einer Aussprache. *Klein kam auf seine Theaterkritiken, machte mir Vorwürfe, daß ich sie nicht läse. Ich versprach, ihm nächstens den Grund zu sagen. Er verlangte, ihn sogleich zu wissen, drang darauf, und da sagte ich ihm geradezu, wie sein boshafter, scharfer Schimpfton, der nur Wiederholung des gewöhnlichen Rezensentenwesens sei, mich abschrecke. Er nütze damit gar nichts, mache sich nur zum Diener der allgemeinen Schadenfreude, aber weder bei Publikum noch bei Schauspielern gewänne sein Wort dadurch Kredit. Nun ging eine heftige Debatte los, er verteidigte seine Intentionen, ich meine Ausstellung, die Frauen unterstützten mich tapfer, es war ein Teufelslärm, der damit endete, daß er mir aufrichtig dankte und versicherte, wir hätten ihm Bedenken gegeben. Das war hübsch von ihm.* Über Kleins Stück DIE HERZOGIN, das der Verfasser 1846 in Dresden einreichte, urteilte Devrient milder als später das Berliner Publikum, das nur bestimmte politisch unerfreuliche Saiten für sich heraushörte. *Überreich an Witz, eine Hetzjagd von Epigrammen, aber eine unklare, auf schwachen Motiven laufende Intrige, verwirrt, gezwängt und ohne eigentlich dramatisches Interesse. Ein scharfes Pasquill auf die Höfe, unerquicklich scharf, bis zum Zynischen. Auch dies Talent soll dem Theater nichts nützen.*

Klein, der 1847 siebenunddreißig Jahre alt war, nahm die Kossaksche RIENZI-Kritik in der ZEITUNGS-HALLE zum Anlaß, auch Wagner in den Kreis seiner pamphletistisch abgehandelten Objekte einzubeziehen (und benutzte dazu ein Vokabular, das schon in einem anonymen HOLLÄNDER-Bericht von 1844 auftauchte, der damit seinen Verfasser verriet). Daraus entwickelte sich ein längerer Zeitungsstreit mit vielen unerfreulichen Nebenerscheinungen.

k) Carl Gaillard, Carl Schröder

Eine Sonderstellung unter der Kritikerschaft des damaligen Berlin nahm Carl bzw. Karl Gaillard ein. Gaillard war Mitbesizer der Musikhandlung Challier & Co. und widmete sich mit vieler Leidenschaft und wenig Glück der Dichtkunst. OTTAVIO GALFAGNIA, NORBERT SCHRECK und RIENZI waren die Ergebnisse seiner dramatischen, die TSCHERKESSENLIEDER die seiner lyrischen Anstrengungen. Damit immer noch nicht voll beschäftigt, gab der rastlos tätige Mann im Jahre 1844 eine BERLINER MUSIKALISCHE ZEITUNG heraus, die seit langer Zeit endlich auch der Stadt Berlin wieder ein eigenes Musikfachblatt bescherte. Gaillard schrieb witzig, direkt und freimütig; aber die Auflage seiner Zeitung blieb äußerst gering und dürfte kaum über achtzig Abonnenten hinausgekommen sein, ein Zeichen dafür, daß sich Gaillard dem herrschenden Berliner Konservativismus nicht anpaßte, sondern eigene Wege zu gehen versuchte, die sich negativ zu Buche schlugen. So konnte Gaillard den besonderen Ruhm für sich in Anspruch nehmen, der erste Musikredakteur gewesen zu sein, der sich aus Überzeugung und bedingungslos zu Wagner hingezogen fühlte, der sogar von Berlin nach Dresden eigens zur Uraufführung des TANNHÄUSERS reiste (was die zeitgenössische Presse als etwas Besonderes vermerkte!) und der die ersten größeren fachwissenschaftlichen und unmanipuliert freundlichen Artikel über Wagner schrieb bzw. schreiben ließ. Zeitweilig war Gaillard der Berlinkorrespondent der SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT. Damals gelangten aus Berlin auch keine ungünstigen Nachrichten über Wagner in die Leipziger Redaktion. Das änderte sich mit dem Korrespondentenwechsel Mitte der vierziger Jahre. Nachdem erst Wüerst Gaillard abgelöst hatte, flachten auch die Berliner Korrespondenzen in den charakteristischen bösen, ironischen Ton ab, den die SIGNALE ebenso wie Wüerst liebten.

Gaillards Zeitung ging so schlecht, daß sich das Verlagshaus Bote & Bock 1846 zur Herausgabe einer »neuen« Berliner Musikzeitung entschloß, mit der Gaillard bald wegen des Zeitungstitels in siegreich beendete prozessuale Streitigkeiten geriet. Die Bote-Zeitung mußte den Titel ändern. Das dauerte aber nur ein Jahr, dann hatte die neue Berliner Zeitung die alte so gründlich überflügelt, daß Gaillard nichts mehr übrigblieb, als sein Blatt an Bote & Bock zu verkaufen, die ihrer Zeitung jetzt den alten Titel zurückgaben. Gaillard starb schon bald danach am 10. Januar 1851 an der Schwindsucht, nachdem er sich in den letzten Lebensjahren besonders rastlos als Stadtverordneter eingesetzt hatte. Mit Gaillard verlor Wagner den ersten der ihm bedingungslos ergebenen Journalisten, dem er sogar bei Gelegenheit (geringfügigen) Einfluß auf seine Arbeit einräumte. Wagner widmete später seinem »armen älteren Freund«, der ihm noch 1847 *bei mancher Widerwärtigkeit rüstig aber durchaus machtlos zur Seite* stand und *von seiner Treue und Sorgsamkeit für mich auch unter den schwierigsten Umständen nie gewichen war*, einige freundliche Zeilen, ohne sich über Gaillards dramatische Drittrangigkeit, seine nicht unbedingt hoch stehenden Kenntnisse und seine tatsächliche Einflußlosigkeit irgendwelcher Illusionen hinzugeben.

Auch Carl Schröder zählte zur Gruppe der wagnerfreundlichen Berliner Kritiker. Schröder war ein noch sehr junger Mann, der aus der Schule von Adolf Bernhard Marx kam und Gaillard nahestand, für dessen Zeitschrift er auch schrieb. Als nachheriger Korrespondent der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK wurde sein Name dort mit im Titelblatt genannt. Aber Schröder verstarb noch vor Gaillard 1850 im Alter von erst 27 Jahren. Ob er zu Wagner in Beziehungen gestanden hat, läßt sich nicht beweisen.

Fast war es ein abergläubisch machendes Kuriosum, daß drei der wichtigsten, weil einsatzbereitesten und unterschiedlich begeisterten Wagner-Kritiker und Wagner-Freunde im kurzen Zeitraum von knapp drei Jahren an derselben Krankheit, der Schwindsucht, wegstarben: 1850 Carl Schröder, 1851 Carl Gaillard und 1853 Theodor Uhlig.

Drittes Kapitel

Holländer 1844

I. Umstände

1. Die Vorgänge

Die Vorgänge um die Berliner HOLLÄNDER-Aufführung sind mit denen um die Dresdner Uraufführung eng verbunden gewesen. Ursprünglich sollte der RIENZI in Dresden, der FLIEGENDE HOLLÄNDER in Berlin uraufgeführt werden. Beide Zusagen verdankte Wagner Meyerbeer, aber die weitere Entwicklung verlief anders als es sich die Komponisten gedacht hatten.

Unter dem 27. Juni 1841 sandte Wagner das Buch zum HOLLÄNDER an den Berliner Intendanten, den Grafen von Redern, und lieferte ihm fünf Monate später, am 20. November 1841, auch die inzwischen fertiggestellte Partitur nach. Zusätzliche Briefe an den Intendanten, an Meyerbeer und an den preußischen König gingen mit.

Der Brief an den Monarchen wimmelte von Ergebenheitsadressen und Schmeichelfloskeln untertänigster Art. Aus ihnen sprach die Angst, zum Erfolg kommen zu müssen. Wagner schien gute Gründe für Besorgnisse zu haben. Vorangegangen waren gescheiterte Versuche, die Opernbühnen von München und Leipzig auf die Oper aufmerksam zu machen. Man versicherte ihm, sie eigne sich nicht für Deutschland. *Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen im Stande sind.* Aber außer Wagners eigenen Mitteilungen in der AUTOBIOGRAPHISCHEN SKIZZE gibt es darüber keine Zeugnisse. Nun stellte er seine Partitur am 21. Oktober 1841, die Ouvertüre sogar erst Mitte November fertig. Da sie wenige Tage später nach Berlin abging, konnte er also nach München oder Leipzig unmöglich etwas anderes als gleichfalls wie nach Berlin das Opernbuch geschickt haben, um dabei die Nachlieferung der Partitur zu ermöglichen. Ob Wagner wirklich geglaubt hat, ohne weitere Empfehlung als unbekannter Mann von München oder Leipzig aus nur auf sein Buch hin einen Kompositionsauftrag zu erhalten, bleibe dahingestellt. Jedenfalls bekam er von Berlin keinen, von München und Leipzig umgehend ablehnenden Bescheid. Damit war die Partitur ausschließlich für Berlin frei. Das Schweigen der Berliner Intendanz ließ ihm noch eine Spur von Hoffnung, wenigstens in eine nähere Prüfung zu gelangen, wenn erst seine Oper dort vorlag. Mit dem Brief an den Monarchen machte er die nötige Propaganda für sich, überhaupt einmal bemerkt zu werden, mit dem Brief an Meyerbeer sicherte er sich unter den üblichen devot lobpreisenden Randbemerkungen dessen Unterstützung, die ihm Meyerbeer auch postwendend zusagte.

Meyerbeer schaltete sich tatsächlich ein, erlangte, wie versprochen, die Partitur und empfahl sie am 9. Dezember 1841 angelegentlich dem Berliner Intendanten. Das war die Entscheidung. Denn was sich Wagner mit der Verzögerung ausrechnete, seine Sache sei nicht vorgetragen oder noch nicht entschieden worden, beruhte auf einem Irrtum. Graf Redern hatte das Textbuch erhalten und an den Berliner Regisseur Karl August Freiherrn von Lichtenstein zur Beurteilung übergeben. Der erstattete auch recht schnell sein Gutachten. Es befand, wie in München und Leipzig auch, den Operntext für untauglich. Als erschwerend wies Lichtenstein auf den als Opernkomponist unbekannten Namen Wagners hin und hielt es für gewagt, auf Wagners Anerbieten einzugehen. Das war bereits am 2. August 1841 gewesen. Mit der Übersendung der Partitur und dem Eingreifen Meyerbeers im richtigen und letzten Augenblick, bevor Wagner auch noch von Berlin aus einen ungünstigen Bescheid erhielt, wurde Lichtensteins Urteil zunächst in Frage gestellt. Kapellmeister Carl Wilhelm Hennig bekam jetzt die Musik zur Beurteilung vorgelegt und seine Entscheidung fiel so eindeutig zu Gunsten Wagners aus, daß Lichtenstein überstimmt war und seine neuerlichen Einwände — Musik ohne Pause, Längen in der Musik, das Nebeneinanderliegen der beiden Seeschiffe — das

Hennigsche Gutachten vom 9. Januar 1842 unter der Autorität Meyerbeers nicht mehr aufheben konnte.

Schon am 14. März 1842 erhielt Wagner von Redern die Uraufführungszusage: aber die Entwicklung verlief weniger erfolgreich als sie sich für Wagner angelassen hatte. Graf Redern trat als Intendant ab und sein Nachfolger wurde ausgerechnet jener Münchner Intendant, der wenige Monate zuvor den HOLLÄNDER als für die deutsche Bühne ungeeignet hatte ablehnen lassen. Erteilte Zusagen mußte der neue Mann, Küstner, zwar erfüllen; er strengte sich dabei aber so wenig an, daß die Monate untätig dahinliefen. Zwischen Küstner und Meyerbeer kam es über ihre Einfluß- und Bestimmungsrechte bald zu erbitterten Auseinandersetzungen, die Meyerbeers Entscheidungsspielraum erheblich einschränkten, und zu allem Überfluß brannte am 13. August 1843 auch noch das Berliner Hofoperntheater ab. So verlor Berlin die Uraufführung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS an Dresden und die Wagner gemachten Versprechungen gingen erst am 9. Januar 1844 recht widerwillig lustlos in Erfüllung. Nach der zweiten Vorstellung (11. Januar 1844) ließ man die Oper trotz ihres Erfolges für sechs Wochen liegen, und nach weiteren zwei, Wilhelmine Schröder-Devrient zu dankenden Aufführungen vom 23. und 25. Februar wurde der HOLLÄNDER gegen den Protest von Presse und Publikum und ohne Angabe triftiger Gründe liquidiert.

2. *Berliner Holländer-Rätsel. Der manipulierte Mißerfolg*

Wie für Kassel gab auch für Berlin die Frage nach dem wirklichen Erfolg des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS ungelöste Rätsel auf. Warum wurde der HOLLÄNDER nach der vierten Vorstellung, wie es schien unnötigerweise, abgesetzt? Schon die Zeitgenossen haben sich darüber gewundert, ohne eine Erklärung dafür zu finden. Soviel jedenfalls war sicher: die Berliner begrüßten die neue Oper zwar nicht mit Enthusiasmus, aber sie lehnten sie auch nicht ab und stimmten sich damit auf eine für ihre besondere Denkungsart charakteristische Mischung von zuwartender Aufgeschlossenheit für romantische Erweckungen und vorsichtiger Zurückhaltung dem noch Unbekannten gegenüber ein. Die Mißerfolgsmeldungen kamen ausnahmslos der mißgünstigen sächsischen Heimatpresse in Dresden zu — wie auch hätte die ABEND-ZEITUNG einen Wagnererfolg in Preußens Hauptstadt zugeben können! In Wirklichkeit ließen selbst solche Kritiker wie Rellstab, Rousseau oder Wehl, die vom HOLLÄNDER nicht sehr begeistert waren, keinen Zweifel am Interesse der Berliner für die Oper entstehen, wenn es auch nicht zu einer echten Erfolgsmeldung reichte. Aber der Kassensturz genügte. Gaillard bezeugte noch für die letzten beiden Vorstellungen ein bis auf den letzten Platz gefülltes Haus, anders also als in Hamburg, wo der Besucherstrom nach einigen Vorstellungen sichtlich nachließ. Gaillard fand allein schon vom kommerziellen Prinzip aus das Weglegen der Oper absurd; denn wenn der HOLLÄNDER auch seiner Meinung nach auch aus Mangel an schönen Melodien im italienischen Sinne keine Volks- oder Zugoper werden konnte, so sollte sie sich doch über Jahre hin auf dem Repertoire zu halten vermögen. Beobachtete man anderthalb Jahre später in Dresden, wie sich der TANNHÄUSER nach zweifelhaftem Erfolg durch Beharrlichkeit der Intendanz von Mal zu Mal beim Publikum festigte, so hätte man die bewiesenermaßen von Aufführung zu Aufführung steigende Anteilnahme der Berliner an der Oper anders deuten können als es die Berliner Intendanz tat. Die Dankbarkeit der Partien für die Sänger stellte nicht einmal Rellstab in Abrede und seine anfänglichen Vorbehalte gegen die angebliche Rätselhaftigkeit des Werkes räumte er bald wieder aus. Die Intendanz jedoch kümmert das wenig. Nach den beiden von Wagner selbst dirigierten Aufführungen ließ man die Oper fallen. Nach sechs Wochen holte die Schröder-Devrient sie wieder hervor. Rellstabs neuerlicher Bericht vom 26. Februar 1844 wurde mit der Bemerkung eingeleitet, der HOLLÄNDER habe länger ruhen müssen, als es einem Kunstwerk gegenüber billig sei — auch er also wunderte sich.

Zunächst glaubte man an Nachteile aus Gastspielverpflichtungen. Für den gleichfalls gastsingenden Münchner Härtinger war im HOLLÄNDER keine Partie. Um die Fristen einzuhalten, die durch die Urlaubsgrenzen gesetzt wurden, sah man sich zu einer Koordinierung von Schröder-Devrient und Härtinger genötigt. Dazu mußte man auf die HOLLÄNDER-Oper verzichten. Aber Härtinger ging nach München zurück, und trotz Anfragen und Protesten erschien der HOLLÄNDER nach wie vor nicht auf dem Spielplan, und wieder erhob sich die Frage nach dem Grund für diese objektiv nicht vertretbare Entscheidung.

Wagner hat sein Leben lang behauptet, das Verschwinden des HOLLÄNDERS von der Berliner Bühne sei manipuliert worden. Die Zusammenhänge dürften ihm recht geben. Daß Wagner den Schuldigen in der falschen Richtung suchte, beschleunigte die Auseinandersetzung mit Meyerbeer und gab ihr jene so peinlichen schrillen Nebenakzente. Tatsächlich trug Meyerbeer an Wagners Mißerfolg Mitschuld, aber anders, als Wagner es sich dachte; denn Wagner war lediglich in die Schußlinie der Meyerbeer-Küstnerschen Streitigkeiten um die Macht hineingeraten, in denen er Partei bildete, weil Küstner aus zweifachem Grund nicht an einem Erfolg der HOLLÄNDER-Musik gelegen sein konnte. Küstner amtierte erst wenige Monate. Man hatte ihn aus München geholt, wo er zum ersten Male auf den von Wagner der bayrischen Residenzoper angebotenen FLIEGENDEN HOLLÄNDER gestoßen war. Unter einem törichten Vorwand, der sich bald als falsch herausstellte, lehnte er die Oper ab; in der Folgezeit nahm Graf Redern sie auf Empfehlung Meyerbeers in Berlin an und Küstner mußte in Berlin ausführen, was er sich in München auszuführen gerade erst geweigert hatte. Küstner nahm den HOLLÄNDER also gezwungenermaßen und besorgte für die Oper nicht mehr, als er dem Buchstaben des Gesetzes nach zu tun verpflichtet war. Wahrscheinlich hätte er die Oper schon nach den ersten beiden Vorstellungen wieder abgesetzt; denn die beiden noch folgenden Nachspielungen kamen allein auf Wunsch der Schröder-Devrient zustande, der es darum ging, in der Rolle der Senta zu glänzen, aber kühl aufgenommen wurde. Dann hatte der HOLLÄNDER endgültig in Berlin ausgesegelt.

Die Angst, den Erfolg dieser Oper nicht zugeben zu dürfen (wobei natürlich nicht von der Hand zu weisen ist, daß Küstner die entsprechenden Partien in der autobiographischen Skizze Wagners gekannt hat, die die Begründung der Ablehnung in für den Betroffenen peinliche Weise bloßstellte — *Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen: von München und Leipzig erhielt ich abschlägige Antwort: die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen im Stande sind.* —, und sich dadurch zusätzlich gereizt zur Probe aufs Exempel herausgefordert fühlte) und sie deshalb um jeden Preis zu Fall bringen zu müssen, bildete aber nur den einen Grund für das Mißbehagen an Wagner. Der andere bestand in den schweren Konflikten, die Meyerbeer gerade eben mit Küstner austrug. Der Opernbeherrscher und Generalmusikdirektor Meyerbeer lehnte es ab, sich dem Intendanten zu beugen. Aus dem Streit um die Entscheidungsbefugnis war eine Prestigefrage geworden. Meyerbeers Generalangriff auf den Intendanten scheiterte. Der König selber griff ein und führte eine Amtspflichtverteilung zugunsten Küstners herbei. Küstner triumphierte und spielte den Herrn. Auf welcher Seite der durch Meyerbeer empfohlene Wagner stand, konnte für Küstner keine Frage sein, und nach der Meyerbeerschen Empfehlung durfte Wagner erst recht nicht auf Unterstützung durch

Küstner rechnen. Zu diesem Zeitpunkt konnte ihm also auch Meyerbeer nicht mehr helfen, der genug mit sich selber zu tun hatte. Damit stand alles gegen, nichts für Wagner, und die sonst allmächtige Meyerbeerunterstützung wäre nur geeignet gewesen, in allem das Gegenteil vom Gewünschten zu erreichen.

Wagner hat Meyerbeer später beschuldigt, in Berlin weniger als möglich und sogar gegen ihn gewirkt zu haben. Wir wissen heute, daß Wagners Vermutungen falsch gewesen sind. Blieben Wagner die Spannungen zwischen Meyerbeer und Küstner, über die man sogar in der Zeitung nachlesen konnte, wirklich unbekannt, oder unterschätzte er Meyerbeers taktische Schwierigkeiten — jedenfalls konnte ihm Meyerbeer im Jahre 1844 nicht weiter helfen als er es ohnedies schon getan hatte. Die Oper zu spielen oder nicht zu spielen war schließlich eine Entscheidung, die ausschließlich beim Intendanten lag. Sie fiel gegen alle Vernunft zuungunsten der HOLLÄNDER-Musik aus, weil Küstner nachträglich ein Alibi für seine Münchner Fehlentscheidung benötigte und ihn (wie Lichtenstein) ein dauernder Erfolg des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS bloßgestellt hätte. Küstner mochte dabei um so leichter gegen Wagner entscheiden, weil eine Aktion gegen einen Meyerbeerschützling, als der Wagner damals noch galt, gleichzeitig eine Aktion gegen Meyerbeer selbst war, vor dem er sich bei dieser Gelegenheit wieder einmal als den Herrn des Instituts aufspielen konnte.

Zu dieser Deutung stimmte der Bericht Rousseaus in der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG, der überraschend einseitig auf die Linie Küstners einschwenkte. Bis in die erfreute ABEND-ZEITUNG hinein wunderte man sich, daß ausgerechnet dieser als human geltende Mann so energisch gegen Wagner auftrat und seine für die ALLGEMEINE PREUSSISCHE ZEITUNG ungewöhnlich polemisch angelegte Ablehnung im Reigen aller bekannt gewordenen Berliner HOLLÄNDER-Berichte den höchsten Grad an Schärfe enthielt. Die Gründe dafür lagen auf der Hand: natürlich konnte sich der loyale Berichterstatter einer offiziellen Staatszeitung schlecht gegen die sich in Sachen Wagner offenbarende Kulturpolitik der Intendanz stellen. Gegen Rousseau in erster Linie richtete sich die spätere Apologie Gaillards, der sinnigerweise bald zum erbittertsten journalistischen Gegner des eisern regierenden Intendanten wurde. Daß Rousseau soviel Raum benötigte, um gerade auch das Textbuch Wagners schlecht zu machen, lag dabei nicht anders als im besonderen Interesse des Regisseurs Lichtenstein wie des Intendanten Küstner. Sogar von hier her schloß sich also der Ring zuungunsten Wagners. Fühlte sich Rousseau selber bei der Sache nicht ganz wohl, und nahm er deshalb die nächste Gelegenheit wahr, über den TANNHÄUSER mit Wagner in eine von diesem offensichtlich abgelehnte persönliche Bekanntschaft, wenigstens aber in einen Briefwechsel einzutreten?

3. Akustische Nachteile oder Überinstrumentierung?

Weit mehr als die Dresdner und Kasseler Kritiker wunderten sich die Berliner Berichterstatter über die rauhe Instrumentierung, über die massiven Effekte und damit über den Lärm, der vom HOLLÄNDER ausging. Man sei in Berlin, so behauptete der besonders erbitterte Zeitgenosse, der Wagners Hinrichtung in der ABEND-ZEITUNG betrieb, durch Spontini an einiges gewöhnt worden; aber gemessen am Lärmaufgebot und der Abnutzung von Pauken und Blech im HOLLÄNDER verfertige Spontini Kammermusik. Der Vorwurf war aus zwei Gründen nicht einmal lächerlich übertrieben; denn abgesehen davon, daß Wagner später die ursprünglich bedenkenlosere Instrumentierung erheblich milderte, hatte Berlin im Jahre 1844 den Opernhausneubau noch nicht fertiggestellt, so daß die Aufführungen nach wie vor im Schauspielhaus stattfinden mußten, das keinen ausreichenden Orchestergraben besaß. Für die HOLLÄNDER-Musik zwang das zu einem mißhelligen Kompromiß. Wagner setzte die Blasinstrumente nicht als Füllstimmen, sondern nach Meyerbeerart auch zur Melodieführung ein. Also konnte man auf sie nicht verzichten; da aber aus Platzmangel ebensowenig das ganze Orchester aufgestellt werden konnte, waren Verminderungen ausschließlich am Streicherkörper anzubringen, den man auf diese Weise bis auf die Hälfte seines Bestandes zusammenschrumpfen ließ. Der Klang verlor damit jede Ausgewogenheit und unterlag hilflos einem übermächtigen Bläsermassiv.

Das Rätsel der angeblichen Überinstrumentierung des HOLLÄNDERS, wie es sich in dieser Form nur für Berlin stellte, löst sich also auf recht einfache Weise: die akustischen Bedingungen im Berliner Schauspielhaus, unter denen der HOLLÄNDER bestehen mußte, waren zu ungünstig, als daß sich eine noch zumal so neuartige Oper ohne weiteres hätte zum Verständnis bringen können. Die besseren Berliner Kritiker erkannten das Mißverhältnis zwischen Werk und Wiedergabe, und an der Art, ob und wie sie es ihren Lesern mitteilten, ließ sich unmißverständlich der Grad ihrer Unvoreingenommenheit und damit ihre wahre Einstellung zu Wagner ablesen. Rellstab, Wehl und der mißgünstige ABENDZEITUNGS-Polemiker verloren über die für Wagner niederschmetternden akustischen Tatbestände kein Wort, Schmidt und Rousseau informierten darüber unterschiedlich zwingend, Carl Gaillard benutzte sie als Grundlage seiner späteren Apologie. Wenn Gaillard dann behauptete, der Brand des Opernhauses sei Wagners Unglück gewesen, so stimmte das allerdings nur bedingt und nur so weit, wie es die Aufführung selbst anging — das wirkliche Unglück für Wagner war nämlich nicht der Opernhausbrand, sondern der Intendant Küstner.

II. Ein Berliner Hauptthema: das Textbuch

Die Hitzigkeit, mit der weite Kreise der maßgebenden Berliner Kritik mehr noch über das Buch als über die Musik zum HOLLÄNDER befanden, war wohl nur mit ihren eigenen schriftstellerischen Bemühungen zu erklären. Von Wehls geistreichelnden Wortverspieltheiten in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT und der Leipziger DEUTSCHEN THEATER-ZEITUNG sei dabei nicht einmal so sehr gesprochen. Immerhin sah Wehl die Zusammenhänge zwischen der Ahasverlegende und der Holländersage, darüber hinaus fand er die Bearbeitung eines, wie er zugab, glücklich gewählten Stoffes nicht drastisch genug. Was er darunter verstand, erläuterte er in der DEUTSCHEN THEATER-ZEITUNG: Wagner habe das Tiefschauerliche und das Gespenstische im Text und vor allem in der Musik nicht richtig erfaßt, Wagner sei von der Musik ausgegangen und hätte den »Zauber« zerstört, als er sich den Text schrieb. Das lief dann auf die Grundsatzfrage von der möglichen Personalunion von Dichter und Musiker hinaus, die von der Berliner Kritik allgemein verneint wurde.

Man muß die zeitgenössischen Opernbücher dagegenhalten, um das Ungerechte dieser Vorwürfe gerade aus der Librettosituation von 1844 zu ermessen. Der Aufstand der Schriftsteller gegen den Musiker war im vollen Gang, und sie warfen ihm Versäumnisse vor, die sie bei den von der Zunft hergestellten Opernbüchern großmütig übersehen hätten. Rousseaus Rezension bildete dafür das beste Beispiel.

Rousseau machte aus seiner Opernkritik fast eine Buchbesprechung mit eigenen literarischen Ausflügen, Quellen- und Literaturangaben, die dem Leser in gelehrtem Aufriß die Vorgeschichte der Holländerlegenden-Literatur erzählen wollte. Kurioserweise fehlte in dieser Aufstellung Heinrich Heine, nicht aber Irving und Marryat; natürlich — Rousseau schrieb in einer Staatszeitung und Heine war verboten, möglicherweise auch nahm ihn Rousseau nicht wichtig. Die ironische Zerfledderung des Stoffes durch Heine konnte ihn kaum abstoßen, denn er warf doch Wagner ausgerechnet vor, einen humorlosen Stoff vertont zu haben — hätte sich ihm da nicht die Heinesche Fassung anbieten müssen, die Gespenstisches und Ironisches miteinander verband?

Auch Rousseau, dessen Bericht früher als derjenige Wehls erschien, sah die enge Verbindung zwischen Ahasver und Holländer, er erkannte die schlichte Prunklosigkeit der Wagnerschen Gestaltung, ein einfaches Märchen ausschließlich aus künstlerischem Selbstbewußtsein ohne Aufwand, Effekte, Intrigen, Ballett und eingreifenden Chor nachzuzeichnen, und er betonte dabei, diejenigen hätten sich geirrt, die meinten, ein solcher Stoff in solcher Durchführung könnte in Berlin kein Verständnis erzielen.

Aber Rousseau warf Wagner einen zu weit ausgearbeiteten Text vor, weil seiner Meinung nach der Operndichter nur andeuten, nicht, wie angeblich Wagner, Einzelheiten ausmalen dürfe; er beklagte Wortbildungen, die der Vertonung widerstrebten und dadurch zu große Schwierigkeiten bereiteten, unmittelbare Verstöße gegen die Poesie: keine Abwechslung im Versmaß, nur gestreckte Zeilen, kein Wechsel der Situationen. Vollends ungenügend fand Rousseau die Motivierung. Er sträubte sich gegen eine Senta, die sich so in ein Bild verliebt, daß sie um seinetwillen einen frischen lebensfrohen Jägerburschen ausschlägt und dem plötzlich auftauchenden Original gegenüber sofort willenlos wird; er sträubte sich gegen ein Gespenst als »ein denkend Gedachtes«, das eine Geliebte, die ihm keineswegs treulos geworden ist, nur deshalb verläßt, weil es eine mißverständliche Redewendung aufschnappt. Aus dem Bericht ging nur zu wortreich Rousseaus Abneigung gegen alle Art von Schauer- und Gespensterthematik hervor, wie sie wohl

auch Küstner abstieß, und fast schulmeisterlich-besorgt empfahl er Wagner für die Zukunft andere Stoffe, die weniger mit Callotschen und Achenbachschen Farben gemalt seien — Rousseau meinte Andersens »wunderliebliche« Seemärchen, namentlich das von der Seejungfrau, also Literatur, die den romantischen Schauergedanken ins Biedermeierliche verfremdete.

Rousseaus Überlegungen waren der französischen Situationenlibrettistik verpflichtet. Er vermißte bei Wagner Gelegenheit zu lyrischen Empfindungen und verschiedenartigen Affekten. Das Sujet schien ihm sogar unmusikalisch und ohne rechte Bühnenkenntnis verarbeitet zu sein, die Handlung schritt ihm zu langsam fort, im zu wortreichen Text fehlte es ihm an dramatischen Situationen und Effekten. Wohin Rousseau auch blickte, er sah nur die Mißgriffe eines talentvollen Komponisten, dem die Neigung zum Verhängnis geworden sei, Neues und Originelles schaffen zu wollen. Von all dem, das die Wagnersche HOLLÄNDER-Dichtung tatsächlich an bahnbrechend Neuem enthielt, bekam Rousseau nicht das mindeste mit.

Rellstab zeigte sich weniger negativ fixiert, außerdem war er vorsichtiger. Von Ahasver wußte er nichts, auf prunkvolle Literaturableitungen verzichtete er, und um Wagners Buch abzulehnen benötigte er nur wenige Zeilen. Während aber Rousseau noch begründete, beließ es Rellstab bei der Behauptung. Rellstab schrieb knapp und lakonisch, der Grundgedanke sei glücklich, die Ausführung nicht, auch die sprachliche Gestaltung lasse zu wünschen übrig. Wagner täuschte sich nach Rellstab über sein Dichtertum, die Götter schenkten nicht zweimal, außerdem wußte Rellstab niemanden zu nennen, der es bereits fertig gebracht hätte, Dichter und Musiker gleichzeitig zu sein — so einfach also war das; für die Berliner der VOSSISCHEN ZEITUNG mochten die Thesen als schlüssige Beweise ausreichen. Allein geistige Beweglichkeit gestand Rellstab Wagner zu, ausgedrückt in dem Wertmaßstab, das Dichten überhaupt versucht zu haben.

Die Bedeutung der Wagnerschen HOLLÄNDER-Dichtung erkannte nicht einmal Schmidt, nicht einmal Gaillard bezog sich namentlich aufs HOLLÄNDER-Libretto, als er in seiner großen Wagnerapologie nur allgemein die Personalunion von Dichter und Musiker als möglich und bei vorhandener Doppelbegabung als für die Kunst nützlich bekräftigte. Während sich Gaillard Einzelheiten ersparte und stumm blieb, fand Schmidt in seinen verschiedenen Berichten das Sujet zu düster, die Ausführung zu wortreich. Dabei beließ er es.

Als Ganzes gesehen bot die Berliner Kritik das Bild einer fast geschlossen gegen Wagner organisierten Einheit: in der Stadt Meyerbeers und Spontinis waren Bühnenbild, Handlung und Opernstil zu karg. Wagner mochte daraus falsche Schlüsse ziehen. Er behauptete später, im Jahre 1844 hätte ihm der RIENZI mehr Nutzen als der HOLLÄNDER gebracht. Daß auch das nicht richtig war, bewies der Mißerfolg des RIENZIS drei Jahre später, als die Berliner über das Ausmaß an Meyerbeerscher Bewegung erschraken.

III. Einzelstimmen — Einzelphasen

1. Rousseaus Ablehnung

Rousseaus Ablehnung der Wagneroper erfolgte kaum verhüllt und kaum gemildert und erfuhr auch nach den späteren Aufführungen mit Wilhelmine Schröder-Devrient keine Berichtigung. Anders als Rellstab und Schmidt nahmen Zeitung und Kritiker nur zur Erstaufführung Stellung, dann schwiegen sich die offiziellen journalistischen Interessenvertreter der Intendanz aus und bestätigten selbst damit noch deren Kulturpolitik des Vergessens. Der Erfolg wurde halb in Frage gestellt, das Buch gründlich verworfen, die Musik mit einigen freundlichen Worten als zu laut und zu wenig erwärmend bei einigen charakteristischen und ergreifenden Stellen abgetan, dagegen die Aufführung tüchtig gelobt und gegen den Komponisten ausgespielt, der trotz einer so guten Darstellung strekkenweise so wenig Wirkung erzielte. Bei allem eingestreuten Wohlwollen offenbarte der Bericht etwas Widersprüchlich-Agitatorisches; denn nachdem Rousseau erst einmal erkannt hatte, daß ein in den Streichern doppelt besetztes und im echten Opernhaus aufgeführtes Bühnenwerk wenigstens eine gleichmäßigere Wirkung ergeben hätte, durfte er billigerweise nicht mehr einseitig Wagner Lärm und Chaos anlasten, wo nicht auszumachen war, was der Komposition und was den akustischen Nachteilen des Schauspielhauses zuzuschreiben war. Von den Chören des 3. Aktes hieß es bei Rousseau platterdings, sie wollten sich einander durch Lärmen übertreffen. Vom Versuch, eine gewollte kompositorische Idee nachzuweisen, konnte bei Rousseau auch nicht andeutungsweise die Rede sein. Dafür war sein Urteil das entschiedendste, das damals ein Berliner Kritiker über den FLIEGENDEN HOLLÄNDER fällte. Alle anderen Kritiker, auch Rellstab, schienen sich nicht sicher zu sein und ließen wenigstens noch offen, ob man dem Werk nicht mit neuerlichem Hören oder unter besseren akustischen Bedingungen oder gar bei Einnahme eines anderen Grundsatzstandpunktes zur modernen Kompositionskunst gerechter zu werden vermöchte. Rousseau bildete die Ausnahme. Gründe, gegen seine sonstige Art eine Aufführung des eigenen Hoftheaters schlecht zu machen, hatte er als Journalist der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG, die wohl oder übel geheimen oder ausgesprochenen Intendantenwünschen nacharbeitete, genug.

2. Rellstabs modifiziertes Nein

Rellstabs Berichterstattung für die VOSSISCHE ZEITUNG war ein Meisterstück eines sich draus- und dreinredenden Journalismus. Keine Behauptung, die er nicht gleich danach höchst weise wieder eingeschränkt hätte, um aus einer scheinbar soliden Mischung von Lob und Tadel kritische Autorität zu gewinnen. Aber alle Einschränkungen täuschten nicht über die grundsätzlich ablehnende Haltung Rellstabs hinweg, und der feindliche Ton in seinem Urteil war zu wenig überlagert, um nicht gegen Wagner zu wirken, erst recht nicht das bißchen fadenscheinig verunglückte Witz *(Setzt er v i e r Posaunen, warum soll sein Nachfolger nicht acht, nicht zwanzig setzen — höchstens weil sie nicht s i t z e n können im Orchester!)*, der natürlich wieder auf Wortspielen beruhte.

Indem er Wagner das Talent nicht absprach, bekam er ihn um so sicherer in den kritischen Griff und konnte sich jederzeit darauf berufen, ihm gerecht geworden zu sein, das Gute als Gutes herausgestellt und das minder Gute nicht verschwiegen zu haben. Sogar die Hintertür blieb noch offen. Rellstab erklärte sich außerstande, nach einmaligem

Hören ein so neuartiges Stück wie den HOLLÄNDER in einem Anlauf richtig charakterisieren zu können, und dabei blieb er auch. Angeblich ließ er sich nicht mehr als einen Gesamteindruck entlocken. Ein Kritiker aber, der sich selbst in Frage zu stellen schien, der sich nicht unfehlbar dünkte, nicht apodiktisch auftrat, war nicht so ohne weiteres zu widerlegen, ohne daß er sich nicht im Zweifelsfall auf seine vorangestellte Einräumung hätte hinausreden können, den subjektiven Irrtum gleich vornweg als möglich zugestanden zu haben. Aber das brauchte Rellstab auch gar nicht. Seine kritische Autorität war ungebrochen, und gerade indem er sich zurückhielt, verstärkte sich sein Gewicht um ein Vielfaches; indem er nicht einfach dreinschlug, nahm man ihm jeden Gedankenweg, den er als notwendig unterstellte, ab. Das war dann im Falle Wagner die Charakterisierung vom großen Talent bei großen Verirrungen im Streben nach Edlem und Würdigem — jeder durfte sich herauslesen, was ihm paßte: den Tadel, die Verirrungen, das Talent und das Streben nach Würde, das einige Abschnitte weiter gleich auch wieder Einschränkungen erfuhr. Auf diese Weise allein konnte man sich über eine Generation lang als Kritiker halten. Dabei war Rellstab methodisch sogar im Recht. Als entschiedenster Berliner Standpunktskritiker brachte er nur seinen Standpunkt zur Geltung, der ihn auf jeden Fall absicherte und selbst noch den oder die anderen Standpunkte mit einräumte. Alle von Rellstab gleich mitunterstellten Entgegnungen trafen deshalb nicht den Kritiker, sondern nur seinen Standpunkt, der sich in seinem Falle nach der Klassik ausrichtete.

Daß Wagners HOLLÄNDER-Musik in engem Zusammenhang mit bestimmten gärenden zeitgenössischen Bewegungen der Literatur und Politik stand, die Rellstab nicht näher benannte und bei denen es nur um ein drängendes Vorwärts gehe, wollte Rellstab sehen können. Er schrieb dann jenen umstrittenen Satz nieder, den Kossak zwei Jahre später in seinem gegen Rellstab gerichteten Buch als eines der Musterbeispiele verfehlter Kritik herausgriff: die Unendlichkeit in der Kunst werde durch die Unersättlichkeit in den Mitteln erzeugt. Kossak widersprach, es müsse Unersättlichkeit in den Gedanken, nicht Unersättlichkeit in den Mitteln heißen, und von dem, was Rellstab folgen ließ, behauptete er, es seien nichts als stereotype Redewendungen, mit denen man moderne Komponisten abfertige. Rellstab bezeichnete in einem Atemzug die von ihm charakterisierte Richtung in der Musik als eine künstlerische Irrlehre, die das Edle erstrebe und alles Gemeine mit entschiedenem Haß ausschließe. Auf diese Weise baute er Konstruktionen gegeneinander, von denen die eine die andere aufhob, er erfand irreführende Redewendungen, die man auslegen konnte, wie man wollte, und die allein der Zusammenhang mit der Rellstabschen Grundüberzeugung von der Musik verständlicher machte.

Erst als es um die Einzelheiten ging, wurde er deutlicher. Er verwarf das Buch, lehnte die Personalunion von Dichter und Musiker ab, zerpflückte die Musik. Dissonanzen, unablässige Chromatik, zu starke Instrumentierung, Verlust an Form — das waren Rellstabs Argumente. Mozart, Gluck, Goethe, Raphael, Winckelmann wurden beschworen, Ruhe, Einfachheit, Klarheit, Adel der Anmut vermißt. Natürlich konnte der Kritiker Rellstab, dem selbst Beethoven, ja streckenweise Mozart zu kühn waren, nicht gut an Wagner Gefallen finden. Er fand sich abgestumpft, seine *Nerven für den feineren Genuß* zu strapaziert. Rellstabs Antwort auf den FLIEGENDEN HOLLÄNDER war ein allerdings modifiziertes, kein kategorisches Nein, es war ein Nein vom Standpunkt des Kritikers Rellstab aus, dem nur soviel an Verbindlichkeit zukam, wie man seinen Standpunkt teilte. Für die Wagner-Oper hieß das ein modernes Tonwerk im Sinne einer neuen Richtung, aber nichts für Rellstab und auch nichts für seine Leser zu sein. Als das Stück mehrmals ge-

spielt wurde, berichtete auch Rellstab wieder. Anders als J. B. Rousseau entzog er sich nicht dem neuerlichen Spruch, nahm ihm aber wieder jede Endgültigkeit. Einiges milderte er. Das Werk schien ihm zugänglicher zu werden, die Rätsel lösten sich, das Labyrinth verriet seinen Bauplan. Vom Standpunkt aber ging er auch jetzt nicht ab.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Rellstabs auffällige Bereitschaft zu einer milderen Beurteilung der Wagnerschen Oper nicht zuletzt dem energischen Widerspruch zu danken war, den seine Uraufführungskritik bei seinem Freund Eduard Devrient auslöste, der damals noch in Berlin wirkte. Zwar begeisterte sich auch Devrient nicht gerade für den HOLLÄNDER, doch schien ihm die Begabung Wagners so außer allem Zweifel zu stehen, daß er Rellstabs ganze Art, Wagner entgegenzutreten, strengstens mißbilligte. Devrient notierte darüber in seinem Tagebuch vom 23. Februar 1844: *Abends im Theater den »Fliegenden Holländer« gehört. Die Oper zeigt // eine Genialität des Komponisten, die nicht verdient, abgefertigt zu werden, wie Rellstab getan, und wie er es in beiden Zwischenakten, wo ich ihn auf dem Theater traf, verteidigen wollte. Wir stritten uns herum. Wie seltsam, daß so ein angesehener Kritiker noch heutzutage unbedingt verlangen kann, daß ein jeder Musiker denselben Entwicklungsgang wie Mozart und Beethoven nehmen soll und aus der Einfachheit heraus entstehen. In solcher Gärungszeit wie die jetzige! Der Komponist will freilich das Universum zusammenreißen und wird dadurch fast überall überspannt bis zur Peinlichkeit. Er übertreibt bis zur Langeweile, wird gesucht und kommt so in seinem Überdrange zu demselben Resultat wie Meyerbeer in seinem Raffinement, Effekt zu machen. Er muß freilich ganz anders komponieren lernen, aber ein genialer Kopf voll der interessantesten Intentionen ist er doch. Sein Gedicht ist übrigens krankhaft, oft fast kindisch.* Drei Tage später, am 26. Februar 1844, erschien Rellstabs erneute, diesmal etwas begütigende Rezension.

Hatte Rellstab Wagners Genie wenigstens erfaßt? Mitunter schien es so, je später, um so eher. Aber als seiner gesammelten Schriften zwanzigster Band MUSIKALISCHE BEURTHEILUNGEN mit seinen wichtigsten kritischen Arbeiten zwischen 1826 und 1874 und einem Vorwort aus dem Jahre 1848 erschien, fehlte Wagner darin. War er ihm nicht bedeutend genug? Scheute er sich in späteren Jahren, Urteile zu verbreiten, die ihn nicht ins rechte Licht setzten? Wahrscheinlich ging es weder um das eine noch um das andere. Im jeweiligen Jahresanhang verzeichnete er die wichtigsten Ereignisse, die Novitäten und Gastspiele. Die gesammelten Kritiken ließen aus, was neu schien. Sie gaben zur Kenntnis, was Rellstab in der fraglichen Zeit über die anerkannt Großen seiner Kunst dachte, und was entsprechend bewundernd ausfiel. Wo er sich distanzierte, schwieg er lieber und begnügte sich mit der Chronologie ohne Beiwort. Komponisten, die bei ihm ungünstig davonkamen, weil sie außerhalb seines Standpunktes siedelten, nahm er lieber gar nicht auf — im Falle der Opernnovitäten waren das sowieso alle.

3. Schmidts schwankendes Ja

Es entsprach dem Anspruch der HAUDE- UND SPENERSCHEN ZEITUNG, als einzige Berliner Tageszeitung mit einem kleinen Vorbericht auf die zu erwartende Berliner Erstaufführung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS hingewiesen zu haben. Der feste Berichterstatter für die Oper, J. P. Schmidt, schrieb nicht nur für die eigene Lokalzeitung, sondern dank seiner österreichischen und sächsischen Verbindungen auch noch für die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG und für die Leipziger ALLEGMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG. Darüber hinaus ging Schmidts Berliner Lokalbericht in viele andere Zeitungen Deutschlands ein: die angesehene HAUDE- UND SPENERSCHE ZEITUNG wurde nun einmal lieber nachgedruckt als die VOSSISCHE ZEITUNG, von der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG zu schweigen. Um die für Wagners frühe Zeit wichtigen Städte zu nennen, übernahmen in Hamburg der FREISCHÜTZ und in Kassel die KASSELSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG auszugsweise den Schmidtschen Bericht, der FREISCHÜTZ offenbar mit Zusätzen von Schmidts Hand.

Der erste Schmidtbericht erschien zwei Tage nach der Berliner Erstaufführung und war noch unbeeinflußt von den Meinungen seiner beiden wichtigsten Kollegen Rellstab und Rousseau. Schmidt schien von der Oper aufrichtig angetan zu sein und sparte nicht mit exemplarischen Bezeichnungen wie genial, originell und wunderbar. Der Stoff sagte ihm weniger zu, er war ihm zu düster und zu schaurig. Die übertäubende Instrumentalwirkung stellte er fest, führte sie aber auf die ungünstigen akustischen Bedingungen zurück, Nachteile im Szenischen auf die zu wenig tiefe Bühne, aus der man allerdings das Beste zu machen versucht hatte. An keiner Stelle seines Berichtes sprach Schmidt von Lärm, an keiner Stelle fiel ein ungutes Wort über Wagner, den er schlechterdings genial nannte und von dessen HOLLÄNDER er behauptete, seine Aufführung habe großes Verlangen auch nach seiner ersten Oper geweckt. Vor allem wenn sich Wagner die wenig gute Schreibart vorführte, mit der ihn die meisten anderen Berliner Kritiker bedachten, konnte er mit dem Bericht sehr zufrieden sein, der neben dem an sich bekannten Schmidtschen Wohlverhalten auch ein wenig von dem schon bestehenden freundlichen Briefwechsel zwischen dem Künstler und dem Kritiker getragen worden sein wird und den Hinweis auf die RIENZI-Musik sicherlich nicht ohne hilfreich gemeinte diplomatische Hintergedanken brachte.

Das aus dem Rahmen fallende an dieser Kritik war nicht so sehr der freundliche Ton, sondern die schriftlich niedergelegte Erkenntnis von der Besonderheit der Musik, um die es ging. Was Rellstab einfach nur formlos nannte, sprach Schmidt als eigentümlich und originell an. Wo Rellstab eine bloße Bewertung gab, erläuterte Schmidt die Zusammenhänge: eine Musik ohne Dialog und Rezitative in fortgesetzt deklamatorischen Gesängen, Balladen, Duetten und Chören, die den romantischen Stoff angemessen gestalteten. Was für Rellstab Verirrung bedeutete, bedeutete für Schmidt Genialität. Kein Zweifel, Schmidt war von der Wagneroper gepackt worden. Er spielte keinen Standpunkt aus, sondern öffnete sich, vielleicht sogar ein wenig gegen seinen Willen, dem künstlerischen Eindruck.

Der Hamburger FREISCHÜTZ druckte den Schmidt-Bericht am 20. Januar nach und berief sich dabei auf Meldungen in den BERLINER NACHRICHTEN, also auf die HAUDE- UND SPENERSCHE ZEITUNG. Angeblich zitierte er; aber das Zitat stimmte nur streckenweise mit dem Berliner Original überein, insbesondere sah der Schluß anders aus.

Man kann nur mutmaßen, was vor sich ging. Daß es sich um zwei Berichte handeln sollte, die der FREISCHÜTZ in einem zusammenzog, ist unwahrscheinlich; denn Schmidt hat über die Erstaufführung nur am 9. Januar berichtet, die zweite Aufführung ohne Kommentar gelassen und erst später nach dem Schröder-Devrientschen Gastspiel noch einmal Stellung genommen. Außerdem schienen Original und Nachdruck wie zwei Berichte mit gleichem Anfang und selbständigen Schlüssen. Zusammengelogen konnte sich der FREISCHÜTZ diesen Schluß aber auch nicht haben. So muß man annehmen, daß der FREISCHÜTZ nicht das Berliner Original nachdruckte, sondern eine Kopie, die Schmidt selber übersandte und die er mit handschriftlichen Zusätzen versah, um den für den FREISCHÜTZ vielleicht zu langen Berliner Originalartikel sinnvoll zu kürzen. Dadurch konnte sich der FREISCHÜTZ auf die HAUDESCHE ZEITUNG berufen und doch einen eigenen Artikel bringen, was im übrigen auch der Schreibtechnik Schmidts entsprach, der nie einen Wagnerbericht unverändert an mehrere Zeitungen gleichzeitig gab, sondern die einzelnen Korrespondenzen nach Aufbau und mitunter Bewertungsakzenten so weit veränderte, daß sie trotz Gegenstandsgleichheit echte Originalbeiträge wurden.

Der neue Schluß, den der FREISCHÜTZ-Artikel enthielt, bekam bereits leichten Apologiecharakter. Inzwischen hatte Schmidt ja ausgiebig die Meinungen Rellstabs und Rous-

seaus studieren können, die sich mit seinen Vorstellungen bissen. Möglicherweise kam er darüber mit seinen Kollegen, wie es üblich ist, sogar in ein Gespräch; jedenfalls ließ es Schmidt nicht mehr bei der reinen Beurteilung bewenden, sondern er nahm Wagner gegen den Vorwurf der Melodielosigkeit in Schutz. Die melodischen Phrasen seien etwas kurz, meinte er dazu, aber er machte bei dieser Gelegenheit mit seiner Entdeckung der Leitmotive bekannt, die sonst keiner der Berliner Kritiker beobachtet hat: Schmidt sah erstmals die Zusammenhänge zwischen Melodie- und Handlungsführung, er erkannte die Hornthematik als Holländermotiv und bekam in Umrissen auch schon die neuartigen Beziehungen zwischen der Ouverture und dem Drama mit. Es war die unter den damaligen Umständen wohl beste Widerlegung der Melodievorwürfe und gleichzeitig Bestätigung seiner eigenen Ausnahmestellung als sorgfältiger und aufmerksamster Berliner Musikkritiker. An seiner grundsätzlich günstigen Einstellung zum FLIEGENDEN HOLLÄNDER hatte sich bis dahin noch nichts geändert.

Ob nun Schmidt einen Unterschied zwischen Laien- und Fachzeitschriften-Berichterstattung machte, ob er die wenig freundliche Einstellung der Wiener zu Wagner berücksichtigte oder ob ihm nach Kenntnis der absprechenden Urteile seiner Kollegen Zweifel an der Richtigkeit seiner Meinung kamen — sein Bericht für die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG einen Monat später, also vor Gaillards Apologien, fiel jedenfalls erheblich gedämpfter aus. Von Genialität oder auch nur Originalität bei Wagner war keine Rede mehr. Der Verzicht auf Dialoge und Rezitative, eben noch Beweis für die Eigentümlichkeit Wagners, verführte jetzt zu unvermeidlichen Längen, die Monotonie erregten und den Hörer ermüdeten. Nicht als ob Schmidt nicht auch schon in der SPENERSCHEN ZEITUNG von Ermüdung gesprochen hätte, nur hob das im Bericht für die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG fehlende klare Lob allen eingefügten Tadel auf. In der österreichischen Zeitung blieben nur noch kritische Bemerkungen stehen. Wie weit dabei der Wiener Redakteur August Schmidt seine Hände im Spiel hatte, läßt sich kaum mehr feststellen. Wohl paßte der bemerkenswert bösartige Redaktionskommentar des Wieners beim einzigen etwas fadenscheinigen Lob Schmidts, das Wagner durchglühende Feuer werde ihn *noch gehaltvollere Werke* liefern lassen, in das schon 1843 zur Genüge festgelegte Gesamtbild vom Verhältnis Schmidts zu Wagner. *Wir wollen sie erwarten,* höhnte Schmidt ungewöhnlicher- und deshalb überflüssigerweise hinterher. Es konnte unter diesen Umständen keinen Leser wundern, wenn die ALLGEMEINE WIENER MUSIK-ZEITUNG, um Wagner endgültig niederzudonnern, noch den Wehlschen Bericht aus der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT übernahm, zumal Schmidts Urteil stehengeblieben war, Wagner sei insbesondere unter den deutschen Tonsetzern eine der vorzüglichsten Erscheinungen neuerer Zeit — ein Urteil, in dem sicher noch etwas vom anonymen RIENZI-Uraufführungsbericht in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK mitschwang.

Dem Wiener Redakteur Schmidt ging es wie vielen späteren Kritikern, die sich in der Wagnerfrage zu früh negativ festgelegt hatten: sie wollten Wagnersche Durchbrüche um keinen Preis wahrhaben, sträubten sich gegen jeden anerkennenden Satz und verstrickten sich dabei immer mehr in Widersprüche zur theatralischen Wirklichkeit. Anders wäre der Schmidtsche Kommentar kaum zu verstehen. Jeder Wagnererfolg traf Schmidt selbst, weil er gegen ihn zeugte. Bei keinem anderen Komponisten hätte der österreichische Redakteur eine zugebilligte Routinebemerkung von den noch gehaltvolleren Werken der Zukunft irgend schwer genommen. Nur bei Wagner, von dem er zu diesem Zeitpunkt

noch nicht einen einzigen Ton Musik gehört hatte, reagierte er aus schlechtem persönlichem Grund böse.

Schmidts neuer Bericht in der Berliner Heimatzeitung vom 26. Februar unterschied sich von seinem früheren erheblich. Geringen Beifall führte er auf das zu anhaltend düstere Sujet und auf die zu stark modulierte und instrumentierte Musik zurück, die mehr betäube als befriedige. Schmidt rühmte nur noch Wagners Erfindungsgabe und seine harmonischen Kenntnisse, sonst nichts mehr.

Erst in seiner letzten schriftlichen Äußerung, die er im Rahmen seiner regelmäßigen Berlin-Korrespondenzen für die Leipziger ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG verfaßte, stimmte er sich wieder auf sein erstes Urteil zurück: denn daß der ungezeichnete Artikel von ihm herrührte, muß nach Stil, Thematik und Akzentverteilung angenommen werden. Was er jetzt über Wagner schrieb, war ein zusammenfassendes, ausgereiftes Urteil, das Vor- und Nachteile gegeneinander abwog und schließlich zu Gunsten des Komponisten entschied. Es entsprach nicht nur dem milderen Stil der Leipziger Fachzeitschrift, die nur in Ausnahmefällen zu so harten Aburteilungen wie im Falle der späteren RIENZI-Kritik durch Truhn fand, sondern auch weit eher der natürlichen Meinung Schmidts, die sich inzwischen durch die wehrhaften Wagneraopologien Gaillards erst recht bestätigt fühlen durfte. Am Erfolg der Oper ließ Schmidt ebensowenig Zweifel wie an der baldigen Überstellung des RIENZIS in das neue Berliner Opernhaus. Offensichtlich kam ihm auch nicht von Ferne der Gedanke, der HOLLÄNDER könne abgesetzt werden. Die Besprechung der einzelnen Opernnummer offenbarte noch einmal deutlich Schmidts Anteilnahme an der HOLLÄNDER-Musik. Wagners Originalität wurde nicht mehr in Frage gestellt, daß er im HOLLÄNDER echte dramatische Höhe erreicht habe auch nicht. Daß Wagner auf die gewöhnliche Form der Musikstücke verzichtete und sie durch deklamatorische Gesänge ersetzte, brachte Schmidt freundlich zum Ausdruck, nicht weniger, daß die Art der Musik durch die Art des Librettos bedingt werde. Für Schmidt bestand kein Zweifel mehr an der Durchsetzbarkeit dieser Oper auch auf anderen Bühnen. Glück werde sie möglicherweise nur dort nicht machen, wo der alte neapolitanisch-italienische Operneinfluß zu übermächtig sei. Das war Schmidts letzte und endgültige Überzeugung. Sie war richtig.

4. Wehls Geistreicheleien

Über die HOLLÄNDER-Erstaufführung brachte die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT einen verhältnismäßig knappen Bericht, dessen Verfasser Feodor Wehl war. Mißbilligte Laube den etwas phrasenhaften Inhalt, um mehr Raum zuzugestehen, oder scheute er sich möglicherweise auch, über seinen Freund Wagner einen längeren Artikel dieses im Ganzen unfreundlich-beiläufig-ironischen Stils abzudrucken und kürzte deshalb oder ließ kürzen, obwohl ihm selber der HOLLÄNDER auch nicht zusagte, oder spielten andere Gründe mit — jedenfalls war wenige Tage später in der Leipziger DEUTSCHEN THEATERZEITUNG die ausführlichere Fassung der Wehlschen Rezension mit teilweise gleichem Vokabular nachzulesen. Sie bestand im Grunde aus den für die Berliner Kritiker im allgemeinen und für Wehls Schreibart im besonderen charakteristischen geistreichelnden Wortspielereien aus meist unpassenden, weil weit hergeholten Vergleichen, und pikant wirkenden Durchführungen von Bildern, die man sich über ihren Wohlklang hinaus erst überlegen mußte, um zu begreifen, wie nichtssagend sie waren. Da erwartete man bspw. in Wagners HOLLÄNDER-Musik jeden Augenblick die zwölfte Stunde, die nicht schlug, will meinen, Wehl empfand die Musik als nicht schaurig genug, und er hoffte die ganze

Zeit über, daß die Schauerballade endlich einen seiner Vorstellung nach unheimlichen Anflug bekomme. Sätze wie *Die Musik liegt wie ein Wasser über dem Text; der Text müßte phantastische Wunderblumen aufschießen lassen, die sich in grellbunten Blüthen auf den Wellen der Musik hin und her wiegen könnten* waren vom Standpunkt erläuternder Musikkritik aus vollends unverständlich. Da trat die Melodie der Harmonie auf die Füße, was wieder so ein pseudowitziges Bildchen ergab, das in diesem besonderen Falle auf Wagner bezogen erst mit seiner Umkehrung einen tieferen Sinn bekommen hätte, weil es dann dem Rellstabschen Standpunkt nachsprach. Mit eleganten Redensarten Sachverhalte an der Oberfläche bloß zu berühren machte Wehl berühmt und berüchtigt, und auf diese Weise füllte er auch seinen Wagner-Bericht mit schönklingendem Nichts. Natürlich erschöpfte sich ein so bedeutender Kritiker wie Wehl im allgemeinen nicht im Wortspiel; aber im Falle Wagner zeigte er sich fast nur von dieser Seite. Vom Text hielt der Stückeschreiber Wehl nichts, nur vom Sujet, und die musikalische Durchführung fand er mangelhaft. In der Sprache Wehls hieß das, Wagner sei zu protestantisch in die Romantik hineingegangen und so weiter. Schönheit sprach er der Oper nicht ab, dem Komponisten nicht das Talent — das war dann die journalistische Hintertür, durch die man entwischen konnte, wenn das eigene Urteil unangenehm wurde. Wie aber auch sollte man es sich auslegen, Wagner mit der beigefügten Anmahnung Talent zugesprochen zu hören, es komme jetzt nur darauf an, daß sich Wagner nicht in die Schwächen seines Talentes verliebe! Dieser Schreibstil war JUNGES DEUTSCHLAND in seinem negativsten Abklatsch als nichtssagendes Geistreicheln um des Geistreichelns willen.

5. Eine Kleinsche Stilprobe?

In einer Anmerkung zu Seite 67 des zweiten Bandes seiner Wagner-Biographie kommentierte Glasenapp eine mit Textprobe mitgeteilte HOLLÄNDER-Polemik, die in der dritten Nummer des zwölften Jahrgangs 1844 des BERLINER MODENSPIEGELS IN- UND AUSLÄNDISCHER ORIGINALE vom 20. Januar erschien. *Setzt, wenn ihr wollt, die alte Nacht in Musik mit ihren wilden Erzeugungen, wüsten Unförmlichkeiten und gräßlichen Ungeheuern; komponiert das Chaos, wo die Bildungen zwischen Unterdrückung und Empörung schwanken; stellt die hundertarmigen Riesen am Orchester auf, laßt die schrecklichen Cyklopen die Kesselpauken bearbeiten; peitscht den Cerberus, tretet dem zweiköpfigen Hund Orthrus auf den Schwanz und macht ihn heulen, bis die Erde in ihren innersten Tiefen über das Schicksal ihrer Kinder seufzt und auf Rache denkt; gebt uns statt Musik einen Stein in Windeln zu schlucken und laßt die Korybanten mit Spießen und Schildern dazwischen krachen, Instrumental- und Vokalmusik in einen gräßlichen Vernichtungskampf sich verwickeln, Orchestermassen und Sängerpersonal sich wechselseitig zerfleischen und würgen* — der Artikel im Cosmarschen Blatt zog sich laut Glasenapp über mehrere Spalten hin und schilderte den *niederschmetternden Eindruck*, den der HOLLÄNDER auf den unbekannten Berichterstatter hervorgebracht haben sollte. Es sei die *trostloseste Musik, die je gedichtet worden; vom Meer, dem Elemente des Gespenstes, habe sie nichts als das Einförmige, Unfruchtbare, das öde Gären eines ungestaltsamen Tonschwalles*. Als Verfasser des Berichtes, dessen Original bislang nicht festzustellen war, muß wohl Dr. Julius Leopold Klein gelten. Phantastische Schimpfserien solcher Art waren seine Spezialität, außerdem kehrten etliche auffallende Vokabeln im erwiesenermaßen von Klein stammenden RIENZI-Artikel der ZEITUNGS-HALLE von 1847 wieder. Jungdeutsche Pikanterie war hier ins Lächerliche, Berliner Wortspiel- und Vergleichskunst ins Unverständlich-Sinnlose übersteigert worden und die weit hergeholten Bilder trafen nicht mehr die Sache. Der Bericht entstammte den Niederungen jenes pseudogeistreichen Journalismus, der das ganze Handwerk in Verruf brachte, und wenn Glasenapp ihn ›schwülstig‹ nannte, dann hatte er sich noch sehr glimpflich ausgedrückt.

6. Gaillards Apologie

Wagners ergebenster Berliner Freund Carl Gaillard war zur Zeit der Berliner HOLLÄNDER-Erstaufführung noch fast handlungsunfähig, weil die Konzession seiner neuen BERLINER MUSIKALISCHEN ZEITUNG zu spät eintraf. Ihre erste Nummer erschien aus diesem Grund erst am 27. Januar 1844, als die Wagneraufführung schon einige Zeit zurücklag. Wagners Name fand sich darin nur eben mit anderen Komponistennamen am Rande. Gaillard blendete nicht in die Vergangenheit zurück, sondern wartete offensichtlich weitere Aufführungen ab, die aber nicht kamen. So fragte er die Berliner Intendanz unter dem 17. Februar mit bösem Unterton, warum der FLIEGENDE HOLLÄNDER nicht mehr gegeben werde, obwohl die Oper eine der genialsten neueren deutschen Bühnenwerke sei, einen glänzenden Erfolg errungen und volle Häuser gemacht habe.

Über diesen energischen Vorstoß konnte man sich zunächst wundern. Denn der Gaillardsche HOLLÄNDER-Bericht, der in der zweiten Januarhälfte in den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT erschien, wollte so gar nicht zu dem späteren kämpferischen Enthusiasmus Gaillards passen. Da vermißte Gaillard schöne Melodien und sprach den Tadel von der Überinstrumentierung nach, er beklagte den Opernhausbrand als Unglück für Wagner, bezweifelte, ob der HOLLÄNDER eine Volksoper werden könne und bestätigte noch gerade den Erfolg und den stürmischen Beifall am Ende, nachdem der erste Akt kalt aufgenommen worden sei. Daß es von Gaillard anders gemeint war, als es in den SIGNALEN klang, kam erst später heraus, als er in seiner eigenen Zeitung über den HOLLÄNDER schrieb. Redaktionelle Eingriffe in den Gaillardschen Text nach der Art anzunehmen, wie sie die SIGNALE nicht nur in Sachen Wagner so vorzüglich zu handhaben verstanden, dürfte nicht einmal abwegig sein; dafür war es viel zu leicht, einen der Redaktion unbequemen Aufsatz mit einigen Strichen so umzumünzen, daß er sich der kulturpolitischen Richtung der SIGNALE anpaßte. Gaillard wirkte in diesem Blatt sowieso als Fremdkörper, und man konnte es nur folgerichtig nennen, wenn zur Zeit der RIENZI-Aufführung längst der intrigante Wüerst seine Stelle als Berlin-Korrespondent eingenommen hatte, der als Mann mit der spitzig-ironischen Feder auch viel eher in die Schar der SIGNALE-Schreiber gehörte als der meist grob und direkt kämpfende Gaillard mit seinen grundsoliden in die Zukunft gerichteten Kunstanschauungen.

Nach der wütenden Anfrage an die Berliner Intendanz stieß Gaillard noch energischer nach und ließ keinen Zweifel zu, auf welcher Seite er stand und wie er es meinte. In einem Fortsetzungsbericht von verhältnismäßig riesigem Ausmaß stellte er Wagner seinen Lesern vor, indem er die autobiographische Skizze der Laubeschen Zeitung aufgriff und weitererzählte und sie dabei anders als im Original in polemischen und apologetischen Bemerkungen einblockte, um sich mit Rellstab und vor allem mit Rousseau auseinanderzusetzen. Es waren bittere Worte, die da fielen und ganz sicher auch trafen: das Beste, das sich die Zunft zusammenschreibe, wiege nicht einmal den Irrtum eines Richard Wagner auf. Narren und Nachtreter nannte er, die dem Beifall des Haufens nachgingen, vom heiligen Feuer der Begeisterung war die Rede, von denen, die sich einbildeten, dürres Holz könne sie erwärmen. Gaillard schrieb mit kantigen Zügen die erste öffentliche Liebeserklärung an Wagner, er trug Verachtung für die zur Schau, die dafür kein Verständnis hatten und schlug unter wütenden, beleidigten und beleidigenden Worten das Gestrüpp ab, mit dem Rellstabs Konservativismus, Rousseaus interessengebundene Kulturpolitik und Wehls Spöttertum die Zukunft der deutschen Musik abzupflanzen suchten. Wer bis dahin noch nicht gemerkt hatte, wen Gaillard meinte, erfuhr es spätestens am Ende der Biographie, als er die stereotypen Einwürfe gegen Wagners Personalunion von Dichter und Musiker entkräftete. Wie hieß es doch bei Rellstab: die Götter schenkten nicht zweimal. Gaillard, der selber den Text Wagners nicht behandelte, sah darin eine

Redensart und setzte geschickt den Minnesang dagegen, der sehr wohl Beispiele künstlerischer Doppelbegabungen von Dichter und Musiker hervorgebracht hatte. Er verwies auf die steten Temperamentsauseinandersetzungen zwischen Komponisten und Librettisten und schwärmte für den Mann, der beide Begabungen in sich trug, um dem unerquicklichen Gezänk ein Ende zu bereiten. Über das allgemein Thesenhafte kam jedoch auch Gaillard nicht hinaus, und vielleicht war er nur zu klug, um sich in literarischen Einzelfragen am vorliegenden Gegenstand mit Rellstabs die Zeitgenossen vordergründig überzeugenderen Urteilen anzulegen. Er beließ es bei dem Versuch, die ästhetischen Grundlagen Rellstabs anzubohren, um den Kritiker vom Grundsätzlichen her in Frage zu stellen. Rellstab brauchte sich dadurch nicht bedroht zu fühlen; denn Gaillard setzte nur, wie Rellstab selber es als möglich prophezeit hatte, seinen Standpunkt gegen den Rellstabs, und mußte dabei grimmig den Nachteil geringerer öffentlicher Autorität und damit wirkender Überzeugungskraft dem Angegriffenen gegenüber in Kauf nehmen.

Die dann folgende HOLLÄNDER-Besprechung aus Anlaß des Devrientschen Gastspiels war ein Fanal Berliner Wagnerbegeisterung und hat zweifellos viel dazu beigetragen, Schmidts schwankend gewordenes Ja wieder zu festigen. Aufs Buch ging Gaillard nicht ein, was in Anbetracht seiner eigenen literarischen Neigungen befremdete. Schien es ihm nicht leicht, Rellstab oder Rousseau gezielt zu widerlegen? Um so mehr widmete er sich den Vorwürfen gegen die melodische und instrumentale Struktur des HOLLÄNDERS.

Was er vorbrachte, klang vernünftig und bahnte mit sachlichem Anspruch die spätere Forderung an, die Oper nach Fertigstellung des Neubaus vom Schauspielhaus in das Opernhaus zu übernehmen: ein Urteil über die Instrumentierung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS stehe niemandem zu. Daß die Bläser die Streicher übertönten, ließe sich nicht Wagner anlasten, weil sein Orchester in den ausgleichenden Streichergruppen verstümmelt besetzt worden sei. Die Wagner gemachten Vorwürfe über das instrumentale Mißverhältnis, das sich insbesondere in der Ouverture und am Schluß der großen Holländer-Arie unangenehm bemerkbar machte, könnten allein eine Aufführung unter richtigen akustischen Bedingungen, also im Opernhaus, bestätigen oder widerlegen. Darüber hinaus führte Gaillard ablehnende Urteile auf Nervenschwäche oder zu große Vorliebe für leichte Musik zurück.

Bei dieser Gelegenheit kam auch heraus, was Gaillard unter schöner Melodie verstand, die seinem SIGNALE-Bericht zufolge dem HOLLÄNDER fehlen sollte: er meinte die rhythmische Schärfung des italienischen Stils, sonst nichts, und er entdeckte dafür an Wagner eine ganz andere Art von Melodie, die seinem künstlerischen Entwicklungsgang gemäßer sei. Um leichte Faßlichkeit ging es da nicht, wobei Gaillard den Widerspruch zwischen Mozart/Weber und Gluck, der sich nach dieser Bestimmung bildete, nicht lösen konnte. Wagners eigentliche Begabung sah er in seiner überwältigenden Fähigkeit zur musikalischen Charakterzeichnung. Der belesene Gaillard machte es sich allerdings einfach. Statt selber zu entwickeln, berief er sich auf Autorität, indem er einen wörtlichen Nachdruck des wichtigsten Abschnitts aus Heines HOLLÄNDER-Besprechung brachte. Die ILLUSTRIRTE ZEITUNG kam auf diese Weise zu unerwarteten Werbeehren. Gaillards abschließendes Wagnerbekenntnis ging noch einmal namentlich mit der Berliner HOLLÄNDER-Kritik streng ins Gericht: die gegen die Oper gerichteten Vorwürfe seien unhaltbar. Er brauchte das Beispiel von den schwimmenden Tönen und veränderte damit ein Wehlsches Bild. Das Wortreiche und die Düsternis des Bühnenwerkes stritt Gaillard nicht ab, nur brachte er den RIENZI ins Spiel und wehrte sich gegen eine Verallgemeinerung, mit der Wagners

Gemütsstimmung und vielleicht sogar seine Geistesverfassung gekennzeichnet werden sollte. Wenn Gaillard schon frühzeitig genug (1844) auf die hellere Färbung des RIENZIS Wert legte und sich damit erneut gegen eindeutige Äußerungen vor allem Rellstabs und Rousseaus wandte, so ging es ihm natürlich jetzt schon darum, mit der Widerlegung eines schwerwiegenden kritischen Arguments, als sei in Wagner ein neuer Marschner im Stil von HANS HEILING oder VAMPYR erstanden, die Bereitschaft für eine baldige Aufführung des RIENZIS zu erhöhen; näherte sich doch Wagner selber Rellstab in dem Bedürfnis, diesem klarzumachen, der RIENZI sei anders als der HOLLÄNDER heller und konturenklarer und für seine HOLLÄNDER-Einwände dem RIENZI gegenüber deshalb kein Anlaß.

Gaillards Schlußwort war mottoreif, es war von der Empörung über die inhumane Berliner Kritik getragen, die mit einem jungen, emporstrebenden und aussichtsreich neuartigen Künstler nichts anderes zu tun wußte als ihn in Frage zu stellen. Es zeigte, daß Gaillard, wie später Kossak, auch aus polemisch verstandenem Solidaritätsgefühl zu Wagner stieß. Er stritt Kritikwürdiges nicht ab, aber er stellte es in dem Augenblick zurück, als er die unverhältnismäßige Härte gewahrte, mit der seine Berliner Kollegen vom Teil her das Ganze verwarfen. Gaillard dagegen verschmähte es in die Reihe der prinzipiellen Neinsager eingereiht zu werden, weil die gestellte Alternative, entweder einen Wagner mit Fehlern oder gar keinen zu besitzen für ihn nur eine einzige Entscheidung zuließ, die er auch traf. *Es ist ein trauriges Zeichen in der Menschen- und noch mehr in der Kunstgeschichte, daß überall, wo ein junger glücklicher Mann Siege gefeiert, die Einen aus Verkennung, die Andern aus Neid sich erheben, um ihn zu Tode zu hetzen. Darum trat ich für Richard Wagner, auf den schon mancher die Jagd eröffnet, offen und männlich in die Schranken, ohne Furcht, wenn auch meine redliche Ueberzeugung der Verläumdung anheimfalle.*

7. Polemische Heimatpresse

Die Wagner verpflichteten sächsischen Blätter wie die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG und die LEIPZIGER ZEITUNG nahmen natürlich die Gelegenheit wahr, nach Dresden Erfolg zu melden. Bei der Verflechtung beider Blätter mit Wagnerschen Interessen konnte man darauf wenig geben. Unter den besonderen Umständen ließen sich derartige Informationen leicht voraussagen und schnell herstellen, besaßen aber auch entsprechend geringen Wert. Die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG sprach bei dieser Gelegenheit erstmalig vom »Dichterkomponisten«, die LEIPZIGER ZEITUNG war weniger sanguinisch und nahm nur Wagners Rückkehr aus Berlin zum Anlaß, in wenigen Zeilen von der glänzenden Aufnahme der Oper und einem baldigen Nachspielen mit der Schröder-Devrient als Senta zu berichten, durch die der HOLLÄNDER *noch ungleich mehr ansprechen* werde. Die Augsburger ALLGEMEINE ZEITUNG schloß sich den Erfolgsmeldungen an, meldete aber auch von Schwierigkeiten, auf die der HOLLÄNDER stoße. Die Musik, so überlieferte sie Berliner Meinungen, sei für das jetzt zu Gebote stehende Opernhaus zu geräuschvoll. Die Zeitung kommentierte mit einem allgemein gehaltenen Satz, die stärkere Instrumentierung nach dem Beispiel des *auch an andern musikalischen Eigenschaften* reichen Meyerbeer scheine leider bei den jungen Komponisten in vorzugsweiser Gunst zu stehen. Heinrich Smidt, dem man als einzigem wenigstens über den Stoff der Oper ein persönlich voreingenommenes Urteil zugetraut hätte, redete sich in der Leipziger ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK mit nichtssagenden Informationen aus zweiter Hand heraus. Man las etwas von Erfolg, Anteilnahme, starkem Besuch, aber auch von der allseits erkannten Unmöglichkeit,

über ein so eigentümliches Werk nach der zweiten Vorstellung schon ein apodiktisches Endurteil abzugeben. Smidt wollte offensichtlich weder gegen Wagner Stellung nehmen noch für ihn eintreten. Möglicherweise fürchtete er bei den schimpfenden Berliner Kollegen um sein Ansehen, und eine feste eigene Meinung hatte er nicht. Die EUROPA folgte fünf Tage später mit der Anmahnung einer zu betäubenden Bläserverwendung und einer zu ermüdenden Ausspinnung der Gedanken, im übrigen billigte man Wagner in besonderer Weise zu, ein Kenner der Harmonik zu sein.

Alle diese Berichte, zu denen auch die mannigfachen Nachträge in der Schmidtschen Wiener Musikfachzeitschrift gehörten, berührten Wagners Lebenskreis nur mittelbar. Für ihn war die Stellungnahme der damals noch frischen Schmiederschen ABEND-ZEITUNG viel wichtiger, aber, wie sich herausstellte, auch folgenschwerer.

Daß er von der ABEND-ZEITUNG nichts Gutes erwarten durfte, wußte Wagner inzwischen, wenn er auch bis dahin noch keinen echten Beweis über das Ausmaß an Abneigung besaß, die sich in dieser Zeitung gegen ihn sammelte. Der Artikel im Hauptblatt vom 1. Februar 1844 hatte jedoch schon die Funktion, alle über Wagners HOLLÄNDER-Oper ausgestreuten Berliner Erfolgsnachrichten zu liquidieren und als Ergebnisse vorgefabelter Interessenvertretungen anzuzeigen. Eingebettet in eine mehrspaltige Polemik versah man die bevorstehende Hamburger RIENZI-Aufführung mit mißgünstigen Vorauskommentaren und bewies den Mißerfolg des HOLLÄNDERS in Berlin aus der eingetretenen Aufführungspause nach der zweiten Vorstellung. Rellstab wurde zitiert, der die Oper richtig, aber viel zu milde beurteilt, und Rousseau, der es nicht wie sonst gewagt habe, in die Lärmtrompete des Lobes zu stoßen. Andere Urteile, die weniger ungünstig oder sogar günstig über Wagner lauteten, wurden als Gefabel schlechthin abgetan. Schadenfroh und voller Genugtuung vermerkte man noch das Verschwinden des HOLLÄNDERS vom Dresdner Spielplan — was *gerade kein Verlust* sei — und schloß damit die aufräumende Sammelpolemik gegen alles, was Wagner betraf, vorerst ab. Vorerst — denn drei Monate später stieß die ABEND-ZEITUNG noch einmal nach. Auch aus diesem Bericht sprach eine wahrhaft diabolische Schadenfreude über die weiteren Schicksale des HOLLÄNDERS in Berlin. Wenig Erfolg, Chaos von Tönen, Spektakel, keine Melodie, keine Ruhe, hieß es. Man wartete auf einen vorausverkündeten kleinen Mozart und erhielt höchstens einen kleinen Berlioz. Die Oper, die die Stimmen ruiniere, werde im übrigen gut gegeben, womit man alle Gegenkritik abwürgte, als sei der Mißerfolg der Oper in Wirklichkeit ein Mißerfolg der Aufführung gewesen, unter dem das Kunstwerk zu leiden hatte. Wagners Name floß dabei fast verächtlich und am Rande im Stile des »immer schon gewußt« und »Recht gehabt« mit ein — eigentlich richtete sich das Pamphlet mehr gegen Wilhelmine Schröder-Devrients Berliner Gastspiele. Was diese Frau an Lieblosigkeiten vorgehalten bekam, spottete aller Beschreibung: daß sie keine Stimme mehr habe, die Berliner von ihr nichts wissen wollten, ihre Leistung als Senta nur mit diskretem Schweigen übergangen werden könne, und ähnliche Liebenswürdigkeiten. Gemessen an dem, was sich die Schröder-Devrient nachsagen lassen mußte, wirkten die Ausfälle gegen Wagner in diesem beinahe eines Klein würdigen Berlinartikel der ABEND-ZEITUNG wie humane Lichtblicke.

Viertes Kapitel

Rienzi 1847

I. Vorgeschichte

1. Fakten und Vorberichterstattung

Die Vorgeschichte der Berliner RIENZI-Aufführung verlief ebenso langwierig wie hintergründig und unbefriedigend. Wagner hatte größtes Interesse daran gehabt, den RIENZI vor dem HOLLÄNDER nach Berlin zu bringen, als sich ihm dort mit dem Brande des Opernhauses alle Aussichten dazu versperrten. Sein Berlinenthusiasmus kühlte zudem merklich ab, nachdem er Küstners Absicht erkannte, den HOLLÄNDER als Übergangs- und Verlegenheitslösung fürs Schauspielhaus zu bringen und danach ruhen zu lassen. Jetzt war es Wagner selbst, der um eine weitere Verzögerung kämpfte, um eine Inszenierung im ungeeigneten Schauspielhaus zu hintertreiben und sie sich für das neue Opernhaus zu erhalten; denn daß für Küstner eine wegen der veränderten Raummaße für das neue Haus nötig werdende neuerliche Inszenierung des HOLLÄNDERS nicht in Frage kam, konnte sich Wagner nach dem Voraufgegangenen denken. Genau so spielte es sich ab. Gegen alle künstlerische und kommerzielle Vernunft wurde die Oper eingezogen, obwohl die Umstände dafür sprachen, daß sie sich bei einiger Liebe der Intendanz zur Sache als deutsche Originaloper für längere Zeit auf dem Spielplan werde halten lassen. An eben diesem persönlichen Wohlwollen gebrach es Küstner. Es hatte sich für den RIENZI keineswegs aufgewärmt, und die fein berechnende Art, mit der Wagner über zwei Königinnen und einen König seine Oper auf die Berliner Bühne brachte, mußte eher dazu führen, in Küstner ein noch gesteigertes Gefühl von penetranter Abneigung zu erzeugen.

Jetzt also ging es um den RIENZI. Als das neue Opernhaus stand und die räumlichen Verhältnisse für die Inszenierung einer großen Oper gegeben waren, ließ sich nach wie vor kein RIENZI-Debut ermöglichen, weil nachgewiesenermaßen niemand da war, der die Titelpartie hätte singen können. Die berühmte königliche Hofoper zu Berlin besaß keinen Heldentenor, der in der Lage gewesen wäre, die ungewöhnlichen Anforderungen zu meistern, die der RIENZI stellte. So verging das Jahr 1845. Wagner war inzwischen in Berlin gewesen und hatte eine Zusage für 1846 erhalten, entweder den RIENZI oder den TANNHÄUSER aufgeführt zu bekommen, wobei vom TANNHÄUSER bald nicht mehr die Rede war. Die Gastspiele der Jenny Lind und andere Zufälligkeiten ließen aber den Winter 1845 auf 1846 verstreichen, ohne daß etwas für Wagner geschah. Ende 1846 gab das bevorstehende Engagement des Tenoristen Kraus begründete Hoffnungen für eine baldige Inszenierung; aber auch diese Erwartungen erfüllten sich nicht. Im April 1847 endlich sickerte die Nachricht durch, Pfister werde den Rienzi singen. Nach dem Sommer begannen die Proben, die Erstaufführung wurde für den Geburtstag des Königs bestimmt, der in Dresden den RIENZI mit lebhafter Anteilnahme gehört hatte. Das wäre am 15. Oktober 1847 gewesen; aber der Ehrentag verlief ohne die Heldenoper — die Sopranistin Tuczek, die Sängerin der Irene, war unpäßlich geworden. So währte es noch elf Tage, bis endlich am 26. Oktober 1847 die lang erwartete Oper ihr Berliner Debut erlebte.

Das fünfjährige Gerangel um die Berliner RIENZI-Aufführung wurde in allen wesentlichen Stationen von der zeitgenössischen Presse angezeigt. Vor 1849 gab es keinen zweiten Fall einer so minutiösen Unterrichtung über die Vorgeschichte einer Wagneroper, was an der langen Verzögerung, nicht zuletzt aber an der Hartnäckigkeit Carl Gaillards lag. Gerade Gaillard war wie versessen darauf, den RIENZI nach Berlin geholt zu wissen, und seine jahrelangen Vorhaltungen werden den Vorgang kaum beschleunigt, wohl aber für Küstner von Monat zu Monat peinlicher gemacht haben. Wagner mußte Küstner bald zum traumatischen negativen Präzedenzfall werden, nachdem die Gaillardsche Schützenhilfe nicht nachließ und auf Küstner plötzlich auch noch vom König her Druck ausgeübt wurde. Natürlich konnte Gaillard den mächtigen Intendanten, mit dem er sich immer stärker verfeindete, nicht ernstlich verwunden; aber er bildete für ihn so etwas wie den kleinen, quälenden Stein im Schuh, weil er Küstner nicht nur in den Wagner-Angelegenheiten höchst unangenehme Wahrheiten sagte.

Die HOLLÄNDER-Aufführung hatte in Teilen der Berliner Presse den Wunsch nach dem RIENZI rege gemacht. Ein Jahr später beklagte sich Gaillard, der Mangel an einem Heldentenor lasse schon seit längerer Zeit wichtige Opern des alten wie des neuen Repertoires vermissen. Er nannte die HUGENOTTEN, den RIENZI und die Opern Spontinis. Zwei Monate später, im Mai 1845, nahm er Wagners Einsendung der TANNHÄUSER-Partitur an die Intendanz Berlins zum Anlaß, härtere Töne anzuschlagen. Die Intendanz gehe mit Wagner sehr stiefmütterlich um, behauptete er; denn wenn auch der RIENZI aus den bekannten Gründen nicht gegeben werden könne, so sei das Absetzen des HOLLÄNDERS ausländischer Fabrikware zuliebe schon vom Kassenstandpunkt her unverantwortlich. Gaillard sah keine triftigen Gründe, eine Oper, die bei jeder Aufführung volle Häuser gemacht hatte, nicht mehr zu spielen.

Wieder drei Monate später ging die Nachricht durch die Zeitung, der Wiener Intendant Pokorny lasse den RIENZI mit Tichatscheck als Gast unter Wagners Leitung für Wien einstudieren. Gaillard schlug vor, dieses Verfahren für Berlin zu übernehmen. Man müsse nur wollen.

Dann kam Wagner nach Berlin. Gaillard berichtete über erfolgreiche Verhandlungen. Die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT ergänzten die Nachricht mit einer Information über das Interesse, das König Friedrich Wilhelm IV. an dem »genialen« Komponisten nehme. Daß ausgerechnet die Leipziger Klatschzeitung über Wagner ein gutes Wort verlor, erklärte sich aus der engen Verbindung Gaillards zu den SIGNALEN. Er war damals noch der vorrangige Berliner Korrespondent und mit Sicherheit ging auch diese Nachricht auf ihn zurück.

Wieder verstrichen sechs Monate, ohne daß sich etwas tat. In Berlin kam Flotows STRADELLA heraus. Von Wagner war keine Rede. Gaillard schimpfte. Während man erfolgreiche deutsche Opern, die anderswo Glück machten, beiseite lege — gemeint waren Lortzings WILDSCHÜTZ und Wagners RIENZI —, ziehe man bei Gelegenheit Flotows STRADELLA hervor. Der Republikaner Gaillard wurde bösartig: *Sollte der Stand des Componisten hierbei von Einfluß sein? Wir wollen das nicht hoffen.* Dann machte man die Novitäten für 1846 bekannt: Eckerts W. V. ORANIEN, Lortzings WAFFENSCHMIED, Essers DIE BEIDEN PRINZEN, und Gaillard fragte, wo der RIENZI bleibe, der zum Herbst aufgeführt werden solle. Die Kraus-Nachricht kam — über den RIENZI blieb es stumm wie zuvor. Dann endlich übernahm Pfister die Partie, eine Lösung, die schon weit früher möglich gewesen wäre. Und weil die vier deutschen Opern, die dem Befehl des Königs gemäß dem Hof-

theater aufzuführen auferlegt waren, noch ausständen, mahnte Gaillard, es werde Zeit ans Werk zu gehen. Bei dieser Gelegenheit kündigte er den Berlinern den außerordentlichen Eindruck an, den der RIENZI erzielen werde.

Auch die nächsten Gaillard-Notizen dienten auf ähnliche Weise der Einführung und Werbung. Ihnen entsprechend war der RIENZI ein »ausgezeichnetes« Werk (7. 8. 1847), er war unter den drei Bühnenwerken Wagners das populärste und effektvollste und sollte den Schlüssel für die beiden anderen Opern bilden, und es war, gesperrt gedruckt, von Wagners »eigenster Eigentümlichkeit« die Rede (18. 9. 1847). *Wir sehen einem glänzenden Erfolg entgegen.* Es war Gaillards letzte Wagnernachricht. Kurz danach ging seine Zeitung in die Hände der Konkurrenz über. Das RIENZI-Debut konnte er nicht mehr kommentieren, auch die Berliner Außenkorrespondenz der SIGNALE lag nicht mehr bei ihm. Er hatte sie abgegeben oder abgeben müssen. Inzwischen setzten aber andere Blätter mit Informationen ein, so daß die Öffentlichkeit die Vorereignisse lückenlos verfolgen konnte. Die Anwesenheit der Sopranistin Schlegel-Köster, in die man große Hoffnungen setzte, werde auch dem RIENZI eine besondere Unterstützung geben, meinte die NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG, die sich nach Gaillards Ausscheiden aus dem Berliner Zeitschriftenmarkt wieder so nennen durfte. Sie sollte mit ihren Voraussagen Recht behalten. Schlegel-Köster sang den Adriano und war die einzige ernstzunehmende gestaltungsfähige Sängerin aus dem Berliner Erstaufführungspersonal, das Küstner im übrigen aus der zweiten und dritten Garnitur bzw. aus rollenmäßig unpassenden Kräften zusammenstellte. Die Nachrichten häuften sich, als der 15. Oktober 1847, der Geburtstag des Königs, als Erstaufführungstermin festgesetzt wurde, weil diese Bestimmung Wagner in hoher königlicher Gunst bezeugte. Polemische Töne schwangen nur in der THEATER-CHRONIK mit. Dort stimmte jetzt der aggressive C. Braun über die Dresdner Verhältnisse ab. Er hatte im JOURNAL DE DEBATS eine Berlininformation gefunden, die ihm aus unlauterer Quelle geflossen zu sein schien und die er jetzt seinen Lesern bekannt machte. Es ärgerte ihn zu lesen, Wagner sei in Berlin, um die *erste deutsche Oper* einzustudieren. Unter erster deutscher Oper wollte Braun etwas anderes als den RIENZI oder überhaupt eine Oper von Wagner verstanden wissen, und er säumte nicht, mit dieser Anweisung eine ausgedehnte Dirigierpolemik gegen Wagner zu beginnen, um Wagner gegen Reißiger auszuspielen. EURYANTHE-Aufführungen unter Wagner und jetzt unter Reißiger erlaubten Vergleiche, die sehr zu Ungunsten Wagners ausfielen. Glaubte man Braun, dann litt Wagners Direktion unter der ständigen Gefahr des Werfens und Auseinanderfallens und zeigte sich ganz Dresden froh darüber, wieder einmal Weber unter Reißiger erleben zu dürfen.

Auch die Verschiebung der Aufführung wurde schnell gemeldet. Schon deutete sich geheime Entfremdung an, wenn die NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG anders als die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK nicht nur von der Unpäßlichkeit der Sopranistin Tuczeck berichtete, sondern das ganze Sängerpersonal in Erholung schickte, weil die Proben zu anstrengend seien, um ohne Pause fortgesetzt werden zu können. Damals brachte der Berliner FIGARO ein Gerücht in Umlauf, von dem niemals der Rechtsgrund zu erfahren war, das aber die Runde durch die Blätter machte: die Verzögerung sei auf den Protest eines Diplomaten zurückzuführen, dem das Buch zu leicht gefährliche Beziehungen zu den italienischen Zuständen herzustellen ermögliche. *Es ist wahr, wir sind Kinder, man darf uns keine spitzen Messer in die Hand geben,* höhnte das DRESDNER TAGEBLATT noch am 24. Oktober dazu, und die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, die seit Schumanns Ausscheiden und Brendels Redaktionsübernahme in Wagnerfragen nicht mehr auf dem laufenden war,

sondern sich selbst aus den Journalen ihre Neuigkeiten herauslas, kolportierte die Nachricht noch am 1. November 1847, die Oper solle aus diesem Grunde und dann wohl ganz zurückgelegt werden. Zu diesem Zeitpunkt war die Aufführung schon mehrere Tage alt.

2. Hintergründe und Aussichten

Wagner war zu intelligent, um nicht zu bemerken, daß Küstner ihn nur hinhielt und daß dem Intendanten, nachdem er den HOLLÄNDER auf eine nicht ganz saubere Weise hatte verschwinden lassen, ebenso wenig an einer guten Inszenierung des RIENZIS gelegen war. Die gleichfalls nach Berlin eingereichte TANNHÄUSER-Partitur bekam Wagner umgehend zurück. Das Journalgeschwätz von der eher epischen Oper, das durch die HAUDE- UND SPENERSCHE ZEITUNG von Dresden nach Berlin verbreitet worden war, gab Küstner alle Waffen an die Hand. Die Oper, die Wagner viel lieber als den RIENZI auf der Berliner Bühne gesehen hätte, wurde tatsächlich mit dem Argument, sie sei zu episch, abgelehnt. Wagner blieb also nur der RIENZI, dessen Aufführung er zu diesem Zeitpunkt selber bereits als zwar tröstliche, aber doch mißliche Notlösung empfand. Aber selbst die noch sollte ihm verkümmert werden.

Daß König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen bei einem Besuch in Dresden den RIENZI gehört und Gefallen daran gefunden hatte, war der einzige Umstand, der Wagner zu Hilfe kam und auf den er jetzt baute. Er besorgte sich eine Audienz bei der sächsischen Königin und bat die ihm wohlgesonnene Monarchin über ihre Schwester, der Königin von Preußen, um Vermittlung beim preußischen König, und während Küstner noch glaubte, den lästigen Menschen wenigstens eine Zeitlang los zu sein, erhielt er unversehens einen zwingenden Allerhöchsten Aufführungsbefehl.

Der RIENZI mußte also einstudiert werden; aber Küstner rächte sich, indem er die Rollen (von der des Adriano abgesehen, deren Darstellerin Frau Schlegel-Köster Wagner noch in späteren Jahren rückhaltlos ernsthaft anerkannte), namentlich die Titelpartie fehlbesetzte und damit einen Grund für den unausweichlichen Fall der Oper legte. Mochte die Beurteilung Küstners durch Wagner einseitig und vielleicht auch übertrieben sein — es blieb eine Tatsache, daß der Heldentenor Pfister, der als Sänger der Titelpartie über Erfolg oder Mißerfolg entschied, der Rolle noch weniger als seinerzeit Wurda in Hamburg gewachsen war, aber anders als Wurda die stimmlichen Nachteile nicht einmal mit besonderer Publikumsbeliebtheit ausgleichen konnte. Als letzte Hoffnung, den schlimmsten Folgen zu entgehen, blieb Wagner nur noch die Audienz beim König. Die aber gelang dem hartnäckig plänereichen Mann nicht. Der König hatte die Aufführung zwar befohlen, aber er hörte sie sich nicht an, und je mehr man ihn drängte, um so unwilliger wurde er. Wagner wußte, daß dies das Ende bedeutete. Später behauptete Friedrich Wilhelm IV., die Besetzung in Berlin sei so vorzüglich schlecht gewesen, daß er sich wohl gehütet hätte, sie sich anzuhören und sich dadurch seinen schönen Dresdner Eindruck zu verderben. Das mochte richtig sein oder nicht, für Berlin 1847 bildete des Königs mit Aufmerksamkeit bedachtes Fernbleiben die zusätzliche Rechtfertigung, sich noch weniger für die Oper zu bemühen. Wagner rang sich jetzt dazu durch, dem König, um ihn trotzdem zu gewinnen, die TANNHÄUSER-Partitur zu widmen. Aber der preußische König nahm Widmungen nur von ihm bekannt gewordenen Werken an, zu denen der TANNHÄUSER nicht gehörte. Man empfahl Wagner, geeignete Teile seiner Oper für Militärmusik zu arrangieren, damit man sie dem König auf der Wachtparade vorspielen könne. Wagner schickte die Arrangements — in der Autobiographie behauptete er später, sich geweigert zu

haben, weil er die Auflage als entwürdigend empfand —; aber auch das funktionierte nicht so, wie er es sich dachte, so daß die Widmung, von deren Aufdruck auf die gerade veröffentlichte Partitur er sich viel versprach, unterblieb und nachher dem Großherzog von Weimar zugute kam. Damit war das Berliner Intermezzo endgültig als gescheitert zu betrachten. Wagner zog sich zurück.

Alle angeknüpften Verbindungen hatten Wagner also nichts genutzt: die Verbindung zu Graf Redern nicht, dem Intendanten der Hofmusik, der Meyerbeer schätzte und Küstner so wenig mochte, daß er sich durch ihn als Nachfolger im Amt beinahe als beleidigt fühlte; nicht die zu Tieck, die über dem Lohengrin-Stoff ganz schnell fast freundschaftlich warmherzig wurde; nicht die zu dem härtesten Berliner Kritiker der zwanziger Jahre, zu Adolf Bernhard Marx, der Wagner schon seit dem HOLLÄNDER schätzte, worauf sich Wagner etwas zugute tun konnte; nicht die zu Meyerbeer, die bereits erheblich abgekühlt war, weil die Gerüchte umgingen, Wagner wollte in Berlin eine Meyerbeer gleichgeordnete Kapellmeisterstelle, und Meyerbeer wohl auch nicht mehr verborgen bleiben konnte, wie Wagner künstlerisch über ihn dachte; nicht die zum König, bei dem er beschämenderweise nicht einmal eine Audienz erlangte und dessen Geburtstag ohne RIENZI-Premiere verstrich, während er den wirklichen Aufführungstermin auf der Jagd verbrachte und nachhaltiges Drängen auf einen späteren Opernbesuch so unwirsch ablehnte, daß man daraus ersehen konnte, er empfinde Wagner und seinen RIENZI allmählich gleichfalls als lästig. Nur eine einzige, wirkliche königliche Begegnung hatte er, die auch zu einem Gespräch führte: während er sich anschickte, den Beifall des Publikums entgegenzunehmen, stolperte Wagner, als ihn ein fremder Herr mit sicherem Griff packte und vor einem Fall bewahrte — es war der Prinz von Preußen.

Wagners Rückreise von Berlin vollzog sich für ihn wie im Traum. Er war vor Erbitterung fast von Sinnen und erlebte die seit Paris trübsten Stunden seines Lebens. Alle Hoffnungen waren zerronnen; er sah die wirtschaftliche Katastrophe auf sich zukommen, und die psychische Belastung, statt sein inzwischen vor lauter Auseinandersetzungen untragbar gewordenes Dresdner Amt loszuwerden mit weiteren Schulden belastet seinen Vorgesetzten erneut um wirtschaftliche Hilfe anflehen zu müssen, machte ihn elend und einflußlos. Wagner fühlte sich hintergangen und betrogen, gedemütigt und bloßgestellt, und Küstners fast primitive Feindseligkeit sorgte dafür, daß kein begütigender Ton die kreischend schrillen Mißklänge dieses Berliner Zwischenspiels milderte.

Die verächtliche Gleichgültigkeit Küstners trat noch ganz zuletzt bei der unerwarteten Auslegung der zwischen der Intendanz und Wagner getroffenen Abmachungen über die Vergütungsansprüche zum Vorschein. Wagner war von Dresden nach Berlin gekommen und hatte die Einstudierung seiner Oper und die ersten Aufführungen geleitet. Dafür stand ihm nach billigem Ermessen ein Honorar zu. Küstner jedoch redete sich darauf hinaus, Wagner sei nicht offiziell eingeladen gewesen und der Berliner Hofbühne aus dieser Beanspruchung Wagners somit keine Zahlungsverpflichtung erwachsen. Was Wagner getan hätte, hätte er auf eigene Faust und ausschließlich im eigenen Interesse getan. Selbst wenn das formaljuristisch stimmte, mußte man Küstner schelten, weil sich eine angesehene Hofbühne so nicht verhalten durfte. Aber Küstner mochte von der Voraussetzung ausgehen, daß sich Wagner dem Berliner Theater geradezu aufgedrängt habe und daß ihm die Folgen seiner verunglückten Schachzüge nicht zu erleichtern seien, um ähnlichen Manövern in der Zukunft vorzubeugen. Daß sich Küstner, wenn er dafür gerechtfertigte Veranlassung sah, auch von einer anderen Seite zeigen konnte, überlieferte Louis Spohr im authentischen Teil seiner Lebenserinnerungen mit dem Bericht über seine Begegnung mit dem damals noch Leipziger Theaterchef im Jahre 1824: *Im folgenden Jahr (1824) erhielt ich eine Einladung von Hofrath Küstner, der damals Direktor des Theaters in Leipzig war, meine Oper »Jessonda« auf dortiger Bühne in Scene*

zu setzen. . . . Hofrath K ü s t n e r überschickte mir am Tage nach der Auf- // führung das Doppelte des bedungenen Honorars, und als ich bei der Abreise im Wirtshause die Rechnung bezahlen wollte, war sie schon berichtigt . . .

Auf der Rückreise von Berlin wurde der Revolutionär Wagner geboren, der das Heil des Theaters nur noch in einer grundsätzlichen Umkehr der gesellschaftlichen Situation erblickte. Daß er in Dresden dann auch noch sogleich seiner Nichte Johanna erlag — was nach einem Berlinerfolg wohl nicht geschehen wäre! — und er auf ihr Betreiben hin statt der in Aussicht genommenen Reprise des HOLLÄNDERS die ihm verhaßte Donizettische FAVORITIN leiten mußte, konnte er im Zustande ohnmächtiger Erbitterung kaum anders als eine Bestätigung seiner trüben Gedanken über den gesellschaftlich bedingten allgemeinen Niedergang der Kunst werten, dem nur noch durch gewaltsame Veränderung der bestehenden Verhältnisse beizukommen sei.

Die weiteren Berliner Schicksale des RIENZIS verliefen kläglich. Nach den noch von Wagner dirigierten Aufführungen vom 26. Oktober, 29. Oktober und 4. November blieb die Oper einen Monat lang liegen und ging dann nur noch am 3. und am 25. Dezember 1847 über die Bühne; sie sei *geschlichen*, behauptete Wüerst vergnügt von einer dieser Vorstellungen. Die ursprünglich für den 31. Oktober vorgesehene zweite Wiederholung fiel also aus und mußte der eingetretenen Heiserkeit Pfisters wegen auf den 4. November verschoben werden, was Rellstab anzüglich mit der Bemerkung hervorhob, er wolle es ununtersucht lassen, ob Wagner oder das derzeitige Berliner Regenwetter an Pfisters Heiserkeit die Schuld trüge. Die Terminverlegung entlarvte die Bösartigkeit des zweiten Korrespondenten der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK, der am 10. November melden ließ, der RIENZI habe *so bedeutende Langeweile und solchen Gehör- und Ohrenzwang erweckt, daß man am 31. Oct. (Sonntag) die dritte Vorstellung schon bei herabgesetzten Preisen* gab. In Wirklichkeit fiel die dritte Aufführung der Oper mit dem 4. November auf einen Donnerstag, also wie die übrigen Vorstellungen auf einen (unvorteilhaften) Wochentag.

II. Berliner Lokalpresse

1. Synopsis

Unter diesen Umständen von Erfolgsaussichten zu sprechen wäre einem Witz gleichgekommen; aber nicht die seltene Einmütigkeit der Wagner bereits bekannten Journale war an der nun einsetzenden Berichterstattung das auffallendste, sondern die Schützenhilfe für Pfister. Alle Zeitungen bestimmten den Erfolg der Oper als Achtungserfolg; aber alle Zeitungen lobten auch die vortreffliche Darbietung. In Wirklichkeit wurde Pfister schon im zweiten Akt heiser und behielt die Heiserkeit über mehrere Tage, was Rellstab Wagner, nicht Pfister zum Vorwurf machte. Die meisten Zeitungen übergingen selbst das und rühmten allein Pfisters Ausdauer. Rellstab gab die Heiserkeit zu, blieb aber trotzdem dabei, die Aufführung sei vorzüglich gewesen. Seiner Meinung nach hatte Pfister bewundernswert gesungen. An Pfisters Heiserkeit trug allein Wagners Oper die Schuld, die anders, nämlich besser als auf diese Berliner Weise zu geben nicht möglich sein sollte.

Über Wagners Bekannte, die VOSSISCHE, die SPENERSCHE und die PREUSSISCHE, war nicht viel zu sagen. Sie schrieben trotz verschiedentlichen Korrespondentenwechsels ihre Argumente von drei Jahren zuvor wenig verändert nach und einigten sich in der Beurteilung dessen, was an Neuem dazugekommen schien, nicht minder unangenehm für Wagner. Insbesondere empfand man die fünfstündige Dauer als Ärgernis. Natürlich lehnte Rellstab wieder die Personalunion ab, machten sich er und seine Kollegen über die Dichtung lustig: sie war ihnen zu breit, zu gleichförmig, ohne dramatische Entwicklung, gab Tatsachen statt Handlung und keine Begründungen dazu, und die Konstruktion Volk gegen Adel erschien ihnen langweilig. Rellstab brachte bei dieser Gelegenheit ein Wortspiel, das Wagner tief geärgert haben muß, weil er selber damit seine Kritik an Meyerbeer ausdrückte (hat er es von Rellstab übernommen?): Rellstab nannte den RIENZI *Wirkungen ohne Ursachen*. Die Musik kam noch schlechter weg; diesmal gab es keinen Eduard Devrient, der Rellstab beschwichtigt oder gar widersprochen hätte. Effekt statt Wahrheit, Glanz statt Schönheit, schimpfte Rellstab, rastlos und barock, pflichtete ihm der Kollege von den BERLINISCHEN NACHRICHTEN bei, und der Korrespondent der PREUSSISCHEN sprach von kalter Reflexion ohne warme Begeisterung. Die Instrumentierung verschlug Rellstab geradezu die Sprache: das sei fast schon eine Parodie, behauptete er; die Extensität der Mittel gleich von Anfang an lasse an keiner Stelle mehr eine Steigerung zu, nur in der Siegeshymne sei es dem Komponisten gelungen, noch einen Turm auf den Turm zu setzen. Wie immer boten Rellstabs Wortspiele griffige Formeln an: man höre vor lauter Trommeln die Musik nicht mehr. Rellstab war aber auch der einzige Berliner Kritiker, der seinen Standpunkt als dem Standpunkt des Komponisten entgegengesetzt vortrug. Er enthielt seinen Lesern Wagners Bemerkungen über den RIENZI als eines für seine heutige Ästhetik überholten Werkes nicht vor und gestand ihm zu, nichts Unedles komponiert zu haben. Rellstab nannte schließlich den RIENZI mit typisch berlinerischer Wortspielkunst eine verlorene Schlacht voll tapferer Taten. Er war auf Wagner ärgerlich geworden, verwies es sich selbst, rief sich zur Ordnung und schrieb noch ein zweites Mal über die Oper, um sein Urteil zu überprüfen und dabei zu bestätigen. Komponisten, so behauptete er bei dieser Gelegenheit, seien sich selber oft ihre gefährlichsten Feinde, weil sie es nicht über sich gewännen, Teile dem Ganzen aufzuopfern, also zu kürzen. Rellstab warb auf diese Weise geschickt von Wagner ab. Eine Bemerkung wie: er höre sich den RIENZI an zwei Tagen jeweils zu einem Teil an, weil man die Oper unmöglich an einem Abend durchstehen

könne, nahm zweifellos unterschwellig gegen Wagner ein. Eine nur noch dem Inhalte nach bekannte, zusammenfassende Kritik von Gubitz im GESELLSCHAFTER vom 11. November 1847 (Nr. 11) bezeugte das vernichtende Urteil nahezu der gesamten Berliner Presse. Gubitz suchte Wagners Oper verständnisvoller zu begegnen, um schließlich aber doch unter denselben Ausstellungen wie seine Kollegen zu einer Ablehnung des Werkes zu gelangen, die er auf drei Formeln brachte: *Melodielosigkeit, Spontinikopie, Trivialität der festlichen Musik*. Im übrigen handelten SPENERSCHE und PREUSSISCHE die Sache diesmal kürzer ab. Das Interesse an Wagner war eben gering.

2. Die Berichterstattung in der Berliner Zeitungs-Halle. Der Kossak-Klein-Streit

Die Bekanntschaft, die Wagner in Berlin mit Kossak machte, zahlte sich für ihn journalistisch aus. Kossak war der einzige Berliner Musikkritiker von einigem Rang, der sich schon zur Generalprobe des RIENZIS einfand und darüber noch vor der eigentlichen Aufführung ein Feuilleton (GENERALPROBE ZU WAGNER'S RIENZI) verfaßte, das am 26. Oktober 1847 in der ZEITUNGS-HALLE erschien und in warmen Tönen für Wagner warb*. Insbesondere muß Kossak auch das persönliche Auftreten Wagners gepackt und überzeugt haben. Kossaks Vorbericht überlieferte wesentliche Züge des Berliner Gastspiels: wie Wagner im Bestreben, seinem TANNHÄUSER den Weg nach Berlin zu ebnen, seinen RIENZI vor dem TANNHÄUSER, auf seine damalige Situation bezogen taktisch auf jeden Fall falsch, künstlerisch abwertete und damit nur seinen Gegnern in die Hände arbeitete. Danach hatte Wagner kaum mehr gerechtfertigten Grund, seinen Kritikern in den Redaktionsstuben zu zürnen, die sich im Zweifelsfall ohne weiteres darauf berufen konnten, doch lediglich öffentlich dem beizupflichten, was Wagner selbst längst intern ausgesprochen hatte: daß die Zeit der Großen Oper und damit die Zeit des RIENZIS vorbei sei, er sich bei der Komposition des RIENZIS in den Mitteln verschätzt habe und künftig einen anderen Weg einschlagen werde. So richtig das historisch war: es in Berlin bei der offiziellen Vorstellung vor dem Orchester des langen und breiten in einer besonderen Begrüßungsrede auszusprechen hieß nur, der eigenen Hinrichtung das Stichwort zu liefern. Seine Freunde, wie Kossak, verstanden, daß Wagner künstlerische Selbsterkenntnis übte und für sich um Verständnis bat — die Gegner leiteten davon nicht Schonung, sondern die eigene moralische Rechtfertigung ab, den RIENZI als überholt und ökonomisch zweifelhaft fast verächtlich beiseite zu schieben.

Wozu sich Kossak in der Besprechung des TANNHÄUSER-Klavierauszuges noch nicht hatte verstehen können, dazu rang er sich nach dem Hörerlebnis des RIENZI durch: er erkannte Wagner an und fiel damit so sehr aus dem Rahmen der Berliner Kritik, daß unabsehbare Weiterungen auch in den späteren Jahren nicht ausblieben. Kossak dachte historisch. Er verglich die zeitgenössische Opernproduktion und fand an ihr nichts Besonderes. Ihn reizte weder die Schule der klassischen Nachahmer noch die der Eklektiker oder die der südländischen Melodienseligkeit und ihrer Bewunderer. Das war die günstigste Voraussetzung, um die neuen Ansätze eines Mannes wie Wagner wenigstens zur Kenntnis zu nehmen, ihn vielleicht nicht zu begrüßen, aber doch auch nicht zu leugnen, sondern zu würdigen. Kossak sagte vorerst auch nicht mehr, als daß Wagner mit seinen

* Der Bericht lag mir bei der Zusammenstellung des Dokumenten-Bandes IV, 3 (1968) noch nicht vor.

Bestrebungen, wieder die Poesie in die Oper hineinzubringen und den musikalischen Formalismus daraus zu vertreiben der Vernunft Rechnung trage; er ließ es aber offen, ob schon Wagner selbst oder ein begabterer Nachfolger diese neue Idee künstlerisch erfüllen werde, die Wagner vorstellte. Im babylonischen Tongewirr seien Mißgriffe unabweisbar, aber *sobald es einem schaffenden Genius gelingen wird, ein großes Kunstwerk zu schaffen, in welchem Poesie und Musik in schönem Bunde vereint worden, in dem die Forderungen des Dramas neben der melodischen und harmonischen Gesetzlichkeit der Musik nicht verletzt sind, wird die musikalische Aesthetik nicht auf sich warten lassen, diese neuen Kategorien zu gliedern.* Damit angefangen zu haben rechnete Kossak Wagner hoch an und deshalb verteidigte er ihn. Als Kossak diesen Bericht schrieb, hatte er sich von seinem früheren Prinzipiendenken bereits weit entfernt. Er war unvoreingenommener geworden und machte sich über das verwirrte Geschrei seiner Kollegen lustig, das Wagner mit seiner »antivossischen« Ästhetik ausgelöst habe. Er nannte Berlin ein Asyl der Arroganz und versicherte Wagner, bei diesen Herren in Ungnade gefallen zu sein. Sein prikkelndes Feuilleton unterbrach er hier, um sich weniger aufgelockert der Musik zuzuwenden.

Die von der Berliner Kritik bemängelte Überinstrumentierung fand Kossak situationsgemäß gerechtfertigt, Kossak anerkannte das System des RIENZIS, auch wenn er mancherlei Unausgereiftes im Werk nicht übersah. Er formulierte das mit einem der Berliner Wortspiele: RIENZI sei eine Nacht, aber eine sternenhelle Nacht. An ausgesuchten Einzelbeispielen zeigte er seinen Lesern, mit welcher Überlegenheit, Sorgsamkeit und stillen Poesie Wagner die Zusammenhänge sah: *Welche magische Wirkung, wenn bei dem verhallenden Gesang der sich entfernenden Friedensboten ein leiser, leiser Paukenwirbel uns daran erinnert, daß hier Glück und Frieden nur ein vorübergehender Traum ist! wie ergreifend ist der Gesang der Frauen, während in der Ferne das Gefecht tobt, wenn in athemloser Spannung der Chor weiter singt und dazwischen hinter der Scene raue 3/4 Takte geworfen werden! wie fein, wenn in dem großen Schlachtmarsch, bei der Annäherung der Mönche, in F-moll entfernte Anklänge an kirchliche Wendungen eintreten, wenn später im Siegesgesang der Schmerz der Verwundeten durchklingt!*

Es war nurmehr folgerichtig, wenn Kossak Wagner einen Denker nannte. Kossak verkannte nicht die Gewaltsamkeiten und Ökonomiefehler im RIENZI, etwa die zu weit gehende Unterordnung der Streicher unter die Bläser oder mangelnde Durchzeichnung in den Massenszenen; aber er sah auch die originellen Zuordnungen: drei Akte lang Volk gegen Individualität auszuspielen und in den letzten beiden Akten nur noch dem Individuum nachzugehen.

Dieser Bericht, den Kossak mit heftigen, gegen Rellstab gespielten polemischen Tönen versetzte *(Von Kunstgrundsätzen einem so geistreichen und strebsamen wissenschaftlich gebildeten Componisten gegenüber soll aber namentlich Jemand nicht reden, der nie einen logisch durchdachten, von ästhetischer Bildung zeugenden Aufsatz geschrieben hat, sondern immer auf gut dilettantisch stets bei den Aeußerlichkeiten stehen bleibt, die Mängel des Textes in Rienzi klar zu sehen wußte und gegen den eines gewissen Wilhelm von Oranien mit völliger Blindheit geschlagen war.)*, wirkte in der durchgehend wagnerfeindlichen Berliner Berichterstattung wie ein Fremdkörper, kein Wunder, daß Kossak in eine Polemik verwickelt wurde, deren Wortführer Ludwig Klein war, der nur wenige Nummern später gleichfalls in der BERLINER ZEITUNGS-HALLE die neben dem Wandererpamphlet wohl sinnloseste und albernste Wagnerpolemik aus der Zeit vor 1849 ver-

öffentlichte. *Rienzi ist eine Oper für Neuseeländer, Menschenfresser und Teutomanen, aber nicht für gebildete Menschen. Herr Wagner rädert mit Musik, seine Töne packen wie mit furchtbaren Fäusten bei den Ohren und schütteln die Knochen aus dem Leibe; wenn diese Musik* ... und so weiter. Über den Bericht selber war an sich kein Wort zu verlieren. Aus jeder neu erfundenen Vokabel sprach die arrogante Dümmlichkeit des Verfassers, der keine Argumente, nicht einmal Ansichten vorbrachte, sondern mit unerschöpflichem Erfindungsreichtum eine Beschimpfung nach der anderen heraussprudelte und sich schließlich in einem Schwall nichtssagender Worte verlor, um zum Ausdruck zu bringen, wozu es nur eines einzigen Satzes bedurft hätte: daß ihm der RIENZI keine Melodien enthalte und zu laut sei.

Der Bericht Kleins existiert nur noch in den Textproben Kossaks und in den ausführlichen Auszügen des DRESDNER TAGEBLATTS. Das TAGEBLATT nannte keinen Verfassernamen, der original sowieso nur mit der Nachnamensmajuskel abgekürzt gewesen sein muß. Das Vokabular stimmt jedoch mit dem in Kossaks Antipolemik überein, so daß an den Zusammenhängen kein Zweifel mehr bestehen kann. Das einzige zur Zeit bekannte Original der BERLINER ZEITUNGS-HALLE lagert heftweise ungebunden in der Jenaer Universitätsbibliothek. Die Kossak-Artikel sind darin enthalten, die Nummer mit dem Klein-Artikel fehlt jedoch.

Kossak blieb die Antwort nicht schuldig. Er bediente sich dazu nicht mehr der ZEITUNGS-HALLE, in der sich von dieser Zeit an keine Arbeiten aus seiner Feder mehr finden sollten, sondern der NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG, deren Redaktion zwar keineswegs mit Wagner und den Ansichten Kossaks einverstanden war, die aber noch weniger etwas mit der krankhaften polemischen Holzhackerei Kleins zu tun haben wollte. Kossaks Antwort war ein spritziges Feuilleton, das auf den Unsinn im Bericht Kleins hinwies, den Dilettantismus des Verfassers und seine Übertreibungen bloßstellte (angeblich zehn Kesselpauken, mehrere Dutzend Posaunen; außerdem nannte er die Baßgeige ein Lärminstrument). Mehr als über die Blödeleien Kleins ärgerte sich Kossak über die Arroganz, mit der sich der unverschämte Mensch unterfing, etliche Aufforderungen an Kossak zu richten, etwa das Künstlerische im RIENZI zu beweisen, die dilletantische Selbstsicherheit, mit der Klein behauptete, Kossak habe keinerlei wirkliche Argumente für die Oper vorgebracht und sich nur als Fourier für Wagners Unsterblichkeit aufgeführt. Man brauchte nur ein paar Zeilen dieses Klein-Berichts zu Gesicht zu bekommen, um festzustellen, daß im Gegenteil er es war, der über seine drei Grundsatzbehauptungen: keine Melodie, zu laut und Übertragung Berliozschen Stils weder etwas Nennenswertes noch etwas Beweisbares vorgebracht hatte.

Trotzdem war Kossak isoliert. Selbst wenn man Klein in der Form nicht beipflichtete, tat man es in der Sache. Der einzige Kollege, der zu Kossak hielt, Carl Gaillard, hatte zu diesem Zeitpunkt in Berlin keine Stimme mehr.

III. Überregionale und fachwissenschaftliche Presse

1. Absagen am Rande

Fachpresse und überregionale Presse traten noch geschlossener als die Berliner Lokalpresse gegen Wagner auf.

Der erste, der sich aus Berlin meldete, war Heinrich Smidt. Er vertröstete allerdings auf später. Das war acht Tage danach. Da hatte Smidt aber auch noch nichts zu sagen und folgte nur *den Angaben eines unserer tüchtigsten Musikkenner*. Der erzählte ihm, daß die eine Nummer gut, die andere nicht gut war, das eine angenehm klang und das andere aufgeregt. Der Ton des Berichtes war freundlich. Die Ouverture wurde als edle Musik gelobt. Das Wort von der echten Dramatik fiel. Schließlich hatte auch Smidt etwas beizusteuern: der Friedensbotengesang sei der einzige Ruhepunkt in der Oper, *denn von da ab geht es unaufhaltsam weiter bis zu Schluß*. Was Smidt vorbrachte, war trotz der vielen lobenden Beiwörter gerade wegen der Absicht, dem Komponisten zu nützen oder nichts Böses über ihn zu sagen, wenig überzeugend. Die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK dagegen, die sich aus Dresden, wie es auch mehr ihrer Aufgabe entsprach, immer nur günstig über die Wagnersche Oper geäußert hatte, fügte ihrem Feuilleton THEATRALISCHE STERNWARTE noch die Bemerkung eines anderen Korrespondenten ein, der RIENZI habe in Berlin bedeutende Langeweile und Gehör- und Ohrenzwang gemacht und die dritte Vorstellung sei schon wieder bei herabgesetzten Preisen gegeben worden. Wagners alte Feindin, die WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG, begnügte sich diesmal damit, ein paar Zeilen aus der ALLGEMEINEN PREUSSISCHEN ZEITUNG nachzudrucken, die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK machte vorerst dasselbe mit dem sehr schnell gekommenen Bericht in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG, brachte aber einige Wochen später noch einen eigenen Artikel, und die GRENZBOTEN meldeten, das musikalische Ungewitter RIENZI sei unschädlich vorübergegangen, was nicht böse gemeint war, zumal man im selben Zusammenhang Kückens Mondscheinmusik als ohnmächtiges Gegenstück zu Wagners Donnerschlägen bezeichnete.

Diese Stimmen am Rande machten sich nicht viel Mühe. Um so ernster hatte Wagner die vier großen kritischen Berichte zu nehmen, die in den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, in der NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG, in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK und in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG erschienen.

2. Spott in den Signalen für die musikalische Welt. Richard Wüerst

Den Anfang in der Fachberichterstattung machten die SIGNALE, die wie üblich mit dem Urteil schnell bei der Hand waren und an Stelle des abgelösten Gaillard in Richard Wüerst (Nanté) inzwischen einen passenden, journalistisch behende reagierenden Berichterstatter von einiger Seichtheit besaßen, der das Metier der Künstlerverspottung bestens beherrschte. Er nahm auch Wagner und seine Oper weiter nicht ernst, ließ in seinem Bericht einen großen Pfefferkuchen die Hauptrolle spielen und fragte bei Gelegenheit nur so von oben herab, warum denn Wagner eigentlich eine Oper schreibe, wenn er nicht Musik machen wolle. Die Handlung des RIENZIS fand er im höchsten Grade langweilig, die Musik ohne alle Ausnahme formlos und barock. Nur ein glückloser Komponist wie Wüerst, der Melodie und angenehmen Klang als wesentliche Merkmale zur Bestimmung von Musik nannte, vermochte von der Wagneroper als von einem Riesenorchester zu

sprechen, das fünf Stunden lang mit wenigen Unterbrechungen fortwährend den größten Lärm erzeuge.

In zwei weiteren Berichten fuhr Wüerst mit seinen Witzchen fort. Die Leute, die sich zuerst so um den RIENZI gedrängt hätten, müßten jetzt von der Polizei hineingetrieben werden, und man habe in Berlin den Vorschlag unterbreitet, die inquirierten Polen — damals wurde gerade der Prozeß gegen die unter Myroslawsky aufständischen Polen verhandelt — dadurch zum Geständnis zu bringen, daß man sie in den RIENZI schicke. Myroslawsky sei auch richtig schon ganz blaß geworden, als er davon erfahren habe. *Auf diese Art wäre Rienzi doch zu e t w a s gut.* Diesen Wagner-Witz sollte man später in mannigfachen Abwandlungen noch öfters hören! Die letzte RIENZI-Erwähnung stammte vom 15. Dezember 1847: damals meldete Wüerst spöttisch, der RIENZI sei wieder einmal über die Bühne *geschlichen.*

Diese Berichte bildeten den Anfang einer von Wüersts Seite über Jahrzehnte hin mit beispielloser Gehässigkeit geführten Wagnerpolemik.

3. Aufführungsprotest in der Neuen Berliner Musikzeitung. Otto Lange

Die in einen Protest gegen die Aufführung mündende Auseinandersetzung mit dem RIENZI in der NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG durch deren Redakteur Otto Lange ist die gefährlichste, aber auch sachlichste Aburteilung der Oper nach Prinzipien gewesen, die Wagner damals hinnehmen mußte. Ihre Widersprüche und inneren Fehler waren dank der Systembereitschaft des Kritikers schwer zu finden, die Argumente griffen nahtlos ineinander und erst bei der Beleuchtung des ästhetischen Ansatzes bemerkte man, wie geschickt Lange die Ebenen des Tatsächlichen und des nur Gewünschten durcheinanderschob.

Sah man von Allerweltsunterstellungen gegen die Überinstrumentierung und einige anderen Kleinigkeiten einmal ab, so gewannen die Ausführungen Langes dank ihrer philosophischen Kühle einen hohen Grad an Wahrscheinlichkeit. Seine prinzipielle Interpretation des historischen Rienzo ließ ihn zu dem Schluß finden, daß diese Gestalt nicht in Wagners Form opernreif sei, weil das hohle rhetorische Pathos des mittelalterlichen Staatsmannes dem verinnerlichten Wesen der Musik widerspreche. Was Wagner andernorts zum Vorwurf gemacht wurde, nämlich die angebliche Veräußerlichung seiner Musik, gewann hier einen Schein von Berechtigung, nur bekamen nach dieser Deutung alle historischen Partien den Charakter des Überflüssigen, und das spielte Lange gegen Wagner aus. Damit war aber für ihn der Weg frei, die ganze Anlage der Oper als verfehlt zu bezeichnen. Lange brachte instruktive Einzelbeispiele für seine Behauptung. Gleich die Eingangsszene gehörte dazu. Rienzi, so führte er aus, würde im Augenblick der Entführung seiner Schwester nicht als Staatsmann, sondern als Bruder handeln — bei Wagner hingegen verlöre er selbst in diesem Augenblick nicht das rheotrische Pathos. Lange suchte nachzuweisen, daß es gar keine andere Lösung gegeben hätte als die Oper mit dem dritten Akt zu beginnen, weil die beiden anderen dramatisch keine Bedeutung besäßen. Den zweiten Akt schob er als dichterisch unwichtig geradezu beiseite. Lange war unerschöpflich im Erfinden immer neuer Sachverhalte, die gegen Wagner sprachen. Da betrachtete er bspw. die Entwicklung der Irenen-Gestalt, die von einer liebenden Frau in die Sphäre schließlich jener patriotischen Schwärmerei übergeführt werde, die eigentlich zum Pathos und zur Welt Rienzis gehöre, worin Lange einen der vielen schweren dramatischen Fehler sah. Lange spielte die Liebesszene Thekla-Max in den HUGENOTTEN dagegen aus und zeigte damit, wo er stand.

Langes kritische Auseinandersetzung war ohne den unseligen Prinzipienhunger der jungen Berliner Kritik nicht zu verstehen. Lange stellte sich nicht auf das Kunstwerk ein, sondern verglich die neue Erscheinung mit aus älteren Kunstwerken abgeleiteten Prinzipien, die er dann als Verbesserungen anbot, ohne sich darüber klar zu werden, daß es so nicht ging. Um das an einem Beispiel zu zeigen: Lange definierte Harmonie ausschließlich als Träger der Melodie. Das war eines jener vielen künstlerischen Prinzipien, die sein kritisches Denken bestimmten. Dadurch konnte er aber keine Musik mehr nachvollziehen, die den harmonischen Stufengang von der Melodie ablöste und zu eigenen Klangflächen verselbständigte. Indem nun gerade die RIENZI-Musik das herkömmliche Melodische zugunsten eines neuen harmonischen Bewußtseins zurücktreten ließ, blieb Lange nichts anderes mehr übrig, als die Ursprünglichkeit dieser Musik anzuzweifeln und sie als Produkt der Reflexion zu bestimmen. Damit aber traf sich Langes Urteil mit dem Rellstabs und der anderen. Lange brachte heraus, daß Wagners Oper dort, wo ihre Musik zu einer abgeschlossenen melodischen Form fand, modern italienisch wurde und damit an Originalität verlor. Dabei blieb es nicht; denn Lange war viel zu klug, um nicht jene modernere Tendenz zu bemerken, die nicht nur Wagner in diese harmonische Richtung trieb. Lange konnte auf Grund seiner Prinzipien nur zu dem Schluß kommen, daß die zeitgenössische Musik in einem Übergangsstadium lebe und daß es seine Zeit brauche, ehe sie sich in eine neue schöpferische Form versammle. Diese Vorstellung war die tiefere Wurzel für jenes schlagwortartige Gerede der damaligen Kritiker von der Übergangsperiode, in der sich die deutsche Musik in den Jahren zwischen 1840 und 1860 angeblich befunden haben sollte. Es bildete noch die einfachste Art, vor ungeliebten musikalischen Realitäten die Augen zu verschließen.

Alles was in den letzten Jahren an ernstzunehmenden Argumenten gegen Wagner vorgebracht worden war, fand bei Lange seine auf Prinzipien gegründete ästhetische Erklärung. Er hielt sich nicht mit den einfachen Vorwürfen auf, sondern leitete die Tatbestände aus vom Komponisten falsch verstandenen Prinzipien ab. Wagner billigte er zwar zu, von dem, was ein Operntext sein sollte, eine dunkle, auf richtigen Prinzipien basierende Ahnung zu haben. Aber was auch immer Wagner vorlegte — Lange wies die Unstimmigkeit zwischen der Wagnerschen Ausführung und dem Prinzip nach, das eigentlich die Ausführung hätte leiten müssen. Lange verschob alle Ebenen; das Kunstwerk lebte nicht aus den Gesetzen, die der Komponist ihm gab, sondern aus Prinzipien, die in der Idee der Sache selbst liegen sollten, und in der Erkenntnis dieser Prinzipien holte die Berliner Kritik zu jenem Führungsanspruch aus, berechtigt zu sein, den Künstlern ihre Bahn anzuweisen.

Lange gab Wagner Ratschläge, wie er es eigentlich richtig hätte machen müssen. Das Groteske daran erkannte er nicht. Er hätte jedenfalls eine Gegenkritik, künstlerische Realität sei stärker als Prinzipien, mit Empörung zurückgewiesen. Die Ableitung, die er versuchte, blieb folgerichtig. Von der prinzipienabgelösten Machart zur Reflexion war nur ein kurzer Schritt, von dort zur Verherrlichung der blanken Technik nicht mehr weit. Was einstmals Theodor Hagen gegen den RIENZI vorgebracht hatte, die Geburt eines neuen Virtuosentums, gewann in Langes Vorwurf von der technischen Verselbständigung der Instrumentation neue Aktualität, nur war sie ästhetisch besser abgeleitet. Sie vertrieb nach Lange die Beseelung der Musik, spitzte das Musikalische auf einen intellek-

tuellen Prozeß zu und übernahm den Einzelton nicht mehr als beseeltes Medium. Am Ende eines in diesem Sinne mit äußerster Konsequenz weitergeführten Prozesses sah Lange das mechanische Orchester.

Lange selbst wurde von diesen Aussichten zutiefst getroffen. Seine ästhetische Welt sah anders aus, und ohne die Bedrohung, die ihm aus Wagner zu erwachsen schien, wäre er wohl kaum bereit gewesen, sich so ausführlich mit ihm auseinanderzusetzen. Nur so ließ sich die Begierde verstehen, mit der er Wagners Berliner Vorspruch aufgriff, der RIENZI entspreche nicht mehr seinen heutigen künstlerischen Vorstellungen. Lange mißverstand das. Er hatte die harmonische Machart im Sinne, nicht wie Wagner die Synchronisierung von Poesie und Musik, anders hätte Lange nicht so ausführliche Notenzitate gebracht, um seinen Lesern die Extensität der harmonischen Rückungen vor Augen zu führen. Sie waren ja schon oft bemängelt worden, niemals aber fanden sich die Argumente so präzise von Prinzipien her abgeleitet wie bei Lange. Was nach den Prinzipien nicht sein durfte, sollte auch nicht sein. Lange legte dem Prüfungskomitee nahe, an die zu spielende Musik eine strengere Bemessung anzulegen. Lange protestierte dagegen, daß man den RIENZI überhaupt noch gebracht habe.

An dieser Stelle begannen bereits die ästhetischen Streitigkeiten der fünfziger Jahre. Langes Überlegungen richteten sich nicht, wie bei Hagen, gegen Meyerbeer, sondern gegen den sich ankündigenden harmonischen Prozeß der Klangverselbständigung, also gegen das einzige, das nun wirklich der RIENZI mit den nächsten Wagneropern gemeinsam hatte. Da die Stimme Langes für die folgenden Jahre in der Berliner Musikzeitschrift tonangebend blieb und seiner Vorlage gemäß die Prinzipien nur mit der Meyerbeerschen, also einer auf melodischer Basis gegründeten Musik in Übereinstimmung zu bringen waren, bedurfte es keiner großen prophetischen Gabe, um das Kommende vorherzusagen: daß die NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG dazu bestimmt sein müsse, die Rückzugsgefechte Meyerbeers und der Großen französischen Oper journalistisch zu decken.

In der Tat vollzog sich der Wagneraufbruch der fünfziger Jahre künstlerisch in der Alternative zu Meyerbeer, journalistisch in den Kämpfen zwischen der NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG und der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK.

4. *Carl Schröders versteckte Apologie in der Neuen Zeitschrift für Musik*

Schröder, seit geraumer Zeit bevorzugter Berlinkorrespondent der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK und ohnehin Marx und Gaillard verpflichtet, hatte die Oper gefallen; aber er konnte nicht gut so tun, als seien ihm die massiven Einreden seiner Kollegen unbekannt geblieben. Er befand sich daher mit seiner schuldigen RIENZI-Kritik in keiner beneidenswerten Lage und suchte Lob und Tadel mit einem leichten Überhang zum Lob hin zu verteilen. Mit Hinweisen auf Nummern, die man sich durchsehen möge, verteidigte er Wagner gegen die Vorwürfe, keine Melodie zu haben, während besondere Ausstellungen *(Schade nur, daß er zu weit gegangen ist)* über Wagners mitunter »verfehltem Streben« papieren und eher nach Pflichtübung klangen, sich kritisch ernst nehmen zu lassen, oder vor den Kollegen ein Alibi nachzuweisen. Um so realer waren seine Beschuldigungen, die Berliner Kritiker hätten sich so in die Schwächen des RIENZIS verbissen, daß sie sich für Wagners Leistungen nicht mehr aufschließen könnten. Mit dem Pressefeldzug seiner Kollegen gegen den RIENZI, den Feindseligkeiten der Intendanz gegen den Komponisten und dem Desinteresse sowohl des Königs wie Meyerbeers begründete er seine nur zu richtige Vorhersage, die Oper werde sich im Berliner Repertoire nicht lange halten lassen. Sie war

im Dezember 1847 allerdings leicht zu machen. Es muß offen bleiben, wie weit Schröders Informationen auf eigene Beobachtungen zurückgingen oder nicht doch, was nach verschiedenen Einzelheiten des Berichtes (wie insbesondere die nur privat zu erfahrende Meyerbeer-Episode oder der Hinweis auf Küstners Unfreundlichkeit, aber auch Äußerungen über die Melodik im RIENZI) wahrscheinlicher ist, von der kleinen Wagnergruppe vorgesagt wurden. Im übrigen war der Schrödersche Bericht zwar freundlich, aber auch, soweit er auf das Werk abhob, unselbständig belanglos.

5. *Eine gebrochene Freundschaft. Hieronymus Truhn und die Allgemeine musikalische Zeitung*

Keiner der negativen Berlin-Berichte hat Wagner persönlich so erschüttert wie der Artikel Hieronymus Truhns in der Breitkopf-Zeitschrift. Wagner hatte sich mit Truhn mehrfach getroffen, in ihm einen gebildeten und aufgeschlossenen Mann kennengelernt und nach mancherlei Gesprächen den Eindruck einer mehr als nur fachlich bedingten Anteilnahme für sich und seine Opernidee gewonnen, so daß er sich Truhn freundschaftlich verbunden fühlte. Ausgerechnet Truhn lieferte in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG noch ganz zuletzt, am 22. Dezember 1847, zwei Tage vor Weihnachten, einen Modellfall negativer Wagnerberichterstattung, die die Heldenoper Stück für Stück zersägte.

Noch aus den Jahrzehnte später niedergeschriebenen Erinnerungen Wagners sprach deutlich seine Enttäuschung, mit dem geistig anregenden Kritiker nicht in eine engere Verbindung gelangt zu sein. *Etwas mehr Unterhaltung gewann ich aus einem gelegentlichen Umgang mit H. Truhn, welcher sich bei einem guten Glase Wein, das ich ihm bei Lutter und Wegener, wo ich mich der Hoffmannschen Reminiszenzen wegen dann und wann einfand, mit scheinbar wachsendem Anteil meine Ideen // über die mögliche Bestimmung und zu erstrebende Erweiterung des Operngenres erörtern ließ. Mancherlei Witziges und gut Beobachtetes vernahm ich von ihm; namentlich machte sein lebhaftes, bewegliches Wesen oft günstigen Eindruck auf mich. Als Rezensent trat er jedoch nach der »Rienzi«-Aufführung ebenfalls auf die allgemein betretene Seite der Bespötter und Herunterreißer.* — Etwas mehr Unterhaltung — das bezog sich auf Kossak, von dem Wagner zuvor erzählte; und während er unbedingte Freunde wie Kossak und Gaillard, denen er sich verpflichtet fühlte, die ihm auch in seinen persönlichen seelischen Nöten redlich beistanden und ihm damals das Gefühl vermittelten, nicht allein und gänzlich unverstanden zu sein, der Nachwelt keineswegs aus dem Geiste befangener Dankbarkeit schilderte, sondern auch ihre Schwächen mit nicht ganz vorteilhaften Farben malte, hinterließ er über Truhn trotz des Schadens, den ihm der Kritiker zugefügt hatte, nicht ein böses Wort. Was Wagner unter Sachlichkeit verstand, wurde bei solchen Gelegenheiten frei.

Möglicherweise gab diese gründliche Beurteilung, der eine Meldung über den allgemeinen Achtungserfolg des RIENZIS in Berlin vorausging, mit den Ausschlag für die kurz danach erfolgte Ablehnung des Hauses Breitkopf & Härtel, die Wagneropern in Verlag zu nehmen, vielleicht auch waren die Verlagsherren als die Besitzer der Fachzeitschrift von vorneherein an einer ausführlichen Betrachtung interessiert gewesen, weil ihrer Zeitschrift aus Dresden bislang kaum ein vernünftiger Wagnerartikel zukam und nur Marxsens Urteil von 1844 aus Hamburg verlegerische Schlüsse zuließ.

Schon die mit den Tatsachen übereinstimmende Einführung in die Kompositionsgeschichte des RIENZI zeigte die Unterrichtung Truhns aus erster Hand über die ursprünglich äußerlichen Entstehungsgründe zur Oper. Offentsichlich hatte Wagner in seinen Gesprächen mit Truhn im Vertrauen auf dessen in Wahrheit nicht vorhandene Sympathie mehr geredet als ihm gut tat und seinem Kritiker nur die Waffen geliefert, mit denen er ihn jetzt bekriegte.

Wagner war für Truhn mehr Dramatiker als Musiker. Er griff damit die Vorwürfe Schumanns und Mendelssohns auf, vermißte bei Wagner melodische Fähigkeiten, technische Meisterschaft in Form und Satz, Schönheitssinn und wirkliches Gefühl, machte also, ohne das Wort zu benutzen, gleichfalls aus Wagner einen Dilettanten. Das Wagnersche Pathos nannte er Poltronie; daß im RIENZI etwas zu spüren sei, das auf eine neue Ära in der Musikentwicklung schließen lasse, wies er mit Bestimmtheit zurück. Den Operntext schätzte er, ohne Gründe zu nennen, hoch ein: noch nie sei von einem deutschen Dichter ein besserer geliefert worden. Nur der Mangel an Liebesmotiven mißfiel ihm, weil die Oper ohne große Liebesszenen nicht bestehen könne. In Truhns Kritik wurde erstmals an der Hosenrolle Anstoß genommen. Den einzigen Liebhaber Adriano in einer so bewegten republikanisch-kriegerischen Oper Sopran singen zu lassen, empfand er als einen fast komischen Effekt.

Truhn nannte eine Reihe von Nummern, die ihm gefielen; aber nachdem er in seiner Einführung eine eigentliche musikalische Befähigung Wagners sowieso grundsätzlich in Abrede gestellt hatte, wirkte das nur noch wie ein wenn auch vielleicht ehrlich gemeintes Trostpflaster. Die Märsche fand er besonders gut, während er meinte, es sei nie eine unmelodischere und ungraziösere Ballettmusik geschrieben worden als im RIENZI. Das stimmte wieder so auffallend mit Wagners eigener Bewertung der in Dresden erfolgreichen Szene überein, daß man sich fragen mußte, ob nicht überhaupt Truhns Kritik über Strecken hin nur die Veröffentlichung von Wagners an falschem Platz geäußerter Selbstkritik war, die er im Zustand der Verbitterung über den gescheiterten Plan, den besseren TANNHÄUSER statt des RIENZIS nach Berlin zu bringen, allzu vertrauensselig einem vermeintlich freundlich gesonnenen Zuhörer gegenüber, aus der Situation heraus wahrscheinlich auch noch besonders pointiert, äußerte. Die Aufführung verlief nach Truhn glänzend, Wagner selber hätte sich teilweise kaum etwas Besseres wünschen können. Vor allem Pfisters Reputation sei in Berlin durch sein Durchhaltevermögen bedeutend gestiegen, obwohl er nicht Tichatschecks Löwenstimme besitze. Nach Truhn sang auch Schlegel-Köster gut, nur vermißte er an ihr schauspielerisches Talent und dämonisches Feuer. Truhn verzeichnete einen Achtungserfolg, doch habe der RIENZI einen größeren Eindruck als der HOLLÄNDER hinterlassen, den Truhn 1844 offensichtlich gehört hatte. Der Hauptfehler für einen Erfolg lag seiner Meinung nach in der Länge und in der ungeheuren Instrumentation der Oper, die Truhn abenteuerlich nannte. *Es ist ein unbändiges Jugendwerk und sein Autor hält es selbst bereits für eine kühne Frevelthat.* Noch einmal also mußte Wagner gegen Wagner zeugen. Damit schloß Truhn.

6. *Eine späte Genugtuung. Die Klarstellung in der Hamburger Kleinen Musikzeitung*

Ausgerechnet in der ihn jahrelang ungünstig kommentierenden Hamburger KLEINEN MUSIKZEITUNG bekam Wagner eine späte Genugtuung. Der Berliner Monatsbericht der Zeitung hatte in einer ersten Stellungnahme den RIENZI ein grandioses und kolossales Werk voller genialer Momente genannt, zu dem sich das Publikum sehr beifällig ausgesprochen habe. Dem Kassenerfolg stehe allein die Länge entgegen. Eine Kürzung auf drei Akte Umfang und drei Stunden Dauer sei jedoch leicht zu bewerkstelligen.

In einem weiteren Bericht OPERN-NEUIGKEITEN IN DEUTSCHLAND wurde noch einmal der Kürzungswunsch empfohlen, weil anders nicht dieses beste Werk Wagners werde allgemeine Anerkennung finden können. Bei dieser Gelegenheit — der Bericht erschien Anfang Februar 1848 — ließ die Zeitung keinen Zweifel daran, daß RIENZI, den man

fünfmal mit viel Beifall gegeben habe, *in den Berliner Blättern ungerecht und schonungslos* beurteilt worden sei. Sie bestätigte damit nur noch einmal, was sich in Berlin abgespielt hatte; nämlich eine im Grunde ungerechtfertigte Pressekampagne gegen ein aus dem Rahmen fallendes Kunstwerk, dem man Mängel nachsagte, die in weit höherem Maße und mit mehr Berechtigung zur Kritik in allen anderen zeitgenössischen Opern zu vermerken waren, dort aber mit Schweigen übergangen, geduldet oder sogar mit freundlichem Wohlwollen gerühmt worden waren.

War vielleicht Schröder der Verfasser?

IV. Heimatpresse auf Lokalebene in Leipzig und Dresden

1. Ausflüchte in der Deutschen Allgemeinen Zeitung

Die Brockhaus-Zeitung — die LEIPZIGER ZEITUNG schwieg ganz — gab diesmal eine köstlich stilisierte Probe, wie man sich an einer unangenehmen Sache vorbeiredet. Da die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG nicht gut gegen Wagner schreiben lassen konnte, der Korrespondent aber offensichtlich auch nicht für Wagner schreiben wollte, nahm sein Bericht eine wertungsfreie, neutrale Färbung an. Eine Kritik am RIENZI erübrige sich um so mehr, so meinte er, als die Bedeutung der Oper schon oft gewürdigt worden sei und Wagner selber sie in einer auf der Generalprobe an das Orchester gehaltenen Ansprache als Jugendarbeit bestimmt habe, deren Richtung er teilweise nicht mehr verfolge. Das bezog sich wieder auf jene überflüssige Rede Wagners, mit der er nur erreichte, daß sich die Musiker weniger ernsthaft auf seine Musik einstimmten. Das Lob, das Wagner traf, zielte auf die Selbstkritik, nicht auf den RIENZI. Damit war der Korrespondent die Sache auf gute Art los. Beifall sollte es in reichem Maße gegeben haben und die Aufführung gut gewesen sein. Der Schlußsatz der Rezension war so vielfältig in sich selber verklausuliert, daß fast offen blieb, ob der Kritiker den Komponisten oder den Sänger meinte: *Unter den Sängern legte Hr. Pfister als Rienzi durch Erhöhung und Steigerung aller seiner musikalischen Kräfte ein durchaus verdienstvolles Bemühen um seine Aufgabe an den Tag, deren Anstrengungen er wahrscheinlich noch weniger gewachsen gewesen wäre, wenn der Held der Oper, der vorzugsweise declamatorisch gehalten ist, zugleich mehr in lebendiger dramatischer Handlung herausgearbeitet erschiene.*

2. Widersprüche in der Abend-Zeitung

Der Bericht in der ABEND-ZEITUNG vom 4. November 1847 lautete für Wagner nicht günstig. Einem polemischen Vorspruch gegen die ausgestreuten Gerüchte über die Gründe der Vertagung der Oper folgte eine knappe Darlegung der ungesunden Berliner Vorgänge, für viertausend Taler einen Heldentenor zu engagieren (Kraus), der dann bei der ersten Oper, in der er gebraucht werde, nicht zur Verfügung stehe. Die Oper selbst nannte der Berichterstatter ein *Chaos der Töne, welche kein Gott, versöhnend, zu einer Welt gestaltete.* Ihm war der RIENZI zu laut und zu mächtig, und nach einer von vielen Kritikern damals geteilten Phrase, das Furchtbare und Gewaltige sei keine Aufgabe für die Kunst, *nur das furchtbar Schöne, das gewaltig Schöne,* kritisierte er auch die Darstellung der Oper durch die Sänger und lehnte sie als ohne *Funken zündender Genialität* ab.

Aber die ABEND-ZEITUNG stand nicht mehr unter dem schlechten Einfluß Schladebachs. Daß Wagner zu Schmieder, dem Zeitungsbesitzer, kein unbedingt feindseliges Verhältnis unterhielt, wurde spätestens mit der auch an Schmieder ergangenen Einladung zu der privaten Laubefeier in Wagners Hause offenbar. Und so bemerkte die Redaktion, also Schmieder, am elften im Elften 1847, das ernste Streben des Komponisten von COLA RIENZI verdiene, daß auch einem anderen Referenten Raum gegeben werde, und druckte eine Äußerung Karl Gaillards ab, die offensichtlich dessen letzter nachweisbarer Wagnerbericht gewesen ist und kurioserweise ausgerechnet in die ABEND-ZEITUNG einging.

Nach Laube, so leitete Gaillard seinen leichtgeschürzten polemischen Bericht ein, bedeute Erfolg alles. Dem RIENZI sei der Erfolg in Berlin in bedeutendem Maße zuteil geworden. Aber selbst Gaillard konnte an der Berliner Opposition gegen den RIENZI nicht

ohne weiteres vorbeigehen, zumal auch ihn die Länge der Oper störte und ihm der Aufwand an Mitteln zwar in der Sache gerechtfertigt schien — wenn kriegerische Ereignisse in Sicht seien, könne man nicht auf einer lyrischen Flöte spielen lassen —, ihn aber trotzdem abspannte. So ging er psychologisch vor, um seiner Apologie Wagners die nötige Glaubwürdigkeit zu verschaffen. Er machte über den Fleiß Mitteilung, mit dem man bislang den Berlinern Wagnermusik vorenthalten habe, von der Feindschaft gegen Wagner, die vornehmlich von der Berliner Singakademie und von der Berliner Fachkritik ausgehe, die alles versuche, die Theaterbesucher systematisch gegen den RIENZI einzunehmen; und komme hinzu, daß den Berlinern nach alter Sitte der Beifall abgetrotzt werden müsse, so sei der Erfolg nur langsam größer geworden, gegen den allein die Quantität, nicht die Qualität sprach. Über die Darstellung äußerte sich Gaillard nicht, nur klagte er über die schäbigen Kostüme, nannte die Dekorationen *hübsch,* aber *nicht ausgezeichnet schön,* und versicherte, bei wiederholten Aufführungen werde man in Berlin immer tiefer in das Wesen dieser Oper eindringen, die Gaillard noch einmal eines der bedeutendsten Bühnenwerke der Gegenwart nannte; *denn das ist ein Kennzeichen eines jeden wahren Kunstwerkes, das es Anfangs Opposition erregt und zuletzt Einfalt und üblen Willen zum Schweigen bringt.* Als die Schmiedersche Zeitung diese Ausführungen brachte, stand allerdings für die Kenner der Verhältnisse bereits fest, daß es zu den von Gaillard angedeuteten weiteren Aufführungen nicht mehr kommen werde.

3. Ein Racheakt im Dresdner Tageblatt

Die üble Meinung, gegen die sich Gaillard verwahrte, herrschte 1847 nicht mehr in der ABEND-ZEITUNG, wohl aber im DRESDNER TAGEBLATT. Bancks feindseliger Spürsinn hatte in der BERLINER ZEITUNGS-HALLE Kleins RIENZI-Artikel entdeckt und Banck schob ihn einer Vorausmeldung vom 1. November 1847 nach, durch die der Dresdner Leserkreis bereits ungünstig über das Berliner RIENZI-Intermezzo unterrichtet worden war. Wagner habe ehrenvolle Anerkennung, aber keinen durchgehenden Beifall gefunden. Namentlich sollten sich die kältende Wirkung der Reflexion, die unmelodische Fassung und der Mangel an innerer Wahrheit und durchgebildeter Form allgemein bemerkbar gemacht haben.

Soweit stand die Meldung der Zeitung zu. Erst der sorgfältig frisierte Teilnachdruck des Klein-Berichtes einige Zeit danach, der alles ausließ, was selbst dem Dresdner Leser ohne Kenntnis der Berliner Verhältnisse sofort als Torheit hätte auffallen müssen, war eine gegen Wagner manipulierte journalistische Gemeinheit. Als Fachmann mußte Banck erkennen, was von Klein zu halten war, und es lag deshalb unter seinem Niveau, sich auf ihn zu berufen. Wie groß muß Bancks Haß gegen Wagner gewesen sein, daß er zu Mitteln griff, wie sie nur in der Asphaltpresse üblich waren, wie groß aber auch seine Blindheit, Kossaks RIENZI-Bericht als eine Predigt für den Fortschritt um jeden Preis auszugeben und ihm Unklarheit der Argumente vorzuwerfen, nur weil er sich zutiefst über ein ihn selbst in Frage stellendes Urteil ärgerte, das, so hieß es bei Banck, ohne Kossaks Namen zu nennen (Banck drückte sich wohl mit Absicht in einer Weise aus, die es unmöglich machte, ohne weiteres die Originale aufzufinden!), nicht gelungen, sondern forciert sei — daß Bancks Urteil im negativen Sinne weit forcierter ausfiel, spielte dabei keine Rolle. Wahrheit in der Kunst war ja sowieso immer nur eine Wahrheit gegen Wagner, Gerechtigkeit im Urteil nur Gerechtigkeit gegen ihn. Von Kossak wußte er nur zu sagen, der *preisende Bericht* sei *voll Verlegenheit und Mangel der kritischen Begründung.*

Das ließ sich leicht erzählen — wer schon in Dresden wußte, was Kossak in einem dort unerreichbaren Journal über eine Oper, die sich in Dresden sehr zum Mißmut des dadurch kritisch widerlegten Banck als Standardwerk behauptete, geschrieben hatte; wer schon hätte in Erfahrung bringen können, daß Kossaks Arbeit im Gegenteil eine sehr sorgsame, sich gerade durch feine poetische Nachweise und gediegene historische Ableitungen von der anderen polemischen Berliner Kritik unterschiedene Untersuchung war! Nur mühsam deckte sich Banck ab: *es wäre aber zu wünschen, daß dieser hier mitgetheilte Ausspruch der allgemeinen Opposition die musikalische und künstlerische speciellere Darlegung, welche in der Hauptsache viel leichter sich darbot, nicht ebenso sehr vergessen hätte.* Nun, diese speziellere Darlegung der künstlerischen Seite hatte Kossak gerade nicht vergessen, wohl aber um so mehr Kleins Geschimpfe; und so mußte sich Banck gegen Kossak wenden, um den eigenen Kronzeugen vor dem Ärgsten zu bewahren, nämlich vor dem auch aus Dresden leicht zu erhebenden Vorwurf, er rede Unsinn. Banck setzte Kleinsche Auszüge in den von ihm ungezeichneten Bericht angeblich her, *da sie jedenfalls die Meinung eines sehr großen Theiles des Publikums ausdrücken, ohne daß wir auch diese etwas einseitige Betrachtung so unbedingt unterschreiben möchten.* Aber das ganze Verfahren war informationsdemagogisch, es war hahnebüchen und unsauber. In diesem Zusammenhang entpuppte sich Banck nicht länger mehr als der verantwortungsbewußte Kritiker, für den er sich selber hielt und der er so gerne sein wollte, sondern als ein jede noch so fragwürdige Selbstbestätigung aufgreifender mißgünstig-unsicherer Neider, der sich des ihm zugefallenen journalistischen Instruments aus Privatrache bediente.

Viertes Buch

PULT UND TAKTSTOCK

Erster Abschnitt

Dirigentensorgen

Erstes Kapitel

Vorgaben und psychologische Voraussetzungen

I. Anstellung und mentale Bedingungen

Wagner übernahm seine Dresdner Anstellung nicht ganz bedingungslos. Bei aller drükkender Sorge ums tägliche Brot fürchtete er die Schattenseiten selbst dieser hoch dotierten und gesellschaftlich auszeichnenden Position am Königshof: die Fülle abtötender Routinearbeit, deren Opfer zu werden er bei pflichtgemäß ausgeführtem Dienst voraussehen konnte. Allerdings ließen ihm die Höhe der Schulden, seiner Gläubiger Findigkeit im Ermitteln von Anschriften und nicht zuletzt die drängenden berechtigten Erwartungen seiner Familie keinen großen Verhandlungsspielraum. Lediglich gegen eine Nachfolge im Amte Rastrellis setzte er sich mit Erfolg zur Wehr, weil sie ihm gleiches Arbeitsmaß wie in einer höher geordneten Stellung, aber geringeres Gehalt, geringeres Ansehen und geringeren Einfluß zugestanden hätte. Die Benennung wäre kaum ein übermäßiger künstlerischer Erfolg gewesen, noch wären ihm einkommensmäßig Hoffnungen geblieben, seine zerrütteten Finanzen in absehbarer Zeit in Ordnung zu bringen und den Schuldenberg abzutragen, den er schon damals hinter sich herschleppte. Es klang glaubwürdig, wenn Wagner unter dem 3. Dezember 1842 an seinen Bruder Albert schrieb, er habe der Intendanz erklärt, den Kapellmeisterposten bei aller Liebe zur schöpferischen Freiheit sehr gerne zu übernehmen, sofern man ihn nur mit günstigeren Rechten als zu Rastrellis Zeiten ausstatte. Das war wohl tatsächlich die entscheidende Forderung, von deren Annahme oder Verweigerung abhing, ob Wagner sich an Dresden binden ließ bzw. der Hof sich zur Verpflichtung des jungen Musikers verstehen werde. Daß man Wagner ohne Zögerung nachgab, hatte seine Gründe in der bezeugten Arbeitsüberlastung Reißigers, die es nahelegte, dem ersten Kapellmeisteramt ein zweites rechtlich gleichgeordnetes oder doch nur wenig untergeordnetes beizugeben, und wurde durch den Eindruck begünstigt, den der Erfolg des RIENZI und nicht zuletzt die Persönlichkeit Wagners allenthalben hinterließ. Warum also sollte nicht die Intendanz in einer Frage elastisch bleiben, die sie sich wohl selbst längst und unabhängig von Wagner gestellt und in seinem Sinne beantwortet haben mußte. Deshalb konnte auch der Intendant v. Lüttichau guten Gewissens erklären, nicht daran gedacht zu haben, die Vakanz unter Bedingungen zu besetzen, mit denen sich

noch Rastrelli hatte bescheiden müssen. Das war die Verständigung. Wagner sah seine berechtigten Interessen wahrgenommen und damit weiterhin keinen Grund mehr zur Weigerung. Er wurde nicht Musikdirektor wie Rastrelli, sondern Kapellmeister und damit Nachfolger Morlacchis. Alles andere dann noch, das er im Rahmen sicherlich geschickt, vor allem aber zäh geführter Verhandlungen für sich erreichte, spielte erst in zweiter Linie eine Rolle, so ausschlaggebend bedeutsam die zusätzlich gewährten Vergünstigungen für sein künstlerisches Schicksal auch immer sein mochten.

Bei der Anstellung Wagners von falschen Voraussetzungen ausgegangen zu sein, sollte der Intendanz erst Monate später klarwerden. Ihr war es doch zunächst um die Niveauerhaltung der Dresdner Hofoper gegangen. Wenn sich damit die Förderung eines jungen deutschen Genies verbinden ließ, konnte ihr das allenfalls als höchst erfreuliche Nebenerscheinung gelten. Nachdem erst einmal Morlacchi und kurz danach Rastrelli mit Tode abgegangen waren und der erste Kapellmeister Reißiger unter der Last der in Dresden besonders umfangreichen Amtsgeschäfte tatsächlich zusammenzubrechen drohte, waren kurzfristige Stellenneubesetzungen unausweichlich geworden. Daß diese zeitlich mit den RIENZI- und HOLLÄNDER-Uraufführungen zusammenfielen, war Wagners persönliches Glück. Was denn konnte die Intendanz vom zukünftigen zweiten Kapellmeister schon mehr verlangen als überdurchschnittliche Fähigkeiten in der Komposition, vorzügliches Direktionstalent und elegantes und gewandtes Auftreten, zumal ihr auch noch eine brotlose Vergangenheit mitgeliefert wurde, die Amtseifer und Dienstfertigkeit des mehr oder weniger aus dem Nichts aufgelesenen jungen Mannes zu verbürgen schien. Die Intendanz hatte sich vordergründig ausreichend sicherstellen können, als sie Wagner verpflichtete: Wagners Erfolg als Opernkomponist lag klar zu Tage, daß er mit einem Orchester umzugehen wisse hatten seine Gastspiele am Pult der Dresdner Hofkapelle gelehrt, die ihn von der sechsten Aufführung an seine Oper in ein neues Licht rücken ließen, und über seine kärgliche Vergangenheit brauchte sowieso kein Wort verloren zu werden. Hinzu kam, daß sich Wagners Geschick im Umgang mit Menschen selbst in den wenigen bisherigen Monaten seines Dresdner Aufenthaltes bereits auf das glücklichste bewährt hatte und sogar die Gattin des Intendanten wie den Hof tief beeindruckte.

Nach menschlichem Ermessen ging also die Hofopernleitung kein Risiko ein, wenn sie mit Wagner einen Musiker bevorzugte, der außer seinen künstlerischen Fähigkeiten auch noch die Gabe richtiger Menschenbehandlung und Menschenführung besaß und zu seinen späteren Untergebenen in kürzester Zeit einen herzlichen Kontakt herzustellen wußte. War es Sympathie für einen jungen, leidenschaftlichen Komponisten, war es geschmeichelter Ehrgeiz einer leistungsmäßig bereits absteigenden großen Künstlerin über ihr aufrichtig erwiesene Verehrung, war es mütterliches Mitleid mit dem überall herumgestoßenen jungen Mann und vor allem mit seiner Frau, die auf so vieles hatte verzichten müssen, was in diesen Jahren ein weibliches Herz erfreut, oder war es dies alles zusammen: wenn jedenfalls Wilhelmine Schröder-Devrient bereits zu Weihnachten 1842 Wagner gleich mit tausend Talern aushalf und Frau Minna mit Geschenken aller Art geradezu überhäufte, so enthüllten sich in diesen Liebesbeweisen doch nur die Sympathien einer ganzen Stadt. Wie hätte irgend jemand damals aus den Kreisen der Dresdner Verantwortlichen erkennen sollen, daß sich Wagner seiner ganzen Veranlagung nach für ein festes Kapellmeisteramt nicht eignete, wie hätte man aus Unternehmungen, für die sich Wagner leidenschaftlich einsetzte, andere als günstige Rückschlüsse auch auf solche ziehen sollen, die ihn weniger stark berührten, wie hätte man schließlich wissen sollen, daß dieser

Mann, der so hinreißend zu komponieren, zu dirigieren und zu reden verstand, das Klavier nicht richtig spielen konnte und damit schon technisch nur schwer in der Lage war, seine Aufgaben so zu erfüllen, wie man sich das bei seiner Beamtung auf Lebenszeit nun einmal vorgestellt hatte.

Die öffentliche Meinung bekam bei diesem Handel nicht viel zu melden. Eine Dresdner Lokalpresse gab es noch nicht und dem benachbarten Leipzig war verständlicherweise die Sache nicht wichtig genug, um anders als in erweiterten Notizen darüber schreiben zu lassen, nachdem die Berufung vollzogen war. Die Fachzeitschriften wirkten ohnehin zu schwerfällig, um sich schnell zu äußern. Was, jetzt schon nach der Ernennung, in Wiener und Hamburger Zeitungen an Befürchtungen aufklang, trug zu offensichtlich den Stempel journalistischer Bosheit und ließ auf dieselbe Informationsquelle schließen, die in beiden Blättern auch für die negative Wagnerberichterstattung sorgte. Lediglich die gewöhnlich gut unterrichtete ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT fühlte bereits am 4. Februar 1843 mit einer Warnung vor, einen so begabten Mann wie Wagner doch nicht durch Einstudierungspflichten vom Komponieren abzuhalten. Eine Notiz wie diese war sicher doppeldeutig. Sie konnte aufrichtig gemeinter Kommentar einer Redaktion sein, die sich persönlicher Beziehungen zu Wagner rühmte und ihrer Ideologie nach enge bürgerliche Bindungen nicht schätzte. Sie konnte aber auch mit Fleiß versuchte Schützenhilfe bedeuten. Der Bericht erschien am 4. Januar 1843, die entscheidende Unterredung zwischen Lüttichau und Wagner erfolgte nur einen Tag später. Ob Lüttichau den Bericht noch vor der Verhandlung gesehen hat, ob die Nummer überhaupt termingerecht ausgeliefert wurde, wird nicht mehr festzustellen sein. Daß Lüttichau, wie Glasenapp behauptete, Wagner so billig wie möglich einkaufen wollte, erscheint wenig überzeugend, beobachtet man das Wohlverhalten, das der Intendant vom ersten Tage an Wagner gegenüber zeigte. Für Lüttichau wog da schon mehr die Favoritenstellung Wagners bei Hofe, die man sich in aristokratischen Zeiten gerne etwas kosten ließ. Dazu hatte sich der einzige ernsthafte Konkurrent Wagners, Gläser, durch seine exorbitanten finanziellen Forderungen, die einer Verunglimpfung Reißigers gleichgekommen wären und für den Hof unannehmbar sein mußten, selbst aus dem Spiel gebracht. Daß der Artikel Wagnerschen Interessen dienen sollte mag man annehmen oder nicht — wohl aber hätte es nach Lage der Dinge dieser Unterstützung nicht mehr bedurft. Wagners Position war auch so stark genug. Das zeigten die Rechte, die er sich aushandelte, und die gewährten Vergünstigungen, über deren weitreichende Bedeutung sich nur der Kenner der damaligen Verhältnisse Rechenschaft ablegen kann.

Der Erlaß des Probejahrs war ein ebenso ungewöhnlicher Verhandlungserfolg wie die Freistellung vom Dienst in der Kommunalgarde, während die alte Auflage, jährlich eine bestimmte Anzahl an Pflichtkompositionen zu liefern, schon für Reißiger nicht mehr in Anwendung gebracht wurde, jedenfalls noch in seinem Vertrag enthalten war (§§ 4 und 14 des Vertrages vom 8. Mai 1828). Nicht einmal bei Carl Maria v. Weber hatte man auf das Probejahr Verzicht leisten wollen, und der Dienst in der Kommunalgarde, einer Art städtischen Miliz, die in Krisenzeiten die Ordnung aufrechtzuerhalten hatte, kostete einen Mann wie Reißiger viele wertvolle und beklagte Stunden seines Lebens. Man mochte einwenden, Wagner sei seiner Konstitution wegen sowieso exerzieruntauglich gewesen und auf das Probedirigieren nicht verzichtet worden. Aber die Freistellung vom Kommunalgardendienst, gleich wie sie zustandegekommen war, bedeutete auf jeden Fall eine Bevorzugung Wagners, und die Probedirektion konnte ihm erst recht keinen Kummer berei-

ten, weil ja feststand, wer der neue Kapellmeister sein werde. Es war schon richtig, wenn man wie der Korrespondent der Hamburger BLÄTTER FÜR MUSIK UND LITERATUR die Nase rümpfte, weil das Dirigieren einer über Jahrzehnte hin eingespielten Oper — im Falle Wagner das der EURYANTHE — kein Urteil über die Leistung eines Dirigenten fällen lasse, weil niemand mehr unterscheiden könne, was zu Gunsten oder zu Lasten von Orchester oder Dirigent gehe. Die Probedirektion war doch mehr ein taktischer Zug, diejenigen zu beruhigen, die auf eine Ausschreibung der Stelle und auf ein Probedirigieren Wert legten. Das wurde dann der Form halber gemacht — damals spielte Schindelmeißer den Strohmann —, änderte aber nichts an der Sache, Wagner zum neuen Kapellmeister zu ernennen. Natürlich ging dann auch nichts gegen den Plan. Am 5. Januar verhandelte er offiziell mit Lüttichau, am 10. Januar dirigierte er, und zwar aus gutem Grund die EURYANTHE, Schindelmeißer folgte Tage später gleichfalls mit der EURYANTHE und der VESTALIN, und wieder ein paar Tage später war Wagner Kapellmeister auf Lebenszeit. Die paar Kritiken, die es gab, erschienen, als alles längst vorbei war. Außerdem lauteten sie für Wagner günstiger als für Schindelmeißer, der zu sehr ins Retardieren geraten sein soll, weil er den Sängern nachgab, denen er gefällig sein wollte.

Von größerer Tragweite war schon die Befreiung vom Kommunalgardendienst. Wir wissen wenig darüber. Das Thema fiel in den Briefen nie, und da Wagners Dienstvertrag nicht erhalten ist, läßt sich nicht einmal mehr sagen, ob die Freistellung ein Vertragsgegenstand war, den er sich aushandelte. Wahrscheinlicher schützte ihn aber nur seine nicht ausreichende Körpergröße vor der Einziehung. Jedenfalls brauchte er keinen Kommunalgardendienst abzuleisten, während Reißiger viele Jahre lang vergeblich um die Freistellung kämpfte. Vielleicht verletzte der Freistellungsgrund Wagners Ehrgefühl — den Erfolg hatte er trotzdem davon. Daß er sich im Juni 1848, als sich die Kommunalgarde durch eine Äußerung in seiner politischen Rede vor dem SÄCHSISCHEN VATERLANDSVEREIN beleidigt fühlte und Genugtuung von ihm verlangte, zum Beweis seiner Achtung vor diesem Institut darauf hinausredete, freiwillig der Kommunalgarde beigetreten zu sein, bestätigte nur seine Nichtverpflichtung. Über die Teilnahme an Dienstübungen hat Wagner dagegen nie etwas verlauten lassen, auch eine Kommunalgardenuniform besaß er gewiß nicht. Wahrscheinlich bestand auch die schutzbehauptende freiwillige Mitgliedschaft in einem bloß verbalen Akt ohne Nötigung, tätig zu werden. Welche Zeit Wagner ersparte, als er nicht zweimal in der Woche zum Exerzieren auszurükken hatte, konnte man sich ausrechnen, bildete aber nicht den Anstoß, den man in Dresden daran nahm. Den bildete eher Reißiger, dem ähnlich Vergünstigungen trotz mannigfacher Versuche erst spät gewährt wurden. Nicht die Entlastung Wagners, sondern die allmähliche Vergiftung der Dresdner Atmosphäre war das Entscheidende an der Sache. Den Zeitgenossen mußte das Bild doch etwas kurios vorkommen: der erste Kapellmeister marschierte bis 1835 jahrelang in einer Kompanie der Kommunalgarde durch die Stadt und erhielt seine Entlassung trotz des Arbeitsübermaßes (bspw. morgens Kirche, abends Oper und nachmittags Exerzieren, und bei Fehlen Strafandrohung durch den Hauptmann), trotz eines amtlichen Reskriptes, nach welchem *diejenigen Mitglieder der königlichen Kapelle freizusprechen sind, welche nachzuweisen vermögen, daß sich der Kommunalgardendienst nicht mit der Fähigkeit zum Spielen ihres Instruments vertrage*, und trotz einer auf einen in der Kindheit erlittenen Schlüsselbeinbruch zurückzuführenden Schwäche der oberen Extremitäten, die unter dem ständigen Säbelexerzieren zu einer völligen Lähmung der rechten Hand zu führen drohte, nur nach mancherlei demütigen-

dem Hin und Her, während der zweite gleich zu Hause saß und machte, was er wollte; der erste, sowieso überlastet, seufzte unter allerhand Ehrenkompositionen, vor allen Dingen Kirchenmusikschöpfungen, während der zweite so tat, als ginge ihn das gar nichts an; der erste Kapellmeister erhielt einen zweiten Kapellmeister zu seiner Entlastung beigestellt, den man aber mit besonderen Urlaubsrechten ausgestattet hatte, so daß für den ersten doch wieder alles beim alten blieb, zumal der zweite zu allem Überdruß nicht Klavierspielen konnte und damit für bestimmte Einstudierungsaufgaben nicht zu gebrauchen war; der erste Kapellmeister, 45 Jahre alt, verzettelte sich in zahllosen Amtssorgen, während der zweite Kapellmeister, gerade 30 Jahre alt, an seinen Opern komponierte! Als ob damit nicht die günstigsten Voraussetzungen geschaffen worden wären, die Dirigentenkollegen nach und nach gegeneinander hochzuspielen, wobei der Berliozsche Vergleich ziemlich zu Beginn der Wagnerschen Kapellmeisterlaufbahn auch noch zu Ungunsten Reißigers ausfiel und in Dresden viel böses Blut machte. Rechnet man Wagners begründete Selbstsicherheit in künstlerischen Urteilen hinzu und seine Neigung, ihnen ohne Rücksicht auf seine Umgebung Ausdruck zu verleihen, seine Scharfsichtigkeit im Entdecken von Mängeln und eine ganze Reihe hartnäckig vorgetragener Forderungen, die in der damaligen Situation nur unter Preisgabe des historisch Gewachsenen und unter Verleugnung des üblichen Repertoirespielplans hätten verwirklicht werden können und für ein Residenztheater sowieso ganz außerhalb des Bereichs des Möglichen lagen, so kündete sich im Anfang das Ende bereits mit an.

Ohne Wagners Genie zu unterschätzen, konnte man Reißiger nur bedauern; denn all das ging letzten Endes auf seine Kosten, auch wenn ein Mann wie Eduard Devrient Wagners Urteil hart bestätigte und im Januar 1849 böse vermerkte, Reißiger habe sich seinen zur Jubelfeier der Kapelle im September 1848 ehrenvoll verliehenen Orden *durch Unfähigkeit, Trägheit und Katzenbuckeln* verdient, überhaupt am Dirigenten Reißiger die *Fülle seiner Geistlosigkeit* beklagte und namentlich dessen Gluckinterpretation scheußlich, die IPHIGENIE AUF TAURIS *ohne Geist, aber mit vieler Plumpheit*, die ARMIDE unter seiner Direktion *viel eckiger, ungehobelter // als sonst* fand, was einem versteckten Kompliment für den damals (24. Juli 1845) noch nicht bei Devrient in Gunst stehenden Wagner gleichkam. Einen PSALM Reißigers schön zu nennen, sprach nicht dagegen, daß ihm der Dirigent Reißiger ein Greuel war, der alle die von Mendelssohn so geliebten Andantes im (keineswegs fehlbewerteten) ELIAS — den wieder Reißiger nicht sehr schätzte — überhetzte und damit die schönsten Stellen trivial machte, und in Spontinis VESTALIN *in seiner Weise die Tempi um einen Punkt falsch* nahm. Aber Devrient scheint Reißiger im allgemeinen nicht sehr gemocht zu haben, was auf Gegenseitigkeit beruhen konnte. Sicherlich störte auch ihn die biedermeierliche Gemütsverfassung Reißigers, mit der bald schon seine Vorstellungen über Theaterreform zusammenstoßen sollten und die ihm den Blick für die besondere Lage des Dresdner Kapellmeisters versperrte; denn was von Reißiger an Arbeitsmaß abverlangt wurde, war platterdings unerfüllbar und führte lediglich zu einer frühzeitigen Kräfteverzehrung, die auf die Dauer keinem der von ihm verantworteten Institute gut tat. Da waren die in Dresden besonders zahlreichen Opernaufführungen zu leiten und einzustudieren und ein Maß an Novitäten zu bewältigen, wie es keine andere deutsche Opernbühne kannte; da mußten Orchesterkonzerte geprobt und gegeben werden; da hatte er die Hoffestlichkeiten und die Sprechbühne musikalisch zu betreuen und schließlich auch noch jeden Sonntag ein vom König mit größtem persönlichen Interesse verfolgtes feierliches Hochamt mit einer großen

Orchestermesse und etlichen Einlagen zu versorgen. An Reißiger hingen Organisations- und Besetzungsfragen, Spielplanaufstellungen und Novitätenbeurteilungen, endlose Sitzungen und Konferenzen, (zeitweise) die Kommunalgarde und dazu sollte er auch noch komponieren. Was Reißiger leistete, reichte aus, um drei leitende Musikerexistenzen vollauf zu beschäftigen. Kam es unerwartet, wenn Reißigers künstlerische Handschrift immer flüchtiger wurde, wenn ein Mann, der als Komponist zum guten biedermeierlichen Mittelstand gehörte, allenfalls noch zur Herstellung mitreißender Studentenlieder taugte, wenn ein Dirigent, dem man Schwung und Einfallsreichtum nachsagte, allmählich lahmere Aufführungen bewerkstelligte, wenn ein kluger Taktiker, der nächst Weber die eigentliche deutsche Bühne geschaffen hatte, müde zu werden begann! Als sich der Entsatz, Wagner, für Reißiger nicht auszahlte, kam ein neuer Musikdirektor. Es war Reißigers persönliches Unglück, ausgerechnet Röckel zum Kollegen zu erhalten, dem man alle möglichen, nur keine musikalischen Fähigkeiten nachrühmen konnte.

Wagner hat das, was aus dem Zwang der Verhältnisse erwuchs, klug in seinem Sinne mißverstanden. Wenn er Lüttichau schrieb, im Dresdner Opernbetrieb erhebliche Mängel entdeckt zu haben und Freunden gegenüber von Intendantenandeutungen raunte, mit Reißiger ginge es nicht mehr so, wie man sich das gerne wünsche, dann klang das bei Wagner, wie es seine Biographen seit Glasenapp nachredeten: als ob Reißigers biedermeierliche Arbeitsamkeit nur Fleiß, kein wirkliches Musikertum und keine Spur von Genie enthalten hätte, und Lüttichau nicht vielmehr Reißigers Überlastung meinte, der man abzuhelfen gedachte. Ob die Dresdner Kapelle damals wirklich existenzbedrohende Mängel aufwies und Reißiger die Zügel entglitten waren, darf trotz der Autorität des damals neunundzwanzigjährigen Wagner mit gutem Grund bezweifelt werden. Wie anders sonst wäre Reißiger zu bewegen und fähig gewesen, den RIENZI uraufzuführen und den HOLLÄNDER gleich hinterher, hätte Wagner den Taktstock überlassen und nichts versucht, Wagners Favoritenstellung bei Hofe zu brechen. War er bedeutend genug, die Bedeutung Wagners zu ermessen, so war sein Anteil an der außerordentlichen musikalischen Blüte Dresdens nicht zu gering einzuschätzen. Immerhin hatte er die Dresdner Hofkapelle zum besten Orchester der Welt ausgebaut, das Hoftheater in Konkurrenz zu Paris gebracht. Natürlich wäre eine solche Aufbauleistung ohne die finanzielle Kulanz des Hofes nicht möglich gewesen; aber sie allein hätte nicht ausgereicht, in Dresden gutes Theater und gute Musik zu machen. Man mochte Reißiger als Komponist zweitrangig nennen, seine Fähigkeiten als Orchesterleiter und als organisatorische Begabung blieben davon unberührt und standen außer Frage.

Das negative Reißigerbild Wagners ist historisch falsch. Richtig ist vielmehr, daß der tatsächliche Niedergang der Dresdner Oper zu einem Zeitpunkt einsetzte, in dem Wagner schon für die Spielplangestaltung mitverantwortlich zeichnete, als die Inszenierungskosten Wagnerscher Opern so viel Geld verschlangen, daß andere Novitäten ziemlich dürftig bedacht werden mußten, als Wagners Desinteresse für bestimmte Teile des Repertoirs längst auf die Ausführenden abgefärbt hatte. Wagners Reißigerbild, ohnehin aus der Perspektive der späteren Jahre entworfen, mußte an der historischen Wirklichkeit gemessen werden; und während Wagners Agitationen gegen Reißiger allenthalben zu Tage traten, wurde es schwer, ähnliches der Intendanz oder auch Reißiger nachzuweisen. Ob sie bloß geschickter waren und verdeckter arbeiteten ist doch sehr die Frage. Was wir heute darüber wissen, beruht allein auf dem Zeugnis Wagners, das in diesen Fällen sicher nicht ausreicht, weil es dort, wo man es überprüfen kann, Mängel und Fehler verrät. Schließ-

lich war es Reißiger, der schon 1852 den TANNHÄUSER wieder auf die Dresdner Bühne brachte, was eine Aktion von äußerstem politischem Wagemut war, wie sich bald auch für die Öffentlichkeit zeigen sollte, und die fürsprechende Rechtlichkeit der Dresdner Intendanz etwa in Tantieme- und Opernerstaufführungsrechten auch dem geflüchteten Wagner gegenüber zerstreute vollends alle Gerüchte über bewußt gegen Wagner geübte Schikanen. Was Wagner dagegen anzuführen hatte, wog leicht. Witwe Weber soll Reißiger *faul* genannt haben. Es wäre nach den Gründen dieses Urteils zu fragen, um möglicherweise zu offenbaren, daß sich Reißiger, der vielleicht mehr die Hofmeinung unterstützte, zu wenig für die Translokation der Gebeine Webers eingesetzt hatte und die Witwe verständlicherweise damit bis zur Ungerechtigkeit gegen sich aufbrachte, und anderes dergleichen mehr. Wagner verlor sich hier fast in die Uferlosigkeit eines Edelklatsches; zur Sache brachte es wenig.

Auch die Urlaubsfrage gehörte dahin. Mit wieviel Großzügigkeit wurde Wagner immer wieder Urlaub gewährt! Er konnte nach Hamburg, nach Berlin, nach Wien und anderswohin reisen und dazu die Dienstzeiten benutzen. Man vergleiche diese Regelung mit dem Starrsinn etwa der Kasselschen Intendanz, die über ein Menschenalter lang Spohr auch nicht einen einzigen Tag Urlaub über seine vertraglichen Ferien hinaus gewährte!

Der berühmte Brief an den Intendanten Lüttichau vom 5. Januar 1843, mit dem Reißigers Schlamperei bewiesen werden sollte, mußte zudem diplomatisch gelesen werden und sicherlich haben ihn auch Reißiger, falls er davon Kenntnis bekam, und Lüttichau nicht anders verstanden. Er wurde von Wagner geschrieben, um vom Probejahr loszukommen, das ihm nur einen Teil seines vollen Kapellmeistergehaltes zugebilligt und zudem seine Stellung vor Ablauf kündbar gehalten hätte. Selbst bei Wagners bevorzugter Position hätte ihm ein Protest nichts genutzt, höchstens seine Anstellung erschwert. Was einem Carl Maria v. Weber, Heinrich Marschner und Karl Gottlieb Reißiger recht sein mußte, konnte für Wagner nicht anders als billig sein, es sei denn, er brachte sachliche, nicht persönliche Gründe vor, die es geraten scheinen ließen, in diesem besonderen Falle vom Probejahr Abstand zu nehmen. Was lag in dieser Situation für Wagner näher als den stets gut klingenden Spruch von den unbedingt notwendigen Änderungen vorzutragen, die dringlich sein sollten, den allseits angestrebten idealen Opernzustand wirklich herzustellen. Wagner schrieb an Lüttichau von Mängeln, die in der Kapelle zu bemerken seien. Das lag auf einer Ebene mit den Schriftsätzen an seinen Bruder Albert und seine Schwester Cäcilie, Reißiger sei nach Lüttichaus Worten schlaff und unbeholfen geworden und man könne nicht mehr das nötige Vertrauen in ihn setzen. Nach Wagner hieß das, Reißiger sei *so sehr zur Null herabgesunken, daß seine Wirksamkeit für gar nichts mehr erachtet werden kann.* Man mag sich darüber streiten, ob es glaubhaft ist, daß ein Intendant aus Uradel und mit Hofstaatwürden über ein langjähriges treu dienendes hochgestelltes Mitglied zu einem frisch hereingeschneiten jungen Mann, wie Wagner es doch war, wirklich so sprechen würde. Näher lag die Annahme, der junge Mann stelle aus Freude über eine wirkliche Position deren Bedeutung größer heraus, als sie war, um sich bei der Familie in Respekt zu setzen. Der nach Paris entlaufene angebliche Nichtsnutz und Schuldenmacher spiegelte sich in Generaldirektorspose, um triumphierend daheim melden zu können, was aus ihm geworden ist. Das war seine beabsichtigte Rechtfertigung vor den Demütigungen, die ihm jahrelang kränkend gefolgt waren, weil ihm nichts daran lag, länger als das schwarze Schaf der Familie betrachtet zu werden. Wir wissen aus der

Biographie, daß seine Angehörigen tatsächlich nichts von ihm hielten und sogar die Erinnerung an ihn als lästig empfanden. Nur eine einzige Schwester, Rosalie, machte eine Ausnahme — ihr setzte Wagner später mit der Irenen-Gestalt im RIENZI ein Denkmal. Richtig an dem, was Wagner über Reißiger zu schreiben hatte, war wohl nur, daß Reißiger im Januar 1843 seit Monaten dieselbe Arbeit allein leistete, für die vorher noch Rastrelli und Morlacchi zur Verfügung gestanden hatten, und Reißigers zwangsläufige Übermüdung und Überarbeitung Darstellungs- und Organisationsmängel glaubhaft machten. Hier setzte Wagner dann für sich ein, indem er folgerte, die notwendigen Änderungen müßten mit besonderem Nachdruck in die Wege geleitet werden. Mehr brauchte er nicht, denn er konnte jetzt ganz selbstverständlich ausführen, ein Kapellmeister auf Probe, der jederzeit mit seinem Entlassungs- oder Nichtbestätigungsbescheid rechnen müsse, könne unmöglich beim Orchester- und Sängerpersonal die nötige Autorität und Härte entwikkeln, um die unpopulären Regenerationsmaßnahmen mit Aussicht auf Erfolg durchzusetzen.

Wagners Trumpf stach. Besaß er an sich schon eine ungewöhnlich entwickelte Fähigkeit, taktisch kluge Briefe zu schreiben, so war dieser ein besonderes Meisterstück. Er war so unwiderlegbar, daß er bei Lüttichau jeden Widerspruch im Keime ersticken mußte. Von der Sache her überzeugt, von seiner Frau wohl, die Wagner sehr schätzte, bedrängt und vom Hof wohlwollend hingewiesen — so kam Wagner jetzt auch noch vom Probejahr frei. Änderungen, ja Reformen waren nötig, das gestand auch Lüttichau zu — erst später allerdings, als Wagner längst unkündbar geworden war, stellte sich heraus, daß Intendanz und Kapellmeister unter Reformen etwas anderes verstanden. Die Intendanz wollte einen namhaften Kapellmeister von Format, der den Dresdner Spielbetrieb gut versorgte und ihm möglichst neuen und noch leuchtenderen Glanz verlieh — Wagner wollte Opern komponieren, diese vorzüglich aufgeführt wissen und erhoffte sich gutes Geld. Streckenweise gab es Zeiten, in denen sich die Interessen der Intendanz mit denen Wagners deckten; öfter aber wichen sie ganz erheblich voneinander ab. Und damit begannen die Schwierigkeiten, die sich schon im Kern jenes frühen Briefes an Lüttichau ankündigten.

II. Wagners historische Wertkategorien

Wagner hatte sich schon als junger Mann historisch orientierte Beurteilungskategorien über Wesen und Herkunft der Oper zurechtgelegt, die ihm für ein ganzes Leben bindend blieben. Sah man in diesen Denkschemata, die mit der geschichtlichen Wahrheit keineswegs übereinstimmen mußten, persönlichkeitsbezogene Maximen, dann verloren zahlreiche hochgespielte Vorgänge im Leben und in der Kunst Wagners den Charakter des widerspruchsvoll Zufälligen und planlos Unorganischen.

Da war bspw. nach Wagner das vorromantisch-frühromantisch definierte Volk der Träger aller Kunst, nicht eine intellektuelle, nicht eine höfische, nicht einmal eine künstlerisch studierte Schicht. So entstand ihm aus dem Volkstanz das Ballett, aus dem Volkslied die Arie, die sich ggf. zum Couplet verflachte. Zur Nebensache zählt, was an diesen Vorstellungen vom Wesen des Volkes und seiner Kunst richtig oder falsch war und wie sie bei Wagner aus Umweltsdenken und allgemeinen Anschauungskreisen entstanden sind. Ausschlaggebend war allein die Maxime des Wagnerschen Volksbegriffs, die auf seine Beurteilungskategorien fremder Leistungen wie auf sein eigenes Handeln bestimmend einwirkte. Sie erklärte seine Neigung zur Volkskunst Webers, der einseitig vom FREISCHÜTZ aus gesehen wurde, wie seine Vorliebe für revolutionäre Bewegungen, die alle Macht an das Volk zurückzugeben versprachen und in die Wagner keineswegs zufällig hineingeriet. Er ordnete sich ihnen in Übereinstimmung mit seiner allgemeinen Vorstellungswelt zu, weil sie zu ihren praktischen Ausfaltungen zählten. Maximen wie diese mochten schon vom Ansatz her falsch sein — sie verloren deshalb nichts von ihrer historischen Realität.

Es war nun einmal eine der mentalen Komponenten Wagners, im Rezitativ der herkömmlichen Oper bspw. nur einen schematisierten Sprechgesang mit formelhaft klischiertem Ausdruck und damit eine Verfallserscheinung zu sehen. Wenn sich in dieser Anschauung die Selbstsicherheit seiner fortschrittsgläubigen Umwelt spiegelte, die mit lächerlichem Eigendünkel auf der Urväter Glück zurückblickte, so erzwang sie doch auch die Neufassung des Rezitativstils. Und wenn sich Wagner die Geschichte der Oper als eine Entwicklung dachte, in der ausschließlich der Musiker den Dichter bestimmte und einem natürlich verlaufenden Sprachfluß die dramatisch retardierenden reinmusikalischen, formalen Gestaltungsmittel aufzwang, so erklärte sich damit seine Neigung für Gluck und seine Nachfolger in der Art Spontinis.

Nicht weil Gluck dem dramatischen Wort zu neuem Recht verholfen hatte, sondern weil er die Vormachtstellung des kolorierenden und diminuierenden Sängers über das Musikwerk brach und aus der Anpassung der Musik ans Wort ein System machte, das für die Übereinstimmung von wörtlicher und musikalischer Wahrheit bürgte, brachte ihn für Wagner ins Spiel. Von einer Opernreform Glucks hat Wagner nie etwas wissen wollen. Daß sich Gluck dazu verstanden habe, die Musik als Dienerin der dramatischen Idee zu bestimmen, leugnete er. Im Gegenteil, Wagner vertrat den Standpunkt, gerade Glucks Komposition hätte den Dichter und damit die dramatische Handlung noch stärker als zuvor dem Musiker verpflichtet. So wenig überzeugend sich die Wagnersche Begründung anhörte und so sehr sie schon auf den ersten Blick erkennen ließ, wie sie die historischen Tatbestände auf den Kopf stellte, so war diese Verdrehung nötig, um die Scheidung zwischen Oper und Drama aufrechtzuerhalten: Drama war das, was erst kommen konnte, als die durch Gluck zwar gesäuberte, aber systemunverändert gesäuberte Oper ihren eigenen Zenit überschritten hatte. Das besorgten Komponisten wie Mehul, Cherubini und vor

allem Spontini, mit dem nach Wagners Vorstellung die Evolution der in den Gluckschen Operngedanken enthaltenden Möglichkeiten erschöpft wurde.

Der Dichter, so erläuterte Wagner, sei durch die glückliche Ausdeutung seiner Bilder nach Gluckscher Art so geblendet worden, daß er jeden Anspruch auf natürliche dramatische Autonomie aufgegeben und statt dessen selber nur im Schema von Rezitativen und Arien habe denken können. So monumentalisierte und verfeinerte die Glucknachfolge, aber änderte nichts am System, und Spontini war nur das Schlußkapitel eines Buches, das mit Gluck begann. Aus Arien wurden Szenen, die nicht mehr unvermittelt abbrachen, weil sie auf bestimmte traditionelle musikalische Formen Rücksicht zu nehmen hatten, sondern die sich nach dem Anspruch der jeweiligen dramatischen Situation gestalten ließen. Die Kunstfertigkeit, mit der das geschah, entsprach dem künstlerischen Anspruch; das Opernsystem selber blieb ungebrochen. Indem das System auf diese Weise nicht mehr weiter auszufalten war, erzwang es die Schwerpunktsverlagerung. Wer jetzt noch Opern komponieren wollte, durfte es nicht besser als die Vorgänger zu machen suchen, sondern mußte vom System her umdenken. Für Wagner galt es künftig nicht mehr von der Musik auszugehen, sondern von der dramatischen Vorlage. Die Reform der Oper hatte demnach am System anzusetzen.

Was Wagner erst 1851 zusammenhängend in seinem Buch OPER UND DRAMA entwikkelte, war ebensosehr ästhetisches Dokument wie Versuch einer Operngeschichtsschreibung bis auf seine Zeit hin und beanspruchte damit auch einen Platz in der Musikwissenschaftsgeschichte. Aber er faßte doch nur zusammen, was er bis dahin in Artikeln und Briefen, Reden und Gesprächen verstreut ausgeführt hatte. Dem Schema, das er damals entwarf, Mozart als naives Gegenstück zum reflektierenden Gluck, Rossini als Erbe der erstarrten Gluck- und Mozartnachfolge, der für Melodie und Erfolg jede dramatische Zweckmäßigkeit preisgab, die Spaltung der Rossininachfolge in eine volksmäßig verinnerlichte (Weber) und eine operettenhaft veräußerlichte (Auber) Richtung, die später unglaubwürdig nationalisiert und historisiert wurde (Meyerbeer) und dergleichen mehr, folgte er längst als Kapellmeister und mitverantwortlicher Spielplangestalter. Seine Verehrung für Gluck, seine Liebe zu Weber, seine Verachtung der neueren Italiener und Franzosen, sein Haß gegen Meyerbeer, seine Anerkennung Spontinis, Spohrs und des Aubers der STUMMEN VON PORTICI, seine trotz aller aufgeregten Dementis letztlich doch zwiespältigen Gefühle für Mozart, seine Gleichgültigkeit, wenn es die Opern komponierenden deutschen Zeitgenossen galt — anerkannte man das Schema seiner Maximen, das seine Beruteilungs- und Wertkategorien enthielt, so blieb kein Widerspruch mehr zwischen Denken und Handeln, außer in solchen Lagen, in denen Streit zu suchen existentieller Selbstmord gewesen wäre. Entscheidend ließen sich Wagners Handlungsweisen nur dort deuten, wo sie frei erfolgten. Nicht was er über Meyerbeer schrieb, weil er ihn zum Leben brauchte oder weil er in älterer Zeit seinem System verfangen war, nicht seine Höflichkeiten zu Mendelssohn, mit dem er zusammenleben mußte, sind ausschlaggebend, sondern das Urteilsgefüge, das ihn dort leitete, wo es die letzte geistige Entscheidung galt. Mochte ihn wie jeden anderen auch das Leben oft genug zu unfreiwilligen und verbissenen Zugeständnissen zwingen — im Denken machte er sie jedenfalls nicht. Dieses Denken war nur vom Ansatz her, nicht in der Konsequenz falsch, die dem Ansatz folgte, ausgenommen dort, wo ihm die Lebenswirklichkeit deren Schranken zeigte. Teilnahme oder Teilnahmslosigkeit, die er für diesen oder jenen Komponisten, für dieses oder jenes Werk empfand, stimmten mit seinem Schema überein und fanden ihr Korollar im Dienst-

eifer oder Dienstvernachlässigung als Kapellmeister. Was in OPER UND DRAMA in fast schon bibliothekarischer Manier mit einer Kennkarte für den Katalogkasten versehen wurde, hatte in sechs Jahren Kapellmeisterzeit längst bittere Gegenständlichkeit gewonnen. Es war nur konsequent, abgelehnte und verachtete Italiener schlecht zu dirigieren, sich bei gehaßten Opern von der Direktion zu drücken und sich dafür mit allerletzter Hingabe dem aufzuopfern, was er liebte. Daß dieses Verhalten zu immer größeren Schwierigkeiten führen mußte, begriff Wagner selbst ganz zuletzt, weil er im Sinne seiner von ihm schon früh angekündigten Opernreform zu handeln gedachte. Daß sein Publikum nur streckenweise Gefolgschaft leistete, führte von einer Krise zur andern. Und konsequent waren die Schwierigkeiten, die er mit ungemochten Komponisten bekam, konsequent war die Wahl der EURYANTHE als musikästhetisches Programm wie als zudem noch vorteilhafterweise gut eingespieltes Probestück, und konsequent war nicht weniger die Wiederentdeckung einer Gluckoper für Dresden als erstes der von ihm einzustudierenden Bühnenwerke — und merkwürdigerweise hingen alle ungetrübten Dresdner Erfolge Wagners in der einen oder anderen Weise mit dem Namen Gluck zusammen.

III. Vorbereiteter Boden: Französische statt italienische Oper

Es war nur die Dienstvernachlässigung, die man auf die Dauer Wagner übel nahm, nicht seine zur Schau getragene Mißbilligung bestimmter italienischer Musiken. Kaum jemand wäre im Jahre 1843 selbst in Dresden nicht auf den Gedanken gekommen, ihm seine Mißachtung neuerer italienischer Opernmusik und sein leidenschaftliches Eintreten für deutsche Musik vorzuwerfen. Schladebachs Satz, Donizetti habe unendlich viel Nichts geschrieben, stand wie ein von der Dresdner Musikkritik gesetztes Fanal und umriß die Breite der Zustimmung, mit der Wagner bei seinen musiknationalistischen Versuchen rechnen durfte. Als er in Dresden antrat, waren sogar dort die langjährigen Kämpfe gegen die italienische Überfremdung der deutschen Bühne längst zu Gunsten nichtitalienischer Musik entschieden worden. Zu seiner Zeit spielten die Italiener nur noch die Rolle musikalischer Prügelknaben. Die Würdigung von Morianis Gastspielen, mit deren Leitung der neue Kapellmeister in den ersten Wochen seiner Tätigkeit vollauf beschäftigt war, galt allein der sängerischen, nicht der kompositorischen Leistung, die man schlechthin langweilig fand. Anerkannte man das Stimmwunder Moriani, so kritisierte man doch seine Beschränkung auf einige wenige klingende Partien favorisierter italienischer Opern, und man hätte es sehr gerne gesehen, wenn der berühmte Sänger geistig etwas weniger genügsam gewesen wäre und auch einmal tiefer angelegte Rollen gestaltete.

Nicht einmal Wagner selber hatte sich berühmt, der deutschen Oper auf Kosten der italienischen den Sieg verschafft zu haben. In seinem gar nicht anspruchslosen Katalog Dresdner Leistungen, den er am 5. Juni 1845 in seinem berühmten Briefe an Carl Gaillard zusammenstellte, vergaß er nichts, was er unter sein Leistungsbanner stellen konnte und was seine Dresdner Kritiker mit Fleiß unterschlagen hatten. Da ist von der Einführung Marschners die Rede und von vielem anderen, nicht aber von einem kämpferischen Beitrag gegen die italienische Oper. Der wäre aber auch im Jahre 1843 nicht mehr nötig gewesen und Wagners Rolle ist wenigstens in dieser Sache von den Nachfahren weit überschätzt worden. Zu behaupten, Wagner sei für die deutsche Abneigung gegen die Meister vor allem der neapolitanischen Schule verantwortlich zu machen, usurpiert falsche Geschichte, die die Zeitzusammenhänge gründlich durcheinanderbringt.

Der Abscheu der Dresdner Fachkritik gegen die seicht gehende italienische Nurmusik ohne dramatische Wahrhaftigkeit verlangte über Jahre hin eingewurzelte Anschauungen. Banck war da nur die berühmte Ausnahme, die die Regel bestätigte. Eine Selbstsicherheit, wie sie die Dresdner Kritik gegen die italienische Musik entwickelte, setzte allgemeines Selbstverständnis voraus, das sich vor Wagners Auftreten verfestigte. In der Tat führte man um 1830 in Dresden mehr deutsche Opern auf als vergleichsweise in Berlin, obwohl es in Berlin schon seit 1805 keine italienische Konkurrenz mehr gab, die italienische Oper in Dresden dagegen noch bis 1832 bestand. Daß der sächsische König, der Dresdner Hof und auch das Publikum ursprünglich italienisch gesonnen waren, ist bekannt und war die stete Quelle des Kummers für Weber, der oftmals ohne Erfolg um die äußeren Mittel für eine funktionierende deutsche Oper kämpfen mußte. Was Weber seit 1817 in Dresden versuchte, stand im Schatten von zwanzig Jahren Rossinivergötterung, die sich noch längst nicht totgelaufen hatte. Zu Weber trat seit 1824 Heinrich Marschner, ein oftmals grober und unverträglicher Mann, der bei aller künstlerischen Genialität nicht immer glücklich und taktisch klug operierte und gegen den Willen Webers Dresdner Musikdirektor geworden war. Marschner resignierte 1826, als er nach Webers Tod keine Aussichten sah, zum Leiter der deutschen Oper aufsteigen zu können. Keiner der

beiden Deutschen war auch nur annähernd dem ohnehin favorisierten diplomatischen Morlacchi, dem Leiter der italienischen Oper gewachsen. Erst als 1826 Reißiger antrat, änderte sich die Situation gründlich.

Reißiger war geschickt, zuvorkommend, stetig, weltgewandt und weltklug, gebildet und wachsam-besonnen, mit einem Worte: er war dem beliebten Morlacchi nicht nur gewachsen, sondern überlegen. Ihm gelang es in erstaunlich klugen Zügen, die Vormachtstellung der italienischen Oper in Dresden ganz allmählich einzukreisen und den Hof nach und nach an deutscher Musik Gefallen finden zu lassen. Dadurch bekam er die Mittel zu ihrer weiteren Förderung frei. So geschickt und unverdächtig-ausgleichend war er, daß man ihm sogar die Vertretung Morlacchis anvertraute, als dieser erkrankte, und damit die Leitung auch der italienischen Oper in seine Hände legte. Das Ende der italienischen Oper in Dresden, wo der Hof noch 1834 die Hoffestprogramme italienisch drucken ließ, war danach nur eine Frage der Zeit, die auch im allgemeinen Musikgeschehen mit der fortschreitenden Ausblutung der italienischen Opernmusik nur für Reißiger arbeiten konnte. Gegen den Widerstand teilweise auch der Presse schuf er nun die Dresdner Musterbühne. Zunächst zog er die bedeutendsten deutschen Sänger nach Dresden, unter ihnen Tichatscheck, Mitterwurzer, Scaria, Schroeder-Devrient, Maschinka Schneider, Henriette Wüst. Damit gleichzeitig lief der Ausbau der Hofkapelle als bestes Musterorchester der Welt, das Wagner selbst später einmal die Wunderharfe nannte. Reißiger war aufgeschlossen genug, sich der zeitgenössischen modernen Musik anzuschließen und die damals opportune Hexenjagd auf den späten Beethoven nicht mitzumachen. Er, nicht Wagner suchte die neunte Symphonie in Dresden einzuführen und er scheiterte lediglich an Presse und Publikum. Daß er im Beethovenverständnis entschieden weiter als Rellstab oder Spohr gelangte, ist bekannt. Er verantwortete schließlich auch die erste Aufführung der MISSA SOLEMNIS im Reich (1839 mit der Dreyssig'schen Musikakademie). Selbst hier also zog Wagner nur den Schlußstrich unter ein von Reißiger vorbereitetes Kapitel.

Daß Wagner seine Tätigkeit auf deutsche Musik abstellte, war daher für die Verantwortlichen eine Selbstverständlichkeit. Seine leidenschaftliche Ereiferung für deutsche Musik gehörte doch mit zu den Anstellungsvoraussetzungen: noch war ja deutsche Oper mit Opern identisch, die von deutschen Komponisten verfertigt wurden, nicht unbedingt brachte man damit einen Stilbegriff in Verbindung, wie er Wagner vorschwebte.

Der Publikumsgeschmack war dann eine andere Sache. Der Spielplan bildete sich vorwiegend aus italienischen Opern und französischen Lustspielen, sowie aus französischen Opern, denen man die größere Aufmerksamkeit entgegenbrachte. Wenn Wagner nun gegen die Überfremdung des Spielplans sprach und dabei sicherlich nicht zuletzt auch die Sprechbühne meinte, für die Winkler als Übersetzer wirkte, so waren das wie auch die Anmahnungen mangelhafter Aufführungsvorbereitungen keineswegs originäre Wagnersche Gedanken. Derlei ließ sich in jeder größeren Theaterkorrespondenz nachlesen. Wohl aber fehlte die Alternative. Da Meyerbeer als deutscher Komponist in Frage zu stellen war, gab es außer Mozart und Weber so gut wie keinen konkurrenzfähigen deutschen Opernkomponisten mehr. Gluck und Spohr waren zwar berühmt, aber ungespielt; Marschner diskutiert, aber nicht spielplanverträglich; Lortzing und Flotow sicherten sich Erfolgsplätze, aber als Repräsentanten eines wirklichen deutschen Stils fand man sie nicht schwergewichtig genug. Und selbst Mozart und Weber standen zeitweise stark unter italienischem Einfluß. Man konnte demnach die italienische Oper fad nennen und außer der französischen Oper doch nichts besitzen, ihr auf dem eigenen Feld zu begegnen. Man muß diese

Zwangslage der Verantwortlichen begreifen, um zu verstehen, was sie damals unter jugendlicher Aktivität Wagners begriffen: Novitäten deutscher Musik auf den Spielplan zu bringen, um die Existenzberechtigung der deutschen Opernmusik zu beweisen und deutsche Musik als vollgültigen Ersatz für italienische Ware anzupreisen. Und an Novitäten hat man es in Dresden wahrhaftig nicht fehlen lassen; daß sie recht schnell wieder vom Spielplan verschwanden, war nicht der Intendanz anzulasten. Der große Griff gelang nur Reißiger: er fand Wagner.

Damit wiederholte sich auf der Ebene der Spielplanpolitik, was einer der Haupterfolge Wagners ausmachte: endgültig von der italienischen Milch wegzukommen, wie es in einer der Kritiken hieß. Wie schwer das war, zeigten bald die verschiedentlichen Versuche, ältere deutsche Musik wieder in den Spielplan zu bekommen oder die Anteilnahme für andere deutsche Musik zu wecken. Ein Publikum aber, das nicht einmal so schnell zu begeistern war, mit Beethovens neunter Symphonie Freunschaft zu schließen, fand sicher auch nur langsam, wenn überhaupt, den Zugang zur Musik Glucks oder gar Marschners. Und gerade an diesen beiden war Wagner viel gelegen.

Zweites Kapitel

Kapellmeisterlicher Alltag

I. Hingabe und Gleichgültigkeit. Wagners erste Schwierigkeiten

Der mit handfesten sachlichen Argumenten geführte Streit um Wagner begann nach dem Fiasko seiner ersten Mozartdirektion, und er begann ausgerechnet dort, wo man es am wenigsten für möglich gehalten hätte: in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, die als maßgebendes belletristisches Blatt Leipzigs gerade erst Wagners Lebensgeschichte gebracht und auch sonst tatkräftig für ihn gestritten hatte, den Zeitgenossen Grund mehr zu der Entscheidung, dem Kritiker und nicht dem Kritisierten zu glauben. Mit dieser Kritik drang aber nur an die Öffentlichkeit, was Eingeweihte schon seit längerem befürchtet hatten: die Interessen des neuen Kapellmeisters deckten sich keineswegs mit den Interessen der Intendanz und erst recht nicht mit denen des Orchesters. Mit seinen Verpflichtungen als Kapellmeister mochte sich Wagner gar nicht gerne anfreunden, wenn diese sich auf Gebiete erstreckten, die für ihn nur verlorene Zeit bedeuteten. Drei Jahre später kam öffentlich zur Sprache, woran die Dresdner Oper krankte: an einem Zuviel im Spielplan. Der Zwang zum schnellen Repertoirewechsel verschliß die Nerven von Ausführenden und Verantwortlichen und erlaubte nur in besonders gelagerten Fällen ein durcharbeitendes Probieren der Stücke. Wie also sollte man besondere Mühe auf Einstudierungen verwenden, die sowieso nicht vollendet zu bewerkstelligen waren und mit großer Wahrscheinlichkeit nach wenigen Aufführungen wieder vom Spielplan verschwanden. Wagner selber ließ sich in dieser Hinsicht unvorsichtig vernehmen; aber es hätte nicht die Stimmung gegen den jungen Kapellmeister anstauen lassen.

Das besorgte eher seine Unfähigkeit, sich den Kapellmitgliedern und vor allem den Sängern auf einfache Weise mitzuteilen, sehr zum Unglück des verzweifelten Reißiger, der sich nicht entlastet sah. Wagner konnte nur wenig Klavier spielen, und der dritte Mann, August Röckel, schien offensichtlich unfähig. Daß die Orchesterleute trotz des unbestrittenen RIENZI-Erfolges und trotz seiner Autorität als Komponist zu Wagner bald in eine Art von Obstruktion traten, lag unter diesen Umständen nahe, eher wäre eine Hinnahme all dieser kapellmeisterlichen Nachteile verwunderlich gewesen.

Es war doch so, daß man den Erfolg seines ersten Dirigierens, der ARMIDE-Oper Glucks, zwar mit Jubel, aber doch auch mit einem Gefühl von Selbstverständlichkeit aufnahm. Wagner war damals noch der neue Kapellmeister mit dem jungen Ruhm, der zunächst unbegrenzten künstlerischen Kredit genoß, und von dem man glaubte, er werde die älteren Zeiten der glanzvollen Dresdner Oper mit wiedererstehen lassen. Solange Wagner Gluck oder verwandte Opern dirigierte, konnte dieser Nimbus gehalten werden. Als man ihn aber in jenen Stücken einsetzte, die in seiner Opernkonzeption eine negative oder wenigstens neutrale Rolle spielten, da ließ sein Interesse an seinen Amtspflichten schlagartig nach, da suchte er Ausflüchte und wurde nachlässig.

Es darf als gesichert angenommen werden, daß Wagner seine Aufgabe als königlicher Kapellmeister nicht so erfüllte, wie man sich das von der Intendanz her bei seiner lebens-

langen Anstellung gedacht hatte. Auch das wäre nicht einmal gar so schlimm gewesen, weil man immer noch den Komponisten Wagner mit dem Dirigenten Wagner aufrechnen und sich damit zufrieden geben konnte, daß ein guter Komponist nicht unbedingt auch ein guter Kapellmeister sein mußte — wenn Wagner nicht andererseits mit seinen Interpretationen vor allem Gluckscher und Beethovenscher Musik nicht nur nachhaltigste Erfolge erzielt, sondern sogar erstrangige Leistungen als Dirigent und Organisator vollbracht hätte, die mit Ausnahme von seinem prinzipiellen Feind Schladebach nicht einmal von bitteren Gegnern in Frage gestellt worden sind. Es war selbstverständlich, daß diese Triumphe seine Stellung eher erschweren als bestätigen mußten, nicht wegen der Neider und nicht einmal wegen der zunehmenden Ausspielung Wagner gegen Reißiger, sondern weil man sah, wie bedeutend Wagner als Dirigent sein konnte, wenn er nur wollte. Sein Versagen ließ sich demnach nicht mehr als ein Versagen aus einem Nichtbesserkönnen erklären, sondern aus einem Nichtwollen, und das war in seiner Situation auf jeden Fall viel schlimmer.

Jetzt nämlich hatte man allen Grund, ihm Gleichgültigkeit gegen sein Amt, ja Pflichtvernachlässigung vorzuwerfen, und zweifellos lag man mit diesen Vorwürfen nicht fehl. Da spielten dann Vorgänge mit, die niemals in die Öffentlichkeit drangen, die aber die Stimmung des Hofes gegen Wagner gefährlich in Frage stellten, vor allem die recht oberflächliche Art, mit der er sich des katholischen Kirchendienstes entledigte. Das streng katholische sächsische Königshaus ließ sich das mit größter Feierlichkeit gestaltete Hochamt bzw. die Vesper nicht verkümmern. Mit der Wahrnehmung der Kirchenmusik in der Hofkirche war bislang ausschließlich Reißiger beauftragt worden. Reißiger war zwar Protestant, hatte sich aber dem Prachtempfinden des Königs für die liturgische Feier geschickt angepaßt und sich dabei des Königs größte Zufriedenheit erworben. Nunmehr durfte sich Reißiger auch den Kirchendienst mit Wagner teilen, der aber offensichtlich gar keinen Gefallen daran fand, was bei der ziemlich zweifelhaften Kirchenmusik, die damals in Dresden gespielt wurde, weiter nicht verwundern konnte. Wagner verstand weder die Bedeutung der Kirchenmusik als integrierenden Bestandteil der Liturgie, was ihm als Protestanten nicht übel zu nehmen war, noch fand er Geschmack an der unterschichtigen Form der damals gepflegten salonhaften säkularisierten Kirchenmusik Dresdens, über deren Minderwertigkeit sich alle Kritiker trotz der außergewöhnlichen Prachtentfaltung des feierlichen Hochamts in der Hofkirche einig gewesen sind.

Für Wagner also war der Kirchendienst nur lästige Pflicht, die man erledigte, weil man es halt mußte, ohne aber die geringste Spur innerer Beteiligung dabei zu empfinden. Das hieß in der Praxis sicherlich, wenig oder gar nicht zu üben, am Sonntag möglichst spät zu kommen und möglichst früh wieder davonzulaufen und im übrigen das Musikalische nur einfach eben so herunterzudirigieren. Damit aber war der König gar nicht einverstanden. Der Katholizismus der sächsischen Könige war streng, und er war durch des Erbprinzen Johanns Danteleidenschaft eher noch verstärkt worden. So machte sich des Königs Unwillen bald unangenehm bemerkbar. In den königlichen Kanzleiakten ist bspw. ein äußerst ungnädiges Handschreiben des Königs erhalten geblieben, das nach einer mißlungenen Meßaufführung unter der Leitung Wagners 1844 an seinen Vorgesetzten Lüttichau gerichtet wurde und bittere Beschwerde über die ungehörige Art führte, mit der Wagner seinen kirchenmusikalischen Verpflichtungen nachkäme bzw. gerade nicht nachkäme.

Man hat dem König sicherlich zu Unrecht nachher konfessionelle Engstirnigkeit vorgeworfen, als er bei der Anstellung des neuen Musikdirektors unbedingt einen Katholiken wünschte; denn während man in Reißiger einen sehr geschmeidigen und anlehnungsfähigen nichtkatholischen Dirigenten besaß, der zur Zufriedenheit der Betroffenen auch kultisch funktionsfähige katholische Messen zu schreiben verstand, bekam man mit Wagner alle Nachteile eines nicht liturgisch durchgebildeten und darüber hinaus auch noch säkularisierten Musikers zu spüren, der seinen gottesdienstlichen Verpflichtungen im Grunde gar nicht nachkommen konnte. Wenn der König jetzt einen Katholiken wünschte, so gewiß nicht deshalb, weil sich der Hof gerne aus Katholiken zusammenzusetzen pflegte, sondern weil man sich von einem solchen ein viel größeres Verständnis für die liturgisch-musikalischen Erfordernisse versprechen mochte. Daß der Stelleninhaber ausgerechnet August Röckel wurde, der zwar (nicht ganz unbedenklicher) Katholik war, aber als Musiker eine recht zweifelhafte Erscheinung abgab, verstand sich als die peinliche Folge einer persönlich zu verantwortenden administrativen Fehlentscheidung.

Zwar drangen solche Mißhelligkeiten nicht an die Öffentlichkeit, aber sie kühlten das einstmals so herzliche Verhältnis zum Hof merklich ab, so daß Wagner bald den Rückhalt vermissen mußte, den er dringend benötigt hätte, um sich gegen Schladebach und andere Kritiker erfolgreicher behaupten zu können. Seine immensen Schulden und andere Charakterzüge als allmählich bekanntwerdende unangenehme Beigaben seines Genies beschleunigten diesen Prozeß.

In diesem Zusammenhang bekam die Ankündigungskritik der EUROPA besonderes Gewicht. Sie bezweifelte, ob Wagner mit dieser Ernennung an den richtigen Platz gestellt worden sei — anders als die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, die in der Kapellmeisterernennung eine gerechte Würdigung künstlerisch-kompositorischer Leistungen erblickte. Die Übernahme der Amtspflichten, so bedauerte die EUROPA, werde ganz sicher die kompositorische Arbeit Wagners beeinträchtigen. Das konnte man natürlich ebensosehr andersherum lesen: der Drang nach Opernkomponieren werde den Komponisten verhindern, ein gewissenhafter Kapellmeister zu sein. Spätere Autoren haben denn auch wohl nicht ganz zu Unrecht behauptet, Wagner wäre seiner ganzen Anlage nach gar nicht in der Lage gewesen, eine feste Stelle in einem Untergebenenverhältnis anzunehmen, und hätte sich deshalb von vorneherein dazu verurteilt gesehen, über kurz oder lang mit seinen Kollegen und Vorgesetzten in Streit zu geraten.

Tatsächlich kompensierte sich bei Wagner wie bei vielen schöpferischen Menschen das Übermaß an Hingabe für den geliebten Gegenstand mit einem Übermaß an Gleichgültigkeit gegen alles das, was ihm nichts sagte. In der Praxis des Dresdner Alltags war das dann das peinliche und immer wieder gerügte Widerspiel zwischen den hervorragenden Gluck- und Beethoven-Direktionen auf der einen und den zweifellos vernachlässigten Mozart- und neueren Italiener-Direktionen auf der anderen Seite. Es führte zu empörten Briefen bis in die Klatschspalten des DRESDNER ANZEIGERS und zu öffentlichen Bitten, für bestimmte Opern Reißiger als Dirigenten zu benennen. Das Ausspielen der beiden Kapellmeister begann sehr früh und führte zu im Grunde für Wagner nicht eben günstigen Ergebnissen. Wagner selber stritt die Minderwertigkeit etwa seiner Mozartinterpretationen nicht einmal ab, wohl aber suchte er sich von der Verantwortung freizusprechen. In anderen Fällen hielt er Ansprachen an das Orchester, um die Gründe für schlechte Aufführungen sachlich aus der Minderwertigkeit der Stücke oder dem Zwang der Verhältnisse zu erklären. Sein Hang, die Umwelt stets prinzipiell zu interpretieren, ließ aus

dem persönlichen Versagen die Forderung nach einer Reformierung niedergehender Bühnenverhältnisse entstehen. Die Intendanz zeigte sich davon nicht beeindruckt, noch weniger war sie geneigt, zum Teil recht grobe Amtsvernachlässigungen Wagners in dieser Art stillschweigend hinzunehmen. In solchen Lagen erinnerte man sich an die außerordentlichen Vergünstigungen, die Wagner für sich beansprucht hatte und die ihm gewährt worden waren, und man verlangte dafür von ihm eine künstlerisch einwandfreie Leistung auch als Kapellmeister — sicherlich keine unbillige Forderung.

Drei Jahre nach seiner Kapellmeisterernennung fühlte sich Wagner restlos in die Opposition gedrängt. Sein Banck-Bericht in guter Stunde bildete dafür das kümmerlichste Zeugnis. Um gezielten Schlägen auszuweichen, verschanzte sich Wagner hinter der Würde seines königlich privilegierten Hofkapellmeisteramtes. Vorerst allerdings hatte er sich mit seinen Vorgesetzten, seinen Untergebenen und Schladebach auseinanderzusetzen. Griffigstes Thema war Mozart.

II. Der Mozartstreit

1. Mozartgerüchte. Wagners sogenannte französische Tempi

Schon wenige Monate nach Wagners Amtsantritt in Dresden lief dort das Gerücht um, Wagner verachte Mozart. Man mußte sich an den Leipziger Gewährsmann für Dresden, an Braun von Braunthal erinnert fühlen, dessen Kritiken mit Abstrusitäten über Mozart angefüllt waren. Zu einer Zeit, in der Mozart begann, sich stärker ins Bewußtsein der deutschen Öffentlichkeit zu schieben, hatte man dafür recht wenig Verständnis. Und ebenso hartnäckig behauptete sich ein weiteres Gerücht, Wagner habe seine höchst umstrittene Tempogebung in Mozartscher Musik mit der französischen Praxis erläutert. Wagner bestritt das später energisch, nachdem er über Jahre hin von dem Vorwurf verfolgt worden war, kein richtiges Verhältnis zu Mozart zu besitzen und das mit der ihm eigenen Geschwätzigkeit bei Gelegenheit auch ausgeplaudert zu haben.

Daß es darüber bald zu ernsthaften Schwierigkeiten mit der Intendanz und dem Orchester kam, lag nahe. Durch Schladebach wurde Wagners Mozartdirektion zu einem Politikum gemacht, und wenn zunächst auch wenig davon in die Zeitungen einsickerte, so war das Wenige immer noch ausreichend, die entstehende unerfreuliche Situation in groben Zügen zu bemerken. Die frühesten Wagnerkritiken äußerten sich selten und nur unzureichend über seine Dirigierweise; höchstens erfuhr man, er pflege zeitweise beim Dirigieren den linken Arm in die Hüfte zu stemmen, um sich selbst der Unsitte zu berauben, mit beiden Händen in der Luft herumzufuchteln.

Nach 1843 änderte sich das. Wagner war berühmt geworden und erforderte vermehrte Aufmerksamkeit; seine Dresdner Kritiker zudem ließen nicht vergessen, daß sie Fachleute waren und scharf beobachteten. Wagner bildete für sie ein dankbares Studienobjekt und, journalistisch gesprochen, den besten Aufhänger, um lesbare und pikante Artikel zu machen. So schrieben seine Kritiker ihre den neuen Kapellmeister zutiefst erbosenden Erfahrungen und Beobachtungen in die Zeitungen hinein. Was man Wagner vorwarf, ließ sich auf eine knappe Formel bringen: die schnellen Tempi zu schnell und die langsamen zu langsam zu nehmen, die Proportion des Ganzen zu erhalten, aber in den Einzelheiten in die Extreme zu gehen. Wagner spielte mit emotionellen Grenzgängen. Damit löste er die Kette von Komplikationen aus, die seine Dresdner Wirksamkeit schon früh vergifteten. Wagner war schließlich genötigt, sich zurückzuhalten, und mußte sich gleich 1843 verpflichten, seine Direktion auf eine vernünftige Tempobalance zu beschränken. Vom Prestigeverlust, den er dabei erlitt, sowie von der zunehmenden Vereisung der Arbeitsatmosphäre sei hier noch nicht gesprochen.

Daß Schladebach, als er Wagners Direktion in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT herausstellte, den jungen Kapellmeister an einer besonders empfindlichen Stelle traf, ist beim ersten Durchsehen seiner tastenden Kritik möglicherweise kaum zu spüren gewesen. Vielleicht nahm Laube einige allzu scharfe Konturen des Berichtes weg; trotzdem blieben Stellen übrig, die danach angetan waren, Wagner bedenklich zu stimmen, in erster Linie der erneute Verweis auf das Französische seines Direktionsstils, mochte er nun im Sachlichen stimmen oder nicht. Die im Grunde richtigen Argumente der RHEINISCHEN ZEITUNG lebten darin auf, den Wagner des RIENZIS nicht dem deutschen, sondern dem französischen Kulturkreis zuzuordnen, was Wagners nationalistischen Anspruch und die Empfindungen seiner Freunde beleidigen mußte. Üblerweise ließ sich nicht ausschließen, daß der Anlaß für nie kompensierte Gerüchte von Wagner selber geliefert worden waren.

Wagner hatte ja nun mehrere Jahre in Paris verbracht; er hatte sich zwar dort nicht sehr glücklich befunden und vom Pariser Musikleben möglicherweise wenig genug mitbekommen, um seine Pariser Korrespondenzen für Winklers ABEND-ZEITUNG tatsächlich aus Zeitungsberichten zweiter Hand zusammenzuschreiben. Aber das wußte man in Dresden nicht. In Dresden erfuhr man von Wagners Parisaufenthalt gerade so viel, um Mitleid mit ihm zu haben, so daß ihm niemand ernsthaft in Abrede stellen konnte, den Geist von Paris erfahren zu haben. Und Wagner wäre ein schlechter Taktiker gewesen, wenn er die Vorteile seines langjährigen Frankreichaufenthaltes nicht ausgenutzt und nicht mehr an Informationen freigegeben hätte, als seinen Zeitgenossen in seinem Interesse zu wissen nötig schien; denn Paris war für Deutschland und insbesondere Sachsen nach wie vor die große Welt. Bei aller Kritik am Franzosentum erlag man der Faszination ihrer Hauptstadt und ihrer Kultur, die nicht nur von französischen Dichtern besungen wurde. Der Aufenthalt dort genügte, um sich eine Autorität zu sichern, deren Rechtsgrund man sowieso schwerlich nachprüfen konnte, wie es auch niemand gewagt haben würde, nach Einzelheiten oder gar nach der Funktion zu fragen, die er wirklich drüben innegehabt hatte. Gerade nach der Julirevolution stieg das Ansehen Frankreichs nicht zuletzt bei den rötlichen Intellektuellen ins Unermeßliche, und der Nimbus dieses Namens zerbrach erst nach dem verlorenen Krieg von 1870/71, auch wenn in der Wirklichkeit alles anders aussah und die deutschen Linksrevolutionäre und Radikalen in Paris eine eher lächerliche Rolle spielten.

Was lag für Wagner näher als sich im Augenblick von Schwierigkeiten auf Paris zu berufen, von woher Dresden selbst noch die Kostüme und Dekorationen seiner Opern bezog! Es gibt keine eindeutig geschriebenen Zeugnisse dafür, daß Wagner seine Dresdner Kritiker unter Berufung auf seine französischen Kunsterfahrungen in Schach zu halten versuchte; aber auf welche Weise wohl konnte sich das Gerücht von seinen »französischen Tempi« so hartnäckig und so lange halten, wenn es nicht ihm selber in den Mund gelegt oder andeutungsweise auch wirklich von ihm ausgesprochen worden wäre. Daß sich seine Auffassung Mozarts, Glucks und Webers weit von der gängigen Dresdner Auffassung unterschied, ist aktenmäßig bezeugt; daß sich vor allem das Orchester mit solchen Neuerungen nur ungern abfinden würde, mußte jedem klar sein, der etwas von Orchestermentalität verstand. Das Orchester wurde denn auch nach den ersten Monaten für längere Zeit sein heftigster Widersacher und Wagner dabei so schwer angeschlagen, daß er, dessen Redegewalt doch alle Zeitgenossen übereinstimmend als kaskadenförmig überflutend schilderten, in der fraglichen Sitzung beim Intendanten nicht einen Satz herausbekam, ohne von seinen Kontrahenten unterbrochen zu werden, und seine einzige Verteidigung offensichtlich nur noch in einer Folge unkontrollierter Wutausbrüche bestand. Es würde der Lebenswirklichkeit widersprechen, wenn sich Wagner in solchen und ähnlichen Situationen allein auf seine noch dazu geringe kapellmeisterliche Autorität zurückgezogen und nicht etwa sein Wissen um die Musikpraxis in Paris ausgespielt haben sollte. Das mußte nicht unbedingt in einer Ankündigung bestehen, französische Aufführungspraxis nach Dresden zu verschreiben, es genügte, sich immer dann auf Paris hinauszureden, wenn er für eigene Entscheidungen Autorität benötigte. Damit würde auch übereinstimmen, daß die Beziehungen aufs Französische äußerst problematisch waren und in Dresden auf einmal französisch genannt wurde, was man in Paris selber gar nicht kannte. In seiner Lage war es für Wagner schon das Beste, sich als den weitgereisten Mann von tiefer Erfahrung zu geben, der sich den Parisern das Beste ablauschte. Wenn

ihm Schladebach später zugestand, Paris möge für Fragen der Gluckinterpretation Maßstäbe aufstellen, niemals aber Entscheidungen über die Vortragsweise Mozartscher Musik treffen können, so bestätigte Schladebach damit seine Kolportage, Wagner habe sich ausdrücklich auf die französischen Tempi berufen. Wahr mochte daran eben nur sein, daß Wagner seinen Parisaufenthalt ausspielte, wenn er streitig zu verhandeln hatte, und ihm bei seiner Freude am diskursiven Reden manche hitzige These entschlüpfte, von der er aus gutem Grund später nichts mehr wissen wollte.

Die Aufklärung in der Sache brachte Hector Berlioz, als er sich noch 1843 in den Dresdner Tempostreit einschaltete. Berlioz rühmte Wagners Qualitäten als Orchesterchef; aber seine ehrenvolle Charakteristik paßte dem Übersetzer Julius Becker so wenig in sein bitteres Wagnerbild, daß er eine ebenso auffällig lange wie auffällig gallige Anmerkung beifügte, um sie unstimmig zu machen. Es hieß da, ein Urteil wie das von Berlioz habe sich den Mitgliedern der königlichen Kapelle gegenüber *wenn auch nicht diesem widersprechend, doch bedeutend modificirt herausgestellt*. Becker dehnte seine Fußnote auf die Opernwerke aus, weil sich erst jetzt, nachdem der RIENZI keiner *Protections-Hebel* mehr bedürfe, das Urteil der Tonkünstler *im höchsten Sinne* Bahn zu brechen beginne, was der Begeisterungsrausch des Publikums anfangs verhindert habe. War es schon seltsam genug, daß der Herausgeber ausgerechnet in dieser Sache eine Anmerkung einzubringen für nötig fand, so gab der polemische Ton über seine tiefe Erbitterung gegen den Erfolg, den Ruhm und die Person Wagners Aufschluß und spiegelte sich in der unvermutet preisgegebenen Übersetzerobjektivität die Feindseligkeit einer ganzen Gruppe.

Daß Berlioz auch den Tempostreit aufgriff, stand möglicherweise mit Wagner in einem ursächlichen Zusammenhang. Berlioz kam zu einer die Dresdner Kritik zurückweisenden Feststellung: gerade in Dresden nehme man die Tempi anders, nämlich überhetzter als in Paris, so daß sich die Pariser Tempi im Verhältnis zu den wirklichen Dresdner Tempi auf einmal umgekehrt als langsam herausstellten. Mit diesem Nachweis war jedenfalls die Autorität derjenigen gebrochen, die bei Wagner von französischen Tempi redeten. Ob das die Absicht von Berlioz gewesen ist, der mit Wagner in Dresden engeren Umgang hatte, bleibe dahingestellt; jedenfalls behandelte Berlioz Tempofragen außer im Brief über Dresden nur noch im zweiten (Frankfurter) Brief. Dort berichtigte er den französischen Irrtum über die angeblich verlangsamte (in Wirklichkeit übereilte) Temponahme in Deutschland.

Dabei ließ sich die Vorgeschichte des Verhältnisses zwischen Wagner und Berlioz ziemlich undurchsichtig an und machte eine wärmere Unterstützung Berlioz für Wagner keineswegs wahrscheinlich. Zwar zeigten frühe Briefe und einer der für Winklers ABEND-ZEITUNG geschriebenen Artikel Wagners ein hohes Maß an Achtung vor dem den Zeitgenossen nachgerade unheimlichen französischen Komponisten, weil in ihnen nachschwang, was Wagners Musik insbesondere dem Berliozschen Orchesterbrio verdankte; aber in der autobiographischen Skizze verstärkte Wagner die kritischen Züge seiner Betrachtungen ins Ausschließliche und Unangemessene und wirkte dadurch eher abschätzig. War es nicht Berechnung, sich durch gezielte Kritik am umstrittenen und bei vielen Kritikern wenig gelittenen Berlioz weitere sächsische Sympathien zu erwerben, weil Meyerbeerverehrung gerne mit Berliozkritik einherging — Burmeister war der beste Beweis dafür —, so galt es mit Worten den Einfluß zu verkleinern, den Berlioz namentlich auf den HOLLÄNDER in überreichem Maße ausgeübt hatte. Kam es Wagners Propagierung der künstlerischen Eigenständigkeit zugute, so schützte es ihn nicht vor der Kritik aus dem Pariser Freundeskreis, so daß Wagner sich verteidigte, um den ungünstigen Eindruck zu zerstreuen, den sein Manöver dort hinterlassen hatte. Was er vorbrachte, klang allerdings lahm: *Ihr tadelt, daß ich mich in meiner Selbstbiographie über Berlioz ETC. ausgelassen // habe? Da muß ich Euch zuvörderst sagen, daß das, was ich schrieb nicht für den Druck bestimmt war: es sollte*

meinem Biographen zur Skizze dienen, und deshalb, damit er wüßte, woran er mit mir wäre, gab ich mich ihm nackt wie ich bin. Durch den Abdruck dessen, was ich schrieb, bin ich selbst überrascht worden. Im Uebrigen, was soll ich gegen Berlioz für Umstände machen? Er hat's wahrlich nicht um mich verdient, das hat er noch hier in Dresden bewiesen, wo es ihm ein Gräuel war, den Erfolg meiner Opern mit anzusehen. Er ist ein unglücklicher Mensch, gegen den ich übrigens gewiß gar nichts geschrieben hätte, wenn ich zuvor den Conzerten beigewohnt hätte, die er hier gab: — er mich gedauert! — — Offensichtlich fühlte sich Wagner über seine unbesonnen geschriebenen Bemerkungen schon zu einer Zeit nicht mehr glücklich, in der ihn die Berliozsche Schützenhilfe noch nicht beschämen konnte, weil die Berlioz-Briefe erst im Laufe des Jahres erschienen (sein Entschuldigungsbrief an Samuel Lehrs stammte vom 7. April 1843); zumal er sich trotz der Schutzbehauptung vom angeblichen Neid des Franzosen damals doch recht gut mit Berlioz verstanden zu haben scheint, dem die Wagnerschen Auslassungen in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT 1843 sicher nicht bekannt geworden sind, so daß er die Tempofrage unbefangen erörtern konnte.

Seine Ausführungen müssen getroffen haben; denn als Schladebach zwei Jahre später den nächsten Artikel mit der Beschuldigung falscher Temponahmen gegen Wagner schleuderte, sprach er nicht mehr wie bisher apodiktisch von Wagners französischen Tempi, sondern legte den Ausdruck Wagner selbst in den Mund. Jetzt sollte auch nicht mehr so sehr Paris die Schuld am Überhetzen der Tempi tragen, sondern die neueste moderne Musikrichtung mit ihrem nach Schladebach unseligen Hang zu äußerlichen Effekten. Ob Paris oder moderne Musik, letztlich war es von der Sache her gleichgültig, wie Schladebach Wagners Direktion ableitete, da es nur um eine Begründung für die Polemik gegen einen an sich abgelehnten Stil ging; daß er die Situation mit der Zuordnung der Wagnerschen Mozartauffassung zum Geist der neueren Musik richtiger deutete, mußte schon damals einleuchten.

2. *Schladebach, Laube und die Zeitung für die elegante Welt*

Schladebachs Mozartbericht in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT erschien nur einen Monat später als Morgenroths Erwiderung in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG und spielte die anstehende Wagnerfrage auf ein Gebiet hinüber, auf dem es schwerer war, einen Befürworter Wagners zu finden. In der Erwiderung an Banck hieß es bei Wagner drei Jahre später ein wenig traurig, er selbst müsse für sich eintreten, weil es ein anderer nicht tue. Zwar hatte Burmeister in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK kurz nach dem Schladebachangriff eine Zusammenstellung aller Direktionsleistungen Wagners vornehmen zu wollen versprochen, weil man den jungen Kapellmeister zu Unrecht beschuldige; aber es kam dazu nicht.

Was war denn nun eigentlich geschehen! Wagner hatte am 27. April 1843 Mozarts DON JUAN schlecht dirigiert und war darob ausgerechnet in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT seines Freundes Heinrich Laube so folgenschwer angegriffen worden, daß die Kritik über den eigentlichen künstlerischen Anlaß hinaus zur schwersten Autoritätserschütterung Wagners vor 1847 führte, weil die Kollegen des Korrespondenten Meinung bestätigten und sie bis in die Intendantenstube brachten. Verfasser des abgesternten Berichtes war mit Sicherheit Schladebach, der das dankbare Thema »Mozart und Wagner« ein Jahr später in der ABEND-ZEITUNG und vor allem in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK noch drastischer behandelte und sich dabei auch auf die DON JUAN-Aufführung von 1843 bezog.

Als Laube im Januar 1843 erneut die Redaktion der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT übernahm, durfte Wagner das als einen Glücksfall betrachten, nachdem vor Laubes Zeit

deren erster RIENZI-Bericht kaum geeignet war, den Ruhmesdurst des jungen Komponisten zu befriedigen. Wagners Hoffnungen trogen zunächst auch nicht, denn schon wenige Wochen später sah er sich als Verfasser einer Autobiographie gleich mit Forsetzung in Laubes Blatt abgedruckt. Wagner gab sich gewiß der Täuschung hin, die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT werde ihm künftig in allen Lagen Schützenhilfe gewähren. Selbst wenn er die nach der HOLLÄNDER-Uraufführung unverkennbar zunehmende Verständnislosigkeit Laubes für seine Anliegen einrechnete, hielt er eine Untergrabung seiner Stellung in der Zeitung ausgerechnet durch einen Kritiker wie Schladebach sicherlich für ausgeschlossen. In Wirklichkeit muß Laube Schladebach sehr geschätzt haben. Eine besondere kritische Auseinandersetzung, die dem Mozartbericht voraufgegangen war, bestätigte Schladebach auf höchst ehrenvolle Weise.

In Dresden war am 18. Dezember 1842 Karl Gutzkows fünfaktiges Drama EIN WEISSES BLATT zur Aufführung gelangt. Es brachte dem Schriftsteller nachhaltigen Erfolg, der sich in vielen Nachspielungen und enthusiastischen Presseberichten auszahlte. Unter all diesen Stimmen gab es eine gewichtige Gegenstimme, die sich ganz entschieden anders vernehmen ließ, und das war die des Dresdner Korrespondenten der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, eben Julius Schladebachs, der für seine vernichtende Ablehnung schwerwiegender Gründe anzuführen wußte. Danach muß es wohl zu heftigen internen redaktionellen Auseinandersetzungen gekommen sein, bei denen man Schladebach allereil üble persönliche Dinge nachsagte. Sie wurden offenbar so schlimm, daß sich Laube selbst nach Dresden zu fahren entschloß, um zu überprüfen, was es mit der Kritik auf sich habe. Das Ergebnis war eine großartige Rechtfertigung für Schladebach, die Laube dann auch unverhohlen deutlich in seiner Zeitung anbrachte und auf diese Weise das Prestige seines Korrespondenten bedeutend hob. Sicherlich leiteten Laube bei dieser Gelegenheit nicht nur redaktionelle Kollegialität, sondern kulturpolitische Erwägungen. Laube stand mit Gutzkow nicht gut. Hatte sich Schladebach im Falle Gutzkow als besonders dienstbarer Helfer für die Ziele des journalistisch eisernen Laube erwiesen, so wußte Laube inzwischen sicher genug über den Kritiker, um ihm vor allem in Musikfragen unbeschränkten Kredit einzuräumen.

Für Laube bestand also kein Grund, Julius Schladebachs ohnehin den jungdeutschen kritischen Vorstellungen engstens verpflichtete Stimme abzuweisen, als sie sich zu Wagner kritisch äußern wollte, höchstens mochte er ihre Schärfe mildern, und die befleißigte Schonung des Kapellmeisters durch den Kritiker auf Kosten der Kapelle ging sicher auf Laube zurück, den alte Freundschaft bedrängte, die eigene vom Schüler offensichtlich in Frage gestellte Ideologie zur Gegenwehr nötigte und gleichwohl der sich allenthalben gegen Wagner erhebende kühlere kritische Wind im selbstbewußten eigenen Urteil ängstigte, was Wagner sehr wohl erkannte, wenn er später erzählte, *. . . selbst er wurde nach einiger Zeit besorgt und befangen in seinem Urteil über meine Leistungen, da er wahrnahm, mit welcher Ausdauer und mit welch zunehmender Sicherheit diese immer mehr verkleinert, herabgesetzt und geschmäht wurden. Er gestand mir später, daß ihm allerdings eine so verwahrloste Stellung wie diejenige, // in welche ich gegen die gesamte Journalistik geraten war, noch nicht als erdenklich vorgekommen sei, und da er meine Gesinnung in diesem Punkt kennenlernte, segnete er mich lächelnd als einen rein verlornen Mann. —*

Natürlich konnte Schladebach nicht gegen die von der Zeitung inzwischen redlich geliebte Oper RIENZI ankämpfen, dafür stand es ihm frei, die Auseinandersetzung in einen Fachbereich umzusiedeln, in das Laube erst recht nicht zu folgen vermochte. Zudem waren die sich im Lande häufenden kritischen Stimmen über den Kapellmeister nicht einfach als Auswüchse der Abneigung ungerechtfertigt zu nennen; denn gleich wie man Schladebach oder Laube bewertete: daß Wagners Mozartdirektion der neuralgische Punkt seiner Dresdner Wirksamkeit war, blieb unbestritten, wie auch kein Anlaß dazu bestand, an

der Glaubwürdigkeit der in Laubes Blatt abgedruckten Mozartkritik zu zweifeln. Wohl sah sich die wagnerianische Presse der späteren Zeit veranlaßt, gerade diesen Bericht zum Gegenstand heftiger Anfeindungen zu wählen und bei dieser Gelegenheit, sachlich zu Unrecht, Laubes Inferiorität zu behaupten. Dabei spielte schon der Ärger über Laubes journalistische Ausfälle vom Ende der sechziger Jahre auf Wagner mit, die Laube selber später als unangemessen bedauerte; denn der zweiseitige Artikel über die DON JUAN-Aufführung vom 27. April 1843 richtete sich zwar gegen den Dirigenten Wagner, kleidete aber den Tadel keineswegs unfreundlich ein, vergriff sich nirgends im Ton und hob auch nicht darauf ab, den jungen Kapellmeister schlecht zu machen. War Laubes Handschrift zu spüren, als der Referent Wagner entschuldigte, indem er die verfehlten Tempi auf Umstände zurückführte, die außerhalb von Wagners Einflußnahme liegen sollten, bspw. auf verschleppte Pseudotraditionen? Des Korrespondenten angebliche Hoffnung, der junge Wagner werde damit aufräumen, erfüllte sich nicht. Der Kritiker schob die Schuld den Sängern zu, die gegen den Taktstock des Dirigenten eigenmächtig in ihre alten Tempi gefallen seien, so daß Wagner nichts mehr übrigblieb, als ihnen nachzuschlagen. Wagner sollte nicht so, wie er gerne mochte, gekonnt haben, lautete die ziemlich durchsichtige Entschuldigung des Referenten, deren Fragwürdigkeit nur um so greifbarer wurde, wenn man den folgenden Vorwurf gegen die französischen Tempi zurechnete, auf die Wagner sich berufen habe, und deren Konstruktion gerade die Gefährlichkeit dieses Berichtes für Wagners Stellung an der Spitze der Kapelle ausmachte. Schladebach meditierte über den in dieser Hinsicht ungünstigen Pariser Einfluß auf Wagner, und ein deutscher Komponist von Geblüt müsse vor allen Dingen Mozart so tief verstehen, daß üble ausländische Dirigierpraktiken keine Macht über ihn gewinnen könnten. Die Franzosen bspw. verstünden von Mozart überhaupt nichts. Wenn Schladebach jetzt in die Einzelheiten ging, die verschleppten wie die überhetzten Partien bezeichnete, so gab es niemanden, der ihm hätte widersprechen mögen, nicht einmal Wagner, der sich auf eingerissene üble Traditionen und allgemeinen Bühnenschlendrian hinausredete. Schladebachs Schlußsatz war so massiv, daß ihn die Betroffenen wie einen Peitschenschlag empfinden mußten: es sei besser, Mozart überhaupt nicht aufzuführen als auf solche, nur einen schlechten Eindruck hinterlassende Weise.

3. Aufstand der Kapelle

So verhältnismäßig glimpflich dieser Bericht außerhalb der Dresdner Lebenswelt scheinen mochte, wenn man nicht viel von den Zusammenhängen wußte und keinen Umgang mit Orchesterkünstlern pflegte, so hintergründig aufreizend war er in Wirklichkeit, weil er als psychologisches Dokument auf wirklich oder scheinbar, also taktisch unschuldige Weise den Kapellmeister gegen das Orchester- und Sängerpersonal ausspielte. Hätte Schladebach einen bösen Artikel geschrieben, in dem alle Beteiligten, Chor, Orchester, Solisten, Kapellmeister und Generaldirektion gleicherweise schlecht weggekommen wären, dann hätten sich die Angegriffenen zweifellos gegen den Kritiker solidarisch erklärt. Indem Schladebach aber, durch Laube möglicherweise dazu veranlaßt, den Kapellmeister weitgehend schützte und den Schwarzen Peter ans Orchester und singende Personal weiterreichte, mußte er einen Aufstand der Kapelle vor allem deshalb geradezu provozieren, weil Schladebach (un-)geschickterweise auch noch lobende Worte über die ARMIDEN-Aufführung einfließen ließ und hierbei allerdings den ganzen Ruhm ausschließlich auf den Kapellmeister und nicht auf das Orchester versammelte, was in der damaligen Zeit, als der Kapellmeister noch eine verhältnismäßig wenig bemerkte Rolle spielte, zum mindesten ungewöhnlich war.

Wagners berühmter Brief an den Generaldirektor v. Lüttichau, der eine Woche vor dem Schladebachschen Artikel am 2. Mai 1843 entstand, bezeugte im übrigen schwerste Mißhelligkeiten mit dem Orchester auch ohne dessen Zutun. *Ew. Excellenz haben gestern das von mir gegebene Versprechen gütigst angenommen, zunächst und überhaupt mein Verhalten der Königl. Kapelle gegenüber mit allem Fleiße so einzurichten, daß deren gegründete oder nicht gegründete Klagen über dasselbe keine Veranlassung mehr finden sollen, ferner für das Erste und besonders während der Abwesenheit Ew. Excellenz bei der Direktion älterer Opern, selbst wenn es meiner künstlerischen Ueberzeugung zuwiderlaufen sollte, nichts in den bisher hier gültigen Auffassungen der TEMPI u.s.w. abzuändern, ohne mich jedoch daran verhindern zu lassen bei dem Studium neuer Opern nach besten Kräften zur möglichen Vollendung der Darstellung derselben beizutragen.* Der Wagnersche Brief richtete sich in erster Linie gegen Lipinski, der als Wortführer der Kapelle aufgetreten war. Ihm suchte Wagner jetzt Neid, Unredlichkeit und Falschheit zu unterstellen. *Deshalb zeihe ich Hrn. Lipinski der Unredlichkeit, und außer vielen Warnungen, die mir über die Falschheit seines Charakter's zugekommen sind . . . und somit verspreche ich Ew. Excellenz ganz in Sonderheit, auch bei meinem ferneren Zusammenwirken mit Herrn Lipinski mit vollkommenem Vergessen der betrübenden Erfahrungen, die ich über seinen Charakter als Mensch machen mußte, in ihm nur noch den Künstler vor Augen haben zu wollen, als welchem ich ihm meine bewunderndste Hochschätzung nicht versagen können werde.* Aber sprach denn Lipinski nicht gerade als Künstler, wenn er sich gegen die auseinandergerissenen Tempi Wagners wehrte? Der Schluß des Briefes gab zu erkennen, daß Wagner nach diesem Streit mit der Kapelle ungünstige Folgen für sich befürchtete. Er hoffte darauf, die Achtung des Intendanten bewahrt zu erhalten, *denn nur in dem Bewußtsein des unschätzbaren Besitzes derselben werde ich den Muth haben können in der Folgezeit, wenn meine Stellung gegen die Kapelle gesicherter sein wird, gegen einzelne Angriffe den nachdrücklichsten Schutz Ew. Excellenz für mich nachzusuchen.*

Dieser wichtige Brief hat seine eigene Geschichte gehabt. Das Konzept war schon 1899 bekannt geworden, nach dem Original, das sich nicht finden lassen wollte, wurde lange gefahndet. Es tauchte dann 1906 aus dem Nachlaß Lüttichaus auf. Der wichtigste Unterschied zwischen Konzept und Original betraf Lipinski: Wagner ließ einen längeren Abschnitt, der zusätzlich als Beweis für die Falschheit des berühmten Geigers dienen sollte, weg. Es war auch besser so; denn was er über Lipinski zu sagen hatte, trug mehr den Charakter schutzbehauptenden Klatsches als sachlicher Argumentation und war weder mit diplomatischem Geschick noch mit dem schuldigen Respekt vor dem Intendanten vereinbar.

Der von Wagner mit richtigem Instinkt entfernte Abschnitt, der Lipinskis Falschheit erhärten sollte, wirkte geradezu provinziell und hätte ihn eher dem Intendanten lästig gemacht als daß er geeignet gewesen wäre, seine Rechtfertigung zu befördern. *. . . u. außer vielen Warnungen, die mir über die Falschheit seines Charakters zugekommen sind, erwähne ich hier einen Beleg derselben, den ich erst kürzlich erlebt habe, u. der wohl hätte hinreichen können, mich vollkommen über ihn aufzuklären. — Nachdem Hr. Röckel in der Kirche mit einer Messe von Morlachi debütirt hatte, spreche ich beim Nach-Hausegehen Hrn. Lipinski, welcher sich über diese Messe gegen mich mit diesen Worten äussert: »Welch ein erbärmliches Machwerk! Man muss ein Kreuz darauf zeichnen, damit sie bei Seite gelegt werde um nie wieder zum Vorschein zu kommen! wie kann man solches Zeug aufführen?« — Nachdem ich mich kaum 50 Schritt von Hrn. Lipinski entfernt habe, treffe ich auf Hrn. Röckel, und als ich ihm Vorwürfe mache, dass er diese Messe zu seinem Debut gewählt habe, entgegnet er mir: »Ja, mein Gott! Gerade diese Messe hatte mir Hr. Lipinski zu meinem Antritt besonders anempfohlen?« — Was halten Ew. Exzellenz von einem solchen Manne?*

Das Papier enthüllte die Aufregungen bis in die höchste Verwaltungsspitze hinein, die Wagners Mozartdirektion und seine Tempovorstellungen auslösten. Lipinskis Argumente ließen sich natürlich nicht so einfach mit einem Hinweis auf dessen Neid entkräften. Man mußte seine und der Kapelle Empörung im Zusammenhang mit den späteren kritischen Stellungnahmen sehen: daß man im Falle der Mozartaufführung das Versagen dem Orchester, im Falle der Gluckaufführung das Gelingen dem Kapellmeister zuschob. Schladebach hatte doch genau ausgehoben, wo Wagner die Balancen verlor, wo etwas zu laut oder zu leise klang, weil er dem Orchester vorwarf, auf diese Weise nicht fähig gewesen zu sein, den Schwächen der Singenden aufzuhelfen, deren Darstellungskunst gegenüber der Vergangenheit der Mozartzeit erheblich abgesunken sei. Man konnte sich denken, daß das Orchester darüber nicht stillbleiben werde, auch wenn es Schladebachs Phrase, die Kunst des Gesanges sei in der Neuzeit in Verfall geraten, nicht zustimmte. Der Orchestervorstand der Dresdner Hofkapelle bestand aus einer Reihe international anerkannter Kapazitäten, die sich nicht anlasten ließen, was in Wirklichkeit in der Verantwortung Wagners lag. So schob man sich gegenseitig die Verantwortung zu. Das Orchester sah in Wagner den Übeltäter, Wagner in der Intendanz, die nicht ausreichend Mittel bereitstellte, um die verschleppte falsche Tradition zu säubern, der Kritiker machte Wagner und das Orchester verantwortlich — so zankte sich bald jeder mit jedem. Und wenn Lipinski in jener turbulenten Sitzung, von der Wagners Brief berichtete, wegen der ausschließlich auf Wagner versammelten Lobsprüche nach der ARMIDE-Aufführung vorstellig geworden war, so mußte das nicht unbedingt Neid bedeuten, gegen den sich Wagner mit dem Hinweis wehrte, das Lob ausreichend an die Kapelle weitergegeben zu haben, sondern den an sich überzeugenden Rechtfertigungsversuch eines bekannten Instrumentalisten, der, wenn er schon den Tadel auf sich nehmen sollte, wenigstens auch das Lob ernten möchte, und der zudem nicht gewillt war, den schwerwiegenden musiksoziologischen Umschichtungsprozeß kampflos hinzunehmen, der ihn seiner orchesterleitenden Funktion als vorspielender Konzertmeister zu Gunsten des bislang nebengeordneten Kapellmeisters beraubte.

4. Schladebach, Schumann, Brendel und die Neue Zeitschrift für Musik

Während die Zusammenstöße mit dem Orchester verhältnismäßig leicht auszugleichen waren, wirkten die französischen Vorwürfe schwerer. Wagner vertrat zunächst nur den Standpunkt, die Tempi würden von der Kapelle falsch genommen. Im Brief an Lüttichau berief er sich auf Webers Gattin und auf Wilhelmine Schröder-Devrient und bewies damit, daß niemand gültiger Bürge für die Tradition einer seit fünfzig Jahren auf dem Spielplan befindlichen Oper sein könne, die mannigfache Auffassungswandlungen durchgemacht habe. Durfte man sich Wagners Begründung nach nicht einmal mehr ernsthaft auf die originale Temponahme Carl Maria v. Webers berufen, der seine Werke einstmals selbst der Kapelle einstudierte, so noch weniger auf die angebliche Originalität des Tempos einer Mozart-Oper, die nie eine authentische Dresdner Fassung gekannt hatte. Damit führte Wagner seine Beweisführung auf seine eigenen Tempovorstellungen zurück. Was er anstrebte, nannte er selbst französische Tempi oder es wurde ihm als solche unterstellt. Wagner reagierte böse, als er merkte, worauf das hinauslief. Schon der RIENZI-Bericht in der RHEINISCHEN ZEITUNG hatte den Wagnerenthusiasten klargemacht, daß zum Jubel über Wagner objektiv kein Grund sei, weil Wagner zwar mit den nationalistischen Bestrebungen in der Kunst korrespondiere, der RIENZI aber trotz seines deutschen Verfassers

dem französischen Geiste huldige. Aus demselben Grunde waren die Nationalisten stets daran interessiert gewesen, statt Meyerbeer Spontini als Vorbild Wagners auszuheben; denn Spontini stand in der Glucknachfolge und erfreute sich deshalb höherer Wertschätzung. Dasselbe galt für die Einflüsse Marschners, Beethovens und Webers, die man lieber als die der neueren Italiener betonte. War es bisher nur die RHEINISCHE ZEITUNG gewesen, die abstrich, worauf man Wagners Kunst gründete, so schwenkte jetzt also auch die Berichterstattung in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT auf sein Franzosentum ein, nur daß sie ihre Beweisstücke nicht aus der Art seines Komponierens, sondern aus der seines Dirigierens aufbaute und damit Wagners Deutschtum endgültig einkesselte. Diese Hintergründe bildeten letzten Endes doch den eigentlichen Hauptgrund für die zweckgebundene Empörung der Wagnerianer, gerade diese Direktionskritiken so wegwerfend zu behandeln. Es ist damals sicher Schlimmeres gegen Wagner geschrieben worden als die noch halbwegs glimpfliche Dirigierkritik Schladebachs in der Laube-Zeitung, aber nur selten etwas, das in diesem Zusammenhang einen so starken musikpolitischen Sprengstoff enthielt wie das ständige Gerede von der französischen Beeinflussung der Wagnerschen Extreme-Direktion, das ihm in Dresden unausrottbar anhaftete.

Was Schladebach in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT begonnen hatte, führte er in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK weiter. Dort allerdings trat die feindselige Tendenz ohne die geringste Milderung offen zu Tage, wie schon der Titel des Aufsatzes HR. KAPELLMEISTER WAGNER UND MOZART Respektlosigkeit vorwegnahm. Was Schladebach ein Jahr zuvor noch zu Wagners Gunsten gelten gelassen hatte, kehrte er sinngemäß konsequent um. Beklagte er damals das mangelnde Verständnis der deutschen Bühnen für Mozart, so hieß es jetzt, echtes Verständnis für Mozart finde sich nur bei den Kapellen der größeren Bühnen Deutschlands. Hieß es damals, Sänger und Instrumentalisten seien Wagners Taktschlag zum Trotz in den alten Schlendrian entkommen, so waren es jetzt umgekehrt die Instrumentalisten der Kapelle, die unwillkürlich immer wieder in das richtige Mozarttempo gefallen seien, weil sie noch am besten die Tradition bewahrt hätten. Gerade dadurch entstand nach Schladebach ein buntes Durcheinander, das keine Präzision mehr spüren ließ. Die Begeisterung der Sänger sei im vergeblichen Ankämpfen gegen den *eisernen Führerstab* Wagners abgestorben, und wenn das gelangweilte Publikum doch noch Beweise von Beifall habe erkennen lassen, so gelte das nur als um so erfreulicheres Zeichen für die Kraft der Mozartschen Musik, sich selbst noch unter solchen Umständen beim Hörer durchzusetzen. Geschickt beschwor Schladebach das Gespenst der neuitalienischen Musik aus Sinnenkitzel und entnervendem Effekthaschen und warnte, man sollte dieser Entwicklung nicht noch dadurch Vorschub leisten, daß man Mozart in einer Gestalt darbiete, die seiner Weiterwirkung unbedingt im Wege stehe. Das Äußerste, das Schladebach Wagner zubilligte, war guter Wille — und der reiche in diesem Falle nicht aus, und was wohl der Herr Kapellmeister sagen würde, wenn man die Tempi seiner eigenen Opern in dieser Weise verfälscht wiedergäbe, und was den Lebenden Recht, müsse den Toten billig sein. Und wieder fiel der Vorwurf von der Wagnerschen Neuerungssucht, die nicht einmal die durch Weber persönlich der Kapelle eingeimpfte Tradition respektiere. Zum Beweis berief sich Schladebach auf eine neuerliche Aufführung der EURYANTHE, in der Wagner gleichfalls seine Tempovorstellungen durchsetzte und nicht nur nach Meinung des Kritikers überhaupt das ganze Werk dem Schöpfer unangemessen wiedergab. Auch damit sagte Schladebach an sich nichts Neues, hatte sich doch Wagner in seinem Briefkonzept für den Intendanten gerade auch zu seiner andersartigen Weber-

auffassung bekannt und nachgewiesen, daß man das Gerede von der Tradition nicht ernst nehmen dürfe, weil es über längere Zeiträume hin kein gesichertes Wissen um technische Einzelheiten gebe. In solchen Augenblicken wurde Wagner glaubwürdig, der nur in Ruhe gelassen zu werden wünschte, um auch eine vorbildliche Mozartleistung zustandezubringen. Es wäre wahrscheinlich ein anderer, vielleicht ein fremder, aber doch ein überzeugender, weil in sich stimmiger Mozart zu hören gewesen. So aber mußte das verschiedene Gegeneinander zum Stilbruch und schließlich zu schlimmen internen Auseinandersetzungen führen, bei denen dann die aufkommende Rivalität zwischen Reißiger und Wagner von der Fachkritik wie von der Öffentlichkeit weitgehend zugunsten Reißigers entschieden wurde. Wagner mochte noch so sehr bestrebt bleiben, Zeugen für die Richtigkeit seiner Auffassung zu benennen, um nachzuweisen, daß in Wahrheit erst mit seiner Direktionsweise die alten Zeiten wiedererstanden seien — in den Jahren 1843 bis 1849 erreichten zu viele Bitten die Intendanz, Reißiger statt Wagner mit der Leitung der Routine-Opern zu betrauen, betonten zu viele Kritiken nicht nur von Schladebach und Banck unter Wagner eingerissene Aufführungsschlampereien, die erst Reißiger wieder beseitigte! Und war nicht Wagner zeitweise selber stolz auf die geringe Probenzahl, mit der er für eine Reprise auskam, schrieb er nicht selber an seine Verwandten über das Erstaunen, das seine schnelle Art der Vorbereitung bei den Musikern errege? Solche Äußerungen blieben allerdings seiner Dresdner Frühzeit vorbehalten; nachher war er vorsichtiger, weil er sich denken konnte, mit diesen und ähnlichen Redensarten nur seinen Gegnern Recht zu geben, die ihn mangelnder Proben- und Aufführungssorgfalt bezichtigten.

Am 14. Juni 1843 schrieb Wagner an seine Frau: *Unsre Opern gehen immer ausgezeichnet, u. da ich meinethalb fast gar keine Proben mache, wie von der Stummen, so staunt mich jetzt die Kapelle meiner Sicherheit wegen völlig an, u. dankt mir außerdem für die Ersparung der Mühe.* Daß er die Proben wie den Kirchendienst (sonntags zweimal, nämlich zum Hochamt und zur Vesper) als lästig empfand, hat Wagner vor allem im Familienkreise nie verhohlen; daß er es sich zeitweise zu leicht machte, geht aus seinen Briefen wie aus den zeitgenössischen Zeugnissen hervor.

Bei Schladebach kam er mit seinen Thesen ohnehin nicht weit. Im Bericht für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK fand Schladebach überhaupt über niemanden mehr ein freundliches Wort, über Wagner nicht und nicht über die Sänger, die er einzeln durchhechelte, um zu beweisen, daß niemand von ihnen mehr etwas tauge. Von der Schröder-Devrient hieß es, ihre große Zeit sei nun auch vorbei — was nicht ganz stimmte —, das einstmals so hochgerühmte beseelte Spiel sei in der Form aufgegangen und bleibe kalt und tot, außerdem singe sie falsch, intoniere unrein und wirke *wie eine schöne Ruine* — Schladebach brauchte allen Ernstes diesen geschmacklosen Vergleich zur Charakterisierung einer Sängerin, deren von Schladebach unterschlagene Qualitäten andere als die nicht zu Unrecht bemängelten Altersfolgen und Stimmschwächen waren. Dieser Aufsatz in der angesehensten deutschen Musikfachzeitschrift, der zudem nur die Erweiterung einer Rezension über Mozarts TITUS unter der Leitung Wagners bildete, die knapp acht Tage vorher in der Dresdner ABEND-ZEITUNG erschienen war und mit einigen textlichen Verknappungen nicht weniger unbarmherzig Wagners Schwächen geißelte, mußte Wagner schwer zu schaffen machen. Seine Klagen an Karl Gaillard zeigten, wie sehr er unter den Kritiken litt, und wie sich in ihm allmählich eine immer größere Wut aufstaute, die in späteren Jahren unschuldige und gutartige Kritiker bitter zu büßen hatten.

Dabei blieb es nicht; aber es ist nicht so, als ob Schladebach nun versucht hätte, künftig alle Dirigierleistungen Wagners zu leugnen. Seine zahlreichen Opernrezensionen, in denen hin und wieder auch des jungen Kapellmeisters gedacht werden mußte, malten keineswegs schwarz in schwarz. Nur wenige Tage nach der Aburteilung seiner TITUS-Direktion lobte er seine Leitung von Aubers MAURER. Auch die Beethoven-Direktion Wagners ist von Schladebach nur in Einzelheiten, nie grundsätzlich angegriffen worden. Eine Ausnahme bildete allein die Aufführung der neunten Symphonie, die in ihm einen Opponenten schon von den Vorbereitungen her sah. In diesem Falle ging es ihm aber auch mehr um ein musikkritisches Alibi in eigener Sache denn um ernstzunehmende sachliche Auseinandersetzung mit Werk und Wiedergabe.

Der letzte Aufsatz, der sich mit dem Dirigenten Wagner befaßte und in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK erschien, kam nur zwei Monate nach der TITUS-Affäre im August 1844 heraus. Damals stand Schladebach praktisch auf dem Gipfel seiner musikkritischen Macht, zahlreiche wichtige Zeitungen und Zeitschriften beugten sich seinem kritischen Spruch. Im Rahmen einer längeren Abhandlung über Dresdner Opernvorgänge versuchte er einen Vergleich der drei amtierenden Dresdner Orchesterleiter: Reißigers, Wagners und Röckels. Schladebach blieb dabei erstaunlich ruhig, fast mochte man aus dem Artikel einen Anflug von Wohlwollen herauslesen. Er zog alle Register, um die Leser über die Wichtigkeit Reißigers aufzuklären, was objektiv stimmte; denn was wäre damals die Dresdner Bühne ohne Reißiger gewesen! Auch Wagner fand zunächst Lob, während Röckel als schlechthin unfähig beiseite geschoben wurde. Aber während Schladebach Reißiger an die Spitze aller Dresdner Bühnenleistungen stellte, gestand er Wagner nur zu, mit Sorgfalt und Energie einstudieren und leiten zu können. Das aber hatte Schladebach schon vor zwei Monaten zugegeben, als er schrieb, Wagner wolle jedenfalls das Gute und verwende auf die Einstudierung viel Fleiß und Mühe *(wie es recht ist* — schränkte er das Verdienst zur Pflichterfüllung ein). Es hieße zu viel in den Satz hineinlegen, wollte man Schladebach die geheime Absicht unterstellen, gerade im Lob Wagners dessen Unfähigkeit nachzuweisen, nämlich die Unfähigkeit eines Mannes, der das Gute will, sehr fleißig ist und keine Geduld und Mühe scheut, um dann am Ende doch nur Aufführungen nach Art der verunglückten DON JUAN und TITUS zustandezubringen. Solche Feinsinnigkeiten lagen Schladebach nicht. Schladebach war ein Kritiker von empörender, aber doch möglichst unmißverständlicher Direktheit, der keine menschlichen Rücksichten kannte. Auch jetzt sprach er aus, was er meinte: daß Wagner ein im Grunde fähiger Mann sei, dem zum *tüchtigen Dirigenten* nur Selbsterkenntnis und Praxis fehlten. Es ging um vorurteilslose Würdigung, um Anmaßung, um Lobhudeleien seiner Freunde, um einen seelisch nicht verkrafteten plötzlichen Geschickeswechsel. Psychologische Analysen lagen dem ehemaligen Mediziner Schladebach, auch wenn sie meist falsch waren. Aber das Argument vom zu schnell berühmt gewordenen Wagner, dem der Ruhm und der Erfolg in den Kopf gestiegen seien, vertrat nicht nur Schladebach. Wagner fehlte Ruhe, Klarheit und Besonnenheit, er wurde als rasche, feurige Natur mit Neigung zu mancherlei Mißgriffen gesehen, *die er indeß bei ruhiger Ueberlegung bald wieder gut zu machen* strebe — Banck sollte ihn später ironisch *Percy Heißsporn* nennen! Das waren nicht sehr freundliche, aber doch nicht unberechtigte Worte. In eingeweihten Dresdner Kreisen herrschte wirklich die Überzeugung, Wagners Charakter habe den Aufstieg aus dem sozialen Elend der Pariser Jahre in den Glanz des berühmten Komponisten und des gesicherten, angesehenen königlichen Beamten nicht mitvollzogen, und er schätze seine Bedeutung höher als gerechtfertigt ein.

Ein solches Urteil konnte niemanden überraschen, zumal es vom Orchesterchef, nicht so sehr vom Menschen Wagner abgeleitet wurde; denn seine wirklichen Verdienste um

das Dresdner und das deutsche Musikleben hatte sich Wagner damals noch nicht erworben: der TANNHÄUSER stand erst in Aussicht, von den Gluckbearbeitungen war noch nicht die Rede, die Beethovenaufführung vom Palmsonntag 1846, die in Dresden eine Tradition setzte, lag in weiter Ferne, seine organisatorische Begabung, mit allen möglichen Schwierigkeiten fertig zu werden, bot sich bislang keine Gelegenheit zu zeigen. Noch war Wagner nicht mehr als der Kapellmeister, der an allem herumnörgelte, arbeitsmäßig nicht überaus viel zu leisten schien, den RIENZI komponiert hatte, aber dafür nichts von Mozart verstand. Es konnte Schladebach zu diesem Zeitpunkt wirklich nicht schwerfallen, die Autorität Wagners immer weiter zu untergraben. Und wenn nicht Schladebachs Hyperbolie seiner Glaubwürdigkeit eine Grenze und der Redaktionswechsel in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK seiner dortigen Korrespondententätigkeit ein natürliches Ende gesetzt hätten, wären die Auswirkungen der Kapellmeisterstreitigkeiten noch unangenehmer gewesen, als er sie ohnedies schon zu spüren bekam.

Trotzdem ging Schladebach nicht so weit, Wagners Direktionsfähigkeiten überhaupt in Zweifel zu ziehen, wie er es vergleichsweise mit Röckel tat. Aber das Lob, das er Wagner auch in diesem neuerlichen Artikel spendete, bildete nur das Vertrauensalibi für die sich anschließenden gewichtigen kritischen Argumente. Der Artikel, in dem Schladebach die drei Orchesterleiter miteinander verglich, verhandelte in erster Linie die Mißstände am Dresdner Theater, bzw. das, was Schladebach Mißstände nannte. Repertoirefragen wurden hier angeschnitten, Fehlbesetzungen mitgeteilt, Fest- und Gastspiele durchleuchtet. Das Ergebnis, das in Ansätzen bereits die spätere Repertoirekritik vorwegnahm, mit der Banck am DRESDNER TAGEBLATT seinen Einstand halten sollte, war, wie nicht anders zu erwarten, wenn Schladebach als Verfasser zeichnete, für die Dresdner Oper wenig schmeichelhaft. Nur geriet Schladebach in ein arges Dilemma. Wenn er Reißiger so über die Maßen lobte, Röckel ablehnte und Wagner teils anerkannte, teils in Frage stellte, dann mußte er für die Repertoireschwierigkeiten auf einen Ausweg suchen, wem sie anzulasten waren. Er konnte ja schlecht Reißiger als verantwortlichen Bühnenmann bewundern und gleichzeitig die Repertoirepolitik als verfahren beanstanden. So verfiel er auf die Lösung, die Kapellmeister und den Musikdirektor überhaupt der Verantwortung für die Spielplangestaltung zu entkleiden. Nicht die Musiker waren demnach die Schuldigen, sondern die anderen, die in der Intendanz zu befehlen hatten. Damit gelangte Schladebach ein gut Stück weiter, das ganze Theater gegeneinander auszuspielen.

Keiner war so unempfindlich, sich nicht darüber zu ärgern, wenn der Kollege auf seine Kosten gelobt wurde, Reißiger nicht, wenn Berlioz Wagner bevorzugte, und Wagner nicht, wenn der von ihm so verachtete, insgeheim gefürchtete Schladebach Reißiger, mit dem er angeblich befreundet sein sollte, das Lob des besten Kapellmeisters zuerteilte, zumal Schladebach mit dieser ehrenden Meinung nicht alleinstand. Es gab genug Stimmen, die in dieser Parteiung mitspielten; man konnte sie bis in den DRESDNER ANZEIGER hinein vernehmen. Die psychologischen Auswirkungen dieser anhaltenden Spannungen durften nicht unterschätzt werden, wenn man die feindselige Lage ausmaß, in die sich Wagner am Ende seiner Dresdner Wirksamkeit aus eigenem und fremdem Verschulden und aus Einbildung hineinmanövriert hatte. Man konstruierte sich eine Reißigerpartei und eine Wagnerpartei und jede behauptete von der anderen, sie werde durch Freunde gelobhudelt. Wagner selber hat später alles getan, diese Gerüchte zu vertiefen. Indem er Reißiger jedes musikalische Verdienst abstritt und alle möglichen philiströsen Eigenheiten an ihm zu bemerken vorgab, suchte er doch nur alle jene keineswegs leichtgewichtigen Stimmen

zu übertäuben, die der Meinung waren, Reißiger tauge in seinem schlichten Diensteifer für den Posten eines beamteten Dirigenten besser als der temperamentvolle, ideenreiche, aber hitzige Wagner, der sich allenthalben unnötigerweise herumstritt, aus jeder harmlosen Besetzungsfrage eine künstlerische Weltanschauung machte und Reformen im großen Sandkastenstil des Unmöglichen verlangte, wo kleine im Rahmen des Möglichen auch schon Gutes hätten bewirken können. So vermochte später die unsinnige Legende aufzukommen, Wagner sei nur deshalb in die Revolution gegangen, weil ihm die Intendanz kein Kontrafagott bewilligte.

Es lag nicht an Schladebach, wenn sich ihm nach seinem August-Artikel keine Gelegenheit mehr bot, in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Wagners Direktion als Thema für weitere selbständige Betrachtungen zu wählen. Franz Brendel übernahm die Macht und Schladebachs Einfluß dort war zu Ende. Dennoch kam der Tempostreit nicht zur Ruhe. Dafür sorgte Carl Banck.

5. Carl Banck und das Dresdner Tageblatt

Zwei Jahre nach den Schladebach-Auseinandersetzungen wärmte Wagners ehemaliger halber Freund und halber Gönner Carl Banck den Tempostreit aus Anlaß der Dresdner FIGARO-Aufführung wieder auf. Damit endeten alle Dresdner Mozarteinspielungen für Wagner in einer musikkritischen Katastrophe: 1843 der DON JUAN, 1844 der TITUS und jetzt 1846 FIGAROS HOCHZEIT. Banck teilte in vielem Schladebachs kritische Gedankengänge, aber er war im Denken selbständiger, in der Formulierung eleganter, im Ton weniger zeigefingerhaft und als kritischer Sprecher angesehener. Seine Bestätigung der Schladebachschen Tempovorwürfe mußte Wagner vernichtend treffen. Nur so ließ sich die erregte Erwiderung Wagners im DRESDNER ANZEIGER verstehen. Was Wagner sich im Laufe der Jahre durch mannigfache schwerwiegende Erfolge wie die TANNHÄUSER-Uraufführung und das Palmsonntagskonzert von 1846 mit der Wiedergabe von Beethovens neunter Symphonie und dem endgültigen Ausgleich mit dem Orchester an neuerlichem Ansehen erworben hatte, wurde über Nacht wieder in Frage gestellt, als Banck in wenigen Sätzen ein ganzes Sündenregister Wagnerscher Unarten zusammenstellte: unrichtiges und unfestes Tempo, unklares Taktieren, Verwechslung von Aufschlag und Niederschlag, willkürliche Ritardandi und dergleichen mehr. Dabei stellte sich für Banck alles ganz einfach dar: wenn Wagner der überlieferten Auffassung folge, wie sie sich bei älteren Musikern noch getreu erhalten habe, werde sich ein so allgemeines Vergreifen in den Tempi leicht vermeiden lassen, ein Einwand, den Wagner schon in seinem Brief an Lüttichau überzeugend widerlegt hatte. Gerade in der durch Banck angestrebten Generalisierung der aus einer einzigen Mozartaufführung abgeleiteten Dirigiervorwürfe mußte Wagner aber für sein Ansehen als Kapellmeister fürchten. Noch wartete er ab. Als dann aber wenige Tage später auch die Dresdner Repertoirepolitik von Banck angegriffen wurde, schlug er zurück, um sich damit nur selbst zu treffen.

Banck war geschickter als Schladebach. Er sprach nicht mehr von französischen Tempi und nicht davon, daß Wagner sich auf solche berufen habe, sondern er nannte persönliche Willkür, was Schladebach noch von schlechten Vorbildern ableitete. Es war Wagner selbst, der unter diesen Umständen alle einstmals gegen ihn geworfenen Argumente in die Erinnerung zurückrief, um mit dem Vorwand, die Kapelle gegen die Anschuldigungen Bancks in Schutz nehmen zu wollen sein eigenes künstlerisches Alibi in Sachen Mozart zu besorgen. Glücklicher fühlte er sich danach nicht; dazu spürte er zu sehr die nach den

Auseinandersetzungen gesteigerte Feindseligkeit vieler Presseorgane gegen seine Person und gegen seine Sache. Für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK galt das ebenso wie für die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT.

So wurde Wagners Antwort an Banck weniger eine Auseinandersetzung mit dem einzelnen Kritiker, sondern eine generelle Auseinandersetzung mit der Dresdner Presse, von der sich Wagner schlecht behandelt fühlte. Der Brief an Gaillard bildete das beste interne Zeugnis für das Ausmaß an Erbitterung, das sich in ihm angesammelt hatte.

Erstmals trat Wagner den über sein Mozartverhältnis kursierenden Gerüchten öffentlich entgegen. Er bezeichnete es als eine Albernheit, ihm Verachtung Mozarts zu unterschieben, und behauptete, es werde kolportiert, um ihm desto leichter zu schaden. Wagner konnte sich künftig gar nicht mehr genug darin tun, seine Mozart-Ergebenheit zu bekunden. Er sah allen Grund dafür. Was übrigblieb nannte er Kollegenneid, sein Zauberwort in allen ihm unangenehmen Auseinandersetzungen, bei denen Meinung auf Meinung stieß. Vielleicht hatte er damit nicht ganz Unrecht, aber es konnte ihm in einer öffentlich geführten Diskussion wenig nutzen, weil er es kaum schlüssig zu beweisen vermochte. Eher schon wirkte seine Beteuerung glaubwürdig, noch nie Gelegenheit zur Einstudierung einer Mozart-Oper nach seinen eigenen Vorstellungen erhalten zu haben. Tatsächlich sind alle Dresdner Mozartdirektionen Wagners Mischaufführungen gewesen, d. h. er übernahm bestehende Inszenierungen, deren künstlerische Form er nicht teilte. Was er herbeiwünschte war die Gelegenheit, seine aus dem Studium der Mozartmusik gewonnenen Ansichten an denen messen zu können, die er vorfand. Wagner spielte hier sicher auf das Palmsonntagskonzert von 1846 an. Auch dort mußte er sich erst nach mancherlei Schwierigkeiten mit dem Erfolg gegen das Orchester durchsetzen, bald seine Auffasssung als richtig anerkannt zu sehen. Dasselbe Recht beanspruchte Wagner für seine Mozartdirektion, was Banck Tage später ironisch kommentierte, man wisse jetzt, woran man sei und müsse endgültig resignieren, weil Wagner für eine Mozartaufführung lauter *musikalische Jungfrauen* verlange, die man nicht haben könne. Im Grunde war es ein billiges Verlangen Wagners, nur nach solchen Aufführungen beurteilt werden zu wollen, die er selbständig verantworten durfte, und nicht nach Inszenierungen, die er laut Amtspflichten zu übernehmen hatte und in denen sich mannigfache Aufführungsgegensätze stritten.

Wagners Äußerungen bezeugten, wie viele Gedanken er sich über seine Tempi machte und daß er sie nicht einfach so hinwarf, wie Schladebach und in gewissem Grade auch Banck das glauben machen wollten. Was Banck im einzelnen anmahnte, griff Wagner jedenfalls stichwortartig auf, um es zu erläutern. Er beschuldigte Banck dabei der Besserwisserei und fragte ihn, woher ausgerechnet er das Recht herleite, in der Mozartfrage apodiktisch zu entscheiden, was richtig oder was falsch sei. Banck begründete mit der Tradition, von der wiederum Wagner nachwies, daß man sich auf sie nicht berufen könne; Banck beschwor die Dresdner Kapelle, Wagner Prag und Dionys Weber, um Mozarts Gedanken zu erraten. Natürlich konnte sich Dionys Weber ebensogut irren; aber der authentischen Prager Mozarttradition kam auf jeden Fall größerer Modellanspruch zu als der Praxis der königlichen Kapelle Dresdens, und was man Dresden zubilligte, mußte dann erst recht für Prag und Weber gelten. Sicher ging es Wagner nur darum, mit der Berufung auf Prag und Dionys Weber den seiner Meinung nach originalen Mozartschen Geist, wie er ihn verstand, wieder zu erschaffen, und er rieb sich dabei am Widerstand des Orchesters wund. Daß er nie ein richtiges Tempo nehme, war auf jeden Fall eine Unterstellung, und Wagner verteidigte sich gegen die ihm vorgeworfene

Undeutlichkeit seines Dirigierens mit dem Verweis auf die Leistungen der Kapelle bei seiner ARMIDE-Direktion und der Direktion der neunten Symphonie, was die polemischen SIGNALE recht hämisch *ergötzlich* fanden.

Wagners Entgegnungsartikel bezeugte sein gegen Ende 1846 restlos verdorbenes Verhältnis zur maßgebenden Dresden-Leipziger Tages- und Fachkritik. Das andere, das gelegentlich dieses Protestes noch anfiel, gehörte in das viel diskutierte Kapitel von der Repertoiregestaltung des Dresdner Hoftheaters.

III. Der Beethovenstreit. Die nachbeethovensche Beethovenpolemik und ihre Auswirkungen auf Wagners Konzertpolitik von 1846

1. Präambel

Eine der unangenehmsten Auseinandersetzungen seiner Hofkapellmeisterzeit stand Wagner erst bevor. Sie entzündete sich ausgerechnet an seinem Lieblingskomponisten Beethoven, als er sich anschickte, für das Palmsonntagskonzert vom 5. April 1846 dessen neunte Symphonie einzustudieren. Die Widerstände gegen dieses Spätwerk als Folge des damals noch allgemein zu beobachtenden Unwillens über das meiste von dem, das Beethoven in seinen letzten Lebensjahren hervorgebracht hatte, führten zu einer Wagner bereits existentiell gefährdenden Opposition, weil sie seine Stellung über den eigentlichen Anlaß hinaus zu erschüttern drohte, kein Wunder, daß sich Wagner einiger nicht ganz unfragwürdiger Methoden bediente, um sich aufzuhelfen. Damals jedenfalls wurde in einem materiell bedingten und deshalb auch äußerst hitzig geführten Streit über Zulässigkeit und Unzulässigkeit der Beethovenschen Spätsymphonie auf einmal frei, was sich über Jahre hin an kritisch motivierten Widersprüchen insbesondere gegen die kapellmeisterliche Praxis Wagners angesammelt hatte. Das richtete sich dann ebenso bitter gegen den Kapellmeister wie gegen sein erklärtes Vorbild Beethoven, durfte aber nicht als Äußerung provinzieller Rückständigkeit Dresdner Biedermeiertums mißverstanden werden. Die Beethovenkritik war allgemein geworden, auch wenn sie nur auf Teile seines Schaffens zielte, und sie bildete die Dresdner Atmosphäre, in der Wagner seine Pläne verwirklichen mußte.

2. Kurzer Abriß der nachbeethovenschen Beethovenpolemik

Gegen mancherlei Erwartung belehren die Quellen darüber, wie allgemein gerade nach seinem Tode Beethoven in seinem Spätstil eine höchst umstrittene künstlerische Größe gewesen ist, dem unbeschränkter Beifall lediglich im neuromantischen Kreis um Robert Schumann und bei einigen vorausschauenden Musiker- und Kritikerpersönlichkeiten zuteil wurde. Nicht einmal Carl Maria v. Weber und Louis Spohr gehörten dazu — auch sie reihten sich denen an, die vom späten Beethoven wenig wissen wollten. Wer anders dachte, sah sich übler Vergleiche ausgesetzt; die allgemeine Stimmung war gegen Beethoven. *Welche Componisten haben dort angefangen, wo Beethoven aufgehört hat?* Und J. F. Kloß antwortete noch 1843 in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG: Die *Neuromantiker, und zwar nach der Ansicht Derjenigen, welche behaupten, daß es bei Beethoven in seinen letzten Compositionen gerappelt hat.*

Das Bild vom geistesgestörten späten Beethoven ist für die Zeitgenossen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eine liebe und selten genug mit ausdrücklichem Widerspruch bedachte Vorstellung gewesen. Man erkannte den frühen, mittleren und reifen Beethoven enthusiastisch an, um sich über die Qualität seiner Spätkompositionen, der großen Messe, der letzten Symphonie, der letzten Klaviersonaten und Streichquartette, jeder Täuschung hingeben zu dürfen, ohne dabei verständnislos oder gar unmusikalisch genannt zu werden.

Solange Beethoven noch lebte, vollzog sich die Kritik am mehr und mehr unbegreifbar werdenden Spätstil vorsichtig. Man schätzte den Komponisten so vieler schöner Musik viel zu aufrichtig, um ihn wegen Schöpfungen kränken zu wollen, die man letztlich den Auswirkungen seiner Taubheit zuschrieb. Das änderte sich sofort nach seinem Tode, als zum allseits zu bemerkenden Kritikermitleid kein Anlaß mehr bestand. Aus Taktgefühl gepflogene Rücksichten wurden aufgegeben, und man holte nach, was an kritischen Räsonnements unterblieben war. Die Frage, ob Beethoven bei der Abfassung seiner letzten Kompositionen urteilsfähig genug gewesen sei, um sich tonsetzerisch noch kontrollieren zu können — um es vorsichtig einmal so auszudrücken —, fand sich daher gerade nach 1827 gern behandelt und führte zu einer eigenen Literatur an nachbeethovenscher Beethovenpolemik. Sie wucherte jahrzehntelang weiter und verlor erst in der Mitte der achtziger Jahre an Glaubwürdigkeit.

Den Anfang dieser teils schon ins Pamphletistische gehenden Arbeiten lieferte der anonyme Musikkritiker Ernst Woldemar, der in der Systemgeschichte der Musikktritik noch eine kleine Rolle spielen sollte. Sein Ausfall auf Beethoven 1828, in der CÄCILIA erschienen, war von unvermuteter Heftigkeit und arbeitete mit einem Vokabular, das man an dieser Stelle kaum anzutreffen erwartet hätte. Da war vom Irrenhaus die Rede, von plan- und geschmacklosen Spekulationen und von einem Beethoven, der *mehr vegetirte, als eigentlich schuf*. Noch ausfallender wurde er, als ihm der Leipziger Organist und Musikwissenschaftler C. J. Becker energisch widersprach und Woldemar sich in eine Verteidigungsstellung gedrängt sah. Seine nun folgende REPLIK war in ihrer schnoddrigen Bösartigkeit ein einzigartiges Dokument und charakterisierte ebenso sehr den Schreiber wie die Situation, die eine solche drastische Polemik überhaupt zuließ. Die Berufung auf ehrliches Deutschtum machten seine wüsten Beschimpfungen nur noch peinlicher.

Woldemar bildete nur den Anfang. Einen Höhepunkt erlebte die beethovenfeindliche Entwicklung in den musikwissenschaftlichen Arbeiten des russischen Mozartenthusiasten Alexander Oulibicheff. Dieser in Deutschland erzogene russische Diplomat hatte ursprünglich über Mozart gearbeitet und Mozarts Bedeutung durch allerlei abfällige Bemerkungen über Beethoven unterstrichen. Darüber regte sich der russische Staatsrat und Beethovenenthusiast Wilhelm von Lenz so auf, daß er ihm öffentlich entgegentrat. Die Antwort Oulibicheffs bestand in seinem 1857 gedruckten berüchtigten Beethovenbuch BEETHOVEN, SES CRITIQUES ET SES GLOSSATEURS, das sich unter anderem auch gegen Wagners Beethovendeutung richtete und zwei Jahre später von dem in Köln wirkenden ehemaligen Schullehrer Ludwig Bischoff ins Deutsche übertragen wurde. Die Reaktion auf Oulibicheffs Buch war schlechthin ungeheuer. Durch zwei Jahrgänge, 1857 und 1858, ließ sich ein wütender Meinungsstreit in den Fachzeitschriften, aber auch den allgemeinen Blättern und den Lokalzeitungen verfolgen, an dem sich sogar Franz Liszt beteiligte. Oulibicheff hatte einen bloßgelegten Nerv getroffen. Die durch ihn ausgelöste und monatelang anhaltende hochgespielte Erregung bahnte als gutes Ergebnis eine grundlegende Neuorientierung zu Beethoven hin an.

Auch der Harlekinade einer Beethovenpolemik sei gedacht, die sich 1861 in St. Petersburg zutrug. Dort rief der russische Komponist Alexander Lazarew zu einem mit mehreren höchst eigentümlichen Schriften vorbereiteten öffentlichen Wettstreit gegen Beethoven aus. Die Produktion hat wirklich stattgefunden, nur führte sie zu einem für Lazarew wenig erfreulichen Ergebnis: man jagte ihn aus dem Saal.

3. Wagner und Beethoven

Nicht einmal für Gluck hat sich Wagner mit solcher Energie geschlagen wie für Beethoven. Eine kleine Strecke übermächtiger italienischer Einflüsse ausgenommen blieb Beethoven der angestrebte unerreichbare Leitstern, dem Wagner auf seine Weise ein Leben lang folgte und auf dessen Kunst er die kühnsten Theorien baute. Besondere Ereignisse festigten dieses Verhältnis, insbesondere die Aufführung der neunten Symphonie durch Habeneck in Paris, die Wagner niemals mehr vergessen hat. Wo Wagner Einfluß gewann, kämpfte er um eine Verbesserung des Beethovenverständnisses, das in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts noch so viel zu wünschen übrig ließ. Auch in Dresden versuchte er sofort eine gründlichere Beethovenpflege, soweit das in einer Stadt möglich war, die außer dem Konzert auf dem Palmsonntag und dem einen oder anderen Armenkonzert kaum öffentliche Konzertmusik und vor allem keine Abonnementskonzerte kannte. Von der modischen Beethovenkritik, die in Dresden zu etlichen Beethovenniederlagen geführt hatten, blieb Wagner unbeeindruckt, wie sein eigenes Beethovenverständnis nie in eine wirkliche Krise geriet.

Der Ruhm seiner eigentümlichen Beethovenaufführungen verbreitete sich in Eile. Wo auch immer Wagner Beethoven dirigierte, feierte er Triumphe. Vor der Affäre um die neunte Symphonie galt das vor allem für das Palmsonntagskonzert vom 31. März 1844 und für das Armenkonzert vom 5. Februar 1845. Im einen dirigierte Wagner die sechste, im anderen die siebente Symphonie. Zwar hatte Schladebach wie üblich allerhand her-

umzumäkeln; aber selbst er vermochte sich der Besonderheit dieser Aufführungen nur schwer zu entziehen. Ein besserer Zeuge war Gustav Nauenburg aus Halle, der 1844 zu Studienzwecken in Dresden weilte und sich von der Genialität der Beethovendarbietung Wagners wie verzaubert fühlte. Sein vor Begeisterung glühender Bericht erschien in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG und war von der Faszination des Augenblicks getragen. Der Artikel des berühmten Schriftstellers lieferte nicht zuletzt den Beweis, daß es die Schuld der Dresdner Korrespondenten, nicht die Schuld der Redaktion war, wenn die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG über Wagner so unangemessen nichtssagend aus Dresden berichtete. Sobald unbefangene Kritiker unbefangen über Wagner schrieben, öffnete sich die Zeitung auch für die Dresdner Ereignisse, wie sie sich für Hamburg und Berlin öffnete.

Nauenburg kam auch auf die leidige Tempofrage zu sprechen. Offensichtlich fielen ihm die Wagnerschen Tempi nicht weniger auf, nur nannte er Wagners Tempokritiker kurzweg Pedanten und wies sie mit Beethoven selbst zurück, der seine Werke zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene Weise metronomisiert habe. Nauenburg wollte damit die Müßigkeit des Tempostreites betonen, der sich für Schladebach spätestens mit der Aufführung der siebten Symphonie zum Armenkonzert vom 5. Februar 1845 wieder so stark in den Vordergrund schob, daß man Beethoven mit Mozart hätte austauschen können. Aber der Ruf Wagners als Beethovendirigent festigte sich schnell, auch wenn insbesondere Schladebach sogar in der Frage des Beethovendirigierens zwischen den beiden Kapellmeistern Auseinandersetzungen heraufzubeschwören suchte. Anders war zum Palmsonntagskonzert 1845 nicht das Lob zu verstehen, Reißiger habe die fünfte Symphonie so gut wie noch nie gehört dirigiert. Allenfalls mochten Wagner die Vervielfältigungen der Schladebachschen Kritik zu schaffen machen, denen man leicht abgewandelt in der ABEND-ZEITUNG, in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK und in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG begegnete. Wagners Erfolg bestätigten dafür andere Zeugnisse und fand sogar Eingang in die Leserbriefspalten des DRESDNER ANZEIGERS.

4. Zur Bereinigung des Dresdner Beethovenbildes. Hörerfahrung und Widerstände

Die Dresdner Hörerschaft hatte nur geringe Möglichkeiten, sich mit der Beethovenschen Musik vertraut zu halten. Offizielle Abonnementskonzerte gab es nicht, und die strittigen letzten Werke kamen bei Kammermusikaufführungen nicht ins Programm. Sie selber zu lesen oder gar zu spielen waren sie entschieden zu schwer. Was Berufsmusiker nicht zustande brachten, konnte man musikliebenden Dilettanten erst recht nicht zumuten. So blieben die realen Kenntnisse von dem, was Beethoven vor allem in seiner letzten Lebenszeit komponiert hatte, selbst in Fachkreisen sehr gering, und die Vorstellungen über die geistige Struktur dieser Musik schienen nicht geläutert genug, um sie bei den wenigen Versuchsaufführungen so gestalten zu können, daß sie den Hörerkreis hätten überzeugen können. Der auffallend geringe Besuch des Armenkonzerts vom 5. Februar 1845 legte dafür ein nicht sehr erfreuliches Zeugnis ab.

Eigentlich mußte es nur eine Frage der künstlerischen Information sein, das aus Konventionen ungefragt übernommene gängige Dresdner Urteil über den späten Beethoven ins Gegenteil umschlagen zu lassen — sofern man nur die Ausübenden an die Symphonien und Kammermusikwerke heranzuführen, die Klangschönheit und Spiritualität des Werkes nachvollziehbar und die bisher skeptische Öffentlichkeit mit den neuen Ergebnissen bekannt zu machen verstand. Die Dresdner schwenkten denn auch in ihrem Urteil

sehr schnell um, als Wagner ihnen eine Musteraufführung bescherte, die sie erkennen ließ, wie ungerecht sie den späten Beethoven angesprochen hatten.

Die auf eine Popularisierung der neunten Symphonie abgestellte Bereinigung des Dresdner Beethovenbildes ist zweifellos die während seiner Kapellmeisterzeit bedeutendste kulturpolitische Leistung Wagners gewesen; denn seit 1846 gehörte Beethovens umstrittenste Symphonie nicht nur zum Dresdner Standardprogramm, sondern setzte den Anfang einer in der Folge ungebrochenen lokalen Tradition. Im benachbarten Leipzig bspw. vollzog sich der Prozeß einer unbedingten Beethovenerkennung trotz einer viel reicheren, viel älteren und viel bedeutenderen Konzertpflege ungleich schwerer; jedenfalls kam es dort noch 1859 zu beethovenfeindlichen Kundgebungen.

Die verantwortlichen Dresdner Kreise glaubten guten Grund zu haben, Wagners Beethovenpläne für das Palmsonntagskonzert von 1846 zu hintertreiben, als sie seine Absicht erfuhren, ausgerechnet die neunte Symphonie aufzuführen; denn mit dem Palmsonntagskonzert verbanden sich handfeste materielle Zwecke. Das Palmsonntagskonzert diente als Benefizkonzert dem Witwenpensionsfonds der Kapellmitglieder. Die Instrumentalisten, denen es wirtschaftlich wenig gut ging, waren auf die Einnahmen angewiesen und kämpften gegen alle Programme, die keine Hörer ins Konzert zu locken versprachen oder sie gar abschreckten, wie sie im Falle einer Aufführung der neunten Symphonie glaubten befürchten zu müssen. Nicht zuletzt aus der Besorgnis um die Erhaltung eines ertragreichen Benefizes zögerte man in Dresden so lange mit der Einrichtung von Abonnementskonzerten der königlichen Kapelle; denn die Kapellmitglieder wollten dem Palmsonntagskonzert eine Sonderstellung behalten wissen und argwöhnten bei einer Einrichtung regelmäßiger Abonnementskonzerte außer noch mehr Arbeit einen Verlust der Attraktion dieses Tages und finanzielle Nachteile.

Wagners Vorhaben erschien den Orchestermitgliedern hahnebüchen phantastisch. Sie fürchteten um mangelnden Besuch, sie fürchteten um ihren Ruf, sie fürchteten vor allem um die benötigten hohen Erträgnisse. Die Kapelle spielte die neunte Symphonie ja nicht zum ersten Male. Bereits acht Jahre vorher hatte Reißiger die Symphonie ins Programm gesetzt, und man erinnerte sich noch mit größtem Unbehagen an den Mißerfolg, den sie damals erlitt und an dem auch eine Wiederholung nichts änderte. Wenn man sich jetzt gegen Wagners Programmpläne stemmte, so brauchte das nicht einmal künstlerische Gründe zu haben: man wünschte sich für das Palmsonntagskonzert Zugstücke, um Hörer anzulocken und Geld zu machen, und in dieser Situation schien Beethovens neunte Symphonie das denkbar ungeeignetste Objekt zu sein.

Gustav Kietz hat später Einzelheiten des förmlichen Orchesteraufstandes gegen Wagner geschildert. Man drohte sogar, wie Glasenapp unter Berufung auf Kietz berichtete, mit der Intervention beim König, um die Verwirklichung von Wagners Absichten zu vereiteln. Nach Kietz soll ein auch von Reißiger unterzeichnetes Protestschreiben in Wahrheit an den König gerichtet worden sein; Wagner dagegen erwähnte später nur eine Audienz der Orchestervorstände bei Lüttichau mit dem Ersuchen, ihn *kraft seiner höchsten Autorität von meinem Vorhaben* abzubringen. Unter fleißiger Benutzung Kietzscher Erinnerungen stellte Glasenapp weitere Szenen der von Tag zu Tag unerquicklicher werdenden Streitigkeiten zu einem Bild zusammen. *Die Orchestervorsteher, welche die Konservierung und Mehrung dieses Fonds zu überwachen hatten, waren durch die getroffene Wahl dermaßen erschreckt, daß sie sich in einer besonderen Audienz an den Generaldirektor Herrn von Lüttichau wandten, um diesen zu ersuchen, er möchte den Kapellmeister kraft seiner höchsten Autorität von seinem unsinnigen Vorhaben abbringen: der Pensionsfonds würde darunter Schaden leiden; das Werk stehe hierorts im Verruf und werde das Publikum vom Besuche des Konzertes abhalten. Es bedurfte des ganzen Feuers und aller erdenklichen Beredtsamkeit Wagners, um die aus*

dieser Beschwerdeführung erwachsenen Bedenken seines Chefs zu überwinden. Mit den Orchestervorstehern konnte er nicht anders als sich zunächst vollständig zu überwerfen; doch vermochte er nicht zu hindern, daß sie die ganze Stadt mit Wehklagen über seinen Leichtsinn erfüllten.

Schladebach machte die Sorgen der Kapellmitglieder zu seinen eigenen und verfaßte gegen das Konzert gerichtete Zeitungsartikel. Es paßte zu seinem Starrsinn, daß er die von ihm vertretene Position auch dann nicht aufgab, als Wagner durch den ganz ungewöhnlichen Erfolg seines Unternehmens in jeder Hinsicht gerechtfertigt worden war und alle anderen Beteiligten längst die Heftigkeit ihres Widerstandes gegen Wagner bedauerten.

5. Wagners drei Popularisierungsaktionen für die neunte Symphonie

a) Die anonyme Werbung im Dresdner Anzeiger

Für Wagner wurde in dieser Stunde der Kampf um die neunte Symphonie zu einer Prestige- und Kabinettsfrage. Die Wendung, die er der Sache gab, war demnach zwangsläufig und aus der Not des Tages werbepsychologisch und taktisch meisterhaft. Weit davon entfernt, die Auseinandersetzungen abzuschwächen, die Vorstände zu begütigen, in der Öffentlichkeit zu vermitteln und damit die in der ganzen Stadt hochdonnernden Wogen der Empörung zu glätten, ließ er alles so gehen, ohne sich um seine aufständischen Musiker anders als von der Sache her zu kümmern. Dem Palmsonntagskonzert den Charakter des Sensationellen zu geben und es dadurch im Gespräch zu halten, war der Zweck dieser Taktik. Wenn das Publikum schon nicht kommen wollte, weil es Beethovens Symphonie schätzte, dann sollte es sich wenigstens aus gesellschaftlicher Neugier zum Konzertbesuch bemüht sehen. Der Streit diente Wagner nur noch als negative Werbung, um mit der trommelnden Propaganda gegen seine Sache alle an ihr Beteiligten in einem Grade aufzuregen, daß ihr Interesse keinen Tag lang mehr nachließ. Was auf diese Weise anhaltendes Gesprächsthema wurde, schwang sich unvermittelt zum wichtigsten gesellschaftlichen Geschehen der Spielzeit auf und zwang jeden zum Mittun, der sich noch halbwegs zur musikalischen Gesellschaft Dresdens zählte. Das Palmsonntagskonzert war auf einmal kein Benefizkonzert mehr, das um zahlende Kunden buhlte, sondern es war zum Ereignis geworden, an dem, wer nachher mitsprechen wollte, teilzunchmen hatte.

In diesen Zusammenhang gehörten auch mehrere aufreizende Beethovenartikel, die in der PRIVATSACHEN-Rubrik des DRESDNER ANZEIGERS erschienen. Sie kamen anonym heraus, konnten aber die mit der Sache vertrauteren Kenner der Verhältnisse nicht lange über den wirklichen Verfasser hinwegtäuschen. Es war Wagner selbst, der sich auf diese Weise weitere publizistische Hilfen besorgte. Die Artikel legte er zweifellos auf einen doppelten Zweck hin an. Zunächst sollten sie seine Position dem Orchester und der kritisierenden Öffentlichkeit gegenüber stärken, indem es so aussah, als bekomme er ohne ersichtliche Beziehung auf seine schwierige Auseinandersetzung mit dem revoltierenden Orchestervorstand von ihm unbekannter Seite unerwartete moralische Unterstützung. Wagner dachte sich wohl die Aktion als psychologisches Druck- und Hilfsmittel ohne einen für die Betroffenen auszumachenden polemischen Hintergrund. Man sollte das Vorhandensein von Gruppen annehmen können, die entgegen der vom Orchestervorstand geäußerten Prophezeiung, für die Vorführung der Beethovenschen Symphonie bestehe in Dresden kein Publikum, mit großem Nachdruck gerade diese Symphonie zu hören

wünschten und nun öffentlich ihrer Freude über die angekündigte Palmsonntagsdarbietung Ausdruck verliehen, so daß sich der Orchestervorstand in seinem stärksten Argument widerlegt sah. Mehr noch verbarg sich in den kleinen, leicht pathetischen Berichten nur wenig überdeckt ein grob wirkendes Werbemoment, mit dem Wagner die Leser auf ein bislang falsch eingeschätztes Werk hinwies, das Bild vom trauernden Beethoven beschwor und sich nicht einmal scheute, auch ein Neugierde erregendes Stück Pathologie hineinzubringen, als sei die Symphonie im Zustande halben Wahnsinns geschrieben worden — Wagner übernahm also, geschickt für seine Werbezwecke zugerüstet, sogar dieses unangenehmste Stück der beethovenfeindlichen Kolportage, um Nutzen für sich daraus zu ziehen. Um moralische Verpflichtungen ging es, dem letzten Werk eines vereinsamten Meisters nicht mit Gleichgültigkeit zu begegnen, und um den den Dresdnern mit ziemlicher Penetranz nachgewiesenen gesellschaftlichen Anspruch des Konzertes. Das wirkte wie eine Formel, sich ohne Anhören des Palmsonntagskonzertes nicht zur musikalischen Spitze rechnen zu dürfen und spekulierte unverhüllt auf die menschliche Schwäche, sich gesellschaftlich bedeutend finden zu müssen.

Nicht ganz belanglos dürfte die Frage nach der Anzahl der von Wagner veröffentlichten Beethovenartikel sein. Es war zwar Wagner selbst, der in der Autobiographie seine journalistischen Manipulationen mitteilte; aber er verriet nur, im ANZEIGER mehrmals anonym hervorgetreten zu sein, nicht aber, wie oft und wann (*Außerdem benutzte ich in anonymer Weise den »Dresdener Anzeiger«, um durch allerhand kurzbündige und enthusiastische Ergüsse das Publikum auf das, wie man mir ja versichert hatte, bis dahin in Dresden »verrufene« Werk anregend hinzuweisen.*). Wagners Andeutungen veranlaßten Glasenapp zu einer Untersuchung. Auch Glasenapp hat den DRESDNER ANZEIGER nie im Original gesehen, sondern stützte sich auf Hugo Dinger, der sich für seine politisch orientierten Wagnerstudien ein reiches Quellenmaterial angeschafft hatte. Auf Bitten Glasenapps lieferte Dinger Kopien seiner Funde, die Glasenapp im Anhang des II. Bandes seiner Wagnerbiographie zum Abdruck brachte, wobei auf philologische Exaktheit in der Orthographie der Texte kein großer Wert gelegt wurde. In dieser Form gingen die Berichte dann in den von Sternfeld besorgten Ergänzungsband zu Wagners gesammelten Schriften ein. Das waren die Insertionen vom 24. und 31. März und vom 2. April. Warum aber sollte Wagner seine anonyme journalistische Tätigkeit ausgerechnet zwei Tage vor der Aufführung eingestellt und nicht noch einmal kurzfristig vor dem entscheidenden Datum nachgestoßen haben! Tatsächlich veröffentlichte er, wie es richtig war, am Vortag der Aufführung, also am 4. April, noch eine vierte, inhaltlich nicht minder wichtige Einsendung, in der er als *Musikfreund, der aus Erfahrung spricht*, auftrat, und seine Mitbürger dringend zum Besuch der Generalprobe aufforderte, um tiefer in das Riesenwerk dieser Symphonie einzudringen. Im übrigen machte er noch einmal auf die zu erwartende Vorzüglichkeit der Aufführung aufmerksam und stimmte sich mit der Apostrophierung der Symphonie als eines der letzten und tiefsten Werke des unsterblichen Beethoven auf die vorangegangenen Artikel ein.

Schladebach gehörte zu denen, die Wagners Manöver durchschauten und sehr bald dahinterkamen, wer der wirkliche Verfasser der Insertionen war. Wohl aber mußte für einen so kalten Mann wie Schladebach diese auf Sentimentalität abgestellte Werbung unerträglich sein. Natürlich paßte sich Wagner damit nur dem tränenseligen Stil der PRIVATSACHEN-Rubrik an und stimmte sich auf einen in Dresden schnell zu Erfolg führenden Ton ein. Insbesondere galt das für die dritte Einsendung, die aus Beethoven den musikalischen Märtyrer machte, den großen Einsamen, den armen Mann, der aus Taubheit die herrliche Sprache der Musik nicht mehr vernehmen konnte und nun in der neunten Symphonie die ganze Qual der Einsamkeit mit dem Wunsch vermischte, mit der Welt aus liebendem Herzen wieder in Beziehung zu treten, und ein Kunstwerk gestaltete, wie es noch nie da war. So weinerlich-gefühlsbetont dieser Artikel beim ersten Lesen wirken mochte, so übte er doch einen werbenden Reiz aus, den man nicht unterschätzen sollte, und den

ein geschickter Vorleser selbst heute noch mit ihm erregen könnte *. Die von Wagner eingeplante moralische Nötigung, die Dresdner Bevölkerung unter Hinweis auf christliche Mitleidsverpflichtungen zum Anhören der neunten Symphonie zu bewegen, war selbst für die an pathetischem Überschwang gewohnten Zeitgenossen neu, sofern sie sich auf einen Komponisten und nicht auf ein in Blumensprache oder Liebestönen miteinander verhandelndes Pärchen bezog, und machte die Empörung verständlich, die in Dresdner Fachkreisen einzog, als sich herausstellte, daß der berühmte Kapellmeister einen Liebesbriefsteller zu Werbungszwecken benutzte und mitten zwischen Käsekäulchen, grünen Heringen und privatem Liebesgeschluchzer Beethovenapologie und auch noch mit Erfolg perorierte. Für Schladebach jedenfalls war diese erste Wagnersche Aktion versuchte Scharlatanerie und er stand nicht an, den Richard Wagnerschen Polko-Stil Marktschreierei zu nennen und gleichzeitig gegen die Vermutung zu kämpfen, die auf Gefühlsseligkeit spekulierenden Wagnerschen Artikel hätten die Dresdner veranlaßt, in so überreicher Zahl das Konzert zu besuchen. *Ob zu diesem sehr günstigen Resultate die wahrhaft marktschreierischen anonymen Empfehlungen und Aufforderungen, welche in sehr umsichtig gewählten Zwischenräumen der »Dresdner Anzeiger« in seiner detestabeln Rubrik: »Besprechungen, Privatsachen«, brachte, das Ihre beigetragen, wagen wir nicht zu entscheiden . . ., doch müßte man wieder das Publikum für zu unverständig, zu kindisch erachten, wenn man wirklich annehmen wollte, daß es sich durch derartige Lockspeise, durch derartige sehr grob angelegte und theilweise in echtem Marktschreiertone gehaltene Charlatanerie bewegen lassen wollte. Die Verfasser — vielleicht war's auch nur Einer — müssen indeß von solchem Vertrauen auf die Gutmüthigkeit und Lenksamkeit des Publikums erfüllt gewesen sein, und es ist vielleicht, nach einzelnen sehr bestimmten Aeußerungen von einer gewissen Seite her, nicht schwer, die Quelle dieser Annoncen zu errathen, wobei denn gleichzeitig mancherlei Schlüsse über den Ursprung gewisser lobhudelnder Artikel in gewissen Journalen über gewisse hier in Scene gesetzte Opern vielleicht sich ziehen ließen. Man muß nur den Mund recht voll nehmen . . .*

Aber mochte Schladebach noch so sehr schimpfen, Wagner hatte seinen Zweck mit überwältigendem Erfolge erreicht. Es war das Gegenteil von dem eingetreten, was die besorgten Orchestervorstände seiner Zeit gegen Wagner über die finanzielle Auswirkung des Konzertes glaubten prophezeien zu müssen: mit trotz der erheblichen Kosten für Aufwand und Umbau im Saal mehr als zweitausend Talern Reingewinn wurde gerade dieses Benefizkonzert zu einem der materiell erfolgreichsten Auftritte der königlichen Kapelle überhaupt und diente dem Institut des Pensionsfonds somit weitaus mehr als jedes andere, auf der Linie des Alltäglichen verbleibende, möglicherweise keine Widersprüche, dafür aber auch keinen Enthusiasmus auslösende Programm es je vermocht hätte.

b) Das Programm zur neunten Symphonie

Mit seiner bisherigen Aktion erreichte Wagner aber nur so viel, daß sein Konzert keine wirtschaftliche Niederlage wurde. Über die geistige Situation der Symphonie in Dresden befand er damit noch lange nicht. War sein Unternehmen dank des Besucherzustroms ein

* Eine von mir für Radio Bremen hergestellte Rundfunksendung über den Dresdner Beethovenstreit drohte an der Qualität des Sprechers zu scheitern. Während es mir im Kommentar darum ging, die Sentimentalität insbesondere des dritten Artikels sinnenfällig zu machen, hinterließ die hervorragende Sprechleistung bei der Verlesung des Beispiels eine solch echte Erschütterung, daß im Gegenteil nicht die wagnersche Insertion, sondern mein Kommentar unglaubwürdig wirkte.

materieller Erfolg geworden, so mußte es nicht unbedingt auch ein künstlerischer werden. Hier setzte Wagners zweite Aktion ein, in Form von Beschäftigungstherapie die schon zur Generalprobe in überwältigender Fülle erschienenen Dresdner von Demonstrationen oder Gleichgültigkeit abzuhalten. Wagner verfaßte das berühmte Programm zur neunten Symphonie.

Dieses Programm hat in späterer Zeit, als die musikalische Hermeneutik ihre Blüten trieb, seine eigene Auslegungsgeschichte bekommen, die auf die Situation, die Wagner zur Abfassung des Programms veranlaßte, keine Rücksicht mehr nehmen zu müssen glaubte. Noch Schönberg berief sich 1911 auf Wagner und verteidigte trotz der allgemeinen Abneigung der neueren Komponisten gegen Inhaltshermeneutik diesen Versuch als ein gerechtfertigtes Unternehmen, einen empfangenen Eindruck im Material einer anderen Kunst wiederzugeben. Aber was Wagner mit seinem Programm zur neunten Symphonie bezweckte, hat er nie unverborgen gelassen. Es galt die beethovenfeindliche Front aufzubrechen. Sie nötigte ihn zur Abfassung einer besonderen Schrift, die geeignet schien, der Dresdner Beethovenempfindung mit schwärmerischen Vorausgaben aufzuhelfen. Nicht programmatische Deutung als poetischer Niederschlag überschäumender Beethovenbegeisterung war gemeint, sondern die nüchtern-reale Absicht, mit dem einschmeichelnden Wort, das Wagner so geschickt zu handhaben wußte, der Symphonie wenigstens so weit zu dienen, daß man sie ohne Proteste zu befürchten aufführen konnte. In seinem BERICHT ÜBER DIE AUFFÜHRUNG DER NEUNTEN SYMPHONIE VON BEETHOVEN IM JAHRE 1846 IN DRESDEN erläuterte er ungeschminkt seine wirklichen damaligen Gedanken: *Zuerst entwarf ich nun in Form eines Programmes, wozu mir das nach Gewohnheit zu bestellende Textbuch zum Gesang der Chöre einen schicklichen Anlaß gab, eine Anleitung zum gemütlichen Verständnis des Werkes, um damit, nicht auf die kritische Beurteilung, sondern rein auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken.* Wirkung aufs Gefühl — oder anders ausgedrückt: psychologisch kalkuliertes Beeinflussen des Publikums durch damals noch wenig bekannte Reizmittel, um die gefährliche Signalzeit zu überbrücken, darum ging es. Wagner selber täuschte sich keinen Augenblick darüber hinweg, daß sein Programm zur neunten Symphonie nur eine Eselsbrücke ohne Anspruch auf Gültigkeit darstellte, und schon im Vorwort des Programmheftes war er ehrlich genug, das offen zuzugeben und dem Irrtum entgegenzuarbeiten, als wolle er die Symphonie anders als reinmusikalisch entstanden wissen und als habe Beethoven seiner Musik bewußt die Szenen aus Goethes FAUST zugrunde gelegt: *Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unsres großen Dichters Goethe zu Hilfe nehmen, die, wenn sie auch keineswegs mit Beethovens Werke in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen, und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zugrunde liegenden höheren menschlichen Seelenstimmungen so erhaben ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.*

Kietz hat auf beinahe unschuldige Weise überliefert, wie Wagner sein Programm im Alltag handhabte. *Vor der Generalprobe bat ich Wagner, wie stets wenn mir etwas unklar war, um Aufklärung, indem ich ihm sagte, es sei mir bei dieser oder jener Stelle immer gewesen, als wenn Beethoven etwas ganz Besonderes damit sagen wolle. Da gab er mir sein noch feucht vom Druck soeben überbrachtes*

Programm, zum schnelleren Verständnis von ihm für das größere Publikum verfaßt, mit den Worten: »Hier, lieber Kietz, ist das, was Sie brauchen.« Legt man die Betonung im letzten Satz nicht auf ›brauchen‹, sondern auf ›Sie‹, und unterstellt nicht, Kietz sei von der Absicht geleitet worden, Wagners umstrittenes Programm zu decken, dann offenbart sich die schwierige Situation, in die Wagner gerade im Grenzgebiet von ausklingender Neuromantik, Biedermeier und beginnendem Realismus bei der Erläuterung eines für damalige Verhältnisse streckenweise noch unbegreiflichen Werkes geriet; daß er von Nichtmusikern mit außermusikalischen Fragen gequält wurde, auf die der Fachmann dem Laien nur unverständliche technische Antworten mit zwangsläufig neuen Weiterungen hätte erteilen können, und er sich das ersparte, indem er die Prozedur durch programmatische Hinweise verkürzte, die, wenn auch objektiv fragwürdig, dem Werk jedenfalls nicht nur keinen Schaden taten, sondern neue Aufmerksamkeit seitens jener Hörerschicht sicherte, die nun einmal weitgehend den Augenblickserfolg mitbestimmte, aber ohne besondere Ausbildung nur zu einer Begeisterung gebracht werden konnte, die sich auf eine von Wagner sehr genau als Charakteristikum der Musikrezeption seiner Zeit erkannte Mischung aus Emotionen, Vorstellungsidealismus und rationalistischer Bildungsbeigabe gründete.

Für die Geschichte der Wagnerauslegung ist es charakteristisch gewesen, daß man sich gerne des Wagnerschen Programmes bediente, aber den kurzen Vorspruch unterschlug, durch den Programmusik ähnlich wie bei Liszt gedeutet wurde: als vermißbare Zutat zu einer musikalisch eigenständigen Struktur, zu der sie solange gemütshaften Zugang bilden soll, wie der Hörer nicht durchgebildet oder erfahren genug ist, die inneren musikalischen Bezüge und damit das Eigentliche am Werk zu begreifen.

Wagners Satz vom *schlimmsten Fall des Unvermögens eines weiteren Verständnisses* bezog sich eindeutig auf die herrschenden Dresdner Beethovenverhältnisse. Wagner hatte durch allerhand Machinationen die Hörer in seine Veranstaltung gelockt, aber er wußte auch aus Reißigers Erfahrung um die drohende Ablehnung des Stückes. Bei allem Enthusiasmus zur Sache war Wagner in künstlerischen Dingen nicht leichtgläubig genug, um seine Aussichten falsch einzuschätzen, zumal er nach wie vor mit der Obstruktion des einen oder anderen Bühnenmitglieds zu rechnen hatte. Wagner beschuldigte Reißiger später sogar, sich noch kurz vor Beginn der Symphonie die *unglaubliche Thorheit* erlaubt zu haben, *beim Publikum völlig gegen die Symphonie zu intrigieren und auf das Bedauerliche der Verirrung Beethovens aufmerksam zu machen.* Natürlich wird das in dieser Form kaum gestimmt haben, auch wenn Kietz, der seine Erinnerungen aus der Autorität des für ihn übermächtigen Wagner empfand, Reißiger auf der Seite der allzu unterschriftsfreudigen Appellanten an den König bezeugte. Natürlich paßte die Weite des späten Beethoven nicht unbedingt zu Reißigers biedermeierlichem Selbstverständnis; aber daß Reißiger gegen Beethoven geradezu intrigiert haben sollte, wie Wagner behauptete, wo er möglicherweise nur skeptischen Erwartungen Ausdruck verlieh, schätzte Reißigers abwägende Vorsicht sicher zu gering ein. Eher schon mochten die Aussichten, einen Erfolg für Wagner kommen zu sehen, der ihm selber seinerzeit versagt geblieben war, Konkurrenzgefühle wachrufen, die weniger Beethoven als Wagner galten und den kapellmeisterlichen Disput in einem neuen Präzedenzfall festhielten, den Wagner möglicherweise aus Unbesonnenheit in dieser Form heraufbeschworen hatte. Es gehörte schon eine Menge Selbstbewußtsein oder anderes dazu, beim Beginn des Unternehmens zur neunten Symphonie an den Leiter der DREYSSIG'SCHEN SING-ACADEMIE, Johannes Schneider (den Bruder des Komponisten Friedrich Schneider), von dem Umstand zu schreiben, daß angeblich *dieses wunderbare Werk noch nie in Dresden zu einer ihm gebührenden großartigen Aufführung gelangen konnte.* Nahm Wagner etwa an, diese Attacke gegen Reißiger werde dem Kollegen unbekannt bleiben? Ein Erfolg Beethovens als Erfolg Wagners wies

schließlich unter den Umständen, unter denen er zustandekam, über das Künstlerische hinaus auf die Administration des Theaters und forderte einen neuen Schlüssel zur Verteilung der Macht. Reißiger konnte in der Tat Veranlassung haben, den Ausgang des Palmsonntagskonzertes zu fürchten, nachdem er sich einmal mit der Opposition gegen die Wahl der Symphonie vereinigt hatte und die Beethovenfrage diesmal eine Prestigefrage geworden war.

Wagner dagegen mußte bei der Fülle der ihm bekanntgewordenen Vorurteile mit einer Publikumsopposition rechnen und seine Politik sich demnach darauf richten, das ins Theater gelockte Publikum unter allen Umständen ruhig zu halten, weil mit einer künstlerischen Niederlage der wirtschaftliche Erfolg seines Unternehmens sicher überdeckt worden wäre. Wagner focht auf dem Palmsonntagskonzert 1846 um seinen kapellmeisterlichen Kopf. Bei allem was er aufgeboten hatte, und das meinte jetzt nicht die aufgewendeten Kosten, die ja die Einnahmen inzwischen abgalten, sondern seine durchsikkernde Bloßstellung der anonymen Berichte wegen und die Verwandlung einer Konzertfrage in eine Persönlichkeitsfrage, bei der es fast mehr um Wagner als um Beethoven ging, konnte er sich eine künstlerische Niederlage nicht erlauben. Das Programm zur neunten Symphonie, das er erfand, diente deshalb weniger der Erläuterung als der Übertäubung oder besser der Beschäftigung. Keiner wußte so gut um die Zweifelhaftigkeit seiner Interpretation wie Wagner selbst. Aber indem er dem Publikum diese hochinteressante These von der Verbindung Beethovens mit Goethe vorlegte und es anhielt, während der Aufführung auf eventuelle wirkliche Gleichheiten zu achten, unterdrückte er jede sich möglicherweise regende Opposition, und darum mußte es ihm sehr zu tun sein. Wagner erfand 1846 ein beschäftigungstherapeutisches Erfolgsrezept, und wer wollte ihn schelten, daß er auch später darauf zurückwies, nachdem er seine Wirksamkeit erprobt hatte? Wagner zeigte dem Publikum Gedanken, die man verfolgen konnte, er gab ihm Handhaben, die Musik nicht an sich abrauschen zu lassen, und indem er das tat, veranlaßte er seine Konzertbesucher, wirklich hinzuhören, sich auf die Musik einzustellen und nicht ein festgelegtes Urteil starrsinnig mit sich herumzutragen. War das Publikum elastischer als der hartnäckige Kritiker Schladebach, so kündigte sich im Erfolg des einen der Mißerfolg und wütende Protest des anderen mit an.

c) Das Aufführungsmodell

Wagner hatte die Hörer angelockt, er hatte sie durch eine mitgelieferte spekulative Theorie stillzuhalten gewußt. Zufriedenheit und Unzufriedenheit mit der Aufführung waren gleicherweise Zufriedenheit und Unzufriedenheit mit dem eigenen Geschick, Wagners angeführte Stimmungen mit der Musik abschätzend in Verbindung gebracht zu haben, und Wagner sorgte schon für einfache, plakathafte Bezüge, die des Hörers Anstrengungen belohnten. Beklatschte man sich hintergründig gesehen am Ende selbst, so wirkte Wagners Erfindung wie das berühmte Kreuzworträtsel mit beigegebener Auflösung, das dem Ratenden volle Befriedigung gewährt, auch wenn er sich sagen muß, die fehlenden Stichwörter abgelesen zu haben.

Wagners Sieg konnte aber nur dann vollständig sein, wenn das Konzert keinen Kuriositätencharakter bekam, sondern die vorangegangenen Aktionen wirklich Eselsbrücken auf dem Weg zur echten Begeisterung über Beethovens Musik blieben. So unternahm Wagner geradezu riesenhafte Anstrengungen, um eine formvollendete Aufführung zustande zu bringen, vor der dann schließlich selbst die anspruchsvollsten Fachleute ihre Opposition vergaßen.

Was bot Wagner aber auch nicht alles auf! Er stellte das Orchester um, damit er eine bessere Klangverteilung im Raum erhielt; er arbeitete mit jedem einzelnen Instrumentalisten Passage auf Passage durch; er achtete auf klarste Artikulation, auf Darstellung auch der geringfügigsten Eigenheit in der Partitur, er trug eigenhändig alle Ausdrucksnuancen in die Stimmen ein und beschrieb sie mit so vielen Zeichen, daß die ausleihende Institution Schwierigkeiten machte, als sie ihre Noten in einem derart besudelten Zustand aus Dresden zurückbekam. Wie das im einzelnen aussah, hat Wagner in anschaulichen Schilderungen überliefert: *Namentlich veranlaßte mich die hier übliche doppelte Besetzung der Blasinstrumente zu einem sorgfältig überlegten Gebrauch dieses Vorteils, dessen man sich bei großen Musikaufführungen gewöhnlich nur in dem rohen Sinne bedient, daß die mit piano bezeichneten Stellen einfach, die forte-Stellen dagegen doppelt besetzt vorgetragen werden. In welcher Weise ich auf diese Art für Deutlichkeit der Ausführung sorgte, sei z. B. durch eine Stelle des zweiten Satzes der Symphonie bezeichnet, in welche, zum erstenmal in C-Dur, die sämtlichen Streichinstrumente in verdreifachter Oktave die rhythmische Hauptfigur, unausgesetzt im Unisono, gewissermaßen als Begleitung zu dem zweiten Thema, welches nur die schwachen Holzblasinstrumente vortragen, spielen: da im ganzen Orchester gleichmäßig fortissimo vorgezeichnet ist, so ergibt sich hieraus bei jeder erdenklichen Aufführung, daß die Melodie der Holzblasinstrumente gegen die immerhin nur begleitenden Streichinstrumente vollständig verschwindet und so gut wie gar nicht gehört wird. Da mich nun keinerlei Buchstaben-Pietät vermögen konnte, die vom Meister in Wahrheit beabsichtigte Wirkung der gegebenen irrigen Bezeichnung aufzuopfern, so ließ ich hier die Streichinstrumente bis dahin, wo sie wieder abwechselnd mit den Blasinstrumenten die Fortführung des neuen Themas aufnehmen, statt im wirklichen fortissimo mit nur angedeuteter Stärke spielen: das von den verdoppelten Blasinstrumenten dagegen mit möglichster Kraft vorgetragene Motiv war nun, wie ich glaube — zum erstenmal seit dem Vorhandensein dieser Symphonie, mit bestimmender Deutlichkeit zu hören. In ähnlicher Weise verfuhr ich durchgehends, um mich der größten Bestimmtheit der dynamischen Wirkung des Orchesters zu versichern. Nichts anscheinend schwer Verständliche durfte so zum Vortrag kommen, daß es nicht in bestimmender Weise das Gefühl erfaßte.* Dabei mußte er sich klar darüber sein, daß nicht einmal die königliche Kapelle über eine so perfektionierte Orchestertechnik verfügte, um ein Stück wie die neunte Symphonie Beethovens problemlos bewältigen zu können — vom inneren Widerstand der Kapellmitglieder gegen diese Einstudierung noch abgesehen. Trotz Reißigers Versuche war die Symphonie der Kapelle ein weitgehend unbekanntes Stück und bedurfte nicht nur einer technischen, sondern einer geistigen Eingewöhnungszeit, um sich am Stil selber heranzubilden. Die Erläuterungsversuche Wagners, die Kontaktnahme mit den Instrumentalisten, das Durcharbeiten jeder einzelnen Partie, das Bewußtwerdenlassen der übergeordneten Idee, wie sie Wagner vorschwebte, kürzten den Eingewöhnungsprozeß ab und brachten den Beteiligten sehr bald nahe, wie viel Unrecht in ihrer Boykottierung des Stückes lag. Man mochte später die Wagnerschen Retuschen und Einschiebsel, die Deutungen und Teilinterpretationen, alles das, was Wagner unter der Beethovenschen Kompositionsabsicht verstand, zurückweisen, ohne damit der Anerkennung überhoben zu sein, daß Wagner von der Situation des Jahres 1846 aus das Richtige tat. Wagner hat damals über sein Vermögen geleistet. Die Zeitgenossen sprachen von zweihundert und mehr Proben, die er leitete, ehe er das Stück endlich aus der Hand gab.

Dann verstärkte er den Chor, brachte das Ensemble mit Mühe auf dreihundert Sänger, die er auf seine Weise in Ekstase versetzte. Wagner wußte nur zu gut, daß er kein Publikum überzeugen werde, wenn es ihm nicht gelang, vorher seine Ausübenden zu überzeugen. Er putschte die Choristen geradezu auf, sang ihnen alles vor, erklärte alles, wußte alles, deutete alles und gewann sie am Ende für sich. *Ich ging hierfür mit solcher Ekstase voran, daß ich wirklich alles in einen durchaus ungewohnten Zustand versetzt zu haben glaube, und ließ nicht eher ab, als bis ich selbst, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, mich nun nicht mehr vernahm, sondern wie in dem warmen Tonmeere mich ertränkt fühlte.* Die zeitgenössische Memoirenliteratur hat Wagners Darstellung bestätigt. Selbst die ärgsten Widersacher des Projektes drehte er im Laufe der Proben um, und als die Generalprobe kam, waren alle Beteiligten vom zunächst bitter widerstrebenden ersten Geiger Lipinski bis herunter zur letzten Choristin fest von der außerordentlichen Bedeutung der neunten Symphonie überzeugt. Am Erfolg zweifelte niemand mehr, und die siegesbewußte Feststimmung konnte der Anblick eines schon in der Generalprobe überfüllten Saales nur weiter heben.

Was für eine psychologische Arbeit Wagner leisten mußte, ehe es so weit war, geht aus den Erinnerungen von Kietz und den Untersuchungen Glasenapps hervor. *Das Mißtrauen gegen das ›verrufene‹ Werk übertrug sich bis zum völligen Irrewerden auf den Dirigenten, der wieder einmal unter seinen eigenen Musikern mit Heftigkeit als ›Dilettant‹ in der Musik bezeichnet wurde,* überlieferte Glasenapp dazu, und er ließ Kietz berichten: *Nur mit Widerwillen wurden seine Korrekturen aufgenommen. Wie oft hörte ich die Herren während der ersten Probe nach dem Abklopfen entrüstet antworten: ›Bei uns steht aber nicht des, sondern d.‹ Wagner sagte dann bestimmt: ›So korrigieren Sie's, es ist falsch; es muß des heißen‹, und murrend folgte man seiner Anweisung. Unter anderem erforderten die Holzbläser seine ganze Aufmerksamkeit. Der Schwiegervater des damals bekannten vorzüglichen Hoboisten Kummer, der Violinist Hüllweck, erzählte mir später, sein Schwiegervater habe ihm selbst einst gebeichtet, wie er bei jeder Korrektur Wagners wütend seinem Nachbar zugeflüstert habe: ›wenn der Kerl nur was davon verstünde!‹ — bis ihm dann im weiteren Verlaufe nach und nach klar geworden sei, um was es sich in Wahrheit handele. Nach solchen Proben kam der Meister stets ganz erschöpft und in Schweiß gebadet nach Hause, mußte sich vollständig umkleiden und hatte während des Essens seine seidene Mütze bis über die Ohren gezogen, um seinen nassen Kopf vor Erkältung zu schützen ... Eines Mittags sprach er gegen seine Frau davon, daß es ihn ganz besonders betrübe, auch Lipinski von dem allgemeinen Widerwillen mit angesteckt zu sehen. Um so größer war freilich seine Freude und Genugtuung, als er einige Zeit darauf von der Wendung berichtete, die im Verlauf der Proben in Lipinskis Gesinnung bemerkbar wurde, und wie dieser nun jede kleine Pause dazu benütze, ihm begeistert zuzunicken.*

Die Druckfassung der Kietzschen Erinnerungen (RICHARD WAGNER IN DEN JAHREN 1842—1849 UND 1873—1875. ERINNERUNGEN VON GUSTAV ADOLPH KIETZ. AUFGEZEICHNET VON MARIE KIETZ) erschien später als die Originalausgabe des (nachherigen) zweiten Bandes der Glasenappschen Wagner-Biographie, nämlich 1905, drei Jahre vor Kietz' Tode. Die Fassungs-Unterschiede zwischen der Überlieferung Kietz-Glasenapp und Kietz-Kietz sind nur Unterschiede in der methodischen Aufreihung der Erzählfolge und in der sprachlichen Gestaltung, keine in der Akzentverteilung gewesen. *Es half aber nichts; unverrückt ging Wagner ruhig, Schritt für Schritt seinen Weg vorwärts. Seine schmerzlichste, oft wiederholte Klage galt dem Widerstande seines Konzertmeisters Lipinsky, den er als Künstler und Menschen hoch verehrte und der als Beethoven-Kenner in der königlichen Kapelle ein großes Ansehen genoß. / Welche unendliche Mühe gab sich Wagner den widerstrebenden Musikern das Werk bis in die feinsten Nuancen klar und verständlich zu machen! Er sang ihnen die einzelnen Stellen vor, nahm die Bläser mit in seine Wohnung und ließ sie die unverstandenen Stellen so lange wiederholen, bis ihnen klar wurde, was sie mit diesen Tönen sagen und zum Ausdruck bringen sollten. / Welche Freude war es dann auch, als er eines Mittags ganz erschöpft nach Hause kam und erzählte: »Denkt Euch nur, heute hat mir Lipinsky immer voll Freude zugenickt und mich schließlich umarmt!« // Von dieser Zeit an gingen auch die Kapellmitglieder auf seine Korrekturen und Ideen willfährig ein. . . . / . . . Es machte auf mich von der ersten Probe an einen unvergeßlichen Eindruck zu beobachten, wie Wagner an sein Pult*

trat, die große aufgeschlagene Partitur zumachte und // unter seinen Sitz legte, und nun anfing, das unbegreifliche Riesenwerk aus dem Kopfe zu dirigieren und einzustudieren. Und auf welche unglaubliche Hindernisse stieß er dabei! / Alle Widersprüche und alles Mißtrauen, das man gegen Wagners Können vom Anfang seiner Tätigkeit an gehegt und das er nur durch seine energische Beharrlichkeit in Vertrauen und enthusiastische Bewunderung verwandelt hatte, stieg bei jeder Korrektur wieder von neuem vor ihm auf. Seine Korrekturen wurden nur mit größtem Widerwillen aufgenommen, er wurde wieder, wie früher schon, als Dilettant von seinen Musikern angesehen und behandelt. Wie oft hörten wir, beim Abklopfen in den ersten Proben, die Herren entrüstet ausrufen: »Bei uns steht aber nicht des, sondern d.« Worauf Wagner ruhig, aber mit größter Bestimmtheit erwiderte: »So korrigieren Sie's, es ist falsch, es muß des heißen.« Man mußte, wenn auch mit Widerstreben, gehorchen. Ganz besondere Aufmerksamkeit widmete er den Holzbläsern. Der Schwiegersohn des damals rühmlich bekannten Hoboisten Kummer, der Violinist Hüllweck, erzählte mir // später, sein Schwiegervater habe ihm selbst gebeichtet, wie er bei jeder Korrektur Wagners wütend seinem Nachbar zugeflüstert habe: »Wenn der Kerl nur was davon verstünde!« Bis ihm dann im weiteren Verlaufe nach und nach klar geworden sei, um was es sich in Wahrheit handelte.

d) Ergebnisse

Die Aufführung der neunten Symphonie am Palmsonntag wurde Wagners größter Dresdner Kapellmeistererfolg. Das Publikum nahm in nie erwarteter Zahl Anteil, das Interesse war aufrichtig, die Aufführung modellartig. Die über zweihundert Proben mit allein zwölf Spezialproben für die Kontrabässe zahlten sich aus. Die Augen- und Ohrenzeugen schwärmten noch nach Jahrzehnten von dieser denkwürdigen Aufführung, und die etwas wehmütigen Erinnerungen, die dem geflüchteten Wagner ins Exil folgten, galten Leistungen wie dieser. Von nun an erklang die neunte Symphonie mit stetem Abstand in Dresden. Der Beethovenbann war gebrochen.

Damit hatten alle drei taktischen Aktionen Wagners ihr Ziel erreicht, die erste: das Publikum auf die neunte Symphonie in einer Weise hinzulenken, *daß wenigstens das erregte Aufsehen einen besonders starken Besuch herbeiführen und somit den bedroht geglaubten Kassenerfolg in günstiger Weise sichern* werde — geschehen durch geschicktes Hochspielen der Auseinandersetzungen und durch Popularisierung der Sache mittels seiner anonymen Vorberichte; die zweite: das angelockte Publikum zu bewegen, eine als Kuriosität verschriene Musik mit Aufmerksamkeit zu beachten und sich in eine besondere menschliche Beziehung dazu bringen zu lassen — bewirkt durch die dem Programmheft beigegebene hermeneutische Erläuterung; die dritte: eine Aufführung von technischer Makellosigkeit zustande zu bringen, um ein aufgeschlossenes und ernstlich hinhörendes Publikum auch vom wirklichen Wert der Symphonie überzeugen zu können — gelungen durch eine Probenvorbereitung, die alles bisher in Dresden Dagewesene in den Schatten stellte.

6. Pressestimmen 1846

a) Leipziger Lokalpresse

Man konnte Wagners Vorgehen Marktschreierei nennen — Scharlatanerie war es sicher nicht, wenn er auf Umwegen ein Publikum für ein großes Werk der Musikgeschichte begeisterte und dabei eine Musteraufführung schuf, die künstlerisch auf einsamer Höhe stand. Selbst Wagners ärgste Gegner haben die künstlerische Qualität der Palmsonntagskonzertaufführung von 1846 nicht in Abrede stellen wollen. Man mochte seinen Namen unterschlagen wie in den BLÄTTERN FÜR MUSIK UND LITERATUR, man mochte rasch von der eigentlichen Sachkritik zu ironisierenden Glossen über die äußeren Umstände der Aufführung weghuschen, wie Julius Becker in den SIGNALEN FÜR DIE MUSIAKLISCHE WELT;

aber selbst hier sah man sich zuzugeben genötigt, der Darstellung des bislang so umstrittenen Stückes sei nichts vergleichbar Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Eine Ausnahme bildete allein wieder Julius Schladebach, der die Berichte in der ABEND-ZEITUNG, der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG und den Vorbericht in der WIENER ALLGEMEINEN MUSIK-ZEITUNG verantwortete. Abermals waren es zunächst die Leipziger Tageszeitungen, die Wagner für den Augenblick den stärksten Rückhalt boten.

Die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG legte den Akzent eindeutig auf Triumph. Sie war es, die von fünfhundert Mitwirkenden und sechstausend Besuchern fabelte, Zahlen, die von der Schladebachpresse als maßlos übertrieben zurückgewiesen wurden und möglicherweise nur dadurch zustande kamen, daß man die Besucher von Generalprobe und Hauptaufführung zusammenzählte. Der Bericht selber war nicht sehr inhaltsreich, weil er im wesentlichen Wagner nachtrat. Offensichtlich blieb der Verfasser hinter seinen Möglichkeiten zurück. Mit dem Oratorium machte er es sich leicht. Es sei so bekannt, daß *wir hier nicht über die Einzelheiten seines längst verbürgten Werthes uns verbreiten wollen.* Ähnlich leer, wenn auch mit glühenden Farben gemalt, verlief der Bericht über die neunte Symphonie. Daß man der Aufführung mit geteilten Erwartungen entgegengesehen habe, war noch die einzige verwertbare Information; denn was nun folgte, bestand nur noch aus einem poetischen Erguß über die *einigen bescheidenen Andeutungen*, mit denen dem Verständnis des *Riesenwerks* aufgeholfen worden sei. Als Bindemittel habe *unser mächtigstes deutsches Dichtwerk*, Goethes FAUST gedient, *wodurch gewiß Vielen die eigne innere Anschauung des ungekannten Tonwerks lebendiger entgegentrat.* Aus beiden Werken, so fand der unbekannte Verfasser, *erquellen* alle Rätsel und Lösungen des Lebens, und so weiter, und er schloß mit einem Dank an die Kapelle und an Wagner und mit der Hoffnung, bald eine Wiederholung der Symphonie ermöglicht zu sehen. Das war freundlich und anerkennend, aber schwächlich und ohne Versuch einer geistigen Auseinandersetzung, wie sie die LEIPZIGER ZEITUNG immerhin andeutete.

Die LEIPZIGER ZEITUNG zeigte sich nämlich diesmal besonders gut unterrichtet und ließ die Brockhaus-Zeitung weit hinter sich. Sie brachte eine wohlwollende, aber kritische Stellungnahme von ungewöhnlichem Umfang. Es war der schlüssigste Beweis für die Wichtigkeit, die man dem Unternehmen in Hofkreisen einräumte. Der Bericht bestätigte den Erfolg, erwähnte die vorbereitenden Hinweise im DRESDNER ANZEIGER, ohne sie mit Wagner in Verbindung zu bringen, vermerkte die Anwesenheit der ganzen königlichen Familie und fand vor allem die Orchesterumstellung zweckmäßig, weil die früher zu weit auseinandergezogenen Orchestergruppen jetzt gedrängter und im Klang versammelter wirkten und die Vokalgruppen besser zu vernehmen waren. Zwei Sätze erübrigte man für das Beethovensche Oratorium CHRISTUS AM ÖLBERG, das Reißiger einer alten Tradition gemäß ins Programm genommen hatte, alles andere galt der Symphonie.

Worüber sich der Kritiker der LEIPZIGER ZEITUNG besonders verbreitete, war das Wagnersche Beethoven-Goethe-Programm. Es sprach für seine Sorgfalt, wenn er den Wagnerschen Vorsatz mitteilte, während vergleichsweise die durch Schladebach beherrschte Musikfachpresse schon die spätere Version unterstellte, als habe Wagner überzeugte Hermeneutik getrieben und Beethoven zu einem Programmusiker gestempelt. Den Lesern der Zeitung wurde auf diese Weise noch einmal nahegebracht, daß die Verbindung der neunten Symphonie mit der Goethedichtung nur ein gefühlshafter Hinweis und keine verbindliche Interpretation des Gehaltes sein wollte. Der Kritiker erwähnte das vermutlich mit Absicht, um seine Zweifel an der Richtigkeit der Wagnerschen Deutung einzuklei-

den. Einer Erörterung ging er aus dem Wege. Es ließ sich daraus unschwer schließen, daß seine Überlegungen nicht zu einer Übereinstimmung mit Wagner führen würden, ihm aber an einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Kapellmeister auf dem Forum einer für fachliche Meinungsverschiedenheiten ungeeignet scheinenden, dazu dem Theater verbundenen Leipziger Tageszeitung nichts gelegen war. Er schloß kurz mit einem Hinweis auf die seit der Darstellung der übrigen Beethovenschen Symphonien gewöhnte Vorzüglichkeit der Wiedergabe, die in diesem Falle in jeder Beziehung vollendet gewesen sei.

Wanderer ging sicherlich in die Irre, wenn er hinter manchem wagnerfreundlichen Bericht der LEIPZIGER ZEITUNG Ferdinand Heine witterte; denn Heine hatte sich Wagner konservativ unkritisch angeschlossen. Der Berichterstatter über die Palmsonntagsaufführung dagegen behielt seine kritische Selbständigkeit, auch wenn er bestrebt war, Wagner zu nützen. Eher schon könnte der Bericht für die Brockhaus-Zeitung auf Heine zurückgehen; aber selbst das ist eine Vermutung.

b) Dresdner Lokalpresse. Julius Schladebachs Abgesang

Dresdner Lokalpresse — das war bis Juni 1846 nach wie vor die ABEND-ZEITUNG. Daß auch der DRESDENER CORRESPONDENT diesmal der Palmsonntagsaufführung Aufmerksamkeit widmete, bildete eine verzeichnenswerte und, in der Art, wie das geschah, auch kuriose Ausnahme. Über Wagner wurde nicht viel gesagt, gerade daß sein Name als Kapellmeister fiel, wohl aber der ungewöhnliche Erfolg der Darbietung herausgestellt. Für den CORRESPONDENTEN bedeutete das viel, weil er im allgemeinen weder Opern- noch Theaterkritik betrieb — ein Zeichen für das Aufsehen, das die neunte Symphonie erregte? Jedenfalls bewunderte man noch mehr den ersten Trompeter Queißer, weil er so schön geblasen hatte, und bemitleidete ihn wegen seiner blutigen Lippen am Ende. Wenn nicht persönliche Gründe vorlagen, die neunte Symphonie zum Anlaß zu nehmen, Queißer in den Vordergrund zu schieben, muß der schreibende Zeitgenosse sicherlich ein merkwürdiger Herr gewesen sein. Das Ereignis einer neunten Symphonie in einer wahrhaft sensationellen Aufführung durch den berühmten Wagner zu erleben, um dann über den Trompeter und sonst wenig mehr zu berichten, setzte Absicht oder Dilettantismus voraus. Was aber der DRESDENER CORRESPONDENT zu wenig besorgte, besorgte die ABEND-ZEITUNG fast zu viel. Hier führte Schladebach den ganz großen Schlag gegen Wagner.

Schladebachs Wagnerkritik in der Dresdner ABEND-ZEITUNG war so etwas wie eine Zusammenfassung alles dessen, was er je gegen Wagner vorzubringen gehabt hatte. Sie wirkte nahezu wie sein kritisches Vermächtnis, bedachte man, wie unvermutet plötzlich Schladebachs Wirksamkeit am ehemaligen Winkler-Organ zu Ende ging. Die Kritik selber war ein Monstrum, das mehr als fünf volle Zeitungsseiten füllte, Bandwurmsätze von über einer halben Spalte Ausdehnung fabrizierte und zu den längsten Musikkritiken gehörte, die überhaupt jemals an einem Stück in einer deutschen Tageszeitung abgedruckt worden sind. Wenige Wochen später gehörte Schladebach nicht mehr dem Verband des Blattes an, so daß er mit der Palmsonntagskonzertbesprechung die letzte massive Kritik von der Plattform der ABEND-ZEITUNG gegen den Dresdner Kapellmeister geschleudert hatte. Schladebachs Zeit war dort abgelaufen und charakteristischerweise schlug er die Türe mit einem lauten Krach hinter sich zu. Am Ende seiner Wirksamkeit stand nicht versöhnlicher Ausklang, sondern blanker Haß. Seine Anwürfe gegen Wagner waren derart grob, daß sich Tappert Jahrzehnte später weigerte, auch nur zitatweise etwas aus den Schladebachschen Bemerkungen mitzuteilen. In der Einleitung wurde Wagner ganz allgemein als egoistisch und eitel und das Publikum ebenso allgemein als unmündig, ungebildet, heuchelnd und papageienartig nachplappernd abgetan, nur weil es sich den Wagner-

schen Vorstellungen begeistert geöffnet hatte. Eine ausgedehnte Polemik gegen Beethovens Spätwerk im besonderen Blick auf die neunte Symphonie schloß sich an, in die er Ausfälle gegen Goethe und Jean Paul einstreute. Dann ging es über die marktschreierischen Anzeigen Wagners sowie über die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG in Leipzig her, die über Wagner anderer Meinung als Schladebach war. Es folgte die eigentliche Kritik an der Aufführung unter Einschuß von Programmusikproblemen und einer besonderen Polemik gegen Wagners Fähigkeit, auswendig zu dirigieren. Die Schlußzeilen galten dem von Reißiger geleiteten Beethovenschen Oratorium und bildeten ein Finale in Gestalt eines Appells an die Zeitgenossen.

Sowohl die unverhältnismäßige Länge dieser Kritik wie die übermäßigen Beschimpfungen Wagners bezeichneten Schladebachs verklemmte Situation. Der Dresdner Kritiker war auf einem Punkt angelangt, an dem er sich außerstande sah, seine Argumentation zu steigern. Er fand sich in die Opposition gedrängt, nachdem seine Prophezeiungen nicht so in Erfüllung gehen wollten, wie er sich das einst vorgestellt und wie er es verkündet hatte, ein Schicksal, das Schladebach mit vielen Wagnerkritikern teilte. Gegen den FLIEGENDEN HOLLÄNDER konnte er geschickt den äußeren Mißerfolg ausspielen und den Erfolg zum Wertmaßstab erklären. Was aber blieb ihm jetzt zur Beurteilung des Palmsonntagskonzertes! Schladebach gehörte zu jenen Propheten, die eine vollständige materielle und künstlerische Pleite angekündigt hatten. Und nun es so weit war, sah er einen überfüllten Saal, wirtschaftliche Einnahmen, die alle Erträge der voraufgegangenen Konzerte übertrafen, ein jubelndes Publikum und überzeugte Musiker. Man hätte meinen sollen, Schladebach wäre groß genug gewesen, sich zu berichtigen und sich selbst auf die Gefahr eines Gesichtsverlustes hin dem befehdeten Komponisten Beethoven wie dem befehdeten Kapellmeister Wagner gegenüber ins Unrecht zu setzen. Nichts davon geschah, Schladebach war nicht bereit, Erfolg oder Leistung zuzugeben, und so begann er, mit dialektisch verdrehten Redensarten alle Äußerungen der Begeisterung und des Verständnisses in Frage zu stellen. Schladebach benutzte dazu das Wörtchen *schien*. Das Publikum nahm nicht Anteil, sondern es *schien* Anteil zu nehmen, weil, so argumentierte er, Händeklatschen kein Maßstab sei — auf einmal nicht. War er vielleicht doch der Verfasser jenes scharfsinnigen RIENZI-Berichtes in der RHEINISCHEN ZEITUNG, der ja auch dem Publikum die geistige Selbständigkeit absprach, weil es heute dem, morgen einem anderen zuklatsche und sich dadurch als kritische Größe jede Entscheidungskompetenz abspreche? Und nachdem Schladebach diesen gedanklichen Purzelbaum zustande gebracht hatte, Beethovens und Wagners Publikum habe trotz des gegenteiligen Anscheins in Wirklichkeit eben keinen Anteil genommen, konnte er schlüssig weiterschreiben: *Daß aber neun Zehntheile der Anwesenden einen eigentlichen, dauernden Genuß nicht gehabt haben, wenn sie auch einen solchen zu simuliren trachten mögen, ist bei der Beschaffenheit des Werkes durchaus natürlich.*

Es ist verständlich, wenn sich ein Kritiker wie Wilhelm Tappert noch ein Vierteljahrhundert später über die Unverfrorenheit solcher Pseudobeweisführungen ärgerte und sich weigerte, sie als ernstzunehmende Beispiele zeitgenössischer Wagnerkritik überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. Ohne Zweifel machte sich in der vernagelten Starrsinnigkeit Schladebachs ein leicht pathologisches Moment bemerkbar. Tatsache war doch, daß er einem Konzert beiwohnte, dessen Besucherzahl alle herkömmlichen Dresdner Vorstellungen übertraf, und daß die Ausführenden ihre überwältigende Begeisterung ungebrochen an die Zuhörer weitergaben. Der Kritiker dagegen drehte alle Einzelheiten des Erlebnisses

um: weit entfernt, sich selbst und seine ästhetischen Anschauungen in Frage zu stellen, die er wenige Wochen zuvor erst noch in seiner vernichtenden LIEBESMAHL-Kritik in der TEUTONIA in Form von *Warnungstafeln* vor Wagnerscher Musik niedergelegt hatte, erklärte er die bestätigende Presse für unglaubwürdig, gekauft und verlogen, Beethovens Musik für schlecht, den Kapellmeister für eitel und unfähig, das Publikum für ungebildet, unmündig und heuchlerisch und den Zustrom und die Anteilnahme für Mache. Schladebach selbst empfand möglicherweise nicht einmal den grotesken Widersinn, Beifallsklatschen des Publikums als ersichtlichen Beweis von Mißfallenskundgebungen zu usurpieren! Neun Zehntel des Publikums sollten keinen Genuß an der Sache gehabt und ihre Begeisterung nur vorgetäuscht haben und das mußte nach Schladebach auch ganz natürlich sein, weil Beethovens neunte Symphonie nichts tauge. Das war nicht mehr Kritik, das war nicht einmal mehr Polemik, das war unter dem Deckmantel der Fachlichkeit vorgebrachtes Geschwätz, und Schladebachs Zeitgenossen faßten es nicht anders als solches auf. Daß die Abonnentenzahl der ABEND-ZEITUNG stetig sank, das Interesse an den ursprünglich einmal stark beachteten Schladebachschen Kritiken so erheblich nachließ, daß man über sie zur Tagesordnung überging, und Schmieder nach Kauflustigen suchte, die ihm die Bürde seines Blattes abnahmen, bedurfte unter diesen Umständen kaum einer weiteren Erläuterung, auch wenn der Niedergang der ABEND-ZEITUNG natürlich nicht allein in Schladebach seinen Grund hatte.

Schladebach versuchte seine Glaubwürdigkeit zu untermauern, indem er den Lesern einredete, es ginge doch nur darum, *gegen solches Treiben, das zunächst nur dem Egoismus und der persönlichen Eitelkeit* diene, zu kämpfen, weil es (s)eine heilige, wenn auch undankbare Pflicht der Kritik sei, *gegen solches Treiben mit Ernst und Entschiedenheit anzukämpfen.* Daß Wagner diese Symphonie aufführte, so behauptete Schladebach, entspreche keinem künstlerischen Bekenntnis, sondern persönlicher Eitelkeit. Wagners Erfolg führte er kurzerhand auf die trickartige Ausnutzung eines Masseninstinktes zurück. Wagner habe der Masse eingeredet, etwas von Musik zu verstehen (etwas Wahres war daran; das Programm Beethoven-Goethe lief auf einen Effekt dieser Art hinaus!), und Schladebach brauchte zwei volle Spalten, um seinen Lesern recht unhöflich klarzumachen, daß im Gegenteil künstlerisches Urteil nur von wenigen gesprochen werden könne und die Dresdner Palmsonntagsbesucher einer Selbsttäuschung erlegen seien: sich gebildet zu fühlen, und um gebildet mitsprechen zu können, bloß so getan hätten, als beeindrucke sie die Beethovensche Musik, gefalle ihnen sogar und werde ihnen verstehbar, was in Wirklichkeit gar nicht zutreffe. Die Sucht anzugeben, Urteilslosigkeit, Scham, die Urteilslosigkeit zuzugeben, falschverstandenes Ehrgefühl, nicht zuletzt *die fast unglaublich oberflächliche Bildung der Gegenwart* machte Schladebach dafür verantwortlich, daß sich viele Hörer statt ihr heimliches und richtiges Urteil zu äußern lieber sklavisch *unter die Füße sogenannter Autoritäten* schmiegten, *die im Grunde genommen noch weit weniger von der Sache verstehen, noch weit schwächer, ja bornirter sind, als sie.* Im Biedermannston klopfte er dann seinen Lesern auf die Schultern: *Hand aufs Herz, freundliche Leser, haben's nicht Viele von euch selber schon so gemacht?*

Mit solchen von Arroganz und Selbstgefälligkeit strotzenden Redensarten wollte Schladebach den Dresdnern klar machen, daß sie in Wirklichkeit einer mehrfachen Einbildung unterlägen, wenn ihnen die neunte Symphonie von Beethoven unter der Leitung Richard Wagners angeblich gefallen habe. Einmal wende man sich damit einer Musik zu, die gar kein richtiges Kunstwerk, sondern nur ein chaotischer Verstoß gegen die ewigen

Gesetze der Schönheit sei, zum anderen sitze man einem Kapellmeister auf, den die Kunst nicht im mindesten interessiere, ja der nicht einmal etwas von Kunst im eigentlichen Sinne verstehe, sondern nur seiner persönlichen Eitelkeit diene, und schließlich verführten Äußerlichkeiten dazu, sich einzureden, etwas verstanden zu haben, was sich in Wirklichkeit überhaupt nicht verstehen lasse — so blödelte sich Schladebach über zwölfeinhalb Spalten hinweg, um zu beweisen, daß die Hörer trotz ihrer Anteilnahme und trotz ihrer zur Schau getragenen Begeisterung während und nach der Aufführung in Wirklichkeit zu neun Zehnteln keinen Genuß an der Sache gehabt hätten. Das war der Sinn des riesigen Sermons.

Schladebachs Dresdner Stellung wurde durch diesen wenig sinnvollen Bericht kaum verbessert. Mancherlei andere Ursachen, wie seine persönliche Unverträglichkeit, Rechthaberei und wohl auch die Wandereraffäre kamen hinzu, seine Position kurz darauf in Frage zu stellen, so daß Schladebach nur noch einmal über Wagner berichtete. Anlaß war eine Aufführung der Bellinischen NORMA im August 1846, so daß die Beethovenkritik die letzte große Wagnerpolemik Schladebachs auf Dresdner Lokalebene bildete.

c) Durch Schladebach beeinflußte Fachpresse: Allgemeine musikalische Zeitung und Wiener Allgemeine Musik-Zeitung

Schladebachs schwieriger gewordene Situation kennzeichnete die unterschiedliche Berichterstattung in den beiden von ihm beeinflußten Fachblättern, der Leipziger ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG und der WIENER ALLGEMEINEN MUSIK-ZEITUNG, für die er damals korrespondierte. Das Verhältnis beider Zeitschriften zu Wagner schwankte zwischen Neutralität der einen und offener Feindseligkeit der anderen; aber daß Schladebach weder der Leipziger noch der Wiener Zeitschrift seinen Beethoven-Dilettantismus verkaufen konnte, lag auf der Hand. Mochte er nach Maßgabe aller damaligen Beethovenpolemiker noch so sehr die Genialität des frühen und mittleren Beethoven preisen, um sich für das Urteil über den späten Beethoven Kompetenz und Glaubwürdigkeit einzukaufen: in den Fachzeitschriften drang er damit unter keinen Umständen durch. So entfielen denn auch in seinem Bericht für die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG alle die üblen Anspielungen auf Beethoven, mit denen er den Mittelteil seiner Dresdner Zeitungskritik angefüllt hatte. Statt dessen verwies er auf seinen ABEND-ZEITUNGS-Artikel und preßte sich etliche verbissene Bemerkungen über die angebliche Eitelkeit Wagners heraus, den er im übrigen nicht als Leiter der Symphonien nannte; anderenfalls hätte Schladebach ja zugeben müssen, daß die »vollendete« Aufführung der B-Dur-Symphonie im Armenkonzert und die »befriedigende« der neunten Symphonie auf dem Palmsonntagskonzert dem von ihm so verlästerten Wagner zu danken gewesen waren. Des »vollendeten« und »befriedigenden« jedenfalls konnte er sich nicht entheben — welche Erbitterung mußte in Schladebach herrschen, wenn er anerkannte überragende Leistungen auf diese Weise durch Verschweigen, also durch Boykott in der Fachliteratur bagatellisierte.

Noch drastischer vollzog sich Schladebachs Entmachtung in der WIENER ALLGEMEINEN MUSIK-ZEITUNG. Sicherlich war August Schmidt alles andere als ein Freund Wagners. Seit den Tagen, da Wagner nicht bereit war, sich den kritischen Sprüchen des Wieners und seiner Korrespondenten zu beugen, ließ er keine Gelegenheit vorbei, dem unbequemen Kapellmeister einen Schabernack zu spielen. Wohl aber gab es im Leben Schmidts ein Ereignis, das ihn für eine von Schladebach in der ABEND-ZEITUNG vertretene kombinierte Beethoven-Wagner-Kampagne untauglich machte und Wagner wenigstens in dieser Hinsicht sicherstellte. Schmidt hatte als kleiner Junge eine Begegnung mit Beethoven gehabt, die

ihm unvergeßlich blieb, weil ihm Beethoven freundlich übers Haar strich. Dieses Jugenderlebnis entschied über Schmidts zukünftige journalistische Haltung zu Beethoven. Er setzte alles daran, seine Zeitung zu einem neuen, die Beethovensche Musik aller Stilarten popularisierenden Beethovenforum zu machen. So ließ Schmidt bereits 1841 eine großangelegte Aufklärungsserie über den letzten Beethoven erscheinen, die wohl die bedeutendste wissenschaftsgeschichtliche Leistung der Schmidtzeitung gewesen ist. Sie stammte natürlich nicht von August Schmidt, dem dazu das Format gefehlt hätte, sondern von Becher. Und so sehr Schmidt einen Schladebach als Fachmann und als selbständige Persönlichkeit anerkannte — beim späten Beethoven, überhaupt bei der Musik Beethovens hörte für Schmidt Schladebachsche Kompetenz auf, wenn sie sich negativ bemerkbar machte. In seiner Zeitschrift etwas gegen Beethovens neunte Symphonie bringen zu wollen wäre deshalb undenkbar gewesen, nicht weil man etwas gegen die Männerchor- und Lehrbuchengstirnigkeit Schladebachs gehabt hätte, sondern weil Schmidt nun einmal unfreundliche Kritik an Beethoven nicht duldete.

Daß Schladebach es darauf anlegte, seine ABEND-ZEITUNGS-Stimmung in die WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG hineinzubringen, machte seine stichelnde Dresdenkorrespondenz vom 24. Februar 1846 deutlich, mit der er die Aufführung der neunten Symphonie ankündigte. Man wehre sich dagegen, berichtete er, und außerdem passe eine Freudenmusik wie der letzte Satz dieser Symphonie nicht in die Karwoche. Natürlich war auch das nur ein Vorwand, denn das Konzert fiel ja auf den Palmsonntag und zu diesem Tag paßte es wenigstens ebenso gut wie Beethovens CHRISTUS AM ÖLBERG, das sich nur vordergründig ein Oratorium nannte und eher die Bezeichnung einer stark säkularisierten geistlichen Oper verdiente. Aber weiter kam Schladebach offensichtlich nicht mehr. Scheinbar grundlos stellte die Schmidt-Zeitung die Dresdenkorrespondenz für mehrere Monate ein. Erst am 12. September 1846 begann sie wieder ebenso plötzlich wie sie aufgehört hatte, ohne daß man auch nur mit einem Wort der fehlenden Zeitspanne gedacht hätte. Es gehörte nicht viel Scharfsinn dazu, die Gründe für das seltsame Redaktionsverhalten zu ermitteln (denn daß die mehrwöchentliche Reise, von der Schladebach im Zusammenhang mit seiner Entgegnung in der Wandereraffäre sprach, so viele Monate gedauert haben sollte, wie sein Schweigen in der WIENER ALLGEMEINEN MUSIK-ZEITUNG währte, ist deshalb wenig wahrscheinlich, weil er ja zwischendurch noch in der Schmiederschen ABEND-ZEITUNG auftrat und die Berichterstattung über ein gehörtes Konzert ohnedies auch vom Reiseort aus möglich gewesen wäre). Schladebach hatte sicher nicht versäumt, dem Redakteur einen Palmsonntagsbericht zu schicken, der im Tenor seiner ABEND-ZEITUNGS-Kritik entsprach. Ebenso sicher wird sich Schmidt geweigert haben, die Beethovenkritik zum Abdruck zu bringen. Lieber verzichtete er ganz auf Schladebachs Palmsonntagskorrespondenz, ehe er zuließ, Wagner über Beethoven anzugreifen. Schladebach wird dann eine Zeitlang verärgert geschwiegen haben, bis er sich doch zur Weiterarbeit entschloß, bevor er nach der ABEND-ZEITUNG und der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nun auch noch die WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG als drittes Einflußgebiet verlor. Daß zwischen Schladebach und Schmidt ein gesonderter Briefwechsel über Schladebachs kritische Hartnäckigkeit spielte, ging aus einer späteren Korrespondenz hervor, in der Schladebach behauptete, er sei willig, auf alle Vorhaltungen Schmidts einzugehen, nur nicht auf die Forderung nach insgesamt milderer Beurteilung in seinen Kritiken. In der Fassung Schladebachs las sich das natürlich fanatisch; es bewies jedoch die zunehmende Distanzierung von Zeitgenossen, die ihn einstmals geschätzt hatten, jetzt aber mehr und mehr von der Inhumanität seiner Art

abgestoßen wurden und nicht länger gewillt waren, sie zu unterstützen. Möglicherweise wird Schmidt ihn besänftigt, ganz sicher aber auch vor die Wahl gestellt haben, entweder weiter zu schreiben oder das Referat abzugeben. Schließlich war Dresden ein zu wichtiger Korrespondenzort, um vernachlässigt zu werden. So setzten dann die Berichte wieder ein.

Spekulativ könnte man weiterschließen, daß Wagners unbedingtes Eintreten für den letzten Beethoven die Abneigung Schmidts vor dem Dresdner Kapellmeister milderte. Jedenfalls begann wenige Monate nach diesem Zwischenfall der riesenhafte Hanslicksche TANNHÄUSER-Aufsatz zu erscheinen, der ja nicht nur einer der wichtigsten Marksteine auf dem Wege einer günstig wertenden Wagnerkritik, sondern gleichzeitig auch die umfassendste Arbeit über Wagner vor den Monsterartikeln in den Leipziger GRENZBOTEN und der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK anfangs der fünfziger Jahre gewesen ist, so daß Schmidts Zeitschrift einen Rekord hielt. Anders wäre es auch kaum zu verstehen, daß Schmidt eine Opernanalyse über einen für damalige Verhältnisse unerhörten Raum von elf Fortsetzungen auszudehnen zuließ, die einen bislang wenig geschätzten Komponisten betraf.

Hanslicks Aufsatz schlug Schladebach mitten ins Gesicht, auch wenn er in abgemilderter Form Schmidts RIENZI-Urteil beipflichtete. Schladebach war brüskiert und hatte ausgespielt. So verlor er nun auch seinen Boden in der WIENER ALLGEMEINEN MUSIK-ZEITUNG. Kein Nachruf folgte ihm, ein Zeichen für die unfriedliche Trennung.

d) Polemische Fachpresse. Die Signale für die musikalische Welt

Es war Julius Becker, der in den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT unter dem albernen Titel VERTRAUTE MITTHEILUNG DES CANTOR EMER. VON KUHSCHNAPPEL AN SEINEN AMTSBRUDER IN SCHLUMPERSDORF ÜBER DAS DRESDENER PALMSONNTAGS-CONCERT über Wagner spöttelte und ein besonderes Zeugnis der bereits ganz ins Persönliche abgeglittenen Dresdner Kritik lieferte. Allerdings vermochte Becker noch weniger das künstlerisch Ereignishafte dieser Aufführung zu unterschlagen noch trotz des ironisch-glossierenden Tons die Kapellmeisterleistung Wagners in Frage zu stellen. In dieser Hinsicht gehörte der Beckerartikel immer noch zum Anerkennendsten, das die SIGNALE in der Vormärzzeit aus Dresden über Wagner brachten. Beckers Polemik richtete sich dann auch klugerweise nicht gegen die unbestritten bleibende künstlerische Leistung, sondern allein gegen die Person Wagners. Becker riet seinem »Amtsbruder«, gleich zu Hause zu bleiben, falls er die neunte Symphonie an einer anderen Stelle als in Dresden besser aufgeführt zu hören hoffe. Er könne lange warten, *ehe sich eine Capelle wie die Dresdner findet, die, begeistert für den großen Beethoven und unter der Leitung eines Alles durchsetzenden Capellmeisters, diese Sinfonie mit solcher Weihe und solcher Befähigung ausführt.* Sein Herz habe *gezittert wie eine Espe auf dem Friedhofe im Mondenschein,* und dergleichen mehr.

Mit der Wahl der neunten Symphonie schien aber auch Becker nicht einverstanden gewesen zu sein. Jedenfalls bekannte er sich ausdrücklich nicht zu den enthusiastischen Verehrern der Musik des späten Beethoven und betrachtete auch nicht die acht Symphonien als Vorstudien für die neunte. Das Palmsonntagskonzert bestätigte nur seine Meinung, die letzte Symphonie nicht über die anderen zu setzen.

Die folgenden Sätze verunklarten den Zusammenhang. Es hieß im Artikel: *... sie hat dem unsterblichen Meister wie seinen Verehrern eine glänzende Genugthuung verschafft, sie hat in würdiger Weise die Gedanken des großen Genius zur Anschauung gebracht und endlich in der Vereinigung bedeutender Kräfte die vollkommen hinreichenden Mittel aufgeboten, über welche anderswo nicht so leicht verfügt werden kann und welche gleichwohl zu einer würdigen Ausführung nöthig sind.* Es war hier nicht auszumachen, ob die Genugtuung der Beethovenverehrer darin bestehen sollte, die neunte Symphonie nicht bedeutender zu sehen als die anderen acht, oder ob Wagner statt ins

Unrecht ins Recht gesetzt wurde. Dem widersprach die Fortsetzung, wenn Becker seine Befriedigung über die sachgemäße Aufführung äußerte. Möglicherweise sollte man sinngemäß ein ›aber‹ oder ›doch‹ ergänzen, das ausgelassen zu haben bei dem überreichen Satzfehlerpotential der SIGNALE nichts besonderes gewesen wäre. Es müßte dann etwa so gelesen werden: daß er, Becker, als begeisterter Beethovenverehrer die neunte Symphonie nicht über die dritte oder die fünfte Symphonie stelle, ›wohl aber‹ — so wäre zu ergänzen — habe ihre besonders gelungene Aufführung den Beethovenverehrern wie dem Meister selbst eine glänzende Genugtuung verschafft, soll heißen, die Symphonie nicht als minderrangiges Stück erkennen lassen.

Mit den Hinweisen auf Wagners Eifer und die gute Aufführung erschöpften sich Bekkers im Tone affektierter Naivität vorgetragenen, archaisch stilisierten Zuvorkommenheiten. Dann ging es nur noch darum, das in der Einleitung gemachte Versprechen zu erfüllen, weniger über die Aufführung als über die Vorbereitungen zu erzählen, unter denen sie zustandekam; denn das allein konnte in diesem Falle der Verhöhnung Wagners dienen, den Becker offensichtlich nur halb ernst nahm, um unter Anspielung auf heute vergessene zeitgenössische Zwischenfälle Wagners moralischen Kredit zu untergraben. So entpuppte sich Beckers Artikel am Ende doch als musikkritisch getarnter Ausdruck boshafter Abneigung.

Becker rühmte Wagners rastlosen Eifer, sein Verdienst um das Zustandekommen der Aufführung und die vielen Proben, um sich gleichzeitig über die temperamentvolle Art der Wagnerschen Stabführung lustig zu machen, als ob das nach dem erwiesenermaßen guten Ergebnis je hätte Gegenstand von Hohn werden dürfen. Selbst ironische Glossen über Wagners *Auswendig-Dirigiren nach der Art der Walzermänner J. Gungl und Strauß* konnte sich Becker nicht verkneifen. Der Vorwurf der Eitelkeit, Arroganz und Gefallsucht richtete sich ja im wesentlichen nur auf das durch Wagner eingeführte Auswendigdirigieren, das in der Dresdner und Leipziger Presse mitunter wahre Wutausbrüche verursachte. Im selben Zusammenhang glossierte Becker das Faustprogramm Wagners zur neunten Symphonie, aus dem das Publikum herauslesen sollte, *was es nun und nimmermehr aus der 9. Sinfonie heraushören kann.*

Bald wirkte die verkehrte Grimasse dieser Ironie verkrampft. Becker rutschte auf sehr tiefes Niveau ab. Er geriet ins Reden. Beethovens Oratorium bspw. galt ihm als dessen schwächste Arbeit, und die wiederholte Aufführung dieses Stückes schien ihm unzweckmäßig — dabei sollte sich in keinem Satz dieser Musik Beethovens Genialität verleugnen. Da hob die eine Behauptung die andere gleich wieder auf, da war dieselbe Sache gleichzeitig schwach und genial und schützte im Zweifelsfall den Kritiker vor jedem Angriff von außen.

Zum Schluß machte sich Becker in seinem seltsamen Artikel noch über die Wagnerschen Beethovenergüsse im DERDNER ANZEIGER her, *der am jüngsten Gerichte viel schlimmer wegkommen dürfte als eine Berliner Höckerin vor dem Rügengerichte.* Sie hätten das Publikum *windelweich* schlagen sollen. *Die eine fing sich ein: »Es war einmal ein Mann« und die andre hätte prächtig auf ein Bereiterbudenprogramm gepaßt. Kurz, kein Mensch ahnt oder will wissen, daß sie sämmtlich von einer einzigen Person ausgegangen, geschweige daß man deren Namen kennt.* In einer Zeitung, die so geschickt mit geschleusten Informationen, mit Doppelnamen und gestellten Alibis arbeitete wie die SIGNALE, nahmen sich Vorwürfe wie diese seltsam genug aus, und das Ganze offenbarte unter der Tarnkappe typischen SIGNALE-Humors nur hochgespielte Mißgunst.

e) Beethoven, Wagner und der Korrespondentenwechsel in der Neuen Zeitschrift für Musik

Die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK befand sich im Übergang. Brendel war zu geschickt, um mit einer plötzlichen Kursänderung, die Schumanns künstlerischen Vorstellungen zuwidergelaufen wäre, die Leserschaft zu verprellen. Schladebach allerdings ersetzte er aus menschlichen und fachwissenschaftlichen Gründen. Daß beide Männer ihrer Herkunft und Gedankenveranlagung nach unvereinbar waren, bedurfte keiner Frage. Ob das Persönliche oder das Fachliche den Ausschlag gab, wird man kaum noch klären können, auch nicht, ob das eine sogar vor dem anderen zurücktrat. Sicher ist nur, daß sich die Kunstanschauungen und das Persönlichkeitsgefühl des neuen Dresdenkorrespondenten nicht viel von denen des alten unterschieden. Auch der neue Korrespondent entpuppte sich bald als ein ziemlich draufgängerischer Wagnergegner. Jener Umbildungsprozeß, der aus der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK ein wagnerisch orientiertes Kampfblatt machte, hatte noch nicht begonnen. Für Wagner blieb deshalb die Wachablösung Schumann-Brendel vorerst ohne Folgen, für Meyerbeer blieb sie es immer. Lediglich auf die Besprechung des Palmsonntagskonzertes wirkte sie sich günstig aus, weil die alte Schumannsche und jetzige Brendelsche Zeitschrift selbstredend auf den letzten Beethoven nichts kommen ließ. Vor Angriffen aus dieser Richtung war Wagner damit sicher, dank der Ablösung Schladebachs aber auch vor unterschwelliger Anfeindung, die immer noch selbst dann möglich gewesen wäre, wenn man eine kombinierte Beethoven-Wagner-Polemik Schladebachs verhindert hätte. Im Gegenteil, der neue Korrespondent meinte in erster Linie Schladebach, wenn er die üblen Versuche verschiedener Zeitungen rügte, schon vor der Aufführung gegen die Beethoven-Symphonie eine ungünstige Stimmung zu verbreiten, statt die *Hintansetzung alter philisterhafter Vorurtheile, die sich durch diese Wahl kund gab, rühmlichst anzuerkennen.* Das andere war gleichfalls Wagner zu Gunsten. Die zweckmäßige neue Orchesteraufstellung wurde ziemlich ausführlich behandelt und Wagners Leistung herausgestellt. Des Kritikers kühles, aber zustimmendes Urteil erhob allein gegen die Direktion bemerkenswerte Einwände. Ihnen zufolge markierte Wagner durch Aufstampfen mit dem Fuß ziemlich störend den Takt und ließ es an äußerer Ruhe fehlen, Henriette Kriete sang streckenweise indisponiert und nur Mitterwurzer wurde als einziger Solist einhellig gelobt. Im übrigen behagte dem Kritiker die Aufführung, von Kleinigkeiten abgesehen. Daß er das Scherzo langsamer und das Finale schneller gewünscht hätte, war weiter nicht von Belang und zielte gewiß nicht auf Tempostreitigkeiten. Mit dem hermeneutischen Programm zur neunten Symphonie dürfte er weniger einverstanden gewesen sein, weil er kein Wort darüber verlor. Wollte er (oder die Redaktion) Wagner nicht angreifen oder hielt er die Deutung für selbstverständlich?

7. Der Karlsruher Theaterbrand und Wagners Rückschlag von 1847

a) Einführung

Sein Erfolg von 1846 veranlaßte Wagner, den vielfachen Wiederholungswünschen so schnell wie möglich zu entsprechen. Nächste Gelegenheit bot das Palmsonntagskonzert von 1847. Wieder setzte er die neunte Symphonie aufs Programm. Widerspruch regte sich nicht; aber der Besucherstrom ging auffallend zurück. Der Saal war nicht, wie im Jahr zuvor, überfüllt, sondern nur besetzt, so daß man wenn auch nicht gerade von einem Mißerfolg, so doch von einem Rückschlag sprach. Die Ursache lag allerdings weder bei Wagner noch bei Beethoven, vielmehr litten die Dresdner unter dem frischen Schock, den der Karlsruher Theaterbrand vom Februar 1847 bei ihnen auslöste.

b) Revolutionsbefürchtungen?

Die Wagnerliteratur hat angeblich revolutionäre Befürchtungen bei der Aufführung der neunten Symphonie von 1846 entschieden mißgedeutet, als sie einen Leserbrief im DRESDNER ANZEIGER falsch bezog. Glasenapp zitierte wieder nach Dinger und hatte weder das Original noch die Umgebung gesehen, in der es erschien. Er brachte als Ausschnitt, was voller Text war, und nannte ihn eine *gleichsam vorausgreifende dunkle denunziatorische Warnung vor dem revolutionär aufregenden Charakter* der neunten Symphonie *in Verbindung mit einem anonymen Angriff auf Wagner — je unverständlicher, desto vieldeutiger.* Offensichtlich fühlte sich Glasenapp bei seiner Deutung selbst nicht wohl, weil er die Unverständlichkeit des Leserbriefes erwähnte. In Wahrheit war an diesem Brief gar nichts unverständlich, man mußte ihn nur in den richtigen situationsgeschichtlichen Zusammenhang stellen, was sowohl Glasenapp wie vor allem Dinger versäumte, dem es schließlich nur darauf ankam, möglichst viele politische Assoziationen nachzuweisen.

Die Tatsachen, um die es ging, waren die Baufälligkeit des alten Opernhauses und die Angst der darüber sehr wohl informierten Dresdner, in einem solchen Gebäude von einer Katastrophe überrascht zu werden. Die Öffnung des Wagner für das Palmsonntagskonzert allein geeignet scheinenden Raumes ließ sich schon 1846 baupolizeilich kaum verantworten, und der von Glasenapp gar so sehr politisch-polemisch interpretierte Leserbrief enthielt nichts als eine geharnischte Beschwerde über die Behörde, die besser daran täte, das Gebäude zu sprengen oder abzureißen, statt einen auf Feuer oder Einsturz geradezu wartenden Resonanzboden erneut wieder für Konzerte freizugeben, nur weil es in der Stadt Dresden an einem geeigneten Konzertsaal fehlte. Glasenapp bezweifelte, ob Wagner von dem Leserbrief Kenntnis bekommen habe — sicher zu Unrecht, denn spätestens ein Jahr danach, also 1847, war in Dresden die Baufälligkeit des alten Opernhauses Tagesgespräch und Wagner mußte sich mit dem Gedanken vertraut machen, durch die Ängstlichkeit der Dresdner einen schwerwiegenden Besucherabbruch zu erleben, eine Befürchtung, die zutraf. Auslösendes Moment war der Karlsruher Theaterbrand vom 28. Februar 1847, eine der schrecklichsten Brandkatastrophen aus der an Theaterbränden so reichen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts.

c) Der Karlsruher Theaterbrand

Als Folge der auch auf der Bühne offenen Gasbeleuchtung sind Theaterbrandkatastrophen aller Art im 19. Jahrhundert nichts Außergewöhnliches gewesen. Vor allem die schnell entzündlichen leichten Gazekleider der Tänzerinnen führten immer wieder zu Unglücken, die oft wenig glimpflich ausliefen. Meist verdankte man es nur der Geistesgegenwart von Tenören, Bassisten und männlichen Tänzern, wenn das Schlimmste verhindert und die an die offenen Rampengasflammen geratenen Frauen vor dem Verbrennungstod oder einem schrecklichen Siechtum bewahrt wurden. Die Zeitungen enthielten immer wieder Meldungen über mehr oder weniger schwer oder gar tödlich verunglückte, nämlich verbrannte Tänzerinnen.

Auch die Zahl der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ganz oder teilweise abgebrannten Opern- und Schauspielhäuser ging in die Hunderte, und selbst prominente Spielstätten sind davon nicht verschont geblieben. Die furchtbarste Brandkatastrophe der vierziger Jahre spielte sich am 28. Februar 1847 in Karlsruhe ab. Vermutlich löste sie ein Theaterdiener aus, als er in der Hofloge das Licht entzünden wollte. Der Haupthahn war offen, der Vorhang aber geschlossen geblieben, so daß sich das eingeströmte Gas

sofort entflammte. Als man das Unglück bemerkte, schraubte man den Haupthahn zu, brachte damit aber keine Hilfe, sondern löste als Folge der eintretenden völligen Finsternis gerade erst eine Panik aus, die jede Rettung vereitelte. Die gasversetzte Luft begann allenthalben zu brennen und bald stand das leicht, ja leichtfertig gebaute Haus in vollen Flammen. Unglücklicherweise wurde auch noch die erste Wiederholung des Räderschen Erfolgsstückes DER ARTESISCHE BRUNNEN gegeben, so daß das Theater gut besetzt war. Die Panik im brennenden, sonst aber stockdunklen Theater muß so entsetzlich gewesen sein wie der Brand selber — mehr als hundert Menschen kamen zu Tode, eine ganze Familie und sehr viele Kinder befanden sich unter den Opfern. Auch die meisten der bewaffneten Wachtposten auf der obersten Galerie verbrannten. Vom Opernhaus selber blieb nichts mehr stehen als ein Teil der Garderobe und die Bibliothek.

d) Dresdner Diskussionen

Die Nachricht von dem schrecklichen Karlsruher Unglück erreichte Dresden mitten in den Vorbereitungen zum Palmsonntagskonzert und schlug dort wie eine Bombe ein. Sofort kam es zu erregtesten Debatten über die fragwürdige Entscheidung, erneut das gefährliche alte Opernhaus zum Schauplatz des Palmsonntagskonzertes zu machen. Mündlich und schriftlich sprach man sich über die notwendig zu treffenden Sicherheitsvorkehrungen aus, wenn man schon auf das Opernhauskonzert nicht verzichten zu können glaubte. Namentlich verlangte man in allen Theatern offenstehende Ausgänge und zusätzlich zur Gasbeleuchtung brennende Öllampen in den Korridoren, Ausgängen und Logenreihen, damit beim Verlöschen des Gaslichtes nicht wie in Karlsruhe Dunkelheit eintrete und erst recht zu einer Katastrophe führe. Daß man darüber jetzt vorwiegend im OERTLICHEN des DRESDNER ANZEIGERS diskutierte, während sich der Einsender des von Glasenapp unrichtig gedeuteten Leserbriefes noch auf die PRIVATSACHEN-Rubrik beschränkt sah, zeigte an, in welchem Maße das öffentliche Interesse aufgeregt worden war. Mit Recht wies man darauf hin, daß im Opernhausgebäude auch ein falscher Alarm wie ein wirkliches Feuer gefährlich werden könnte. Die Behörden nahmen die Sorgen der Bevölkerung nicht gleichgültig hin, sondern erhöhten die Zahl der Ausgänge und machten diese Maßnahme bekannt. Weil aber der Anschlagszettel nur einen Eingang erwähnte, jedoch drei Ausgänge vorhanden sein sollten, um im Falle einer Katastrophe die schnelle Räumung des Hauses zu gewährleisten, verlangte man eine nähere Bezeichnung dieser Ausgänge und bat wegen der Unkenntnis der meisten Besucher mit den Lokalitäten um zusätzliche Einweiser, die den Hereinkommenden die Ausgänge bezeichneten. *Auch wäre es // gewiß eine lobenswerthe Vorsicht, wenn man die innerlich vergitterten Fenster, welche von dem Gange des ersten Logen-Ranges auf die Plate-formen des Zwingers führen, und die einen bequemen Ausgang bei möglicher Gefahr gewähren würden, öffnen ließ. Besser bewahrt als beklagt.*

Die Brandangst nahm teilweise kuriose Formen an, und sprach man 1846 nur über Wagner und Beethoven, so 1847 nur über Karlsruhe und die Baufälligkeit des alten Opernhauses und wie man lebend davonkäme, falls es nun wirklich zu brennen beginne. Über die vorbeugenden Maßnahmen hätte man in Dresden einigermaßen befriedigt sein können; aber der Schock über Karlsruhe saß zu tief, außerdem wußte man, daß es nicht bloß um die bequemen Ausgänge ging. Das alte Opernhaus, *wo altes Gerümpel, alte Tapeten und zunder-trockenes Gebälk mit einander wetteifern, die Gefahr zu steigern,* befand sich in einem Zustand, der sogar eine einfache Überlastung gleich welcher Art in eine Einsturzkatastrophe hätte enden lassen können, so daß die Gefahr nicht unbedingt

vom Feuer drohte. Im Karlsruher Theaterbrand sah man deshalb einen fürchterlichen Fingerzeig nach allen Richtungen hin, also nicht nur aufs Feuer und nicht nur aufs Opernhaus bezogen: daß das neue Dresdner Museum bspw. auch nicht gerade zu den sicheren Gebäuden gehörte, wurde den Dresdnern auf einmal nicht weniger unangenehm bewußt.

e) Folgen für Wagner — Folgen für Beethoven

Der Besucherrückgang, den Wagner für sein Palmsonntagskonzert 1847 hinnehmen mußte, war demnach eine zwangsläufige Folge der vorangegangenen Diskussion vernünftiger und überängstlicher Leute. Die Zeitungen waren sich über den Fehlschlag dieses Konzertes einig, einig aber auch über die Gründe: nicht das Konzert und demnach die neunte Symphonie habe abgeschreckt, sondern den Dresdnern sei die Angst so tief in die Glieder gefahren, daß nicht einmal die neunte Symphonie sie davon befreien konnte. Lediglich die LEIPZIGER ZEITUNG nannte die Besucherschar, die ferngeblieben war, erfreulich klein, der DRESDENER CORRESPONDENT dagegen sprach geradezu von Leere, die man sich hoffentlich werde zur Lehre dienen lassen, das alte Opernhaus endgültig nicht mehr in Benutzung zu nehmen, ein Schätzwert, der nur um des Wortspiels willen in den Bericht hineingekommen sein wird; denn das Konzert von 1847 hatte zwar weniger Hörwillige angelockt (der Saal war nicht mehr überfüllt) als das von 1846, aber es war immer noch gut besucht worden. Wie ernst man die Sache nahm, zeigte sich bald an den größeren lokalen Besprechungen, die ausnahmslos auf die drohende Feuersgefahr zu sprechen kamen. Banck fühlte sich sogar zu einer eigenen Beruhigung des Publikums im nachhinein veranlaßt, wenn er am Schluß seines Artikels von den weiteren geöffneten Türen berichtete, die selbst bei Feuersbrunst jede Gefahr für Leib und Leben ausschlössen. Bedauernd hielt er fest, das Konzert sei nicht seiner Bedeutung gemäß besucht worden.

f) Anhang: Theaterbrände und Wagnerkorrekturen

In seiner Dresdner Zeit waren es drei Theaterbrände, die Wagners Entwicklung mehr oder weniger empfindlich störten. Am 19. August 1843 brannte das Berliner Opernhaus ab und vernichtete alle Hoffnungen Wagners, dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER in Berlin eine ihm angemessene Spielstätte zu besorgen. Der Karlsruher Theaterbrand vom 28. Februar 1847 hielt mehr Besucher als Wagner lieb sein konnte vom Anhören des Beethoven-Konzertes auf dem Palmsonntag in Dresden ab und drohte zeitweise das ganze Konzert scheitern zu lassen. Die Brandstiftung an eben demselben alten Dresdner Opernhaus während der Maiunruhen von 1849 wurde zeitweise Wagner zur Last gelegt und trug viel zu der unversöhnlichen Stimmung vieler Sachsen gegen den Revolutionär Wagner bei.

8. Beethoven-Berichterstattung von 1847

Die Presseberichterstattung über das Palmsonntagskonzert von 1847 bildete den besten Beweis für den von Wagner endgültig errungenen Beethovensieg. Daß ein Leser im DRESDNER ANZEIGER die neunte Symphonie mit einer *Faschingsmusik* verglich, ging zu Lasten eines unbelehrbaren Einzelgängers; denn am Erfolg Wagners und Beethovens war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu zweifeln. Soweit die öffentlichen Blätter bereits 1846 günstig über Wagners Aufführungsmut berichtet hatten, schlossen sie sich ihrem damaligen Urteil ohne weitere bemerkenswerte Zusätze an, sofern man vom neuen Brand- und Feuerthema absah. Charakteristischer entschieden ehemals feindliche oder animose Zeitschriften wie die Dresdner ABEND-ZEITUNG und die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT.

Insbesondere zahlte sich für Wagner der Korrespondentenwechsel in der ABEND-ZEITUNG aus. Der neue Berichterstatter gab Wagner und insbesondere Beethoven eine glänzende Rechtfertigung, die dem vorjährigen Schladebachdilettantismus Satz für Satz entgegentrat. Banck, der zum erstenmal ein Palmsonntagskonzert zu besprechen hatte, sang Beethovens Lob in den höchsten Tönen. Wie der unbekannte Korrespondent der ABEND-ZEITUNG lobte er fast demonstrativ, wo Schladebach schlicht genörgelt hatte. Was irgendwann einmal gleich von wem in den letzten Monaten und Jahren gegen den späten Beethoven gesprochen worden war, bekam den Stempel des Philiströsen aufgedrückt. Nur zwölf Monate waren verstrichen, und schon gehörte Schladebach der Vergangenheit an. Selbst die SIGNALE brachten diesmal einen zwar kurzen, aber nüchternen Bericht, der unmanipuliert die Bedeutung und die Verdienste der Symphonie wie des Kapellmeisters herausstellte.

Die Gegnerschaft setzte an den echten Schwächen an. Man war sich unter den Fachleuten über die Problematik der Wagnerschen Einführung einig. Banck bemerkte dazu, die Wagnersche Deutung ziehe Beethoven eher wieder in die materiellen Sphären herunter. Offensichtlich erblickte er in dem Deutungsvorgang einen Materialisierungsprozeß, auf den die Programmhermeneutik der späteren Jahrzehnte auch hinauslief, der Wagner aber von der beschäftigungstherapeutischen Zwecksetzung seines Versuchs her nicht vorschwebte. Die Beanstandungen der solistischen und chorischen Leistungen lastete man weitgehend der Intendanz an, der man vor allem die Bildung eines guten Chores zu vernachlässigen vorwarf. Allerdings hätte man Reißiger mit treffen müssen, wenn man die Kapellmeister für chorische Nachteile verantwortlich machte. Gegen Wagner richteten sich nur schwach angedeutete Tempovorbehalte. Daß man es dabei ernster meinte, zeigte sich in den nächsten Jahren, als man den ehemaligen Mozarttempostreit auf Beethovensymphonien verlagerte. Auch Bancks dringender Appell, endlich eine eigene Notenbibliothek anzulegen, war im Stillen ein Vorwurf gegen Wagner. Die Stimmen für die neunte Symphonie waren im Jahre 1846 aus Leipzig besorgt worden, weil Dresden kein Noten-Archiv im Sinne einer eigenen Bibliothek besaß und die Kapellvorstände in diesem besonderen Fall die kostspielige Besorgung des Aufführungsmaterials zu eigenen Lasten schon als taktischen Gegenzug gegen die Pläne des widerborstigen Kapellmeisters grundsätzlich ablehnten. Wagner hatte nun die Partitur bzw. die Stimmen nach seiner Weise durchgearbeitet, d. h. sie waren in solch ungewöhnlicher Weise mit Rotstift verziert nach Leipzig zurückgegangen, daß man sich dort entschieden weigerte, noch einmal Aufführungsmaterial nach Dresden zur Verfügung zu stellen. Wenn Banck nun die gerechtfertigte Forderung nach einer eigenen Dresdner Musikbibliothek erhob, ging das nicht, ohne Wagners Buchmardertum in Erinnerung zu bringen.

Ob Wagner die Stimmen aus Leipzig oder aus Berlin bezogen hat, ist eine Streitfrage geblieben. Die Autobiographie behauptet eine Entleihung aus Leipzig, der erhaltene Briefwechsel mit dem Berliner Hofkapellmeister Wilhelm Taubert bezeugt Wagners Anfrage in Berlin und die dankende Rücksendung von Stimmenmaterial nach dort. Man müßte daraus auf einen Irrtum schließen und mit Kapp die These vertreten, Wagner habe sich nach vergeblichem Warten auf eine Leipziger Antwort endlich an Berlin gewendet, wenn nicht Banck in seiner Palmsonntagskonzert-Kritik vom 30. März 1847 Wagner ausdrücklich beigetreten wäre und aus der Leipziger Leihaffäre von 1846 ein Dresdner Politikum gemacht hätte. Banck unterrichtete seine Leser: die Leipziger Konzertdirektion habe sich für 1847 noch einmal die Stimmen der neunten Symphonie herzuleihen geweigert, weil sie 1846 durch Rotstift ruiniert worden seien. Bancks Artikel ist um so glaubwürdiger, als er erwiesenermaßen Verbindungen mit Leipzig unterhielt und ihn sein gespanntes Verhältnis zu Wagner zwang, mit Behauptungen recht vorsichtig zu sein. Der Anlaß wurde von den SIGNALEN für wichtig

genug gehalten, gerade diesen Abschnitt der langen Berichterstattung Bancks nachzudrucken. Zusammen mit der Wagnerschen Überlieferung und der Berücksichtigung der erregten Probenarbeit, die bei der minutiösen Befassung mit von Wagner höchst ungewöhnlich interpretierten Einzelheiten kräftiges Beschreiben der Stimmen von Hand, wie Banck es rügte, durchaus wahrscheinlich macht, geht aus allen diesen Umständen zweifelsfrei Leipzig als eigentlicher Entleihungsort hervor. Der Briefwechsel mit Taubert widerlegt das nicht, denn er bezeugt lediglich die Rücksendung von Stimmen nach Berlin, nicht aber, daß die Stimmen nicht aus Leipzig erlangt worden wären. Ließ die Leipziger Antwort nur etwas auf sich warten, so konnte sich Wagner aus Sorge um den näherrückenden Aufführungstermin leicht veranlaßt finden, die Dresdner Bitte auch in Berlin anzubringen, so daß er am Ende das Aufführungsmaterial zweimal besaß. Ebenso könnte sich der Briefwechsel mit einer unzureichenden Anzahl von Stimmen aus Leipzig erklären lassen, die Wagner nötigte, sich aus Berlin weitere Stimmen zu borgen. In beiden Fällen hätte Wagner Stimmen sowohl aus Leipzig wie auch aus Berlin bezogen, vorrangig aber doch immer aus Leipzig, in beiden Fällen würde sich der Widerspruch zwischen Autobiographie, Briefwechsel und dem Banckschen Artikel auf recht einfache Weise lösen.

Davon abgesehen bot ihm die Presseberichterstattung die erfreulichste Würdigung, die sich Wagner nur wünschen konnte, in der sich nicht zuletzt auch der ungewöhnliche Erfolg seiner Gluck-Einrichtung widerspiegelte.

9. Dresdner Beethoven-Nachspiele 1848 und 1849

a) Anlässe

Nach der Aufführung der neunten Symphonie gab es in Dresden kein eigentliches Beethovenproblem mehr, allenfalls ein neuerliches Wagnerproblem; denn so durchschlagend seine sechsundvierziger und siebenundvierziger Erfolge auch immer waren, seine eigentümliche Art der Tempogebung nicht nur für die Mozartdirektion bildete nach wie vor einen nie weggeräumten Stein des Anstoßes. Noch zwei, besser drei Gelegenheiten (sieht man von den einen eigenen Komplex bildenden drei Abonnementskonzerten des Jahres 1848 vorerst einmal ab; gespielt wurden dort die dritte, siebente und fünfte Symphonie, aber die durchweg günstigen Besprechungen liefen unter der übergeordneten Maßgabe der Freude an den Wagner zu dankenden, endlich organisierten Abonnementskonzerten) bekam die zeitgenössische Kritik, sich mit Wagners Beethovenstil auseinanderzusetzen: die Palmsonntagskonzerte 1848 und 1849 und das Armenkonzert, das sich dem Palmsonntagskonzert von 1848 anschloß. Das Palmsonntagskonzert von 1848 brachte Beethovens achte, das im darauffolgenden Jahr ermöglichte die für Dresden seit Wagners Amtsantritt dritte Wiederholung der neunten Symphonie.

b) Das Palmsonntagskonzert 1848. Beethovens achte Symphonie

Das Palmsonntagskonzert vom 16. April 1848 sah einen verloren geglaubten Kritiker wieder auf dem Dresdner Plan: Dr. Julius Schladebach, der jetzt offensichtlich weniger arrogant und weniger von sich selbst eingenommen, wenn auch keineswegs zahm geworden zu sein schien. Damals hatte sich der DRESDNER ANZEIGER das DRESDNER MORGENBLATT als Lokalzeitung zugelegt, wahrscheinlich um sich das aufblühende lokale Geschäft nicht entgehen zu lassen. Zwar funktionierte das DRESDNER MORGENBLATT nur sechs Monate; aber weil die von Wagner geleiteten Dresdner Abonnementskonzerte gerade in diese Zeit fielen und sich die neue Lokalzeitung Schladebachs als Musikkritiker versicherte, kam es doch zu etlichen ausgedehnten und aufschlußreichen Wagnerbesprechungen und zusätzlich auch noch zum wichtigsten musikkritischen Grundsatzartikel, den Schladebach damals geschrieben hat. Auf Opernreferate verzichtete die neue Lokalzeitung. Daß Schladebach auf das Palmsonntagskonzert von 1848 mit einem eigenen Bericht vorverwies, der nicht viel kürzer als der Hauptbericht war, durfte im Dresdner Zeitungsleben ein Novum genannt werden. Banck machte es ein Jahr später ebenso mit einer werbenden Vorankündigung der neunten Symphonie. Die Kritiken über das Palmsonntagskonzert stimmten in den wesentlichen Zügen überein, bei allgemeiner Anerkennung der künstlerischen Leistung dieser Aufführung bildeten Überlänge des Konzertes und die Tempi die eigentlichen Themen der journalistischen Auseinandersetzung.

Nach altem Brauch hatte das Palmsonntagskonzert ein Oratorium und eine Symphonie zu bringen. Das war 1846 und 1847 gut gegangen. Dort verband man Beethovens CHRISTUS-Oratorium bzw. Mozarts REQUIEM mit der neunten Symphonie. Bei ausgewogenen Proportionen geriet man nicht unter Zeitdruck. Für 1848 wählte man dagegen Mendelssohn ELIAS, um dem gerade erst verstorbenen Meister einen musikalischen Nachruf zu singen, und zog Beethovens achte Symphonie nach. Diese Kombination barg ausweglose Schwierigkeiten; denn der ELIAS dauerte zweieinhalb Stunden, und die von einer ermüdeten Kapelle vor einem ermüdeten Publikum gespielte schmale Beethoven-Symphonie wirkte danach mit ihrem bescheidenen materiellen Aufwand nur noch wie ein unpassendes Anhängsel. Bei dieser Zusammenstellung hatte wenig einsichtig die Konvention über die Vernunft gesiegt, auf dem Palmsonntag unbedingt zwei Werke aufzuführen, von denen das eine ein Chor- und das andere ein Instrumentalstück und jedes von einem anderen Kapellmeister dirigiert sein mußte. Der Dresdner Kritik boten sich auf diese Weise gerechtfertigte Ansätze. Daß die Beethovensche Musik und die Wagnersche Leitung stärker blieben als das, was unter diesen Umständen an sich dem Erfolg entgegenstand, sprach nur für Beethoven und Wagner, deren Kraft gewaltig genug war, den toten Punkt zu überwinden, so daß die Kritik im nachhinein doch widerlegt wurde. Der Beifall am Ende war für Dresden an diesem Tage ungewöhnlich. Das Herkommen verlangte ihn mit Schweigen ausgehen zu lassen.

Daß Wagner die Tempi verzog, das Allegretto und Finale zu schnell, das Menuett zu langsam nahm (man vermutete um der schwierigen Hornpartien im Trio willen; Kietz, auf Wagner gestützt, stellte es später anders dar), deutete man diesmal nur leicht an. Selbst Schladebach mäßigte sich. Lediglich der Korrespondent der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK wurde bei diesem Thema recht massiv. Wagner hatte den Äger vorausgesehen (Kietz: *Einmal war ich als begieriger Hörer zugegen, als Wagner, vor der Aufführung der achten Sinfonie F-Dur von Beethoven, mit Röckel, dem Musikdirektor der königlichen Kapelle, am Klavier die Tempi durchnahm. »Das wird wieder etwas für die Herren Kritiker,« sagte er. »Ich nehme namentlich das Menuetto viel langsamer, damit die wundervolle Melodie der Hörner mit Cellobegleitung mehr zur Geltung kommt«.* Dachte Kietz insgeheim an die Vorwürfe der Dresdner Kritikerschaft, daß ihm diese Episode in Erinnerung blieb?). Im übrigen lobte man die Aufführung ohne weitere Einschränkungen. Eine grobe Ausnahme erlaubten sich nur wieder die SIGNALE. Dort stritt man zwar die Vorzüglichkeit der Aufführung nicht ab, schob sie aber unter der Hand der Kapelle zu, um statt dessen Wagner nur deshalb Koketterie und Selbstvoreingenommenheit vorzuwerfen, weil er Beethoven auswendig dirigierte. Der Korrespondent (möglicherweise war es Becker) behauptete in seinem rüpelhaften Artikel, Wagner dirigiere nicht, sondern schlage nur den Takt des ersten Konzertmeisters Lipinski nach und halte es nicht einmal für *unter seiner Würde, . . . sich aus seinem vergriffenen Tempo im letzten Satz durch das Orchester heraus, und in ein gemäßigteres hinüber führen zu lassen.* Takt nachschlagen — aber gerade das nicht zu tun hatte erstmals Auseinandersetzungen zwischen Kapelle und Kapellmeister ausgelöst!

Eine Rechtfertigung besonderer Art bekam Wagner noch ohne sein Zutun beigefügt. Man klagte 1847 über Leere oder doch über geringeren Besuch und machte nicht zu Unrecht die Brandangst dafür verantwortlich. Das Jahr 1848 nötigte zu der Berichtigung, bei der Besucherzahlbeurteilung durch den außerordentlichen Zustrom von 1846 verwöhnt worden zu sein und sich einzubilden, das müsse jetzt so bleiben; denn das Palmsonntagskonzert 1848 wurde gleichfalls nicht gut besucht und es war nicht möglich, diesen erneuten Abfall auf Katastrophensorgen oder schon auf die Revolutionsstimmung zurückzuführen, die den musikliebenden Bürgern die Muße für die Befassung mit Kunst raubte. Um der Situation gerecht zu werden blieb jetzt eben nichts anderes mehr übrig,

als an den Besucherstrom wieder die herkömmlichen Maßstäbe aus der Zeit vor 1846 anzulegen. Wagner war, als man 1847 über Nachlassen der Hörer klagte, ein Opfer seiner eigenen Tüchtigkeit von 1846 geworden.

c) Vom Vorglanz modernen Dirigententums. Wagners historische Stellung für Dresden. Die Sensation vom Armenkonzert am 23. April 1848

Schon damals wurde in Dresden von großen Teilen des Publikums spontan begriffen, daß Wagner nicht mehr der Orchesterleiter üblichen Zuschnitts, sondern der allseits befeuernde Geist war, der das Orchester nach seinem individuellen Willen prägte und es zu seinem Instrument machte, auf dem er spielte. Bis dahin galt der Dirigent nicht viel. Dresdens Programmblätter, Vorausankündigungen und Theaterzettel führten noch den Beleuchter und Maschinenmeister namentlich auf, den Dirigenten nicht. Es gab nur wenige Gelegenheiten, bei denen man ihn benannte, sonst fiel der Name allenfalls beiläufig; und während das Dresdner Theaterjahrbuch für jedes Gastspiel alle Mitwirkenden aufzeichnete, ließ sich aus ihm nicht einmal entnehmen, welcher Dirigent welche Oper und an welchem Tage dirigiert hatte.

Aber der Eindruck, den Wagner hinterließ, war stärker als es der Brauch zugab. Wagner stellte auch in dieser Beziehung die gewohnten Verhältnisse auf den Kopf. Wagners Name erschien gleichfalls so gut wie nie, nur hatte Wagner sich als Dirigent bald eine Sonderstellung erobert, zu der nicht zuletzt das Unterschiedliche seines Temperaments beitrug. Das Armenkonzert vom 23. April 1848 führte dann zu einem für die damaligen Verhältnisse ungeheuren Vorfall: am Ende des Konzertes wurde Wagner gerufen und ihm ein Hoch dargebracht. Das war noch ungewöhnlicher als das gleichfalls unerhörte Beifallklatschen nach seiner Leitung der achten Symphonie auf dem Palmsonntagskonzert.

Die Kritik wehrte sich denn auch prompt. Sie erkannte, daß in diesem Augenblick etwas historisch Unerhörtes geschehen war: der Dirigent tauchte aus der traditionellen Anonymität auf. Der Feldherr hatte die Schlacht geschlagen, nicht mehr die Truppe. Bislang lobte man den ersten Geiger Lipinski, wenn alles besonders gut ging, gerne gesondert. Vom Dirigenten hieß es nur, er habe geleitet. Ging das Stück schlecht, war Wagner es schuld, ging es gut, sollte es das Verdienst der Kapelle sein. Das war noch eitel Schladebachmanier. Mit Wagner jedoch drängte der Dirigent als künstlerischer Eigenwert nach vorne. Zunächst empfand man das, was er machte, wechselweise als gut, als feurig, vielleicht auch als »durchsetzend«, oder als ungewöhnlich und kritikwürdig. Seit der Aufführung der neunten Symphonie 1846 schätzte man die politische Funktion des Kapellmeisters anders ein und begriff vor allem seine künstlerische Sonderstellung als weit vorausschauender Kenner.

Noch waren ja für die Zeitgenossen Empfindungen dieser Art leichter auszumachen. Dort pflegte man nicht bloß zu klatschen, sondern zu rufen, d. h. die Künstler kamen nach Schluß der Vorführung nicht nach Gutdünken oder nach Vereinbarung auf die Bühne, um den Beifall des Publikums entgegenzunehmen, sondern das Publikum rief mit Namen, wen es wann auszuzeichnen wünschte. Es wäre ungehörig gewesen und mit Zischen beantwortet worden, ungerufen, d. h. unaufgefordert zur Entgegennahme von Beifall zu erscheinen. Selbst der Komponist machte davon keine Ausnahme. Auch er trat erst vor den Vorhang, wenn er ausdrücklich mit Namen verlangt worden war. Die

Kritiken jener Jahre merkten böse an, wenn sich ein Künstler unbenannt zwischen seine Kollegen zu drängen versuchte, um zu erhalten, was ihm offenbar nicht gebühren sollte, es sei denn, das Publikum hätte »alle« gerufen. Nur einen Mitwirkenden holte man offensichtlich nie nach vorne: den Dirigenten. Und das gerade war die Sensation des Armenkonzertes vom April 1848, daß man den Kapellmeister mit Namen rief. Wagner hat das Revolutionäre dieses Vorgangs sofort begriffen, jedenfalls war er taktisch klug genug, den Beifall mit jenen heute noch bekannten Verweisgesten unverzüglich auf die Kapelle weiterzuleiten. Die Zeitungen griffen den einmaligen Vorgang auf. Die KLEINE MUSIKZEITUNG lobte mit gemischten Gefühlen Wagners Bescheidenheit, die Kapelle nach vorne zu spielen, was ihr nach damaliger Anschauung sowieso allein zukam. Besonders bemerkenswert war der Schlußsatz: nach Wagners Hervorruf und seiner Weitergabe der Ehre an die Kapelle sei ihm (daraufhin) ein *noch nie gehörtes feuriges H o c h gebracht* worden. Auch Schladebach zeigte sich durch den Vorfall aus der Fassung gebracht. Er überlieferte noch eine weitere pikante Nuance: der Hervorruf Wagners habe im Publikum Opposition ausgelöst, was ohne weiteres als glaubwürdig unterstellt werden darf. Das Ereignis war in der Tat so erregend, daß man sich eher hätte wundern müssen, wenn es ohne Widerspruch hingenommen worden wäre. An dieser Stelle erst enthüllte sich im nachhinein der tiefere Beweggrund der bösen SIGNALE-Korrespondenz zum Palmsonntagskonzert 1848, wenn sie Wagner aller Verdienste berauben, den Erfolg ausschließlich der Kapelle, allenfalls Lipinski zuschwenken wollte und das aus dem Rahmen fallende Auftreten Wagners zu verunglimpfen und sogar seine Dirigierleistung schlecht zu machen, Auswendigdirigieren als Koketterie und seine Orchesterleistung als Taktnachschlagen unter Anweisung Lipinski hinzustellen suchte. Aus demselben Grund, weil Aufführungsleistung ausschließlich oder fast ausschließlich Orchesterleistung sein sollte, fanden die SIGNALE ein Jahr zuvor Wagners Berufung auf seine Direktion des anerkannten Palmsonntagskonzertes von 1846 als Antwort gegen Bancks Vorwürfe unklaren Dirigierens *ergötzlich*.

Der ganze Kleinkrieg zwischen Wagner und der von Lipinski geführten Kapelle in der Zeit zwischen Frühjahr 1843 bis Ostern 1846 war nichts anderes als die für Dresden fällige Auseinandersetzung über den für die Orchestergeschichte des 19. Jahrhunderts ausschlaggebenden Führungsanspruch, wer künftig das durch die Entwicklung der neueren symphonischen Konzertmusik immer wichtiger gewordene Orchester leiten werde: das Ensemble sich nach altbewährtem Muster durch seinen Konzertmeister selber, oder der aus der Anonymität des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts auftauchende Dirigent, dessen kommende Vormachtstellung im Zwang zum Spezialistentum auch auf diesem Gebiet begründet war; der wachsende Klangkörper, die Vielfalt der Farben und die mit dem Historismus unbedingt werdende Forderung nach Reinheit der Epochenstile ließen sich nicht mehr vom ersten Pult aus beherrschen. Gerade der Durchbruch des Individualistischen fiel den Kapellmitgliedern als erstes an Wagner unangenehm auf. Im Triumph der individualistischen Auffassung, die im Falle Wagner durch die extremen Tempi bezeichnet wurde, verbarg sich ihnen der Verrat an der Tradition, wie sie sie verstanden. Wagner siegte 1846 mit der neunten Symphonie. Das Individuum hatte sich durchgesetzt. Mochten die Gegner über die Begleitumstände dieses Prozesses lästern: die atypischen, nicht in Mustern zu fassenden originellen Vorstellungen vom Werk, das durch Wagner eingeführte auswendige Dirigieren, das ihn in die Nähe der Virtuosen zu rücken und das Pultstarunwesen mundgerecht auf die Stellung des Dirigenten zu übertragen schien, und

anderes — die Kapelle ergab sich, nachdem sie durch den Sieg des Dirigenten Wagner auf dem Palmsonntag 1846 überzeugt wurde. Auch Lipinski streckte die Waffen.

Wagner hat die musiksoziologischen Zusammenhänge allein im Spiegel Lipinskis gesehen, sich aber doch schon, wenn auch auf seine Person zugeschrieben, mit dem Funktionswechsel und den daraus erwachsenden Schwierigkeiten beschäftigt. Er charakterisierte Lipinski als einen Menschen *von vielem Feuer und origineller Begabung aber von der un- // glaublichsten Eitelkeit, welche durch den beweglichen, mißtrauischen, polnischen Charakter zur bedenklichsten Ausartung verleitet wurde. Ich hatte stets viel Pein mit ihm zu überstehen, da er, so sehr belebend und belehrend er namentlich auf die technischen Leistungen der Violinisten wirkte, dennoch als Konzertmeister eines wohlgegliederten Orchesters offenbar übel am Platze war. Der sonderbare Mann bestrebte sich, das Lob des Generaldirektors* VON LÜTTICHAU, *daß man* LIPINSKYS *Ton stets aus dem Orchester hervorhöre, in Wahrheit zu begründen; er fiel nämlich immer etwas früher ein als die andren Violinisten und führte somit das Amt eines Vorspielers im rhythmischen Sinne aus, indem er stets etwas vorwegspielte, auch in den Nuancen insofern willkürlich verfuhr, als er leichte Inflexionen im Piano-Vortrag meist mit fanatischer Schärfe ausführte. Hierüber war es nun ganz unmöglich dem Manne etwas zu sagen, da man nur durch stärkste Schmeichelei etwas über ihn vermochte; dies hatte ich nun zu ertragen und dagegen darauf bedacht zu sein, den Schaden, welchen er den Leistungen des Orchesters zufügte, auf den gewundesten Umwegen enthusiastischer Freundlichkeit einigermaßen zu mildern. Nichtsdestoweniger konnte er es nicht ertragen, daß die Leistungen des Orchesters, sooft ich dirigierte, vorzüglicher beachtet wurden, weil er annahm, ein Orchester, in welchem er vorspiele, leiste immer gleich Vorzügliches, es möge am Dirigentenpulte stehen wer da wolle.*

Nicht einmal Wagner widersetzte sich einem Prozeß, in den er selber verschmolzen wurde. Die Spezialisierung ging über ihn hinweg. So wie Wagner Lipinski entthronte, entthronten die kommenden Orchesterführer ihn. Wagner beugte sich, als er keine seiner späteren Opern selber mehr vom Dirigentenpult aus uraufführte, sondern diesen Platz dem jeweils besseren Mann überließ, der nicht der Komponist war.

Schladebach modelte sich die Sache von 1848 auf seine Weise zurecht, brachte aber damit Wagner aus der Angriffslinie: nicht Wagner persönlich sei wohl gemeint gewesen, als man seinen Namen rief und ihn nach vorne holte, sondern doch die Kapelle, nur diesmal in ihrem nächsten Repräsentanten. Der Ruf »Kapelle« sei deutlich zu hören gewesen, erinnerte er sich, und deshalb verwies er die Opposition als nicht gerechtfertigt. Wenn das richtig war — warum denn brachte man Wagner das erwähnte donnernde Hoch! Lag es nicht näher, den Vorgang so zu sehen, wie er den Zeitgenossen möglicherweise unangenehm war: daß Teile des Publikums Wagner in spontaner Erkenntnis seiner überragenden Leistungen riefen und andere Teile opponierten, weil sie die historische Bedeutung Wagners, den Dirigenten in Dresden als ausübenden Musiker, nicht als organisierenden Leiter, eben als »Repräsentanten«, der er immer schon und immer nur war, unvermeidbar gemacht zu haben, als gegen Herkommen und Brauchtum verstoßend nicht anerkennen wollten! Auf jeden Fall gerieten Parteien aneinander, die von gestern und die von morgen, oder, wenn man es so lieber lesen wollte, die ersten Wagnerianer auf die ersten Antiwagnerianer.

d) Der letzte Tempostreit. Beethoven 1849

Mit dem Palmsonntagskonzert 1849 kam für die Dresdner Lokalkritik die letzte Gelegenheit, sich über den Beethovendirigenten Wagner zu äußern. Nunmehr zum dritten Male seit 1846 setzte Wagner die neunte Symphonie ein und entsprach damit vielfältigen, von Banck bestätigten Wünschen. Die Besprechungen selber waren weder zahlreich noch bedeutsam noch ergiebig. Die bevorstehende Revolution saugte die Gedanken von den wenigen kulturellen Ereignissen Dresdens weg. Wagner selber war so gut wie in Ungnade gefallen. Die Leipziger Lokalpresse, die sonst jede künstlerische Äußerung Wagners registriert hatte, schwieg sich aus, die Sensation war vorbei. Die zwei oder drei Blätter, die überhaupt noch Stellung nahmen, lobten die Aufführung im Ganzen, böse Zwischentöne hörte man nicht einmal aus den SIGNALEN. Sprach man von Wagners eigentümlich unruhiger Art zu dirigieren, so war das nicht als Anspielung auf die ungemütliche Lage zu verstehen, in die sich Wagner gebracht hatte, als er sich politisch betätigte, und die ihm nun mannigfache Sorgen bereitete, sondern variierte oder wiederholte nur das alte Thema von den willkürlichen Grenzgängen seiner Tempi. Ein breiterer Vortrag bewahre vor trivialen Anklängen in der neunten Symphonie, meinte Banck im JOURNAL, Neigung zu Extremen beklagten die SIGNALE, die ausdrücklich auf die sonst sorgsame und wohlbedachte Leitung hinwiesen. Damit schien das Thema für die Presse schon erschöpft zu sein.

Nur noch ein Artikel folgte als Kuriosum am 26. Juni 1849 in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nach. Da war Wagner schon seit anderthalb Monaten flüchtig. Seine Entfernung fand Erwähnung, seine Revolutionsbeteiligung wurde ironisiert. Dann besprach der Kritiker vergangene Konzerte, so als sei weiter nichts in Dresden geschehen. Dem Palmsonntagskonzert widmete er sich in Übereinstimmung mit seinen noch vor der Revolution schreibenden Kollegen wenig ausführlich, weil es sich ja um ein bekanntes Programm handelte, was er nicht zu bemerken vergaß. Die Aufführung nannte der Kritiker gut bis auf das Scherzo und den Anfang des Finales der Symphonie, bei denen Wagner das Tempo *bis zur Undeutlichkeit* übertrieben und dadurch *eine gewisse Unbehaglichkeit* erzeugt habe. Für die Ouvertüre op. 124 von Beethoven und Mozarts DAVIDE PENITENTE galt diese Einschränkung offenbar nicht. Das war der vorläufige Nachruf der Dresdner Lokalkritik auf den abhanden gekommenen Wagner.

Zweiter Abschnitt

Der Banck-Wagnersche Repertoirestreit 1846

Noch war die Erregung über das Palmsonntagskonzert und seine Auseinandersetzungen nicht abgeflaut, als Wagner schon in eine neue und weit unangenehmere Streitigkeit hineingeriet, aus der er sich als der einseitig Angegriffene nur mit schwerem Prestigeverlust befreien konnte. Tragendes Organ war diesmal das erst wenige Wochen vorher als dringend benötigtes Konkurrenzunternehmen zur Schmiederschen ABEND-ZEITUNG gegründete DRESDNER TAGEBLATT, dessen musikkritisches Referat an Carl Banck, dessen Schauspielkritik an den Bruder Otto Alexander gegeben worden war.

Banck und Wagner verband ursprünglich einmal eine lose Freundschaft. Die italienische Oper DAS LIEBESVERBOT stieß bei dem Italomanen Banck auf Anteilnahme. Wenn sich Wagner allerdings der Täuschung hingegeben haben sollte, die ehemalige Freundschaft werde sich für ihn jetzt günstig bemerkbar machen, nachdem Banck in die neue kritische Stellung eingerückt und Schladebach aus der seinen ausgeschieden war, hatte er bald Gelegenheit, sich zu berichtigen. Für die französische und die deutsche Oper interessierte sich Banck gar nicht sehr, und die neuere Entwicklung Wagners gefiel ihm so wenig wie Laube. Aus der Tatsache, daß sie alle einmal dasselbe gedacht und ähnliches gewollt hatten, entsprang eher verschärfte Abneigung denn menschliches oder gar künstlerisches Verständnis, und die erhöhte Kritikbereitschaft bekam etwas von der Argumentation zerstrittener Glaubensbrüder und äußerte sich daher besonders gallig und besonders erbarmungslos.

Auf die menschliche Seite dieser Auseinandersetzungen sei vorerst nicht eingegangen; aber daß aus Banck auch ein gut Teil Abneigung des als Komponisten gestrandeten Musikers gegen den erfolgreicheren und inzwischen auch wirtschaftlich besser gestellten Kollegen sprach, durfte schon damals als sicher unterstellt werden. Banck mochte das dementieren, Wagner sah darin gewiß richtig.

Der dreiteilige Angriff Bancks vom 13., 14. und 15. Juli 1846 richtete sich offiziell zwar gegen die Repertoiretendenzen des Dresdner Hoftheaters und die dort gepflegte Spielplanpolitik, war aber trotzdem auf Wagner gerichtet, ohne seinen Namen zu nennen, und lastete ihm ausschließlich an, was zu entscheiden nicht in seiner Machtbefugnis gelegen hätte. Das Merkwürdigste an dieser Artikelserie und dem sich daran anschließenden Streit dürfte aber wohl die Gewißheit gewesen sein, daß Wagner unter anderen Umständen jeden einzelnen Satz Bancks unterschrieben haben würde. Gerade damals unterlagen die Hoftheaterverhältnisse schwersten Belastungen, weil sich etliche wichtige Rollenfächer nicht ausreichend besetzen ließen. Nur war es eine informationsdemagogische Verdrehung der Verhältnisse, so zu tun, als sei Wagner für diese durch Kündigung und

Stellenwechsel bedingte Zwangslage verantwortlich. Sieht man einmal davon ab, daß Wagners Begründung der Misere nicht weniger simpel war als diejenige Bancks — Wagner machte einfach Reißiger als Schuldigen namhaft und kolportierte das über die Jahrzehnte! —, so hatte er doch Banck einen gewichtigen Gegenvorwurf zu machen: nämlich mit scheinbar überzeugenden Argumenten ohne Berücksichtigung der Relationen immer nur den angeblichen Dresdner Opernschlendrian zu bekämpfen, statt darüber aufzuklären, daß die Mißstände in Wirklichkeit aus der Natur der Sache selbst an allen deutschen Opernbühnen herrschten und nur in Dresden gerade in besonders geringem Umfang. Unter Beachtung der Größenordnungen in Deutschland war Dresden die einzige Opernbühne, an der die Mißstände nicht zu Auswüchsen entarteten, während das ununterbrochene Kritisieren Schmieders, Schladebachs und Bancks in der Öffentlichkeit den Eindruck erweckte, als sei die Dresdner Opernbühne die beinahe minderwertigste Deutschlands. In Wahrheit war sie erstrangig und hatte nur das Unglück, von Journalisten kritisiert zu werden, die das Schlechte sehen wollten und es deshalb auch sahen und breittraten. Wie anders unter diesen Umständen die Dresden- und damit insbesondere auch die Wagnerkritik jener Jahre verlaufen wäre, wenn in Dresden statt Schladebach, Banck, Becker und Anhänger von ihrer Grundüberzeugung her wohlwollende Fachkritiker gewirkt hätten, machte das Auftreten des Hallenser Kritikers Gustav Nauenburg deutlich, der als besuchsweise anwesender Berichterstatter in seiner Beurteilung der Wagnerschen Direktion der neunten Symphonie Beethovens die Akzente wesentlich richtiger setzte als sein mit den lokalen Verhältnissen und damit der wirklichen Wagnerschen historischen Leistung ungleich vertrauterer Kollege Schladebach.

Was die Banckschen Vorwürfe im einzelnen betraf, so wäre Wagner der letzte gewesen, der ihre Berechtigung im Prinzip abgestritten hätte, sofern es sich um Probleme handelte, die im Rahmen seiner eigenen Theaterreformpläne aktuell wurden. Wenn Banck der Theaterintendanz vorwarf, mit der Überfülle der Opernvorstellungen das musikalische Personal arbeitsmäßig und geistig zu überfordern, so fanden seine Bedenken unzweifelhaft nicht nur die Billigung Wagners und aller derer, die um eine würdigere Stellung des musikalischen Personals besorgt waren; und wenn er das Gemengsel deutscher, italienischer und französischer Opern in einer unsystematischen, kunterbunten Reihenfolge ohne übergeordnete Bildungskonzeption beanstandete, weil es alle Bestrebungen zu einem einheitlichen Stil vernichte, so hätte eine solche Herausforderung der Intendanz von Wagner selbst stammen können. Nur leiteten sie andere Entscheidungsgründe.

Banck war wie Wagner Komponist; aber er stand dem neuromantischen Kreis um Schumann näher, dessen unglückliches Verhältnis zur Schaubühne sich mitunter zu wahrer Theaterfeindschaft steigerte. Blieb Banck ein echter künstlerischer Erfolg versagt, so daß er u. a. auf das Metier des Musikkritikers verfiel, so neigte doch gerade auch er der Oper wenig zu, und es war eines seiner Ziele, die offenkundige Bevorzugung der Oper in Dresden, mit der sich die königlichen Ambitionen bemerkbar machten, zu Gunsten einer verstärkten Berücksichtigung des gesprochenen Dramas zu brechen. Auch in seinem Repertoireartikel brachen diese Vorurteile durch. Banck stieß sich an der dramatischen Halbheit der Oper, ihn störten vor allem die notwendigen Zugeständnisse an die besonderen Eigenheiten der Musikbühne. Sein Ziel, zwischen gesungenem und gesprochenem Drama zu einem Ausgleich zu gelangen, war damit nicht so sehr die Folge eines klar erkannten technischen, künstlerischen und organisatorischen Mißstandes, sondern nur die Bestätigung seiner Animosität gegen die Oper, die sich am Mißstand rechtfertigte und

nicht auf Banck beschränkt blieb; denn anders ließen sich die im ANZEIGER gespiegelten Interessengegensätze zwischen Schauspielfreunden und Opernliebhabern nicht erklären. Wie weit Carl Banck dabei von seinem Bruder Otto Alexander beeinflußt wurde, bleibe ungefragt.

Zweifellos war das Abonnementsystem in Dresden nicht in Ordnung. Die Klagen über schwerwiegende Benachteiligungen durch einen uneinsichtigen Abonnementsplan, der mehr zufällig zustande kam, häuften sich. Es gab Abonnenten, die sechsmal hintereinander gegen ihren Willen ein- und dieselbe Oper hören mußten; es gab Abonnenten, denen überhaupt nur Opernmusik vorgesetzt wurde, andere, die nur Schauspiele zu sehen bekamen. In einem unkontrollierten Verteilersystem, dessen Schlüssel vom Zufall bestimmt war, gab es keine Möglichkeit zur Reklamation oder zur Vorbeugung. Aber das war ja nun wirklich nicht die Schuld Wagners, auch wenn man ihm vorwerfen konnte, seinen Einfluß nicht genügend eingesetzt zu haben, um von diesem Spielplan loszukommen.

Die Intendanz befand sich ja selber in einer Zwangslage. Die Möglichkeit, bestimmte Stücke zur Aufführung zu bringen, hing von den Rollenfächern ab, die zeitweise nicht besetzt waren. Die Vormachtstellung der Dresdner Bühne gründete doch, das war ein offenes Geheimnis, fast ausschließlich auf Schröder-Devrient und auf Tichatscheck. Mit Tichatscheck ließ sich verhältnismäßig leicht umgehen, mit der von mancherlei weiblichen Beschwerden geplagten Schröder-Devrient dagegen um so weniger. Deren Kontrakt war verhältnismäßig bescheiden ausgestattet. Einen Teil ihrer Stimmittel hatte sie bereits eingebüßt, aber vor der überwältigenden Faszination des Darstellerischen trat das Stimmliche nahezu als belanglos zurück. Von diesen beiden Künstlern hing in erster Linie der Dresdner Spielplan ab. Ohne Tichatscheck gab es keinen RIENZI und keinen TANNHÄUSER, ohne Wilhelmine Schröder-Devrient keinen Weber und keinen Gluck. Damals, als diese Auseinandersetzungen zwischen Banck und Wagner spielten, hatte die Schröder-Devrient wieder einmal Dresden verlassen. Mit dem 1. April 1846 war sie zum größten Mißbehagen der Dresdner nach Berlin gegangen.

Der Banckscher Aufsatz fiel charakteristischerweise also in eine Zeit, in der die Sängerin für eine vernünftige Spielplangestaltung nicht zur Hand war und ihr Ersatz, Johanna Wagner, zwar mit ausgezeichnetem Erfolg spielte, aber doch eben eine Schröder-Devrient nicht vergessen machen konnte. Erst am 1. Oktober 1846 stand sie wieder in Dresden zur Verfügung. Der Wirbel um ihre vielfachen Entlassungen und Wiedereinstellungen gehörte zum Dresdner Alltagsklatsch; denn der mit ihrem Weggang regelmäßig verbundene rapide Abstieg der Dresdner Musikbühne brachte die Intendanz immer noch rechtzeitig dazu, neue Bindungen mit ihr zu suchen.

Die Hauptgründe gegen das viele Dresdner Opernspielen waren doch wohl mehr wirtschaftlicher als künstlerischer Natur. Schon damals fraßen die Opernausgaben alle Einnahmen, und die Überschüsse des rezitierenden Dramas mußten die Verluste mit decken helfen. Die für das Schauspiel ungünstige Etatverteilung wurde der Intendanz aufgenötigt. An der Oper hing ein weit umfangreicheres künstlerisches Personal als am Schauspiel, und dazu kamen noch Orchester und Ballett. Die Oper verschlang Unsummen. Der schnelle Repertoirewechsel war wie ein finanzieller Moloch. Für kostspielige Neueinstudierungen, die nur wenige Male nachgespielt werden konnten, floß wenig oder nichts in die Theaterkassen zurück. Es waren verlorene Zuschüsse, und darin hatte Banck recht, daß mit den verhältnismäßig bescheidenen Auslagen für ein Schauspiel eine Operninszenierung wirklich nicht zu vergleichen war.

Mit der Zuweisung der Gelder handelte sich die Intendanz Vorwürfe ein, die nicht von der Hand zu weisen waren. Man bevorzuge, so hieß es, einige wenige Opern und lasse die anderen einfach so laufen. Die hohe Kostenlast verteile sich auf einige wenige bevorzugte Stücke und für die anderen sei kein Geld mehr da. Angesprochen war damit das Aufführungsmißverhältnis zwischen Wagner und Reißiger. Reißigerfreundliche Kritiken behaupteten öffentlich, die Reißiger-Opern könnten sich nur deshalb nicht auf dem Dresdner Spielplan halten, weil ihre Ausstattung allzu kärglich bemessen werde, und dazu komme es, weil die Inszenierung von Wagneropern alle zur Verfügung stehenden Gelder verschlängen. Wagner mußte aus solchen Vorwürfen für sich herauslesen, für Reißigers Bühnenmißerfolge verantwortlich gemacht zu werden und natürlich war es auch so gemeint. Ob aber Wagner wirklich, wie er später behauptete, aus diesen Vorwürfen Konsequenzen zog und einer vom Publikum um so länger desto stürmischer verlangten Wiederholung des RIENZIS auswich, um den Verdacht der einseitigen Selbstbevorzugung zu zerstreuen, kann trotz Wagners Versicherung nicht ohne weiteres angenommen werden. Für die verzögerte Neuaufführung gab es gewichtigere Gründe als ein paar unangenehme Kritiken (die, wie man ihm in der Öffentlichkeit vorhielt, ohnehin unverbindlich waren), namentlich solche der Besetzung. Wer wollte den RIENZI singen, wenn Tichatscheck unterwegs war, wer den Adriano, wenn Schröder-Devrient fehlte! Je komplizierter sich der verlangte Opernapparat zusammensetzte, um so schwieriger war es, ihn beieinanderzuhalten. Es mochte sich für Wagner gut machen, in der Öffentlichkeit den bescheidenen und zu Unrecht Beschuldigten zu spielen, wenn ihn aufführungspraktische Schwierigkeiten ohnehin zur Zurückhaltung zwangen — die Wahrheit war, daß es nicht gegangen wäre, selbst wenn er gewollt hätte, die Wahrheit war ferner, daß der RIENZI auch ohne größere Ausstattung wirkte und der TANNHÄUSER ebenso, und die Reißigerschen Opern mangels dramatischer Schlagkraft sogar unter den großzügigsten Aufführungsbedingungen zum Scheitern verurteilt blieben. Aber die besagten Vorwürfe waren doch wieder nur ein anderes Mittel zum gleichen Zweck, Wagner zum Schweigen zu bringen. Den künstlerischen Eigennutz Wagners und seine Geschicklichkeit ins Licht zu rücken, für sich selbst immer wieder das beste und letzte herauszuholen, mochte gutes journalistisches Recht sein; aber ihm zuzumuten, als Dresdner Kapellmeister seine eigenen Opern gerade nicht in Dresden uraufführen zu lassen, war eine Unverschämtheit und grenzte an scheinheiligen Kulturpurismus, dem nachzugeben angesichts der Wagnerschen Kassenerfolge nichts als eine grandiose Dummheit bedeutet hätte. Ihn sodann gar zum Störer des Dresdner Musiklebens erklären und als Sündenbock für die zeitweilig etwas turbulenten Jahre nach 1846 hinstellen zu wollen, verdrehte die Tatsachen auf infamtörichte Weise und mußte Wagner mit Recht tief verletzen.

Mehr Schauspiele zu sehen, weniger Opern zu hören war eine Forderung, für die man unter Umständen, wie sie in Dresden vorlagen, Verständnis haben mußte, auch wenn sich ein solcher Wunsch im Munde eines Musikkritikers seltsam genug ausnahm. Wagner selber wäre demjenigen alles andere als böse gewesen, der ihm ein paar freie Abende zusätzlich verschaffte, nachdem er sich der drückenden Bürde, unbefriedigende Opern zu dirigieren, schon im Jahre 1846 recht gerne entledigt gesehen hätte. Aber um das alles ging es eigentlich nicht. Banck hatte eine Gelegenheit gesucht, sich kritisch in Szene zu setzen, um am DRESDNER TAGEBLATT (s)einen würdigen Einstand feiern (und wahrscheinlich den neu angetretenen Gutzkow unterstützen) zu können. Der planmäßig herbeigeführte Effekt, sich auf Wagner einzuschießen und ihn mehr oder weniger deutlich für alle Übel-

stände am Theater verantwortlich zu machen, bestätigte Wagners Behauptung, Banck geselle sich der unversöhnlichen Schladebachgruppe zu — was in dieser Verallgemeinerung sicher nicht stimmte — und verschwöre sich aus Prinzip gegen den Hofkapellmeister; denn anders hätte es näher gelegen, so argumentierte Wagner nicht ohne Geschick, wenn sich Kritiker und Kapellmeister, im Sachlichen ohnehin einig, zusammensetzten, um gemeinsam die schnellste und zweckmäßigste Beseitigung von Repertoirehindernissen zu überlegen. Das aber mußten die Verbindung, die Banck mit den wagnerfeindlichen Kräften Dresdens aufnahm, sowie seine Vorurteile für die italienische Oper unmöglich machen. Die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT überlieferten längst die journalistischen Früchte dieser Italienneigung, und über Bancks große Italienreise, aus der er viel publizistisches Kapital schlug, las man damals mancherlei Notizen. In der Mozartfrage stand Banck unbedingt den Gegnern Wagners nahe, was ihn veranlaßte, bald auch die für Wagner so ärgerliche Tempofrage wieder aufleben zu lassen. Auf deren Zurückweisung und Beantwortung verwandte Wagner fast die Hälfte seines Entgegnungsartikels, ein Beweis mehr dafür, wie unangenehm ihm gerade dieses Thema gewesen ist.

Wagners geharnischte Erwiderung, Banck mische sich in technische Einzelheiten, von denen er als außenstehender und fachlich nicht einmal genügend vorgebildeter Kritiker keine näheren Kenntnisse haben könne, traf schließlich doch den Kern der Sache, und machte ihm gerade deshalb den ehemaligen Bewunderer seiner italienischen Opernmusik zum dauernden Feind, der er bis zu seinem 1896 erfolgten Tod mit der unerschütterlichen Hartnäckigkeit des durch die Umstände widerlegten Propheten blieb. Als Kenner der Verhältnisse ging Wagner sicherlich von der Voraussetzung aus, jeder Versuch sei zwecklos, Banck persönlich zu überzeugen oder mit ihm zu einem MODUS VIVENDI zu gelangen. So setzte er sich öffentlich zur Wehr. Auslösender Moment der Entgegnung im DRESDNER ANZEIGER, die drei Themen in einem Artikel behandelte und für die Klärung der Wagnerschen Situation im Jahre 1846 außerordentlich wichtig wurde, bildete nicht so sehr der Repertoire-Artikel Bancks, sondern dessen Besprechung der von Wagner dirigierten Mozartschen FIGARO-Aufführung im August, die Wagner wohl endgültig das Gefühl gab, nicht länger mehr schweigen und dann aber auch alle Ausstellungen Bancks einschließlich seiner Vorwürfe gegen das Dresdner Repertoire zusammenfassend aufgreifen zu sollen.

Wagner wehrte sich gegen den Vorwurf einer falschen Mozartinterpretation, was er mündlich wenn auch offenbar ohne Erfolg schon seit Jahren immer wieder besorgt hatte; er setzte sich mit den von Banck angeschnittenen Repertoirefragen auseinander; und er griff Banck persönlich an, dem er vorwarf, nicht genügend Kenntnisse mitzubringen, um der Intendanz dermaßen weitreichende Ratschläge geben zu können. Dabei begründete Wagner den Banckschen Artikel im privaten Neid seiner Widersacher auf seine gute Stellung. Was Wagner vorbrachte, wurde allerdings sofort paralysiert, so daß er an seiner Entgegnung nicht viel Freude bekam. Wagner erlebte zum ersten Male eine geschlossen gegen ihn eingestimmte Presse, die auch bei einem geschickteren Vortrag seiner Sache ungünstig über ihn berichtet hätte. Da war einmal Banck selber, der als Erwiderung in einem zeitlich anschließenden Theaterreferat über Reißigers SCHIFFBRUCH DER MEDUSA Wagner erneut angriff und damit das letzte Wort behielt; aber auch die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT mischten sich sofort ein. Sie stellten mit tiefer Genugtuung fest, die *trefflichen* Banckschen Theaterkritiken hätten bereits gewirkt, indem Wagner *ein fast fünf Quartseiten langes Gemengsel* im ANZEIGER erlassen habe, in dem er sich zu beweisen

anstrenge, *daß es viel besser sei, es würde gar nicht über die Oper geschrieben, wenn nicht so geschrieben würde, wie er meint, daß geschrieben werden müsse.* Dieser typische SIGNALE-Bericht troff von Hohn und zeigte sich mit jener fast diabolischen feuilletonistischen Geschicklichkeit gearbeitet, in der das Wort und das ironische Spiel mit ihm mehr als der Gedanke und die Sache zählen. Da war von Unreife und von Zerfahrenheit in Wort und Musik die Rede. Daß sich Wagner gegen Bancks Vorwurf eines undeutlichen Taktschlagens nicht zu Unrecht mit den Leistungen der Kapelle bei der Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven verteidigte, fanden die SIGNALE ebenso *ergötzlich* wie eine Reihe anderer von ihm zu seiner Entlastung oder zur Unterrichtung der Öffentlichkeit gegebenen Hinweise, die man geschickt aus dem Zusammenhang riß und im Sinn verkehrte, wobei der Leser, der den DRESDNER ANZEIGER nicht zur Hand hatte, nicht einmal erfuhr, worum es eigentlich ging, sondern dem Artikel bloß entnehmen konnte, Wagner habe auf eine selbstverständlich gerechtfertigte ernste Kritik angeblich lauter dummes Zeug geantwortet, das genauso verworren wie seine Musik sei. Und der DRESDENER CORRESPONDENT machte das Spiel mit, wenn er ausrechnete, Wagners Erwiderung enthalte ebenso viele Wörter wie der ganze Operntext zum RIENZI.

Die SIGNALE hätten nicht drei Jahre lang ärgerlich gegen Wagner sticheln müssen, um sich die Gelegenheit entgehen zu lassen, die Stimmung gegen den verhaßten Kapellmeister weiter anzuheizen; und vollends Wagners Behauptung, die gegen ihn von verschiedenen Seiten gerichteten Anwürfe seien in Wirklichkeit Reaktionen Dresdner Kritiker, deren Bestallungswünsche in einem einträglichen Hofamt unerfüllt geblieben seien, brachte ihm die ironisch verkleideten Wutausbrüche der Betroffenen ein, die sich ja wie Schladebach, Banck und andere in keineswegs beneidenswerten Lebensumständen befanden, sondern sich mit Stundengeben und Artikelschreiben abplagten. Die gewiß auf Becker zurückgehende Informationsdemagogie krönte sich im letzten Satz: Wagner habe es eigentümlicherweise nicht abwarten können, bis er zum zweiten oder dritten Male einen Tadel erführe, sondern sei schon beim erstenmal unangenehm geworden, um weitere Kritik abzuschneiden. Richtig war vielmehr, daß Wagner schon den dreiteiligen Repertoireartikel Bancks als zum Teil gegen sich gerichtet empfinden mußte und nicht erst die FIGARO-Besprechung, die noch viel schmerzhafter an eine blutende Wunde rührte. Außerdem handelte es sich nicht um kleine Artikel, sondern um umfangreiche drei- bzw. zweiteilige Fortsetzungsaufsätze. Damit sah sich Wagner in einer eben erst neugegründeten Dresdner Tageszeitung binnen dreier Wochen bereits fünfmal negativ abkonterfeit, noch ehe man ein einziges freundliches Wort über ihn gefunden hatte. Wagner konnte aus diesem Verfahren bündig ersehen, daß er von Banck auch weiterhin nichts Angenehmes zu erwarten haben werde und die Zeiten ihrer freundschaftlichen Beziehungen endgültig der Vergangenheit angehören sollten.

Für Bancks Schreibweise war der Ausschließlichkeitsanspruch charakteristisch, mit dem schon Schladebach angesprochene Künstler bis aufs Blut reizte, weil man dahinter Starrsinnigkeit spürte, um jeden Preis unüberzeugbar bei einer einmal gefaßten Meinung zu bleiben. An der allgemeinen Wahrheit seines Aufsatzes, so behauptete Banck, werde auch dann nicht zu rütteln sein, *sollten auch nicht alle angeführten Zahlendaten sich bei einer Rechenprobe bis auf's Jota bewähren.* Die Bancksche Wahrheit stand also scheinbar unverrückbar aus der Kraft ihrer selbst und hatte auch dann wahr zu bleiben, wenn sich die Grundlagen, auf die sie sich stützte, als zweifelhaft herausstellen sollten! Aber hinter der nach außen hin angeblich gediegenen Gedankenarbeit, die sich mit einem möglichen

Gegenargument befaßte und es im vorhinein widerlegte, verbarg sich Unsicherheit. Natürlich mußte Banck fürchten, in Einzelheiten seines aufsehenerregenden Artikels, vor allem in den Tatsachen, also den Zahlen, über die jene, die es anging, erwartungsgemäß besser verfügten als er selbst, widerlegt und dadurch um die Gesamtwirkung seines Aufsatzes gebracht zu werden. Deshalb baute er vor. Mochte man ihn in diesem oder jenem zurückweisen — Banck prophezeite vornweg, das nutze nichts, weil an der generellen Wahrheit seines Aufsatzes nicht zu rütteln sei. Im Tenor gewiß nicht — um so mehr aber in dem, das zwischen den Zeilen klang, wo er nach feuilletonistischer Unart Zensuren in Dingen zu verteilen begann, über die er keine Befugnis hatte. Banck, so sah es für die Betroffenen aus, maßte sich an, in die Kompetenzen der Intendanz hineinzureden. Aber er kritisierte nicht nur, sondern er legte einen Renovierungsplan vor und trieb damit durchaus ernstzunehmende aufbauende Kritik. Sicherlich hatte er auch große Freude am Entwerfen und Entwickeln seiner Vorstellungen, die Wagner wohl allein deshalb nicht freundlicher aufnahm, weil er sich durch Bancks Mozartkritik beleidigt fühlte. Vordergründig gesehen hatten die Banckschen Ausführungen viel Bestechendes — verdächtig wurden sie erst in dem Augenblick, da Banck vom *hohlen Pomp* der Oper sprach und die tiefere Poesie des höheren Schauspiels dagegen stellte, das im Jahre 1845 doch nur wenig über zehn Prozent der Gesamtaufführungen der Sprechbühne bestritt, und als falsch enthüllten sie sich, sobald man die näheren Umstände untersuchte, unter denen der Dresdner Spielplan zustandekam.

Banck baute in seinem Artikel ein klug untermauertes Rechenspiel auf, das vor allem Verfahrensfragen rügte. Er konnte anmerken, im Jahre 1845 seien allein sieben Opern nur ein einziges Mal gegeben worden, vierzehn weitere, darunter sehr bedeutende des klassischen Repertoires, wie Mozarts DON JUAN und FIGAROS HOCHZEIT, Webers EURYANTHE, Spontinis VESTALIN und Glucks IPHIGENIE AUF TAURIS, zweimal; und er konnte sich überzeugend dagegen verwahren, diese wenigen Aufführungen mitunter auch noch über Monate getrennt auseinanderzulegen: FIGAROS HOCHZEIT wurde im August und Oktober, Spohrs JESSONDA im Mai und November, also mit einem Abstand von sogar sechs Monaten, Boieldieus WEISSE DAME im April und Juni gegeben. Die fünf Aufführungen von Webers OBERON fielen in die Monate Januar, Mai und August, die fünf der Gluckschen ARMIDE in die Monate Februar und Juli. Die Benennungen waren weitgehend richtig. Banck stützte sich nicht auf eigene Notizen, sondern auf das Theatertagebuch. Er verschwieg allerdings die Willkür seines Zahlenspiels, das er auf die für ihn günstigsten Ergebnisse aufbaute. Er verschwieg vor allem die Zwangslage der Intendanz; denn in einer Residenzstadt von im Jahre 1845 rund vierzigtausend Einwohnern gab es zu wenige Hörer, um sich einen anderen als den tatsächlich praktizierten Spielplan leisten zu können. Das schaulustige Publikum, das gleichzeitig auch die intellektuell oder doch künstlerische Oberschicht bildete, war im Verhältnis zur Sitzplatzzahl des Opernhauses nicht stark genug. Opernwiederholungen wurden damit enge Grenzen gesetzt. Das, und der durch die Umstände der Intendanz auferlegte Zwang, auf vorhandene Stimmen Rücksicht zu nehmen, nötigte zu dem weiten Reprisenabstand, den Banck rügte. Aus diesem Grunde konnte nicht jede Oper in jedem Monate oder nach einer von ausschließlich künstlerischen Zweckmäßigkeitserwägungen bestimmten Folge gegeben werden. Eine Bühnenmusik mußte schon sehr erfolgreich sein, ehe man es wagen durfte, sie in kurzem Zeitabstand mehrmals hintereinander zu bringen. Die beiden Spitzenerfolgsopern des Jahres 1845 kamen doch nicht auf ein Dutzend Aufführungen: Flotows STRADELLA und

Donizettis REGIMENTSTOCHTER. Mehr steckte einfach, um vulgär zu sprechen, nicht drin. STRADELLA wurde dreimal im Juli, zweimal im August, zweimal im September, einmal im Oktober, zweimal im November und einmal im Dezember aufgeführt, also elfmal (nicht zehnmal, wie Banck behauptete), die REGIMENTSTOCHTER »trommelte«, um einen beliebten Zeitausdruck zu gebrauchen, zehnmal über die Dresdner Bühne: einmal im Januar, zweimal im März und April, einmal im Mai, Juli, August, Oktober und November. So sahen in Dresden von der Aufführungsbilanz her Kassen- und Erfolgsopern aus — was Wunder, daß klassische Opern wie Beethovens FIDELIO nicht über eine einzige Aufführung hinauskamen, was Wunder, daß von achtunddreißig Inszenierungen einundzwanzig entweder keine oder nur eine Wiederholung erfuhren.

Das war nicht Schuld der Intendanz, das war niemandes Schuld, und dem konnte man auch nicht mit Plänen abhelfen, wie immer sie aussahen, es sei denn, die Einwohnerzahl stieg und vergrößerte damit die Zahl möglicher Hörer. Deshalb durfte Wagner darauf verweisen, daß alle von Banck auf Dresden gemünzten Vorwürfe für jede andere Bühnenstadt in ebendemselben oder noch viel höherem Maße zuträfen. Das Verlangen, die Hoftheater in Staatstheater umzuwandeln, diente doch gleichfalls nur als geplante Vorsorge für eine bessere Spielfolge, weil erst eine unbedingt gesicherte Finanzlage Stücke ohne wirtschaftliche Auflagen allein unter künstlerischen Rücksichten zu spielen erlaubte. Aber solange der Kassenerfolg einen nicht zu übersehenden Stellenwert im Finanzierungsplan ausmachte und man es nicht verantworten konnte, sich vor leeren Stuhlreihen zu produzieren, solange mußte man den Dresdner Verhältnissen Rechnung tragen. Gegen diese anzukämpfen war nichts als ein journalistisch wirkungsvoller Aufhänger in einer untauglichen Sache, war Spiegelfechterei.

Daß die Dresdner Intendanz bestrebt war, vorwiegend gute und vorwiegend deutsche Musik ins Programm zu nehmen, mußte auch Banck einräumen. Gleichfalls konnte er die Niveauhöhe des Spielplans nicht abstreiten. Die Überfütterung Dresdens mit Opernaufführungen war eine andere Sache. Hier schien Banck tatsächlich im Recht, wenn er eine Verminderung der Zahl der Opernaufführungen forderte, um die freigewordene Zeit mit Probieren auszufüllen. Nur waren die von Banck angeführten Beispiele zu schwarz in schwarz gemalt, denn Banck suchte sich mit Fleiß das für seine Thesen jeweils günstigste Material heraus. Tatsächlich hatte die von Banck gewählte Beispielwoche vom 1. bis zum 8. Juli 1845 fünf Opern, darunter drei verschiedene gebracht (zweimal FAVORITIN, zweimal PURITANER und einmal ZAR UND ZIMMERMANN). Aber er hätte sein Beispiel nur um drei, ja bloß um einen Tag zu verrücken brauchen, um ein erheblich anderes Bild zeichnen zu können. Banck fing sein Beispiel zwar mit einem Monatsersten, aber mit einem Freitag an. Hätte er seine acht Tage vom Samstag, also vom 2. Juli an gezählt, dann hätten nicht mehr fünf Opern gegen drei Schauspiele, sondern nur noch vier Opern gegen vier Schauspiele gestanden, und die acht Tage vom 4. Juli an gezählt hätten das Verhältnis sogar umgekehrt: sie brachten drei Opern und fünf Schauspiele. Um Banck zu widerlegen mußte man nur den Spielplan auf gegenteilige Kombinationen absuchen: vom 1. bis zum 8. Juni bspw. gab es drei Opern und fünf Schauspiele, vom 2. bis zum 9. Juni und vom 22. bis 29. Juli gar nur noch zwei Opern und sechs Schauspiele, während die Woche vom 5. bis zum 12. Dezember alle Banckschen Thesen umgestürzt hätte: sie begnügte sich mit einer Oper bei sieben Schauspielen. Trotzdem waren die Schlußfolgerungen Bancks nicht tatsächlich falsch, auch wenn seine Zahlen nicht ganz stimmten: zwischen dem 1. Januar und dem 1. Dezember 1845 wurden nicht 132, sondern 129 Opern aufgeführt. An dem von Banck errechneten statistischen Mittel von zwölf Opern pro Monat änderte diese unwesentliche Differenz nichts. Der Fehler bei Banck lag in der Verwechslung von lokaler Repertoirezweckmäßigkeit, die an den Augenblick dachte, und historischem Sendungsbewußtsein, das im Hoftheater eine überzeitliche Kultureinrichtung mit Verpflichtungen zur Zukunft sah und deshalb Anspruch darauf erhob, in der Gegenwart die beispielhafte Ausnahme zu verkörpern.

Banck störte die Zahl der Opernaufführungen und ihn störte die Tatsache einer Opernvielfalt von achtunddreißig Inszenierungen; aber gerade diese Vielfalt hatte im Gegensatz zum sterilen Berlin Dresdens Ruf als Opernstadt begründet. Wäre man Banck gefolgt und hätte die Zahl der Opernaufführungen drastisch gekürzt, die ersparten Spielabende dem Schauspiel zugeschlagen und gleichzeitig die Verschiedenzahl der Opern um ein gutes Drittel gesenkt, so würde man Dresden gerade um seine Sonderstellung auf musikalischem Gebiet, eben um seine Novitätenfreudigkeit und damit um das gebracht haben, worauf es mit Recht stolz sein durfte. Das gegen Banck vorzubringen versäumte Wagner nicht, während er wohl bewußt auf eine datenbezogene Gegenrechnung verzichtete, weil diese nur die journalistische Geschicklichkeit Bancks im Aufsuchen ihm günstiger hyperbolischer Beweise, nicht aber das Ergebnis als Ganzes in Frage gestellt hätte.

Die Qualitätsverluste in den Aufführungen führte Banck auf durch Arbeitsüberlastung erzwungene mangelnde Probenarbeit zurück — Wagner auf Fehlbesetzungen. Die Hofbühne war nicht mehr in der Lage, verschiedene Rollen so auszustatten, wie sie es gerne getan hätte. Bei der großen Zahl reiner Spielopern fiel das stark ins Gewicht.

Damit war die entscheidende Frage aufgeworfen, an der sich Banck und Wagner im Sachlichen — vom Tempostreit und der persönlichen Verärgerung abgesehen — unvereinbar unterschieden. Bancks Voreingenommenheit gegen die Oper hätte jederzeit gerne Oper für Schauspiel hingegeben — Wagner dagegen sah nur für eine Niveauhebung der Opernvorstellungen, niemals aber für eine Preisgabe von Opernspieltagen an das Schauspiel Grund. Die in Dresden zweifellos vorhandene Bevorrechtigung der Oper als Erfolg so starker Kapellmeister wie Weber, Reißiger und Wagner, verbunden mit der Musikliebe des Herrschers, die eine solche Blüte ermöglichte, führte nur kurze Zeit später zu den unerquicklichen Zusammenstößen Wagners mit dem gleichfalls von Lüttichau zunächst geschätzten Gutzkow. Als der in den Bereich der Oper hineinzuregieren versuchte, um der Sprechbühne nach Jahren der Benachteiligung einige Zugeständnisse zu erkämpfen, empfand Wagner Gutzkows Bemühungen als Amtsanmaßung, die er sich nicht gefallen ließ. Das Ende bildeten Auseinandersetzungen nach allen Seiten hin, und es ist nicht einmal sicher auszuschließen, ob Bancks Aufsatz nicht auch den geheimen Zweck verfolgte, Gutzkow Schützenhilfe zu geben, der fast gleichzeitig mit dem Erscheinen der Artikelserie Eduard Devrient in der Regie des Hoftheaters ablöste.

Mochte von der Sache her gesehen die Berliner Regelung vernünftiger als die Dresdner sein oder nicht — in der Inszenierungsfreudigkeit jedenfalls, die Dresden für andere Bühnen zum weithin leuchtenden Vorbild machte, war Dresden Berlin weit überlegen. Wieder einmal mehr wäre vernünftige Regelung auf philiströse Regelung hinausgelaufen — eine kulturelle Blüte, wie Dresden sie damals erlebte, kostete nun einmal Anstrengungen und Geld, und beides war die Residenz aufzubringen bereit.

Dresden hatte gerade im Falle Wagner seinen Mut bewiesen, auch Anfängeropern unbekannter Autoren mit aller Gewissenhaftigkeit einzustudieren, eine Großzügigkeit, mit der vergleichsweise in Berlin, wo als Opernkomponist unbekannter Namen ohne

höfische Protektion jeder Aufführungbitte von vorne herein eine Ablehnung beschied, niemals zu rechnen gewesen wäre. Letztlich lief es bei historischer Betrachtung für die preußische Hauptstadt doch auf eine unangenehme Bloßstellung hinaus, im ganzen 19. Jahrhundert nicht eine einzige Wagneroper uraufgeführt zu haben, obwohl Wagner Berlin mehr als einmal vor anderen Bühnen ein Vorkaufsrecht angeboten hatte. Bancks Vorwürfe bewiesen damit eigentlich das Gegenteil von dem, das sie beweisen sollten, wobei es in diesem Falle nicht nur eine Frage der Perspektive war, mit der man das Problem sah.

Wenn Wagner Banck vorwarf, er überschaue nur einen Teil, nicht aber das Ganze, so mochten solche Gedanken mitspielen. Wagners Argument, Banck mische sich in ungewußte Angelegenheiten hinein, war kaum anders zu verstehen. Banck entglitten zudem Vokabeln, die unmittelbar aus dem Arsenal wenig glücklicher Operngegnerschaft geborgt zu sein schienen: der schon erwähnte Gegensatz vom *hohlen Pomp der Oper* und dem *Ideenflug tiefer Poesie* gehörte dazu, so als ob alle Sprechliteratur ernst zu nehmen und nicht gerade im Gegenteil das Dresdner Theater von den läppischsten französischen und deutschen Lustspielen wie eine Landplage heimgesucht worden sei. Banck gestand der Oper gerade ein Drittel aller dramatischen Vorstellungen des Jahres als ausreichend zu. Natürlich sah auch Banck die Lustspielüberfremdung, die *genußsüchtiges Verlangen bei flüchtigen Bildern* festhalte. Sein Appell an die Dresdner Intendanz maßzuhalten kam ihm allerdings selbst so gewagt vor, daß er das Wort in Anführungsstrichen setzen ließ.

Die folgenden Vorwürfe Bancks waren schon schwerwiegender. Banck wehrte sich gegen den ständigen Stilwechsel, weil er Sänger wie Instrumentalisten vor unerfüllbare Aufgaben stelle. Das moderne Opernrepertoire Dresdens begann allmählich die den Spielbetrieb erschwerenden Folgen einer Ausbreitung historischer Musik zu spüren. Zwar gab es noch keinen historischen Aufführungsstil, sondern man modelte sich auf zeitgenössisch zurecht, was dem eigenen Stil nicht paßte — aber allmählich dämmerten doch Vorstellungen auf, man müsse Gluck vom Prinzip her anders als Mozart singen, und ein steter Wechsel zwischen den Stilen sei dem Sänger untunlich. Das bezog sich vorerst noch etwas harmlos auf die stilistischen Unterschiede zwischen deutscher, italienischer und französischer Oper und zwischen leichtem und ernstem Genre. Auf die Dauer blieb es dabei nicht. Banck stellte dazu kategorisch fest, das Dresdner Sängerpersonal sei den modernen Opernanforderungen nicht gewachsen, der ständige Repertoirewechsel mache ein Ausfeilen einer Oper unmöglich und unterbräche zusammen mit dem weiten Auseinanderliegen der Opernwiederholungen jede Kontinuität in der Wiedergabe und lasse damit alle Versuche scheitern, das Personal in ein wirkliches Ensemble zu verwandeln. Banck verstieg sich zu der Behauptung, die Dresdner Bühne komme über ein grobflächiges sinnliches Amusement nicht mehr hinaus, verliere den Endzweck aller Kunst aus dem Auge und stoppele sich von Aufführung zu Aufführung mehr schlecht als recht durch. Banck scheute sich nicht, sogar den musikalischen Stolz Sachsens, die Kapelle, anzugreifen: gerade sie werde am empfindlichsten getroffen, weil sie auch noch Konzerte, die Zwischenaktsmusiken im Schauspiel, die musikalische Unterstützung der Gesangspossen und zusätzlich an die 270 Kirchenkonzertdienste bestreiten müsse.

Daß die Beanspruchung der Kapelle über jedes gerechte Maß hinausging, der verlangte Diensteifer der Musiker in keinem Verhältnis zur Geringfügigkeit ihres Geahltes stand und ihre Beschäftigung an die anderweitige industrielle Ausbeutung des späteren

19. Jahrhunderts gemahnte, darüber hätte man im Jahre 1846 in der Dresdner Öffentlichkeit nicht mehr zu streiten brauchen. Das wußte sowieso jedermann, wie es auch an Plänen zur Abhilfe (u. a. von Wagner) nicht fehlte, selbst wenn sie zu nichts führten. In dieser Hinsicht hatte Banck nichts als Zustimmung zu erwarten. Aber daß er der Kapelle instrumentales Versagen vorwarf und damit weit übers Ziel hinausschoß, das mußte die Kapellmitglieder zutiefst erbittern, die bekannter- und anerkanntermaßen trotz ihres aufreibenden Dienstes ihren Stolz darin setzten, auch künstlerisch das Äußerste zu leisten, aber doch nicht für Besetzungsnachteile in den eigenen Reihen verantwortlich gemacht werden konnten. Die inhumane Grobheit, mit der Banck ein möglicherweise spürbares Kriseln in der Kapelle (das ohnehin nicht viel besagte, weil es zum alltäglichen Erneuerungsprozeß eines jeden Orchesters gehört) lautstark in die Öffentlichkeit hinausposaunte, lieferte Wagner einen guten, sogar aufrichtig gemeinten Vorwand für die Antwort an Banck. Da sprach Banck von *entgeistigendem Abarbeiten* und von einer so groben Darstellung, wie sie weder *mit dem Willen der Intendanz noch mit den Mitteln des Institutes* verträglich sei. Dann endlich nannte er die Opernwerke, um die es ihm ging: er sprach vorzüglich von den Mozartinterpretationen, und damit wurde nun für jeden Zeitungsleser und für jeden Kenner der Dresdner Verhältnisse unmißverständlich frei, auf wen eigentlich Banck mit seiner langen Abhandlung zielte — er meinte nur einen, nämlich ausschließlich Wagner. Wenn Banck auf die Gastspiele der Ungher-Sabatier aus dem Jahre 1841 hinwies, die ihm Ergebnisse bester Probenarbeit schienen, so verriet sich in solchem Vergleich doch nur wieder der extreme Italomane, der er war. Gegen die Dresdner Bühne gewandt hieß es dann, ihr gehe es um nichts mehr als um den Kassenzweck. Es fehle an einem festen, gesinnungsvollen Plane und jene Theaterbuden lägen nicht mehr weit ab, die zwei- bis dreimal am Tage ihren mühseligen Erwerb zusammenspielten.

Eine solche Vergleichung gab Wagner alle Waffen an die Hand; aber in seiner Erregung nutzte er sie nicht. Er vergaß sich, geriet ins Schimpfen und befaßte sich mehr mit seinen kritisierten Mozartinterpretationen als mit dem naheliegenden Zerpflücken der Banckschen Argumente. Banck hatte doch einen Plan vorgelegt, wie man die Dresdner Oper sanieren könne. Er nannte Zahlen, wie viele Opern im besten Falle für Dresden zulässig seien, nämlich ein Drittel höchstens, er sprach über die Wiederholungsabfolge und über die Art der Gastspiele, mit denen sich ersetzen lasse, was in der eigenen Oper fehle. Schließlich fügte er Daten aus der laufenden Spielzeit bei, um mit ihnen die weitere Verschlechterung der Situation zu beweisen, nachdem man allein im Monat Juli unter dreizehn Aufführungen sage und schreibe zwölf verschiedene Opern gegeben habe.

Bancks Argumente wären schon vom Zahlenspiegel her nicht allzu schwer anzugreifen gewesen, und viel Raum hätte eine Widerlegung auch nicht benötigt. Statt dessen machte Wagners Antwort den Kern zur Nebensache und verlor sich im Polemischen, wobei ihn mehrere Motive gleichzeitig trieben.

Wagners Machtstellung war im Juli 1846 nach dem enormen diplomatischen wie künstlerischen Erfolg des Palmsonntagskonzerts gefestigter denn je, wie ihm überhaupt die Jahre 1846 und 1847 weit mehr an organisatorischer Anerkennung als die vorangegangenen Jahre brachten. Wagner durfte sich bei nur etwas erhöhtem Selbstbewußtsein nicht einmal zu Unrecht als eine Autorität fühlen, die in Fragen der Operndirektion und der Spielplangestaltung mehr Gewicht zu besitzen verlangen konnte als der außenstehende Kritiker, der zu seiner Stellung u. U. sogar ohne weiteren Nachweis seiner fach-

lichen Befähigung gelangt war (was für Banck auf keinen Fall zutraf) und sich nun bemüßigt fühlte, den Verantwortlichen der Dresdner Oper Noten zu erteilen. Daß die Ausführungen des Kritikers bestechend, aber falsch waren, weil die Opernsituation in Deutschland gar keine bessere Regelung zuließ als sie in Dresden ohnehin bestand, wußte Wagner und wußten möglicherweise auch die urteilsfähigeren Leser des DRESDNER TAGEBLATTS. In dieser Hinsicht gab Bancks Aufsatz nicht mehr her als einen jener typischen feuilletonistischen Schlagzeilentexte, die als Lesefutter nur für den Augenblick fesseln, denen es aber an tieferer Bedeutung gebricht. Somit hatte Wagner allen Grund, sich darüber zu ärgern, daß ein Mann wie Banck über Dinge sprach, über die er nicht richtig Bescheid wußte oder die er gezielt einseitig darstellte, um Effekt zu erzielen, und aus diesem Grund den Verantwortlichen Maßregeln anempfahl, die gar nicht durchzuführen waren.

Für Wagner lag es nahe, die Unangefochtenheit seiner Stellung im Jahre 1846 nicht in Frage stellen zu lassen. Das Aufwärmen der leidigen Tempogeschichte mochte ihm dazu angetan sein, weil es bei seinen Dresdner Bewunderern das Gefühl wecken konnte, selbst Wagner, dessen TANNHÄUSER von Mal zu Mal beliebter wurde, sei nicht überall das Genie, wie es sich als Opernkomponist und als Beethoven-Gluck-Dirigent offenbarte. Als ihn Schladebach angriff, hielt Wagner still. Einmal war er noch im Amte zu jung, um sich eine journalistische Prügelei mit einem Kritiker leisten zu können, zum anderen mochte er selbst nicht die Minderwertigkeit der besprochenen Mozartaufführungen in Abrede stellen, während die Angriffe, die er im beratenden Gremium der Oper ob dieser Aufführungen erfuhr, so massiv waren, daß ihm Schladebach gegenüber als dem kleineren Übel Schweigen sicher ratsamer schien. Seine eigene Erläuterung, Schladebach sei ihm die Antwort nicht wert gewesen, klang unter diesen Umständen wie eine Schutzbehauptung. Wenn er aber je die Absicht gehabt haben sollte, sich Schladebach öffentlich in Rede und Gegenrede zu stellen, dann erübrigten die nächsten Jahre eine entsprechende Anstrengung; denn Schladebach wurde immer ungefährlicher, je mehr die Inhumanität seiner Schreibart seinen Ruf untergrub und ihn als Gegner bis zur Karikatur seiner selbst schwächte.

Drei Jahre später lagen die Verhältnisse für Wagner günstiger. Die neueren Mozartaufführungen waren vielleicht weniger gut, nicht aber mehr wie die von 1843 und 1844 mißlungen. In Röckel besaß Wagner zudem einen musikalisch unbegabten Kollegen als negatives Gegenlicht, so daß selbst weniger gute Direktionen im Vergleich zu ihm immer noch als Meisterwerke erschienen. Im übrigen war Wagners Ansehen gewachsen, die Berlin-Mißerfolge vom Ende 1847 noch nicht in Sicht. Als dann Bancks prinzipielle Angriffe in einer Dresdner Tageszeitung, und damit auf weit gefährlicherem Boden als die innerfachlichen Streitigkeiten vergangener Jahre weit ab von seinem Wohnsitz, erschienen und Antwort geradezu erheischten, nahm er gewiß nicht zuletzt auch aus Furcht, längst vergessen geglaubte, aber unausgeräumte Zerwürfnisse von 1843 wieder hochgespielt zu sehen, die Gelegenheit wahr, seinen begründeten Einspruch gegen die Unterstellungen in dieser Sache ein für allemal niederzuschreiben und seine ungebrochene Autorität im Beethoven-Dirigieren und Opern-Komponieren für die Tempofrage bei Mozart ins Gewicht zu werfen. Nur sprach aus seinem Aufsatz so viel persönliche Verärgerung, daß darunter seine Glaubwürdigkeit litt, flocht er so viele Invektiven gegen Banck ein, daß er sich trotz der für ihn hoffnungsvollen Voraussetzungen selbst ins Unrecht brachte und am Ende des Streites mehr Prestige verloren als gewonnen hatte.

Dabei verstand es Wagner zunächst recht geschickt, die für den Angriff günstigste Gelegenheit diplomatisch vorzüglich zu nutzen! Er stellte sich, als ginge es weniger um ihn als um die Intendanz und um die Interessen der gemißhandelten Kapelle. Hätte er es dabei bewenden lassen, wäre es mit Sicherheit um Banck geschehen gewesen. So aber wurde das Gegenteil daraus: Intendanz und Kapelle wirkten zu offensichtlich als Alibi zur Selbstrechtfertigung, als daß Wagners vorgebliche Anwaltschaft für sie noch hätte auf Glauben stoßen können. Eher spielte die Intendanz so etwas wie die Rolle des großen Bruders, mit dem man im Notfall den Feind erschreckt. Wagner sah richtig, daß sich seine Gegner in Dresden, nachdem die Schladebachschen Angriffe durch den Erfolg seiner Werke und seines Dirigierens in der Sache selbst als falsch überführt worden waren und Schladebach auch persönlich ein Fiasko nach dem anderen hatte hinnehmen müssen, durch den Banckschen Artikel in ihrer Wagnerabneigung bestätigt fühlen und wieder reger werden konnten und daß nach dem wenig rühmlichen Ausscheiden Schladebachs aus der ABEND-ZEITUNG dem in Dresden ramponierten Kritikeramte durch den auch als Liederkomponisten nicht unbeliebten Banck zu Ungunsten Wagners erneut aufgeholfen wurde. Also versuchte er Bancks Autorität in der Wurzel zu zerstören. Einen nennenswerten Erfolg erzielte er damit nicht; denn Wagners Entgegnung im DRESDNER ANZEIGER war zwar nicht zu schnell geschrieben, wohl aber zu wenig in ihren Auswirkungen bedacht gewesen, als er eingerissene Fehlentwicklungen auf der Dresdner Bühne, wenn auch als allen deutschen Theatern eigen, zugab und damit den Schwarzen Peter, den ihm Banck gerade zugesteckt hatte, an die Intendanz weiterreichte. Neue private Fehden konnten danach nicht ausbleiben. Welcher Intendant hörte schon gerne etwas von Mißständen an seiner Bühne reden! Wagners Boden wurde um so schlüpfriger, als er nicht nur nicht auf journalistisches Verständnis rechnen durfte, sondern zusätzliche Angriffe eher noch herausforderte, die ja auch nicht ausblieben. Sein Aufsatz enthielt eine solche Fülle von Verdächtigungen und allgemeinen Vorwürfen gegen die Kritikerschaft insgesamt, daß er von keiner Zeitung unterstützt werden konnte. Daß Schladebachs inhumane Kritik viel zu den psychologischen Schwierigkeiten der Dresdner Bühne beigetragen hatte, wußte man. Er hatte harmloseste Talente zertreten, noch bevor sie richtig zur Entfaltung gelangt waren, seine pathologische Nörgelei zog eine übelriechende Spur hinter sich her. Trotzdem konnte Wagner keinen journalistischen Beifall gleich aus welcher Ecke erwarten, wenn er Banck zu bedenken gab, wieviel Unheil im Theater gerade durch seinen eigenen Stand ausgelöst worden sei, mochte er nun damit recht haben oder nicht. Die hämischen Stimmen, die sich gegen den Aufsatz erhoben, bezeugten nur, wieviel journalistische Eitelkeit er verletzt hatte. Die Höhe der von Wagner für seine Replik ausgeworfenen Insertionsgebühren auszurechnen (oder nachzuweisen, daß der Aufsatz ebenso viele Wörter enthalte wie das Textbuch zum RIENZI) waren typische, aber keineswegs unerwartete Reaktionen der Asphaltpresse auf eine mit dem Mund bestrittene, aber doch gewußte Richtigkeit von Wagners Voraussetzungen, die eine tatsächlich vorhandene Inferiorität etlicher exponierter Kritiker unterstellten. Über die Gefährlichkeit dieser Seite seines Vorhabens muß sich Wagner klar gewesen sein, anders wäre nicht die ellenlange Entschuldigung zu erklären, die er dem später nicht mit in die GESAMMELTEN SCHRIFTEN aufgenommenen Artikel als versteckte Einleitung voransetzte.

Aus jeder Zeile der Entgegnung sprach Wagners Empfindlichkeit. Er äußerte Verdächtigungen, die er allenfalls hätte im privaten Zirkel von sich geben dürfen, weil der Anlaß

für sie nicht ausreichte; denn die für die Beurteilung allein in Frage kommenden Aufsätze waren ruhig geschrieben, dem Beweis des ersten Anscheins nach ließen sie weder Gereiztheit noch Unsachlichkeit noch den von Wagner unterstellten Neid erkennen — dazu verstand Banck auch sein Handwerk zu gut. Auf solche Aufsätze konnte Wagner, wenn er es unbedingt für nötig hielt, sachlich erwidern; aber offensichtlich gescheiterte Hofamtsspekulationen als Ursache von Repertoire- und Aufführungskritiken zu benennen und die nicht unklugen Artikel mit persönlichem Neid zu begründen stand Wagner unter den gegebenen Voraussetzungen nicht zu. War es unbeweisbar, selbst wenn es stimmte, so war es auf jeden Fall taktisch falsch, weil Wagner auf diese Weise seinem Gegner eine einzigartige Gelegenheit zur Rechtfertigung zuspielte, die richtig ausgenutzt nur noch unangenehmer auf seine Kosten gehen mußte.

Bancks Antwort an Wagner war denn auch ein kleines journalistisches Meisterstück. Ohne Gereiztheit und ohne Schärfe sprach er zu Wagner wie der gönnerhafte Onkel zum ungezogenen Neffen. Da wurde dem Leser zunächst versichert, »die Kritik« — das war er selbst — werde Wagners Artikel weiter nicht übelnehmen und den Komponisten auch künftig ohne Groll begutachten. Banck hat das sogar tatsächlich wahr gemacht. Er hat die Wagnersche Direktion der neunten Symphonie Beethovens nachträglich gerechtfertigt und Schladebach bei dieser Gelegenheit empfindlich bloßgestellt; er hat die von Wagner eingerichtete Fassung der Gluckschen IPHIGENIE immer wieder und über die Maßen gelobt — und gewann dafür nur um so mehr Glaubwürdigkeit, wenn er an RIENZI und TANNHÄUSER kaum ein gutes Haar ließ. Banck war für Wagner zu geschickt. Wenn er Wagner ironisch den *Percy Heißsporn* des Dresdner Theaters nannte, so nahm er Wagner mehr an Autorität als dies zunächst aussah — er machte ihn nämlich lächerlich. Denn eingestandenermaßen litt doch Wagners Umgebung unter Wagners andauernder Aufgeregtheit und seinem nervös übersprudelnden Redefluß, der über die Zuhörer wie eine Naturgewalt hereinbrach. Aus der Bescheidenheit des Anfängers hatte sich das Sendungsbewußtsein des Reformators zu entfalten begonnen. Er war in der Tat der Percy Heißsporn, als den ihn Banck bezeichnete, und selbst Wagner nahestehende Dresdner werden heimlich gelacht haben, als sie im DRESDNER TAGEBLATT den von Banck erfundenen Spitznamen lasen. Banck versicherte in leicht überheblichem Tonfall, niemals an ein Hofamt gedacht zu haben. Wagner irre sich in dieser Hinsicht mehr als er selber zu glauben wage. Das ging gegen Wagners polemisches Hauptargument; aber nicht der Widerspruch widerlegte, sondern die souveräne, glaubwürdig-ironische Art, mit der Banck Wagners Befürchtungen beiseite schob. Banck wirkte überzeugender — das war alles.

Wie geschickt wendete Banck Wagners Argumente gegen diesen selbst zurück, wie geschickt spielte er Kapellmeister und Intendanz gegeneinander aus! Banck machte, was in dieser Lage jeder halbwegs gute Journalist auch getan hätte: er wertete Wagner als offiziellen Sprecher der Intendanz, der er nicht war, und gab seinen Aussagen leichte Nuancenänderungen; und auf einmal sah Wagner zu seinem eigenen Erstaunen seine Ausführungen so gedeutet, als hätte er mit dem Nachweis vom Grund des Übel in der allgemeinen deutschen und nicht in der besonderen Dresdner Theatersituation ausdrücken wollen, die Direktion sei eben deshalb nicht in der Lage, aus eigenen Mitteln eventuell auftretende Mißstände am Theater zu beseitigen. Wagner mußte wie vor den Kopf geschlagen sein.

Dabei hatte Banck zu allem Unglück für Wagner dessen tiefer schwingende, aber für einen königlichen Musikbeamten schwerlich veröffentlichungsfähigen Empfindungen im

Grunde sehr viel besser ausgemessen, als es Wagner lieb sein konnte: seine allgemeine Unzufriedenheit mit der Theatersituation, die man jedoch in Hof- und Direktionskreisen nicht als die einem Genie zustehende aufbauende Kritik zur Schöpfung des eigenen Werkes, sondern als das unrealistische Aufbegehren eines nörgelnden und immerdar nörgelnden Kapellmeisters verstand, der mit allen Glücksgütern, die ihm unverhofft beschieden worden, immer noch nicht zufrieden war und den man deshalb auf seinem eigenen zu organisierenden Gebiete wenig mehr ernst nahm.

Zu allem Überfluß sicherte sich Banck den Zuspruch der nicht leitend Eingeweihten, die doch wußten, in welch unangenehmer Ausnahme sich die Hoftheaterverwaltung Lüttichaus von den Wünschen der Dresdner Stars abhängig machte, so daß die Aufführungen viel zu oft nicht nach einem durchdachten Plane, sondern nach den willkürlichen Ansprüchen der Hauptsänger oder Hauptdarsteller zustande kamen. Wagner konnte schlecht darüber schreiben und von abstellenswerten lokalen Mißständen sprechen, ohne seinen Chef zu verletzen, wodurch er in seiner Entgegnung genötigt war, über recht fragwürdige Praktiken und gefährliche Themen hinwegzuhuschen, wenn auch der Ärger darüber in seinen Beschwerden tiefschichtig mitschwang — und nun spielte Banck auf Wagners wirkliche, ungeteilt echte Vorstellungen vom Zustand des Dresdner Hoftheaters an, die sich von denen seines Generaldirektors Lüttichau weit unterschieden und gar nicht so sehr aus der Begeisterung über die Dresdner Praxis lebten, wie Wagner das seine Leser glauben machen wollte bzw. mußte! Diese Wendung war ein Banckscher Schachzug von existenzbedrohender Gefährlichkeit, über dessen Tragweite erst die Umstände belehrten, in die sich Wagner mit dem von Banck richtig herausgefundenen Gegensatz von äußerlich loyalem Wohlverhalten seiner Bühne gegenüber und der doch nicht ganz verhohlenen Überzeugung von der künstlerischen Fragwürdigkeit eben dieser Bühne gebracht hatte.

Auch andere schwache Stellen in Wagners Antwort pickte Banck sehr viel besser heraus als Wagner das mit dem Banckaufsatz gelang. Wagners etwas mysteriöses Gerede von den schon eingeleiteten Anstrengungen der Generaldirektion zur Besserung der Zustände, von denen niemand so recht wissen konnte, was darunter zu verstehen war, beantwortete Banck mit Ironie, erkannte er doch nur zu gut, daß auch hier das Temperament mit Wagner durchgegangen war und er Änderungen andeutete, die sich nach der finanziellen Lage einer kleinen Feudalstaatsresidenz gar nicht verwirklichen ließen. Die Besetzung aller Rollenfächer mit idealen Künstlern verlor sich im Utopischen oder blieb ein Ideal, dem man sich mehr oder weniger unbegrenzt nähern konnte. Zu erfüllen war es nicht.

Seine Überzeugung nannte Banck ironisch *einseitig praktisch*. Er setzte Wagners Dresdenbestimmung als der ersten deutschen Bühne in Gänsefüßchen, er wollte auch nicht um die Vaterschaft von Plänen geizen, die *mit der Sonne auf- und niedergehen*, obwohl er ihnen, natürlich gleichfalls ironisch, alles Gute wünschte. Aber Banck fügte neue Pläne zu, die alles andere als utopisch waren. Er forderte bspw., den zweitrangigen Dresdner Opernchor durch Engagement besserer Chorsänger aufzufrischen. Bei etwas mehr Gage seien sie leicht zu erhalten und die Kosten für sie ließen sich einsparen, wenn man einige Dekorationen weniger aus Paris bestelle. *Dekorationen klingen nicht* — wer in Dresden hätte ihm da wohl nicht beipflichten wollen! Welcher theaterfreudige Dresdner hätte aber in diesem Zusammenhang nicht auch verstanden, daß sich diese Spitze gleichfalls wieder gegen Wagner richtete, der sich seine TANNHÄUSER-Dekorationen mit viel Überredungskünsten gegen den Willen des Intendanten aus Paris zu beschaffen wußte! Daß die

Oper endlich einen eigenen Regisseur brauche, gehörte mit zu diesen Vorschlägen, wenn auch die Nominierung Eduard Devrients kaum den Beifall des Theaters (höchstens den Wagners) finden konnte. Und schließlich verlangte Banck natürlich sorgsame Vorbereitungen, um eine gleichmäßige Qualität der Opernaufführungen zu gewährleisten. Was hingegen Wagner in Aussicht stellte, alle Gattungen gleich gut zu repräsentieren, lehnte Banck nicht nur deshalb ab, weil es etatmäßig nicht zu verkraften gewesen wäre, sondern weil ein solcher weiterer Ausbau der Oper das Schauspiel endgültig an den Rand des Spielplans gedrängt hätte, was er gerade vermieden wissen wollte.

Auch die beiden letzten Forderungen Bancks: Einführung der Tantieme für Bühnenschriftsteller und Komponisten und Zusammenschluß aller deutschen Bühnen zu einem überregionalen Theaterpensionsfonds, waren keineswegs aus der Luft gegriffen oder unerfüllbar oder auch nur historisch unstimmig. Wer hätte zu diesem Zeitpunkt dem neuen Kritiker in solchen Anliegen widersprechen wollen! Noch einige spöttische Bemerkungen über die von Wagner beschworene *rastlose Thätigkeit* der Theaterintendanz — dann war Banck am Ende einer Auseinandersetzung angelangt, die Wagner nicht viel Nutzen gebracht hatte. Zu allem Überfluß kam auch noch der Zufall Banck zu Hilfe, indem er ihm erlaubte, die Schlußerwiderung gegen Wagner ausgerechnet in eine Rezension über eine Reißiger-Oper einzubauen, die SCHIFFBRUCH DER MEDUSA hieß. Diesen Effekt, dem Ganzen den letzten, ironisch-satirischen Pfiff zu geben, ließ sich Banck natürlich nicht entgehen — nach einer Versicherung an die Leser, nur richtige Kritiken liefern, gegen unnötige, der Kunst nichts nützende Ausgaben Stellung nehmen und keine Künstler loben zu wollen, die unbrauchbar oder überflüssig seien, mit dem mokanten Satz zu schließen: *Nun zu einem andern Schiffbruch . . .*

Fünftes Buch

BILANZEN

Erster Abschnitt

Organisatorisches

Erstes Kapitel

Erstrittene Einzelerfolge

I. Der Begrüßungsempfang in Pillnitz

Neue ernstzunehmende administrative Schwierigkeiten seit den anhaltenden Mozartdisputen des Jahres 1843 und den königlichen Beschwerden über vernachlässigten Dienst handelte sich Wagner im August 1844 ein, als er auf eigene Faust eine musikalische Begrüßungsfeier für den mit großen Ehren aus England heimkehrenden sächsischen König vorbereitete. Lüttichau war außer sich vor Zorn, Reißiger über Wagners Unkollegialität tief empört.

Da außer den allgemein gehaltenen Begrüßungsberichten der Zeitungen über die internen Vorgänge keine weiteren Unterlagen vorliegen, mag hier Wagners eigenwillige Darstellung folgen. *In dieser Stimmung, die auch mich ganz und gar einnahm, erfuhr ich, daß man dem zurückkehrenden Fürsten in Leipzig einen besondern, durch Mendelssohns musikalische Mitwirkung zu verherrlichenden Empfang bereite. Ich frug nach, was man in Dresden zu tun gedenke, und erfuhr, daß der König bei seiner Heimkehr Dresden gar nicht berühren und sogleich auf seinen Sommersitz nach Pillnitz sich wenden werde. Nach schneller Überlegung mußte mir dieser Umstand für meinen Wunsch, dem König eine herzliche Empfangsfreude zu bereiten, günstig erscheinen, da ich als Königlicher Diener einer in Dresden vorgebrachten Huldigung den Anschein einer offiziellen Parade zugezogen hätte, welche wohl unstatthaft dünken mußte. Ich faßte den Gedanken, alles, was blasen und singen konnte, schnell zusammenzuwerben, um mit allen am Morgen nach der Ankunft ein eiligst von mir zu verfertigendes Empfangslied vorzutragen. Nun traf ich auf die besondern Schwierigkeiten, daß mein Generaldirektor Lüttichau auf einem seiner Landgüter abwesend war; mit meinem Kollegen Reissiger mich zu verständigen, hätte außerdem Verzögerungen herbeigeführt und das Unternehmen in das eben zu vermeidende Geleis einer offiziellen Ovation geführt. Da keine Zeit zu verlieren war, wenn irgend etwas zustande kommen sollte — denn die Ankunft stand an einem der nächsten Tage bevor —, so nahm ich meine Qualität als Dirigent der Liedertafel zu Hilfe, forderte an ihrer Spitze Sänger und Musiker auf, und lud auch die Mitglieder des Theaters sowie der Kapelle vertraulich ein, sich anzuschließen. Schnell fuhr ich nach Pillnitz, um mit dem fungierenden Hofmarschall, der mein Unternehmen sehr freundlich begünstigte, die nötige Verabredung zu treffen. Während dieser kurzen Hin- und Herfahrt fand ich allein die Zeit, meine Verse zu dichten und in Musik zu setzen, denn nach Haus gekommen mußte ich sogleich schon alles dem Kopisten und Lithographen übergeben können. Die angenehme Hast in der sommerlichen Luft,*

in der lieblichen Gegend, // mit der herzlichen Liebe zu einem deutschen Fürsten, die mir dieses dringende Vorhaben eingab, brachte mich in die erregte Stimmung, in welcher ich die melismischen Formen des Tannhäuser-Marsches fand, welche in diesem Königsgruße sich kenntlich machten, um dann bald die breitere Ausbildung zu gewinnen, durch welche sie mir in jenem Marsche zu meinem bisher populärsten Stücke verhalfen. Bereits andern Tags mußte alles mit 120 Musikern und 300 Sängern probiert werden: ich hatte mir erlaubt, diese ganze Masse auf die Bühne des Hoftheaters zu bestellen; dort ging alles sogleich vortrefflich; alle hatten ihre Freude daran, und ich nicht minder, als ein Bote des Generaldirektors erschien, der plötzlich in die Stadt gekommen war und mich zu einer Besprechung verlangte. Herr v. Lüttichau war über mein eigenmächtiges Verfahren in dieser Angelegenheit, von welcher er noch rechtzeitig durch Freund Reissiger benachrichtigt worden war, über alle Maßen aufgebracht; hätte er seine Freiherrnkrone auf dem Haupte getragen, sie würde ihm bei dieser Gelegenheit heruntergefallen sein. Namentlich daß ich direkt mit einer Hofbehörde unterhandelt hatte und ihm auch berichten mußte, daß meine Unterhandlungen außerordentlich schnell zu einem günstigen Ziel geführt hätten, versetzte ihn in größten Zorn, da seine Wichtigkeit ja darin bestand, alles auf solchen Wegen zu Erreichende als grenzenlos schwierig und umständlich darzustellen. Ich war erbötig, sofort alles abzubestellen: das erschreckte ihn nun wieder; ich fragte, was denn sein Wille sei, wenn es denn doch vor sich gehen sollte: darüber schien er sich nicht klar zu sein, nur fand er es sehr unkollegialisch von mir, daß ich nicht nur ihn, sondern auch Reissiger bei diesem Vorhaben übergangen habe. Ich erklärte mich sogleich bereit, meine Komposition wie die Direktion des Stückes an Reissiger abzutreten: das war ihm nun auch wieder zu viel, denn im ganzen, das wußte ich wohl, machte er sich aus Reissiger nichts. Das unangenehmste war ihm, daß ich die Angelegenheit gerade durch den Hofmarschall von Reitzenstein zustande gebracht hatte, welcher sein persönlicher Feind war: ich wisse gar nicht, was er von diesem oft für Schikanen auszustehen habe. Diese gemütlichen Ergüsse erleichterten es mir, dem bedrängten Hofmann eine fast ungeheuchelte Rührung zu bezeigen, welche denn seinerseits mit einem achselzuckenden Gehenlassen der unangenehmen Geschichte erwidert wurde.

Aber Wagner hatte sein Ziel erreicht, noch bevor seines Vorgesetzten und seines Kollegen Empörung verrauchte. Wie so oft verbanden sich auch bei diesem Anlaß Neigung und Taktik: Neigung, weil Wagner den König wirklich verehrte und der Drang, ihm nach einer so aufregend erfolgreichen Reise eine Freude zu bereiten, ein glaubwürdiges natürliches Bedürfnis war — Taktik, weil Wagner alle Veranlassung hatte, nach den verschiedentlichen Beschwerden Friedrich Augusts II. über seine Amtsführung wieder eine Leistung zu erbringen, die das etwas abgeblaßt scheinende königliche Wohlwollen auffrischte. Deshalb konnte er zunächst weder Lüttichau noch Reißiger gebrauchen, wobei Lüttichaus Abwesenheit den dürren Beweggründen im Rennen um die königliche Gunst sowohl das vordergründige Alibi für die spätere moralische Rechtfertigung dem Vorgesetzten gegenüber wie überhaupt erst die Aussicht auf ein Gelingen des Unternehmens sicherte; denn Wagner drängte mit gutem Grund auf (s)eine Privatinitiative bei der Morgenfeier in Pillnitz, weil eine offizielle Begrüßung die zu erwartenden Ehren nicht mehr auf ihn allein, sondern auf das ganze Institut verteilt hätte. Der vom Hof favorisierte Wagner wollte dem Hof auf seine Weise schmeicheln, was ihm gelang — die Königin muß noch in späterer Zeit von dieser feierlichen Überraschung geschwärmt haben. Die Sänger bekamen ein Frühstück, König und Königin zeigten sich außerordentlich gnädig und die Zeitungen füllten sich mit lobenden Berichten. Die Ehre fiel ganz auf Wagner, obwohl er unter dem Eindruck der Lüttichauschen Vorwürfe den Stab an Reißiger abgetreten hatte, damit er seine, Wagners, Komposition leite, was Wagner späterhin weitere Gelegenheit gab, Lüttichau vertrauliche Worte über Reißigers Charakterlosigkeit in den Mund zu legen. Über die Kehrseite der geglückten Aktion las man zwischen den Zeilen, sofern man schon etwas über bestehende Unstimmigkeiten aufgefangen hatte; jedenfalls berichtigte die LEIPZIGER ZEITUNG ihre Privatmitteilung über die am 12. August 1844 gebrachte Morgenmusik in Pillnitz wenige Tage später mit einem Nachwort über die Leitung Reißigers und die Teilnahme weiterer Ensembles als der ursprünglich genannten. Die Staatszeitung reichte also Informationen nach, die nicht nur Bitterkeiten ausräumen und als Akte der Genugtuung Reißiger vor der Bloßstellung in der Öffentlichkeit bewahren, sondern auch die durch Wagner ausgelöste Verteilung königlicher Gnaden möglichst vielen zugute kommen lassen sollten. Daß die Brockhaus-Zeitung gleich von Anfang an sehr genaue Meldungen gab, ließ nicht den Verdacht aufkommen, als wolle Wagner weiterhin alle Ehre für sich allein in Anspruch nehmen, was er nach erreichtem Zweck sowieso nicht mehr nötig hatte. Diejenigen, auf die es ankam, also die Mitglieder des Hofes, um deren Meinung es Wagner in diesem Falle ausschließlich ging, wußten schließlich, wem die unerwartete und erfreuliche Königsdemonstration eingefallen war. Daß in den Zeitungen auch Reißigers gedacht wurde und die Sache nun doch einen wenigstens halboffiziellen Charakter annahm, brauchte Wagner daraufhin nicht mehr zu berühren. Die Ironie, mit der er viele Jahre später die Pillnitzer Morgenfeier abhandelte, verriet noch im Nachhinein die Zufriedenheit des erfolgreichen Strategen, der — ohne die Ziele zu nennen — erreicht hatte, was er wollte.

Ein Kommentar über den von ihm gegebenen Kommentar erübrigt sich. Als ob Wagner nicht gewußt hätte, daß der Pillnitzer Hofmarschall Lüttichaus Feind war, und er nicht diese Gegnerschaft vielmehr gerade einkalkulierte, um auf leichtere Art zum von Lüttichau möglicherweise versperrten oder doch nur unter Bedingungen freigegebenen Ziel zu gelangen, wenn er dem einen Höfling willkommene Gelegenheit bot, dem anderen Ärger zu bereiten! Als ob es Wagner nicht möglich gewesen wäre, sich mit Reißiger zu verständigen! Es ging doch auf einmal nach der Auseinandersetzung mit Lüttichau! Aber da hatte Wagner ja auch schon die Entscheidung vorweggenommen und seinen Intendanten und Kollegen vor (fast) vollendete Tatsachen gestellt: die Idee war geboren, die Ausführung genehmigt, die Komposition geschrieben und ihre Einstudierung in vollem Gange. Es gab kein Zurück mehr, nicht einmal Änderungen oder anderweitige Eingriffe ließen sich noch machen. Die Pillnitzer Morgenmusik war zum Zeitpunkt der Lüttichauschen Vermittlung eine längst von allerhöchster Seite erwartete Huldigung geworden — alles übrige blieb ohne Belang. Wenn Wagner dazu noch im Stillen den Wunsch gehabt haben sollte, seinen Intendanten ein bißchen zu ärgern und ihn erstmals von seiner organisatorischen Selbständigkeit zu überzeugen, so dürfte ihm auch das in mehr als reichlichem Maße geglückt sein.

II. Die Weber-Translokation

Auch die Überführung der Gebeine Carl Maria v. Webers aus der Moorfields-Kapelle der Londoner Paulskirche auf den katholischen Friedhof Dresdens im Dezember 1844 war ein Testfall: für den Taktiker Wagner, sich erneut gegen alle auftürmenden Schwierigkeiten durchzusetzen, für seine Kollegen, mit unangenehmer werdenden Spannungen fertigzuwerden, und für die Anhänger Wagners, seine Geschicklichkeit in der Verschleierung eigener und fremder Initiativen zu bewundern und sich historische Tatbestände in der wunschverfärbten Erinnerung auf eigene Weise zurechtzulegen.

Die zeitgenössische Berichterstattung meldete über den Anteil, den Wager an der Sache hatte, nur wenig Verbindliches. Nicht mehr ging daraus hervor, als daß Wagner bei der Überführung zugegen war, daß er zu ihrem Zweck einen Trauermarsch bzw. Trauergesang über Motive aus Webers EURYANTHE komponierte und am Grabe eine allseits mit großer Rührung aufgenommene Rede hielt. Was darüber hinaus an Verdienstverteilung bekannt wurde, entstammte den Eigenzeugnissen Wagners. Die Initiative der Translokation, wie die Überführung im zeitgenössischen Sprachgebrauch hieß, auf Wagner zurückzuleiten, fiel aus gutem Grund keinem Berichterstatter ein. Die riesige Literatur, die sich später über diesen Gegenstand bildete und Wagner zum eigentlichen Verantwortlichen für den berühmt gewordenen Akt nationaler Pietät erklärte, bezog ihre Kenntnisse in erster Linie aus einem von Wagner herrührenden Aufsatz vom Jahre 1870 — und daß er die Seele der Translokation gewesen sein wollte, wurde erstmals aus einem von Tappert 1877 veröffentlichten Brief bekannt, den er im Juni 1845 an Gaillard gerichtet hatte. Dort beschwerte sich Wagner unter anderem deshalb über die zeitgenössische Presse, weil sie sein Wirken um die Weber-Translokation übergangen habe, die er ausschließlich als sein Verdienst für sich in Anspruch nahm.

Nun hat aber die zeitgenössische Presse keineswegs über die Weber-Translokation geschwiegen, im Gegenteil, die z. T. als Reportagen angelegten, vom Thema her journalistisch dankbaren Rückführungsberichte zählten zu den längsten Musikreferaten der vierziger Jahre, die schnell die Runde durch alle etwas auf sich haltenden deutschen Blätter machten. Aber in keinem selbst der informativsten Artikel wurde auch nur ein Wort über den besonderen Anteil Wagners an diesem Unternehmen laut. Die Blätter nannten überhaupt niemanden mit Namen, sie teilten keine Verdienste aus und sprachen sie niemandem ab. Diese Translokation galt eben nicht als die Tat eines Einzelnen, sondern als das durch Einzelne befriedigte Bedürfnis vieler, das allmählich unabweisbar geworden war.

Die Berichterstatter erinnerten deshalb auch an den jahrelangen Streit um Zulässigkeit und Unzulässigkeit der Heimführung, der schon zu voller Härte entbrannt war, als man in Dresden nicht einmal über den Namen Wagners Bescheid wußte; denn lange vor Wagners Kapellmeisterzeit drangen Nachrichten über eine ziemlich achtlose Niederlegung des Webersarges nach Dresden. Bald erhoben sich Stimmen, die den befürchteten Verlust des unter vielen anderen Sarkophagen herumstehenden Sarges mit den Gebeinen Webers zum Anlaß von Überführungsforderungen nahmen. Schon 1841 erließ Dr. Gambihler seinen Aufruf in der EUROPA. Ihm folgte am 16. Februar 1841 Dr. Schäfer in den SÄCHSISCHEN VATERLANDS-BLÄTTERN. Unter dem 4. März 1841 machte Ferdinand Heine im DRESDNER ANZEIGER den Vorschlag zu einer Subskriptionseröffnung, die dem Überführungsunternehmen die nötigen Gelder verschaffen sollte. Der Buchhändler Arnold legte die Subskription aus, die Handlungen Meser, Rotter und Küstner in Dresden und Leipzig schlos-

sen sich an. Wiederum vierzehn Tage später, am 14. März 1841, stellte Dr. Schäfer in einer der Sitzungen der DRESDNER LIEDERTAFEL den mit Beifall aufgenommenen Antrag, zu Gunsten der Translokation ein Konzert zu geben. Es fand bereits am 26. März 1841 statt und erbrachte den sehr respektablen Gewinn von 391 Talern, der nur dadurch in dieser Höhe zustande kam, daß das Benefizkonzert in der Dresdner Öffentlichkeit auf starke Teilnahme stieß und alle Mitwirkenden, Saalbesitzer, Drucklieferanten und Arbeiter auf Honorare, Bezahlungen und Löhne verzichteten. Dann stockte das Unternehmen. Die erzielte Summe reichte nicht aus, die Überführung zu finanzieren, deren Notwendigkeit die inzwischen aus London eingeholten Gutachten sogar bestritten. Zum religiös und politisch begründeten Widerstreben des Hofes gegen die beabsichtigte Translokation traten damit auch schwerwiegende sachliche Argumente, so daß es nicht gelang, den Hof zu einer finanziellen Spende zu bewegen. Reibereien im Komitee selber engten außerdem den Handlungsspielraum der Initiatoren erheblich ein. Dr. Schäfer, ein eigenwilliger, aufbrausender Mann, zerstritt sich bald auch mit denen, die sich um die Überführung bemühten, und schließlich sah er sich genötigt, auf eine weitere Mitwirkung im Komitee zu verzichten. Damit hatte das Unternehmen seinen temperamentvollsten Anwalt verloren und mußte als vorerst unausführbar bei Seite gestellt werden. Die beiden großen Männergesangsfeste von 1842 und 1843, die die Kräfte gerade der tatendurstigsten Fürsprecher der Translokation anderweitig übermäßig in Anspruch nahmen, besorgten ein Letztes, die Angelegenheit ruhen zu lassen.

Erst drei Jahre später brachte der Sekretär des preußischen Generalkonsuls in London, Ferdinand Pickert, mit einem Schreiben an Webers Witwe Caroline die Sache wieder ins Rollen. Die übriggebliebenen Mitglieder des ehemaligen Komitees sahen sich dadurch veranlaßt, den Gedanken einer Translokation erneut aufzugreifen, und jetzt kam auch Wagner hinzu, der in Dresden gerade Kapellmeister geworden war und mit Webers Witwe in Verbindung stand. Der Freund der Weberfamilie und Komponist F. W. Brauer gab Wagner den Anstoß, sich um die Heimführung zu kümmern, und Wagner besorgte das dann auch mit der ihm eigenen ausschließenden Hartnäckigkeit. Es wurde ein neues Komitee gegründet, dem auch Wagner, sei es als Vorsitzender, wie er selbst behauptete, sei es als Beisitzer angehörte. Der Weberbiograph und einzig überlebende Sohn Webers, Max Maria von Weber, zählte 1864/66 die Komiteemitglieder zweimal auf und widersprach sich dabei: in der lebenden Seitenkolumne in der auch von Wagner her bekannten Reihenfolge (Wagner, Hofrat Dr. Schulz, Advokat Flemming, Brauer, Prof. Löwe, F. Heine, Bankier Lötze), im Buchtext jedoch in einem Wagner bloß miterwähnenden Verweis, wie er Wagners Einsatz auch nur am Rande und keineswegs mit dem Akzent vermerkte, den Wagner selbst der Sache gab.

Mehr sagte Weber mittelbar in den sich der Translokation anschließenden Denkmalsstreitigkeiten. Auch diesem rasch gebildeten Komitee gehörte Wagner an. Am 16. Dezember 1844, also ein Tag nach der Beisetzung, erschien der von Wagner mitunterzeichnete Aufruf, Beiträge für ein Weber-Denkmal zu stiften *, dem allerdings nur die Hoftheater

* Vorsitzender war der Direktor des Antikenkabinetts, Schulz, ein prominenter Mann, der am Grabe Webers gleichfalls eine Ansprache hielt. Wagners Name stand ohne Funktions- oder Rangbezeichnung zuunterst der Reihe.

von Berlin, Dresden und München sowie eine Nürnberger Privatunternehmung Folge leisteten **. Die Summe reichte nicht, und die Revolutionsjahre brachten weitere Versuche zur Ruhe. In Max Maria v. Webers Darstellung hieß es bei diesem Anlaß, *eines der feurigsten Comité-Mitglieder* habe fliehen müssen. Gemeint war damit natürlich Wagner, an dessen Stelle Reißiger trat, den Max Maria als *weit weniger beeifert zu Weber's Ehre zu wirken* charakterisierte. Damit erschöpften sich aber auch schon die Mitteilungen der ernst zu nehmenden Zeitgenossen.

Der Plan einer Überführung wurde jedenfalls schon lange vor Wagner, wenn auch erfolglos besprochen. Wagner behauptete, des Königs Weigerung sei religiös bedingt gewesen, was an sich nicht unglaubwürdig war, weil für den überzeugten Katholiken damals noch das Begräbnis mit der Einsegnung des Toten vor dem Altare endete; die eigentliche Beerdigung blieb ein unsymbolischer Formalakt ohne tiefere Bedeutung. Das allgemeine religiöse Unbehagen an einer Translokation traf sich im Falle Webers jedoch mit nicht weniger gewichtigen anderen Bedenken, die allein sich in der zeitgenössischen, durchweg protestantischen und für katholische Begräbnisvorstellungen wenig aufgeschlossenen Presse spiegelten: man fürchtete eine zu peinliche Wiederholung des lächerlichen Chauvinismus, wie er sich gerade erst in Frankreich aus Anlaß der Überführung von Napoleons Gebeinen ausgetobt hatte, und man wollte nicht zu diesem fragwürdigen französischen Spektakel in eine verdächtige Nachbarschaft geraten — wobei offen bleiben muß, wieweit hier die politischen Argumente von 1844 auf die Vorgänge von 1841 zurückdatiert wurden, um das auf die Dauer nicht schlüssige religiöse (oder fiskalische) Widerstreben des Königs politisch zu sichern; denn als man zum erstenmal eine Translokation anregte, gab es noch keinen wirklich zu fürchtenden deutschen Nationalismus, wie er einige Jahre später dem Unternehmen zu Hilfe kam.

Alle über die religiösen und politischen Vorbehalte hinausgehenden Einwände, insbesondere diejenigen, die die wirtschaftliche Absicherung betreffen, sind allein durch das nicht ganz ohne Vorsicht zu verwertende Zeugnis Wagners überliefert worden. Finanzpolitische Überlegungen lagen allerdings nahe. Es galt für die Verantwortlichen auf der Regierungsseite, die cameralistischen Folgen zu durchdenken. Mit der Freistellung der nicht unbeträchtlichen Mittel aus dem Staatshaushalt oder der königlichen Privatschatulle zum Zwecke der Rückführung Webers wären zweifellos Entscheidungen über naheliegende Ansprüche anderer Familien präjudiziert worden, deren Mitglieder gleichfalls außerhalb Dresdens hatten beerdigt werden müssen. Für das Jahr 1844 war da in erster Linie an den 1842 verstorbenen Morlacchi zu denken.

Aber in Wagners Bezeugungen mischten sich zu viele fremd klingende Untertöne; denn die in den vorangegangenen Jahren treibende Persönlichkeit war auch nach seiner Schilderung nicht er, sondern der gleichfalls dem Komitee angehörende Männerchordirigent Prof. Dr. Löwe. Max Maria v. Weber dagegen berichtete, daß in erster Linie der durch Übereifer schließlich scheiternde Dr. Schäfer die Sache voranbrachte. Wer also sagte die historische Wahrheit? Nach der Darstellung Wagners veranlaßte Löwes Erfolglosigkeit die Verantwortlichen, sich hinter den unternehmungslustigen neuen Kapellmeister zu

** Auch hierbei verzichteten die Mitwirkenden auf ihre Honorare. Lediglich die schwedische Erfolgssängerin Jenny Lind ließ sich in Berlin für ihre Agathen-Rolle bezahlen, was zu einem kleinen Skandal führte.

stecken, dessen Verehrung für Weber bald zu bemerken war, und der im Hause der Witwe verkehrte, die ihm zur Annahme der Kapellmeisterstelle mit zugeraten haben soll. Wahrscheinlicher ist, daß Wagner Schäfer gar nicht mehr kannte und wenig oder nichts von ihm wußte und somit über Löwes, nicht Schäfers Mißerfolg den eigenen Erfolg buchen mußte.

Wagner ließ sich, nach seinen Worten, zum Vorstand der kleinen sitzungsfreudigen Gemeinde wählen, richtete sein Augenmerk klugerweise aber mehr auf eine Unterstützung durch das Berliner Hoftheater als durch die eigene Heimatbühne, die sich neu zu verpflichten der Weberkreis mit Wagners Aufnahme wahrscheinlich bezweckt hatte. Aber Wagners geniale Fähigkeit klugen taktischen Operierens ließ ihn auch hier nicht im Stich. Über die richtig eingeschätzte Honorigkeit des romantisch gebildeten preußischen Königs wie die Generosität Meyerbeers gedachte er gewiß Dresden moralisch unter Druck zu setzen; der Erfolg gab ihm Recht. Preußens aufblühender Historismus war für ein Unternehmen wie das der feierlichen Rückführung der Gebeine Webers ein besser begünstigter Boden als Sachsen, vielleicht der begünstigste überhaupt in Deutschland, und erst als er die Nachricht von der bevorstehenden Benefizveranstaltung in Berlin erhalten hatte, fühlte sich Wagner wirklich stark, energischer nun auch in Dresden aufzutreten. Mit gutem Recht konnte er dem von der Sache gar nicht erbauten Lüttichau erklären, die vom König nicht zu verbietende Privatinitiative in der Translokationsangelegenheit habe inzwischen so bedeutende Ausmaße angenommen, daß eine Hemmung durch die Dresdner Intendanz nicht mehr möglich und ein weiterer Widerstand durch den König eher geeignet sei, böses Blut zu erregen, nachdem in Berlin schon ein Weber-Benefiz vorbereitet werde. Das also war der unschlagbare Schachzug Wagners, Dresden offiziell von der Angelegenheit erst in Kenntnis zu setzen, als ihm die Berliner Zusage vorlag. Das brachte auch wirklich die Entscheidung. Jegliches weitere Widerstreben der Intendanz erschien in solchem Lichte gesehen unnütz, ja schädlich; daß der König von Sachsen versuchen werde, auf diplomatischem Wege über den König von Preußen Meyerbeer vom Benefiz abzuhalten, stand nicht zu erwarten. Dazu war das von Berlin aus begünstigte Unternehmen für Dresden denn doch wieder nicht wichtig genug. Im Gegenteil, nach dem in Berlin beschlossenen Benefiz, das den beträchtlichen Erlös von 2000 Talern erbrachte, und dem sich einige kleinere Bühnen anschlossen, konnte auch der Dresdner Hof nicht länger mehr zurückstehen. Das Dresdner Hoftheater gesellte sich endlich den Finanzierenden zu, und damit war der glückliche Ausgang der Translokationsanstrengungen entschieden.

Wagner gab demnach weder den Anstoß zur Translokation noch leitete er die erste wirtschaftliche Sicherung in die Wege, wohl setzte ihn die Webergruppe nach ihren eigenen Fehlschlägen gezielt in ihr Komitee ein, um über den königlichen Kapellmeister Intendanz und Hof vielleicht doch noch umzustimmen oder wenigstens aus der jugendlichen Begeisterungsfähigkeit des neuen Mannes weitere Anstöße zu erfahren. Wagners Organisationstalent, seine bekannte Hartnäckigkeit sowie seine zahlreichen Verbindungen bewerkstelligten dann, was man jahrelang vergeblich erhofft hatte: die Mittel reichten endlich, Webers Leiche zu überführen — und Wagner bekam am Grabe erneut Gelegenheit, sein poetisches Talent sprühen zu lassen. Daß er sich dabei eine Menge neuer Gegner einhandelte, störte ihn weiter nicht. Die imponderabilen Zwischentöne, die sich in Wagners spätere Darstellung einschlichen, kennzeichneten die Stimmung des siegreichen Kapellmeisters für das Jahr 1844 gewiß in noch viel größerem Maße. Da war der mit Genugtuung offenbarte Stolz, daß ihn der Intendant aus mancherlei voraufgegange-

nen Zwischenfällen zu scheuen gelernt habe — das bezog sich wohl hauptsächlich auf die Mißhelligkeiten um die Pillnitzer Morgenmusik — und es jetzt nicht wage, ihn unter Berufung auf sein Dienstverhältnis offiziell zurückzubeordern; da war die nur schwer verhohlene, etwas selbstgefällig-abfällige Befriedigung über den Erfolg seiner Taktik, den Dresdner Hof auf dem Umweg über den Berliner Hof diplomatisch matt zu setzen und ihn zur Preisgabe seiner Position zu zwingen. Am Ende steckte der Hof, nicht Wagner zurück, und Wagner freute sich dessen vielleicht ein bißchen zu sehr. Wenn er weiter überlieferte, Lüttichau habe ihn nach erfolgter Translokation gelobt und das Unternehmen nachträglich von ganzem Herzen gutgeheißen, so klang das, als wolle er sich in dem Bewußtsein sonnen, wieder einmal recht gehabt zu haben. Wie folgenschwer er hier bereits in das Räderwerk der politischen Maschinerie eingegriffen hatte, ahnte er damals wohl kaum.

Denn daß die Rückführung wesentlich unter nationalistischen Vorzeichen erfolgte, die Wagners Vorhaben vorrangig unterstützten, stand außer Zweifel. Das Verdienst, von dem Wagner meinte, es müsse ihm allein zustehen, war nicht zuletzt ein Verdienst der glücklichen Stunde, im richtigen Augenblick gekommen zu sein. Weber galt seiner Zeit als der deutscheste, weil volkstümlichste Musiker schlechthin, in dem sich satztechnische Gediegenheit und Verständlichkeit vereinten. Nach den Befreiungskriegen wirkten bestimmte Teile seiner Musik wie Ventile einer um sich greifenden Gemütsstimmung, so daß sich Deutsche aller Schichten in seiner Musik wiedererkannten. Seine letzte Ruhestätte in London zu wissen, mochte man daher leicht als Nationalschande umwerten, sofern die Zeichen danach standen. Daß zwischen Weber und Morlacchi nicht nur ein künstlerischer Qualitäts-, sondern vor allem ein nationaler Symbol-Unterschied bestehe, suchte Wagner in seiner Grabrede, die die Zeitgenossen nicht zuletzt deshalb tief beeindruckte, weil sie gleichzeitig (s)eine glänzende, gezielte Rechtfertigungsrede über ein nicht unbestrittenes Unternehmen war, ganz hart herauszustellen. *Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du!* wurde ein Satz, der die nationalistische Propaganda für mehr als ein Jahrhundert befruchtete, und jedermann wußte, wen Wagner meinte, wenn er sich gegen die Kritiker der Überführung wandte: *Wer will uns tadeln, wenn wir wollten, daß Deine Asche auch ein Teil . . . der lieben deutschen Erde sein sollte?* Tadeln wollten der Hof, der König, der Intendant, denen die in den letzten beiden halben Jahren in Deutschland aufbrandende nationalistische Welle unheimlich war und in den Beweggründen unverständlich blieb. Wenn Lüttichau Weber und Morlacchi in einem Atemzuge nannte, um für seine Translokationsverweigerung einen fiskalischen Grund zu haben, so ignorierte er in Wahrheit nur den nationalen Gedanken, der das Unternehmen erfüllte. Der König insbesondere vertrat sächsische, nicht deutsche Interessen, er fühlte sich als Sachse, erst in zweiter Linie als Deutscher, und er handelte bis zum bitteren Ende danach — aus diesem Grunde sollte nur wenig mehr als vier Jahre später die Revolution ausbrechen. Die sich der Translokation verschrieben hatten, dachten entschieden anders. Es waren dieselben Männer, die ein gemeinsames Deutschland erstrebten, das der König und sein Kabinett ablehnten, weil es sie die Macht kosten und ihrer landesherrlichen Standes- und Staatspolitik ein Ende bereiten mußte. Als ob ausgerechnet der langjährige Weber-Befürworter Lüttichau wirklich so naiv gewesen wäre, das Faktum einer Weberrückführung mit der Hypothese einer vielleicht verlangten Rückführung Morlacchis (der 1841 noch lebte!) auf eine Ebene zu setzen und das Problem ausschließlich kaufmännisch zu sehen, wie Wagner seinen späteren Lesern weismachen wollte; als ob er Musikant gleich

Musikant und im toten FREISCHÜTZ-Komponisten nichts anderes mehr denn einen fiskalischen Stellenwert gesehen hätte — und selbiges nicht vielmehr vorschob, um das insgeheim befürchtete Übel nicht benennen zu müssen: das flackernde nationalistische Fieber, das dabei war, den ganzen Staatskörper zu erschüttern!

Chronologisch paßte das gut zusammen. Als sich Webers Witwe erstmals um die Rückführung bemühte, ging es ihr um die Pietät, dem König ums religiöse Bedenken. Die Frau wollte das Grab ihres verstorbenen Mannes in der Nähe wissen, den König hinderten die Vorstellung, einen Katholiken zweimal kirchlich beerdigen zu müssen oder möglicherweise einem theologisch bedenklichen Leichenkult Vorschub zu leisten, vielleicht tatsächlich auch die Angst, einen Präzedenzfall zu schaffen. Als das von Lüttichau an Ort und Stelle in London eingeholte Gutachten zudem die Gefahr eines Verlustes oder einer Zerstörung des Webersarges in Abrede stellte und die Notwendigkeit einer Translokation aus diesem Grunde verneinte, bestand für die Behörde noch weniger Veranlassung, der an sich nicht unbilligen Forderung Caroline Webers stattzugeben. Ihre Bitte um finanzielle Unterstützung wurde abgeschlagen. Nachdem das, was Frau Weber und ihre Freunde erwirtschafteten, nicht ausreichte, die Rückführung privat zu finanzieren, war das Unternehmen gescheitert. Als Jahre später Wagner die Sache in die Hände bekam, hatte sich die politische Situation im Reiche grundlegend geändert. Jetzt war die Weberrückführung nicht mehr bloß Ausdruck familiär eingegrenzter Pietät, sondern enthielt jenes nationalistische Moment, das es zuließ, die Weberaffäre zu einem nationalen Akt hochzuspielen. Genau das machte Wagner aber, und er brauchte sich dafür nicht einmal besonders anzustrengen, weil ihn ohnehin die nationalistische Welle trug. Sie zwang zugleich die ehemaligen Gegner der Translokation, sich vorzusehen, um von der neuen Strömung nicht unvermutet weggespült zu werden.

Wagner war für seine Sache ausgewiesen, als er sich in das neu aufgegriffene Unternehmen einließ. Sein Enthusiasmus für Weber verschaffte ihm die nötige Glaubwürdigkeit, sein Umgang mit den Nachfahren die nötige Autorität und seine Aufnahme in das Weberkomitee die nötige Legalität für die folgenden Schritte, während das sich ausbreitende nationale Empfinden jenen imponderabilen Druck in der Lebensatmosphäre erzeugte, dem man sich nicht mehr entziehen konnte. Wagner hat später Lüttichau allerhand Übles nachgesagt. Das meiste davon ließ sich nicht bestätigen. In einem jedoch leitete ihn sein Empfinden wohl richtig: daß Lüttichau für das Weber-Vorhaben an sich wenig Verständnis hatte. Lüttichau zählte zu den Mitgliedern des Hofstaates, denen die nationalistisch-patriotischen Denkkategorien der neuen Zeit fremd waren und die sich erst an den Gedanken gewöhnen mußten, ausgerechnet einen deutschen Komponisten, auch wenn er mehr als jeder andere die deutsche Seele dieser Zeit erlebt und ausgesprochen haben sollte, als nationales Symbol zu erfahren, das nur deutschem Boden vorzubehalten sei, einen Komponisten zumal, den sie selber noch gekannt hatten.

In dieser zeitbedingten nationalpolitischen Schwenkung begründete sich Wagners heißblütige Kraft wie sein endlicher Erfolg. Als er das Unternehmen in die Hand nahm, gab es in Deutschland einen selbstbewußt gewordenen Nationalismus, auf den sich Wagner stützen konnte und der seinen glücklosen Vorgängern fehlte. Zu diesem Zeitpunkt blies eher den Gegnern der Translokation ein kühler Wind: die dreiundvierziger Jahre hatten das Weltbild verändert. Außer der persönlichen Befriedigung am Erfolg gewann Wagner Autorität und Respekt — zum erstenmal zeigte er sich einer bis zu seiner Zeit offensichtlich undurchführbaren Aufgabe gewachsen. Was er verlor, müßte allerdings auch geklärt

werden. Daß die Sache nicht bewältigt werden konnte, ohne wenigstens Empfindlichkeiten zu hinterlassen, verstand sich von selbst. Sie mußten sich nicht unbedingt in Mißstimmung äußern, es genügte, weitere mit dem Jahre 1844 sowieso schon größer gewordene Entfremdungen zu schaffen.

Die zeitgenössische Presse nannte Wagners Namen zu seinem geheimen Ärger nur beiläufig. Sie faßte die Translokation längst als Volksbegehren auf, das endlich durchführende Repräsentanten gefunden hatte, und Wagner war ihr bloß einer unter vielen, die sich um die Sache bemüht zeigten. Seine Trauermusik und seine Grabrede erheischten Aufmerksamkeiten, die ihnen auch hinreichend zu Teil wurden. Dabei blieb es. Das vielbesprochene Unternehmen sinnvoll in Einzelverdienste aufzuteilen und namentlich zwischen Wagnerschen Leistungen und den Leistungen zahlreicher anderer Weberfreunde zu unterscheiden, die sich im Laufe der Zeit mit in den Vordergrund geschoben hatten, und zu denen schließlich auch die zu zählen waren, denen man die Gelder verdankte, überforderte (von den Schwierigkeiten einmal abgesehen, die richtigen Informationen ohne Wagner nachzureden zu erhalten) die Möglichkeiten der Presseverantwortlichen, die mit jeder hervorhebenden Nennung eines Namens die Nichtgenannten vor den Kopf gestoßen und damit die Harmonie und den Frieden des Festes empfindlich gestört hätten.

Wenn sich Lüttichau wirklich, wie Wagner berichtete, über den Verlauf der Feier und das Unternehmen als Ganzes endlich befriedigt aussprach, so deutete das eher auf die Erleichterung, nicht unbedingt die Versöhnlichkeit des ausgespielten Hofes hin, nachdem Wagner und seine Genossen trotz aller nationalistischer Befangenheit zu verhindern wußten, was der Hof insgeheim befürchtete: es gab keine nationalistischen Entgleisungen, es gab keinen Zirkusspektakel, kein chauvinistisches Schauspiel, es gab nichts, an dem selbst leicht ängstliche Gemüter hätten Anstoß nehmen können. Die Webertranslokation vollzog sich in einer Folge würdiger, im übrigen schlichter und bedenkenswerter Feiern, gegen die man beim besten Willen keine sinnvollen Einwände mehr erheben konnte und gegen die Einwände im Grunde auch gar nicht mehr angebracht waren. Eher schlugen die Empfindungen um: Dresden war auf eine neue und unerwartete Weise in den Mittelpunkt des nationalen Interesses gerückt und dabei ganz unvermutet um eine ehrenvolle Denkwürdigkeit reicher geworden. Voller Stolz sahen sich danach die Herausgeber des Hoftheater-Tagebuches gegen ihre sonstigen Gepflogenheiten veranlaßt, in einem eigenen Anhang den zahlreichen Daten einen Bericht über die Translokationsfeierlichkeiten beizugeben und neben anderen authentischen Zeugnissen bei dieser Gelegenheit (Gradmesser neuerlichen höchsten Wohlwollens?) noch einmal Wagners Rede, diesmal unverdruckt (anders als in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG) mitzuteilen.

III. Probleme der Dresdner Orchesterstellung

Als Wagner 1843 in Dresden anfing, war er zu jung, um nicht alles ändern zu wollen. Ehe er begriff, daß sogenannte Mißstände gar nicht erst eingerissen wären, wenn sie sich, wie er sich das vorstellte, ohne weiteres durch einen Genieakt auf dem Verwaltungswege hätten beseitigen lassen, brauchte er Zeit und etliche unangenehme Zusammenstöße, die ihn vorsichtiger, oder besser: schlauer machten.

Einen der wirklichen Mißstände beseitigte er auf stille Weise: die unsinnige Orchestersitzordnung, die aber kein Privileg Dresdens war, sondern sich an vielen Theaterhäusern gegen alle Klangvernunft von Klassik und Romantik eingebürgert hatte und vielerorts fast bis zum Ende des 19. Jahrhunderts unangetastet blieb. Sie bestand als typisch deutsche Orchestersitzordnung aus einer blockartig gegeneinandergestellten Streicher-Bläser-Massierung, bei der die Streicher links, die Bläser rechts saßen und war so lange sinnvoll, wie der Streicherkörper im Orchester dominierte, die Komponisten ohne schwere Blechbesetzungen arbeiteten und die Bläser mehr die Aufgabe hatten, instrumentale Lichter aufzusetzen. Erst als Spontini die Bläser schwergewichtig verstärkte und Meyerbeer auch den Blechinstrumenten strukturbildende Funktionen anvertraute, überwogen ihre Nachteile, weil sich die unvermischt zueinander gestellten Grundklänge gegenseitig vernichteten.

Noch schlimmer als mit der Theatersitzordnung stand es um die Konzertsitzordnung, die vom Dresdner Orchester verlangte, in einer langen, dünnen und halbkreisförmigen Reihe die Sänger zu umschließen, eine Anordnung, die für symphonische Musik gar nicht zweckwidriger gedacht werden konnte. Sie ging, laut Wagner durch Reißiger bezeugt, angeblich auf Morlacchi zurück, der vom Orchester nichts verstanden, als hochgeschätzter Italiener bei Hofe jedoch solche Autorität genossen hätte, daß nicht einmal Weber in der Lage gewesen wäre, sich gegen ihn durchzusetzen. Wagner ersah aus Reißigers Warnungen das immer noch ungebrochene Ansehen des beliebten Morlacchi, das unvernünftige Entscheidungen ohne weiteres rückgängig zu machen selbst heute noch verhinderte, so daß auch ihm nicht glücken konnte, was Reißiger und vor ihm Weber nicht fertiggebracht hatten.

Webers verzweifelter Kampf um eine neue Theatersitzordnung, die ihm ein königliches Verbot einbrachte, blieb den Verantwortlichen in warnender Erinnerung. Was Weber endlich 1818 erreichte, war nur jene von Wagner als grobschlächtig verworfene Anordnung mit den linken Streichern, rechten Bläsern und den rückwärts postierten Kontrabässen. Sie widersprachen dem Wagnerschen Klangverschmelzungsideal genauso; aber Wagner, von Reißiger beraten, hielt Schweigen vorerst für besser.

Alles blieb, wie es immer war, bis 1844 Spontini nach Dresden kam. Unter den vielen Forderungen, die er erhob, ehe er sich zur Übernahme der Direktion seiner Oper DIE VESTALIN bereit erklärte, war auch die nach Umänderung der Sitzordnung nach Berliner Muster. Seiner imperatorischen Herrscherlichkeit gegenüber regte sich kein Widerspruch. Auf einmal erkannte man die akustisch ungünstige Aufstellung des Theaterorchesters, die gerade der modernen Oper so abträglich war, und begünstigte Wagners Bemühungen, auch nach Abreise Spontinis dessen Orchesteraufstellung, wenn auch leicht revidiert beizubehalten. Spontini hatte den darob höchst erfreuten Dresdner Kapellmeistern ungedankte Arbeit abgenommen. Sie waren sehr damit zufrieden und Wagner fand sich seinen eigenen Klangvorstellungen ein erhebliches Stück nähergerückt. Spontini brachte die

Vermischung der Instrumentalgruppen. Die Geigen verteilten sich jetzt beidseitig im Orchestergraben, der massive Block der Bläser wurde aufgebrochen, indem die Hörner und die Holzinstrumente nach links rückten, während die Kontrabässe und die Violoncelli kreuz und quer im Orchester verteilt wurden, um einen gut verteilten Tiefenklang zu erzeugen. Noch einige besondere Spontinische Marotten galt es zu beseitigen wie die beiden im Rücken des Dirigenten mit vom Publikum abgewendeten Rohren aufgestellten Oboisten, um im Rahmen des fürs erste Möglichen eine vernünftige Sitzordnung zu erzielen.

Im Prinzip hatte damit eine Aufstellung gesiegt, die dem Verschmelzungsgedanken des 19. Jahrhunderts entsprach, der später zur Vormischung von Klängen im Bayreuther Haus weiter entwickelt wurde. Wie für alle anderen historischen Prozesse gab es letztlich auch für die Orchesteraufstellung keine verbindliche Lösung. Über die Zweckmäßigkeit der Sitzordnung entschied allein der Aufführungsstil der Musik, und indem dieser sich ununterbrochen veränderte, zwang er zu immer wieder neuen Versuchen mit veränderten Aufstellungen.

Die von Wagner beibehaltene, für Dresden folgenschwere Sitzordnung Spontinis fand sogar den Beifall Schladebachs, der sich mit den vorangegangenen Experimenten Wagners nicht einverstanden erklärte: Wagner hatte damals die Kontrabässe hinter seinem Rücken zusammengezogen, um einen punktuellen Tiefenklang zu erhalten, während Schladebach der Meinung war, die Bässe müßten allseits im Orchester als zusammenhaltende Kraft verteilt bleiben. Die sich jetzt anbietenden Klangneuerungen faszinierten Schladebach. Sein für die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG geschriebener Aufsatz DIE VERÄNDERTE AUFSTELLUNG DES THEATER-ORCHESTERS IN DRESDEN wurde zu einem der wichtigsten frühen authentischen Zeugnisse in dieser Angelegenheit, das mittels detaillierter Skizzen die wirkliche Sitzordnung vor und nach Spontini augenfällig in die Erinnerung zurückbrachte. Die anderen Kritiker haben sich ausgeschwiegen, wahrscheinlich fehlte es am besonderen handwerklichen Interesse. Die Vorschläge, die Schladebach nach der befriedigten Zustimmung zu der neuen Wagneraufstellung noch machte, wiesen tatsächlich in die Zukunft: er verlangte eine geringfügige Erhöhung des Orchestergrundes, um durch untergeschobene Balken einen Resonanzraum zu schaffen. Die Entwicklung verlief bekanntlich in dieser Richtung.

Erstaunlicherweise nahmen aber weder Spontini noch Wagner noch Schladebach an einem besonderen Nachteil der damaligen Sitzverteilung des Theaterorchesters Anstoß: wie die Pulte darstellenden Striche der Schladebachschen Zeichnungen erkennen lassen, dirigierte der Theaterkapellmeister mit dem Gesicht zur Bühne, aber mit dem Rücken zum Orchester; er war zwischen Orchester und Bühne vor dem Soufleurkasten postiert. Der einzige aus der Zeit vor der Spontinischen Erneuerung erhaltene RIENZI-Szenen-Holzschnitt in der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG, der einen Teil des Orchesters mitaufnahm, bestätigte seine Zeichnung. Man kann deutlich den mit dem Rücken zum Orchester stehenden Kapellmeister sowie die hinter ihm musizierenden Kontrabassisten erkennen, die das Bühnenbild je nach Sichtlinie des Zuschauers gestört haben müssen. Diese Sitzverteilung lehrte eindeutig die Unterstellung des Instrumentalteils nach neapolitanischer Manier unter die dominierenden Sänger. Der Dirigent schlug Takt, nicht mehr. Er wies das Orchester zur Begleitung der Vokalisten ein. Ein Orchester, das der Dirigent nicht sehen kann, läßt sich nicht dirigieren, also konnte man zu jener Zeit auch noch nicht die besondere dirigentische Bedeutung erfahren haben. Der Konzertmeister war da viel wichtiger. Er wurde hin und wieder rühmend erwähnt, der Name des Kapellmeisters in den Kritiken

oft, auf den Programmzetteln, die doch sonst jeden Mitwirkenden an der Oper bis herab zum Maschinisten verzeichneten, immer unterschlagen. Der Kapellmeister hatte keine andere Funktion als das Orchester, das nicht auf die Bühne sehen konnte, zur Begleitung der Sänger im Takt zu halten. Oper waren nach italienischer Vorstellung die Sänger. Es bedurfte grundlegender Veränderungen, um dem symphonischen Gedanken Rechnung zu tragen und zu erkennen, daß Vokalisten und Instrumentalisten ebensogut Partner statt einander unter- bzw. übergeordnet sein könnten.

Es war Wagner, der den Dresdnern das Gefühl von der Bedeutung des Dirigenten vermittelte. Seine späteren Versuche von 1848, auch für das Konzert zu einer vernünftigen Sitzaufstellung zu gelangen, blieben nicht unbeanstandet, nur sind alle Berichte, von Banck wie von Schladebach, zu allgemein gehalten gewesen, um Einzelheiten darüber auszumachen, was nun wirklich geschehen ist. Der Dirigent stehe zu weit vom Orchester ab, beklagte Schladebach, und Banck, der die Bedeutung des Dirigenten generell in Abrede zu stellen schien, höhnte, der Orchesterbauer habe für den Orchesterdirigenten keinen Platz mehr zwischen den Violinen gelassen, was nur bedeuten könne, es ginge auch mit dem Konzertmeister allein. Die Geschichte entschied anders. Wohl erreichte Wagner schon vor 1848 die unsinnige Morlacchi-Regelung auszuräumen, das Orchester um den Chor zu gruppieren und damit seiner symphonischen Bedeutung zu Gunsten des dominierenden Gesanges zu berauben. Das Palmsonntagskonzert mit der neunten Symphonie sah bereits die klassisch gewordene Regelung: ein Orchester mit ringförmig hintergesetztem Chorkörper.

Zweites Kapitel

Dresdens Abonnementskonzerte

I. Dresdner Konzertleben bis 1845

Dresdens Konzertleben verlief noch bis eingangs der fünfziger Jahre recht primitiv. Daß sich die Stadt nie zum Bau eines Konzertsaales aufraffen konnte, war nur eines der vielen äußeren Zeichen für eine Lethargie, die das wohl unerfreulichste Kapitel der Dresdner Musikkultur kennzeichnete. Um die Kammerkonzerte ging es dabei nicht. Für sie war in Dresden zwar nicht gut, aber doch gesorgt. Es gab reisende Virtuosen und dazu die ortsansässigen Ensembles, die sich vielfach aus den Reihen der vorzüglichen Kapelle bildeten und nachhaltendes Echo bewirkten. Es ging vielmehr ausschließlich um eine große Orchestermusik im Abonnementverfahren, wie sie vergleichweise im daher vielbeneideten benachbarten Leipzig mit seinen drei großen Konzertsälen längst zum festen Bestand des städtischen Musiklebens geworden war. Dresden dagegen spielte in der selbständigen deutschen Instrumentalmusik bis in die Wagnerzeit hinein so gut wie keine Rolle. In der Opernstadt Dresden vertrug sich der Glanz der Oper offenbar nicht gut mit der Bürgerlichkeit abonnementsmäßigen Musizierens. Die Kunstvorstellungen der Residenzstadt Dresden waren aristokratisch geprägt, und die Kapelle mochte so bewundernswert sein wie sie wollte, sie war für ein eigenständiges und regelmäßiges städtisches Konzertleben nicht zu gewinnen gewesen, während sich die Stadt selber in allem, was Kultur anging, auf die Munifizenz des Hofes verließ. Dessen Konzertpraxis aber mischte instrumentale und vokale Musik und fühlte sich viel zu sehr italienischen Musikanschauungen verbunden, um an der schwerblütig gedankenreicheren deutschen Instrumentalmusik rasch genug größeres Gefallen finden zu können. Die Kapelle wiederum dachte nur an ihre Palmsonntagskonzerte, auf deren Erlöse sie für ihre Witwen und Waisen angewiesen war, und wollte dieses für sie so wichtige Konzert des Jahres möglichst nicht durch andere Konzerte ähnlichen Stils blockiert sehen, um die Attraktion der Palmsonntagskonzerte als bedeutendstes Ereignis der Konzertsaison zu erhalten. Natürlich unterlag man darin einem Trugschluß. Ein mit guten Abonnementskonzerten befriedigtes Publikum wäre erfahrungsgemäß weit eher bereit gewesen, sich mit dem Palmsonntagskonzert noch ein zusätzliches musikalisches Erlebnis zu verschaffen als ein Publikum, das, einseitig an der Oper geschult, die Qualitäten rein symphonischer Musik mit einem Konzert jährlich gar nicht richtig schätzen zu lernen wußte. Man bedachte nicht, daß rege Konzertpraxis auch die Bedürfnisse steigern, das Verständnis verbreitern und die Bereitschaft erhöhen müsse, und so blieb alles trotz ungestümen Drängens beim alten. Private Eigner mußten einspringen, das eingeschlemmte virtuose Element zu verbannen, die deutsche Instrumentalmusik in den Vordergrund zu stellen und damit nach und nach den Weg für eine symphonische Aufführungspraxis freizumachen.

Er war unendlich verschlungen und mühselig zu gehen. Schon C. M. v. Weber plante die Einrichtung wenn nicht symphonischer, so doch größerer instrumentaler Konzerte. Er

scheiterte am Zwang zur Rücksichtnahme nach allen Seiten hin, an Bedenken und Geschmacksrichtungen, die sich nicht ausgleichen ließen.

Sah man das mit der Optik konzertfremder zeitgenössischer Beobachter, so durfte man sich nicht täuschen lassen. Dresden, so hieß es da, sei noch nicht von der allenthalben ausbrechenden Musikseuche heimgesucht. Man könne über die Straßen gehen, ohne aus jedem Fenster mit Klaviermusik verfolgt zu werden. Dagegen gab es in Dresden mancherlei mittelbürgerliche Geselligkeiten, die der DRESDNER ANZEIGER regelmäßig ankündigte: die geschlossenen Gesellschaften der HARMONIE, des KAUFMANNSVEREINS, der Männergesangvereine und der DREISSIG'SCHEN SINGAKADEMIE unter Schneider, und die öffentlichen Veranstaltungen auf dem Lincke'schen Bade und der Brühlschen Terrasse, die teilweise von Militärkapellen bestritten wurden und neben anderem viel favorisierte Wagnermusik brachten. Nur in den öffentlichen Veranstaltungen konnte man nach eigenem Ermessen Instrumentalmusik hören, vorwiegend mittlere Salonmusik im Kurorchesterstil, die bis zur populären Opern-, aber auch bis zur anspruchsvolleren Orchesterliteratur vordrang. In diesen Konzerten führte man mitunter auch symphonische Sätze auf, und besonders fähige und aufgeschlossene Privatkapellmeister wie Hartung und Kunze wagten sich später, als allem Bemühen zum Trotz die Abonnementskonzerte nicht als bleibende Einrichtung zu erhalten waren, sogar an vollständige Beethovensche Symphonien heran.

Wie wenig die königliche Kapelle auf Konzertpraxis eingestellt war, bezeugte das Fehlen einer eigenen Musikblibliothek. Wollte man symphonische Musik spielen, mußte man sich, was kläglich genug aussah, die Noten von überall her zusammenborgen. Der Ruf nach eigenen fest eingerichteten Abonnementskonzerten ging deshalb bei den Fachleuten mit dem Ruf nach einer aufzubauenden eigenen Musikbibliothek einher, um die zwangsweise Beschränkung auf ein schmales Repertoire zu verhindern. Diese Entwicklung trat in ein neues Stadium, als Hiller nach Dresden kam.

II. Die Gründung von Dresdner Abonnementskonzerten durch Ferdinand Hiller

1. Hiller in Dresden

Ferdinand Hiller kam 1844 als ziemlich glückloser Komponist auf der Suche nach einer bleibenden künstlerischen Wirksamkeit für einige Jahre nach Dresden. Die nicht mehr beizulegenden Zwistigkeiten mit Mendelssohn waren noch frisch, der Stern des noch nicht dreiunddreißigjährigen Komponisten begann schon zu sinken, von der noch um 1840 allenthalben geäußerten Hoffnung auf originale schöpferische Leistungen Hillers bröckelte von Jahr zu Jahr mehr ab. Dafür zeigte er sich in Dresden bereits als der überragende Orchesterleiter, dessen nachschöpferische Akte trotz aller Mängel des Klangkörpers bedeutend genug war, um ihn gegen seinen Willen in einer anderen als von ihm gewünschten Weise berühmt zu machen.

Darüber hinaus hat Hiller mit seinem Dresdner Aufenthalt (1844—47) nicht viel Glück gehabt. Seine drei größten Hoffnungen dieser Jahre brachten ihm nichts: die Uraufführungen der beiden Opern DER TRAUM IN DER CHRISTNACHT (1845) und CONRADIN (1847) wurden Mißerfolge, und nicht anders erging es der Dresdner Erstaufführung des Oratoriums DIE ZERSTÖRUNG JERUSALEMS (1847). Die historisch bedeutendste nachschöpferische Leistung, die Einrichtung Dresdner Abonnementskonzerte in zwei Jahreszyklen (1845/46 und 1846/47), wurde ein Opfer unüberwindlicher äußerer Hindernisse, für die man Hiller selbst im ungünstigsten Falle nicht verantwortlich machen konnte. Es war für ihn schon das beste, daß dieser Teil unfruchtbaren mühseligen Fleißes mit seinem Ruf nach Düsseldorf (1847) einen ehrenvollen natürlichen Abschluß fand.

2. Opernmißerfolge

a) Der Traum in der Christnacht

Der TRAUM IN DER CHRISTNACHT war nicht Hillers erste Oper, wohl aber die erste, die er nicht zuletzt dank guter Beziehungen und des Rufes, der ihm als Komponist damals noch voranging, in Dresden anbrachte. Der Text stammte von dem prominenten deutschen Librettisten Gollmick und mußte als ebenso schwach wie die Musik gelten. Die Niederlage des Werkes war trotz günstiger Leipziger Lokalberichte vollständig. Die LEIPZIGER ZEITUNG als offizielles Staatsorgan konnte nicht anders als der Oper anderthalb günstige Spalten, also für ihre Verhältnisse viel Raum zu widmen, die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG folgte mit einiger Distanz. Darauf beschränkten sich dann schon die einzigen freundlichen Widerhalle, von einem apologetischen Bericht in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK abgesehen. Der verteidigte aber Gollmick, weniger Hiller. Man werde jetzt wieder, hieß es da, viel von schlechten Opernbüchern erzählen, aber der Dichter müsse nun einmal seine besten Gedanken den Wünschen des Komponisten aufopfern, und so liege die Verantwortung bei diesem, nicht bei jenem. Bellini wäre es sicher gelungen, zu diesem Text eine Erfolgsmusik zu schreiben, die alle Bühnen nachspielten. Für Hiller träfe das nicht zu, weil seine Musik dafür zu — solid sei. Nach dieser Advokatenverdrehung, den Mißerfolg als Qualitätsmerkmal zu behaupten, brachte der Kritiker sorgsam eine Reihe von Mängelrügen an, um fortfahren zu können, trotz allem verblieben in der Oper noch so viele schöne Züge, *daß man ohne Bedenken Hrn. Hiller mit unter die Zahl der besten deutschen Tondichter zählen* dürfe. Der Artikel wurde von dem Willen getragen, den offenkundigen Mißerfolg eines dramatisch zweifelhaften Werkes zu beschönigen. Daß bei der damaligen Hiller-Beurteilung Parteilichkeit mit im Spiele war, sprach die Leipziger DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG unverblümt aus.

Hiller beschnitt nun die Oper erheblich, machte aus vier Akten drei und sparte auf diese Weise über eine Stunde Zeit ein. Die verkürzte Oper wurde erneut Gegenstand von Besprechungen, ohne daß man länger noch am grundsätzlichen Mißerfolg Zweifel lassen konnte. Die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG vermerkte bei dieser Gelegenheit, der Beifall sei trotz des spärlich anwesenden Publikums bedeutend gewesen, *doch schien er zum Theil von unverständigen Freunden auszugehen, was dem biedern, der Intrigue fremden Componisten selbst durchaus nicht angenehm sein kann.*

Eine Zugoper konnte sie allein schon des langweiligen Sujets wegen nicht werden, das Hirschbach auf seine Weise bitter rügte. Der TRAUM war die einzige Oper, die in die kurze Laufzeit des MUSIKALISCHEN REPERTORIUMS fiel. Ein Klavierauszug lag nicht vor. Deshalb begnügte sich Hirschbach mit aus zweiter Hand zugetragenen Nachrichten fürs Feuilleton. Er fragte an, warum denn bloß ein Tonsetzer so unvorsichtig sein könne, ein solches Buch zu vertonen. Hirschbach bedauerte das totgeborene Kind, er bedauerte den Komponisten, der so viele Jahre bald vergessenem Schaffen opferte. Nur eine Seite weiter griff Hirschbach den SIGNALE-Artikel des *freundlichen* Julius Becker an, weil dessen Zurückhaltung, gegen Gollmicks verunglückten Text scharf aufzutreten, nicht die Glaubwürdigkeit seines Berichtes fördere. Hirschbach nannte Gollmick einen einflußlosen Mann und schlußfolgerte daraus auf die Rücksichten, die Becker erst recht dann zu nehmen vermuten lasse, wenn es sich um Freunde oder um Mächtigere handele.

Becker redete sich in der Tat draus und drein, um seinen Bedenken die mildeste mögliche Form zu geben, und er nahm wohl nicht zuletzt deshalb zu einem kurios geschraubten Sprachschwulst aus riesigen aufgetürmten und fast unverständlichen Satzperioden seine Zuflucht, bei deren Ende man beinahe schon den Anfang wieder vergessen hatte. Soviel ging aber daraus hervor, daß die Hillersche Oper ein Meisterwerk und nur die Dichtung geringer einzuschätzen sein sollte, und daß die erste Aufführung dank der Anwesenheit von lauter musikalischen Fachleuten ein Erfolg wurde, während die zweite, also ohne Fachleute, ein auffallend leeres Haus fand (6. und 9. April 1845). Man konnte diese Schönrederei auch anders auslegen: in der ersten Aufführung saßen Hillers Freunde, die man, wären es diejenigen Wagners gewesen, bei Becker als lobhudelnde Clique bezeichnet gesehen hätte, und die folgenden Aufführungen wurden von den gewöhnlichen Alltagsbesuchern besetzt, die an der Oper nichts fanden; und offensichtlich hatten die Freunde und vorgeblichen Dresdner Musiksachverständigen nicht einmal so viel Autorität, dem Komponisten die zweite Aufführung Stich zu halten. Becker war es auch, der Schumann in die Lage versetzte, Hiller unbedingt die Treue halten zu können; denn er lieferte außer an die SIGNALE auch an die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK gleich einen Artikel mit. So wurde Schumanns Zeitung das einzige Fachblatt, das über die Oper grundsätzlich zustimmend berichtete. Die Textfrage, die Becker im SIGNALE-Bericht so hübsch umdrehte, spielte er jetzt an den Rand. Dafür hatte er andere, nicht weniger merkwürdige Sentenzen bei der Hand. Wenn bspw. das Publikum klatschte, so wertete das Becker jedesmal als ehrendes Zeugnis für den soliden Geschmack der Klatschenden, nicht etwa als Urteil über Hillers Musik, das er, vom Gefühl seiner fachlichen Überlegenheit geleitet, als Urteil von Nichtfachleuten, sprich: Ungebildeten, gar nicht erst anerkannt oder auch nur für beachtenswert gehalten hätte. Diese selbstgerechte Beckersche Spießbürgerlichkeit, die im Gewande eines eingebildeten Fachmanntums einherstolzierte, nahm gerade im Vergleich mit seinen gegen Wagner entworfenen journalistischen Manipulationen und seinen keinen Widerspruch duldenden querulierenden antiwagnerischen Werturteilen fast groteske Ausmaße an. Für Becker, der den offensichtlichen Fehlschlag mit Redensarten zudeckte, war die Oper ein Meisterwerk. Auch Krüger sollte sie später nach dem Klavierauszug als Ganzes loben. Das erste Drittel der dreiteiligen Krügerschen Besprechung widmete er dem Textentwurf und stimmte bei dieser Gelegenheit die üblichen Klagen über die Operntexte an. Wohl erkannte man immer wieder Hillers Stärke in der Erzeugung biedermeierlich feiner Liedstimmungen, niemand aber wollte die wirklichen Gründe für das Versagen benennen: daß Hiller als typischer Biedermeierkomponist dort scheiterte, wo er im nachromantischen Ausklang jene Schrecknisse echter romantischer Dämonie zu beschwören gehabt hätte, wie sie von dieser Oper mit ihren Kirchhofs- und Spukszenen nun einmal verlangt wurden. Kossak brachte das 1847 für die NEUE BERLINER MUSIKZEITUNG in anderer Art auf eine Formel: er suchte die Schönheiten der TRAUM-Musik aus Hillers Liedgestaltung zu erfassen, um gleichzeitig damit zu erläutern, warum man von den Dramenpersonen nicht genügend ergriffen sein könne. Im Endergebnis nannte Kossak den TRAUM gute Musik auf einen textlichen Mißgriff als neues Beispiel für deutsche Operngeschichte, und er gab den Rat, doch erst die poetischen Grundlagen einer strengen kritischen Prüfung zu unterwerfen, bevor man sich an die Riesenarbeit einer solchen Oper mache.

Dabei konnte sich Hiller über fehlenden Ausstattungsglanz nicht beklagen. Im Gegenteil, die Dresdner Intendanz hatte so reichliche Mittel fließen lassen, daß man auch ihm gegenüber neidisch zu werden begann und in der DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG ausdrücklich darum bat, ähnlichen Aufwand doch auch *durch ihre äußere Stellung weniger bevorzugten Talenten* zu gewähren. Selbst die Werbung wurde, gemessen an damaligen Vorstellungen, reichlich bemüht: im DRESDNER ANZEIGER kündigte man den TRAUM IN DER CHRISTNACHT gleich dreimal hintereinander an. Es änderte

nichts an einem Pseudoerfolg, den das REPERTORIUM auf den pikanten Satz versammelte: das erstemal voll, das zweitemal besetzt, das drittemal leer und dann vergessen!

Später, als Hillers Rolle als schöpferischer Meister ausgespielt war, fanden gerade die SIGNALE immer neue Wendungen, Hiller auf betulich schonende Weise klarzumachen, daß er ein zweitrangiger Komponist sei. Als man 1849 in Leipzig seine Ouverture zur TRAUM-Oper spielte, hörte sich das so an: *Diese Composition theilt die Eigenschaften der andern Orchesterwerke desselben Autors, und ist namentlich in Bezug auf Instrumentation und harmonischen Bau nicht uninteressant; der Ideengang entbehrt aber meistens der Selbstständigkeit, welche auf eine allgemeinere Anerkennung Anspruch zu machen berechtigt ist.*

b) Conradin

Den nächsten Anlauf zum Opernruhm versuchte Hiller 1847 mit dem CONRADIN, zu dem er sich textlich u. a. auch von Wagner hatte beraten lassen. Vielleicht war das mit ein Grund für die sanguinischen und wortreichen Fehlprognosen der Wagner nahestehenden DEUTSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG, die Oper werde sich lange auf dem Spielplan halten. Aber daraus wurde nichts. Wie zwei Jahre zuvor der TRAUM IN DER CHRISTNACHT verschwand auch der CONRADIN nach vier Aufführungen vom Spielplan. Das war die in Dresden für bevorzugte, aber kein Glück machende Opern übliche Aufführungsrate. Der lange Bericht in der Brockhaus-Zeitung zeugte wie das Versprechen, noch einmal auf die Oper zurückzukommen, von echtem Interesse. Das öffentliche Urteil hätte sich für die Oper ausgesprochen, hieß es bereits nach der zweiten Aufführung. Es waren Trostworte, nicht mehr. Die LEIPZIGER ZEITUNG stimmte diesmal schon matter in das Lob mit ein. In einem zweiten Bericht aus Anlaß der dritten Aufführung wurden die Abstriche unter Bezug auf zu viele subjektive Gefühlsregungen dem Dichter zur Last gelegt, wie das damals üblich war.

Die Dresdner Lokalpresse dagegen verhielt sich kompromißlos ablehnend, an der Spitze Carl Banck mit dem DRESDNER TAGEBLATT, das jetzt zum erstenmal zu einer Hiller-Oper Stellung nahm. Banck hielt die Oper schon der Textbuchanlage nach für lyrisch so schwach, daß der höhere Anspruch auf ein musikalisches Drama kritisch gar nicht ins Auge gefaßt werden könne. Banck sprach deshalb bloß von einer Musikumkleidung des szenischen Zuschnitts reiner Tatsachen. Er zählte eine Reihe musikalischer Vorzüge auf, erbat Kürzungen und schloß hintergründig ironisch über den regen Beifall, das deutsche Publikum wolle die Mißhandlungen Mozarts durch besonderen patriotischen Beifall für heutige Komponisten wieder gut machen, was Banck erfreulich fand, weil dieser einzige Lohn mit seiner gewöhnlich nur zu kurzen Freude den Dichtern und Komponisten als wünschenswerter Ersatz für die quälenden und dornenvollen Verhandlungen mit Theaterdirektoren und Hofintendanten zu gönnen sei. Die Besprechung der zweiten Aufführung vom 20. Oktober 1847 bekam mit dem vorangedruckten Shakespeare-Motto *(Obwohl das Lied nicht viel sagen wollte, so war die Weise doch sehr unmelodisch. . . Ich könnte die Zeit auch besser in Acht nehmen als ein solch albernes Lied anzuhören)* den Habitus einer Gemeinheit, der zu Banck paßte und im übrigen offenbarte, daß nicht Wagner allein der von der Dresdner Negationspresse besonders schlimm angefallene Komponist war. Die mit der Suche nach guten Nummern kaschierte Kritik Bancks ließ nichts mehr stehen. Die Oper, so behauptete Banck, lohne jedes Bemühen um Versenkung mit *unaussprechlicher Langeweile*, und er brachte die konstruierte Fabel vom Lahmen an, der sich für gesund hielt. Bancks charaktergebundene Mißgunst machte sich im Verhältnis zu Hiller mindestens ebenso bedenklich wie im Verhältnis zu Wagner bemerkbar. Alles was Hiller in Dresden anpackte, sah er durch Banck bösartig entstellt, der wie Schladebach eine Infragestellung seiner eigenen Person nicht vertrug. Wie gehässig wirkte die Replik, die das DRESDNER TAGEBLATT einer Privatmitteilung in der VOSSISCHEN ZEITUNG über die erfolgreiche dritte Aufführung des CONRADIN folgen ließ. Jeder Satz wurde zerpflückt, jedes gute Wort über Hiller nach Art der Schmidtanmerkungen gegen Wagner unnötigerweise zerschlagen. *Die Berliner leiden bekanntlich stark an Langeweile*, hieß es zum Schluß, *wenn sie den Konradin hören, würden sie erst merken, was Langeweile ist.* Vorher schon hatte Banck nicht viel Gutes über Hillers Oratorium DIE ZERSTÖRUNG JERUSALEMS zu sagen gehabt, das am 8. November 1847 aus Anlaß der Begründung eines Pensionsfonds für den Sängerchor des königlichen Hoftheaters unter seiner eigenen Leitung aufgeführt wurde. Das Werk sei mißglückt, behauptete Banck, und er lobte lediglich einzelne Teile, gestand aber zu, das oratorische Feld sei dem Komponisten jedenfalls *angemessener als jenes schwierigste der Musik: die Oper.*

Man konnte es Hiller wahrhaftig nicht übel nehmen, wenn er sich unter den auftürmenden Schwierigkeiten nach Schützenhilfe umsah. So etwa war die im OERTLICHEN des DRESDNER ANZEIZERS vom 3. November 1847 erschienene enthusiastische Vorankündigung des Oratoriumskonzertes zu

verstehen, mit der auf die Erfolge des Stückes in anderen Städten hingewiesen und von dem *Forum competenter Kritiker* (Rellstab) gesprochen wurde, vor dem das Werk bestanden habe. Ob es sich hier um eine unbeabsichtigte Zuschrift, eine erweiterte Ankündigung (es ging schließlich um ein in vielfachem Interesse liegendes Benefiz) oder um eine vorhergezielte antikritische Aktion handelte, die zu erwartende Angriffe aus der Banckrichtung im vorhinein abfangen sollte, oder ob vielleicht auch mehrere dieser Gründe sich kreuzten, war dabei schwer zu entscheiden.

Hiller hat unter seinen in Dresden anhaltenden kompositorischen Mißerfolgen, die ihn nunmehr begleiten sollten, zutiefst gelitten, und so war es für ihn nur ein geringer und noch dazu recht zweifelhafter Trost, wenn sich lediglich im DRESDNER ANZEIGER einmal eine suspekte Stimme erhob, bei Gelegenheit der Abonnementskonzerte das eine oder andere Stück aus einer Hilleroper erneut zu Gehör bringen zu lassen, ein Verlangen, dem Hiller aber nicht entsprach: *Man bittet die Direction der Abonnements-Concerte, in der nächsten Aufführung doch von der reizenden Oper C h r i s t - n a c h t etwas genießen zu lassen.*

3. Hillers Ansehen in Dresden

Trotz aller Niederlagen blieb Hillers Ansehen in Dresden einigermaßen ungetrübt, weil die Eingeweihten rechtzeitig genug wußten, was Hirschbach 1844 unverblümt aussprach: daß sich Mendelssohns Anhang an Hiller für eine zerbrochene Freundschaft rächte. Den Streit spürte man bis in die sonst harmlose ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG hinein, und er schloß alles ein: den Komponisten, den Dirigenten und den Menschen. Wie in der Wagnerkritik gaben auch in der Hillerkritik die Anflüge von Gehässigkeit zu denken. In Dresden stand Hiller Wagner nahe. Möglicherweise zahlte sich das zusätzlich ungünstig für ihn aus, während er sich damit die auch Wagner wohlmeinende, für Dresden eigentlich nicht zuständige Leipziger Lokalpresse verpflichtete. Wagner schätzte schon damals weder Mendelssohn noch Hiller sonderlich hoch, obwohl er den einen wegen seiner umgreifenden Leipziger Machtstellung fürchtete, den andern wegen seiner gelegentlichen finanziellen Hilfeleistungen und seines offenen geselligen Hauses nicht missen mochte; denn Hillers freizügige Gastfreundschaft sammelte im HILLERKRÄNZCHEN, aus dem später nach Hillers Fortgang von Dresden die politisch recht aufsässige MONTAGS-GESELLSCHAFT hervorging, die Größen des geistigen Dresden zu allerseits hoch geschätztem, regelmäßigem Gedankenaustausch. Die Spannungen entstanden eher aus kompositorischer Abneigung. Sie beruhten auf Gegenseitigkeit, obwohl sich Hiller mehr um Wagner als Wagner um Hiller kümmerte. Hiller verleugnete nicht den Biedermeierkomponisten und er stand darin von der Mentalität her Reißiger näher. Für Wagner verlor dadurch der Komponist Hiller an Interesse, während sich Hiller wiederum nur bedingt für Wagners Musik zu öffnen vermochte. Aber in einer ernsthaften Wahl zwischen Mendelssohn und Hiller hätte sich Wagner ohne Zweifel für Hiller entschieden. So erklärte es sich, daß die Hiller günstig gesonnene Presse dieselbe war, die sich auch um Wagner bemühte, und umgekehrt die gegen Wagner eingestellte Publizistik unverzüglich auch den Kampf gegen Hiller aufnahm, dem immerhin Schumann als Zeichen der freundschaftlichen Hochachtung sein berühmtes Klavierkonzert gewidmet hatte. Unabhängig blieb eigentlich nur Hirschbach. Seine Unterrichtung über die wirklichen Gründe der gegen Hiller eingeleiteten Pressekampagne verband er mit abfälligen Bemerkungen über die unglaubwürdige Konzertkritik der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG; aber auch er bedauerte in dem Aufsatz über die Musikzustände der Gegenwart abschätzig, Hiller habe sich in verschiedenen Fächern ohne Glück, d. h. ohne bedeutendes Gelingen versucht. *Alles ehrliche Wollen vermag nicht die Vernachlässigung der Natur zu ersetzen.* Für Hillers Ruf zeugte nicht weniger bemerkenswert ein dreiteiliger Aufsatz STREIFLICHTER IN DRESDENS GESELLIGES LEBEN, der zwar Schumann und Hiller, nicht aber Wagner und Reißiger nannte. War der vermögende Hiller in Dresden eine gesellschaftliche und nicht nur eine künstlerische Größe, die um sich viel Aufsehen verbreitete, mancherlei Gutes voller Eifer in Angriff nahm, Fleiß und Vielseitigkeit bewährte, ohne je zur unverkennbaren persönlichen Handschrift zu finden, so zählte er als reproduzierender Musiker zu den geschicktesten und kenntnisreichsten Meistern seiner Zeit, der den Vergleich mit Wagner nicht zu scheuen brauchte und qualitätsmäßig Reißiger übertraf. Seine mannigfachen Verbindungen taten ein übriges: so konnte er die schon lange geborene Idee der Dresdner Abonnementskonzerte verwirklichen. Es war Hillers bedeutendste und in die Dresdner Zukunft hinein gesehen auch historisch folgenschwerste Unternehmung seiner sächsischen Zeit.

4. Hillers Abonnementskonzert-Unternehmen

a) Möglichkeiten und Aussichten — Orchestersorgen und Saalnöten

Auf der Suche nach einem eigenen Wirkungskreis stellte sich Hiller alsbald mit gutem Gespür auf den Wunsch der Dresdner nach eigenen Abonnementskonzerten ein und brachte seit 1845 wirklich zustande, was die musikliebende Öffentlichkeit schon seit so langer Zeit forderte; nur waren im Grunde die Schwierigkeiten, die er dabei zu überwinden hatte, unaufhebbar. Das Unternehmen stand trotz der bemerkenswerten Bürgerzusprache von Anfang an unter ungünstigen Vorzeichen, weil Ferdinand Hiller weder auf die Frage nach dem Orchester noch auf die nach dem Saal eine geeignete Antwort zu geben wußte.

Es gelang Hiller nicht, für seine Konzerte die königliche Kapelle zu gewinnen. Zuviel sprach damals noch gegen eine solche Beteiligung. Einmal war die Kapelle objektiv überlastet. Man hätte ihr zu diesem Zweck andere Dienste suspendieren müssen, und dazu wären Hiller nie die erforderlichen Vollmachten anvertraut worden. Banck bemerkte zu diesem Thema, eine Ausweitung zu neuen Aufgaben könne der völlig überforderten Kapelle nur zugemutet werden, wenn man ihr daraus ein Benefiz für sie selber vermache. Eine nicht minder ausschlaggebende Rolle spielte das ökonomische Moment: die Kapelle zeigte sich aus den schon nachgewiesenen Gründen an anderen als ihren Palmsonntagskonzerten nicht interessiert, und schließlich mußte auch das Amts- und Prestigedenken, sprich: die Eifersucht der beiden beamteten Kapellmeister Reißiger und Wagner in Rechnung gestellt werden. Beide hätten wohl entschiedenen Widerstand geleistet, wenn es wirklich so weit gekommen wäre, einen Fremden wie Hiller statt der eigenen, angestellten Kapellmeister mit der Leitung kulturpolitisch so wichtiger und gleichzeitig ehrenvoller Konzerte zu betrauen.

Nachdem Hiller also nicht mit der Unterstützung der Kapelle, ja nicht einmal mit einem helfenden Zuzug einzelner ihrer Mitglieder rechnen konnte, und es in Dresden kein anderes, festgebildetes Orchester gab, sah er sich gezwungen, den benötigten Klangkörper bunt aus geworbenen Musikern zusammenzuwürfeln, die der Qualität nach nicht unbedingt zur besten Garnitur gehörten und noch nie miteinander ein größeres Ensemble gebildet hatten. Dazu boten sich ihm in erster Linie die verschiedenen in Dresden wirkenden Musikchöre an, deren kulturfördernde Wirksamkeit vor allem in den späteren Jahren ausführliche Werbeanzeigen bekannt machten. In ihren Reihen saßen z. T. ganz vortreffliche Musiker, aber sie alle zusammen bildeten nun einmal kein eingespieltes Symphonie-Orchester. Aus diesem Grunde war ein Vergleich des Hillerschen Orchesters mit

der Kapelle beim besten Wohlwollen nicht möglich. Im Rahmen einer enthusiastischen Besprechung über das von Reißiger geleitete Kapellkonzert zum Besten der Armen vom 25. Februar 1846 wies Schladebach in seiner groben Art alle Behauptungen als absurd und als lächerlich zurück, das Orchester der Abonnementskonzerte leiste ebensoviel wie die Kapelle. Schladebachs Begründung leuchtete ein: zufällig zusammengekommene Musiker verschiedener Herkunft pflegten unterschiedliche Spielweisen auf Instrumenten unterschiedlicher Qualität — ein Ensemble ließ sich daraus nur auf lange Dauer bilden. Die Zeitgenossen honorierten Hillers Bemühungen einige Zeit, dann wurden sie unzufrieden und schlugen, von der antihillerschen Presse geführt, härtere Töne an. Hiller leistete das Menschenmögliche; aber welchem Dirigenten schon würde es möglich gewesen sein, in wenigen Monaten oder gar nur Wochen aus Einzel- oder Kleingruppenmusikern ein spielfähiges Großensemble zu bilden!

Fast noch schwerer als die Besetzungsfrage wog das leidige Saalproblem, weil es die Preise und damit die Probenzahl vorschrieb. Um mit Banck zu sprechen: Hiller hätte seine Abonnementskonzerte — die ihm Banck zweifellos nicht gönnte! — auch dann nach zwei Jahren einstellen müssen, wenn er nicht von Dresden fortgegangen wäre. Das biedermeierlich städtische Dresden war anders als Leipzig auf Größenverhältnisse, wie sie ein preisgünstig funktionierendes Konzertleben verlangte, nicht eingestellt. Es gab in ganz Dresden keinen Saal, der auch nur tausend Menschen Platz geboten hätte. Die erste der zwangsläufigen Folgen waren fast unerschwinglich hohe Eintrittspreise; denn die Konzerte mußten ihre Unkosten selbst hereinbringen, und je kleiner der Saal war, um so verhältnismäßig weniger Menschen wurden unverhältnismäßig hochanteilig mit ihnen belastet: je mehr Hörer, um so kleiner der Einzelanteil daran, je weniger Hörer, weil der Saal nicht genug faßte, um so höher die individuelle Zubuße — das war bei gleichbleibenden Unkosten und mangelnden Subventionen die unangenehme, aber richtige Formel! Galt es unter dem Zwang der Verhältnisse gleichwohl die Preise niedrig wie möglich zu halten, so ließen sich Einsparungen in den Kosten auch an künstlerisch falschen Stellen nicht vermeiden, und dazu gehörten die Proben, die aus pekuniärem Mangel gegen alle künstlerische Vernunft aufs Mindestmögliche beschränkt werden mußten. Hiller geriet damit nur um so auswegloser in einen Teufelskreis hinein, weil seine Instrumentalisten mangels Ensembleerfahrung und Spielpraxis in der Darstellung des symphonischen Stils hinter den eingestimmten Orchestern anderer Städte oder der Kapelle Dresdens sowieso zurückstanden und gerade ihnen eifriges Probieren besonders Not getan hätte. Anders als Wagner konnte es sich Hiller nicht leisten, für die Aufführung einer einzigen Symphonie über zweihundert Proben anzusetzen, und so mußte er bei dem improvisierten Zustand seines Orchesters auf die Dauer auch noch um den künstlerischen Erfolg seines Wirkens bangen; denn die Dresdner Bevölkerung war nun einmal an der Kapelle geschult und wußte zu gut, wie ein bestens zusammengewachsenes Orchester spielen konnte, um nicht im Vergleich von Leistung zu Leistung entscheidungsbefugt zu sein.

b) Kritische Argumente

Die kritischen Argumente gegen Hiller lagen damit auf der Hand, nachdem erst einmal das Neue von seinem Unternehmen abgeblättert war. Der Saal im HÔTEL DE SAXE beispielsweise, auf den er ausweichen mußte, war nicht nur klein, er war auch nicht wasserdicht und hatte so enge Zugänge, daß er das überfüllte dritte Konzert in rechte Schwierigkeiten brachte. Man erregte sich über die enormen Eintrittspreise, die wahrhaft exklusiven Charakter annahmen und, wie später der Referent der ABEND-ZEITUNG behauptete, in keinem Verhältnis zum Geleisteten stünden. Warum, so fragte er, ahme man nicht die liberalere Leitung der Leipziger Konzerte nach, die für Fremde und Nicht-Abonnenten weit bessere, bequemere und billigere Plätze aufbewahre. Geringere Exklusivität hätte dem Einleitungskonzert jedenfalls nicht so viele leere Stühle beschert. Dem lag der Gedanke zugrunde, daß man an billigen, aber verkauften Plätzen immer noch mehr als an teuren, aber ungefragt gebliebenen verdiene; doch war der Vorwurf nur bedingt richtig. Die Preise mußten unter Umlage auf die Sitzplatzzahl nach den tatsächlichen Unkosten kalkuliert werden und nicht nur nach der besten Möglichkeit, sie alle besetzt zu sehen. Dazu wußte die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG zu melden, die Unkosten könnten trotz Hillers uneigennütziger und aufopfernder Tätigkeit nur notdürftig gedeckt werden.

So hing das eine am anderen, und bald schien der Öffentlichkeit klar zu werden, daß die Abonnementskonzerte Hillers nur ein Provisorium sein konnten. Man schätzte sie, weil es keine anderen gab, sagte ihnen aber keine lange Lebensdauer voraus. Selbst die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG, der Hiller noch die erfreulichste journalistische Unterstützung verdankte, besprach schon das zweite Hiller-Konzert weniger günstig als das erste, und daran trugen nicht zuletzt Umstände Schuld, die mit dem Musikalischen nichts zu tun hatten: *Als eines Curiosums mag hier noch erwähnt werden, daß es während des Concerts ziemlich stark in den Saal regnete!* Und die *Aeußerlichkeiten unserer Concerte, und die verdienen jedenfalls Berücksichtigung*, ließen *viel zu wünschen übrig*, so lautete 1845 der Abschiedsgruß der Brockhausenschen Zeitung zur Beendigung des ersten Konzertzyklus. Man begann sich an mancherlei Unzulänglichkeiten der Hillerschen Konzertreihe zu stoßen — trotzdem stieg die Besucherzahl an. Dresden kam auf den symphonischen Geschmack. Man konnte Hiller nicht persönlich dafür verantwortlich machen, wenn seine Konzerte improvisiert und unstabil, weil zu leicht von mancherlei Zufälligkeiten abhängig waren, was besonders beispielhaft das (sechste) Abonnementskonzert vom 2. Februar 1847 lehrte. Der Schneefall hatte die Verbindungen mit Leipzig ausgesetzt. Pianist und Sängerin konnten nicht eintreffen. Zufälligerweise befand sich Wilhelmine Schroeder-Devrient unter den Zuhörern. Sie wurde erkannt und von ihren Bewunderern so lange gedrängt, bis sie sich bewegen ließ, das Parkett mit dem Podium zu vertauschen und mit Hillers schnell improvisierter Klavierbegleitung unprogrammgemäß Schubertsche Lieder zu singen. Das Konzert bekam auf diese Weise eine andere als die vorgesehene Struktur — das wirkte menschlich und zeigte Hillers geniale Organisationsbegabung, noch im letzten Augenblick durch Ausnutzung der Umstände die Situation zu retten, es zeigte aber auch, von welchen Zufällen er sich mitunter abhängig wußte. In seinen Konzerten kam das Starke neben das Schwache zu stehen, und das Schwache überwog auf die Dauer und im Ganzen gesehen. Sollte sich das erfreuliche Unternehmen der Konzertdirektion bei der anhaltenden Lethargie der musikalischen Kapelle und bei der Beschränktheit ihrer Mittel auch zu keiner fortdauernden Blüte entfalten, hieß es, so wolle man sich doch des vorhandenen Keimes erfreuen und mit dem Gebotenen zufrieden sein. Solche und ähnliche Sätze auch in der freundlich gestimmten Presse ließen erkennen, was man wirklich dachte: man nahm die Hillerschen Konzerte in Erwartung besserer Tage, die einst die königliche Kapelle zu bescheren habe, nur noch als Notlösung in Kauf. Das Hillersche Orchester setze sich aus ganz tüchtigen Musikern zusammen, die aber die Behandlung ihrer Instrumente *nicht ganz in ihrer Gewalt* hätten — schöner konnte man das wirklich nicht mehr ausdrücken. Die Zensuren waren dagegen eindeutiger: den Strei-

chern fehlte der intensive Bogenstrich, den Blechbläsern die feinere Behandlungsweise, und nur die Violoncelli, die Klarinetten und die Kontrabässe fanden Nachsicht und wurden als gut bezeichnet. Daß Hiller am 3. November 1846 eine Ouverture von Spohr (FAUST) ins Programm aufnahm, rühmte man ihm besonders nach, weil hierdurch das Publikum ersähe, was ihm vom Hoftheater an guten Sachen vorenthalten werde. Dann aber folgten die für alle Hillerkonzerte bezeichnenden Rügen: die Meyerbeer-Ouverture zum STRUENSEE gehe über die Kräfte des Orchesters hinaus, das Spiel von Beethovens A-Dur-Symphonie lasse manches zu wünschen übrig, und warum, so fragte der Kritiker, müsse sich Hiller aber auch an eine der schwersten Symphonien Beethovens wagen, womit dann wieder auf die den Hillerkonzerten gesetzten natürlichen Leistungsgrenzen angespielt war. Die ABEND-ZEITUNG ging noch weit grausamer ins Gericht. Am Konzert vom 23. Februar 1847 vermißte der nicht sehr mozartverständige Kritiker Korrektheit und Feinheit des Vortrages. Die Intonation nannte er vor allem deshalb schlecht, weil Ferdinand Hiller den Musikern keine Zeit zum richtigen Einstimmen gelassen habe, und das Hauptmotiv des ersten Satzes der g-Moll-Symphonie sei nicht im erforderlichen piano gespielt worden. Zur Direktion der Beethovenschen zweiten Symphonie im Konzert vom 2. Februar 1847 warf man Hiller mangelnde Färbung des zweiten Satzes, Ungleichheit in den Einsätzen und Schlüssen und schleppende Bläser vor.

Wo Hiller hinblickte, sah er nur hochgetürmte Schwierigkeiten. Von keiner Seite hatte er mit Unterstützung zu rechnen. Jede Spekulation auf Hilfe trog. Von Banck und dem DRESDNER TAGEBLATT war nicht zu reden; schlimm mußte Hiller aber die wenig verhohlene Ablehnung durch die ABEND-ZEITUNG treffen, deren Besitzer mit im Komitee saß, aber nichts für ihn tat, um nicht in den Verdacht der Parteilichkeit zu geraten, und sich statt dessen mit seiner (fanatischen) Zurückhaltung als öffentlich geführtem überzeugenden Beweis seiner angeblichen Unbeeinflußbarkeit vor seinen Lesern sogar brüstete. Man kritisierte Hiller, als sei er königlicher Kapellmeister mit unumschränkten künstlerischen Vollmachten und unerschöpflichen Hilfsquellen und nicht der Leiter eines mühselig zusammengehaltenen Privatunternehmens auf Gewinnbasis, das Zustimmung brauchte, wenn es überhaupt noch länger überleben sollte. Als die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG in Leipzig am 23. Oktober 1845 die erste Meldung über die anstehenden Abonnementskonzerte brachte, da unterstellte sie das Unternehmen für Dresden als Bedürfnis, ja als Ehrensache, und sie betonte, der Gründer-Verein sei so zusammengesetzt, daß sich wenigstens für diesmal eine angemessene und ausreichende Beteiligung erwarten lasse. Das große Fragezeichen, nämlich die exklusiven Preise, wurde auch hier schon hingeschrieben. Für Dresden waren sie eine schwerwiegende Belastung. In Dresden, so hieß es, spare man und wolle für den Ruf eines Kunstliebhabers so wenig wie möglich ausgeben. Nach den vielen schlechten Erfahrungen aus der Vergangenheit bezweifelte man die Überlebensfähigkeit selbst dieser Konzerte als dauernde Einrichtung, auch wenn man Schumann und Hiller als Dirigienten nannte.

Der etwas beschränkte biedermeierliche Geschmack Hillers bekam in diesen öffentlichen Auseinandersetzungen kaum einen nennenswerten Stellenwert. Im Gegenteil, die biedermeierliche Sauberkeit einer Lindpaintnerschen Ouverture (DIE GENUESERIN) gefiel dem Kritiker der ABEND-ZEITUNG besonders gut, und nur die Leipziger NOVELLEN-ZEITUNG meinte am 25. Februar 1846 einigermaßen mokant dazu, seit sich Hiller in Dresden aufhalte, dränge die Mendelssohn-Musik immer mehr durch. Die Hillersche Programmwahl bestätigte diese Feststellung. So brachten die sechs Abonnementskonzerte im Winter

1845/46 an größeren Werken: Beethovens zweite und fünfte Symphonie, Mozarts JUPITER-Symphonie, die Symphonien in B-Dur von Haydn, C-Dur von Schubert und c-Moll von Gade; an Ouvertüren Glucks IPHIGENIE IN AULIS, Beethovens WEIHE DES HAUSES und LEONORE NR. 2, Webers BEHERRSCHER DER GEISTER, Cherubinis WASSERTRÄGER, Mendelssohns FINGALSHÖHLE und MEERESSTILLE und die FESTOUVERTURE von Rietz. Es kamen Klavierkonzerte von Mozart und Henselt, Violinkonzerte von Mendelssohn-Bartholdy und David zu Gehör. Zahlreiche kleinere Kompositionen von David, Hausmann, Léonard, Briccialdi, Mendelssohn (LIEDER OHNE WORTE) und Beethoven (Violinsonate) wechselten mit Arien und Gesängen von Mozart, Beethoven, Persiani, Bériot, Nicolai, Mercadante, Schumann, Hiller, Loewe und Zöllner. Das war ein Programm, wie es ein fortschrittsbewußter Neuerer niemals gewählt haben würde. Aber der typische Biedermeierkünstler Hiller in der typischen Biedermeierstadt Dresden lag mit dieser Zusammenstellung, die dem aufgelockerten Programmstil seiner Zeit entsprach und zusätzlich dem leichteren Geschmack eines größeren Publikums mit viel Zugeständnissen entgegenkam, offensichtlich gut in der Gunst der Hörer; anders hätte man sich die trotz der hohen Preise, der unwirtlichen Unterbringung und der keineswegs makellosen Orchesterdarbietung steigenden Besucherzahlen nicht erklären können. Das reine instrumentale Symphoniekonzert nach späterem Muster (Ouverture — Konzert — Symphonie, nebst den Modellabwandlungen) war damals als eigene Gattung noch weitgehend unüblich. Zwischen größeren Orchesterstücken bestritten Gesangs- und Instrumentalvirtuosen ihre solistischen und kammermusikalischen Nummern. Sogar Mitglieder des Konzertvereins und der LIEDERTAFEL bat Hiller zu einem gemischten Chor und nutzte damit seine Stellung als Liedermeister der LIEDERTAFEL, die ihm Wagner vermittelt hatte, um selbst davon loszukommen.

c) Historischer Erfolg und Abschied

Ferdinand Hiller brachte zustande, was im Rahmen seiner Möglichkeiten und in einer nicht sehr freundlichen Umwelt für sich und seine Sache zu machen war. Aussichten für Dresden hatte er nicht. Auf die Dauer fehlte dem Unternehmen die tragende finanzielle Grundlage, das mäßige Orchester ließ sich nur für bescheidenere Aufgaben einsetzen, die verzweifelten Saalzustände machten jedes größere Projekt illusorisch. Kunstpolitisch saß er ohnehin zwischen den Interessengruppen. Er verkörperte Mendelssohns Geschmack, ohne wegen des Streites mit Mendelssohn dessen Anhänger für sich gewinnen zu können, während ihm gerade sein Biedermeiertum für eine engere Bindung an Wagner im Wege stand, so daß er auch keine Alternative anzubieten hatte. Noch dem scheidenden Hiller folgten das wütende Geschrei und die böse Grimasse seines Gegners Banck im DRESDNER TAGEBLATT, der sich auch ganz gerne irgendwohin berufen gesehen hätte. Den Anlaß zur Polemik bot die VOSSISCHE ZEITUNG, die sich aus Düsseldorf etwas von dem *musikalisch stagnirenden Zustand* hatte melden lassen, in den Dresden nach dem Abgange Hillers fallen werde. Der Ausdruck war nicht einmal falsch, wenn man ihn so bezog, wie ihn der Informant meinte: daß Dresdens selbständiges Konzertleben zu wenig Bedeutung besaß, um die nun fehlende Hillersche Konzertinitiative nicht vermissen zu müssen. Als aber die eigene Kritik, die man jahraus, jahrein geübt hatte, nun mit viel besserem Recht von anderen aufgegriffen wurde und schrill in die Ohren zurückklang, reagierte man in Dresden auf einmal sehr empfindlich. Offensichtlich wollte man nicht zugeben, daß letztlich doch von Bedeutung war, was man zwei Jahre lang so wenig freundlich beobachtete, und daß

sich Hiller mit der Gründung und dem Aufbau der Abonnementskonzerte ein noch unschätzbares Verdienst um die städtische Musikpflege erwarb. Die Privatmitteilung besagte nichts anderes — die Kritiker aber, insbesondere Banck, fühlten sich ins Unrecht gesetzt und schickten Hiller eine böse Abschiedsnotiz voller Gift und Galle hinterher. *Dresdens musikmachende Betriebsamkeit ist nun verloren. Herr F. Hiller ist nach Düsseldorf abgereist, nachdem durch einen sehr glänzenden // großen Fackelzug von sechszehn Fackeln und durch ein Zweckessen sein Abschied gefeiert war. Die musikalische Stagnation, die jener düsseldorfer Bericht in der vossischen Zeitung ankündigte, hat also bereits begonnen, wie männiglich fühlbar; da Herr F. Hiller jene Musikdirektorstelle in Düsseldorf indeß vorläufig nur auf ein Jahr angenommen haben soll, so bleibt eine Heilung dieses Zustandes und ein Ankunftszweckessen noch in Aussicht.*

Das war kein Nachruf, der Dresden Ehre gemacht hätte. Die LEIPZIGER ZEITUNG verfuhr gerechter und mit ihr andere, auch solche Blätter, die Hiller während seiner Dresdner Wirksamkeit nur streckenweise folgten; denn in einem hatte der Berichterstatter Düsseldorfs für die VOSSISCHE ZEITUNG sicherlich Recht: mit Hiller war eine Bewegung nach Dresden hineingetragen worden, die man nicht mehr so leicht aufhalten konnte. Als Hiller 1847 nach Düsseldorf ging, ließ sich die Uhr des Dresdner Musiklebens nicht mehr ohne weiteres auf das Jahr 1845 zurückdrehen. Die Stadt sah sich zur Fortsetzung der von Hiller angebahnten Musikpflege verurteilt. So gesehen war Hillers Abonnementskonzertauftritt dann doch ein verzeichnenswerter schöpferischer Erfolg geworden. *Jedenfalls aber legte der Dirigent heute seinen Stab mit Ehren nieder und hatte durch sein eifriges Streben die Kränze redlich verdient, mit denen schöne Hände sein Tactirpult geschmückt hatten,* hieß es am 18. März 1847 zum Abschied in der ABEND-ZEITUNG, nachdem endgültig feststand, Hiller werde Dresden mit Düsseldorf vertauschen und dieses das letzte Konzert unter seiner Leitung gewesen sein.

III. Abonnementskonzerte Kunze / Hartung

Nach Hillers Fortgang fielen die Initiativen zunächst wieder an die privaten Eigner zurück. Nachdem sich auf städtischer und höfischer Ebene vorerst nichts rührte, die durch Hiller gesetzte und erfolgversprechende zweijährige Tradition fortzuführen, und die Zeitungen allerhand widersprüchliche und nicht sehr ermutigende Nachrichten über die Fortsetzung bzw. Nichtfortsetzung der Abonnementskonzerte veröffentlichten, kündigten die beiden Privatkapellmeister und Musikdirektoren Hartung und Kunze kurzerhand eine Abonnementskonzertreihe an, die laut DRESDNER MORGENBLATT vierteilig am 7., 14. und 21. Januar sowie am 11. Februar 1848 in die Tat umgesetzt wurde, sich zu diesem Zeitpunkt allerdings schon mit den Wagnerschen Konzerten überschnitt.

Die vielen Dresdner Musikchöre, die kurkapellenähnlich allwöchentlich zum Vergnügen spielten und vorwiegend eine sich den Bedürfnissen anpassende gehobene Unterhaltungsmusik pflegten, bildeten eine das Dresdner Musik- und Kulturleben keineswegs mager speisende Quelle. Indem die Bedürfnisse aber auch in Dresden anspruchsvoller wurden, verlangte selbst der einfachere Bürgergeschmack nach guter klassischer symphonischer Musik. So waren es kurioserweise die Musikchöre und Kapellen, die von Zeit zu Zeit klassische Instrumentalwerke in ihre Programme aufnahmen, um zur eigenen Freude den Hörerwünschen zu willfahren. Mancherlei hilfreiche Umstände, die für Hillers Konzerte nicht in Betracht kamen, ließen die Unkosten niedrig halten; für die durch langes Zusammenspielen bestens aufeinander eingestimmten Instrumentalisten genügten selbst bei der Einstudierung neuer Stücke verhältnismäßig wenige Proben; die erbitterte Konkurrenz zwischen den einzelnen Ensembles führte außerdem zu einer beträchtlichen allgemeinen Leistungssteigerung (so daß viele dieser Kapellen vor allem außerhalb Dresdens und seiner unerreichbaren königlichen Musiker intonationssauberer und technisch präziser spielten als manches offizielle Hoforchester. Ein besonders berühmtes Beispiel war die Gunglsche Kapelle in Berlin, die in den dortigen Gesellschaftskonzerten die Meisterwerke der deutschen Instrumentalmusik in einer allseits als ausgezeichnet gerühmten Darstellung bei Volkspreisen von nur fünf Silbergroschen zu Gehör brachte). In Dresden boten die Sonnabendkonzerte auf der Brühlschen Terrasse regelmäßig klassische Symphonien oder wenigstens Symphonie-Teile, so daß man in Dresden klassische Orchestermusik eher von Unterhaltungskapellen als vom Hoforchester zu lernen begann.

Es war also weder technisch noch geistig eine Anmaßung, wenn die beiden in Dresden sehr berühmten, hochqualifizierten und unternehmungslustigen Musikdirektoren Hartung und Kunze eigene Abonnementskonzerte zusammenstellten und damit einem Bedürfnis willfahrten, das nach Hillers Abgang den Gerüchten zufolge nicht mehr gestillt werden sollte, in Wahrheit aber so stark angewachsen war, daß seine Befriedigung auch von kaufmännischen Überlegungen her eine interessante Sache zu werden versprach. Natürlich unterschieden sich diese Kapellkonzerte sehr wesentlich von den üblichen Abonnementskonzerten. Auf die Einbeziehung unterhaltender Stücke konnte nicht verzichtet werden und auch dem Vokalteil mußte man mitunter mehr Platz einräumen als es der Praxis klassischer symphonischer Winterkonzerte entsprach. Aber solche Zugeständnisse berücksichtigten biedermeierliche Maßstäbe, denen auch Hiller im viel repräsentativeren gesellschaftlichen Rahmen seiner Konzertreihe folgte.

Die Musikchöre, um die es hier ging, waren im einzelnen gegen dreißig Instrumentalisten stark. Weil sie in einer gesellschaftlich freieren Umgebung spielten, wurden keine

kostenbildenden höheren Aufenthaltsansprüche gestellt, während ihre Attraktion stark genug war, um weiteste Schichten der Bevölkerung anzusprechen. Die gegenüber Hillers Organisation unvergleichlich geringeren Kosten ließen verringerte Eintrittspreise zu, die wiederum den Besuchsanreiz erhöhten. Der Inhaber des Lokals, in diesem Falle der Wirt Haßfeld, war gern natürlicher Partner der Konzerte; denn die Musik zog in vermehrtem Maße die Gäste an und die Gäste steigerten seinen Umsatz. Das in Verzehrlokalen übliche ständige Kommen und Gehen des Publikums verschaffte beträchtliche zusätzliche Einnahmen, weil auf diese Weise im Laufe eines Abends mehr Personen Eintrittsgeld bezahlten, als dies bei einem abend- oder (meist) morgenfüllenden Konzert der Fall gewesen wäre, bei dem eine von der Anzahl der im Saal zur Verfügung stehenden Sitzplätze abhängige Besucherschar über den ganzen Abend hin ihren Anspruch behielt und das Geschäft nur zustandekam, wenn möglichst alle Karten abgesetzt wurden, anderenfalls die Unkosten um soviel Zahlungseinheiten die Einnahmen überstiegen, wie Karten unverkauft blieben. So dagegen hörten sich die Besucher meist nur einen Teil des Programms an und machten (nach ihrem Verzehr) bald wieder neuen zahlenden Gästen Platz.

Die Bedeutung dieser Kapellen und Musikchöre für die Popularisierung auch guter Musik kann gar nicht überschätzt werden. Eine Menge Instrumentalmusik, um die sich keine Hofkapelle kümmerte, Ausschnitte aus längst verloren geglaubten, vergessenen Opern lebten auf diese Weise vorerst noch weiter. Die Kunze-Hartungschen Abonnementskonzerte von 1848, die aus der Praxis der klassische Musik spielenden Terrassen- und Gartenkonzerte entstanden, zeigten sich dank der Routinequalität der Musiker selbst größeren Beethovenschen Symphonien gewachsen und wurden vom DRESDNER JOURNAL für wichtig genug gehalten, davon in eigenen kritischen Berichten Notiz zu nehmen. Schließlich waren die Kapell- und Musikchöre noch das einzige Instrument, mit dem Wagner nach seiner Flucht aus Dresden und Sachsen die künstlerischen Beziehungen zu seiner ehemaligen Wirkungsstätte aufrechterhalten konnte: während die Wagnerpflege des offiziellen Theaters für eine Reihe von Jahren verstummte, spielten die kleinen Kapellen und die Musikchöre und darunter gerade die militärischen Orchester ihre Wagnerschen Favoritstücke munter weiter, und jedermann erfreute sich daran, vor allem auch der König, der, wie Kietz berichtete, die Wagnersche Musik nach wie vor sehr geliebt und sich in Pillnitz öfters entsprechende Arrangements aus Wagners Opern angehört haben soll. Ohne diese Neigung des Königs hätte der loyal-royalistische Reißiger wohl auch kaum den Versuch gewagt, schon 1852 wieder den TANNHÄUSER auf die Dresdner Bühne zu bringen.

IV. Wagners Abonnements-Zyklus von 1848

1. Neue Voraussetzungen

Nach Hillers Abgang war das Abonnementsmusizieren fast risikolos geworden. Hillers Auftritt hatte gezeigt, daß die Dresdner Bevölkerung für eine regelmäßige Konzertpflege gewonnen werden konnte, daß ein höheres Konzertangebot keineswegs zur befürchteten Teilnahmslosigkeit, sondern im Gegenteil zu einer verstärkten Aufnahmebereitschaft für symphonische Musik führte, und daß die Konzerte unter diesen Umständen auszusetzen ein schwerer kulturpolitischer und vor allem auch ökonomischer Fehler gewesen wäre, den man wenigstens einem so taktisch klugen Mann wie Wagner nicht zuzutrauen brauchte. Hartung und Kunze jedenfalls hatten sogleich Hillers Beweisführung verstanden; ihre privaten Abonnementskonzerte zeigten noch einmal, daß in Dresden ein noch fast gänzlich unbelieferter Markt erneut für symphonische Musik zu entdecken war.

Was Wagner in dieser Situation zubrachte, war die Mitwirkung der Kapelle, mehr nicht. Wagner hat nicht die Dresdner Abonnementskonzerte geschaffen, wie man später lesen konnte, er trat nur unter ungleich günstigeren Voraussetzungen als Hiller dessen Erbe an. Er hatte schon vorzügliche Palmsonntags- und Armenkonzerte dirigiert und bei dieser Gelegenheit einen wichtigen Querschnitt auch durch Beethovens symphonisches Schaffen geboten, der wiederum die Musikchöre zusätzlich veranlassen mochte, ihrerseits Beethoven mehr Aufmerksamkeit zu schenken; er hatte ferner Anfang 1846 einen realistischen ENTWUF DIE KÖNIGLICHE KAPELLE BETREFFEND vorgelegt, der neben einer dringend notwendigen Verbesserung des Sozialstatus der Kapellmitglieder die Errichtung institutseigener Konzerte vorsah, ohne zunächst damit bei seinen Vorgesetzten etwas auszurichten. Hiller experimentierte dann vor, was möglich war, und Hiller dürfte Wagner später sogar im Wege gestanden haben, weil sich die eigenen Wünsche an der Wirklichkeit stießen, nicht gut eine parallele Konzertreihe neben der Hillers anlaufen lassen zu können. Jetzt aber lebte Hiller in Düsseldorf, und Wagner nutzte die Gelegenheit, selber zu Ende zu führen, wovon ihm ein anderer die Sorgen abgenommen hatte.

Wie viel einfacher war es für Wagner! Hillers Orchesternöte kannte er nicht, da er die Kapelle zur Mitwirkung erhielt, ohne die es Wagner aus Vernunft ganz sicher nicht gewagt hätte, in Hillers Fußstapfen zu treten. Dadurch war sogleich die Probenfrage mit gelöst. Als Kapellmeister konnte er so viele Proben ansetzen, wie er für nötig hielt, ohne damit zusätzliche Kosten zu verursachen. Die Qualitätssteigerung der Darbietungen machte sich zudem nicht an den Eintrittspreisen bemerkbar, weil Wagner auch mit Hillers Saalsorgen glänzend fertig wurde. Er ließ den Vordersaal des großen Opernhauses zu Konzertzwecken herrichten, und besaß damit zwar kein übermäßig komfortables, aber doch sitzplatzstarkes Musikhaus mit ausreichenden Unterbringungsmöglichkeiten. Alles andere, Programmzusammenstellungen und Probieren, war kapellmeisterliche Routinearbeit. Wagner konnte also dort beginnen, wo Hiller sich bereits verblutet hatte, am Ende einer Organisation, die Wagner anders als Hiller dank der Gunst der Verhältnisse spielend bewältigte, so daß er sich ausschließlich und mit allem Nachdruck, weil mit unverbrauchter Kraft der künstlerischen Gestaltung zu widmen vermochte.

2. Die Wagnerschen Programme

Wagner gab am 22. Januar, 12. Februar und 8. März 1848 drei Abonnementskonzerte mit symphonischem Programm. Die Ausflüge in die Lieder- und Arienwelt ersparte er

sich ebenso wie Nachgiebigkeiten an den biedermeierlichen Geschmack, wenn er auch auf Chor- und Ensembleszenen nicht verzichtete, um dem Theaterchor wie dem Theaterorchester gleicherweise Beschäftigung zu geben. In allen drei Konzerten wandte Wagner dieselbe Programmtechnik an: er orientierte die Musik nicht zeitgenössisch, sondern historisch, und in den eingestreuten Chorsätzen sogar teilweise historisierend, während Hiller vergleichsweise viel stärker lebende Komponisten in seine Programme einbezogen hatte. Auch der Aufbau der drei Konzerte geschah nach demselben Schema: Schwere symphonische Blöcke (Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn) umschlossen jeweils zwei historisch meist sehr weit zurück entstandene Chorsätze (Palestrina, Bach, Gluck, Cherubini, Mendelssohn), während in allen drei Fällen eine Beethovensche Symphonie aus der ungeraden Nummernreihe das aufgipfelnde Finale bildete. Das Wagnersche Abonnementsprogramm bildete auch ein künstlerisches Programm, das umschloß, was Wagner unter guter Musik verstand, und zeigte, wie weit er bereits programmtechnisch in die Zukunft sah und sich vom Musikdenken seiner Gegenwart entfernt hatte. Die Aufnahme einer Mendelssohnschen Musik widersprach dem nicht; denn Mendelssohns Symphonie war als Nekrolog für den gerade erst verstorbenen Meister, nicht als Publikumsfänger gedacht. Außerdem hatte Wagner Grund, mit der Aufnahme eines Mendelssohnschen Werkes aufkeimenden Vorwürfen gegen seine vermutete Mendelssohnabneigung entgegenzutreten, so daß er den Fremdkörper hinnahm, den die Symphonie in seinen Programmen bildete.

3. Der Erfolg

a) Erster Enthusiasmus

Wie nicht anders zu erwarten folgte dem Eintritt der königlichen Kapelle ins Dresdner Abonnementkonzertleben ein unendlicher Jubel. Kein Wort fast mehr von Reißiger, der die ersten Pläne dazu gehabt hatte, ohne durchzudringen, keins mehr über Hiller und seine Provisorien, die soviel Gutes bewirkten, nur noch das Sprichwort vom Guten ging um, das lange währt, um so zu werden. Mehr noch Schladebach als Banck stellte den Namen Wagners ganz groß in der Öffentlichkeit heraus, um ihm aufrichtigen Dank zu sagen: kein Zweifel, daß Wagner mehr Ehre widerfuhr, als ihm gebührte, daß er in diesem (eigentlich nicht ihm allein gehörenden) Augenblick für vieles entschädigt wurde, das man ihm (zu Unrecht) entzogen hatte. In Sonderberichten kündigten die Zeitungen das neue Dresdner Ereignis an, in den Briefwechseln schlug es sich nieder, Schumann selber unterrichtete Hiller in Düsseldorf über das, was sich jetzt tat.

Nicht zuletzt war es der Adel dieser Programme, der den Jubel noch steigerte. Banck sollte später von einem »denkenden Genuß« sprechen, den die Wagnerschen Konzerte vermittelten, und dieser Ausdruck traf wirklich das Rechte. Die Vorgaben verzuckerten auch noch die kritischen Anmerkungen. Schladebach versuchte in seinen Berichten für das DRESDNER MORGENBLATT ausgesucht höflich zu sein und seine Kritik so zu formulieren, daß die bedeutende Leistung als solche unangetastet blieb. Die Thematik, die sich anbot, war die Orchesterstellung, die Tempofrage und als neues Moment der Verwendungszweck der Gelder, die einem Gerücht zufolge in Wagners Taschen rollen sollten.

b) Bühnenaufbau und Orchesterstellung

Das Saalproblem machte Wagner trotzdem zu schaffen. Nachdem auch das alte Opernhaus wirklich nicht mehr zu gebrauchen war, wurde Wagner aufs Hoftheater verwiesen. Dort setzte man die Konzerte als reguläre Abendveranstaltungen an Stelle von

Opernaufführungen ein. Nur war die Bühne nach Wagners Vorstellungen nicht fürs Orchestermusizieren geschaffen, die besondere Bühnenakustik schien ihm abträglich zu sein. Also baute Wagner wieder einmal um. Er ließ eine Bühne auf die Bühne stellen, einen riesigen, glänzend beleuchteten und gut innendekorierten Holzkasten mit schräg aufliegendem Schalldeckel, in dessen Hintergrund zwei Stufen hoch das Orchester thronte. Davor, schon in den Zuschauerraum hinein, nahm der Chor Aufstellung. Wagners Pult stand inmitten des Chors, also vor dem Orchester, was ungewöhnlich war. Die einen lobten, die anderen tadelten. Wagner arbeitete erstmalig bewußt mit einem Resonanzbodeneffekt, an den sich selbst Schladebach gewöhnen mußte, obwohl doch gerade er für eine Resonanzbodenaufstellung warb. Man warf Wagner vor, zu weit ab vom Orchester zu stehen. Er gehöre, wie Banck meinte, zwischen die Violinen; es werde mit dieser Anordnung, so witzelte Banck, nur angedeutet, daß die Kapelle auch ohne Kapellmeister die Symphonie genau so gut spielen könne. Der Ausfall, mit dem der Italiomane Banck sein Mißverstehen der Bedeutung des modernen Dirigenten offenbarte, wenn er nicht eine Bloßstellung der Kapellmeisterleistung gerade Wagners beabsichtigte, handelte Banck einen empörten, in der Sache nicht zu widerlegenden Leserbrief ein. Im nächsten Bericht faßte sich Banck dann auffallend kurz.

Zum letzten Konzert änderte Wagner die Aufstellung in der Tat. Er schob den Chor gleichfalls mehr in den Kasten hinein und brachte sich selbst dem Orchester näher; und Schladebach, der diese Änderung u. a. vorgeschlagen hatte, triumphierte und fand, Wagner habe viel von seiner früheren Rechthaberei abgelegt. Wahrscheinlicher aber war, daß Wagner hier nicht und nicht mit den anderen Verbesserungen der »Kritik« folgte, sondern seiner eigenen Überzeugung, und dazu gehörte die veränderte Aufstellung ebenso wie die von Schladebach erbetene deutsche Übersetzung zum lateinischen Text und einiges andere mehr.

c) Aufführungskritik

Die Direktion der Abonnementskonzerte war für Wagner ein fast unbestrittener Erfolg. Öffentlichkeit, Vorgesetzte, Zeitungen freuten sich. Die gemachten Abstriche stellten die Leistung als Ganzes nicht in Frage, ließen aber alte Tempostreitigkeiten wieder aufleben. Der Modellfall dafür war Bachs Motette SINGET DEM HERRN.

Über Wagners Interpretation dieses Vokalwerks entspann sich ein wahrer Kleinkrieg mit lobenden und tadelnden Leserbriefen, Wiederholungsbitten und Ablehnungen. Der Chor war ein Theaterchor, und Schladebach wendete nicht zu Unrecht ein, daß ein solches Ensemble weder Palestrina noch Bach singen könne. Wagner verstehe nichts von Bach, seine überhastete Tempogebung beweise es. Aber Wagner hatte Spaß am Erfolg der Fischerschen Einstudierung gehabt und gab dem Chor Gelegenheit, dieses schwierige Paradestück in einem halsbrecherisch virtuosen Tempo vorzutragen. Der Chor gewann dadurch, die Musik nicht. Später folgte Wagner den Wiederholungsbitten. Im dritten Abonnementskonzert kehrte die Motette wieder, jetzt aber im richtigen Zeitmaß. Wieder jubelte Schladebach. Wollte Wagner wirklich etwas gutmachen, wie »die Kritik« meinte — oder entsprach er nur den zahlreichen Wiederholungswünschen? Die Berichterstattung über diese alte Musik ließ vor allem die Solisten nicht gut wegkommen, empfand die eine oder andere Nummer als kalt, überging weitgehend Wagners Palestrinaeinrichtung des STABAT MATER und nahm nur Anstoß daran, Kultmusik an stilistisch unpassendem Ort vorzuführen. Das eigentliche Große dieser Konzerte, das Symphonische, blieb von dieser Kritik unberührt; Wagners Stärke wurde anerkannt, und seine Direktion bezeichnender-

weise mehr noch gerühmt als die Kompositionen selbst, denen Banck Monotonie zusprach.

Ein Zwischenfall lähmte das dritte Konzert. Über dem Hause lag die schwüle Stimmung der sich ankündenden Revolution. Wagners Musikstücke wirkten dazu wie die melancholischen Vorboten kommenden Unheils. Der Ausklang des Konzertes muß weniger gut gewesen sein. Man demonstrierte in der Pause für den König, was Schladebach als nicht hierhin gehörend bezeichnete, der politische Druck lastete so stark, daß Wagner und der Kapelle ein Teil ihrer Ruhe genommen ward. So wertete man die Symphonie, die nach Wagners Zeugnis die Stimmung bereinigte, zwar als Erfolg, fand aber ohne Vorwurf gegen Wagner, die Leistungen bei der Aufführung der Mendelssohnschen Symphonie und die im zweiten Konzert seien besser gewesen.

d) Finanzielle Streitigkeiten. Zur Problematik der Überschußverteilung

Das letzte war das Schwerwiegendste. Es betraf den Verwendungszweck der Konzerteinnahmen. Banck hatte immer wieder betont, bei der Überlastung der königlichen Kapelle und der Armut der meisten ihrer Mitglieder sei es geradezu sittenwidrig, die Musiker anders als zu ihrem eigenen Nutzen spielen zu lassen. Aber trotz der Unterstützung vor allem durch Banck, der sich immer schon um die nicht sonderlich guten Sozialverhältnisse der Kapelle bemühte, war gerade der Verwendungszweck der Konzerteinnahmen ein zwischen Kapelle und Intendanz hart umkämpfter Streitpunkt. Die Kapelle faßte das Konzertieren im Abonnement als zusätzlichen Dienst auf, den sie freiwillig leiste und der ihr durch Verteilung der Einnahmen zusätzlich honoriert werden müsse — die Generaldirektion dagegen sah im Abonnementsmusizieren eine normale Inanspruchnahme der Kapellmitglieder im Rahmen ihrer Dienstverträge mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen.

Das Hin und Her der Auffassungen nötigte Lüttichau, die Instrumentalisten nach beendigter Abbonnement-Saison 1848/49, die diesmal Reißiger, nicht Wagner leitete, zusammenzurufen und ihnen am 25. Januar 1849 eine längere Rede zu halten, in der er ohne schließlichen Widerspruch aus den Reihen der Kapelle auf das bestimmteste begründete, die Abonnements-Konzerte seien *von der General-Direction angeordneter Dienst*, von dem sich niemand ausschließen könne; ... *der General-Director ist dem König verantwortlich, die Etats möglichst zu halten; wie kann er das, wenn er nicht sorgsam bedacht ist, Einnahmen zu machen, da die Ausgaben so bedeutend; denn Kapelle und Theater gehören zusammen, wie eine Anstalt. Soll er die Ausgaben mit den Einnahmen im Gleichgewicht erhalten, so muss er die ihm hierzu anvertrauten Kräfte benutzen können, wie er es für zweckmässig hält; glaubt er durch Concerte Vortheil und gute Einnahmen zu haben, wer kann ihn hindern, so viel Concerte zu geben, als ihm gut dünkt, und wenn es jährlich 50 wären, Sie müssten Sie unbedingt alle spielen, selbst wenn der Erlös dafür Ihnen nicht zuflösse* ...

Tatsächlich kamen die Einnahmen *durch die Gnade des Königs* aber doch der Kapelle zugute; ob das aus Billigkeit geschah oder unter dem Druck der durch Banck beförderten öffentlichen Meinung oder aus beidem kann dahingestellt bleiben. Von den drei ihr nach freier Wahl zur Entscheidung offengelassenen Möglichkeiten: Überschußanlage für sechs bis acht Jahre auf Zinsen zur fortlaufenden Schaffung und Vermehrung eines Unterstützungsfonds in eigener Eigentumsverwaltung, Überschußverteilung an die Unbemittelten oder gleichmäßige Überschußverteilung an alle Kapellmitglieder (von Lüttichau als ungünstigste Möglichkeit bezeichnet, weil nach diesem Modus auf jeden einzelnen nur ein

paar Taler entfielen), stimmten alle Mitglieder für die Verteilung nach Köpfen, ausgenommen Reißiger, der für den Fonds eintrat, und Wagner, der sich der Stimme enthielt. Die nächste Entscheidung galt der Frage, ob auch der mitwirkende Chor, nach Vorschlag Lüttichaus mit zehn Prozent des Überschusses, am Ertrag beteiligt werden müsse. Reißiger, Lipinski, Schubert, Kummer und Schmerbitz sprachen sich dafür, alle anderen dagegen aus, doch gaben die abgeordneten Kammermusiker unter Führung Moritz Fürstenaus namens der Kapelle eine Erklärung ab, um sich gegen den Vorwurf der Hartherzigkeit zu verwahren, *dass sie sich bei der Geringfügigkeit des Ueberschusses und hauptsächlich durch den Inhalt des Rescripts, welcher denselben ganz nur für die Kapelle verwendet wissen wolle, zu der Bitte veranlasst fänden, die wohlverdiente Entschädigung für das Singchor von derjenigen Summe zu leisten, welche von diesen Concerterträgnissen in die Hoftheatercasse geflossen* sei. Der Wille der Kapelle wurde vom König respektiert, doch gleichzeitig entschieden, *dass künftig bei Vertheilung der Ueberschussgelder auch die Mitglieder des Singchors nicht unbetheiligt bleiben sollten.*

Wenn Wagner später von sich behauptete, die Überschußverteilung zu Gunsten der Kapelle bei Lüttichau durchgesetzt zu haben, sich aber mit seinen Angaben zur Sache viel zu sehr in chronologische Widerprüche verwickelte, um glaubhaft zu erscheinen, so trieb ihn als Motiv sicher die späte Rechtfertigung vor dem allenthalben in Dresden durchsickernden Gerücht, die Einnahmen der Abonnementskonzerte flössen in Wagners Tasche. Wahrscheinlich war für das Entstehen dieser Flüsterpropaganda neben dem Ausbleiben einer merklichen Honorierung Lüttichaus Antrag an den König verantwortlich, dem bedrängten Wagner aus dem durch den Überschuß entstandenen Fonds zweihundert Taler auszuzahlen, eine Summe, die fast der Hälfte der Konzerteinnahmen von 1849 (500 Taler) und dem Fünffachen der Konzerte von 1848 (40 Taler) entsprach. Wagner hat aber allem Vermuten nach eine solche Zahlung nicht erhalten. Trotzdem verdichtete sich das Gerücht bald so sehr, daß Wagner öffentlich protestierte, was er im Erhaltensfalle sicherlich nicht hätte wagen dürfen.

Nach dem finanziellen Fehlschlag der Konzerte von 1848 war die Kapelle ohnehin der Meinung, Wagner habe ihr mit der Errichtung der Kapellkonzerte *eine Suppe eingebrockt;* denn der König hatte zwar schon für 1848 die Überschußvergabe an die Kapelle befohlen, aber mit einer Entschädigungsforderung Lüttichaus von 300 Talern für die ausgefallenen Schauspielvorstellungen sowie den unverzüglich rückzuzahlenden Auslagen für den konzertgemäßen Umbau des Theaters solche Kostenabzüge in Ansatz bringen lassen, daß für die Kapelle trotz der Zusicherung, die Theaterdirektion lege auf die Einnahmen keinen Wert, fast nichts mehr übrig blieb. Die Kapelle erfuhr von finanziellen Absprachen überhaupt erst etwas im Oktober 1848 durch Wagner, als dieser der Kapelle seinen Rechtfertigungsbrief zusammen mit dem Konzept seiner Denkschrift von 1846 zur Kenntnisnahme zustellte und sie bei dieser Gelegenheit Lüttichaus Antwort auf seine Vorstellungen bei ihm über die seinem Dafürhalten nach entschieden zu hohen Entschädigungsansätze wissen ließ: ... *daß dies nur seine, auf verschiedene nothwendige Rücksichten sich gründende, individuelle Meinung sei, dem Könige aber es ja freistünde, die Entschädigungsansätze zu Gunsten der Kapelle gänzlich zu streichen; da er den Bescheid Sr. Majestät auf einen deshalb von ihm verfaßten Antrag mit Nächstem erwarte, behielt er sich dessen Mittheilung vor* ... Diese Mitteilung erfolgte erst mit Anbruch der neuen Spielzeit im Frühjahr 1849, als die Kapelle schon durch Wagner unterrichtet worden war und sich das Ausbleiben einer Überschußverwertung zum eigenen Nutzen nicht mehr

damit erklären mußte, als sei der ganze Ertrag ausschließlich in Wagners Taschen geflossen. Wagners Erbitterung über Lüttichaus gewiß unbezwecktes langes Schweigen wurde so erst richtig verständlich, da es ihn als den Mann zu belasten schien, der die Kapelle um ihren Verdienst gebracht haben sollte. Wenn Wagner auch den Zweck seines Entwurfes von 1846 nicht erreicht sah, nahm er doch für sich in Anspruch, *unsrem Chef den Begriff beizubringen, daß die Einnahmen solcher Conzerte zu keinem andren Besten als dem der Kapelle zu verwenden seien, einen Begriff, von dem er mir unumwunden gestand, daß er ihn zuvor nicht gehabt habe, da er der Meinung gewesen, die Kapelle sei einmal bezahlt u. dafür habe sie, gleichviel ob Oper oder Conzert, zu leisten was ihr eben aufgegeben würde. Es ist mir somit gelungen mindestens das Princip zu retten (denn in dem hierauf bezüglichen Königl. Rescripte ist dies deutlich // ausgesprochen) —, u. es kommt jetzt nur noch darauf an, daß es zur unverkümmerten Durchführung komme, u. zwar dadurch, daß die berechneten übermäßigen Entschädigungskosten reducirt, u. die Verwendung der Einnahmen dann auf eine zweckmäßige Weise gesetzlich geordnet werde.* Genauso verhielt es sich auch, Wagner prophezeite richtig bzw. legte die taktische Linie den Umständen entsprechend realistisch fest. So kam der erkleckliche Gewinn von 500 Talern für 1849 zustande, nicht ohne daß Lüttichau der Kapelle jene Ansprache hielt, deren Inhalt sich stellenweise wörtlich mit Wagners brieflichen Mitteilungen vom Vierteljahr zuvor deckte — eine späte Rechtfertigung des Kapellmeisters, die Wahrheit gesagt zu haben.

e) Ideelle Nachwirkungen

Wagner stand nur dem Abonnements-Zyklus von 1848 vor. Für 1849 wurde Reißiger mit der Leitung beauftragt. Wagner war darüber böse. Die Konzerte seien unter Reißiger ins Gewöhnliche zurückgefallen, behauptete er. Ob man ihm die Konzertreihe wirklich aus der Hand nehmen wollte, um ihn für seine verschiedentlichen Unbotmäßigkeiten empfindlich zu züchtigen, ist fraglich; denn es war in Dresden Sitte, daß sich die Kapellmeister bei den wenigen regelmäßigen Großveranstaltungen abwechselten. Näher lag, eine Benachteiligung Reißigers auszuschließen, indem man diesen Turnus auch bei den neuen Abonnementskonzerten beibehielt, und für 1849 Reißiger zu verpflichten, nachdem Wagner im vorangegangenen Jahr Gelegenheit gehabt hatte, ungeneideten Erfolg zu ernten. Daß die Generaldirektion mit Wagners Arbeit zufrieden gewesen war, ging aus Lüttichaus späterer Befürwortung der Wagnerschen Gehaltsforderung hervor: die Abonnementskonzerte bestätigten ihm Wagners Arbeitseifer, auf den es im Gutachten sehr ankam.

Daß man die Abonnementskonzerte fortzusetzen gedachte, stand nach Lüttichaus Ansprache und den mit viel Aufwand entschiedenen Verteilerregelungen für den Überschuß außer Zweifel. Die Revolution verhinderte die Verwirklichung dieser Absicht. Erst 1858 nahm Reißiger sie erneut auf. Diesmal stellten sich der Fortführung der Konzerte keine Hindernisse mehr in den Weg. Aus diesem Grunde galt trotz Hartung, Hiller, Wagner und Reißiger der vierziger Jahre in der Musikgeschichte Dresdens das Jahr 1858 als das endgültige Gründungsjahr der Dresdner Abonnementskonzerte, das eine über ein Jahrhundert lang ungebrochene Tradition setzte und mit dem Namen Reißiger verbunden blieb. Was Hiller begonnen und Wagner künstlerisch bestätigt hatte, sicherte der administrativ beständigere Reißiger organisatorisch, wobei ihm mehr als Wagner und Hiller die Gunst der Stunde zuteil wurde.

Zweiter Abschnitt

Dresdner Gluck-Renaissance

Erstes Kapitel

Der Einstand - Armide

I. Gluck auf der Dresdner Bühne

Vor dem Auftreten Wagners konnte an der Dresdner Hofoper beim besten Willen nicht von einer Gluckpflege gesprochen werden. Bei aller Überlegenheit der sächsischen Bühne ließen sich Berlin und Dresden in dieser Hinsicht nie miteinander vergleichen. Schon bis 1817 hatte man in Berlin alle wichtigen Gluckopern gesehen, wie IPHIGENIE AUF TAURIS (seit 1795), ARMIDE (seit 1805), ORPHEUS (seit 1808), IPHIGENIE IN AULIS (seit 1809) und ALCESTE (seit 1817), bis 1844 konnte sich dort sogar eine echte Glucktradition herausbilden, die dem konservativ-historischen Denken der Berliner angemessen war, im übrigen Deutschland aber zunächst noch einzigartig dastand, so daß die Berliner Aufführungszahlen verglichen mit denen auf anderen Bühnen einsame Höhen erreichten. Bis 1841 einschließlich wurden ORPHEUS UND EURIDICE zehnmal, IPHIGENIE IN AULIS elfmal, ALCESTE vierundfünfzigmal, ARMIDE achtundneunzigmal und IPHIGENIE AUF TAURIS sogar einhundertachtunddreißigmal gespielt. Das waren mehr als dreihundert Vorstellungen, die sich auf die ausgezählten Spieljahre mit unterschiedlicher Dichte verteilten und nur die Jahre 1802, 1803, 1830, 1832 und 1835 aussparten. Damit erzielte Gluck eine Aufführungsbilanz, die sich mit der von mancher damals beliebten, heute vergessenen Berliner Modeoper ungefähr deckte.

Dresden, das anders als Berlin nicht Gluck, sondern Wagner liebte, der in Berlin weit schwerer Fuß fassen konnte, hatte diesen imponierenden Tatsachen auch nichts annähernd Vergleichbares entgegenzustellen. Mit Mühen gräbt man aus dem durch Prölss bekanntgemachten Verzeichnis Franz Secondas eine Aufführung der ALCESTE aus dem Jahre 1781 aus. Am 22. August 1813 gab es dann die IPHIGENIE AUF TAURIS, die am 8. November 1829 neu im Spielplan erschien und bis Ende 1861 gerade achtzehn Aufführungen durchstehen konnte, von denen nur zwei in die Wagnerzeit fielen (1845). Mit Glucks ORPHEUS wurden die Dresdner erstmals im Jahre 1838 bekannt. Ihr Interesse blieb allerdings so lahm, daß Reißiger, dem das Verdienst der Ausgrabung zukam, genötigt war,

die Oper, die man ohnehin immer nur in Verbindung mit einer jeweils anderen Schauspielaufführung zu geben gewagt hatte (am 19. April HERR UND SCLAVE; am 28. April DER VORSATZ; am 4. Mai DER VERSCHWIEGENE WIDER WILLEN ODER DIE FAHRT VON BERLIN NACH POTSDAM. Zu dieser letzten Vorstellung trat sinnigerweise noch ein Gitarrensolo von Legnani), nach der dritten Wiederholung abzusetzen. Bis zum Ende des Jahres 1861 kamen zu diesen drei Aufführungen gerade noch zwei weitere hinzu.

Erschöpfte sich darin die vorwagnersche Dresdner Gluckpflege, so strengte sich erst der neue Kapellmeister an, diesen Bann zu brechen, was angesichts der immer noch starken Italienbindung, vor allem aber der besonderen Vorliebe für die französische Effektmusik fast aussichtslos schien. Aber Wagner sah in Gluck viel zu sehr sein Vorbild und seinen Vorgänger, um nicht alles für ihn zu versuchen. Er brachte die beiden aus dem Gluckschen Fünferkranz noch fehlenden Meisteropern nach Dresden: 1843 die ARMIDE und 1847 die IPHIGENIE IN AULIS. Beide Opern drechselte er für den besonderen Dresdner Geschmack zurecht, besonders weitgreifend die aulidische IPHIGENIE. Der Erfolg schon des ARMIDEN-Experiments gegen die Voraussagen der Gegner von Wiederaufnahmen älterer Musik veranlaßte ohne Glück Reißiger 1846, dasselbe mit der ALCESTE zu versuchen. So blieb die Dresdner Gluckrenaissance an Wagner gebunden. Sein Erfolg war außerordentlich und hob seine Autorität gewaltig, auch wenn er sich mehr hinter den Kulissen als im Blickpunkt der Öffentlichkeit auswirkte; er war sogar sensationell, wenn man ihn mit dem verglich, was sich die Dresdner bis dahin an Gluckenthusiasmus abgequält hatten. Wagner gelang es erstmals, Gluckopern in wenn auch bescheidenem Ausmaß überhaupt auf dem Dresdner Spielplan zu halten. Von den zweiundzwanzig Aufführungen der ARMIDE in den 19 Jahren bis 1861 (zum Vergleich: in Berlin spielte man die ARMIDE allein im Jahre 1805 nur einmal weniger) fielen mehr als zwei Drittel, nämlich fünfzehn, in die sechs Kapellmeisterjahre Wagners: fünf kamen 1843 zustande, zwei 1844, wieder fünf 1845, eine 1846 und zwei 1847. Dabei wäre es 1843 leicht gewesen, die ARMIDE noch öfter als fünfmal anzusetzen, wenn nicht Wilhelmine Schröder-Devrient Dresden für ein Jahr verlassen hätte, ohne daß für sie ein gleichwertiger Ersatz bereitstand. Die Armide wurde ihre Abschiedsrolle (31. März 1843), an die sich mancherlei kulturpolitische Bemerkungen knüpften, aber ein Jahr später (14. April 1844) auch ihre neue erste Begrüßungspartie.

Noch markanter war der Erfolg der aulidischen IPHIGENIE auf Wagner zugeschnitten. Von den vierzehn Aufführungen in der Zeit zwischen 1847 und 1861 verteilten sich zehn auf die beiden Wagnerjahre 1847 (sieben) und 1848 (drei). Damit übertraf er ausnahmsweise sogar Berlin, wo die aulidische IPHIGENIE stiefmütterlicher behandelt wurde und seit der Erstaufführung (1809) bis Ende 1841 nur elfmal gegeben werden konnte, also in 33 Jahren bloß einmal mehr als in zwei Jahren in Dresden. Dem königlichen Kapellmeister Wagner gelangen in seiner kurzen Amtszeit also insgesamt fünfundzwanzig Vorstellungen mit Gluck-Musik; das war mehr, als Dresden in dem halben Jahrhundert vor ihm gehört hatte, und das Achtfache von dem, das im selben Zeitraum Reißiger verantwortete, der für Glucksche Musik keine glückliche Hand besessen zu haben scheint. Er fand sich durch den unerwartet andauernden Erfolg der ARMIDE, der mit immer noch fünf Aufführungen nun ins dritte Jahr reichte, veranlaßt, ein Ähnliches wie Wagner zu versuchen. Aber die ALCESTE, die er wählte, hinterließ einen solch geringen Eindruck, daß sie nach nur drei Aufführungen schmerzlos und unbeachtet vom Spielplan verschwand.

Die zeitweilige Gluckrenaissance im Dresden der vierziger Jahre beschloß sich somit im Arbeitseifer Wagners. Er sorgte für eine einfallsreiche Einstudierung der ARMIDE, so daß die Dresdner bleibend daran Gefallen fanden, und seine heute umstrittene Einrichtung der aulidischen IPHIGENIE wurde mit Abstand sein größter lokalkritischer Presseerfolg und trat bald einen Siegeszug ähnlich einer Wagnerschen Originaloper über alle Bühnen Deutschlands an.

II. Armide für Berlin — Armide für Dresden. Anteilnahme und Gegnerschaft

Es zählte zu den Kuriositäten der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert, daß die ARMIDE die erste Oper war, die der neuernannte königlich-sächsische Hofkapellmeister Richard Wagner in eigener Verantwortung in Dresden einstudierte und leitete, daß sie aber auch die ebenfalls verantwortete Antrittsvorstellung des neuernannten königlich-preußischen Generalmusikdirektors Giacomo Meyerbeer in Berlin bildete und beide Aufführungen zeitlich nicht weit auseinanderlagen: Dresden brachte sie am 5. März, Berlin am 14. März 1843.

Was nicht übereinstimmte, waren die Dispositionen zur Öffentlichkeit. Für Dresden bedeutete die Gluckoper ein Novum, über das sich wenig Vergleichendes sagen ließ, und das man deshalb mit derselben Neugierde wie ein unbekanntes zeitgenössisches Werk erwartete, in das man sich erst einhören mußte — für Berlin war sie nicht mehr als ein Kriterium, wie man sich zu Meyerbeer zu stellen habe. An der Bedeutung der ARMIDE zweifelte man vereinzelt nur in Dresden, wo man weder Maßstäbe für Gluck noch allgemein für historische Musik besaß — in Berlin standen Wertprobleme außer Frage, weil hier die Oper zum festen Repertoire gehörte.

Heinrich Smidt warf das Meyerbeer vor. Ihm schien die gewiß vorzügliche Aufführung Meyerbeer nicht angemessen zu sein. Smidt verwies auf die längst vor Meyerbeer verdienstvoll abgeschlossenen Vorbereitungen zur ARMIDE. Insbesondere Spontini hatte dieser Gluckschen Oper alle Aufmerksamkeit und Liebe gewidmet, sie ganz neu einstudiert und es sich nicht nehmen lassen, sie stets selber zu dirigieren. Mit anderen Worten: Meyerbeer übernahm in Berlin eine durchgearbeitete Oper, die ihm kaum Mühe bereitete. Smidt ärgerte das ein wenig, weil er meinte, trotz der vorzüglichen Darbietung wäre Meyerbeers Verdienst größer gewesen, wenn er sich zum Einstand statt der renommierten ARMIDE lieber eines jener so vernachlässigten Stücke herausgesucht hätte, die sich die Intendanz angelegen sein lassen sollte, weil an ihnen etwas gutzumachen war, oder doch wenigstens eine jener Opern, die man seit vielen Jahren nach einem kurzen Bühnenleben vergeblich auf dem Spielplan suchte. Als Beispiel für vermißte Musik nannte Smidt Spohrs FAUST, den man nur 1829 vorübergehend zu Gehör bekommen hatte.

Die Dresdner Berichterstattung sah vom Grundsätzlichen her anders aus. Sie richtete sich vor allem weniger auf das Verdienst, die ARMIDE herausgebracht zu haben, als auf die Oper selbst, um die es bald einen heftigen Meinungsstreit gab, der vereinzelt, wie im PLANETEN, nicht einmal vor widersprechenden Berichterstattungen in derselben Zeitung zurückschreckte.

Übereinstimmte man nur in der Beurteilung von Äußerlichkeiten, die keine waren: daß der Premierentag nicht festlicher gewählt werden konnte, weil es der Namenstag des regierenden Königs war und die ARMIDE-Vorstellung die offizielle Festaufführung für diesen in katholischen Häusern besonders wichtigen Feiertag bildete. Einig war man sich vor allem auch über den Ausstattungsluxus, der gleicherweise der Oper wie dem königlichen Familienereignis galt, das gebührend gewürdigt werden sollte. Hieran schieden sich aber bereits die Geister in die Gruppe der historisch Interessierten und in die der historisch nicht Interessierten. Braunthal, der im KOMETEN den extremen Flügel der antihistorischen Polemik anführte, schimpfte in einer karikaturreifen Kritik über Geldverschwendung und Zeitvergeudung. Er sah alles andere als ein Verdienst in der Aufführung einer Musik, die seiner Meinung nach trotz aller einzelner Schönheiten der *Zopfzeit der*

Kunst angehörte und beim Publikum ein Fiasko erlitten habe, weil die Oper dem zeitgenössischen Geschmack viel zu ferne stehe, während man andere Bühnenwerke, auf die sich das drängende Interesse der Zuschauer versammle, wie Opern von Donizetti, Rossini, Halévy und Auber, vergeblich im Spielplan suche. Braunthals Bericht war eine einzige wütende Absage an alle Versuche, in die Vergangenheit zurückgesunkene Kunst wieder lebendig werden zu lassen, streifte aber in der tolpatschigen Art, Unbeweisbares als Tatsache demagogisch aufzubehaupten, über die zumutbare Grenze ins Lächerliche hinaus und handelte sich geharnischte Gegenreden ein, wozu nicht zuletzt seine dumm-schnoddrige Bemerkung, sein Geschmack sei verdorben, den besten Anlaß bot. Bedenklicher als die vom antihistorischen Banausentum diktierte Grundsatz-Polemik gegen alte Musik stimmte die Demagogie, die Erstaufführung der ARMIDE ein Fiasko zu nennen. Daß die Oper gelangweilt habe, konnte man noch in der ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT nachlesen, wo man die ersten vier Akte der ARMIDE *klassisch langweilig* nannte, und in der Florentin-Berichterstattung des PLANETEN.

Alle drei Zeitungen hatten für ihre Darstellungen höchst persönliche Gründe. Braunthal haßte Ausflüge in die musikalische Vergangenheit schon aus Prinzip und hätte unter keinen Umständen den Publikumserfolg eines historischen Werkes zugegeben. Moralische Hemmungen, sich ideologisch durchzulügen, besaß er kaum. An die Realitäten störte er sich nur, wenn sie ihm günstig lauteten. Hier ging es ums weltanschauliche System. Für Laube verhielt es sich nur wenig anders. Sein Tieckhaß bezog nicht zuletzt aus Tiecks Dramenausgrabungen neue Nahrung. Die Wiederaufführung von Shakespeares SOMMERNACHTSTRAUM und die der Sophokleischen ANTIGONE in Berlin und Leipzig, die beide Tieck zu verdanken waren, und die dadurch ausgelösten historischen Wellen forderten den zeitbewußten und immer aktuellen Laube heraus. Er mußte sich bis ins Mark seiner literarischen Überzeugungen getroffen fühlen und konnte seinem vielgehaßten Gegner Tieck wohl nur unter Schmerzen den Triumph lassen, mit der Wiedererweckung alter oder zunächst älterer Literatur vielleicht doch besser den Weg in die Zukunft beschritten zu haben als der politisch denkende Laube mit seiner Effekt- und Spektakeldramatik. Es war für Laube auch unmöglich, nur die Auswüchse einer an sich richtigen Bewegung in der Art zu karikieren, wie Lortzing im WILDSCHÜTZ die Antikenmode zur Zielscheibe seines Spottes machte, sondern es ging wirklich ums Grundsätzliche: wie die Entwicklung in die Zukunft hinein verlaufen sollte. Es galt sich daran zu erinnern, daß für Laube der Erfolg alles war. Nur deshalb hatte er sich dem zweifelhaften Scribeschen Situationsschema angeschlossen. Daß ausgerechnet die puristische Wiedererweckung alter Kunst, die zunächst gar keine Einräumungen an das Publikum machte, dieses für sich gewinnen sollte, mußte ihm unerträglich sein. Wenn die Laubezeitschrift wider besseren Wissens den Erfolg der ARMIDE verneinte und langweilig nannte, was in Wirklichkeit sehr gefallen hatte, so bildete das keine äußerliche Randbemerkung, sondern kündete den tiefwurzelnden Streit um den für Laube einzig entscheidenden Wertmesser und dessen Anzeige. Tieck saß um 1843 in Berlin. Deshalb bezog sich die Laube-Zeitung mit Fleiß auf Berlin und Dresden gleichzeitig, wenn sie die Gefühle des Publikums als *gelangweilt* bestimmte. Die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT setzte in der Detailkritik klugerweise ausschließlich am Stofflichen, nicht am Musikalischen an, und behauptete, Gluck sei am undramatischen Libretto gescheitert. Sie brachte als einzige Zeitung einen Buch und Musik in Korrespondenz setzenden Bericht, wie es für eine Literaturzeitung nahe lag. Florentin hingegen, dessen gluckfeindlicher Artikel mit einem Zweidrittelanteil mehr über den Abgang

der Schröder-Devrient handelte als über die ARMIDE, nannte sich selbst einen Musik-Dilettanten und tat nichts, diese Selbstbezichtigung zu widerlegen. Er ärgerte sich zutiefst, in der ARMIDE keine richtige Tenorpartie und keine Terzette zu finden und behauptete Glucks Musik als mit dem Geschmack seiner Zeit für unvereinbar. Den Erfolg wollte er unmittelbar nicht leugnen, er drückte sich diplomatisch und vielleicht nicht einmal unpassend aus: er habe in keinem Verhältnis zum Namen des deutschen Musikheroen gestanden. Wie Braunthal sah sich auch Florentin bald bedrängt. Nach einem anonymen Angriff in der eigenen Zeitschrift bekam er durch den Literaten Otto Stern Schützenhilfe.

Hinter dem Pseudonym Florentin könnte sich Otto Stern verbergen. Grund für eine solche Annahme dürfte der zweite, freundliche Bericht über die ARMIDE von Mitte April bieten, dem Stern ein paar Tage später bereits heftig u. a. mit dem Hinweis widersprach, er, Stern, unterschreibe alles, was Florentin über die Aufführung der ARMIDE gesagt habe. Das war ein seinerzeit gern geübter Trick für Doppelschreiber, Autorität durch Zitieren des eigenen Pseudonyms zu gewinnen. Gerade dadurch, daß sich Stern ungewöhnlicherweise ausdrücklich auf Florentin berief, mußte er den Verdacht bestärken, es gehe dem Verfasser mehr darum, die durch den Gegenartikel erschütterte Glaubwürdigkeit Florentins wiederherzustellen als Gluck und die Gluckaufführung in Dresden zu besprechen. Wer aber konnte daran ein größeres Interesse haben als der Autor selbst?

Stern bekannte sich als einen großen Bewunderer Wagners, den RIENZI nannte er seine Lieblingsoper — ein bitterer Bezug, denn der Interessenwahrer Glucks hatte, ersichtlich in Richtung Florentins und Genossen, erwidert, die Musik Glucks entzücke nur diejenigen nicht, die lieber musikalischen Lärm, betäubende Pauken und Trompetengeschmetter hörten. Sah Florentin sich entdeckt und betonte er deshalb ein wenig krampfhaft als Otto Stern seinen Jawohl-Standpunkt zum RIENZI? Gluck jedenfalls fand keine Gnade. Die schöne Musik spreche zum Verstande, die Dekoration blende das Auge, das Sujet sei ohne jedes Interesse. Ein ganzes Künstlerleben wurde mit einer einzigen Handbewegung wie ein lästiges Insekt fortgewischt.

Rhetorische Überzeugungskraft bewahrte sich dieses Urteil nur solange, wie man sich nicht mit den Tatsachen beschäftigte; denn eine Oper wie die ARMIDE, die in 25 Tagen fünfmal gegeben werden konnte, war unter Berücksichtigung der damaligen Spielplanpraxis keine Oper, die ein Fiasko erlitten hatte, sondern ein Erfolgswerk. Wenn Braunthal das Gegenteil behauptete, dann log er ganz einfach, und dabei leitete ihn dieselbe Tendenz, die ihn auch dem RIENZI einen Publikumsmißerfolg bescheinigen ließ, obwohl der RIENZI längst ein Repertoirewerk geworden war. Für die ARMIDE kam sein apodiktisches Verdikt über die Oper und ihren Erfolg bzw. Mißerfolg schon zum Tragen, als kaum drei Wochen vergangen waren und die ARMIDE noch regelmäßig im Spielplan stand. Dagegen stellte Burmeister-Lyser fest, die ARMIDE habe trotz erhöhter Preise regelmäßig volle Häuser gemacht. Burmeister hat später seinen Bericht für die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK in einem neuerlichen Artikel in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG ausdrücklich bestätigt: der Erfolg habe alle Erwartungen übertroffen, mit Verwunderung seien ihm anderslautende Nachrichten zur Kenntnis gekommen. Auch der zweite Korrespondent des PLANETEN sprach von einem gedrängt vollen Haus in allen Veranstaltungen, und er begründete diesen unerwarteten Erfolg mit der befriedigten Bemerkung, klassische Kompositionen gefielen eben immer.

Den Schlüssel für die offensichtlich heftigen Meinungskämpfe über Erfolg oder Mißerfolg lieferte die LEIPZIGER ZEITUNG in ihrer Ausgabe vom 10. März mit dem aufschlußreichen Satz: *Bei dem Hochgenusse, den das Ganze gewährte, wollte nur Einige die Musik,*

als der alten Zeit angehörig, nicht ganz ansprechen. — Dazu gehörten dann schreibgewandte Kritiker wie Braunthal und Stern, die unbelehrbar blieben, obwohl die LEIPZIGER ZEITUNG nur einen Tag später schon für die einzelnen Partien von einem Beifall berichten konnte, der *in vollsten Strömen* ausgebrochen sei, und von der Sicherheit, mit der man die Oper im Laufe des Monats noch mehrere Male werde sehen können. Wie so oft war die LEIPZIGER ZEITUNG auch diesmal sehr gut unterrichtet.

Lyser sprach also die Wahrheit, wenn er sich voller Empörung gegen die Fiasko- und Mißerfolgsberichterstattung in verschiedenen Blättern wandte. Aber sein eigener Artikel war auch nicht gerade ungeteilt sympathisch; zu viel Abneigung gegen die zeitgenössische Musik brach in ihm durch. Burmeister spielte aus, er verkörperte in diesem Augenblick nicht die Kritik, die vergangene Größe als zeitlos gültig nachzuempfinden vermochte, sondern mehr noch den schadenfrohen Konservativen, der mit billigster Zeigefingerpose wie später tatsächlich üblich im Historismus ein probates Mittel gegen alle jetzt neue Musik verkündete. Diese Anpreisung vertrug sich mit seinem Lob für den RIENZI sicher schlecht, eher schon mit seiner Ablehnung des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS zwei Monate zuvor. Er verschwieg auch nicht, wen er eigentlich mit seinem Vorwurf von der Afterkunst, über die der Gluckerfolg einen mächtigen Sieg errungen habe, meinte: natürlich Berlioz; aber es kam noch schlimmer. Burmeister verlangte eine historische Ausgrabungswelle größten Stils, Naumann, Salieri, Cherubini und Méhul sollten auf die Dresdner Bühne zurückkehren und dafür die seiner Meinung nach lärmenden Zeitgenossen von ihr Abschied nehmen. Er empfahl allen jungen Romantikern, die, wie Berlioz, durch Beethoven geblendet dessen Genie mit Übertreibungen ins Absurde, Läppische und Abgeschmackte überbieten wollten, sich Glucks Einfachheit anzuhören und dann ihre Schülerarbeiten ins Feuer zu werfen. Über Gluck selber sprach Lyser nicht. Sein Genie dünkte ihm zu selbstverständlich. Nicht viel anders erging es ein Jahr später Schladebach. Sein großer und sehr gründlicher Bericht über die erste ARMIDEN-Aufführung des Jahres 1844 war eine fast reine Aufführungskritik, die den Sängern, insbesondere der Schröder-Devrient nach bester Schladebachmanier bis zum Einzelton und zur Einzelgeste folgte. Zur Oper selbst hieß es dagegen nur, sie sei ein anerkanntes Meisterwerk.

Und Braunthal? Sein mehr als höchst fragwürdiges Feuilleton im KOMETEN erfuhr knapp einen Monat später in der ALLGEMEINEN WIENER MUSIK-ZEITUNG einen wütend kommentierten Nachdruck der Kernsätze. Maulwurfsblindheit wurde ihm da vorgeworfen, von sinnlosem Geschwätz gesprochen und die Impertinenz herausgestellt, nach dem eigenen Geständnis vom verdorbenen Geschmack über *ein Meisterwerk unseres größten musikalischen Dramatikers* öffentlich zu urteilen. *Oder glaubt Hr. von Braunthal etwa in der Musikwelt eben so wie in der literarischen durch vorlaute und barocke Urtheile die Menge zu verblüffen und dadurch, daß er die größten Autoritäten angreift, sich ein Ansehen zu geben?*

Der Name Wagner spielte in diesen Auseinandersetzungen kaum eine Rolle. Er fiel gerade noch in der LEIPZIGER ZEITUNG vom 10. März und in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK, wohl aber lobte die LEIPZIGER ZEITUNG in ihrer Zweitbesprechung vom 11. März den Chordirektor Fischer, während die meisten anderen Blätter Wagners Leistung schweigend hinnahmen. Über den Kapellmeister fast nichts, über den Chordirektor sehr viel zu sagen, erklärte sich leicht mit internen Überlegungen und mit der gesellschaftlich noch nicht bewußt gewordenen Funktion des Dirigenten. Wagners Erfolg war der Erfolg der Oper, und aus späteren Berichten, die nicht unbedingt zur ARMIDE, wohl

aber zu Wagner Stellung nahmen, ging hervor, daß man um seinen bedeutenden Anteil am Erfolg sehr wohl wußte. Auch daß die KASSELSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG Wagner als Kapellmeister nannte, verwies auf seine Rolle; was hätte es sonst nach Meinung der damaligen Kapellmeistervorstellungen die Kasseler interessiert, wer in Dresden eine Oper dirigierte! Sorgfältiger war allein Schladebach ein Jahr danach. Zwar mäkelte er an Wagners Orchesteraufstellung herum, die ihm unpassend erschien; aber Wagners Kürzungen im Notentext der ARMIDE fanden seine Zustimmung. Da wurde zwar nicht, wie man das in Berlin unstreitig getan hätte, von Verdiensten um die Partitur gesprochen; aber Wagners Bearbeitung als solche rückte erstmals ins Bewußtsein auch der Öffentlichkeit, und daß noch im Jahre 1843 aus dem Widerspruch seiner Leistung in der ARMIDE-Direktion und seinem Versagen in der DON JUAN-Direktion interne Meinungs- und Richtungskämpfe entstanden, zeugte gleichfalls nicht für eine Verkennung seiner kapellmeisterlichen Anstrengungen. Sein späterer Klagebrief an Gaillard verzichtete darauf, das Gluckthema zu benennen. Weil Wagner sonst nichts ausließ, bei dem er sich übersehen wähnte, nicht einmal seine Anteilnahme für Marschner, konnte man daraus schließen, daß er nicht das Gefühl hatte, als Vorkämpfer Glucks mißverstanden zu werden. Oder sah er seine Rolle bescheidener?

Zweites Kapitel

Iphigenie von Gluck - Iphigenie von Wagner

I. Glucks Iphigenie in Aulis

Die IPHIGENIE IN AULIS war Glucks erste von vier französischen Reformopern, mit der in Paris der Buffonistenstreit eingeleitet wurde. Unter allen Meisterkompositionen Glucks blieb sie trotz ihres durchschlagenden französischen Erfolges (nach der Uraufführung vom 19. April 1774 in acht Jahren 174 Aufführungen, bis 1824 mit insgesamt 428 Vorstellungen ununterbrochen im Pariser Repertoire) sein umstrittenstes Werk. Von zukunftsträchtigen Einfällen abgesehen, die das Werk historisch bedeutsam machten, wie leitmotivartige Verbindungen oder die auffallenden Chormassierungen, schien die Verballhornung der klassischen Vorlage mehr den Altvorderen, die eine griechische Bildung genossen hatten, als den späteren Lesern und Zuschauern unerträglich zu sein, die wenig von Homer, nichts von griechischer Sagengeschichte wußten.

Das Libretto als lyrische Tragödie folgte Jean Racine in der Fassung François Louis Gaud Le Blanc du Roullets, der seine Vorlage geschickt straffte und für Gluck von dramatisch weniger wichtigen rhetorischen Zwischenspielen befreite. Agamemnon soll seine Tochter Iphigenie opfern, um dem Heer glückliche Ausfahrt zum Krieg gegen Troja zu sichern, nachdem er die Göttin Artemis durch die Tötung eines Tieres im heiligen Hain beleidigte. Agamemnon weigert sich und sucht die Ankunft seiner Tochter im Lager dadurch zu verhindern, daß er ihr und ihrer Mutter Klytämnestra durch den Boten Arkas die fingierte Nachricht überbringen läßt, der Bräutigam Achill sei Iphigenie untreu geworden. Der Bote jedoch verfehlt die beiden Frauen (I. Akt). Die Hochzeitsvorbereitungen für die Hochzeit Achills mit Iphigenie sind in Gang, als Arkas ihr den beabsichtigten Opfermord eröffnet. Achill wendet sich gegen Agamemnon, in dem die Vaterliebe über den durch den Priester Kalchas überbrachten Götterwillen siegt. Unter dem Schutz von Arkas sollen Iphigenie und Klytämnestra entfliehen (II. Akt). Die Krieger verlangen drohend das Opfer. Trotz Achills Widerspruch und der Mutter Verzweiflung will Iphigene selber das Verlangen an ihren königlichen Vater erfüllt wissen. Klytämnestra ruft die Götter um Rache an (III. Akt — 1. Bild). Achill und seine Thessalier dringen herbei, um den Ritualmord im letzten Augenblick mit Gewalt zu verhindern. Der Priester Kalchas schwenkt nun um, erklärt im Auftrag der Göttin Artemis den Willen für die Tat und die Oper schließt mit dem üblichen jubelnden Finale, mit dem ›chantez, dansez‹, das noch Spontinis Opernästhetik verlangte (III. Akt — 2. Bild). *Die Fehler des Librettos liegen offen zu Tage. Es sind sowohl dramaturgische Fehler wie Mängel echter dramatischer Gesinnung. Wie echt französisch-klassizistisch die Intrige Agamemnons – Achill bei Klytemnestra und Iphigenie als untreu anzuschwärzen —, die die Verwicklung für den Rest des ersten Aktes liefert! Dieser erste Akt schließt, wie die brävste Opera seria oder Tragédie lyrique, mit Achills und Iphigeniens Versöhnungs- und Liebesduett, dem natürlich die obligate Aufhellung von Mißverständnissen vorhergegangen ist. Der zweite Akt, der mit dem von Gluck so großartig gestalteten Seelenkampf Agamemnons endet, beginnt als Zwischenspiel oder Episode: Fest, Ballett, höfische Zeremonie – wie Achill seinen Freund Patroklus vorstellt (den du Roullet einführt, um für ein Quartett eine Baßstimme zu gewinnen), grenzt nahe an Komik. Am anstößigsten ist für jeden Kenner der Ilias die Lösung der Katastrophe. Agamemnon und Achill, Griechen und Myrmidonen platzen im höchsten Affekt aufeinander; Klytemnestra ringt im Vordergrund mit allen Gefühlen des Tartarus, indes im Hintergrund schon die sakralen Gesänge des Opferzuges ertönen: da verkündigt Kalchas, die Göttin Diana sei befriedigt von dem heroischen Verhalten aller Beteiligten, Agamemnons, Klytemnestras, Iphigeniens und Achills, und der Trojanische Krieg könne nun ungestört und ohne Aufschub beginnen. »Iphigénie en Aulide« schließt mit einem großen*

Ballett, in das eine Sopranarie eingelegt ist und an dem auch Solo und Chor beteiligt sind — das ist der musikalische Fortschritt über den »Orfeo« hinaus. Aber der versöhnende Abschluß des »Orfeo« als einer »festa teatrale« ist viel weniger anstößig als diese Konnivenz oder Verbeugung gegen den Genius loci der Pariser Ballettoper. Nietzsche hat einmal spöttisch gefragt, wie Parsifal es gemacht habe, der Vater Lohengrins zu werden. Mit gleicher Berechtigung hätte man Gluck fragen können, wie Iphigenie, Gattin des Achill, es gemacht habe, als Oberpriesterin nach Tauris zu kommen . . .

Gluck hatte nicht zuletzt unter dem massiven Druck der Pariser Kritik die Schwäche des Buches gesehen und noch schnell zu verbessern gewußt, indem er gleich nach der ersten Aufführung für die zweite im letzten Finale eine Zwischenszene erfand. Artemis tritt danach selber in Erscheinung und spricht statt Kalchas den Verzicht — nur hat von dieser Gluckschen Fassung kaum jemand mehr Kenntnis erhalten, weil nach einer Unsitte der Zeit die Partitur schon vor der Uraufführung in Druck gegeben wurde, um gleich mit dem Bekanntwerden der Oper erscheinen zu können. Glucks Korrekturen ließen sich dadurch nicht mehr vervielfältigen, so daß über Jahrzehnte hin ein längst überholter Text die Aufführungen bestimmte. Ein Jahr später, 1775, nahm Gluck beim Beginn der neuen Aufführungsreihe seiner Oper weitere Straffungen, Änderungen und Verbesserungen vor, über die man gleichfalls erst seit der Ausgabe Fanny Pelletans vom Jahre 1873 genaueren Bescheid bekam.

II. Wagners Neufassung

1. Wagners Verhältnis zur alten Musik. Bearbeitungsfragen

Wagners Interesse für alte Musik war weitaus stärker als bei vielen anderen seiner Zeitgenossen entwickelt. Das Programm seiner Abonnementskonzerte von 1848 unter anderem mit Werken von Palestrina, Bach und Gluck legte dafür beredtes Zeugnis ab. Natürlich kannte Wagner weder einen historischen Aufführungsbegriff noch einen Originalitätsgedanken. Wie in der ersten Jahrhunderthälfte allgemein und in der zweiten Jahrhunderthälfte immer noch üblich, adaptierte er alte Musik, wenn überhaupt, nur aus der Optik seiner eigenen Zeit, die geradezu Systeme aufgestellt hatte, unter welchen Gesichtspunkten Umarbeitungen erfolgen sollten. Sie galten noch über die Jahrhundertwende hinaus und wurden von der historischen Musikwissenschaft nur in schweren Richtungskämpfen ungültig gemacht.

Daß sich Wagner jedoch anders als die meisten seiner Zeitgenossen darum bemühte, ältere Musikstile in ihren künstlerischen Absichten, wenn auch ausschließlich in der Form, wie er sie verstand, zu begreifen und seine Bearbeitungen darauf anlegte, diese angeblich originalen Vorstellungen mit den fortgeschritteneren instrumentalen Mitteln und den veränderten allgemein-musikalischen Bedingungen seiner Zeit in Einklang zu bringen, um sie für die Anschauung des zahlenden Opern- und Konzertpublikums verständlich zu machen, war bereits ein erheblicher Fortschritt auf dem Wege zu einer erneuten echten künstlerischen Anerkennung älterer Komponisten und hob Wagner weit aus der Menge anderer Bearbeiter heraus. Sich für die Bearbeitung der Gluckschen IPHIGENIE eigens die Originalausgabe der Oper heranzuschaffen zeugte zudem schon von Textkritik im neueren Sinne. So hatte es seine berechtigten Gründe, wenn Wagners Dresdner Zeitgenossen trotz der tatsächlich erheblichen Veränderungen das Glucksche Original für nur wenig retuschiert hielten. Daß auch Wagners Bearbeitungsverfahren mit der Verbreitung historisch-wissenschaftlicher Textausgaben zum Untergang verurteilt war, sprach nicht gegen seine Aufgeschlossenheit, nach seiner Weise für eine Wiederbelebung älterer, verloren geglaubter Musik zu sorgen. Die bestand natürlich im Dynamisieren, Kolorieren und Nuancieren der Vorlagen. Der durchgehend freiströmende Fluß alter Musik behagte ihm nicht. Daß sie wirklich so gespielt worden sei, hielt Wagner für ausgeschlossen. Er gewann von Fall zu Fall mehr die feste Überzeugung, die älteren Meister hätten aus interpretatorischer Machtvollkommenheit während der Aufführung beigegeben, was im Notentext fehle. So zielten seine Einrichtungen im wesentlichen auf eine ziemlich minutiöse Ausstattung mit agogischen und dynamischen Zeichen und sein Probieren auf eine Einprägung vielfältigster Ausdrucksnuancen, die, wie auch sein umstrittenes aufstauendes Dirigieren in extremen Grenzgängen, mehr das hochexpressive Auf und Ab seiner eigenen Musiksprache übertrugen. Lediglich in der aulidischen IPHIGENIE ging er weiter, indem er das Buch änderte und ganze Musikteile angeblich in einem dem 19. Jahrhundert angepaßten Gluckstil neukomponierte, in Wirklichkeit auf wagnerisch mit gluckschen Manieren neukomponierte, indem er originale Gluckmotive nach eigener Weise thematisch weiterverarbeitete.

Im Normalfall beschränkte er sich auf Dynamisierung und Agogisierung. Es galt für Gluck wie für Beethoven, für Mozart wie für Palestrina. Palestrinas doppelchörige Sequenz zu acht Stimmen STABAT MATER löste er in eine Monodie aus Führungsstimme mit harmonischer Begleitung auf. Das Klangspiel aus Solo, Mehrstimmigkeit und chori-

schem Vollklang widersprach dem Palestrinastil in jeder Hinsicht, die dynamische Zerbröckelung, die keinen länger durchgehaltenen melodischen Atem zuließ, war nur für die Ohren von 1848 erträglich und nahm nicht einmal auf den lateinischen Sprachsinn Rücksicht (den Wagner, des Lateinischen mächtig, verstand).

Über seine dynamische Zerbröselungstechnik freute sich Wagner wie über eine besondere Erfindung. Schon in der Einrichtung der ARMIDE hatte er daraus ein Prinzip gemacht, um, nicht ohne böse Seitenhiebe auf die Meyerbeersche Einrichtung, das zu beseitigen, was er Steifheit nannte, ... *und half mir ganz für mich selbst durch sorgsames Befühlen der steifen Partitur, welcher ich durch möglichst bewegliche Vortragsnuancierungen einige Weichheit beizubringen suchte .... Mein unschuldigstes Mittel, welches ich häufig anwandte, um die peinigende Steifheit der Orchesterbewegung des Originals zu brechen, war eine sorgsame Modifikation des in unaufhörlicher Viertelbewegung sich ergehenden „Bassocontinuo", wo dann teils legato-, teils pizzicato-Spiel am meisten aushelfen mußte.*

2. *Iphigenie von Wagner*

Wagner wurde durch ausschließlich auf Dresden bezogene spielplanpolitische Gründe bewogen, die aulidische IPHIGENIE für die Hofoper einzurichten; denn unter den wenigen Gluckopern, die Wagner stärker ansprachen, weil sie einen Reformgedanken verkörperten, stand nur die IPHIGENIE IN AULIS noch nicht im Dresdner Repertoire. Daß sie als letzte der größeren Gluckopern aufgenommen wurde, verdankte sie ihrer Publikumsunwirksamkeit: nicht nur in Berlin stand ihre Aufführungsbilanz weit hinter der der anderen Opern, vor allem aber hinter dem Spitzenreiter der Gluckopern, der taurischen IPHIGENIE zurück. Wenn man sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mehr um sie kümmerte, so war das Wagners Verdienst. Seine weitgehenden Retuschen paßten das Stück dem herrschenden Repertoiregeschmack bestens an und ließen es wie eine halbwegs moderne Oper besehen.

Wagner hatte erhebliche Änderungen schon an der ARMIDE vorgenommen, um sie den Zeitvorstellungen anzubequemen; er hatte es damals aber nicht nötig gehabt, tiefer in die Substanz einzugreifen, weil die ARMIDE als Buch unvergleichlich viel besser war und vom Musikstandpunkt 1843 aus nicht soviele Ansätze für eine Kritik bot wie gerade die aulidische IPHIGENIE, die man nur in dem wenig geglückten Libretto von 1774 kannte und die für den Opernalltag des Vormärz deshalb durchgreifende Änderungen aufzwang. Man schob diese sicher ganz gerne so lange hinaus, bis alle anderen Gluckopern gelaufen waren und nur diese eine noch zu hören übrig blieb. Nicht, wie vielfach vermutet, geheime künstlerische Verwandtschaften bewogen Wagner zur Bearbeitung, nicht leitmotivische Andeutungen und die gut begründete Möglichkeit, eine neuartige Erlösungsszenerie aufzubauen, sondern allein der spielplanpolitische Zwang zur guten neuen Oper. Die IPHIGENIE kam 1847 zu einem Zeitpunkt heraus, in dem das Dresdner Operntheater seinen seit vielen Jahren tiefsten Stand erreicht hatte, die Zeitungen ihre Berichterstattungen über Dresden einstellten, weil es nichts mehr zu berichten gab, und das Theater Abend für Abend eher leere als besetzte Plätze zeigte. Unter dem Druck des von der Dresdner Lokalpresse auf Kosten der Oper stärker geförderten Schauspiels wurde die erfolglose Suche nach brauchbaren Bühnenstücken immer peinlicher. Die Dresdner Novitätenschau schon für 1846 sah erbärmlich genug aus, und nichts deutete für die Zukunft auf eine Besserung hin. Der Griff nach der letzten in Dresden noch unbekannten, weil

bislang ängstlich zurückgestellten Gluckoper war deshalb von der Stunde der Not ebenso sehr geboten wie der Zwang, einem drohenden Fiasko möglichst zu entgehen, indem man das Stück auf die Verhältnisse von 1847 zuschnitt. So wurde aus Gluck Gluck-Wagner.

Die Umgestaltung war tiefgreifend, weil man den Text nicht mehr vertrug und die Musik zu sehr zwischen feinster Charakterzeichnung und rokokohafter Spielkunst französischen Zuschnitts schwankte, den man in den vierziger Jahren nicht mehr mochte. Indem Wagner den französischen Text ins Deutsche übertrug, mußte er französische Deklamationsrhythmik deutschem Sprachakzent gutschreiben, was vielfach melodische Umarbeitungen verlangte, die ihrerseits wiederum das Akkordgefüge verformten. Die Finaländerung sah Wagner nicht weit ab von der damals noch ungedruckten und daher ungewußten Lösung Glucks. Daß beide auf den Gedanken kamen, die Göttin Artemis handelnd einzuführen, sprach für Wagners Empfindungsfeinheit, Glucks Vorstellungen in der Tat erraten oder nachgedacht zu haben. Nur war Glucks Lösung noch einfacher als diejenige Wagners: Gluck schlug einfach ein Stück frisch umrandete Kalchas-Szene Artemis zu — Wagner komponierte mit Gluckmotiven und möglichst im Gluckstil ganz neu. Gluck änderte darüber hinaus nur die Logik der zureichenden Begründung, aber er änderte nichts in der Sache. Die Hochzeit zwischen Achill und Iphigenie am Ende der Oper blieb bestehen, und Gluck konnte sich bei aller Ironie, wie denn unter solchen Umständen nun Iphigenie als Gattin Achills fünf Jahre später ohne diesen nach Tauris komme, auf die Griechen selbst berufen, die sich beide Fassungen erzählten, die von der Heirat ebenso wie die würdigere von der Entrückung durch Artemis nach Tauris, mochte Gluck das nun wissen oder nicht. Was man vorziehen sollte, hing letztlich von der jeweils zeitgebundenen Finallösung ab. Die für das 18. Jahrhundert erfolgversprechende Lösung Glucks war für das 19. Jahrhundert untragbar. Dort konnte man den Konflikt, wenn überhaupt, nur mit der Entrückung lösen. Genau das tat Wagner. Natürlich vermochte er in dieser Situation ebenso leicht wie gern seine bevorzugten Erlösungs- bzw. Opfergedanken einzubringen: Iphigenies Opfer, ihre Entrückung, wie auch immer man sie sich dachte, ließen jeden Gedankenspielraum zu. Die Griechen jedenfalls durften anschließend endlich gen Troja aufbrechen.

Daß auch Wagners musikalische Handschrift übermächtig durchschlug, lag an den erwähnten Verbeugungen Glucks vor der Pariser Ballettoper, die Wagner als für ihn unannehmbar ebenso entfernte wie alle Hinweise auf die für sein Gefühl banale Heiratsgeschichte. Von den zahlreichen Balletten ließ Wagner nichts mehr stehen, und indem er motivisch überflüssige und retardierende Momente strich, legte er die Oper auf gesteigerte Dramatik an, die die Vorstellungswelt des TANNHÄUSER-Komponisten auf gluckisch übersetzte. Die Nummern wuchsen zu Szenen zusammen, die Trennung isoliert stehender Musikstücke wurde abgebaut, die Verbindung von Rezitativ zur nachfolgenden Arie schloß dicht, Rezitative und Chöre verbanden sich zu Einheiten und die Arien verloren nach Möglichkeit ihre musikalische Verselbständigung. Natürlich setzte eine so weitgehende Aufarbeitung der Gluckschen Vorlage kompositorische Eingriffe voraus, von denen einer immer schwerwiegender als der andere war. Um die gewünschten Verbindungen herstellen zu können, mußte Wagner streckenweise die Rezitative um-, ja neugestalten, und er mußte neukomponierte Takte einschieben. Damit verstärkte er zwar die musikdramatische Schlagkraft — mit einer schlichten Bearbeitung hatte das aber selbst für damalige Verhältnisse wenig noch zu tun. Wagner färbte eine Welt um, indem er änderte, was dem zeitgenössischen Bühnengeschmack widersprach. Stärker als Gluck be-

zog er die Chöre mit in die Handlung ein, wie er es seit dem RIENZI gelernt hatte, in der grundsätzlich umgegrabenen Rezitativbegleitung blieb kaum ein originaler Ton stehen. Wagner duldete keine Sostenuti; statt dessen brachten Tremoli, losgelöste und schnell veränderte Akkorde und ähnliche Kunstgriffe die Musik zum Fluten. Orchesterüberleitungen und -vorspiele sorgten für Spannungseinschwingungen, vollständige Kadenzen, die Wagner nicht liebte, wurden beseitigt, Abschnittswiederholungen unterblieben, die Statik wich der Dynamik. Vorverweise auf kommende, sich steigernde Entwicklungsprozesse schwangen bei Wagner als Septakkordankündigungen voraus, wo Gluck ein einfacher Schlußakkord genügte. Die Straffung ließ sich schon äußerlich ablesen: aus 55 Gluck-Nummern wurden 30 Wagner-Nummern.

Am stärksten wirkten sich die Wagnerschen Retuschen im umstrittenen dritten Akt aus, den Wagner streckenweise gänzlich umkomponierte und mit Neuschöpfungen anreicherte. Wo in der Klytämnestra-Szene weiche Durklanglagen diminuierenden Baßnoten antworten und die Musik immer leiser wird, weil Klytämnestra nicht mehr zu sprechen in der Lage ist, ersetzt Wagner sie durch anhaltende Tremoli, wie er sie damals noch liebte. Gluck läßt Iphigenie am Ende mitsingen, bei Wagner hat sie zu schweigen, um die Größe dessen anzukündigen, was noch kommen wird: sie ist nur noch Beobachterin, die letzte Dramatik vollzieht sich in der Stille.

Die statistischen Auszählungen lassen das Ausmaß der Wagnerschen Eingriffe ermessen: nahezu zehn Prozent der Musik wurde von Wagner einkomponiert, vom verbleibenden Rest sind nur etwas mehr als fünf Prozent der Seiten ohne Korrekturen durch Wagner davongekommen. Die besonderen Dresdner Möglichkeiten wurden dabei berücksichtigt. Versetzungen hochgelegener Musikteile um einen Ton nach unten im Interesse eines leichteren Singens finden sich mehrfach; Wagner übertrug dabei Zugeständnisse, die er in seiner eigenen Musik auch gemacht hatte, als er gegen die strukturelle Richtigkeit im Tonartenbezug um der höhenschwachen Schröder-Devrient willen die Senta-Ballade aus dem HOLLÄNDER von a-Moll nach g-Moll transponierte.

Wagner, nicht Gluck, holte die Dramatik aus dem Orchester herauf. Die zahlreichen kleinen Orchesterzwischenspiele gaben ihm ausreichend dazu Gelegenheit. Er fand die Verlagerung der Orchestersprache auf den Streicherkörper mit nur schwach aufgesetzten Bläserlichtern für sein Dresdner Publikum unzumutbar und die Einfachheit der Gluckschen Streicherfolgen streckenweise schlechthin langweilig. So waren Wagners Eingriffe in die Orchesterstruktur mindestens ebenso tiefgreifend wie seine Veränderungen im eigentlichen Notentext.

Zunächst überließ Wagner der Viola funktionsreichere Partien und half damit einem Instrument, das sich erst im Laufe der letzten Jahrzehnte aus einer untergeordneten Stellung im Streicherkörper befreit hatte. Sodann merzte er Glucks Technik aus, in Chorsätzen die Gesangsstimmen durch die Streicher zu verdoppeln. Wagner machte in solchen Fällen die Streicher selbständig; und indem er außerdem die Oberstimmen bewegter als Gluck anlegte und ihre Abhängigkeit von der Melodie beseitigte und vor allem die innere Orchesterbewegung verschnellerte, erzeugte er jenes dauernde Gefühl von Spannung, das alle Wagnermusik kennzeichnete. Einfach unterlegte Akkorde löste er auf mannigfache Weise auf, mitunter in Duolen und Triolen. Verschiedentlich trennte er die Kontrabässe von den Violoncelli oder versah die Kontrabässe mit dem tacet. Schlichte, gewöhnliche Bogenstriche formte er an besonders charakterisierenden Stellen in Pizzicati um, und

zahlreiche Einzeichnungen dynamischer Bestimmungen, die Gluck für überflüssig gehalten hatte bzw. unbekannt waren, dienten einem bewegteren Fluten der Musik.

Weitgehender noch waren die Veränderungen im Bläserkörper, der bei Gluck aus doppeltem Holz einschließlich zweier Klarinetten bestand. Aber Gluck hat bspw. nie von den besonderen Techniken der Klarinette Gebrauch gemacht, dafür war das Instrument wohl auch noch zu neu; in der IPHIGENIE benutzte er nur hart klingende C-Klarinetten, deren Funktion in der gelegentlichen Ablösung der Oboen bestand. Gluck begriff die Holzbläser als Farben, mit denen er charakterisierte und Stimmungen erzielte, etwa Düsternis durch Fagotte. Wagner hingegen instrumentierte vom Konzertgedanken aus. Seine Bläserretuschen zielten auf einen dem Streicherkörper selbständig gegenüberstehenden Bläserkörper und wünschten farblichen Abwechslungsreichtum. Wagner scheute sich nicht, bis zu sechs Trompeten, vier Hörner und einen eigenen Posaunensatz einzubauen. Am Ende ließ sich fragen, ob der Anteil Wagners an dieser Oper nicht ebenso groß sei wie der Glucks! Von Glucks Musikdrama jedenfalls war nicht mehr viel übrig geblieben; kaum ein Takt fand sich noch, den Wagner damals nicht nach eigenem Empfinden übermalt hätte.

1. Wagner — ein musikalischer Ballhorn?

Vier Jahre nach der ARMIDEN-Produktion gab es auch in Dresden so etwas wie ein geschärftes historisches Bewußtsein. Dazu trug das Verschwinden obskurer Blätter aus dem Umkreis der Leipziger Belletristik, das reichlich zweifelhafte Schreiber zum Nutzen des kulturellen Lebens fürs erste verstummen machte, zum geringsten Teil bei, sondern es begann sich ein Wandel in der Denkweise auch bei solchen Musikfreunden anzubahnen, die den früheren Versuchen einer Wiederbelebung älterer Musik ursprünglich ablehnend gegenüber gestanden hatten. Für Stimmen in der Art Braunthals oder Sterns war um 1847 kaum noch Platz. Man mochte u. U. nicht damit einverstanden sein, die aulidische IPHIGENIE vorgesetzt zu bekommen; aber die Kritik richtete sich dann gegen die Oper als einem Einzelwerk, das literarisch und dramatisch bedenklich schwach gefunden wurde (der kluge Referent der ABEND-ZEITUNG war anderer Meinung: die IPHIGENIE sei bühnengemäßer als die ARMIDE), nicht gegen die musikalische Welt, der es entsprang. Wenn sich bspw. die SIGNALE gegen die Wahl der IPHIGENIE aussprachen, meinten sie nicht Gluck und nicht das Rokoko, sondern eben nur die IPHIGENIE, deren Mängel eine wie auch immer versuchte Einbürgerung unmöglich machen sollten und das Wagnersche Unternehmen unvorsichtig erscheinen ließen; man befürchtete in einem ohnehin angekränkelten Repertoire weitere Geld- und Zeitverluste, nachdem die Erfahrung bewiesen zu haben schien, daß sich gerade diese Oper Glucks der Repertoirefähigkeit entzog. Auch Schladebach hielt den Versuch einer Wiedergewinnung der IPHIGENIE wenn nicht für einen Mißgriff, so doch für ein sehr fragwürdiges Unterfangen. Schladebachs Bedenken galten aber zusätzlich bereits den Nachrichten über Wagners Bearbeitung, der Vervollständigung der Instrumentation, über die sich Schladebach mit Fragezeichen äußerte, und dem neuen Schluß, von dem der Berichterstatter erfahren haben wollte, daß er schon bei den frühesten Berliner Aufführungen benutzt worden sei.

So weit war Schladebach richtig informiert: Wagner hatte sich erst aus Berlin die Partitur kommen lassen, ehe er durch die ihn wenig überzeugenden Spontinischen Arrangements dazu gebracht wurde, sich das Pariser Original von 1774 zu beschaffen, das er ohne Kenntnis der späteren Gluckschen Korrekturen seiner Bearbeitung zugrunde legte. Schladebach änderte seine Meinung, als er in Dresden endlich die Wagnersche Einrichtung kennenlernte.

Schladebach korrespondierte über seine ersten ungünstigen Vorbehalte mit Berlin, und Berlin führte bald die gluckbezogene Wagnerkritik an; denn vor allem die Berliner sahen das Problem puristischer. In einer späten Meldung für die NEUE MUSIKALISCHE ZEITUNG FÜR BERLIN hieß es unmißverständlich, der Kapellmeister Wagner habe sich »leider« *in Text und Musik (!!!) einige unberufene Änderungen* erlaubt. Der Korrespondent, der nicht mit Schladebach identisch gewesen sein kann, weil Schladebach die Wagnerschen Retuschen guthieß (es sei denn, Schladebach hätte der ersten oder den ersten Aufführungen nicht beiwohnen können und zunächst noch ohne wirkliche Anschauung geschrieben, was nicht zu ihm passen würde; die Glucksche IPHIGENIE von Wagner wurde am 24. Februar 1847 urerstaufgeführt, der Bericht erschien am 10. März!), war aber ehrlich genug zuzugeben, viele Hörer fänden die Eingriffe Wagners als sehr vorsichtig und zweckmäßig. In dem ungewöhnlich großräumigen Artikel, den die BERLINISCHEN NACHRICHTEN über den Vorgang druckten, wurden an mehreren Stellen Frage- und Ausrufezeichen angebracht, die das Problematische der Bearbeitung herausheben sollten. In den Interpunktionen äußerte sich die Stimme der Berliner Redaktion; denn der Text stimmte teilweise sinngemäß mit der ersten Berichterstattung Bancks im DRESDNER TAGEBLATT überein, so daß mit großer Wahrscheinlichkeit Banck oder doch jemand, der ihm sehr nahestand und seinen Aufsatz lediglich umformulierte, auch der Verfasser des Artikels in den BERLINISCHEN NACHRICHTEN gewesen ist. Banck aber begrüßte die Wagnersche Bearbeitung fast kompromißlos. Berlin dagegen als die Stadt der traditionellen Gluckpflege und Aufbruchsort modernen historischen Denkens sträubte sich gegen eine Bearbeitung vor allem durch einen Musiker, dem der Ruf voranging, der deutsche Seitenableger von Berlioz zu sein, und da der Dresdner Gewährsmann für Wagner stimmte und deswegen der historischen Empfindlichkeit der Berliner nicht Rechnung tragen konnte, hielt es die Redaktion offenbar für nötig, zu den Versuchen des Komponisten vorsorglicherweise wenigstens mit Ausrufe- und Fragezeichen eine kritische Haltung zu bewahren. Gleichwohl erreichte Wagner die ablehnendste Stimme aus Leipzig. In einer Notiz der THEATER-LOCOMOTIVE hieß es, Wagner habe, wie er meine, Gluck verbessert, was die Zeitung nicht billigte, ohne daß aus ihrer kurzen Meldung hervorging, ob der Verfasser die Bearbeitung gesehen hatte. *Ein musikalischer Ballhorn? Tace! Tace! Herr Kapellmeister!*

2. Dresdner Lokalpresse

a) Carl Banck und das Dresdner Tageblatt

Carl Banck war es, der die allgemeine Zustimmung zur Wagnerschen Bearbeitung paradigmatisch begründete. Noch niemals zuvor hatte sich Banck einem kritischen Gegenstand mit soviel Liebe gewidmet wie der Gluckschen IPHIGENIE IN AULIS. In einem Zeitraum von nur fünf Monaten schrieb er über diese Oper allein im DRESDNER TAGEBLATT fünf höchst umfangreiche Berichte. Mit Genuß verbreitete er sich über die historischen Bedingungen Glucks, über seine Werke, über die Zeit, in der er wirkte, und über die IPHIGENIE und das, was sich an diese Oper alles noch anschloß. Die Wagnersche Bearbeitung begrüßte er fast ohne Einschränkung. Er nannte sie bedeutend, geschickt und sogar *im Allgemeinen ohne individuelle Einwirkung*. Es war ein Urteil, das in Verbindung mit seinen anderen Wagnerurteilen wie gemacht schien, der Wagnerkritik in der Wagnergeschichte grundsätzlich Unrecht zu geben: die Wagneropern, die ein Jahrhundert vor sich hatten, abzulehnen, das zeitgebundene Zwischenspiel grenzenlos zu bewundern.

Aber ganz so einfach konnte man seinem Bericht nicht beikommen; denn Banck, der sich über die Repertoirefähigkeit der IPHIGENIE nicht so rasch klar wurde, hat die Retuschen Wagners bemerkt. In der Sprache Bancks hieß das, die Schattenpartien eines Bildes dunkler zu machen, ohne die Konturen zu verwischen, wohl aber mit der Ebenmäßigkeit der Überschattung *die feinen Wirkungen einzelner Modulationen des Kolorits* zu verdekken. Doch nannte er die Glucksche Instrumentation für heutige Ohren leer, was ihm in der HAUDE- UND SPENERSCHEN ZEITUNG ein redaktionelles Fragezeichen einbrachte, gab aber gleichzeitig zu, Wagners Bläserretuschen schwächten um der fülligen Klangfarbe willen, mit der Wagner der (angeblich leeren) Gluckinstrumentierung für heutige Ohren aufhelfe, das Charakteristische der Gluckschen Instrumentation, nämlich die besonders feine Ausdrucksgebung. Banck muß den Widerspruch zwischen seinem Lob und seinem Tadel gemerkt haben, denn er zog sich zurück, indem er in der heiklen Frage entschied, es sei fast unmöglich, zwischen den widerstrebenden Forderungen — gemeint waren die

Ansprüche auf Wiederbelebung in möglichst originalgetreuem Gewand und der Anpassung an eine bühnengemäßere zeitgenössische Aufmachung — eine genügende Vermittlung zu besorgen.

Banck hatte seine Bedenken so verklausuliert und in das überwiegende Lob eingefügt, daß sie Wagner nicht verletzen konnten, zumal der Scopus des Banckschen Artikels eindeutig Wagner bestätigte. Wie sehr für Wagner damals die Kritik doch immer nur in erster Linie Dresdner Lokalkritik war, bezeugten seine späteren Bemerkungen, er sei von der Kritik nur ein einzigesmal, nämlich im Falle IPHIGENIE, wirklich freundlich behandelt worden. Bancks werbende Anteilnahme an dieser Sache bestätigte trotz der wenigen Gegenbemerkungen aus Leipzig und Berlin Wagners Darstellung als treffend. Eine immer wieder über dieselbe Oper nachsetzende Berichterstattung war in Dresden ein Novum, auch wenn es Banck schließlich weitgehend um das leidige Ouverturenproblem und um den Angriff auf die Darsteller ging, die ihm nicht klassisch genug spielten. Aber gegen Wagner schien wenigstens für diese Monate aller Groll verschwunden zu sein, ehe er sich am neuerlichen Tempostreit langsam wieder entfachte. Auch die späteren Berichte Bancks über die aulidische IPHIGENIE nahmen, die Ouverture ausgeschlossen, keine Abstriche mehr vor. Angebrachte Kürzungen behauptete Banck weiterhin als zweckmäßig, weil sonst der klassische Geschmack auf eine weit härtere und ermüdendere Probe gestellt worden wäre. Daß Banck je später um so übler den darstellenden Künstlern mitspielte, betonte nur noch sein Lob für Wagner. Sie hätten nichts dazugelernt, schrieb er bereits am 22. April im TAGEBLATT, sie wüßten sich nicht richtig auf der Bühne zu bewegen, und auch Wilhelmine Schröder-Devrient bekam ein paar literarische Ohrfeigen ausgeteilt, als Banck von *widerstrebenden Körperformen* sprach, die es der Sängerin nur schwer erlaubten, in ihre Bewegungen eine gerundete Linie hineinzubringen. Im übrigen kritisierte er schon in seinem ersten Bericht — und er wurde darin von der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nachher bestätigt — die verspätete Premiere, die wegen der baldigen Abreise Tichatschecks nur zwei Vorstellungen ermögliche (was nur teilweise richtig war).

Banck führte als besonders markante, besonders frühe und besondert oft zu hörende Stimme nur die allgemeine sächsische Auffassung von der Bedeutung dieser Erstaufführung an. Diesmal schloß sich nicht einmal Schladebach aus. Das Fazit lautete für Wagner: seine umstrittenste künstlerische Tätigkeit, die Wagnerisierung Glucks, wurde sein größter Opernerfolg über sechs Jahre Kapellmeisterzeit hin, bezogen auf die Meinung seiner kritisierenden Zeitgenossen. Mit einer historisch zweifelhaften Gluckbearbeitung also gewann er sich Herzen, die er mit Originalwerken niemals zu gewinnen vermocht hatte.

b) Die Abend-Zeitung

Die ABEND-ZEITUNG schaltete sich diesmal sehr vernünftig ein. Der unbekannte Verfasser, hinter dem man einen Kritiker vom Format Beckers vermuten könnte, brachte noch größere Gluckkenntnisse als selbst Banck mit. Sein Urteil war zurückhaltend günstig. Mit der Bearbeitung zeigte er sich grundsätzlich einverstanden, nur gab er zu bedenken, wie weitreichend sich die Wagnerschen Eingriffe ausgewirkt hätten. Gerade dieser Bericht belehrt darüber, daß die besseren zeitgenössischen Kritiker das eigentliche Problem dieser Bearbeitung sehr wohl erkannten, aber vor der Alternative, entweder einen angemalten oder gar keinen Gluck zu Gehör zu bekommen, doch das erste vorzogen. Trotz aller Behutsamkeit habe Wagner den *Geist und das Wesen der Gluckschen Musik in Frage gestellt*. Was der Kritiker im einzelnen an der Bearbeitung bemängelte, traf die Sache genau: Erhöhung des Stellenwertes des Orchesters auf Kosten der gesanglichen Charakterisierung und Verwendung von Techniken und Effekten, die zur Gluckzeit unbekannt waren. Das Argument, mit dem der unbekannte Kritiker die Einrichtung verteidigte, hörte sich selbst für die Ohren von 1847 wenig gut an: eine Oper sei fürs große Publikum, nicht für die *wissenschaftlich forschenden Kenner* gedacht, die sich schließlich an der Partitur über das Originalbild orientieren könnten. Dem gestand der Verfasser aber merkwürdigerweise nicht viel Kraft zu. Das Glucksche Streichorchester, so behauptete er, klinge für zeitgenössische Ohren ungenießbar weichlich, wenn auch die IPHIGENIE bühnensicherer als die ARMIDE mit ihrer *allzu lyrischen und süß-monotonen* Weise sei. Die Leidenschaften fand er in der IPHIGENIE reger, die Dramatik farbiger und daher die IPHIGENIE besser der modernen Bühne entsprechend. Die vielfachen erleichternden Zugeständnisse Wagners an die Sänger paßten ihm gleichfalls nicht.

3. Stimmen aus Leipzig und Berlin

Banck beharrte als Exponent einer weithin enthusiastischen Presse, die sich über die Oper freute und auch darüber, endlich wieder einmal etwas wirklich Neues aus Dresden berichten zu können. Die ohnehin Wagner zuneigenden Presseorgane standen diesmal um so geschlossener hinter ihm, als der einhellige Jubel auch auf der Seite der eher gegen als für Wagner votierenden Kritiker unüberhörbar war. Die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG stellte in ihrer Ausgabe vom 27. Februar fest, Wagner habe mit seinen Eingriffen nichts von den Eigentümlichkeiten Glucks verwischt, wohl aber manches den Forderungen der Jetztzeit angepaßt. Im Juli stieß die Zeitung noch einmal nach. Die Vorführung der IPHIGENIE sei ein Ereignis gewesen. Wagner habe *dieses ehrwürdige Standbild vom Staube veralteter Mode gereinigt und hier und da sogar ein fehlendes Glied restaurirt*. Auf diese Weise sei der Eindruck eines harmonischen Kunstwerks entstanden. Die gönnerhafte Art, mit der man hier Gluck an den Rand drängte, Wagner aber herausstrich, wäre unter anderen Vorzeichen geeignet gewesen, wieder einmal böses Blut zu machen. So aber hatte sich Wagners Bearbeitung eine zu unangefochtene Stellung erkämpft, um nicht sogar das uneingeschränkte Lob überstehen zu können.

Die LEIPZIGER ZEITUNG berichtete von dem außerordentlichen Beifall der Erstaufführung, der sogar den ruhigen Fortgang der Oper unterbrochen habe. Sie stellte Wagners Verdienst um die Erstaufführung und Bearbeitung heraus und behauptete, seine verständige und diskrete Zurichtung einzelner Teile sei dem Gluckschen Geist nicht im mindesten zu nahe getreten.

Die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK bestätigte die Hingerissenheit des Publikums, in den BERLINISCHEN NACHRICHTEN erschien ein hochgestimmter, weiträumiger, Bancks erstem Dresdner Artikel verpflichteter Bericht, wie man dem IPHIGENIEN-Kapitel überhaupt außergewöhnlich viel Raum zugestand. Daß die Berliner trotzdem ihre Skepsis nicht unterdrückten, entsprach ihrer grundsätzlich gegen Bearbeitungen entwickelten historischen Voreingenommenheit. Hinter der Bemerkung von der angeblich leeren Instrumentation bei Gluck setzte man ein Frage- und hinter der Meldung von Wagners Änderungen zwei Ausrufe-Zeichen. Es war deutlich genug, um Vorbehalte vom Prinzip her anzumerken. Selbst Gaillard hielt sich zurück. Er meldete in der BERLINER MUSIKALISCHEN ZEITUNG den Erfolg eines Werkes, dessen Bühnenwirksamkeit vielfach angezweifelt worden sei. Von Wagner hieß es nur, er habe sich für die Aufführung sehr eingesetzt und die Instrumentation *im Geist des Werkes* verstärkt.

4. *Fachpresse aus Leipzig und Wien*

Erstaunlicherweise gewann sich Wagners Gluckbearbeitung eine Stimme, die aus der Dresdner Lokalkritik längst ausgeschieden war, aber in den Randblättern, vor allem in der Leipziger und Wiener Fachpresse nach wie vor laut, wenn auch weniger wirkungsvoll zu hören war: diejenige Julius Schladebachs, der zunächst in der WIENER ALLGEMEINEN MUSIK-ZEITUNG und später in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG ohne größere Vorbehalte guthieß, was Wagner mit Glucks Werk vorgenommen hatte. Schladebach sprach sogar Dank an Wagner aus, weil er sich seiner Bearbeitungspflichten mit soviel Takt und Umsicht entledigt habe, wenn er auch zu verstehen gab, daß besonders feinsinnige Schattierungen Glucks durch Wagner in den Hintergrund getreten seien. Wohl aber schien ihm Wagners Schluß entschieden besser als der Glucks zu sein. Im zwei Monate später liegenden Bericht für die ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG (23. Juni 1847) ging er noch einen Schritt weiter: ohne Wagners Bearbeitung hätte die Oper niemals Erfolg gehabt — woran in der Tat nicht zu zweifeln war. Grundsätzlich liebte Schladebach keine Bearbeitungen dieser Art, nur diese von Wagner ließ er als Modellfall vorsichtiger und gelungener Retuschierung gelten.

Auf eine Ausstattungskuriosität machte Wagners unermüdlicher Widersacher (F. W. M.) in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK aufmerksam, der sich diesmal sehr zurückhielt, wohl aber die Sänger hart mitnahm: man hatte, um das benötigte Chorpersonal auf die Bühne zu bekommen, Frauen in Rüstungen gesteckt. Es mußte sonderbar genug wirken, wenn gewaltige griechische Helden plötzlich Sopran und Alt sangen. Der Vorschlag des Kritikers, man solle Iphigenie und Klytämnestra ein ihnen sowieso zustehendes weibliches Gefolge geben, mit dem sich dann das Chorproblem leicht lösen lasse, war vernünftig. Die Bearbeitung Wagners wurde gutgeheißen, weil die heutigen Ohren, also die Ohren von 1847, für die feine Schattierungskunst ehemaliger Instrumentation abgestumpft seien. Das Argument war als Feststellung, nicht als Vorwurf gedacht. Kein Artikel spielte diesmal die eine gegen die andere Kunst aus. Wie groß Wagners Erfolg in Wirklichkeit war, bezeugten die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT: sie schwiegen.

5. *Der Ouverturen-Streit*

Alle Fachleute, an der Spitze Banck, aber auch Schladebach und der Berichterstatter der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, waren sich über Wagners verfehlte Tempogebung vor allem beim zweiten Thema der Ouverture einig. Worum es ging, hat Wagner in seiner apologetischen Darstellung über die Dresdner IPHIGENIEN-Aufführung selber mitgeteilt.

Der stehende Zuschnitt aller Ouvertüren, namentlich zu ernsten Opern, im vorigen Jahrhunderte ging auf eine kürzere Einleitung im langsamen Tempo, mit einem darauf folgenden längeren Satze im schnelleren Zeitmaße hinaus. Man war dies so gewohnt, daß in Deutschland, wo die Glucksche »Iphigenia« selbst lange gar nicht aufgeführt wurde, auch die Ouvertüre zu dieser Oper, die einzeln für sich in Konzerten zur Aufführung gelangte, unwillkürlich als nach dem gewohnten Zuschnitte ebenfalls verfaßt betrachtet wurde. Sehr richtig enthält dies Stück auch zwei verschiedene Tonsätze von ursprünglich verschiedenem Tempo, nämlich einen langsameren bis zum 19ten Takte, und von da ab einen gerade noch einmal so schnellen. Gluck hatte aber im Sinne, mit der Ouvertüre sogleich die erste Szene einzuleiten, welche ganz mit demselben Thema beginnt, mit dem auch die Ouvertüre anfängt; um bis dahin das Tempo äußerlich nicht zu unterbrechen, schrieb er daher den Allegrosatz mit doppelt so schnellen Noten, als wie er ihn hätte ausführen müssen, wenn er den Tempowechsel mit »Allegro« bezeichnet haben würde. Sehr ersichtlich zeigt sich dies jedem, der in der Partitur weiter fortfährt und dort im ersten Akte die Szene der aufrührerischen Griechen mit Kalchas beachtet: hier finden wir ganz dieselbe Figur, welche in der Ouvertüre in

Sechzehnteilen ausgeführt wird, in Achteln geschrieben, eben weil das Tempo hier mit »Allegro« bezeichnet wurde. Zu jeder dieser Achtelnoten hat der Chor mehremal eine Silbe auszusprechen, was dem aufrührerischen Heere sehr gut ansteht. Mit geringer, durch den Charakter der übrigen Themen bedingter Modifikation nahm Gluck dieses Tempo nun für das Allegro seiner Ouvertüre auf, nur — wie eben erwähnt — mit veränderter Schreibart, um für den äußerlichen Takt das erste nach der Ouvertüre wiederkehrende Tempo »Andante« beizubehalten. So ist denn auch im alten Pariser Druck der Partitur keine Spur vom Tempowechsel angezeigt, sondern das anfängliche »Andante« geht über die Ouvertüre bis über den Anfang der ersten Szene unverändert fort.

Diese Eigentümlichkeit der Schreibart übersahen nun die deutschen Konzertdirigenten, und da, wo die schnelleren Noten beginnen, mit dem Auftakt zum zwanzigsten Takte, ließen sie auch das von sonst her gewohnte schnellere Tempo eintreten, so daß endlich in deutsche Ausgaben der Ouvertüre (nach ihnen vielleicht auch in französische) die freche Bezeichnung »Allegro« überging. — Wie unglaublich durch diese, gerade um einmal zu schnelle Ausführungsweise die Glucksche Ouvertüre entstellt worden ist, wird, wer Geschmack und Verstand hat, beurteilen, wenn er einen im richtigen, von Gluck gewollten Zeitmaße geleiteten Vortrag des Tonstückes anhört und dann mit dem trivialen Geräusch zusammenhält, das ihm sonst als Glucksches Meisterwerk vorgeführt wurde.

Der Text dieses Aufsatzes GLUCKS OUVERTÜRE ZU »IPHIGENIA IN AULIS« aus späterer Zeit für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK richtete sich zu einem großen Teil gegen Banck, der mit Wagners Ouverturenthesen ganz und gar nicht einverstanden war und auch sonst wieder eine Menge gegen Wagners Tempi zu sagen hatte.

Schon in seinem ersten Bericht vom 26. Februar wehrte sich Banck gegen das schleppende Tempo der Ouverture. Er weigerte sich, aus in der Originalpartitur fehlenden Vortragszeichen weitergehende Schlüsse zu ziehen, weil man es zur Gluckzeit damit nicht allzu genau genommen habe. Banck berief sich dagegen auf Spontini, dem kein anderer in der Gluckdirektion nachgekommen sei (hatte er ihn gehört und seine Auffassung behalten?), er berief sich aufs musikalische Gefühl, er berief sich sogar aufs Orchester, das sich nach Banck ganz von allein wieder in ein bewegteres und *dem richtigen fast gleichkommendes Tempo* hineinspielte. Zwei Tage später beklagte er erneut das *zu breit tardirende Tempo der Ouverture*, die er noch nie so geschwächt gespielt gehört habe, obwohl ihre Wirkung nach Bancks Meinung zum großen Teile gerade im energischen Pathos und der feurigen Kraft des Rhythmus beruhe. Banck zitierte aus dem Briefwechsel Goethe-Zelter, um den Beweis zu führen, daß das rechte musikalische Gefühl intuitiv auf ein bewegteres Zeitmaß dränge. Die Ouverture schreite jetzt bewegter einher, sah er sich voller Genugtuung am 22. April nicht ohne einen Seitenhieb auf Wagners Beharrlichkeit festzustellen veranlaßt, nach reiflicher Überlegung gefaßte Entschlüsse auch mit aller Energie in die Wirklichkeit umzusetzen, *denn es macht in unserer Zeit nur noch auf dem Throne Effekt, an individuellen, menschlich irrthümlichen Ansichten konservativ festzuhalten.* Die Freude währte nicht lange; denn Wagner folgte seiner eigenen, nicht Bancks knurriger Überzeugung. So widmete der unermüdliche Kritiker den Schlußabschnitt seiner neuerlichen Besprechung vom 26. Juli ganz der Tempofrage. Wagner zerstückele die Ouverture, er bringe eine unruhige und kleinliche Haltung hinein, was Gluck widerspreche, dessen Musik einem zu hochfliegenden Ideenschwung folge, als daß ihr der kleinlich-expressive Interpretationsstil Wagners zusage. Der langsame Beginn des Allegro, das rasche Einsetzen der Sechzehntel, das ständige Verlangsamen und Erhöhen und immerwährende Verändern des Tempos, mit dem Wagner auf Gluck die Hochexpressivität seiner eigenen Musik übertrug, und ähnliches, ärgerten Banck, ohne daß er Wagner hätte bewegen können, seine Meinung zu ändern.

Schladebach teilte Bancks Ansichten, wenn er auch nur am Rande darüber sprach; aber Wagner hatte Recht, soweit es die Originalpartitur anlangte, die tatsächlich am

strittigen Takt keine Tempobezeichnung enthielt. Jedoch fügte Glucks nachträgliche, Wagner unbekannte Korrektur an dieser Stelle zwar kein Allegro, wohl aber, nach einem damals schon bekannten Grave im neunzehnten Takt, ein »Animé« ein. Das hieß: Gluck wollte seine Musik bis zum neunzehnten Takt als Andante, von da ab für zehn weitere Takte verlangsamt als Grave, und vom neunundzwanzigsten Takt an wieder belebter (animé) gespielt wissen. Wagner bekämpfte nun die zu seiner Zeit gebräuchliche Auffassung, die nach Andante und Grave aus der nächsten Tempomarkierung ein Allegro machte und ein Allegro sogar in die Partitur einzeichnete; er selber ließ die Bezeichnung Allegro (die in der Originalpartitur fehlte, in der revidierten Fassung durch ein animé ersetzt worden war) weg, nahm aber in der Partiturausgabe auch das Grave nicht mehr ausdrücklich auf, so daß seine Bearbeitung konsequent blieb. Das Recht lag also in der Tat mehr bei Wagner als bei Banck. Vielleicht dirigierte er das Animé, das er namentlich nicht kannte, das ihn aber eher bestätigte, zu langsam, vielleicht auch das Andante — das läßt sich heute nicht mehr feststellen. Sicher aber hatte Wagner das Richtige getroffen, weil das Animé in der Gluckschen Korrektur doch nur die Verlangsamung durch die Grave-Bezeichnung wieder auf das Tempo Andante zurücknehmen sollte. Bancks These, aus dem Fehlen von Tempobezeichnungen verbindliche Schlüsse zu ziehen sei unstatthaft, fand sich gleichfalls bestätigt, wohl aber war er im Unrecht, wenn er von Feuer und rhythmischer Energie und Beschleunigung sprach. Im Fazit mußte man unter Modifikation etlicher Übertreibungen, wie sie neue Entdeckungen leicht mitbringen, die Wagnersche Interpretation dem Banckschen Verlangen vorziehen.

Ein letztesmal äußerte sich Banck am 28. September 1847. Fast der halbe Bericht war einer Tempodeduktion gewidmet. Wagner hatte sich, nach Meinung Bancks, wieder einmal gebessert. Banck lieferte damit ungewollt nur einen schlüssigen Beweis für die Unterschiedlichkeit der expressiven Direktion Wagners, die keinem einmal festgelegten Modell folgte, sondern sich von Aufführung zu Aufführung neu verwandelte. Diesmal sollte er die Ouverture etwas straffer dirigiert haben, was auf eine Normalisierung in der Balance der Tempoflächen hindeuten könnte. Banck stellte dazu begütigend fest, die Erörterung der Tempofrage wolle keineswegs Wagners Verdienste um die Oper schmälern, sei jedoch von der Sache her geboten. Seine ausführliche Deduktion über Glucksches Tempo im Verhältnis zum Tempo Mozarts oder Webers enthüllte seine Vorstellungen von mit dem Namen Gluck verbundener antik-feierlicher Erhabenheit, die er nicht gestört wissen wollte. Das langsame Tempo dürfe nicht zu langsam, das schnelle Tempo nicht genremäßig zerstückelt werden. Genremäßig — das war ein Ausdruck, der aus dem Biedermeier kam und Miniaturmalerei bedeutete. Für Banck dagegen war Gluck Dramatiker, dessen Musik anders als diejenige Mozarts oder Webers nicht durch Charakterisierung, technische Richtigkeit oder Gedankenkombinationen, sondern allein von einer musikdramatischen Ganzheit getragen wurde, die zwar selber wieder mannigfache Ausdeutungen zuließ, sich aber jedenfalls aller Detailinterpretation widersetzte. Diese Überzeugung von Glucks Musik bestimmte jedenfalls Bancks Verhalten zu Wagner und dessen individuellen Tempi. Wie weit sie historisch richtig war, ist in diesem Zusammenhang unwichtig.

Dritter Abschnitt

Reformkritik

Erstes Kapitel

Modell Dresdner Hoftheater 1842 bis 1849

I. Vom Ansehen des Dresdner Hoftheaters

Vielleicht war es derselbe Korrespondent, der Anfang 1843 in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK und Mitte 1844 in der ALLGEMEINEN ZEITUNG von Augsburg Dresden die erste Bühne Deutschlands bzw. des Vaterlandes nannte und sich deswegen ausgerechnet in sächsischen Lokalzeitungen mit einer Fülle von Hohn übergießen lassen mußte. Tatsächlich strahlte der Glanz Dresdens stärker in die Ferne, als daß er die eigene kritische Journalistik beeindruckte. Auf Dresdens Sängerpersonal und insbesondere auf die Kapelle schauten Deutschlands Bühnen- und Kulturstädte mit Neid. Die Dresdner Kombination war einzigartig und unwiederholbar. In Dresden selber teilte man diese Ansicht nur bedingt. Ein Pamphlet wie das von Wanderer hätte ohne ein tiefverwurzeltes Mißbehagen an Dresden kaum entstehen können. So falsch und verwerflich es von der Struktur und der Tendenz her war, so ließen sich mannigfache Gesichtspunkte darin nicht einfach als töricht übergehen.

Was Wanderer ausstellte, wurde ja nicht zum erstenmal gehört, nur besaß er die Grobheit, es ohne Geschmack zu sagen. Was Schladebach und Banck vor und nach Wanderer an Dresden bemängelten, charakterisierte mehr die Kritiker als die Stadt: die fast nihilistische Negationskritik des einen, das pessimistische Abwehren des anderen, der an der eigenen künstlerischen Katastrophe den Glauben seiner Umwelt maß und wegwerfend beiseiteschob, was ins System vom guten Musiker nicht hineinpassen wollte. Aber selbst wenn man sich nicht von den »zu schwarz gefärbten Gläsern« dieser Herren beeinflussen ließ und ihre Kritik auf die richtigen Verhältnisse zurückführte, d. h. soweit berichtigte, daß der gewaltige Abstand Dresdens zu den philiströsen Anhörungsbedingungen an anderen Bühnen sichtbar wurde, konnte man schwerwiegende organisatorische Mängel an der Dresdner Hofoper nicht übersehen. Sie waren unangenehm, selbst wenn sie sich an anderen Bühnen viel ärgerlicher als in Dresden auswirkten; sie machten böse, weil sich etliche davon sehr leicht hätten abstellen lassen. Wies man aber erst einmal auf die über-

ragende Bedeutung Dresdens als Opernstadt hin, stellte man die Bedeutungskontinuität heraus, die seit Jahrhunderten ungebrochen schien und mit den Wagneraufführungen in der Gegenwart neu bestätigt worden war, unterrichtete man geziemend über Dresdens Sängerpersonal, wie es so gut und auch so zahlenmäßig reich an keiner anderen deutschen Bühne, selbst nicht in Berlin, vertreten war, machte man mit einer Kapelle bekannt, die als unzweifelhaft beste der damaligen Zeit galt und vom Berliner Orchester nur zahlenmäßig übertroffen wurde, zeigte man sich von einem Ausstattungsglanz beeindruckt, der geradewegs aus Paris kam, und sprach man zu guter Letzt von den außerordentlich hohen Aufführungsziffern an Novitäten, die für damalige Bühnenverhältnisse ganz ungewöhnlich waren und Dresden den Ruhm einbrachten, auch die neuen Werke mit derselben Liebe einzustudieren wie das eingeführte Werk des längst anerkannten Meisters — so gewann man den Raum, aber auch die Glaubwürdigkeit, das zu benennen, was zu all diesen Vorzügen so wenig passen wollte. Es reichte von der sinnlosen Urlaubsregelung, die in Dresden wie an anderen Bühnen jede vernünftige Repertoirearbeit zunichte machte, bis zu den nicht vorhandenen Tantiemeregelungen, von der viel beschimpften Abonnementspraxis bis zu den schon legendären Eulenspiegeleien in der Spielplanankündigung, und streifte unangenehme Äußerlichkeiten, wie Textbücher mit bis auf den heutigen Tag Verwirrung stiftendem falschen oder doch fehlerhaften Inhalt, unpassenden Theatersitzen, überhöhten Preisen und Logenschließern in zerlöcherten, speckigen Livreen.

II. Vom Mißbehagen am Dresdner Hoftheater

1. Programmwechsel und Anzeigenpraxis

Daß das Dresdner Hoftheater höchst eigentümlichen, nicht leicht zu ergründenden Gesetzen gehorchte, merkte der Außenstehende oder durchreisende Fremde erst an der wundersamen Unberechenbarkeit, mit der das Theater seine Vorstellungen ankündigte. Das geschah täglich im DRESDNER ANZEIGER für die Vorstellung am Abend, mitunter auch in Form eines Verweises auf ein oder höchstens zwei Tage im voraus, wenn es sich um eine besonders wichtige Aufführung handelte. Einen Wochenspielplan wie in früheren Zeiten vor Wagners Auftreten gab es nicht mehr, obwohl das Verlangen danach groß war. Der Grund für den Mißstand war einfach genug und wurde später von Karl Gutzkow aufgedeckt: *Sein Grundsatz war der: Was beim Theater zu erzielen ist muß aus dem guten Willen der Matadore (Emil Devrient, Schröder-Devrient, Räder, Tichatscheck) gewonnen werden! Wollte jemand von den Matadoren in dieser oder jener Oper singen, gut, so hielt er das Singenwollen fest und legte wenig Wert auf die Partie, ob diese etwas einbrachte oder nicht. Er will singen? Da kann eine Vorstellung herauskommen.* Das beschrieb die Theaterleitung Lüttichaus: man wußte am Hoftheater morgens vielfach selber nicht, was man am Abend spielen werde. Wünschte Tischatscheck den Tamino zu singen, so gab man Mozarts ZAUBERFLÖTE, fühlte sich Wilhelmine Schröder-Devrient bei Stimme, führte man die ARMIDE vor. Natürlich war das böse Gutzkowsche Karikatur, die aber doch eine Wahrheit enthielt: die sorgsame Pfleglichkeit, mit der man in Dresden die Spitzensänger behandelte, die ja keineswegs Spitzengagen gemessen an dem erhielten, was im Opernfach üblich war, ließ die Betroffenen behaglich leben und nahm ihnen die Lust, sich anderwärts teurer, aber anstrengender zu verdingen. Etliches davon sickerte in die Öffentlichkeit durch. So weigerte sich bspw. Tischatscheck bei Gelegenheit, unter jemandem anderen als unter einem der beiden Kapellmeister zu singen, die aber nicht zur Verfügung standen, so daß nichts anderes übrig blieb, als die vorgesehene Oper nicht zu geben.

Über das Ausmaß dieser Repertoireänderungen macht man sich kaum den rechten Begriff. Im DRESDNER ANZEIGER druckte man allmorgendlich die am Abend zu erwartende Vorstellung aus; aber daß die Anzeigen oftmals tagelang hintereinander nicht stimmten, merkte man erst, wenn man täglich ins Theater ging, um zu hören, was es nicht gab. Ärger und Hohn über diesen Zustand hielten sich in Dresden die Waage. Es gab besonders krasse Fälle. In der Woche vom 17. bis zum 24. Januar 1848 bspw. stimmten nur zwei von acht Veranstaltungen in Ankündigung und Durchführung überein, und bei der einen davon handelte es sich auch noch um das lange vorher terminlich festgelegte erste Wagnersche Abonnementskonzert vom 22. Januar, das sich schlecht verschieben ließ und dank sorgfältiger Vorbereitungsarbeit auch gar nicht erst in die Gefahr kam, ausgesetzt zu werden. Alle sechs anderen Tage wurden falsch angekündigt.

17. Januar 1848 angekündigt:	Maria Stuart	gegeben:	Maria Stuart
18. Januar 1848 angekündigt:	Dom Sebastian (neu)	gegeben:	Weiße Dame
19. Januar 1848 angekündigt:	Wullenweber	gegeben:	Der reiche Mann
20. Januar 1848 angekündigt:	Dom Sebastian	gegeben:	Freischütz
21. Januar 1848 angekündigt:	Stille Wasser sind tief (neu einst.)	gegeben:	Ein Arzt — Die Zwillingsbrüder
22. Januar 1848 angekündigt:	Abonnementskonzert	gegeben:	Abonnementskonzert
23. Januar 1848 angekündigt:	Dom Sebastian	gegeben:	Romeo und Julia
24. Januar 1848 angekündigt:	Coriolan	gegeben:	Stille Wasser sind tief

Wer also gerne die Dresdner Erstaufführung von Donizettis DOM SEBASTIAN gesehen hätte, wäre auf die Hoftheateranzeigen hin allein in dieser einen Woche dreimal vergebens gekommen. *Da weiß man doch, woran man ist!* höhnte Ende Januar das DRESDNER MORGENBLATT dazu; aber Ironie und Klagen wegen der steten Programmänderungen waren alt. *O Dresdner Hoftheater-Repertoir — Dein Name ist Unzuverlässigkeit* spottete Burmeister schon fünf Jahre vorher in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK, um damit ebensowenig Erfolg zu haben wie die anderen Beschwerden.

Immer wieder forderte man, u. a. im OERTLICHEN des DRESDNER ANZEIGERS, ganz energisch einen Wochenspielplan. Billige Gründe dafür gab es wahrhaftig zur Genüge, nicht zuletzt konnte man auf die vielen Fremden hinweisen, die ihre An- und Abreise nach dem Theaterprogramm einrichteten bzw. einzurichten gedachten. Die Besucherfrequenz Dresdens war schon außerordentlich hoch. Der DRESDNER ANZEIGER verzeichnete bspw. zwischen dem 1. Januar und dem 1. März 1843 insgesamt achttausenddreihundertachtundzwanzig Besucher, das war in zwei Monaten Zeit etwas mehr als zehn Prozent der Einwohnerzahl Dresdens und damit zuviel, als daß Dresdens Theater nicht schon um der Einnahmen willen, die ihm gut taten, darauf hätte Rücksicht nehmen müssen.

Insbesondere die Forderung vom 11. Oktober 1843 nach einem Wochenspielplan wirkte wie ein lang erwartetes Stichwort. Die Beschwerden rissen nicht mehr ab, ohne doch die geringste Aussicht auf Erfolg haben zu können. Eine bitter-höhnische Einsendung vom 13. Oktober erklärte einen Wochenspielplan für Dresden als ganz und gar unsinnig. Der Einsender übersähe bei seinem an die Theaterdirektion gerichteten, an sich sehr billigen Wunsche, *daß die hiesige Bühne vor andern Europa's namentlich auch durch ein ewiges Abändern des Repertoir's sich auszeichnet. Kann man jetzt, wo nur von einem Tage zum andern die Ankündigung der aufzuführenden Stücke statt findet, fast mit Gewißheit darauf rechnen, daß das angekündigte Stück eben nicht zur Aufführung kommen werde, — ja geschieht es bei solchen steten Abänderungen des Repertoir's dermalen nur zu häufig, daß an eigentlichen Operntagen statt der angekündigten Oper nicht einmal eine andere solche, sondern ein Schau- oder Lustspiel zur Aufführung gebracht wird; — so möchte man in der That fragen, wozu bei einer solchen, totalen Unzuverlässigkeit des Repertoir's die gewünschte Veröffentlichung desselben auf eine ganze Woche dem Publikum noch Etwas nützen soll? / Nicht R. S.*

Die Theaterintendanz hielt sich still, was den Ärger nur noch vergrößerte, so daß sich zur Klage über den Mißstand die weitere Klage über das Schweigen der Verantwortlichen zum angeregten Thema eines Wochenspielplans anschloß. Was hätte Lüttchau aber auch machen sollen! Den Mißstand in der Sache konnte er schlecht zugeben, an eine Änderung der Spielplanankündigungspraxis war nicht zu denken — also tat er so, als höre er nichts. Dem Wunsch nach Veröffentlichung eines Wochenspielplans nachzugeben, wäre taktisch das unklügste gewesen, das sich Lüttichau hätte einfallen lassen können, weil es die Verwirrung nur noch gesteigert haben würde. Auch Lüttichaus Bemühen galt einer planvollen Vorstellungsreihe, auch er wurde von den steten Vorstellungsänderungen peinlich berührt! Aber wenn er als Intendant zeitweise selber noch nicht am Morgen wußte, was er abends spielen lassen durfte, wie sollte er dann über eine Woche im voraus einen Spielplan entwickeln, den es gar nicht gab und der streckenweise bestenfalls mit Druckbuchstaben theatralische Realitäten vortäuschen konnte!

Nicht einmal über die ihnen bevorstehenden Ur- und Erstaufführungen wußten die Dresdner länger als ein paar Tage vorher Bescheid. In den Leipziger Zeitungen wurde mitunter auf das vorausverwiesen, was die Dresdner Bühne zu bringen gedachte. Private Einsendungen konnten in Einzelfällen Planungen der Intendanz schon Monate vor der Aufführung bekanntmachen. Für Dresden entfiel eine solche Informationsquelle, weil es dort vor Mitte 1846 keine richtige Lokalzeitung gab. Im ANZEIGER wurde ein Bühnenwerk höchstens drei Tage vor der Aufführung angekündigt, in der ABEND-ZEITUNG fand sich nachträglich die dazugehörige Besprechung. Man müsse eine Leipziger Zeitung heranziehen, um als Dresdner zu wissen, was im wöchentlichen Bühnenrepertoire der eigenen Stadt geschehe, empörte man sich ohne Erfolg Anfang März 1844. Warum es denn nicht mehr wie früher gehe, die im Laufe der Woche zu gebenden Stücke im ANZEIGER bekannt zu machen. Auch wenn der Plan im einzelnen nicht eingehalten werden könne, so entnähme man ihm doch wenigstens in Umrissen Informationen darüber, was in der nächsten Zeit auf dem Dresdner Theater bevorstehe. Daß die Situation des Dresdner Theaters diesen Wünschen nicht willfahren ließ, behielt der Generaldirektor für sich.

Die Auswirkungenen dieser administrativen Tragikomödie sind für die Theatergeschichtsschreibung unangenehm gewesen, weil die Zusammenstellung des Spielplans in Dresden auch für die Wagnerzeit auf große Schwierigkeiten stößt. Die offiziellen Unterlagen bleiben zweifelhaft, die Angaben muß man streckenweise nach gutem Glauben hinnehmen. Gesicherte Daten gibt es nur für verschiedene Erstaufführungen, sofern sie stärker über Dresden hinauswirkten und in den Zeitungen eigene Besprechungen erfuhren, denen man dann nach der Sitte der damaligen Musikkritik das genaue Aufführungsdatum beistellte, sowie für die kleine Zeitspanne, in der Schmieders belletristische Lokalbeilage DRESDEN nach Art von Kalendergeschichte im nachhinein jede Aufführung im Wochenbericht wenigstens mit Tag und Titel notierte, meist mehr oder weniger eingehend besprach. Das beschränkte sich auf die Zeit von Juli 1843 bis Anfang 1847. Die Vergleiche belehren, daß selbst dem vielbenutzten, jährlich erscheinenden TAGEBUCH DES KÖNIGLICH-SÄCHSISCHEN HOFTHEATERS nur bedingt Autorität zugestanden werden kann, weil auch in diesem Aufführungskalender Fehler unterlaufen sind, die zweifellos mit plötzlichen Repertoireänderungen erklärt werden müssen.

2. Urlaubsnotstände und Gastspielersatz

Der unangenehme Zwang zum unvermuteten Repertoirewechsel hing von der stimmlichen Disposition und der persönlichen Laune der fähigen Sänger, aber ebenso sehr von den damaligen Kontrakten ab, die als notwendige Folge der ganzjährigen Spielzeit den vereinbarten Urlaub zu jeder Zeit, also auch dann anzutreten erlaubten, wenn dadurch eine oder eine ganze Reihe von Opern so sehr in Mitleidenschaft gezogen wurden, daß man sie absetzen mußte.

Die Theater waren daran bis zu einem gewissen Grade selber schuld. Vor allem die Hoftheater hielten Saisonferien für unter ihrer Würde. Statt nur neun oder zehn Monate, da aber mit vollständigem Personal zu spielen, zog man es aus Prestigegründen vor, ein durch Personalausfälle jederzeit gefährdetes Zwölfmonatsprogramm anzubieten, dessen Bewältigung einen Großteil der organisatorischen Aufmerksamkeit gefangennahm, ohne doch durchgehend den Zweck zu erreichen. An der Notlage durch die Beurlaubungen litt das Dresdner Hoftheater so gut wie das Berliner. Der den Mitgliedern nötige und kontraktlich zustehende Urlaub mußte, weil über das ganze Jahr hin gespielt wurde, zwangsläufig auch über das ganze Jahr hin verteilt werden und also auf jeden Fall das Repertoire beeinträchtigen. Da die Urlaube zwischen vier und acht Wochen, mitunter aber auch länger dauerten, hätten große Bühnen wie Berlin oder Dresden mehr als ein

halbes Dezennium gebraucht, um sie alle hintereinander zu gewähren. Diese Überlegung berücksichtigte nicht einmal die zusätzlichen Ausfälle, wie sie Krankheiten, Badekuren auf ärztliche Anordnungen und anderweitige Ereignisse höherer Gewalt erzwangen, so daß in der Praxis die Versäumnisse noch viel weiter gingen. Die Organisation mußte schon sehr straff sein, anderenfalls jeder Ansatz zu einer wirklichen Repertoirebildung zum Scheitern verurteilt war — oder sehr locker, wie in Dresden, wo sich, glaubt man Gutzkow, die »Matadoren« untereinander improvisierend einigten, was zu geschehen habe.

In den Wiener Hoftheatern half man sich, indem man das Hofburgtheater im Juli, das Kärntnerthortheater im August schloß. Weil das Hofburgtheater nur rezitierendes Schauspiel und das Kärntnerthortheater nur Opern und Ballette gab, liefen die Vorstellungen zwar weiter, jedoch bekam man im Monat Juli ausschließlich Opern und Ballette, im Monat August Schauspiele zu sehen. Lehnte man diese Lösung ab, die sich auch für Dresden empfohlen hätte, zumal dort Oper und Schauspiel in einem Hause geboten wurde, so blieb nur ein mathematisches Rechenexempel mit mehr als einer Unbekannten übrig: die Urlaube so einzuteilen, daß niemals zwei Vertreter desselben Rollenfaches die Stadt zum Urlaub verlassen durften. Das setzte allerdings entsprechend angelegte Verträge voraus, die des Sängers Recht auf freie Zeitbestimmung seines Urlaubes einengten. Außerdem funktionierte diese Regelung nur so lange, wie ein Rollenfach mindestens doppelt besetzt war. Sonst mußte man auf das Gastspielsystem ausweichen; aber auch da gab es viel zu viele unberechenbare Hindernisse, ob der Gast auch frei war, ob er wirklich kam, ob er etwas leistete und man nicht plötzlich vor einem doppelten Versagen stand, ob das Programm, das er mitbrachte, ansprach, und andere mehr. Sechs, acht, ja zwölf und manchmal noch mehr Urlaube kreuzten sich leicht. Dem Repertoire bereitete das nur Schwierigkeiten. Eine Oper durchgehend in der einmal unter Mühen einstudierten Besetzung zu wiederholen, war fast unmöglich. Wollte man nicht den Notfall des einbezogenen Ersatzes zum gleicherweise schnell wieder wechselnden Regelfall werden lassen, mußte man als letzte Lösung die Oper oder das Schauspiel absetzen. Ein Werk für längere Zeit der Darstellung zu entziehen, war die beste Technik, dem Urlaubsproblem aus dem Wege zu gehen und sich Unannehmlichkeiten zu ersparen, sofern man über einigermaßen tragende Ersatzstücke verfügte, was in Dresden in absehbaren Grenzen der Fall war. Das Reservoir anspruchsloser französischer Lustspiele war unerschöpflich, unschwer abzuziehende erfolgreiche italienische (REGIMENTSTOCHTER) oder deutsche (FREISCHÜTZ) Opern boten sich schon weniger leicht an.

Banck sollte später diese Zustände des Dresdner Hoftheaters rügen; aber Banck hatte Unrecht.

Die Theaterrealität machte eine andere Lösung kaum möglich. Selbst wenn ein Stück gerade erst einstudiert und ein paar Male mit Erfolg gegeben worden war, mußte man es bei Seite legen, falls einer der Hauptdarsteller auf Urlaub ging. Banck beschwerte sich bspw. über den Aufführungsturnus der von Wagner eingerichteten Gluckschen IPHIGENIE, man hätte sie früher einstudieren und aufführen sollen, um mehr als nur einige Vorstellungen geben zu können, ehe sie mit dem Urlaubsabschied Tichatschecks für längere Zeit ruhen müsse. So vernünftig dieses Argument auf den ersten Blick zu sein schien, so sehr zielte es an den Realitäten vorbei. Um die problemreiche Gluckoper in Dresden durchzusetzen, bedurfte es der unnachahmlichen Darstellungsgewalt einer Schröder-Devrient. Die aber war wenige Monate zuvor noch im Berliner Engagement, so daß sich die Einrichtung der Gluckoper durch Wagner erst jetzt nach ihrer Rückkehr ins Dresdner Kulturleben als sinnvoll erwies. Dann nahm man aber auch die Einstudierungsarbeit in dem Bewußtsein auf, mit der großen Sängerin die Klytämnestra-Partie eindrucksvoll besetzen zu können. Rechnet man Umarbeitungs- und Einstudierungszeit zusammen, so war der tatsächliche Erstaufführungstermin der aulidischen IPHIGENIE der überhaupt frühest mögliche; er hätte nicht eher zustande kommen können, aber auch nicht später zustande kommen dürfen.

Bei allem Glanz der Dresdner Oper müssen diese Tatsachen immer wieder berücksichtigt werden. Ohne Tischatscheck gab es nun einmal keinen RIENZI und keinen TANNHÄUSER, und die Glucksche ARMIDE fiel, wenn Wilhelmine Schröder-Devrient nicht zur Verfügung stand. Da hatte man leicht von Intrigen reden, leicht Erfolgsbilanzen zusammenzählen; das klang gut in der Zeitung, erlaubte dem Kritiker eine sachkundige Figur zu machen und war interessant zu lesen. Nur abändern ließ es sich nicht. Lösungen boten sich auf dem Papier viele an, sie in der Theaterwirklichkeit durchzusetzen, war etwas anderes. Nicht nur Wagner beschäftigte sich mit Versuchen, um wenigstens den Urlaub zu koordinieren, wenn schon keine gemeinsame Saisonferienzeit zu ermöglichen war. Der viel strengere Küstner führte in Berlin bald eine Urlaubsbeschränkung auf wenige Wochen ein: Schauspieler durften nur noch von Ende April bis Anfang Juni, Sänger vom 9. Juni bis zum 6. Juli in Urlaub gehen. Die Presse begrüßte das, wie sie auch Wagners Dresdner Regelung bejahend würdigte. Aber Wagners Vorschlag setzte sich auf die Dauer nicht durch. Dresden war nicht Berlin. Bald herrschte wieder das alte Durcheinander — die zahlreichen Gastspielterminverpflichtungen, mit denen die berühmteren Darsteller ihre ›Ferien‹ verbrachten, waren ähnlich wie in Dresden auf die Terminlücken der einladenden Theater abgestellt, und diese ließen sich nun einmal nur bedingt in Übereinstimmung bringen. Die Wagner nahestehende DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG beschwerte sich denn auch prompt über ungeregelte Urlaubsreisen und die entsprechend hohe Zahl an Gastspielen auf einem Theater, auf dem schon der fehlenden Probenzeit wegen nie etwas Richtiges zustande kommen könne. Die Zahl von sechs Gastspielen im Berichtsmonat des Jahres 1846 geißelte man als zu hoch. Vor allem waren es die Urlaubsmonate April bis Juni, in denen sich gewöhnlich das Repertoire recht kümmerlich dahinschleppen mußte.

Ein geplantes Repertoire-Theater ließ sich in Dresden immer schwerer verwirklichen, so daß manche berechtigte Aufführungsbitte nicht erfüllt werden konnte. Die Abonnenten mußten nehmen, was ihnen geboten wurde, und wenn selbst Erfolgsopern wie RIENZI und TANNHÄUSER streckenweise auf dem Spielplan fehlten, dann setzte das keineswegs unbedingt böse Absichten voraus, sondern ergab sich meist als das Gebot der Stunde, die eine andere Repertoiregestaltung verwehrte.

3. Dresdner Abonnementspraxis. Verlegenheitslösungen wider Willen

Was die selten zutreffenden Ankündigungen im DRESDNER ANZEIGER nur äußerlich verrieten, bekamen die Abonnenten des Theaters schmerzlicher zu spüren. Für sie war das Hoftheater wie eine Wundertüte — man mußte sich überraschen lassen. Nur jemand, der mit der Dresdner Theaterpraxis ganz und gar unvertraut war, würde damals ins Theater gegangen sein, um eine bestimmte angekündigte Oper hören zu wollen. Die Eingeweihten wußten Bescheid, was es mit den Ankündigungen auf sich hatte. Ihr Kummer sah anders aus.

Die Abonnementkonstruktion des Dresdner Hoftheaters hatte Oper und Schauspiel zu berücksichtigen, weil beide im selben Haus gespielt wurden. Einzelne Wochentage stellte man ausschließlich oder vorwiegend auf Schauspiel oder Oper ab, an anderen mischte man nach einem nicht durchschaubaren System: nicht durchschaubar, weil ein möglicherweise vorhandener Plan von den erzwungenen Repertoireänderungen zu oft unstimmig gemacht wurde. Mehr über die Auswirkungen erfuhr man aus den nicht abreißenden Beschwerdebriefen empörter Abonnenten, die ihre unerfreulichen Erfahrungen durch die Zeitung bekannt machten.

Die schon lange vor Wagners Amtsantritt erhobenen Forderungen nach Abwechslung im Repertoire sind nur zu verständlich gewesen, wenn die Rekonstruktion des tatsächlichen Spielplans bestätigt findet, was die Betroffenen auszusetzen hatten. Die Abonnements lauteten nicht, wie später üblich, über eine Anzahl von Stücken, die so abgerufen wurden, daß der Abonnent im Laufe des Winters einen repräsentativen Querschnitt durch die Produktion bekam, sondern auf einen oder mehrere Wochentage, an denen der Besitzer nach freiem Ermessen von seinem Platz Gebrauch machen konnte. Ein Freitagsabonnement berechtigte nur freitags zum Theaterbesuch, ein Montagsabonnement nur montags. Aus dieser Abonnementspraxis erwuchsen die Beschwerden wie selbstverständlich. Zwar hatte die Intendanz den guten Willen, im Laufe der Gültigkeit eines Abonnements, für jeden Wochentag einzeln, möglichst das ganze oder doch das wichtigere neuere Programm durchzuspielen; aber wenn mehrmals hintereinander Lückenbüßer eingesetzt werden mußten, zerrann die Absicht vor dem Zwang der Notwendigkeit, überhaupt etwas zu spielen, in einen liebenswürdigen Wunsch.

Dabei war gerade für Novitäten der Tageswechsel von ausschlaggebender Wichtigkeit. In Dresden hatte man ein Rezept entwickelt, das nach Möglichkeit den Regelfall für die Aufführungsmodalität neuer Stücke bildete: wenn es sich machen ließ, brachte man ein neues Stück in kurzen Abständen dreimal hintereinander, legte dann eine längere Pause ein und suchte anschließend mit einer weiteren Aufführung den endgültigen Erfolg zu bestimmen. Wichtig war dabei der Wechsel im Wochentag, um möglichst viele Abonnenten an das Stück heranzuführen und nicht etwa durch Wiederholungen am gleichen Tag eine künstliche Leere zu erzeugen: die Wochentagsabonnenten waren sicher nur in Ausnahmefällen zu bewegen, an einem anderen als ihrem gekauften Wochentag mit einer neu oder teurer zu bezahlenden Theaterkarte Oper oder Schauspiel zu hören. Ein Stück mußte schon sehr gut angekommen sein, ehe man es im Normalfall wagen durfte, den Wochentag zu wiederholen, ohne die Abonnenten zum Fernbleiben zu veranlassen. Das Dresdner Verfahren ließ sich gut am HOLLÄNDER-Intermezzo studieren, wo es modellhaft ablief. Der FLIEGENDE HOLLÄNDER wurde am 2. Januar 1843 uraufgeführt, im Abstand erst von zwei, dann von vier Tagen wiederholt, also am 4. und am 8. Januar, schließlich einen Monat liegengelassen, um am 7. Februar noch einmal gebracht zu werden. Die erste Aufführung fiel auf einen Montag, die zweite auf einen Mittwoch, die dritte auf einen Sonntag und die vierte auf einen Dienstag. Vier Aufführungen also an vier verschiedenen Wochentagen für vier verschiedene Abonnentenkreise — so war es richtig und auch allein zweckmäßig.

Solange das System wie beim HOLLÄNDER funktionierte, war es gut. Sehr oft funktionierte es nicht. Dann wurde bspw. einem Wochenabonnenten dreimal hintereinander dasselbe Stück als Lückenbüßer vorgesetzt und der Ärger beherrschte beide Seiten unvermeidlich. War bspw. RIENZI wegen seiner Länge (und der Kosten; sonntags stieg gewöhnlich die Besucherzahl erheblich an, so daß die Kasse besser gefüllt wurde!) eine ausgesprochene Sonntagsoper, so beschwerten sich bald die Abonnenten, die im Laufe des Winterabonnements 1843 ein Lustspiel, eine Posse und neun Opern, darunter an den letzten vier Sonntagen vor dem 11. Dezember 1843 allein dreimal den RIENZI vorgesetzt bekommen hatten. Am 27. Dezember 1843 inserierten höchst ironische Freitagsabonnenten, weil sie die Oper WILHELM TELL bereits zum vierten Male hören durften. Wenn die Direktion den Freitagsabonnenten nicht bald die zu große Operngüte entziehe, hieß es, werde man das Theater an den betreffenden Tagen besonders im dritten Rang in Kürze leer sehen. Das nahm ein anderer Kritiker zwei Tage später zum Anlaß, wegen der nur auf Schauspiele gestellten Donnerstagsabonnements zu protestieren und dasselbe für die Donnerstagsabonnenten vorherzusagen, falls man nicht bald einmal eine Oper zu sehen bekomme. Tatsächlich war der Donnerstag weitgehend auf rezitierendes Theater eingestellt; aber doch nicht so ausschließlich wie der Samstag. Die Donnerstagsabonnenten erwarteten auch Opern zu hören, die ihnen die Theaterpraxis selten genug bot. In der ersten Hälfte 1845 jedenfalls blieben sie aus. Eine am 20. Januar 1845 im ANZEIGER erneut geäußerte Bitte, doch auch donnerstags einmal Oper zu geben, war deshalb verständlich. Man entsprach ihr wenige Wochen danach, als man für den 13. Februar LUCREZIA BORGIA ankündigte, die Ankündigung aber wie üblich nicht einhalten konnte und statt dessen dem Wunsch mit dem STRUENSEE-Schauspiel und der zugehörigen Meyerbeerschen Schauspielmusik wenigstens halbwegs entgegenkam. Offensichtlich bemühte sich die Intendanz auch den Donnerstagsabonnenten Opern zu bieten. Jedenfalls wurden in der Folge mehrfach Operntermine auf den Donnerstag gelegt, jedoch, wohl aus den bekannten Gründen, nicht eingehalten. Erst im zweiten Drittel des Jahres sah man in verstärktem Maße Opern auf dem Donnerstagsspielplan.

Mit welchen Schwierigkeiten damals das Programm zu kämpfen hatte, ließ sich gerade an dem mehrfach umkämpften Donnerstagsabonnement ablesen. Am 9. Januar 1845 brachte man für Dresden neu Shakespeares RICHARD III.; das war an einem Donnerstag. Die nächste Aufführung kam zwei Wochen später zustande. Sie fiel auf den 23. Januar. Auch das war ein Donnerstag. Die dritte und letzte Aufführung endlich vom 27. Februar galt wieder den Donnerstagsabonnenten, die somit das Drama in etwas über sechs Wochen dreimal hatten sehen können oder müssen, während es allen anderen Abonnenten vorenthalten blieb. Oder um andere Beispiele heranzuziehen: viermal hintereinander den FREISCHÜTZ und dreimal den JOKER im Mittwochabonnement zu erleben, mußte selbst das Blut friedfertigster Gemüter in Wallung bringen. Man würde, so hieß es in einer Zuschrift vom 29. September 1845, sehr gerne auf das Hoftheater abonnieren, wenn es nur mehr Wechsel im Opernrepertoire gäbe. Eine umfangreiche Liste erbetener Operntitel ließ der Einsender gleich mitdrucken: COSÌ FAN TUTTE, ZAUBERFLÖTE, MACBETH, ADÈLE DE FOIX, VESTALIN, CORTEZ, BELAGERUNG VON KORINTH, LESTOCQ, BALLNACHT fanden sich da verzeichnet. Ein weiterer Leserbrief folgte unter dem Stoßseufzer *Vergebliche Wünsche für das Abonnement* zwei Tage später am 1. Oktober 1845 nach: die »vergeblichen« Wünsche richteten sich auf Stücke, die man nicht an den gleichen Wochentagen wiederholen möge, auf ein Vorstellungsende bis 21 Uhr (neun Uhr abends alter Rechnung), auf eine richtige Einteilung der Opern und auf die Einführung eines Probeabonnements von höchstens einem Monat Dauer. Mittwochs nicht immer nur PRECIOSA vorgesetzt zu bekommen beschwerte man sich am 11. April 1848, und am 28. Mai bedankte man sich für das Entgegenkommen der Theaterdirektion, die Vorstellungen um

19 Uhr statt wie bisher bereits um 18 Uhr beginnen zu lassen; und am 20. August 1848 forderten zahlreiche Abonnenten die Theaterdirektion auf, für das bevorstehende Winterabonnement die Tage zu bestimmen, an denen Opern oder Schauspiele gegeben werden sollten, desgleichen die Preise der Parkett-Logen und des zweiten Ranges im Interesse der Theaterkasse zu ermäßigen.

Sehr viel zusätzlichen Ärger handelten sich die Intendanzen aller Bühnen mit dem aufgehobenen Abonnement ein, dem ABONNEMENT SUSPENDU. In besonderen Fällen, in denen zusätzliche Einnahmen zu erwarten waren, also bei Gastspielen und Ur- wie Erstaufführungen setzte man zur Unkostendeckung das Abonnement außer Kraft, so daß die Abonnements-Besitzer, wenn sie trotzdem auch für diesen Tag auf ihrem Platz beharren wollten, noch einmal bezahlen mußten. Meist stand das aufgehobene Abonnement mit erhöhten Preisen in Verbindung. Wie höhnisch verbittert klang der Leserbrief vom 20. März 1844: *Beneidenswerthe Abonnenten, bald hättet auch Ihr die neueinstudirte Oper gehört! ! !* Das »bald« hatte der Einsender fett setzen lassen, und gemeint war wohl Mozarts ENTFÜHRUNG, die am 17. März unter Reißigers Leitung mit großem Erfolg ihre Neuaufführung erlebte.

Selbst wenn man unterstellte, daß die meisten Besucher nicht auf Abonnement ins Theater gingen, so daß ihnen der Wochentag, auf den die Wiederholungen zu liegen kamen, gleichgültig sein durfte, so war es auf jeden Fall ein schwerwiegender Verwaltungsfehler, wenn man auf den Besucherstamm keine Rücksicht mehr nehmen konnte oder wollte, der die vielleicht bescheidenere, dafür aber sichere Einnahme brachte.

Natürlich ging es bei der Berücksichtigung von Beschwerden nicht um die auch hier fleißig mitwirkenden Querulanten, die an allem etwas auszusetzen hatten. Wer sich ein Samstagsabonnement besorgte, mußte wissen, daß man diesen Tag vorrangig mit Schauspielen besetzte wie den Sonntag in erster Linie mit Opern. Samstags Opern zu fordern und Sonntags Schauspiele war deshalb ungerechtfertigt, wie überhaupt viele Klagen, die im DRESDNER ANZEIGER geäußert wurden, nicht zutrafen. Allenfalls über den Sonntag als dem einzigen wirklich freien Tag des einfacheren Bürgers hätte man sich streiten können, ob man die dort erzielten höheren Einnahmen unbedingt der kostenbildenden Oper oder dem gewinnbringenden Schauspiel zuschlagen sollte. Aber im Grunde war es doch die Oper, die auf die Einnahmen nicht verzichten konnte. *Viele Hiesige — nicht Fremde — wünschen im neuen Jahre nicht alle Sonntage mit Opern beglückt zu werden,* protestierte ein Ungenannter unter der fettgedruckten Überschrift WÜNSCHE FÜR DAS NEUE JAHR. Möglicherweise war es schon derselbe Verfasser, der ein Jahr später seine Einsendung VERGEBLICHE WÜNSCHE FÜR DAS ABONNEMENT veröffentlichte. Diesen reichhaltigen Protest gegen die Praxis mußte man in der Dresdner Theaterintendanz dann schon in Kauf nehmen und man tat es mit mehr oder minder gut gespieltem Gleichmut; denn über den Ärger, den die zunehmenden Angriffe auf seine Theaterführung bei dem für Kritik sehr empfindlichen Lüttichau in Wirklichkeit auslösten, unterrichteten bald die Dresdner Theaterakten.

In diesen Auseinandersetzungen bewährte die »Eselsweide« der BESPRECHUNGEN. PRIVATSACHEN im DRESDNER ANZEIGER ihre gesellschaftspolitisch wichtige Funktion, indem sie die einzige Gelegenheit bot, mit der Intendanz in nähere Berührung zu kommen, Wünsche und Bitten zu äußern und Vorschläge zu machen, und darüber hinaus das Stimmungsbarometer zu bilden, an dem man ablesen konnte, was man in bestimmten Schichten der Dresdner Bevölkerung über die Theaterpraxis dachte. Eine Überprüfung dieser Bitten zeigt rasch, daß die Intendanz nach Möglichkeit Leserwünsche zu befriedigen versuchte.

Es wäre ein müßiges Spiel, über sechs Jahre Wagnerzeit hin alle im ANZEIGER geäußerten Opernwünsche der Dresdner mit dem Theaterspielplan zu vergleichen. Sie wurden ebensooft erfüllt, was sich aus den Dankschreiben und dem Spielplan ergibt, und blieben ebensooft unerfüllt, was allein dem Spielplan und nachherigen bösen Bemerkungen zu entnehmen ist.

Im zweiten Fall mußte man allerdings zwischen Wollen der Intendanz und nicht vorhandenen Möglichkeiten unterscheiden. Die Bitte nach einer Samstagsaufführung der ARMIDE (Einsendung vom 30. September 1845) ließ sich nicht erfüllen, weil der Samstag kein Opernspieltag war. Trotzdem wurde die Oper gegeben, zwar nicht am gewünschten Samstag, wohl aber am darauffolgenden Freitag (10. Oktober 1845). Eine Forderung nach Spontinis CORTEZ (6. August 1848) deckte sich mit einer Ankündigung der Oper in derselben Nummer für den anschließenden Montag. Es gab in diesem Falle also keinen Zusammenhang. Je schwieriger aber die Situation des Theaters wurde, um so weniger konnte die Generaldirektion auf Sonderwünsche Rücksicht nehmen. Das gereichte vor allem der Zeit nach Mitte 1848 zum Nachteil. War man Jahre zuvor eher geneigt, der Intendanz ihr Entgegenkommen schriftlich dankend zu bescheinigen, so hieß es jetzt, es sei bekannt, daß die Direktion nichts auf Wünsche gebe. Natürlich war das in dieser Form übertrieben. Der Unmut machte sich besonders laut Luft, als das große Verlangen unerfüllt blieb, zum fünfundzwanzigsten Jahrestag der FREISCHÜTZ-Erstaufführung in Dresden am 31. März 1849 Wilhelmine Schröder-Devrient zu hören; denn die Leserwünsche betrafen ja keineswegs nur Opern, sondern ebenso gerne Sänger und Sängerinnen, die man sich in bestimmten Rollen erbat. Im angezogenen Falle der Schröder-Devrient konnte man allerdings der Intendanz nicht zumuten, sich zwingen zu lassen, wie es von interessierter Seite aus über Wochen hin mit ganzen Einsendungsserien gleichen oder ähnlichen Inhalts versucht worden war.

4. Opern-Schauspiel-Alternative

Die ersichtliche Bevorzugung der Oper am Dresdner Hoftheater gehörte zu den erbittertsten Konfliktstoffen der Wagnerzeit. Seit Dresden Ende 1842 den großen alten Mann der Romantik, Ludwig Tieck, an Berlin verloren hatte, sank das rezitierende Drama in Dresden auf ein kaum noch ernst zu nehmendes Niveau herab. Dessen Sachwalter, Dittmarsch, hatte zu wenig Profil, um der auch noch vom Hof begünstigten Interessenwahrung der Oper durch die beiden starken Kapellmeister Reißiger und Wagner nennenswerten Widerstand entgegensetzen zu können. Er hätte nach Lage der Dinge auch einem Stärkeren als Dittmarsch kaum etwas genutzt.

Für den kläglichen Niedergang führte man vorrangig zwei Gründe an: die Theaterzensur, die in die klassischen Stücke hineinredigierte und ganze Tragödien sinnlos verstümmelte, und die fehlerhafte Rollenbesetzung, die dem Mangel an einem begabten Regisseur fürs Drama zuzuschreiben war. Von ihm wurde die Fähigkeit verlangt, Mißstände auch wirklich abzustellen. Das richtete sich gegen die bekannte Ängstlichkeit des als Künstler sehr brauchbaren Dittmarsch, der Auseinandersetzungen mit dem Generaldirektor lieber vermied. Die Oper dagegen besaß in Fischer einen zupackenden Mann, der wußte, was er wollte, und Änderungen herbeiführte, wenn er sie als notwendig erkannt hatte. Das Schauspiel geriet dadurch nur noch mehr ins Zwielicht.

Als es zu arg wurde, bestellte man Mitte 1844 Eduard Devrient als Oberregisseur, mit dem der neuerliche Aufstieg der Dresdner Schauspielbühne begann, der aber mit seinem Bruder Emil in immerwährende Fehden verwickelt wurde, in denen sich der künstlerisch begabtere, geistig dagegen minder befähigte und vor allem intrigantenhaft unangenehmere Emil meist auf Kosten seines Bruders durchzusetzen pflegte. Ende 1846 hatte Emil es endlich geschafft: sein Bruder Eduard trat, sehr zum Leidwesen der Dresdner, von der Regie zurück. Weit mehr als zuvor hatte man alte wie neue Schauspiele sorgfältig einzu-

studieren begonnen und sie nicht mehr der genialen Improvisation überlassen. Eduards Tätigkeit wurde deshalb immer wieder gelobt. Er vermied Stimmungsbrüche und Illusionszerstörungen, wie man ihm ausdrücklich bestätigte, und er machte das Schauspiel erneut zu einer ernst zu nehmenden Institution, wenn auch das brüderliche Streitkonzert ganz Dresden mit widerlichen Tönen erfüllte und Klatschstoff in größter Fülle zur Verfügung stellte. Unter Eduard Devrients Aufsicht erfuhren die seichten französischen Übersetzungen im Interesse des nationalen Dramas einen merklichen Rückgang. Mit seiner Dramaturgie konnte Dresden zufrieden sein. Daß er als Oberregisseur in kurzer Zeit Gewaltiges geleistet habe, stritten ihm nur wenige ab.

Nachfolger wurde Karl Gutzkow, nachdem sein Widersacher Laube wegen der geringfügigkeit des Gehalts (600 Taler jährlich) mit einigen berechtigt-patzigen Bemerkungen abgelehnt hatte *. Der als Dramaturg eingestellte Gutzkow entfaltete eine außerordentliche Aktivität. Er war ernsthaft bestrebt, das Schauspiel aus der nebengeordneten Funktion, in der es sich immer noch befand, zu befreien, einen vernünftigen Spielplan aufzubauen und für sein Ressort vor allem auch mehr Geld und Raum, d. h. Spieltage zu gewinnen. Nur — Gutzkow hatte nichts zu sagen, Regisseure und verwandte Berufe hatten, von Tieck einmal abgesehen, in Dresden nie etwas zu sagen gehabt. Selbst Eduard Devrient fühlte sich bereits in den ersten Tagen seines Dresdner Amtsantritts von den Kapellmeistern auf Distanz gehalten und verzeichnete unter dem 2. Juni 1844, dem ersten Dresdner Berichtstag, in seinem Tagebuch: *Ich besuchte den Kapellmeister Wagner, der mir ein wenig kalt vorkam; es war auffallend, daß er mir wiederholentlich das Schauspiel als das Gebiet bezeichnete, das meiner Sorgfalt am meisten bedürfen werde. Bin ich ihm im Wege?* Nicht weniger wiesen die alles andere als glänzenden Bedingungen, unter denen Gutzkow eintrat, auf seine schwierige, weil nicht unbedingt geschätzte kommende Tätigkeit. Trotzdem lebte die Bühne unter Gutzkow weiter auf, ehe auch er sich mit verbitterter Resignation ins Unvermeidliche fügte. In der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK fand der vielbefeindete Mann gegen die zahlreichen Dresdner und Leipziger Angriffe energische Unterstützung. Um das Kleinspielen der glänzenden Neueinstudierungen ging es dabei, um den Vorwurf, die Regeneration des Theaters nicht genügend voranzutreiben, nicht ausreichend für gute und tragende Gastspiele gesorgt zu haben, als während der Urlaubsreisen der ersten Mitglieder das Bühneninteresse der Dresdner merklich nachzulassen begann. Die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK merkte an, Gutzkow besitze für die Erfüllung seiner Aufgabe gar keine Entscheidungsbefugnisse und könne deshalb nicht so, wie er wolle. Die großen Hoffnungen, die in Dresden mit der seit vielen Jahren verlangten Berufung eines Dramaturgen geweckt worden seien, ließen sich nach Lage der Dinge eben nicht so leicht erfüllen. Wie erbärmlich die Schauspielaufmachung nach wie vor gegen die der Oper abfiel, konnte man an mehr als einem unangenehmen Beispiel beobachten. Man brauchte dazu nur die pompöse Ausstattung der JÜDIN von Halévy mit der Inszenierung des CAESAR von Shakespeare zu vergleichen. In der Oper Glanz und Farbe, um die Herrlichkeit der mittelalterlichen Ritterwelt so sinnenfroh und prächtig wie nur eben möglich zur Anschauung zu bringen — im Schauspiel zusammengelesene Pseudostatisten mit einem kleinen Stadtmusikantenchor an der Spitze, die wie der dahinziehende Schwarm des Theaterpersonals einer ambulanten Kleinbühne vor den hervorragenden Schauspielersolisten takt- und haltungslos über die Bühne »latschten« und sich einbildeten, einen »Triumphzug«, also den Ausdruck des höchsten Glanzes, den das alte römische Imperium aufzubieten hatte, zu »gestalten«, während die Dresdner, wie 1847 die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK schimpfte, diese vor dem großen Rom eher Abscheu erregende Erbärmlichkeit gleichgültig mitangesehen hätten. In der Wagnerpresse las sich das später anders. Da sah es so aus, als habe Gutzkow seine Kompetenzen zu überschreiten versucht. In Wirklichkeit kämpfte er jahrelang auf verlorenem Posten. Dafür sorgten schon seine Widersacher, die, wie etwa Theodor Hell, bspw. wenig daran interessiert waren, die geldbringenden Übersetzungen von Dresden verdrängt zu sehen. Auch Gutzkow verlor bald die Freude an seinem Posten, und die alten, nie richtig verstummten Klagen über das Repertoire wurden wieder laut. Ende 1848 war das Hoftheater erneut mit zweitrangigen Schauspielen überfüttert. Höhnisch las man es im DRESDNER ANZEIGER nach: *Da es uns nur äußerst selten vergönnt ist, die classischen Werke der Original-Schriftstellerin Charlotte Birch-Pfeiffer zu bewundern, so wird die hohe Theater-Direction unterthänigst ersucht, doch gleich einige Wochen lang ununterbrochen zu birchpfeiffern und uns mit den so unendlich oft dagewesenen Machwerken eines Schiller, Göthe, Shakespeare x. zu verschonen. / Mehrere Dresdner Theaterbesucher.*

Im Grunde kämpfte man um drei Anliegen: einmal forderte man unter Verweis auf die kostendeckenden, ja gewinnbringenden Aufführungen des rezitierenden Dramas mehr Geld für die Ausstattung, zumal ja auch in erster Linie nur das Sprechtheater Geld zurückspielte; sodann wünschte man einen repräsentativeren Spielplan; und schließlich wollte man einen höheren Anteil an jährlichen Spieltagen als bisher. Die Kapellmeister widersetzten sich. Dem Schauspiel weiteres Geld zur Verfügung zu stellen hätte bedeutet, es der Oper zu entziehen; ein besserer Spielplan, der ohnehin von höheren Geldzumessungen abhing, sowie die Bereitstellung von mehr Spieltagen als bisher hätte dem Schauspiel eine zu gefährliche Präsenz auf Kosten der Oper verschafft, so sehr diese damit entlastet worden wäre. Immer neue und immer schwerere Zusammenstöße vor allem zwischen Wagner und Gutzkow waren die Folgen solcher Bemühungen, und daß sich Gutzkow imstande fühlte, auch in der Oper einiges zu bessern, empfanden die Kapellmeister, insbesondere Wagner, erst recht als eine Einmischung in ihre Aufgabenbereiche. Persönliche Gründe beschleunigten die zwischen Gutzkow und Wagner zunehmende Verkühlung. Beide kamen aus derselben Gruppe, dem JUNGEN DEUTSCHLAND, und praktizierten ihre Ideologie der eigenen Interessen. Zwei Jungdeutsche nebeneinander vertrug sich schlecht, zumal wenn der eine dem Laube-Flügel, der andere dem Anti-Laube-Flügel zugehörte. Daß die Abneigung in diesem Falle von Gutzkow, nicht von Wagner ausging, ist durch Gutzkow selber bezeugt. Wagner hatte sich Gutzkow zunächst freundschaftlich genähert und versucht, ihn für seine Opernreformpläne zu gewinnen. Gutzkow lehnte dankend und ein wenig ironisch ab. Er schätzte Wagner weder als Menschen noch als Komponisten, während Gutzkow bei Wagner vorerst erheblichen künstlerischen Kredit besaß. Als Wagner in den kommenden Wochen Gutzkows Skepsis bemerkte, zog auch er sich zurück.

Die Schauspielpartei bekam in der Folge nicht zuletzt dank der vielen bestehenden belletristischen oder doch eher literarisch interessierten Zeitschriften steten Zuzug. Der Tempostreit, den Wagner 1846 mit Banck ausfocht, drehte sich ebenso sehr um die Wagnerschen Tempi wie ums Dresdner Repertoire. Der Musikkritiker Banck befürwortete eine erhebliche Verminderung von Opern zugunsten der Schauspiele, mehr noch: er

* Lüttichau legte Gutzkow nachher noch 200 Taler zu. Dafür mußte Gutzkow allerdings seine Bühnenproduktion Dresden kostenfrei liefern!

wünschte die Funktion des neuen Dramaturgen auch über die Oper ausgedehnt zu wissen, um damit *dem Uebergreifen willkürlicher Einflüsse und eines harmlos erschlafften Geschäftsganges* entgegenzuwirken. Empfindlicher konnte man Wagner gar nicht mehr treffen. Das Thema war bald viel zu brisant, um einfach beiseite geschoben zu werden, nur daß Wagner es seinen Gegnern zu einfach machte.

Der mit Leidenschaft geführte Sturm gegen die Oper erfolgte schließlich von allen Seiten her. In einem GRENZBOTEN-Artikel vom Ende 1845 wurde die Oper geradezu als Hauptkrebsschaden bezeichnet. *Der Hauptkrebsschaden aber, der das ersprießliche Aufblühen des recitirenden Schauspieles hemmt, ist bei uns, wie anderwärts — die Oper. Sie absorbirt einen unverhältnismäßigen Theil der disponibeln Summen theils zu den enormen Gehalten der die heilige Neunzahl der Musen noch übersteigenden Sängerinnen, welche zum Theil (wir erinnern an die noch immer für Primadonnen zählenden Damen Schröder-Devrient und Spatzer-Gentiluomo) ihrer Kunst einen sogar über dem ministeriellen Niveau stehenden, goldenen Boden verdanken, theils zu dem scenischen Aufwande der Decorations- und Costümpracht und dem, wenn auch noch so spärlichen, Ballette; und doch wird die musikalische Kapelle gleichzeitig zum Kirchendienste verwendet, und ist deshalb ein verhältnißmäßig weniger theurer Artikel, als anderwärts. Die Früchte aber entsprechen diesem Aufwande nicht; denn die Bücher der Direction weisen nach, daß die Einnahmen des Schauspiels den Ausfall bei denen der Oper decken müssen.* Der Direktion könne man daraus keinen Vorwurf machen, weil sie sich anzupassen habe. Andererseits dürfe eine Hofbühne nicht bloß auf möglichst volle Kassen sehen, sondern müsse Publikumsbildung anstreben.

5. Novitätenkrise — Opernkrise

Besondere Umstände kamen den Schauspielfreunden zu Hilfe. Das Jahr 1844 sah die Dresdner Oper in großem Glanz; aber es sammelte sich auch unter dem Druck ihrer Übermacht das mit Unterhaltung nicht mehr zufriedene ernstere Schauspielpublikum. Seine wichtigsten Argumente gegen die Oper gewann es aus der kommenden Niveauhebung dank Eduard Devrients Bemühungen und aus dem natürlichen Verschleiß der Opernlage, den weder Wagner noch Reißiger aufhalten konnten. Schon das Ende des Jahres 1844 verlief, gemessen an dem, was Dresden zu leisten imstande gewesen wäre, kläglich. Organisatorisch, darin mußte man Banck Recht geben, verzehrte sich die Oper an einem Zuviel an Vorstellungen und einem Zuwenig an durchgestalteten Proben. Das Problem stellte sich mit den zunehmenden Besetzungsschwierigkeiten, unter denen die Oper seit Mitte 1844 trotz der Wiederkehr der Schröder-Devrient litt, nur um so dringender. Lüttichaus Matador-Denken machte das Repertoire kaputt. In Dresden fehlte das Verständnis für die zweite Garnitur. Man besaß etliche Spitzensänger (und einen Spitzenschauspieler: Emil Devrient), auf die ganz Deutschland neidisch war, die sich aber nur in einem ökonomisch ausgewuchteten Ensemble, das ein Repertoire zu tragen vermochte, wirklich bewähren konnten. Henriette Wüst (Madame Kriete), die dafür in vorzüglicher Weise in Frage kam und die über Jahre hin der gute, weil zuverlässige Geist der Dresdner Bühne war, machte es nicht allein. Es fehlte am zweiten Tenor, es fehlte vor allem an einer guten zweiten Sopranistin, die man Kriete hätte an die Seite stellen können; denn Spatzer-Gentiluomo, eine brillante, aber nicht sehr tiefgründige, eher oberflächliche, dafür technisch um so geschliffenere Spitzensopranistin, zeigte sich auf italienische, nicht auf deutsche Oper spezialisiert. Dabei waren die Voraussetzungen für eine Entfaltung der deutschen Oper gerade in Dresden besonders günstig geworden. Die eintönige Italiomanie der Gastspiele Morianis erschöpften selbst die Geduld der ursprünglich italienerfreundlichen Dresdner und man verlangte stärker denn je nach deutscher Oper, obwohl man in Dresden seinerzeit bitter getrauert hatte, als die Italiener Dresden verließen. Natürlich kostete die deutsche Oper Sachsen sehr viel Geld, das als nicht zu verschweigende Leistung aufgebracht wurde. Aber Burmeister setzte das Wortspiel dagegen: die Oper könnte doppelt soviel wie jetzt kosten und würde doch dem Land nur halb so viel wie jetzt kosten, setzte man die vorhandenen Kräfte richtig ein. *Unsere Oper könnte eine Musteroper für alle übrigen deutschen Opern sein, sie ist nichts weniger als dies, und daran ist einzig und allein die Leitung Schuld, in welcher sich in letzter Zeit eine Schlaffheit, ein »gehn wie es will« lassen, und dann wieder Eigensinn offenbarte, daß uns ein kleines Grausen anwandelt, wenn wir an die nächste Zukunft denken, denn wer dieses Treiben und Getriebe ein wenig schärfer ins Auge faßt, dem kann es nicht entgehen, daß unsere Oper dermalen so fest begründet dasteht, wie ungefähr eine Eierpyramide, die ein nicht sehr geübter Jongleur auf einem Strohhalm balancirt.* Vor allem kritisierte er die falschen Besetzungen der Hauptpartien. Den Lokalpossenkomiker Räder statt Dettmer in Lortzings ZAAR UND ZIMMERMANN den van Bret singen zu lassen, nannte er einen Mißgriff, und es gab viele Vorgänge dieser Art. Natürlich ging das auf interne Absprachen zurück; aber Burmeisters Frage nach der Verantwortung für die Fehlpolitik war gefährlich.

Die einzige erfreuliche Neuerung war die Berufung der noch allzu jungen Wagner-Nichte Johanna, die sich nach einem von Dresden finanzierten zusätzlichen Studium bei Garcia in Paris bald zu einer der bedeutendsten Sängerinnen des 19. Jahrhunderts entwickelte. Ihre Ankunft in Dresden brachte Wagner ebenso unerwartete wie katastrophale Schwierigkeiten ein, weil die alternde Schröder-Devrient dieses Engagement als gegen sich gerichtet fürchtete und das Wagner gegebene Darlehen aufkündigte. Zahlreiche Umbesetzungen und Abgänge bereiteten weitere Sorgen und bald fehlte der Bühne eine ganze Reihe uneinbringlicher Stimmen, u. a. auch die der Wilhelmine Schröder Devrient, die sich als gebrochene, kranke und verbitterte Frau von der Bühne zurückzog. Wie vier Jahre vorher bildete eine Gluckpartie, diesmal die der Klytämnestra, ihre Abschiedsrolle für Dresden. So schwach war das Dresdner Repertoire geworden, daß die Intendanz ihr nicht einmal mehr den Wunsch erfüllen konnte, sie zum Abgang ihre einstige große Triumphrolle, die Valentine aus den HUGENOTTEN von Meyerbeer, singen zu lassen. Das war 1847.

Zu diesem Zeitpunkt sank die Dresdner Oper auf Provinzebene ab. Die Lähmung im Repertoire wurde allgemein spürbar und breitete sich aus. Nicht nur die Qualität der durchschnittlichen Aufführungen litt, auch die Bereitwilligkeit, besser Zuständigkeit für Neueinstudierungen verlief sich zusehends. Was sich seit 1844 abzuzeichnen begann, trat in die Krise ein.

Die Oper sei lau und nichts gehe mehr vor, beklagte die DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG bereits 1844. Zur selben Zeit regte man im OERTLICHEN des DRESDNER ANZEIGERS an, wenn schon ein Repertoire Schwierigkeiten bereite, von dem Neues und Ansprechendes zugleich gefordert werde, doch ältere Stücke auszugraben, wie Contessas QUARTETTCHEN IM HAUSE oder Isouards JOCONDE. Stücke wie diese würden wie neu erscheinen und der Einsender fühlte sich nach einem solchen Unternehmen der Zufriedenheit des Publikums wie der Theaterkasse sicher — gewiß ein richtiger Prophet.

Anfang Mai behauptete die Brockhaus-Zeitung erneut, das Theater brächte wenig Bemerkenswertes. Von der Oper war da nicht mehr eigens die Rede. In der Jahresmitte 1845 hatte der Tiefstand der Dresdner Oper auch nach Meinung unbeeinflußter Zeitgenossen einen neuen Rekord erreicht. Weder Besetzung noch Repertoire konnten gut geheißen werden. Mit dem Juli 1845 kehrten zwar die meisten der beurlaubten Damen und Herren zurück, aber man bekam sie nicht zu sehen und nicht zu hören, es sei denn in unbedeutenden Rollen. Statt dessen ließ man Gäste auftreten, die in den vorangegangenen trockenen Urlaubsmonaten besser am Platz gewesen wären. Warum, so fragte man, trete Schröder-Devrient gar nicht und Spatzer-Gentiluomo so wenig auf; warum, so hieß es, setze man die nach langer Abwesenheit so stürmisch begrüßte Schauspielerin Bayer nur in unbedeutenden und ihr wenig anstehenden Rollen ein; warum spiele man keine klassischen Stücke, nicht Shakespeare, Goethe, Schiller oder Lessing? Die Fragen über Fragen waren an sich leicht zu beantworten: weil der Spielplan von Oper wie Schauspiel, das mit ähnlichen Sorgen zu kämpfen hatte, nicht mehr funktionierte.

Mitte 1846 wollte man überhaupt wissen, Dresden habe seinen so charakteristischen Novitätenvorsprung verloren. Bei der Auswahl herrsche größte Einseitigkeit und Parteilichkeit. Es sei schwer, herauszufinden, wer dafür die Verantwortung trage, und höchste Zeit, daß ein Mann von Fach den administrativ Verantwortlichen auf die Finger sehe. Wenn kunstsinnige Fürsten riesige Summen auf die Bühne verwendeten, wolle man schließlich Resultate sehen. Das war ein kühnes Wort gegen eine Bühne, die gerade erst den TANNHÄUSER zur Uraufführung gebracht hatte; es stimmte in dieser Form auch gar nicht. Der Dresdner Spielplan brachte nach wie vor eine große Zahl unbekannter Opern heraus, nur ließ deren Qualität zu wünschen übrig; aber das war nicht Schuld des Intendanten, der ja schließlich nicht fehlende Opern aus dem Erdboden stampfen konnte. Eher galt es den Spielplan als Ganzes zu bemängeln. Aus dem klassischen Opernprogramm gab man zu wenig zu hören, weil immer die eine oder die andere Partie nicht zu besetzen war. Für den Außenstehenden bekam der Spielplan auf diese Weise den Charakter des Zufälligen, der auch die Novitäten in Mitleidenschaft zog, so daß alle ernstzunehmenden Organe spätestens seit Mitte 1846 den Mangel an Novitäten kritisierten. Seit acht Monaten habe es nichts Neues mehr gegeben, klagte die WIENER ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG 1847, und erst jetzt komme Hillers KONRADIN zur Aufführung. Es war richtig gesehen, wenn Kühne in seinem Bericht CORIOLAN AUF DER DRESDNER BÜHNE am 9. Oktober 1847 in der EUROPA dem Dresdner Theater den Ruf zugestand, das Leben von heute nicht abzuweisen, ihm gleichzeitig aber eine unsystematische Pflege der neueren Produktionen zu betreiben nachsagte, die dem Zufall, der Protektion, der Intrige oder dem Belieben anheimstelle, was gespielt werde. Kühne meinte Gutzkow und das Schauspiel, aber was er ausführte, paßte ebensogut auf die Oper. Der Vergleich vom Belieben eines genialen Talentes, das sich als primo tenore des Schauspiels fast gesetzgeberisch benehme (gemeint war wohl Emil Devrient), traf für Schauspiel wie für Oper zu, obwohl im allgemeinen zwischen den feindlichen Brüdern Oper und Schauspiel streng getrennt werden mußte. Nur böser Wille könne den Fleiß und *die glücklichen Bestrebungen unserer Regie (wir nehmen die der Oper aus)* verkennen, verteidigte die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK Gutzkow, der Dresden in einen wahren Novitätenstrudel stürzte; aber der Oper ging es damals in dieser Beziehung weniger gut. Deshalb behauptete die CHRONIK schon früh, die Oper kränkele zum Unterschied vom Schauspiel an einer Lethargie, die *leider organisch zu sein* scheine.

Ein sehr lautes Wort redete in dieser Sache Carl Banck mit. Seine Vorwürfe gegen das unzulängliche und planlose Repertoire, gegen die einseitige Bevorzugung weniger großer Opern, die ungenügende Vorbereitung und mangelhafte Besetzung der Partien, die Trägheit im Einstudieren neuer Opern und gegen das charakterlos verflachte, schablonenartige Spiel prasselten geradezu auf das Theater hernieder. Vorangegangen waren 1846 seine fragwürdigen Bemängelungen, in Dresden nicht genug deutsche Opern aufzuführen. In der zweiten Hälfte 1847 verstieg er sich sogar zu der Geschmacklosigkeit, das Dresdner Theater wegen des zu engen Repertoires mit einer Drehorgel zu vergleichen, was festzustellen er einen langen und journalistisch nicht ungeschickten Anlauf brauchte. Dem setzte Banck im April 1849 den Gipfel auf, als er im DRESDNER JOURNAL aus Anlaß einer Besprechung der ZAUBERFLÖTE erklärte, er habe lediglich *aus schonender Rücksicht auf die eingetretene Schwäche der Mittel und die unbezweifelten Bestrebungen der Intendanz zum Bessern* darauf verzichtet, über viele beklagenswerte Opernvorstellungen der letzten Wochen zu berichten. Damals stand Dresden schon im Vorzeichen der Revolution.

6. *Allgemeine Theaterkrise. Schwierigkeiten am Rande und im Kern*

Die Dresdner Intendanz kam von Jahr zu Jahr weniger aus den Sorgen heraus. Bemerkenswert war die Zunahme kritischer Stimmen, die kaum noch Gegengewichte fanden. Lüttichau hatte mit den beiden Tageszeitungen zu rechnen, die mit immer neuen polemischen Kommentaren zur Hoftheatersituation die ohnehin schwache Verhandlungsposition der Intendanz weiter erschütterten. Je mehr Schwierigkeiten Lüttichau bekam, um so besser konnte sich Banck in Szene setzen, und man durfte kaum behaupten, daß der Kritiker diese Gelegenheit ungenutzt hätte verstreichen lassen. Die hektische Stimmung, die in den späteren Jahren gegen das Hoftheater erzeugt wurde, hatte ebensosehr Erkenntnis in die vorübergehende Unzulänglichkeit der Bühne als Ursache wie eine unbestimmbare Abneigung, die kritische Drahtzieher wie Banck mit Serien feindseliger und verächtlicher Artikel auslösten (und dadurch aus der politischen Erregung der Stunde Nutzen zogen). Eine Einsendung vom 7. August 1847 im OERTLICHEN bemerkte dazu, man könne das Fremde bekränzen, ohne das Einheimische mit Kot zu bewerfen.

Man ertappte insbesondere das DRESDNER TAGEBLATT dabei, auswärtige Gastspiele an Privattheatern gegen die Hofbühne auszuspielen und erinnerte daran, daß bei aller Kritik am Theater Dresdens dieses doch immer noch mit Abstand besser sei als alle anderen Theater in Deutschland, und daß vor allem kein reisendes Theater in der Lage sei, die Leistung des Hoftheaters zu übertreffen. Das war zweifellos richtig, das war auch vernünftig, weil auf diese Weise die Relationen wieder hergestellt wurden, ohne die ersichtlichen Mängel des Hoftheaters zu beschönigen. Nur kurze Zeit später, am 26. September 1847, schrieb der pseudonyme Verfasser, der mit Sincerus abzeichnete, unverkennbar in Richtung gegen das DRESDNER TAGEBLATT und gegen Kritiker von der Art Bancks und Schladebachs: *Die K r i t i k soll mit gründlicher Sachkenntnis und rücksichtsfreier Unpartheilichkeit, aber auch in leidenschaftsloser, würdevoller Weise und ohne Verletzung sowohl der Humanität, als der, einer gebildeten Lesewelt schuldigen Achtung, loben oder tadeln, berichtigen, bessern oder ermuntern. In wiefern aber gewisse Kritiker über K u n s t u n d T h e a t e r jenen Anforderungen genügen, darüber hat dasjenige Publikum, dem es bei seiner Lectüre nicht um das Aufsuchen von Uebertreibungen zu thun ist, längst entschieden. Denn ein consequentes Herunterreißen von Personen, Leistungen und Einrichtungen, ein dabei zur Schau getragener Glaube an eigene immense Geistessuperiori-*

tät und Infallibilität, verbunden mit der wegwerfendsten, beleidigendsten Ausdrucksweise, kann auf die Länge der Zeit den Leser nur anekeln, und den von solcher Kritik Betroffenen, anstatt ihn zu bessern oder aufzumuntern, nur erbittern oder abstumpfen. Daß also eine solche Kritik ihre Aufgabe und ihren Zweck vollständig verfehle, kann wohl nicht dem mindesten // Zweifel mehr unterliegen. Die Zahl und die Bitterkeit der gerade damals gegen das DRESDNER TAGEBLATT gerichteten Einsendungen nahmen bald so bedrohlich zu, daß sich die Zeitung gleichfalls öffentlich stellte und im Rahmen ihrer ANZEIGER-Werbung ausdrücklich ihre Unparteilichkeit zu verteidigen für nötig hielt.

Es war auch kein Zufall, daß die öffentliche Kritik am Theater mit dem Aufkommen des TAGEBLATTES in der Mitte 1846 bedeutend stieg. Machten die Presseleute das Mißvergnügen nur bewußt oder gelang es ihnen, Unzufriedenheit erst zu säen? Eines jedenfalls unterschied die frühen Klagen von den späteren: die Klagen in der ersten Hälfte der vierziger Jahre erstreckten sich selten auf mehr als auf Akzidentien. Sie berührten das Theater nur am Rande, nicht in der Struktur. In der zweiten Hälfte der vierziger Jahre wurde das Theater dagegen als Institution kritisiert und Ende 1848, Anfang 1849 sogar unmittelbar in Frage gestellt, wobei im Laufe der Jahre Repertoiresorgen und interne Schwierigkeiten Lüttichaus Abwehrkraft zunehmend schwächten. Man stritt sich 1849 über Gehälter, Bankrotts und Lebensnöten und rechnete Summen vor, die man andernorts zweckmäßiger ausgeben könnte — 1843 bis 1845 erregte man sich äußerstenfalls über umgesiedelte Logenschließer, falsch ausgedruckte Textbücher und ähnliche Kleinigkeiten, die niemandem weh taten.

Der Austausch der Logenschließer versetzte Dresden seit Anfang 1843 in helle Aufregung. Bislang war ein Logenschließer in jedem Rang fest stationiert und für bestimmte Logenkomplexe zuständig gewesen. Er kannte die Besucher, nahm die Operngucker in Verwahr und gab vertraulich Auskünfte, wer in welcher Loge saß. Seit 1843 wechselte die Direktion die Schließer kontinuierlich aus — möglicherweise waren irgendeinem hohen Herrn die Logenvertraulichkeit und Besuchskenntnisse unangenehm geworden. Das führte zu einem des Langen und Breiten ausgetragenen Streit, der mit allen Argumenten für und gegen die Sache im OERTLICHEN verhandelt wurde, ein Beweis für den Ernst und die Wichtigkeit, die man der Angelegenheit beimaß.

Andere Auseinandersetzungen betrafen Moriani und die Abwehr antiitalienischer Chauvinismen — die deutsche Muse solle ausziehen, wenn fremde Kunst ihr in den Weg zu treten sich erdreiste —; sie gehörten ebenso in dieses Kapitel wie die bitter bloßgestellte, kaum zu rechtfertigende Praxis, an der Kasse des Hoftheaters fast unbrauchbare Texte zu verkaufen. Wie weit hier Gleichgültigkeit, Druckfehlerverstümmelungen oder Zensureingriffe am Werke waren, unter denen die zum Verkauf stehenden Texte etwa Meyerbeerscher und Wagnerscher Opern betroffen waren, gehörte zum Zensurkapitel, das die Bürgerschaft aber enger mit dem Theater in Verbindung brachte als es Lüttichau lieb sein konnte. Wenn man nicht gerade unfähigen Darstellern zuliebe ganze Partien wegnahm, wußte man bei den übrigen Strichen schon eher, wem sie zu verdanken waren. Vor allem die klassischen revolutionären Dramen wurden davon in erheblichem Maße getroffen. Aber auch die offensichtlich sehr weitgehenden Striche in Shakespeares CAESAR Ende 1845 riefen empörte Stimmen auf. Ob Zensur oder Erleichterungen oder theaterpraktische Erwägungen: das Ergebnis war gleich unerfreulich. Am 19. Juli 1846 brachte man Marschners TEMPLER UND JÜDIN in einer durch Fehlbesetzung erzwungenen Verstümmelung heraus, die geeignet gewesen wäre, die Oper zu Fall zu bringen. Es blieb nichts anderes übrig, als die wichtige Partie der Lady Novena einer unzureichenden Ersatzsängerin anzuvertrauen, einem Fräulein Müller, weil Henriette Kriete, die diese Partie bislang gesungen hatte, die Partie der Rebecca übernehmen mußte. Da die als Statistin bezeichnete Aushilfssängerin für die Rolle untauglich war, sah man sich genötigt, ihr zu Gefallen alle Gesangspartien zu streichen. So entfielen allen Ernstes das letzte Drittel des ersten Finales, der Schlußsatz des Chores der Geächteten, der Mittelsatz der Novena-Romanze und vieles andere, — und Schladebach wurde noch wütender über die Gleichgültigkeit der Theaterbesucher, die diese Verhunzung ohne Einspruch einzulegen hinnahmen.

Man konnte aber auch administrativ substantiellere Probleme zur Sprache bringen, die deshalb unangenehmer als die künstlerischen waren, weil sie Geldinteressen berührten. Das besorgte bspw. die Kritik an den für Konzerte und Opern unterschiedlichen Fastenschlußzeiten, wie man sie 1845 im Anschluß an das Palmsonntagskonzert übte. Die Konzerte waren schon seit dem 9. März untersagt worden, die Oper dagegen durfte bis eine Woche vor Ostern, also bis zum 15. März durchspielen. Der DRESDENER CORRESPONDENT schlachtete das nicht ungeschickt politisch aus. Ob wohl das Hoftheater, so hieß es, das Geld nötiger brauche als der arme, auf den Erwerb angewiesene Musiker — das Konzertverbot traf ja in erster Linie die Tanzkapellen —, ob der Theaterbesucher das Theater weniger aus Zerstreuungsgründen besuche als der Konzerthörer, und aus welchen Gründen man das Hoftheater vor dem bürgerlichen Nahrungszweig begünstige, obwohl die Konzerttage für den Pächter eine Haupteinnahme bildeten! Das waren zwar falsche Fragen in einer falschen Sache, weil die Alternative nicht eigentlich Konzert gegen Oper, sondern Unterhaltungsmusik gegen ernste Musik lautete, aber so dargestellt, wie es der CORRESPONDENT besorgte, bildete es einen aufreizendinteressanten Lesestoff, und auf den allein kam es an.

In allen diesen Fällen konnte sich Lüttichau außer Verantwortung fühlen. Selbst noch Kritik an der Sitzordnung im Abonnement traf keinen schmerzenden Nerv. Ende 1846 änderte sich das, wie überhaupt dieses Jahr der Intendanz schwerste auch wirtschaftliche Rückschläge brachte. Bis zu dieser Zeit waren die Theatereinnahmen erfreulich konstant geblieben. Daß sie 1845 sanken, mochte noch nichts zu bedeuten haben. Erst das katastrophal verlustreiche Jahr 1846 räumte endgültig mit der Täuschung auf, die Einnahmen seien dem Spielplan und nicht weit mehr dem gerade erst (1841) eingeweihten neuen Theater Sempers zu danken, dessen vielbesprochenes Bauwerk jeder Besucher Dresdens nach Möglichkeit außen und innen zu sehen wünschte. Das Theater zehrte davon, doch stiegen die Einnahmen nur bis 1844, dann gingen sie schlagartig zurück, während das Defizit von Jahr zu Jahr niederschmetternde Ausmaße annahm.

In der Öffentlichkeit raunte man sich für 1846 ein Defizit von an die siebzehntausend Talern zu, in Wirklichkeit betrug es unter Einschluß aller Einnahmen und Ausgaben mehr als das Dreifache davon. Allein die weitere, seit 1844 anhaltende Senkung der Administrativ-Ausgaben und ebenso drastische Einsparungen bei den Gehalts-Ausgaben ermöglichten es der Generaldirektion, die Defizit-Zahlen für 1847 erstmals wieder seit Jahren rückläufig zu bewegen: das neue Jahr 1847 begann mit mancherlei Kündigungen und Gagenabzügen, aus denen man die Tendenz ablesen konnte, die (als Preis der Modernität der Semper-Anlage gegenüber dem alten Haus ohnehin ganz erheblich gestiegenen) Ausgaben etwas besser den Einnahmen anzupassen. Lüttichau reichte 1848 eine Bestandsaufnahme aller Ausgaben und Einnahmen des Dresdner Hoftheaters in der Zeit zwischen 1817 und 1847 ein, deren Zahlen deutlich die zunehmend schwierigere Lage der Dresdner Bühne während der Wagnerzeit offenbarten:

	Ausgaben		Einnahmen	Defizite
	Administrative	Gehälter		
1842:	48 950. 3.1 Taler	89 292.21.5 Taler	110 116.29.0 Taler	28 125.25.6 Taler
1843:	51 881.28.5 Taler	88 256. 4.4 Taler	114 410.11.0 Taler	25 727.21.9 Taler
1844:	64 276.18.8 Taler	94 807.23.2 Taler	115 632.27.0 Taler	43 451.15.0 Taler
1845:	57 587. 8.9 Taler	97 638.17.0 Taler	111 730. 3.0 Taler	43 495.22.9 Taler
1846:	53 789.26.2 Taler	98 862.25.8 Taler	105 556.25.0 Taler	47 095.27.0* Taler
1847:	49 321.19.7 Taler	97 056. 8.3 Taler	103 126.19.0 Taler	43 251.09.0 Taler

Die Ausgaben für die königliche Hofkapelle und für die für den Kirchendienst angestellten Sänger bildeten einen gemeinsamen eigenen Etat (obwohl die Kapelle als Hofopernorchester in erster

* Prölss gibt für 1846 ein Defizit von 41095.27.0 Talern an. Ohne Zweifel handelt es sich um einen Druckfehler.

Linie bzw. fast ausschließlich neben dem Kirchendienst für den Theaterdienst bestimmt war und selber keine Einnahmen erbrachte), der bei der Berechnung des tatsächlichen Defizits zusätzlich berücksichtigt werden mußte (1842: 45 918.16.4 Taler; 1843: 45 534.15.2 Taler; 1844: 45 423.03.9 Taler; 1845: 46 838.15.3 Taler; 1846: 45 008.09.2 Taler; 1847: 45 856.26.4 Taler). Der feste jährliche königliche Zuschuß, der vor 1832 vierzigtausend Taler betrug und nach 1832 durch die Zivilliste auf dreißigtausend Taler beschränkt wurde, verringerte zwar das Defizit, ohne aber damit die Einnahmen wirklich wesentlich zu erhöhen; denn der königliche Zuschuß deckte bei tarifgemäßer Berechnung der Eintrittspreise gerade die Kosten der für den Hof täglich zu reservierenden, also unverkäuflichen Plätze. Das echte Defizit bspw. für das Jahr 1846 errechnete sich demnach nicht aus der auf den reinen Hoftheateretat abgestellten Kalkulation, bei der die Ausgaben um die erwirtschafteten Einnahmen gekürzt wurden, sondern es ergab sich aus dem Etatdefizit des Theaters (47 095.27.0 Taler) zuzüglich Auslagen für die Kapelle und die Kirchensänger (+ 45 008.09.2 Taler) abzüglich des königlichen Zuschusses (./. 30 000 Taler), was ein tatsächliches Defizit nicht von rund siebenundvierzigtausend, sondern von mehr als sechzigtausend Taler auswies.

Das neue Opernhaus hatte die wirkliche Kapazität überschätzen lassen — man erkannte auf einmal, daß offenbar mehr als erwartet das Gebäude als die Oper die Fremden angelockt zu haben schien und nach der Befriedigung der ersten Neugierde nun der Rückgang zur Normalisierung begann. Aber das war es nicht allein. Die nach dem schlechten Wirtschaftsjahr groß gewordene materielle Not der sächsischen Bevölkerung berührte zudem auch höhere Stände auf verhängnisvolle Weise, so daß der Zwang zu wirtschaftlichen Einschränkungen in den besseren Bürgerkreisen, die vornehmlich das Theater zu besuchen pflegten, vor allem auch dem Theater auf der Einnahmenseite negativ zu Buche schlug: an den Kosten für Theaterkarten ließ sich immerhin noch am ehesten sparen. Die erregte Anteilnahme des Publikums am Dresdner Theatergeschehen fand darin eine weitere Erklärung: wenn man schon in einer ohnehin gefährlich angespannten Finanzlage Geld für kulturelle Bedürfnisse ausgab, dann wollte man wenigstens von der üblichen Theaterroutine verschont bleiben. Auf Füllopern, Ersatzstücke und Notengagements gedachte man damals sehr wohl und mit Recht verzichten zu können.

Man schwieg jetzt nicht mehr, sondern meldete sich recht energisch zu Wort. Die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK wies 1847 darauf hin, das Dresdner Theaterpublikum mache jetzt öfter als früher seinem Herzen Luft, weil dem Dresdner, obgleich er sich schon recht gemütlich gleichgültig aufführe, das Theater doch unentbehrlich sei. Was bisher ausschließlich Sache der Berufskritiker gewesen war, teilte sich einem großen Teil der theaterliebenden Bevölkerung mit. Die nötigen Informationen spielten ihr die regelmäßigen Theaterkritiken zu, sofern sie nicht schon selbst die Mißstände bemerkt hatte. Die Besucherzahl ging ständig zurück und schwächte die ohnehin nicht sehr rosige Lage des Theaters weiter, dessen Repertoire bald jede Kraft vermissen ließ und mit Neubeschaffungen denkbar ungünstig abschnitt. Den August 1847 über muß das Theater in der Regel leer gewesen sein. Die Schuld an diesem besonderen Tiefstand trug diesmal weniger das Repertoire, sondern der Semperbau selbst, der jahrelang die Besucher, Bewunderer und Kritiker angezogen hatte: über Dresden lastete damals eine entsetzliche Hitze, die das Theater in einen wahren Backofen verwandelte. Es setzte üble Bemerkungen gegen Semper. Der Kritiker Braun sprach vom *unbegreiflichen Mangel zweckmäßig angebrachter Ventilatoren*, die den Raum angenehm kühl hätten erhalten können. *Kannte der Baumeister, welcher unser theures und kostbares Theater schuf, jene Einrichtungen nicht, oder hat er, wie manches Andere, vergessen sie anzulegen?* In der ganzen zweiten Hälfte des kommenden Jahres 1848 wurde das Theater gleichfalls nur noch wenig besucht. Die Politik zog ihm das Publikum weg, kommentierte das MORGENBLATT FÜR GEBILDETE

LESER den Vorgang. Wenig später gründete man einen eigenen dramatischen Verein, der im Sommer acht Veranstaltungen im Großen Garten gab.

Lüttichau hatte doch Recht: die Dresdner Oper war von den »Matadoren« abhängig. Sobald diese nicht mehr zur Verfügung standen, war es mit dem Glanz der Bühne und mit dem beispielhaften Repertoire vorbei. Es war die Schröder-Devrient, die fehlte, es war der große Impuls, den man vermißte, weil er sich nicht mehr an ihr entzünden konnte. Zu allem Überfluß blieben auch die Dresdner Sänger- und Sängerinnencliquen nicht ruhig, die jede für sich ihre eigenen und die Interessen ihrer meist weiblichen Stars vertraten und dadurch die dringend gewordenen Neuverpflichtungen qualifizierter Kräfte für Dresden erschwerten oder verhinderten. Darunter hatte bspw. die Breslauer Sopranistin Küchenmeister zu leiden, die sich nur unter schweren Mühen durchsetzte. Kasse machte sie nicht. Die ALLGEMEINE THEATER-CHRONIK nannte den Grund: das jämmerliche Opernrepertoire habe die Sängerin ausschließlich in abgedroschenen Opern aufzutreten gezwungen. *Daß die Damen Wagner, Thiele, Kriete als Sängerinnen allein für die Dresdner Oper genügen können, scheint man denn doch endlich zu bezweifeln.* So jedenfalls stand es in den Journalen mit Spitze gegen Wagner zu lesen, dem man damals öffentlich vorwarf, zu Nutzen seiner Nichte Johanna gegen alle eventuellen Konkurrenzen zu intrigieren, was die gegen Wagner erbitterte Wilhelmine Schröder-Devrient später unterstützte. Daß es sich im Falle Küchenmeister um eine fein eingefädelte journalistische Absprache zwischen Gutzkow, Banck und dem Ehemann der Sängerin, einem Journalisten, gehandelt haben muß, wäre selbst dem aufmerksamsten Zeitungsleser des Jahres 1847 entgangen, es sei denn, die betroffene Gegenseite, also Wagner vor allem, hätte ihn aufgeklärt.

Das etwas fragwürdige Spiel um die Sängerin Hermine Küchenmeister, bei dem sich alle Fäden im Kampf um die Macht verwirrten, nahm solche Ausmaße an, daß der zutiefst empörte Wagner seinem Intendanten am 9. Juli 1847 ein kündigungsartiges Schreiben übersandte, um damit das Kompetenzstreben zwischen sich und Gutzkow ein für allemal zu entscheiden. Wie die öffentliche Meinung dazu stand, lehrten die spöttischen Anmerkungen der SIGNALE vom 21. September und die Feststellung der THEATER-LOCOMOTIVE vom 1. Oktober, der Bühne sei der Kapellmeister wichtiger als der Dramaturg, und so werde es wohl bei der Einreichung der Entlassung bleiben. Wagners Schreiben offenbarte die unüberbrückbare Kluft, die sich zwischen ihm und Gutzkow aufgetan hatte. Wagner legte Lüttichau sogar die Entfernung Gutzkows nahe, in dem er den Urheber aller in die Öffentlichkeit getragenen Unannehmlichkeiten im Kampf um den Einfluß und die Macht erblickte. Wagner schrieb unter anderem in seinem Brief, der noch vor der ungeschminkten öffentlichen Beschuldigung, zu Nutzen seiner Nichte zu intrigieren, entstand: *. . . ich habe in solchen Stimmungen oft schon erwogen, auf welche Weise es möglich sein dürfte, mich auch meiner Stellung nach aller Verantwortlichkeit für einen Geschäftsgang zu entziehen, in welchem ich von verschiedenen Seiten als lebhaft mitwirkend gedacht werde, und deshalb Meinungen und Angriffen ausgesetzt bin, die mich um so peinlicher berühren, je höher irrigerweise mein Einfluß angeschlagen wird. / Wie wenig entscheidend jedoch meine Stimme ist, weiß unter anderen gewiß aber auch Hr. Dr. Gutzkow sehr genau: — desto unverschämter ist das Benehmen, welches dieser jetzt eingeschlagen hat. Ew. Excellenz mache ich daher zunächst auf die seit kurzem in der Deutschen Allgemeinen Zeitung erschienenen theatralischen Berichte aus Dresden aufmerksam. — . . . Die Art und Weise, wie er es versucht Ew. Excellenz durch Zeitungsschreibereien und allerhand sonstigen Machinationen zum Engagement der Mad. Küchenmeister zu zwingen, ist meines Erachtens dem Institute und zumal Ew. Excellenz gegenüber so compromittirend, daß es mir aufrichtig gesagt unbegreiflich erscheinen würde, wenn dieser Mann nicht zur strengsten Rechtfertigung gezogen werden sollte, da ich mich nicht erwehren kann zu glauben, sie müßte ihn eigentlich seine Stellung kosten, zum Mindesten weiß ich, daß ein Minister einen Beamten entlassen würde, der sich ein gleiches Vergehen zu Schulden kommen ließe. In dem gestrigen Berichte der Brockhausischen Zeitung steht klar und deutlich: — Die Direktion möge sich über das so nothwendige Engagement der Mad. Küchenmeister*

nicht durch PARTEIGETRIEBE *irremachen lassen, und gleich darauf folgt eine Anspielung auf eine kürzlich in der Conferenz (also in Hr. Gutzkow's Gegenwart) vor mir gemachte Aeußerung der Zufriedenheit über die Stimme der* MARPURG, *welche Aeußerung der Berichterstatter auf eine Weise benutzt, als läge mir daran neben meiner Nichte keine andere Sängerin als eben nur eine* MARPURG *aufkommen zu lassen; und eine solche Verdächtigung wagt Hr. Gutzkow, der mir besser bezeugen kann als irgend ein anderer, mit welchem Eifer auch ich meines Theiles auf das Küchenmeisterische Gastspiel drängte und wie gerne ich mir davon das Beste verhoffte! — Hierzu kommt nun, daß ich genau in Erfahrung gebracht habe, wie Hr. Gutzkow durch seinen Freund, den Journalisten Hrn. Küchenmeister auch mit dem Journalisten Hrn. Bank in Einverständnis gesetzt hat, — denn Hr. Gutzkow verschmäht nichts um zu seinem Zwecke zu gelangen und dies Einverständnis erhellt mir unter anderen auch aus einer Stelle im gestrigen Bericht der genannten Zeitung, (worin es heißt, daß Mad. Küchenmeister diesmal im Liebestrank ihre Stimme besser zu behandeln vermocht hätte als in der ersten Vorstellung, da sich diesmal* DAS ORCHESTER BESSER IHRER STIMME ANGESCHMIEGT *habe; — im Tageblatte steht nun ganz unverhohlen, daß wenn die Sängerin im Robert d. Teufel nicht so angesprochen habe, dies die Schuld der* MUSIKALISCHEN DIREKTION *gewesen sei! — Es geht also in beiden Artikeln, im Gutzkow'schen nur etwas feiner, darauf hin, daß* ICH *meiner Nichte zulieb die Küchenmeister schikanire.* — . . . Die anderen Teile des langen Briefes bestanden ausschließlich aus Angriffen auf Gutzkow, den Wagner einen Mann nannte, der *vor nicht sehr lange eben nur Journalist gewesen* sei, sich seitdem flüchtig mit dem Theater und mehr mit dessen ›chronique scandaleuse‹ bekannt gemacht, aber doch nie bestätigt habe, von der Sache etwas zu verstehen. Je ausfallender Wagner wurde, um so deutlicher bekräftigte er eine bis zum persönlichen Haß gesteigerte Erbitterung, weil sich Gutzkow, um seine nach Wagner ausschließlich machtpolitischen Ziele zu erreichen, unsauberer journalistischer Absprachen bediente und versuchte, auf diese Weise von außen her auf das Institut erpresserischen Druck auszuüben. Wenn sich Lüttichau knapp ein Jahr später gegen die anschwellenden theaterfeindlichen Artikel um Hilfe an den König wandte, so spielte dabei sicher die Überlegung eine ausschlaggebende Rolle, nur das Objekt journalistischer Umtriebe im Interesse weniger verbündeter, ebenso skrupelloser wie einflußreicher Zeitungsleute geworden zu sein, durch die man die Öffentlichkeit künstlich erregen wollte, um die Intendanz zu falschen, nur der agitierenden Clique Nutzen bringenden Entscheidungen zu zwingen.

Wenige Tage nach diesem Briefe erreichten die Angriffe auf Wagner einen vorläufigen Höhepunkt, als man in den JAHRESZEITEN und von dort aus in der NEUEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG FÜR BERLIN offen von Wagners Intrigen im Interesse seiner Nichte sprach; wenige Tage später wußte aber auch Reißiger Devrient zu berichten, Gutzkow sei seinem Sturz nahe. *Die Zeitungsartikel, die er geschrieben, hätten Lüttichau alarmiert, es seien merkwürdige Dinge vorgegangen.* Wagners Brief hatte also seine Wirkung nicht verfehlt, er schwächte Gutzkows Autorität gefährlich und lehrte sicherlich Lüttichau, die journalistischen Angriffe nicht als offenherzige Kritik an kritikwürdigen Zuständen, sondern als gruppengebundene Interessenvertretung intrigierender Theaterangehöriger zu sehen. Aber die ›merkwürdigen Dinge‹, die nach Reißiger am Hoftheater vor sich gingen, betrafen nicht zuletzt auch Wagner selber; denn wenn er zwar Lüttichau wertvolle Informationen zugespielt hatte, so stellte er doch an den Intendanten unzulässige und unerfüllbare Forderungen. Lüttichaus theatralische Augenblickslösungen befriedigten Wagner tatsächlich so wenig, daß er am 6. August 1847 an seinen Freund Ferdinand Heine schreiben sollte, selbst mit Lüttichau auf das bestimmteste gebrochen zu haben. . . . *Gutzkow wurde mir zur Veranlassung. Die Umstände sind eigentlich vollkommen gleichgültig: es ist der uralte Kampf der Kenntnis und Ueberzeugung gegen den brutalen Despotismus des Unverstandes.* Stärker denn je hoffte Wagner jetzt auf einen Berliner Erfolg, um mit seiner dadurch gewachsenen Autorität beim König gegen Lüttichau vorzugehen. Diese Spekulation trog erst recht. Im Gegenteil, Lüttichau bekam mit dem von Wagner angebotenen Entlassungsbedenken eine ordentliche Waffe in die Hand; denn der leicht erpresserische Charakter von Wagners Schreiben machte es unmöglich, der von Wagner verlangten *decidirten Genugthuung* zu entsprechen. Dafür überspielte ihn Lüttichau, der nur zu genau darüber Bescheid wußte, daß Wagner auf seine Dresdner Einnahmen angewiesen war und einem von ihm selbst beschworenen Gegendruck kaum ausweichen oder gar wirklich ernst zu nehmenden Widerstand entgegensetzen konnte. Gutzkow blieb also und behielt trotz Wagners Einspruch seine Funktionen; zwar faßte Lüttichau bald in der Tat seine Entlassung ins Auge, aber Wagner erschien sein wägendes Verhalten falsch und unangemessen. Im ständigen Wechsel zwischen demonstrativer Gleichgültigkeit und hektischem Übereifer in administrativen Verpflichtungen flüchtete sich Wagner in einen neuerlichen Protest aus Stummheit und Rückzug.

Im zweiten Viertel des Jahres 1848 begann die Kritik am Hoftheater nachgerade gefährliche Formen anzunehmen. Als der Leipziger Vaterlands-Verein in der Beilage zur Nr. 139 der LEIPZIGER ZEITUNG 1848 eine Kürzung der Zivilliste beantragte, meldete sich aus Dresden eine mit H. abzeichnende agitatorische Stimme, die generell die Kürzung des tatsächlich nicht sehr hohen Königsgehaltes von 500 000 Talern als nicht gerechtfertigt ansah, wohl aber seitenlang und mit aller Schärfe gegen die Verwirtschaftung der 70 000 Taler Zuschuß aus dem königlichen Budget durch das Hoftheater wetterte, weil eine richtige Leitung mit dieser Summe ökonomischer umgehen könne. Bei dieser Gelegenheit wurde der Direktion ein wahres Sündenregister vorgehalten: Leistung und Fleiß des Instituts stünden in keinem Verhältnis zu den Kosten; im Schauspiel erlebe man wenig, in der Oper gar nichts Neues, und auch das nur, wenn man es anderswo schon satt gesehen habe; die ersten Mitglieder, die auf Gastspielen ohne Mühe zehnmal in vierzehn Tagen aufträten, überwinterten in Dresden nur, um alle vier Wochen ein- oder zwei-, höchstens dreimal zu singen oder zu spielen; Tichatscheck erhalte als Kirchensänger 300 Taler, ohne je die Kirche zu betreten; zweite Fächer seien zehn und mehrfach vorhanden, unbrauchbare Schauspieler aus mancherlei Rücksichten mit hohen Gagen verpflichtet. Daß man am Theater kein Interesse mehr finde, das Haus Abend für Abend leer stehe und die Einnahmen im Durchschnitt nicht einmal die Tageskosten deckten, sei ganz natürlich. Trotzdem spiele man täglich. Der Verfasser wies auf die mehr als zwanzig längst geschlossenen deutschen Bühnen hin, auf die ›größten‹ Theater, die ihre Mitglieder auf halbe Gage setzten, und er verlangte dasselbe für Dresden. Verlieren würde man die Kräfte schon nicht, bemerkte er dazu fast zynisch, denn gute Künstler seien zur Zeit billig zu haben. Im übrigen kämen die Leute mit der halben Gage so wenig wie mit der ganzen aus. Zum Beweis mußte der angebliche Bankrott Tichatschecks dienen, dessen Namen klüglich T. abgekürzt wurde. Als Krönung des theatralischen Unwesens betrachtete er die Erlaubnis, die Pensionen im ›Ausland‹ zu verzehren, weil dadurch Sachsen ein schönes Stück Geld entzogen werde: Werdi lebe in Hamburg, Julius in Coblenz, Keller in Breslau, Schröder-Devrient in Coburg. Wie viele Tränen könnten mit der Summe von 70 000 Talern getrocknet werden! Da auf eine Änderung nicht zu hoffen sei, solle man das Theater an einen guten Direktor verpachten und die so splendid verausgabten Summen lieber zum Wohle des Volkes verwenden *als sie arroganten, ihren Stand hoch überschätzenden, zum Theil nur sogenannten Künstlern durch die Gurgel zu jagen.* In anderen Residenzen seien im Sommer die Theater meist leer, während Dresden über einen unvergleichlichen Fremdenzustrom verfüge, der eine gute Theatereinnahme bringen könne. Wenn aber die besten Kräfte um diese Jahreszeit auf Urlaub gingen und man für sie *mittelmäßige Subjecte* vorschiebe und Lückenbüßer (FREISCHÜTZ, REGIMENTSTOCHTER) einsetze, aber an ausgezeichnete Gäste nicht denke, könne man es dem Publikum nicht übel nehmen, wenn es sich anderweitig amüsiere.

Auf diese Weise demagogisierte sich der Einsender mit seinen falschen Zahlen anderthalb Zeitungsblatt im Querformat durch und empfahl zum Schluß noch die monatliche kommentierte Leistungsveröffentlichung nach Berliner Vorbild, welche Vorstellungen aus welchen Versäumnissen ausfallen mußten. Der an keiner Bühne wie in Dresden so häufige Repertoirewechsel würde damit ganz sicher aufhören. *Zur Abhülfe der von uns in Vorstehendem angeregten Uebelstände wäre es aber vor allen Dingen unumgänglich, daß Dirigent mit mehr Energie, als dies bisher geschehen, in die Verwaltung eingriffe. Einzelne Mitglieder müssen veranlaßt werden, ihr bisher verfolgtes Sonder-Interesse aufzugeben,*

sich dem Institute in jeglicher Beziehung nützlich zu machen, um dadurch einigermaßen dem Vorwurf zu begegnen: sie bezögen höhere Gehälter als unsere Staats-Minister, die doch im Schweiße ihres Angesichts arbeiten und nebenbei eine zentnerschwere Verantwortlichkeit zu tragen haben.

Der Artikel war so böse übermütig, daß er als *ein gemeiner Angriff gegen das Theater, ganz wie ich ihn längst erwarte* in Eduard Devrients Tagebuch einging und Devrient sich prophezeite: *Die Angriffe werden bald schlimmer, das heißt besser kommen.* Aber dieser Aufsatz bot schon ein kaum noch zu übertreffendes Meisterstück an richtig angesetzter, philiströs geldspekulierender Demagogie, die immer ankommt, wenn es darum geht, von der Mehrheit unverstanden eingesetzte Kulturmittel utilitaristisch anderweitig zu verbrauchen. Wie einfach lautete doch die Formel, Kultur zu opfern, wenn das Volk hungert, und darüber hinwegzusehen, daß die paar tausend am Theater eingesparten Taler sozialpolitisch nur Verluste, keine Gewinne brachten, und sei es auch nur dadurch, daß die so reichlich beschworenen Fremden künftig eine Stadt mieden, in der man Kultur wie Leberwurst aufwog. Ein *viel tausendstimmiges Bravo*, das ein anonymer Einsender mit viel Satzauszeichnungen dem Schreiber einen Tag später zurufen sollte, war also verständlich; nur blieb die Antwort auf den in den Konsequenzen widerspruchsvollen und zum Teil von Neid geleiteten Artikel nicht aus. Schon zwei Tage später, am 30. Mai, kam es zu einem geharnischten Gegenprotest. Die Einsendung zeuge von bitterer Geringschätzung des Instituts, aber auch von der Unfähigkeit des Verfassers, sowohl im Tadel wie in den Hilfsvorschlägen das rechte Maß zu treffen. Die jetzt vorgebrachten Argumente waren so überzeugend und psychologisch treffend, daß ihnen als schwergewichtiges zeitgenössisches Dokument überlokale Bedeutung zukam.

Natürlich ließ auch Tichatscheck den Angriff nicht unerwidert. Sein Gehalt betrug nicht 5000 Taler, wie behauptet, sondern 4000 Taler, was, gemessen an der Leistung dieses einmaligen deutschen Spitzensängers und mit den am Theater üblichen Honoraren verglichen, eine verhältnismäßig bescheidene Summe ausmachte, wie ebenfalls das Gehalt der Schröder-Devrient weit geringer als vermutet lag: ein Bankerott mit Konkurseröffnung hatte niemals stattgefunden, es gab auch keinen außergerichtlichen Akkord. Tichatschecks Gläubiger erklärten sich vielmehr damit einverstanden, vom Gehalt des Sängers mit Kapital und Zinsen nach und nach befriedigt zu werden. H. mußte sich entschuldigen und die Redaktion in einem Zusatz versichern, daß die Berichtigung auch wirklich vom selben Verfasser herrühre wie der Aufsatz in der Beilage zur fraglichen Nummer des ANZEIGERS.

Für wie gefährlich man diese ständigen Angriffe hielt, die im ANZEIGER bald eine eigene Thematik bildeten, zeigte der zweifellos im Auftrag der Direktion entstandene Gegenartikel; aber der Artikel erwies gleichzeitig die Schwäche der Intendanz. An den allgemein gehaltenen, weichen Redensarten, die auf Verdienste pochten, konnte man die Unsicherheit der Theaterleitung erkennen — und in einer Zeit größter wirtschaftlicher Not im Lande fürchtete man offensichtlich die Kritiker, die nach Geldeinsparungen riefen. Lüttichau hatte seine Gründe, wenn er, dem selbst Eduard Devrient zeitweise unverantwortliche Verschwendung der Mittel vorwarf (Devrient schrieb am 25. Mai 1848 in sein Tagebuch: *Ich sprach mit Röckel, der von den unbesonnensten Geldverschleuderungen Lüttichaus erzählte, als ob er seiner Herrschaft und unbedingter Geldverfügung für immer sicher wäre; und dabei spricht er den Leuten von seinem Rücktritte. Will er einem Nachfolger die Führung unmöglich machen, oder was hat er vor?*), damals erneut Schritte

gegen die Presseberichterstattung über das Hoftheater in die Wege zu leiten suchte. Sein Hilferuf an den König konnte nach Lage der Dinge — gerade erst war die Pressefreiheit eingeführt worden! — allerdings keinen Erfolg haben.

Lüttichau war gegen Kritik, sofern sie nicht sehr freundlich und zurückhaltend auftrat, äußerst empfindlich. Schon in seinen Anfängen als Generaldirektor geriet er mit dem Redakteur des kritisch aktiven MERKURS, Dr. Philippi, in Auseinandersetzungen. Im Jahre 1840 gipfelten seine mehrfachen Beschwerden beim Zensurkollegium über hoftheaterkritische Artikel in der Forderung, die Zensoren sollten vor Erteilung der Druckerlaubnis für Aufsätze, die das Hoftheater beträfen, genötigt werden, sich mit ihm in Verbindung zu setzen; er ging also noch weiter als vergleichsweise Iffland in Berlin, der nach einem abgewiesenen Antrag von 1803, Theaterkritiken allgemein zu verbieten, wenigstens zuzubilligen verlangte, sie um der unbeeinflußten Meinungsbildung des Publikums willen erst jeweils nach der dritten Vorstellung zu erlauben, was seit 1828 in Berlin für einige Jahre auch verordnet wurde. Lüttichaus Forderungen wurden nicht erfüllt. Die noch weit schwereren Angriffe, denen Hoftheater und Lüttichaus Leitung seit 1846 von Monat zu Monat heftiger ausgesetzt waren und in denen Lüttichau ungerechtfertigte Pressemachinationen erblickte, veranlaßten ihn am 29. Mai 1848, als die Befehdungen auf einen Höhepunkt zuliefen und Lüttichau sich mit Rücktrittsabsichten zu tragen schien, zu einer ausführlichen Eingabe an das Ministerium des königlichen Hauses. Darin führte er unter anderem aus: *So sehr es während meiner Administration des mir allergnädigst anvertrauten Instituts des Königl. Hoftheaters und der musikal. Kapelle mein Grundsatz gewesen, dem Urtheile über die Bühne keine Hindernisse in den Weg zu legen, so fordert es doch auf der andern Seite eben so sehr meine Pflicht, die Ueberschreitungen aller erlaubten Grenzen, welche durch Verunstaltungen, Lügen und Aufreizungen dem Institute, wie der gesetzlichen Ordnung selbst Nachtheile bringen könnten, die bestehenden Gesetze in Anspruch zu nehmen und mich gegen Verantwortlichkeit bei Unfug zu verwahren, der in der jetzigen so aufgeregten Zeit nur allzu leicht daraus entstehen könnte. / Neuerlich sind nun im Dresdener Journal als in dem Dresdner Anzeiger einige Aufsätze dieser Art erschienen, über die ich nicht unterlassen darf, gehorsamste Anzeige bei einem hohen Ministerium des K. Hauses in diesem Sinne zu erstatten und um desfallsige Remedur, resp. Bestrafung nachzusuchen . . .* (Es folgen nun die Einzelheiten . . .). *Persönlich werden mir solche Artikel sehr gleichgültig sein, da der rechtliche Mann sich stets seines redlichen Willens als des besten Trostes bewusst ist, aber abgesehen von dem Nachtheile, den sie nothwendigerweise für den Besuch des Theaters haben müssen, ist zu befürchten, dass sie die rohe Menge fortwährend aufreizen und durch solche falsche Insinuationen es endlich dahin bringen, dass diese aus Unwillen oder wohl auch Schadenfreude ausserhalb oder innerhalb des Schauspielhauses ihren unruhigen Gesinnungen freien Lauf lässt und Verwüstungen und Unfug jeder Art anrichtet, dessen Umfang, wie Folgen, sich nicht bestimmen lassen.* Lüttichau mochte um der eigenen Belange willen diese Folgen übertreiben; aber sein Argument, die Dresdner Pressekritik — und das meinte in erster Linie die Kritik Bancks und seiner Hintermänner – schade dem Theater und zerstöre ihm weitere Reserven, war nicht von der Hand zu weisen. Wagners Beschwerdebrief vom 9. Juli 1847 gegen die moralisch illegale kritische Journalistentätigkeit Gutzkows mochte ihm nicht einmal unwillkommen gewesen sein, jedenfalls versorgte er ihn mit greifbarem Material, klärte über etliche Journalistenkombinationen auf und legte den gegnerischen Block frei, den bei der Hoftheaterfehde nicht nur die ehrenwertesten Gefühle leiteten.

Die Verteidiger kamen nicht gut durch. Schon am 6. Juni, zwei Tage danach, erfolgte eine neue Abfertigung. Die Leistungen des Hoftheaters seien seit zwanzig Jahren ständig zurückgegangen und die Bühne weder in Schauspiel, Ballett noch Oper mit den Bühnen Berlins oder Wiens zu vergleichen. Natürlich war das falsch. Die historische Bedeutung Dresdens stand außer Frage, allenfalls konnte man das im Grunde nicht vorhandene Dresdner Ballett als minderrangig bezeichnen. Über die Qualität der Aufführungen ließ sich streiten. Weder Berlin noch Wien besaßen einen Tichatscheck. Die CORIOLAN-Aufführung von 1848 zudem war eine bedeutende schauspielerische und regietechnische Leistung, die den alten Glanz des Theaters wieder aufleuchten ließ, auch wenn der bös gewordene Kritiker davon behauptete, eine Schwalbe mache noch keinen Sommer. Aber es gab andere Argumente, die bedenklicher waren und nicht so einfach weggefegt werden

konnten. Es sei traurig genug, hieß es bspw., den Etat der leistungsstarken und überbeanspruchten Kapelle zu Gunsten von Oper und Schauspiel zu verringern, so daß mancher tüchtige Musiker 150 Taler und mancher mittelmäßige Schauspieler und Sänger 800 bis 1000 Taler erhalte. Aber welche fast schon grotesken Einzelfälle ergaben sich aus der Situation: acht Bassisten zählte die Dresdner Bühne im Juni 1848; trotzdem engagierte man neue Fremde, und ein empörter Einsender fragte an, ob man nicht besser, wenn das Geld schon fortgeworfen werden sollte, mit den unnützen Honoraren einige hungernde Familien im Gebirge hätte unterstützen können. Unter solchen Umständen möge man sich aber nicht wundern, wenn die Einnahmen nicht mit den Ausgaben harmonierten. Eine Jenny Lind bekäme man jedenfalls nicht zu hören — *oder wird eine intelligente Regie dafür noch sorgen?*

Was mußte sich das Hoftheater damals aber auch nicht alles an Vorwürfen anhören! Im ANZEIGER vom 15. August 1848 wurde ernsthaft darum gebeten, einem bestimmten Logenschließer im dritten Range rechts einen neuen Rock machen zu lassen, weil der alte mindestens acht Jahre alt sei, *damit man bei dem Eintritt nicht länger versucht werde, den Officianten für einen zerlumpten Bettler zu halten.* Falls man wegen der Zeitverhältnisse für diesen Zweck kein Geld besäße, möge man nach dem Vorbild der deutschen Flottenspende zwecks milder Beiträge Sammlungs-Büchsen aufstellen, *da es noch mehrere dergleichen defecte Röcke geben soll.* Ein anderer beschwerte sich am 24. November 1848 über die Regie und über die älteren Schauspielerinnen, die man nicht verstehen könne. Ein zweitesmal, am 6. Dezember, schrieb er, quasi um die Befürchtungen seiner Frau zu zerstreuen, er habe sich mit seiner Kritik Feinde gemacht. Mitnichten, vermerkte er, solch Geschreibe läse sowieso niemand. Er bewies es mit der neuen Vorstellung, bei der das Kritisierte in noch schlimmerem Maße zu beanstanden gewesen sei. Die Schauspielerinnen habe man zwar nicht verstanden, dafür aber um so besser den Souffleur. Anstatt Rede höre man Geschnatter, anstatt Gesang widriges Geschrei. Die Opernregie kümmere sich um gar nichts, und der Dünkel demgegenüber, was das Publikum meine, sei ohnehin so groß, daß die Theaterbesucher nur um des Zahlens willen kommen dürften. Ein paar andere Höflichkeiten für die *am Rande des Grabes ihrer Leistungen stehenden Künstlerinnen* schlossen sich an. Wieder ein anderer bat die beiden bekannten Dresdner Musikdirektoren Hartung und Kunze, mit ihren Musikchören in einem ihrer Konzerte doch bald einmal Meyerbeers *herrliche Musik* zu STRUENSEE zur Aufführung zu bringen, weil die Hoftheaterdirektion ähnliche Bitten unbeachtet lasse. Am 17. Dezember 1848 beschwerten sich Sonntags- und Dienstagsabonnenten, auch einmal eine gute Oper hören zu wollen *und nicht immer solches quatschiges Zeug,* und ein bissig-ironischer Stoßseufzer fünf Tage später *Wie vor der Cholera, so schütze uns Gott hier in Dresden vor komischen Opern* zeigte das ganze Ausmaß der Dresdner Mißwirtschaft, bei der so gut wie nichts mehr an Neuem und Gutem herauskommen wollte.

Es half alles nichts: selbst wenn man von der mäkelnden Negationskritik Schladebachs absah und auch die grundsätzlich feindseligen Töne Bancks gegen das Dresdner Theater überhörte, ließ sich nicht daran vorbeikommen, daß die sächsische Residenzbühne gerade in der Wagnerzeit einen Rückschlag nach dem anderen erlitt. Das große Verdienst der Wagneruraufführungen konnte nicht über das zeitbedingte allgemeine Nachlassen der Aktionskraft des Dresdner Theaters hinwegtäuschen, auch wenn diese immer noch diejenige Berlins oder Wiens übertraf. Aber ohne erste Sänger und ein ausgewogenes Verhältnis von erster und zweiter Garnitur war kein besseres Repertoire möglich, und so blieb die Oper leer *wie zeither,* hieß es am 25. Februar 1849 lakonisch im DRESDNER ANZEIGER.

Die Entwicklung war zeit-, weniger personalbedingt und vor allem nicht Lüttichaus Verschulden. Lüttichau, ein ebenso empfindlicher wie gerechter Mann, erfuhr im Laufe seiner langjährigen erfolgreichen Tätigkeit die mannigfachsten und widersprüchlichsten Beurteilungen. Daß die Blütezeit des Dresdner Theaters in seine Intendanz fiel, widerlegte alle diejenigen, die ihm Unfähigkeit oder doch wenigstens Unsicherheit vorwarfen, wie bspw. Eduard Devrient, und seine Autorität mit kleinen unvorteilhaften Erlebnissen in Frage stellten *(Mittags auf der Expedition. Lüttichau fragte um unser Urteil über den Tenoristen Schloß, und nachdem Wagner seinem Gesange alles Üble nachgesagt, ich seinem Spiele, produzierte Lüttichau ein Papier und sagte, er habe ihn engagiert. Das war eine sehr komische Szene. Nun gab es eine lange Rechtfertigung dieses Schrittes, dann noch längere Debatte . . .).* Daß Lüttichau geradezu ungebildet gewesen sein soll, wie Wagner nachher behauptete, entsprach keinesfalls den Tatsachen, und wenn Devrient mit seinem Chef und dessen Entscheidungen nicht einverstanden war, so wunderte er sich doch darüber, daß ausgerechnet unter Lüttichaus Leitung die Bühne ›prosperiere‹. Lüttichau holte Wagner, Gutzkow und Devrient an sein Institut, und er hielt selbst unter schwierigen Umständen zu ihnen, auch wenn sie ihm persönlich viele Sorgen bereiteten. In allen streitigen Sachen zwischen 1843 und 1849 hat er Wagner zur Seite gestanden und er hat sogar nach Wagners Flucht seine Gerechtigkeit, auf die er stolz war und die er im Wahlspruch führte, nicht verleugnet. Möglich, ja wahrscheinlich, daß Lüttichau vom Opern- und Sprechtheater nicht viel verstand, was die künstlerische Seite anbelangte, um so mehr verstand er etwas von der administrativen Aufgabe, die ihm gestellt war, und die mehr, als Devrient und Wagner in ihren Reformtheorien nachher zugeben wollten, den wirklichen Theaterleiter ausmachte, weil Theaterleitung zu allen Zeiten nicht nur künstlerische, sondern eher juristische Fähigkeiten voraussetzte. Gerade dadurch aber, daß Lüttichau die besten Leute nach Dresden holte und sie frei arbeiten ließ, machte er das Dresdner Theater groß und bestätigte sich selbst als einen der fähigsten Intendanten seiner Zeit, an den vergleichsweise ein Mann wie Küstner weder fachlich noch moralisch auch nur annähernd heranreichte. Daß er seinem König mit einem bißchen ungeklärter Wahlbeeinflussung 1848 zu helfen suchte, durfte man ihm nicht allzu sehr anrechnen; aber er hat nie Skandale ausgelöst oder gar Künstler aus Freude schikaniert. Sein Wesen war verständnisbereites Wohlwollen, das er nur in wenigen Fällen preisgab, deren Hintergründe nicht einmal bekannt wurden. Noch in späten Tagen rühmte Winkler Lüttichaus Edelmut, als er vergeblich versucht hatte, Lüttichau als Intendant zu stürzen, und dieser sich trotzdem nicht an ihm rächte. Lüttichau war einsichtig genug, um nicht zu wissen, daß manche im bürgerlichen Leben unverständliche Unregelmäßigkeit der hochgereizten Theateratmosphäre entsprang, und zeigte sich bereit, dem Rechnung zu tragen. Lüttichau war mit einer der gebildetsten Frauen des damaligen Dresden, mit Ida v. Lüttichau verheiratet, vor deren Verständnisbereitschaft selbst die Kritik Wagners und Devrients versagte.

Wenn Lüttichau in seiner offiziellen Auseinandersetzung mit Wagner im Februar 1849 Wagner überspitzt vorwarf, er habe dem Institut überhaupt noch keinen Nutzen gebracht und außer Johanna Wagner keinen Sänger von Qualität nach Dresden gezogen, so sprach aus dieser von Lüttichau nur Tage später als unhaltbar zurückgenommenen verärgerten und verärgernden Übertreibung nicht nur die Erregung des Augenblicks, sondern auch die Not der Stunde, der Entwicklung fast hilflos ausgesetzt zu sein. Damals wurde ihm auf seiner vergeblichen Suche nach nicht vorhandenen überdurchschnittlichen Sängern für das Hoftheater sogar ein harmloser Possen gespielt. Bei einer seiner regelmäßigen Besuche im Hause der einstens beherrschenden Dresdner Primadonna der italienischen Oper, Lugia Sandrini, die als eine der letzten großen Sängergestalten der italienischen Zeit noch in Dresden als Musikpädagogin wirkte, klagte er der Künstlerin seine Not, für die Bühne keine geeignete Koloratursopranistin finden zu können. Luigia Sandrini machte ihn daraufhin auf eine Nachwuchssängerin aufmerksam, die alle Vorzüge von Stimme und Darstellungsgabe besäße und von ihr unterrichtet werde. Lüttichau zeigte ersichtlich Neigung, sich mit der jungen Dame für sein Theater bekannt zu machen — nachher stellte sich heraus, daß es sich um die hochmusikalische Prinzessin Elisabeth, die Tochter Herzog Johanns handelte, die spätere Herzogin von Genua, von der zeitgenössische Fachleute behaupteten, sie singe besser als die meisten Berufssängerinnen. Die Geschichte von der königlichen Prinzessin, die beinahe ein Engagementsangebot Lüttichaus erhalten hätte, wurde bei Hofe bekannt und viel belacht.

Zweites Kapitel

Reorganisationspläne

I. Allgemeines. Wagnersche und zeitgenössische Reformdenkmäler. Voraussetzungen

Wenn später behauptet wurde, Wagner habe sich bei seinen Reorganisationsgedanken zum deutschen Theater von unerfüllbaren Forderungen leiten lassen, die vor allem die Möglichkeiten einer kleinen Feudalresidenz weit überstiegen, so belehrte die zeitgenössische Kritik an den zweifellos vorhandenen Mißständen des Dresdner Theaters über die Allgemeinheit dessen, was nachher einseitig Wagner gutgeschrieben oder angelastet und im leeren Raum oder als Gedankenexperiment eines Maß und Grenze verlierenden Außenseiters entstanden sein sollte. Wenn Wagner immer wieder seinen Abscheu vor den deutschen Bühnenzuständen bekundete, so trieben ihn vor der Hand weder unvermeidliche Rachegefühle des hinausgeworfenen Kapellmeisters noch Ärger über den schleppenden Fortgang seiner Werkverbreitung. Vielmehr waren ihm seine Dresdner Erfahrungen zugute zu halten. Wenn schon das glänzende sächsische Hoftheater mit seiner weltweiten Reputation, seinem musikfreundlichen Hof und seiner durchgängig guten, z. T. beispielhaften künstlerischen Besetzung nicht in der Lage war, die Rückwärtsfahrt des deutschen Theaters zu beenden — wie erst mußte es dann an anderen, kleineren und minder gut gestützten Bühnen aussehen! Der Ruf nach dem Staat war keine Wagnersche Idee. Die hatten andere schon lange vor ihm gedacht. Auch die Erkenntnis von den vier Grundübeln des deutschen Theaters konnte er sich, falls er nicht fähig gewesen wäre, sie selbst zu ermitteln, leicht von den Zeitgenossen, insbesondere von Eduard Devrient, mit dem er damals freundschaftlich umging, ausborgen: das war einmal der Erwerbszwang des Theaters, dann die Bindung des Theaters an die Höfe, ferner der Bildungsrückstand in der Bevölkerung und schließlich der noch ziemlich geringe Sozialstatus der Künstler.

Der Erwerbszwang ließ keinen von ausschließlich künstlerischen Gesichtspunkten entwickelten Spielplan aufkommen. Man brauchte Theaterbesucher, um die Unkosten zu decken und möglichst Gewinne hereinzuspielen, eine Bedingung, die in erster Linie die Programme regelte, weil die Besucher das Geld besaßen und es nur hergaben, wenn das Repertoire ihren Wünschen entsprach. Was auf die Dauer daraus würde, hatte Wagner in Dresden längst zur Genüge studieren können: ein von Possen und einigen wenigen Lieblingsopern geringeren Geschmacks bestimmtes Dutzendtheater. Was sich allenfalls an aktuellen Dingen hätte begeben können, verhinderte die Verpflichtung der Theater an die Höfe. Man konnte schlecht vom Hof subventioniertes Theater verlangen und dabei gegen die legitimen Interessen der Geldgeber verstoßen, indem man Revolutionsstücke pflegte. Also mußte man sich Hemmungen und Einschränkungen auferlegen und auferlegen lassen, die einer freien Entfaltung der Literatur und der Bühnenkunst im Wege standen. Der Bildungsrückstand in der breiten Bevölkerung ließ zudem nicht von der Posse, dem Rührstück oder der Spektakeldramatik loskommen. Für durchgängig schweres ernstes Spiel fehlte es an ausreichend gebildetem, zahlenstarkem und zahlungskräftigem Publikum aus den einfacheren Schichten. Die höheren allein konnten ein geschmacklich besser

gestaltetes Repertoire wirtschaftlich nicht tragen. So traten selbst Beethoven und Mozart vor Räder und Hell zurück. Man brauchte nicht nur ein gebildetes, sondern ein forderndes geistig hochstehendes Publikum, um geistig anspruchsvolles Theater machen zu können. Anders auch ließ sich dem Sozialstatus des Schauspielers oder des Sängers nicht aufhelfen, anders nahm man den Künstler nur im Rampenlicht ernst und sprach ihm als einem Vermittler von Feierabendzerstreuung auch die geistige Tiefe seiner Gestaltungen ab.

Alles was Reformen versuchte, setzte hier an.

II. Dresdner Reformvorstellungen vor Devrient und Wagner

Wer sich mit den Mißständen am Dresdner Theater beschäftigte, und das waren bis spätestens 1848 nachgerade alle Kritiker, die Stimme und Presse hatten, suchte Änderungen herbeizuführen, indem er benannte, was seiner Meinung nach mißbilligenswert war. Die einfacheren Theaterbesucher taten nichts anderes, wenn sie im ANZEIGER inserierten.

Bancks großer Repertoireartikel von 1846 im DRESDNER TAGEBLATT gehörte dahin. Sein Rezept war im Grunde einfach, fast zu einfach: schlechtes Theater wurde positivistisch auf mangelnde Proben zurückgeführt. Bancks Formel lautete entsprechend, Spieltage an das ohnehin untergeordnete Schauspiel abzugeben und die gewonnene Zeit mit Proben auszufüllen. Sie klang einleuchtend, war aber bedingt falsch. Eine Einzelaufführung mochte er damit retten, nicht das Repertoire, das aus abgründigeren Schichten bedroht ward. Banck fixierte sich auf die DON JUAN-Darbietung, die ihm die schlechteste der Dresdner Bühne überhaupt dünkte. Fast zwanghaft kam er immer wieder auf sie zurück. *Wer bei der Darstellung des Don Juan mit Indignation erfüllt wurde, das größte dramatische musikalische Werk mit so nichtachtender Gleichgiltigkeit, herabziehender verfehlter Auffassung einzelner Rollen und entstellt durch musikalische Fehler aufgeführt zu hören* . . . Mehr dafür in ersparter Zeit zu probieren, konnte, ja mußte der Vorstellung nützen; aber fehlende Bildung bei Darstellern ersetzte er damit nicht, nicht unzureichende Stimmen, ungelernte Regie, nicht die von Banck so hoch eingeschätzte Gestik und Spielkraft. Die Quellen, aus denen diese Eigenschaften flossen, waren mit Proben allein nicht freizulegen.

Schladebach sah zwei Jahre später tiefer. Da trug ihn aber auch schon die Atmosphäre der Revolution mit ihrem frischen Gefühl zwangsläufiger Veränderung aller Dinge von ihrer Struktur und ihrem Grund her, für die er, jungdeutschen Gedanken streckenweise nicht abgeneigt, wohl Verständnis hatte. In dem halben Jahr 1848, in dem er für das DRESDNER MORGENBLATT schrieb, ließ er kaum einen Bericht aus, ohne nicht auf eine *vollständige Regeneration* des Theaters zu drängen. *Möge diese ins Werk gesetzt werden, ehe es zu spät ist!* Schladebach mochte erkannt haben, daß nicht die Form, sondern der Geist des Theaters einer Erneuerung bedurfte, und wenn er sich unter dem Anspruch der Öffentlichkeit gegen die ständige Geheimnistuerei der Hoftheaterleitung wandte, so konnte in ihm trotz seiner ohnehin stets nörgelnden Besserwisserei möglicherweise doch die Erkenntnis gewachsen sein, die Erneuerung sei nicht durch einen administrativen Akt von der Spitze her, sondern nur durch eine möglichst breite Bildungsschicht mit aktivem geistigen Interesse zu bewirken, die man schaffen müsse.

In derselben Zeitung wurde nur wenig später von einem mit großem griechischen Delta zeichnenden Verfasser ein Nationaltheater unter Einschränkung der zu hohe Kosten verursachenden Oper gefordert. Diese Stimme kündete bereits Devrients Idee, das Theater als sittliche Bildungsanstalt für das ganze Volk zu öffnen und auf nationale Belange abzustellen. Sie verlangte die Abschaffung der Hofchargen und schlug an Stelle Lüttichaus Devrient zum Theaterleiter vor. Tatsächlich war die Dresdner Repertoirekrise inzwischen so weit gediehen, daß man Lüttichau den Respekt zu verweigern begann und sich an seine Vergangenheit erinnerte, die kaum einschlägig auf eine Theaterdirektion vorverwies. Lüttichaus vermutlich nur scheinbares Liebäugeln mit dem Rücktritt trug zweifellos den damaligen Verhältnissen Rechnung.

Auch im DRESDNER ANZEIGER erhob man sich über Detailkritik ins Allgemeine hinaus. Es schien, als sammele sich in Dresden auf einmal eine ganze Gruppe, um auf die Ver-

breitung der Devrientschen Ansichten zu drängen. In einer Einsendung vom 31. Mai 1848, die eine sehr harte Sprache führte, ging es wie bei Devrient um den Zweck des Theaters und um die Mittel, ihn zu verwirklichen. Hinter dieser Insertion verbarg sich ohne Zweifel ein Kenner der Verhältnisse mit gezieltem, diplomatischem Auftrag, kein einfacher Theaterbesucher, der sich, wie sonst üblich, über einen Zwischenfall, ein einzelnes Versagen oder eine schlechte Vorstellung geärgert hatte und seinen Unmut darüber in Verallgemeinerungen freischimpfte oder höflicher in Form von Bitten um Abstellung äußerte, worauf gewöhnlich die Klagen und die bissigen Kommentare im ANZEIGER hinausliefen. Diese Stimme war vielmehr über ihr Recht hinaus ernst zu nehmen, weil sie ohne auf die herkömmlichen polemischen Anwürfe jener Monate abzuheben im Aufbruch einer neuen Zeit eine neue Theatervorstellung verkündete. Das Theater ziele auf Veredelung des Geschmacks und der Sitten, und nach der laut gewordenen Kritik zu schließen, sei dieser Zweck in der letzten Zeit nicht erreicht worden. Beim jetzigen Geist seiner Verwaltung habe daher das Hoftheater seine Existenzberechtigung verloren. Sollte es dem Theater allerdings dem Prinzip nach noch möglich sein, den genannten Zweck zu erreichen, so müsse der Staat unverzüglich handeln, die entsprechenden Gelder bereitstellen, eine auf diese Mittel gegründete Organisation ins Leben rufen und dürfe den höheren Zweck der Versittlichung des Menschen nicht mehr aus den Augen lassen. Mehr forderte aber auch Eduard Devrient nicht.

III. Eduard Devrients Reformbemühungen

1. Die Devrientsche Reformschrift

Daß man sich nach den vielfachen Veränderungen der Märzzeit regierenderseits auch mit Reorganisationsversuchen am Theater beschäftigte, lag auf der Hand. Bezeichnenderweise gingen dazu die Anstöße wieder von Preußen aus. Das Innenministerium, genauer, der preußische Unterrichtsminister Adelbert v. Ladendorf, wendete sich im August 1848 — wahrscheinlich unter anderem — an den durch sein Buch über die Geschichte der deutschen Schauspielkunst herausragenden Theaterwissenschaftler, Regisseur und Schauspieler Eduard Devrient und erteilte ihm, mehr oder weniger offiziell, den Auftrag, dem Ministerium seine Ansichten darüber bekannt zu geben, wie man die Theatergestaltung mit den anderen Künsten in Übereinstimmung bringen könne. Das war im Winter 1848. Schon im Januar 1849 lag Devrients sogenannte Reformschrift, 95 Seiten stark, unter dem Titel DAS NATIONALTHEATER DES NEUEN DEUTSCHLANDS. EINE REFORMSCHRIFT (J. J. Weber, Leipzig 1849) vor.

In dieser Schrift erklärte Devrient das Theater zur nationalen Angelegenheit. Seine Alternative lautete recht einfach: entweder ist das Theater Feierabendvergnügen oder es ist Bildungsstätte zur Vermittlung der geistigen Güter der Nation. Entscheide man sich fürs erste, solle man es laufen lassen, alle öffentlichen Zuschüsse sperren und das Theater außer ernsthafte Diskussion setzen; entscheide man sich fürs zweite, erhalte die Öffentlichkeit und damit der Staat einen gezielten Auftrag, dem er sich nicht entziehen könne. Denn alles, was die Menschheit bilden kann, muß der Staat stützen — das war Devrients Grundsatz. Indem sein Buch den Beweis für die Bildungsfunktion des Theaters führte, entzog er es mit dem davon folgerichtig abgeleiteten Verstaatlichungsauftrag den Höfen wie den städtischen Gemeinschaften und sicherte ihm wieder die freie Entfaltung als Bildungstheater und als unabhängige Literatur. Das Sorgerecht lag beim Staat. Auf diese Weise beseitigte er die Hauptnöte des Theaters, die Beschaffung der Mittel. Denn wenn der Staat das Theater als Bildungsvermittler zu tragen hat, darf er nicht mehr länger zulassen, daß es sich mit Vorstellungen, die nicht der Bildung dienen, abplagt, nur um sein Existenzminimum einzutreiben. Erst das nicht mehr auf Erwerb spielende Theater kann sich ausschließlich seinen hohen Aufgaben widmen, das Volk geistig zu bilden, die nationale Kultur zu pflegen und gegenwärtig zu halten und damit einen durchdringenden moralischen Zweck zu erfüllen.

Damit verband Devrient seine berühmte Forderung nach der eigenen Theaterschule. Der Schauspieler sollte künftig eine Fachschule besuchen, er sollte ausgebildet werden wie jeder andere Berufsanwärter auch. Die Zeiten sollten vorbei sein, da sich jemand zum Theater hingezogen fühlte und ohne etwas gelernt zu haben, ohne Theaterkenntnis, ohne Schauspielunterricht, ohne Anschauung von der Würde seines Berufs, ein Engagement suchte, das ihm ggf. unter unwürdigsten Bedingungen zuteil wurde. Um der hohen Aufgabe willen hatte der Staat den Dilettantismus auszurotten. Indem Devrient die Schauspielkunst in den Kreis der akademischen Bildung aufgenommen wissen wollte, indem er sogar einem Schauspieler die Leitung der künftigen Nationaltheater mit ausschließlicher und endgültiger Entscheidungsbefugnis über alle Theaterangelegenheiten anzuvertrauen verlangte und den beiden übrigen Mitgliedern des an der Spitze stehenden Triumvirats aus Schauspieler, Theaterdichter und Kapellmeister nur beratende Funktionen zuer-

kannte, befreite er den Schauspieler ein für allemal von der anrüchigen gesellschaftlichen Stellung, in der er sich bisher befunden hatte.

Den demokratisch-republikanischen Vorstellungen der Nachmärzzeit trug Devrient dadurch Rechnung, daß er das Triumvirat dieser neuen Institute zu gewählten Triumviraten erklärte, daß der künftige Theaterdirektor also nicht mehr vom Hof oder einem vom Hof beauftragten Politiker ernannt werden durfte, sondern in freier Wahl aus den in Gemeinschaften zusammengeschlossenen einzelnen Gruppen der am Theater tätigen Künstler hervorgehen mußte und vom Ministerium als der obersten staatlichen Aufsichtsbehörde lediglich bestätigt zu werden brauchte, wobei Devrient es offenließ, ob die Theatermusiker auch stimmberechtigt sein sollten — seine Schrift zielte ja in erster Linie aufs Sprechtheater, wenn sich ihre Thesen auch auf die Oper übertragen ließen. Der Theaterwissenschaftler bestritt vorweggenommene Vorwürfe, er schließe sich mit seinen Gedanken einer republikanischen Theaterverwaltung neuerer Politik an, sondern wies darauf hin, daß er mit dieser Schrift die Ergebnisse einer dreißigjährigen Erfahrung veröffentliche.

2. *Devrients Echo*

a) Die öffentliche Meinung

Das publizistische Echo auf Devrients Ausführungen war spärlicher als erhofft, das interne in Dresdner Hoftheaterkreisen dafür um so größer. Zwar stellten sich wichtige sächsische Zeitungen hinter seine Bemühungen, doch schlug berechtigte Skepsis durch, ob es möglich sei, den Staat zu gewinnen. Die LEIPZIGER ZEITUNG, damals nicht mehr nur ausschließlich Regierungsbelangen verpflichtet, erkannte in der Bedingung einer finanziellen Sicherstellung des Theaters durch den Staat sofort den Stein des Anstoßes und behauptete entgegen Devrients Feststellung und sicher auch zu Recht, nichts davon zu bemerken, daß die Landesregierungen *die Organisation des Kunsteinflusses auf das Volksleben in thätigen Angriff* genommen hätten. Devrients Reformvorschläge zwangen zudem zu einer Reihe von sehr unangenehmen und weitreichenden Folgeleistungen. Sie gingen vom Gattungstheater aus. Die Wiener Lösung konnte damit bestehen bleiben: das Burgtheater pflegte das höhere Schauspiel, das Kärntnerthortheater die große Oper, das Theater in der Josephsstadt die komische Oper und das Singspiel, das Wiener Theater das Spektakelstück und das Melodram und das Leopoldstädter Theater die Volksposse; aber schon Berlins drei Häuser hätten folgenschwere Eingriffe in die Struktur dieser Theater nötig gemacht, von Sachsen ganz zu schweigen. Dort befanden sich in Leipzig und Dresden zwei stehende Häuser von annähernd gleichem sozialen Rang. Gattungstrennungen waren hier nicht vorzunehmen. Oper, Schauspiel, höhere und niedere Posse teilten sich in ein Haus. Theater als Bildungs- und Staatstheater sollte dann auch das Ende aller Wander- und aller stehenden Kleinbühnen bedeuten, weil der Staat nach Devrients Muster ein Theatermonopol erhielt. Das hörte sich gut an, sofern man die Mißverhältnisse des damaligen Theaters vor Augen hatte; was aber geschah, wenn ein solches monopolisiertes Staatstheater versagte und sich statt geschmacksfördernd eher konservativ aufführte wie es das Berliner Theater jetzt schon tat! Dann waren auf andere Weise einer neuerlichen Willkür viel schlimmeren, weil staatlich regulierten Ausmaßes Tür und Tor geöffnet, weil keine Konkurrenz mehr bestand; denn alle nicht staatlichen Konzessionen mußten aufgelöst bzw. durften nicht mehr verlängert werden. Theater sollte nur noch Theater im klassischen Sinn sein, für das, was diesem Anspruch nicht genügte (oder nicht zu genügen

schien!), hätten die Staatstheater keinen Platz gehabt. Wagners Anwürfe gegen den Dresdner Generaldirektor, weil dieser Donizetti und Flotow spielen ließ, boten bedenkenswerte Proben, in welche Richtung sich der theatralische Purismus zu spielen gedachte.

Aber der Staat selber machte nicht mit. Er hielt sich für überfordert. Ohnehin war für ihn Devrients geplante republikanische Theaterselbstverwaltung unannehmbar. Sie hätte jene Entmachtung der Hofchargen gebracht, die man nicht wollte. Auch das mit der Sittlichkeit des Theaters klang gleichfalls nur so lange gut, wie es nicht den Theaterbesucher um seinen Spaß brachte, nicht neues Geld kostete und keine Ansprüche stellte. Damit aber waren Devrients Reformvorschläge schon begraben; denn wer außer den wenigen theatralischen Puristen hätte bei aller ideellen Anerkennung eines Staats- und Bildungstheaters einer Gesetzesvorlage zugestimmt, die darauf abhob, sogar das bessere Vergnügungstheater im Stile Donizettis und Flotows und der zahlreichen französischen Lustspiele in Deutschland zu verbannen!

Nachdem sich bald abzeichnete, daß es mit der Ernsthaftigkeit der preußischen Theaterreformen doch nicht so weit her zu sein schien, wie man das erhofft hatte, verlangte man in Dresden die unverzügliche Übertragung der für Berlin entwickelten Devrientschen Reformgedanken wenigstens auf die Dresdner Hofbühne. In Berlin denke man nicht daran, sie in die Wirklichkeit zu übertragen, meinte dazu ein Dresdner Leserbriefschreiber, in Berlin gehe es nur um das Schoßkind der dortigen Geburts- und Geldaristokratie, das Ballett *mit allen darum und daran hängenden krassen Unfug*. Dringend empfahl der unbekannte Inserent Devrients Schrift als Resumée seiner berühmten dreibändigen deutschen Schauspielgeschichte. Es belehre über die Steuerung und Beseitigung der jetzt herrschenden Übelstände und über die Wiederbelebung eines wahrhaft volkstümlichen deutschen Nationaltheaters. Wer die Bühne nicht nur als bloße Vergnügungsanstalt werte, müsse sich für Devrient entscheiden. Am Ende wurde an den kunstliebenden sächsischen König appelliert, der das Unternehmen in dieser Form sicher unterstützen werde. Diese Leserbitte leitete den insbesondere von Wagner geführten Theaterreformstreit im DRESDNER ANZEIGER ein.

b) Kollegen-Aufstand

Die wenigen Presseberichte über Devrient ließen kaum etwas von dem Sturm ahnen, der hinter den Kulissen des Dresdner Hoftheaters und in den Intendantenstuben mancher anderer Theater wütete. Über Nacht war Devrient zum Buhmann seiner Kollegen geworden. Adressen wurden getauscht, Verhandlungen geführt, Flüsterpropaganda in Umlauf gesetzt. Die treibenden Kräfte des Aufstandes waren sein Bruder Emil, der Dramaturg Karl Gutzkow, der Hofkapellmeister Reißiger: Emil, weil er grundsätzlich, gleich worum es ging, gegen seinen eifersüchtig ungeliebten Bruder intrigierte, Gutzkow, weil er im Spätherbst 1848 schon im Zuge der Theaterreformhektik eigene Reformvorstellungen in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK entwickelt hatte, die nach dem ablehnenden Urteil Devrients auf den josephinischen Einrichtungen mit allen ihren Nachteilen fußten, und berechtigterweise in Eduard Devrient einen begünstigten Nebenbuhler für das damals in Anregung stehende Amt eines Direktors erblickte und damit um seine eigenen ehrgeizigen Pläne fürchtete, wenn Devrients Vorschläge, an die Spitze des Theaters unter allen Umständen einen Schauspieler zu stellen, ankamen, und Reißiger, weil er *zitternd vor Zorn* diese Schrift als gegen sich gerichtet auffaßte, und, durch Wagners Reorganisations-Ansprüche gewitzigt, behauptete, Devrients *Vorschläge seien nichts als ein Teil des*

Komplottes zwischen mir und Wagner, wonach ich Direktor, dieser Kapellmeister und er beseitigt werden solle, womit Reißiger, wenigstens was Wagner anbelangte, keineswegs falsch vermutete. Am 26. Januar 1849 kam es unter tumultuarischen Begleiterscheinungen zu einer Kampfabstimmung über eine gegen Eduard Devrient gerichtete Adresse, die nach einleitendem Verweis auf die ungetrübte Vortrefflichkeit der Dresdner Hofbühne im einzelnen feststellte: *. . . bei reiferer Prüfung zerfielen jene Vorschläge in sich selbst, störten die Eintracht, anstatt sie zu fördern, streuten den Samen der Zerwürfnis und führten so den Untergang des herrlichen Institutes unvermeidlich herbei. Dem zeitgemäßen Ausbau der inneren Organisation stehe außerdem unter den bisherigen Verhältnissen nichts entgegen, und es habe bereits in der Beziehung von seiten der Intendanz das humanste Entgegenkommen stattgefunden. Der König möge, das ist der Schluß, auch fernerhin das Institut schützen, wodurch es allein imstande sei, die hohe Würde der Bühne zu geben.* Der größere Teil des Personals unterschrieb, eine kleinerer, der sich vor allem aus den weiblichen Theaterangehörigen zusammensetzte, unterschrieb nicht. Während Wagner Devrient gerüchtweise erzählte, der König habe seinem Minister den Auftrag erteilt, die Reorganisation des Theaters auf der Grundlage der Devrientschen Reformvorschläge zu bearbeiten, ging die Adresse beim König ein, der sich angesichts der Ministerkrise um ganz andere Dinge zu sorgen hatte und sie unbeantwortet ließ, dafür aber Devrient die Lauterkeit seiner reformerischen Absichten, wie sie die Schrift bezeugte, bestätigte. Viele der Adressenunterschreiber schämten sich längst der Sache, während man diejenigen, die die Adresse nicht unterzeichnet hatten, ärgerlich fand und scheel ansah. Daß auch Heines Unterschrift auf dem Papier stand, traf Devrient besonders schwer und war bei der engen Verbindung Wagners zu Heine ohnehin verwunderlich genug. Suchte Ferdinand Heine deshalb bald den ungünstigen Eindruck zu verwischen, den er damit bei Devrient und gewiß auch bei Wagner hinterlassen hatte *(. . . wollte Heine entschuldigen, dem Dittmarsch die Adresse ans Krankenbett gebracht, und der sich auch hat bewegen lassen, sie zu unterschreiben. Nun er feig war und mich verleugnet hat, möchte er, daß ich's ihm nicht übelnehme und ihn mit Krankheit und Überrumpelung entschuldige. Er war zu lesen fähig und hätte einen Schuldschein von 20 Talern nicht unterschrieben. Personen, deren Wohl und Wehe am Theater an einem Faden hängt, wie das der Frauen Meyer und Drewitz, des alten Geiling, haben die Unterschrift verweigert.)*? Lüttichau dagegen fand Devrient freundlicher und verständnisbereiter als er es erwartet hatte. In Wirklichkeit verwarf aber auch Lüttichau in einem eigenen längeren Gutachten Devrients Reformvorschläge teils als undurchführbar, teils als überflüssig, was Devrient damals sicher nicht wußte.

Nur einer stand unbedingt zu ihm, der sich auch nicht um die Dresdner Palastrevolution kümmerte: Richard Wagner, der nach Devrients Geständnis *einstweilen . . . den // wütenden Kampfhahn für die Sache machte. Ich sah ihn im Theater grimmig und entflammt.*

IV. Wagnersche Reformpläne

1. Zum Verhältnis Devrient—Wagner

Während die Wagnersche Selbstbiographie MEIN LEBEN noch im Abstand der Jahrzehnte trotz der späteren heftigen Auseinandersetzungen mit Richard Devrient dessen Namen in den Dresdner Abschnitten des Buches verhältnismäßig oft und so gut wie immer in freundlichem Zusammenhang erwähnte und damit mancherlei Unrecht wiedergutmachte, das Wagner dem berühmten Schauspieler-Gelehrten angetan hatte, skizzierte Devrient in seinen Tagebüchern überwiegend kritische oder doch wenigstens skeptische Bemerkungen über seinen zeitweise engeren Freund Wagner.

Devrient lernte Wagner am 5. Januar 1844 noch in Berlin bei Mendelssohn kennen. Seinen ungünstigen Eindruck über den Dresdner Komponisten und Kapellmeister faßte er in dem Satz zusammen: *Er hat auch das gekniffene, sächsisch freundliche, schmeichlerische Wesen; er geht nirgends frei heraus.* Trotzdem öffnete sich Devrient für Wagners Begabung weit genug, um seinem Freunde Rellstab so energisch zu widersprechen, daß dieser sein erneutes Urteil über den HOLLÄNDER 1844 in etwas weniger absprechende Weise einkleidete. Die administrativen Berührungen seit Juni 1844 in Dresden führten zunächst zu keiner engeren Verbindung. Devrients schauspielerische Kunst war nicht stark genug, um bei Wagner nennenswerte Eindrücke zu hinterlassen, während Devrient aus der Art, wie sich Wagner ihm gegenüber gab, glaubte schließen zu müssen, als Oberregisseur mit Vollmachten auch über die Oper dem Kapellmeister im Wege zu stehen, was auch durchaus der Fall gewesen sein wird. Devrient geriet nicht nur mit Wagner über den Umfang seiner Kompetenzen in Schwierigkeiten, sondern berichtete in seinen Tagebüchern unter anderem auch von Versuchen Wagners, zwischen ihm und Fischer zu vermitteln. Darin ging Devrient allerdings entschieden zu weit, Wagner zu verdächtigen, in erster Linie für seine Beseitigung von der Oberregie verantwortlich gewesen zu sein; denn es waren nach den eigenen Zeugnissen Devrients ausschließlich die Auseinandersetzungen mit seinem feindlichen Bruder Emil, die Eduards nur halb freiwilligen Rücktritt von diesem Amt erzwangen und im historischen Zusammenstoß zwischen dem Virtuosentum des Sprechtheaters (Emil Devrient) und der Verkörperung des Ensemblegedankens (Eduard Devrient) den Virtuosen als den Matador des Hoftheaters Sieger werden ließen, während dagegen gerade Wagner Devrient immer wieder in den Ohren lag, die Oberregie erneut zu übernehmen. Als sich später Wagner Devrient über seine verzweifelte Lage vom Juli 1848 anvertraute, sah sich Devrients Frau Therese, die Wagner vermutlich auch zum Zeitpunkt der engeren Bindung Wagners an ihren Mann nicht sehr gemocht hat, von fast philiströs-selbstgerechter Freude erfüllt: *Ich ging vergeblich zu Kapellmeister Wagners Frau, an die mich ein Brief von ihm aus Wien gewiesen. Er wirft sich mir darin in die Arme, ich soll sein Schicksal regeln, seine Frau aufrichten. Ein wunderlicher Hitzkopf, der immer die Dinge erst schlimm macht, um nachher, wenn es zu spät ist, um Hilfe zu rufen. Was wird da zu tun sein? Therese empfindet eine große Genugtuung, daß Wagner, anfangs mein Gegner und offenbar die Ursache, daß ich von der Regie entfernt wurde, nicht nur seine äußere Stellung, sondern auch seine häuslichen Verhältnisse mir zur Heilung gibt.*

Wärmere Töne fand Devrient erst nach Wagners Translokations-Rede von 1844, von der er meinte, sie sei ein *Meisterstück an Feinheit, Takt, richtiger und schöner Empfindung und Gedankenreichtum* gewesen. *Er hat die ganze Unternehmung siegreich verteidigt, ohne dies anscheinend zu wollen*, womit Wagners beabsichtigte Unabsichtlichkeit also auch hier nicht ihren Eindruck verfehlte. Zum erstenmal fühlte sich Devrient von Wagner in einer Sache überzeugt. Von da an führten sie gemeinsame Interessen immer enger zusammen. Als Wagner seine humanistischen Studien wieder aufnahm und sich zum Erstaunen seiner Umgebung zeitweise mehr mit allgemeiner Literatur- und Geistesgeschichte als mit Musik zu befassen schien, wurde der gelehrte und vom Naturell her sehr ernste Devrient erst recht auf ihn aufmerksam. Namentlich verbanden Wagner und Devrient gemeinsame Klagen über die verderbten Theaterverhältnisse und die Versuche, Abhilfe zu schaffen. Selbst zu dieser Zeit gewann Devrient kein eindeutig günstiges Bild von Wagner. Er nannte ihn hasplig und phantastisch und charakterisierte ihn als einen Mann von Unrast, der sich alles selbst verdürbe, als einen Menschen, *der kein Genügen in sich selbst hat und den Schwerpunkt seines Lebens immer im Handeln und Gelten nach außen* sähe und seine Beziehungen zum Theater *viel zu*

schwer und gereizt nähme. Doch war Wagner, nachdem er sich erst einmal bedingungslos der Devrientschen Theaterreformsache verschrieben hatte, vorerst vor weiteren bissigen Tagebucheintragungen Devrients sicher.

Wagners Musik errang Devrients Teilnahme, aber nicht seine Bewunderung. Zwar erkannte er die besondere musikalische Begabung Wagners an, doch fand er als Freund Mendelssohns und mehr rückwärts gewandter Ästhet keinen Gefallen daran, ohne ihre zeitgenössische Bedeutung zu verkleinern. Ein Urteil konnte sich Devrient schon erlauben, da er seine theatralische Laufbahn als Baritonist begonnen hatte, sich in Opern Mozarts und Rossinis hervortat und seine historisch bedeutendste Leistung mit der Übernahme der Jesus-Partie in der denkwürdigen Mendelssohnschen Wiederaufführung der Bachschen MATTHÄUS-PASSION vollbrachte. Den HOLLÄNDER und TANNHÄUSER schätzte er wenig, den RIENZI überhaupt nicht. Seine Charakterisierung dieser Oper war ebenso scharf wie treffend, wenn sie auch der musikgeschichtlichen wie künstlerischen Bedeutung im Umkreis des übrigen zeitgenössischen Opernschaffens nicht gerecht wurde. *Viel schöne Musik von großartigem Schnitt, aber von unerträglicher Monotonie // massenhafter Stärke. Man erliegt förmlich. Die Oper besteht aus 5 einzelnen Bildern aus Rienzis Leben. Ihre Verbindung untereinander ist äußerst lose und ohne eigentlichen organischen Entwicklungsgang. Wagner will nur solche musikalische Bilder vorführen, aber diese Absicht straft sich doch durch den Verlust an Interesse für die Personen. Man kann nicht so willkürlich mit der Natur des Dramas verfahren. Festgegliederte Entwicklung der Charaktere, Stimmungen und der Handlung ist nun einmal unausweichbare Bedingung des Dramas. Situation und ihre Stimmung ist allerdings für das musikalische Drama Hauptsache, aber ihre Entstehung auch muß uns interessieren. Die sprungweise Fortschreitung in einer Auswahl von Momenten, deren Notwendigkeit uns nicht einleuchtet, zerstreut unsern Anteil. Selbst für »Rienzi« haben wir kein menschlich warmes Interesse, die Rolle ist uns nicht mehr als eine Reihe von politischen Zeitungsartikeln. Irene läuft auch nur beiher, und der junge Colonna ist durchaus albern, die übrigen sind unreife Utilités. Unbegreiflich ist der Anteil des Publikums für das Werk, trotz endloser Aufzüge, Pferden und Brand und Tanz. Denn die mitunter treffliche Musik versteht es doch eigentlich nicht, auch liegt sie in zuviel erdrückendem Lärm, in zu ermüdenden Längen verhüllt; est ist so.* Mit dem abschließenden ›es ist so‹ schien Devrient ein wenig seine eigene Überspitzung zu einem Zeitpunkt (25. Mai 1845) vor sich selber zu rechtfertigen, an dem er Wagner noch keineswegs wohlgesonnen war und gerade erst (10. Mai 1845) eine heftige Auseinandersetzung über die Bewertung Mitterwurzers stattgefunden hatte, in der vor Lüttichau Wagner gegen, Devrient für den bedeutenden Sänger sprach. Erst spätere Urteile zeigten, wie unverrückbar er zu seiner Kritik an der Musik Wagners stand; für Hillers Opernmißerfolg machte er allen Ernstes Wagners Einfluß verantwortlich: *. . . durch die Musik ist nun gar alles in eine lange, monotone Schleppe von Orchestereffekten gekommen. Alle Melodien klingen wie Mitttelstimmen. . . . Unser Freund Hiller ist doch ein Schwachmatikus, und Wagner mit seiner unmusikalischen Musik hat ihn verführt . .*., trug Devrient am 13. Oktober 1847 über den KONRADIN in sein Tagebuch ein, um gerechterweise fortzufahren: *Aber bei Wagner fühlt man immer, daß man es mit einem poetischen Kopf zu tun hat, seine Auffassung ist überall würdig und groß, ihm fehlt nur das richtige Organ der künstlerischen Mitteilung . .*., wie Devrients Gefühl in seinem steten Schwanken zwischen Skepsis und Bewunderung vor dem übersprudelnd ideenreichen, quecksilbrigen und erschreckenden Temperament Wagners doch letzten Endes nicht an der (nicht musikalisch bezogenen) zusammenfassenden Würdigung vorbeikam . . . *er ist doch der bedeutendste Kopf von allen, die ich in Dresden kenne.* Auch für Wagners Libretti konnte er sich nicht erwärmen. Er sprach ihnen die dramatische Anlage ab, insbesondere hielt er das LOHENGRIN-Buch für schlecht, dagegen ihn das Buch zu SIEGFRIEDS TOD stark beeindruckte.

Im Grunde gab es nur wenige Berührungspunkte, bei denen zwischen Wagner und Devrient echte Übereinstimmung bestand, meist waren es noch historisch gebundene Themen. Den Gluckkenner Devrient erfüllten die Gluckbearbeitungen Wagners, ARMIDE und IPHIGENIE, mit einhelliger Bewunderung. Devrient stellte Wagners Dresdner Gluckaufführungen weit über die steifen Produktionen Berlins und die seiner Meinung nach plumpen Gluckinterpretationen Reißigers. Namentlich aber fanden sich Wagner und Devrient in geisteswissenschaftlichen und theaterreformatorischen Fragen zusammen. Der wenig über dreißigjährige Komponist, der sich gerade in altklassisch-antiken und frühmittel-

hochdeutschen und altdeutschen Studien verzehrte, erlebte im zwölf Jahre älteren Devrient einen ebenso unterrichteten wie anregenden Gesprächspartner. Dessen außergewöhnliche theaterwissenschaftlichen Kenntnisse, die in seiner berühmten fünfbändigen Schauspielgeschichte niedergelegt worden sind (drei Bände davon erschienen 1848), wurden für Wagner zu einer unerschöpflichen Quelle der Unterrichtung, und Devrient, unter seinen Berufsgenossen als Gelehrter selber isoliert, hatte Gefallen daran, den noch ungeordneten Gedanken Wagners in seiner Weise Richtung zu geben. Wagner wiederum fühlte sich im wissenschaftlichen Gespräch mit Devrient verstanden und erfuhr in den Stunden ihrer Unterhaltung die ganze Seligkeit eindringender geistiger Auseinandersetzungen. So bildete sich zwischen Wagner und Devrient allmählich eine distanzierte Freundschaft heraus, deren einzelne Stationen die Devrientschen Tagebücher festgehalten haben. Sie fand ihre Bewährung, als Devrient in den für Wagner kritischen Monaten der Jahre 1848 und 1849 eine halbwegs gelungene Vermittlerrolle zwischen Lüttichau und Wagner übernahm und dadurch das Ärgste vermied oder doch wenigstens hinauszögerte, nachdem sich Wagner zeitweise weigerte, überhaupt noch mit seinem Generaldirektor zu sprechen.

Das Thema Theaterreform wurde zwischen Devrient und Wagner verständlicherweise oft behandelt, wobei Wagner der Empfangende war, der sich von Devrient vor allem auch in der schwergewichtigen, strittigen Frage, wer im neuen Theater die Leitung zu übernehmen habe, von Devrient zu Gunsten des Schauspielers überzeugen ließ. Mit großer Freude vernahm Devrient von Wagner am 8. März 1848 *das erste ermutigende Wort* über sein neues Buch (GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SCHAUSPIELKUNST), mit noch größerer Freude bekam er Anfang Mai Wagners Reorganisationsschrift zu Gesicht, von deren Veröffentlichung er ihm allerdings mit Erfolg abriet, wie er auch sonst einige Verbesserungsvorschläge anzubringen wußte *(. . . legte mir einen Aufsatz über Reorganisation . . . vor. Exzellent! Ich hatte zum erstenmal die Freude, eine tüchtige Arbeit sich auf mein Buch stützen zu sehen).* Dafür spielte der willensstarke Wagner den vorwärtstreibenden Motor für Devrient, der sich 1840 auf Veranlassung Alexander von Humboldts öffentlich hatte ÜBER THEATERSCHULEN vernehmen lassen und 1848 bereits in seiner Schauspielgeschichte seine Reformideen unterbreitete, von denen Wagner so begeistert wurde, daß er seine eigene Reorganisationsschrift auf Devrient stützte, Devrient zum neuen Oberregisseur, bei der Umwandlung des Hoftheaters in ein Staatstheater, wie sie damals im Gespräch war, zum ersten Direktor und nach Errichtung einer Schauspielabteilung am von Leipzig nach Dresden zu verlegenden Konservatorium zum ordentlichen Professor wünschte. Monatelang quälte Wagner Devrient, eine zusammenfassende Denkschrift über Theaterreform zu verfassen, sich um die Regie, die Theaterprofessur und anderes, das allgemein auch in der Intendantenstube zum Gespräch anstand, zu kümmern, monatelang winkte Devrient ab, weil er klarer als Wagner die auf ihn zukommenden Schwierigkeiten erkannte und einen solchen Schritt, sich denkschriftartig zu offenbaren, nicht ohne vorherige offizielle Aufforderung unternehmen wollte. Endlich begann Devrient zu schreiben und seine berühmten Forderungen auf einfachste Formeln zu bringen: Theater als Bildungstheater, Theater als Nationaltheater (Rötscher sollte davon später behaupten, diese Idee habe ihm Devrient entwendet), demokratische Theaterverfassung, Theaterschulen, und so weiter, und Wagner kam alle Tage vorbei, um festzustellen, wie weit er mit seiner Arbeit gediehen sei, was Devrient mit einigen, halb unfreiwillig belustigenden Randbemerkungen begleitete: *Kapellmeister Wagner kam, um zu kontrollieren, ob ich*

auch den Druck betriebe. Er ist entsetzlich dahinterher. Erst als Devrients Euphorie über Wagners unerwartete Bundesgenossenschaft einer eingehenderen Analyse der Wagnerschen Beweggründe wich, zog sich Devrient spürbar ernüchtert vorsichtig zurück. Am 12. Oktober stellte er dazu fest: *Er klagt mich förmlich an, daß ich nicht auf seine Theaterrevolutionspläne eingegangen bin. Er meint, eine Schrift von mir hätte die Revolution längst vollendet. Wie der mich verbrauchen möchte für seinen Vorteil und seine Lieblingspläne!* Nur wenige Monate vorher erst (22. Mai 1848) hatte er Wagner durch Röckel warnen lassen, weil sie *beide zuviel von dem wilden Selbstvertrauen der heutigen Umstürzler* hätten und am Ende die Theaterrevolution weder so geschwinde noch in der Richtung verlaufe, wie sie (Röckel und Wagner) sich das dächten, eine von Devrient mehrfach geäußerte These, mit der er Recht behielt. Jetzt setzte sich Devrient eingehend mit Wagner auseinander und kam dabei zu dem Schluß, mit Wagner lasse sich auch über die Theaterreform nicht ernsthaft verhandeln. Am 21. November 1848 notierte er: *Wagner kam, und wir gerieten in Diskussion über Theaterreform. Er verteidigt die direkte Einwirkung von Literaten- und Komponistenvereinen auf das Theater, auf Wahl der Vorstände und Bestimmung der aufzuführenden Werke. Ich verteidigte die abgeschlossene Selbstbestimmung einer jeden einzelnen Bühne, und wir zankten, daß das Zimmer dröhnte. Ich weiß nun genau, wie Wagner davon denkt. Er ist ein Phantast und treibt mit seinen demokratischen Prinzipien den ausgedehntesten Unfug. Ich weiß nun, daß der ein Tor ist, der sich mit ihm auf Direktionsgemeinschaft einlassen wollte. Zudem traten seine Gelüste, ein selbständiges Musikreich am Theater gründen und beherrschen zu wollen, deutlich hervor.* Am anderen Tag kam Wagner wieder, um sich mit Devrient zu verständigen. *Er ist erstaunlich nachgiebig; ihm muß sehr viel an meiner Stütze für seine Pläne gelegen sein.* Aus den Plänen wurde nichts, und in den heftigen Kämpfen der nächsten Wochen um die Auswirkungen seiner Reformschrift auf seine Dresdner Kollegen nahm er Wagners hilfreiche Unterstützung dankbar an. Die einzige Gefahr, die Devrient von Wagner zu fürchten schien, nämlich in seine Finanzspekulationen verwickelt zu werden, bog Devrient rechtzeitig ab *(Wagner legte mir dann sein Verhältnis zu Lüttichau, besonders in Hinsicht auf seine Finanzlage, dar, wohl nicht ohne Zweck für Eventualitäten, die er hofft. Ich werde ihm niemals helfen können).*

Als dann 1849 die Reformschrift erschien, waren Wagner deren Thesen und die Voraussetzungen der Thesen längst aus zahlreichen privaten Gesprächen bekannt. Nicht zuletzt aus diesem Grunde ging er der Schrift mit einer Leidenschaft nach, als würden darin seine eigenen Erfindungen vorgetragen. Dank seiner anonym werbenden Einrükkungen im DRESDNER ANZEIGER kam auch zustande, was sonst möglicherweise unterblieben wäre: eine im ANZEIGER geführte längere Diskussion über Vor- und Nachteile der Devrientschen Schrift. Daß sich daran Wagner beteiligte, erfuhr die Öffentlichkeit nicht*.

2. *Wagners Reorganisationsschrift von 1848*

Wagners eigene, zu ihrer Entstehungszeit unveröffentlichte Reformschrift vom Frühjahr 1848 übertrug die allgemeinen und auf das Schauspiel bezogenen Gedanken Devrients im besonderen auf Dresden und auf die Oper. Eine pressekritische Bedeutung hat

* Aus diesem Grunde wurden die Zeugnisse dieses Streites auch nicht in den Dokumentenband IV, 3 aufgenommen.

diese Arbeit nicht gehabt. Nur wenige Personen bekamen von ihr Kenntnis. Wohl aber trug sie ihrem Inhalte wie der Form nach, unter der Wagner sie einreichte, viel zur weiteren Verkühlung des Verhältnisses zwischen Wagner und dem Generaldirektor (und Reißiger) bei. Die Gründe, die Wagner veranlaßten, sich über die Organisation des künftigen Theaters schriftlich zu äußern, hatten zunächst mit den Devrientschen Reformbestrebungen nichts zu tun. Der politische Rutsch, der das liberale Kabinett Braun an die Macht gebracht hatte, drohte die Funktionsfähigkeit des Theaters einzuschränken. Wagner bekam von dem Vorhaben einiger Landtagsabgeordneter Kenntnis, mit der Zurückstreichung der Zivilliste die Subventionen für das Hoftheater fallen zu lassen. Diesem Antrag wollte Wagner entgegenarbeiten, indem er den Abgeordneten Bedeutung und Möglichkeit eines Nationaltheaters — diesen wie auch andere Begriffe und Argumente übernahm er von Devrient — vor Augen führte. So entstand eine sehr gründliche Denkschrift ENTWURF ZUR ORGANISATION EINES DEUTSCHEN NATIONALTHEATERS FÜR DAS KÖNIGREICH SACHSEN, die auch ausführlich die notwendige Neugliederung der musikalischen Kapelle bedachte.

Natürlich überschätzte Wagner den Einfluß der Abgeordneten wie ihre Bereitwilligkeit, sich kulturell statt machtpolitisch nützlich zu erweisen. Er übergab die fertige Schrift ohne Rücksprache mit Lüttichau dem volkstümlich liberalen Minister Martin Oberländer mit der Bitte, sie als offiziellen Antrag der Regierung an den Landtag zu richten. Oberländer war aus mancherlei Gründen skeptisch, nahm aber die Schrift an, und die Sache ward für die Öffentlichkeit vergessen, nicht allerdings für Wagners Vorgesetzten Lüttichau und seinen Kollegen Reißiger, die in der Wagnerschen Arbeit einen planmäßigen Versuch erkannten, sie aus ihren Stellungen zu verjagen. Als sich Wagner später seinen Entwurf zurückerbat, fand er Anmerkungen im Manuskript, die ihn, wie er behauptete, darüber belehrten, daß seine Studie den Verantwortlichen kein Gegenstand ernsthafter Betrachtungen gewesen sei. Enthielt sie tatsächlich eine Reihe von Punkten, über die sich mit der Prüfung beauftragte beamtete Gutachter leicht lustig machen konnten, wie die von Wagner vorgeschlagene Honorarregelung für den Direktor, bei der sich der Staat den Wünschen des Gewählten zu beugen hatte, oder die ungewohnte Tantiemeforderung, oder die eigentümliche Direktorwahl, die vom Ministerium nur bestätigt werden sollte, so fanden sich darüber hinaus höchst bedenkliche Ansprüche Wagners, die ganz danach geeignet waren, die Kluft zwischen sich und Reißiger weiter zu vertiefen und die Arbeitsatmosphäre am Hoftheater endgültig zu vergiften. Gerade den anstößigsten Abschnitt seines Entwurfs hat Wagner bei der Erstveröffentlichung 1871 im zweiten Band seiner GESAMMELTEN SCHRIFTEN UND DICHTUNGEN unterdrückt*: er sah vor, einen Kapellmeister in die Funktion des Intendanten einrücken zu lassen und nur einen der beiden Kapellmeister in Zusammenarbeit mit dem Verwaltungsrat ausschließlich mit den Reorganisationsaufgaben zu betrauen, während der andere die Kirchenmusik zur Obhut erhalte *(Es möge daher mit dem Auftrage, die beabsichtigte neue Verfassung allmählich, so weit dieß aber möglich ist, sogleich in das Leben treten zu lassen, der Eine der jetzt angestellten beiden Kapellmeister betraut werden [, welcher somit schon jetzt in die Stelle des bisherigen Generaldirektors träte. Da aber jede Zweiherrschaft, zumal, wie erwiesen werden kann, in einem Institute wie dem betreffenden, höchst nachtheilig,*

* siehe folgend eckig geklammerten Text.

störend und alle nöthige Energie lähmend ist, so werde diesem Einen Kapellmeister nur der Verwaltungsrath, wie wir ihn oben bezeichneten, schon jetzt beigegeben, der andere Kapellmeister dagegen, der jedenfalls nicht gänzlich zu beseitigen wäre, zunächst vom activen Dienst so weit entfernt, daß ihm die Besorgung der Kirchenmusik nach ihrem jetzigen Modus allein als Wirkungs- // kreis überwiesen werde: dies würde zugleich sehr zweckdienlich sein, um den mit der Einführung der beabsichtigten Organisation Beauftragten von Überbeschäftigung zu bewahren, damit er desto klarer seiner wichtigen Aufgabe nachgehen könne. Nach dem Ausscheiden des anderen Kapellmeisters soll aber dessen Stelle nicht wieder besetzt werden.].). Wagners durchsichtige Begründung, Zweiherrschaft wirke lähmend, überzeugte einen der Gutachter, vermutlich Reißiger, so wenig, daß er an dieser Stelle *Das ist des Pudels Kern!* an den Rand schrieb. Wagner gab der Randbemerkung eine eigene, zu seiner Zeit gleichfalls unveröffentlicht gebliebene Randbemerkung bei, in der er behauptete, durch eine solche Stellung weder in den Genuß materieller Vorteile noch in den größerer Machtbefugnisse zu gelangen. Eine manipulierte Aufstellung seiner Dresdner Einnahmen diente ihm zum Beweis: er bezifferte sein Gehalt auf 1800 statt auf 1500 Taler (indem er eine Gratifikation als Gehaltsteil berücksichtigte) und rechnete noch eine ihm angeblich zugesicherte jährliche Gratifikation in Höhe von 300 Talern hinzu, die längst in den 1800 Talern enthalten war; desgleichen führte er aus, künstlerische Macht schon jetzt zu besitzen, sie nur nicht uneingeschränkt zum Nutzen des Instituts ausüben zu können. Wagner spielte dieses gefährliche Spiel, um den Vorwurf des Eigennutzes zu widerlegen, den er sich mit seinen Reorganisationsplänen eingehandelt hatte; denn, so meinte er, sein Gehalt werde sich (nach seiner fragwürdigen Rechnung gewiß!) bei der Ausführung seiner Pläne um 100 Taler niedriger stellen als zur Zeit. *Wenn ich daher unumwunden den nebenbei enthaltenen Vorschlag stellte, so geschah dies aus dem Grunde, weil ich einer Behörde gegenüber, welcher eine Spezialkenntnis der Beschaffenheit des fraglichen Institutes bis jetzt noch abgehen muß, zugleich genau die Mittel und Wege zeigen mußte, durch welche eine Reorganisation desselben ins Leben geführt werden sollte.* Da die Wahl des Leiters nur auf den Tätigsten und Eifrigsten fallen dürfe, habe er allerdings, wie der Kommentator richtig vermute, auf sich selber hingedeutet, und dabei geglaubt, wer seine Arbeit lese, werde ihn niemals egoistischer Gründe bei der Abfassung verdächtigen. *Herzlich betrübt es mich daher, daß der ganze vorliegende Entwurf dem geehrten Leser nur als ein Pudel erschienen ist, dessen Kern ihm mein Eigennutz dünkte.*

Selbst wenn den Zeitgenossen diese spätere scheinbar treuherzige Wagnersche Version bekannt gewesen wäre, hätten sie den Eingeweihten nur ein Lächeln abnötigen können; zu deutlich verbanden sich die einzelnen Schritte Wagners zu einem gezielt verlaufenden Weg. Wenn Reißiger nachher von Devrients Schrift behauptete, sie sei nur ein neuer Versuch, ihn um seine Stellung zu bringen, so hatte er subjektiv und, was Wagner betraf, auch objektiv Recht, während er Devrient Unrecht tat; und man konnte sich gerade im Hinblick auf Wagners finanzielle Schwierigkeiten die tatsächlichen Folgen einer Theaterreform nach Wagners Vorstellungen ausmalen: Reißiger wäre entfernt oder, was auf dasselbe hinauslief, auf die Kirchenmusik verwiesen worden, Wagner hätte sich als Reorganisationsleiter zum Direktor des Theaters aufgeschwungen und entsprechend seiner Reformpostulate sein Gehalt selber bestimmt. Wenn Wagner behauptete, ihm erwüchsen aus der ihm vorgeworfenen Regel keine materiellen Vorteile, so täuschte er über die Rechtsfolgen hinweg, die sich aus der Annahme seiner Reformvorschläge zwangsläufig zu seinem Gunsten ergeben mußten. Insofern hatten die SIGNALE Recht, als sie Monate später feststellen, Wagners Pläne seien ausschließlich auf seine Person zugeschnitten. Wären an dieser geheimen Gedankenrichtung Wagners noch Zweifel zu hegen gewesen, so zerstreute Wagner selber sie mit der Schlußfolgerung, die seine vorgesetzte Behörde kaum anders als mit Humor hinnehmen konnte: der größte Einfluß des Staates auf das Theater liege in der Beschaffung der nötigen Subsistenzmittel.

In der unerquicklichen Angelegenheit bleiben etliche Fragen offen. Sicher ist, daß neben anderen Reißiger, Devrient und Heine Wagners Entwurf studierten und handschriftliche Anmerkungen anbrachten. Ob dies zeitlich vor Wagners Vortrag beim Minister oder nachträglich in bestellter Gutachtertätigkeit geschah oder ob die drei und mehr Herren die Schrift zu unterschiedlichen Zeiten überprüften, läßt sich heute wohl kaum mehr klären. Devrient jedenfalls lernte sie laut Tagebucheintragung gleich nach Fertigstellung und zu seiner Freude kennen, Wagners Freund Heine dürfte ebenfalls nicht übergangen worden sein; sicherlich aber wird er sie Reißiger nicht zur Verfügung gestellt haben, da er doch Lüttichau überging. Mit großer Wahrscheinlichkeit bezog sich Wagners bittere Bemerkung *(. . . ersah ich aus mehreren . . . Randbemerkungen, daß mein Entwurf in den Kreisen, denen der Minister ihn mitteilen zu müssen geglaubt hatte, mit Hohn aufgenommen worden war.)* vornehmlich auf die Pudel-Glosse; denn anders hätte er sie nicht eigens kommentiert, als er das Manuskript von Oberländer auf Ersuchen zurückerhielt (vor September 1848, wie sein Gehaltszahlenspiel erkennen läßt, das noch nichts vom Entzug der Gratifikation wußte). War dieser Kommentar für die Akten des Dresdner Hoftheaters gedacht, in dessen Archiv man das Original später auffand?

Über diese Seite der Wagnerschen Theaterreform durfte man sich auch nicht wie viele Wagnerianer damit hinwegreden, daß man sich nur auf die gewiß alles andere als utopischen technischen Einzelheiten der Kapellreform verlegte. Mochte Wagners Verwegenheit Verwunderung auslösen, das Dresdner Nationaltheater mit zehntausend Talern weniger Zuschuß geleitet sehen zu wollen als das Dresdner Hoftheater, so trieb er doch keine närrischen Sandkastenspiele, sondern legte einen finanziell realen und kulturpolitisch durchführbaren Reorganisationsplan vor, der selbst noch Imponderabilien berücksichtigte. Sogar die Etatverteilung für die königliche Kapelle gründete auf einer erheblichen Gagenverbesserung für die schlecht bezahlten Instrumentalisten, ohne daß dadurch im Gesamtrahmen der Finanzausgaben der alte Etat nennenswert überschritten worden wäre. An der Durchführbarkeit und Zweckmäßigkeit der von Wagner vorgeschlagenen Änderungen hat aber die Kritik auch nie angesetzt, um so mehr an den mit der Erfüllung der Gesamtkonzeption seiner Schrift für das Jahr 1848 unzumutbar zu verwandelnden politischen Größenordnungen, so wie eben an der als egoistisch und unkollegial interpretierten Bindung der Pläne an seine Person. Wer wie Wagner zum Zeitpunkt der Vorlage seiner Reorganisationsschrift nahezu ein Drittel seines Jahreseinkommens an Schuldzinsen für Kapitalien verlor, die mehr als drei Jahresgehälter ausmachten und sich allein aus den Kapellmeistereinnahmen selbst bei spartanischster Lebensführung im günstigen Falle in einem Zeitraum von zehn Jahren abzahlen ließen, verlor jede Glaubwürdigkeit, wenn er einen Plan vorlegte, der in den technischen Einzelheiten, sofern sie sich auf das Künstlerische bezogen, korrekt war, aber zu seiner Durchführung die Entfernung seines bisherigen Vorgesetzten und seines Kollegen und die Vereinigung einer bis dahin ungeahnten Machtfülle in der eigenen Hand mit einer ihm überlassenen Gehaltsbestimmung verlangte, und dann auch noch jeden Verdacht fallenzulassen forderte, als ginge es ihm dabei nicht auch vorrangig um die eigene Förderung.

3. Devrient-Streit im Dresdner Anzeiger. Wagnersche Apologien

a) Meinungstummelplatz Dresdner Anzeiger

Selbstverständlich bildete auch im Streit um Devrients Theaterreformpläne die inzwischen stark verpolitisierte PRIVATSACHEN-Rubrik des DRESDNER ANZEIGERS den günstigsten Austragungsort. Dank Winklers und Gutzkows Bemühungen gegen und Wagners Eifer für Devrient wurde davon auch ausgiebig Gebrauch gemacht.

Devrient wußte schon früh von Wagners Bereitschaft, sich für ihn journalistisch zu schlagen. *Auf dem Theaterwege Kapellmeister Wagner getroffen. Natürlich ging es um die Reformangelegenheit. Er hat keinen anderen Gedanken. Er schreibt dafür in den Zeitungen und lobt meine Arbeiten natürlich bis in die Wolken.* Ob Wagner Versprechungen machte, die Devrient am Tage seiner Eintragung, am 5. Januar 1849, schon erfüllt wähnte, ob Devrient im Überschwang der Freude, endlich Unterstützung zu finden, euphorisch übertrieb, oder ob Wagner wirklich auswärtige Zeitungen mit Artikeln belieferte und somit noch für zahlreiche andere Journalveröffentlichungen über Devrients Theaterreform verantwortlich zeichnete, muß dahingestellt bleiben. Als Wagners erste Devrient-Apologie erschien, erkannte ihn Devrient offensichtlich nicht sogleich als Verfasser, fand sich aber von der streitbaren Unterstützung recht angetan.

Unklar bleibt eine weitere Eintragung vom 16. Januar 1849, demselben Tag, an dem sich Devrient über den (Wagnerschen) Theaterreformartikel im ANZEIGER freute: *Ich ging aus, holte Wagners Anzeige meiner Schriften, sie ist trocken und unpopulär.* — Hat Wagner für Devrient einen diesen nicht ganz befriedigenden Waschzettel angefertigt?

b) Scenophilus und die Haude- und Spenersche Zeitung

Man entnahm dem Vorwort der Devrientschen Reformstudie, sie sei vom preußischen Innenministerium in Auftrag gegeben worden; wer den Auftrag erteilt hatte, blieb dort ungesagt. Gerade das aber wäre der weiter blickenden EUROPA wegen des häufigen Stellenwechsels in diesem Ministerium gerne wissenswert gewesen, um einen begründeten Schluß über die Ernsthaftigkeit des preußischen Auftrags ziehen zu können.

Die Antwort kam aber auch so. In der HAUDE- UND SPENERSCHEN ZEITUNG erfuhr Devrient eine Abfertigung, die jede etwa gehegte Hoffnung zerstörte, als sei Berlin bereit, eine Theaterreform auch nur in annähernden Schritten an Devrients Vorstellungen zu versuchen. Der pseudonyme Verfasser, Scenophilus, nahm Devrient nicht einmal richtig ernst. Die Schrift als solche motivierte er politisch. Umgestaltungen allen Ortes könnten auch das Theater nicht unberührt lassen. Den Ministeriumsauftrag verharmloste er: man habe Material gesucht und sich an einige Fachleute gewandt, darunter auch an den durch seine deutsche Schauspielgeschichte bekannten Eduard Devrient. Das nahm natürlich der Reformstudie den Nimbus, von dem sie zehrte, als sei Eduard Devrient von der preußischen Staatsregierung offiziell um seine Stellungnahme ersucht und zu »ihrem« Berater auserkoren worden, wie man sich das aus Devrients eigenen Worten vielleicht herauslesen durfte. Jetzt war sein Urteil nur noch eines unter vielen und dabei, wie sich herausstellte, nicht einmal das mit der größten Autorität. Scenophilus bezeichnete Devrients Studie als eine gediegene Arbeit; es war das einzige Lob, das er sich in seiner Auseinandersetzung mit Devrient abgewann. Im übrigen verwies er Devrients Vorschläge als theoretisch gut klingend, praktisch aber unausführbar ins Reich der Utopie. Der Staat hätte etwas anderes zu tun als Theaterinstitute zu leiten, und abgestellte Beamte, zumal wenn sie nach Devrients Ratschlägen nichts von der Kunst zu verstehen brauchten, würden die Sache bald leid werden.

Auf den durch Devrient nachdrücklich herausgestellten Nationalgedanken einer Förderung vor allem deutscher Kunst ging Scenophilus gar nicht erst ein. Das war im Jahre 1849 ohnehin ein reichlich gefährliches Thema für einen Journalisten, der die Angelegenheiten der Regierung besorgte; um so mehr hatte er es dafür auf die Devrientschen Wahlvorschläge abgesehen. Er machte sie mit journalistischem Geschick lächerlich, indem er den Lesern das vorauszusehende Gezänke ausmalte, das entstehen müsse, wenn Künstler jemanden aus ihren eigenen Reihen zu wählen hätten. Seine Schilderung wurde an dieser Stelle fast amüsant zu lesen, weil ihm das biedermeierliche Bild vom versponnenen, eitlen und weltfremden Künstler als Vorlage diente, wie es in den vierziger Jahren dem Bürgertum als Modell vorschwebte. Falschen Zungenschlag und seinen geistigen Standort verriet der Kritiker deutlicher dort, wo es um die Stammrepertoirefrage ging, die er irreal nannte: bei klassischen Stücken seien die Theater leer.

Aber das war es doch gerade, was Devrient beseitigen wollte, weil er den Rückkopplungszusammenhang zwischen schlechtem Theater und Geschmacksverderbnis erkannte. Indem er gutes Theater zu machen forderte, wollte er den Geschmack heben, und indem er den Geschmack hob, d. h. den Bildungsrückstand der Besucher beseitigte, sollte sich bei guten Stücken das Theater erwartungsgemäß füllen. Von diesem Kreislauf hatte Scenophilus ebensowenig etwas mitbekommen wie von dem Rechtsgrund der allgemein gewordenen Kritik an den offenkundigen Mißständen im Theater, die eine Fortführung der herkömmlichen Bühnenpolitik unmöglich erscheinen ließen. Am Ende stand bei Scenophilus die schönklingende Phrase, die Devrient ein letztesmal spießen sollte: der Verfasser bestritt Devrients Behauptung von der sittlichen Minderbewertung des Schauspielers in Deutschland und damit indirekt die Notwendigkeit, den Schauspielerberuf gesellschaftlich zu heben, indem er von den vielen Ausnahmen ebensosehr als Künstler wie als Charakter geachteter Schauspieler berichtete, seine eigene Meinung über diesen Gegenstand schonungslos einwandte und endlich noch die dreißigjährige Erfahrung Devrients mit einer gleichlangen oder vielleicht noch längeren Erfahrung aufhob. Über den Verfasser des Artikels war sich Devrient keinen Augenblick im Unklaren. *Von allen Seiten vernehme ich, daß meine Reformschrift ... den Eindruck des Unpraktischen macht. Küstner hat von Berlin aus sie in diesem Sinne feindlich auf die platteste Weise, aber darum vielleicht nur um so wirksamer, angegriffen,* notierte Devrient am 14. Januar 1849 in sein Tagebuch, und zwei Tage später: *Der Anzeiger brachte eine humoristische Entgegnung des Berliner Artikels gegen meine Reformschrift, den unfehlbar Küstner geschrieben und Winkler hierher verpflanzt hatte. Der heutige Aufsatz führt ihn ad absurdum.* Devrient bezog sich damit auf Wagners ersten Theaterreformartikel vom 16. Januar, den er, seiner Ausdrucksweise nach, trotz seiner Eintragung vom 5. Januar, Wagner werde für sein Buch journalistisch tätig, offensichtlich noch nicht mit Wagner als Verfasser in Verbindung brachte.

c) Wagners erster Artikel über Theaterreform

Am 14. Januar 1849 gelangte der Scenophilus-Aufsatz im DRESDNER ANZEIGER zum Nachdruck. Wahrscheinlich war er als Antwort auf eine dortige Empfehlung der Devrientschen Schrift vom 7. Januar gedacht. Daraufhin wurde Wagner tätig. Er schob Kietz vor, steckte ihm ein mit J. P. — F. R. (= Jean Paul Friedrich Richter) abgezeichnetes und (nur in diesem Falle; der zweite Artikel beschränkte sich auf die Initialen) als ›Schauspieler ohne Engagement‹ mystifiziertes Manuskript über die Devrientsche Theaterreform sowie zehn Taler Abdruckgebühr zu und ließ es im ANZEIGER veröffentlichen.

In diesem sehr zupackenden Artikel identifizierte er die Gegner der Devrientschen Pläne als Theaterdirektoren, die an der Theatermisere der Gegenwart die eigentliche Schuld trügen, als Künstler, die vom alten Zustand zehrten, und als Liebhaber, denen der Schlendrian gerade so passe. Geschickt hob er auf die Widersprüche bei Scenophilus ab: Scenophilus beteuerte die hohe Bestimmung des Schauspielerberufes, nachdem er den Schauspielern zuvor die Fähigkeit abgesprochen hatte, sich selbst und ihrer eigenen Kunst vorzustehen. Wenn nicht Schauspieler, wer sollte dann eigentlich eine Schauspielertruppe leiten, fragte Wagner in seiner streckenweise ironisch bitteren Arbeit an, um zu entgegnen: so wenig man an die Spitze einer Malerakademie einen kunstliebenden Husarenmajor oder an die Spitze eines Orchesters einen Rechtsgelehrten stelle, sondern immer nur einen Maler oder Musiker, so wenig lasse sich sinnvollerweise eine Bühne von einem Bankier, einem Kammerherrn oder Journalisten leiten. Die Fachfremden hätten doch gerade die Mißstände erst verschuldet, behauptete Wagner, so daß man jetzt den Schauspielern, die nichts dafür könnten, die Fähigkeit abspräche, es besser zu machen und ihre Verwaltungs-, Berufs- und Geschäftsangelegenheiten selber zu besorgen. Die Fachfremden hätten den einen Künstler gegen den anderen gehetzt, ihnen zweckhaft das Gemeinschaftsgefühl genommen, die Genossenschaften zerrüttet (ein Argument, in dem ohne Zweifel noch einmal Wagners Empörung über die Forderung eines Teils seiner Kollegen mitschwang, ihn aus politischer Rücksichtnahme nach seiner Juni-Rede vor dem VATERLANDSVEREIN zu entlassen). Aber niemand besser als die Schauspieler sollten wissen, ob ein Regisseur sein Fach verstehe, niemand besser als die Musiker, ob der Kapellmeister etwas könne. Deshalb wüßten auch nur die Schauspieler und niemand besser als sie, wen sie an ihrer Spitze haben müßten. Wagners Fazit war eine wenig schöne, aber aus der Erregung verständliche Ohrfeige für Scenophilus. Scenophilus heiße nicht Bühnenfreund, sondern Bühnenjokel, und vielleicht verberge sich sogar Küstner selber hinter dem Pseudonym, eine Information, die Wagner, wenn nicht dem Kulissengeflüster, dann wahrscheinlich Devrient verdankte, obwohl Devrients Tagebücher zwischen dem 14. und 15. Januar kein Gespräch mit Wagner verzeichneten und Devrient, was gegen einen kurzfristigen Gedankenaustausch sprach, zunächst nicht gewußt zu haben scheint, wer die Entgegnung verfaßte. Schließlich ersuchte Wagner den wohlmeinenden Überbringer des Scenophilus-Berichtes aus der SPENERSCHEN ZEITUNG in den ANZEIGER (wenn Devrients Vermutung richtig war, mußte also Winkler diese Spitze auf sich beziehen), freundlicherweise auch für eine Verbreitung seines Aufsatzes in Berlin zu sorgen. Das war nicht einmal so ironisch gemeint, wie es klang, anders hätte Wagner nicht seine Stellungnahme nach Berlin an Gaillard mit der Bitte geschickt, sie in einem Berliner Blatt unterzubringen. Daraus wurde nichts, weil Gaillard keine eigene Musikzeitung mehr besaß und sein journalistischer Einfluß geschwunden war.

d) Zwischenspiel. Hofchargenprotest

Ein Tag später war im DRESDNER ANZEIGER UND TAGEBLATT ein Angriff zu lesen, der die eigentlichen Gründe freilegte, deretwegen man von den Devrientschen Plänen nichts wissen wollte. Verfasser war nach Devrients Tagebucheintragung vom 17. Januar 1849 Karl Gutzkow, über den er sich drei Tage vorher notiert hatte: *Bürck sagte mir, daß Gutzkow mich vergiften wolle, daß auf das rührigste gegen den Eindruck der Schrift gearbeitet werde, daß auch die Schauspieler gegen mich seien. Nun, da hätten wir ja die ganze Bescherung, wie ich sie vorausgesehen. Die Schrift wird nichts wirken, als mich mit allen Parteien und Ständen zu verfeinden. Auch gut. Wer die Wahrheit sagt, muß*

darauf gefaßt sein. Man ärgerte sich weniger über die Geldansprüche oder über den neuen Schauspielerstatus als über die geforderte Entfernung von Hofchargen und Kammerherren aus ihren Ämtern als Theaterleiter. Daß Wagners Reformpläne diese Forderung stützten, machte ihm seinen Gönner Lüttichau zeitweise zum entschiedenen Gegner — schließlich ging der Anspruch auf Selbstverwaltung unter diesen Umständen gegen die Ehre und seine Verwirklichung an die eigene berufliche und wirtschaftliche Substanz.

Der Einsender des Protestes wollte dagegen nicht einsehen, daß nur Schauspieler wirklich gute Theaterdirektoren sein könnten und verwies zum Beweis auf große Dichter wie Goethe, die als Bühnenleiter vorzügliche Leistungen erbracht hatten. Nein, so argumentierte er summarisch, die oberste Intendanz führe eine kluge, besonnene Persönlichkeit, die Direktion aber sei in einer kräftigen, kunstverständigen und unparteiischen Hand, die nimmermehr einem ausübenden Künstler angehöre!

e) Wagners zweiter Artikel über Theaterreform

Wieder schob Wagner Kietz vor. Seine Entgegnungen mußten anonym bleiben, weil sie sich gegen Leute richteten, von deren Gunst er abhängig war, vor allem gegen den Berliner Intendanten Küstner, den man hinter dem Scenophilus-Aufsatz als Verfasser oder doch als anführende Gestalt vermutete. Wagner deutete in seiner zweiten Theaterreform-Einsendung auf die katastrophalen Zustände am Stuttgarter Hoftheater hin, um nachzuweisen, daß überall dort, wo sich der Absolutismus ausbreite, Anarchie und Unrecht herrschten, gleich wie auch immer der Absolutismus geformt sei. Nicht eine kluge Persönlichkeit wollte Wagner haben, sondern ein Gesetz. Die Verfassung des Theaters erfüllte ihm nur dann ihren Zweck, wenn sie die vollständige Freiheit aller einzelnen Kunstelemente einschloß und somit keines über das andere regiere; durchs politische Gewand schimmerte etwas vom Korrespondenzwesen des Allgemeinkunstwerks durch. Das eine solle vom andern lernen, auch der Einfluß verschiebe sich; aber trotz Goethe und anderer aufgeführter Dichter habe das Theater von denen, die wie Shakespeare oder Molière selber Schauspieler waren, mehr gelernt, und deshalb sei für die Bühne immer der Schauspieler auch der bessere Leiter. Sollten aber ein neuer Molière oder Shakespeare kommen, werde man sie sicher zum Direktor wählen, weil ja auch nach Devrients Theater der Zukunft kein Zunftzwang herrsche. Solange die aber fehlten, sei es leichter und besser, einen erfahrenen Schauspieler zu finden als einen in Praxis herumtappenden Journalisten, möge er noch so sehr glücklich seine Journalartikel in Theaterstücke umgesetzt haben (war damit etwa Laube gemeint? Dann wäre das Verhältnis zwischen beiden noch viel weiter abgekühlt gewesen als es den Anschein hatte). Zur Vorbeugung gegen rollensüchtige Schauspieler aber genüge die vom Einsender unterschlagene höhere gesetzlich verankerte Institution.

f) Nachwirkungen

Natürlich war vieles an den Theaterplänen utopisch; auch Wagners Argumente wirkten streckenweise mehr wie gut klingende rhetorische Ausflüchte und beredenswerte, klopffechtende Diskussionsbeiträge. Übermäßig schwer war es nicht, wenigstens einen Teil von ihnen zu widerlegen. Schließlich brauchte man sich nur an die Vorgänge zum Palmsonntagskonzert von 1846 zu erinnern: wer agitierte denn damals gegen die Aufführung der neunten Symphonie, die fachgerechten Musiker der Kapelle oder der fachfremde Generaldirektor Lüttichau, der sich als erster von Wagner überzeugen ließ und seiner Überzeugung dann kraft seiner Autorität den nötigen Nachdruck auch gegen die

widerspenstigen Instrumentalisten verlieh? Ohne Lüttichau also hätten sich die »Fachleute« durchgesetzt — und Wagners Palmsonntagskonzert wäre ein schöner Wunschtraum geblieben. Wenigstens das sah für Wagner problemloser aus als es war.

Die Devrientsche Studie zeitigte keine nennenswerten, unmittelbaren Folgen, obwohl die Entwicklung zum Staats- und Nationaltheater wie zur Schauspielschule unaufhaltsam war. Auch wenn Kietz von der Aufregung berichtete, die mit den Wagnerschen Reformartikeln erneut ausgelöst wurde, so muß doch schon ihm selber die Sache nicht sehr unter die Haut gegangen sein, sonst hätte er nicht noch Jahrzehnte nach diesem Vorfall in seinen Rückerinnerungen die zehn Taler Abdruckgebühren für die erste Einsendung betrauert, die Wagner ihm zusammen mit dem Manuskript aushändigte. Wie Julius Steiner in der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK bezeugte, wurden Reformpläne — und davon gab es damals viele, selbst wenn sie nicht den Devrientschen Anspruch besaßen; auch das Cornetsche Opernbuch zählte dazu — vor allem nach 1848/49 mit niederschlagender Gleichgültigkeit aufgenommen, weil unter den wiederkehrenden staatlichen Bedrückungen sowieso niemand mehr an ihre Verwirklichung glaubte. Kaum noch die Theaterblätter vermerkten Reformbestrebungen und Reformtheorien. Die öffentliche Dresdner Diskussion im ANZEIGER war möglicherweise die Angelegenheit von ein paar Leuten, von denen einer Wagner, ein anderer Gutzkow hieß, und die wahrscheinlich fast alle zum Verband des Theaters gehörten, das die Pläne naturgemäß am stärksten ansprechen mußte. In den engeren Fachkreisen mochte man sich über die Theaterreform streiten, in Hof- und Intendantenkreisen darüber ärgern; aber die Masse der Theaterliebhaber wurde davon kaum tiefer berührt.

Auch aus den nach Mendelssohns Tode mit Lüttichau schon offiziell besprochenen Plänen, das Leipziger Konservatorium nach Dresden zu verlegen und mit einer Abteilung für Schauspieler-Ausbildung unter der Leitung Devrients zu ergänzen, wurde nichts. Verhandlungen darüber liefen seit Ende 1847, aber erst Anfang 1849 drang über einen indiskret-polemischen Bericht der SIGNALE vom 23. Januar etwas davon in die Öffentlichkeit. Von auf Wagner *(der in sättigenden Plänen stark)* zugeschnittenen Entwürfen las man da, vom Leipziger Konservatorium, das nach Wagners Vorstellung nach Dresden müßte, *um erst etwas Ordentliches zu werden. Herr Wagner würde dann gewiß als Director desselben den Schülern diejenige Klarheit und geniale Solidität in der Composition mittheilen, die aus seinen Werken mit der Stärke des Samum wehen. Die Herren in Leipzig mögen sich's merken.* Die Sorgen waren gegenstandslos, auch die Konservatoriumsverlegung einschließlich der Devrient so sehr am Herzen liegenden Einrichtung einer Schauspiel-Abteilung schluckte als unerfüllbare Märzgeistforderung die Revolution.

Vierter Abschnitt

Schlußstriche

Erstes Kapitel

Ergebnisse in Erfolgen und Mißerfolgen

I. Personelle Verhältnisse. Freundschaften, Feindschaften. Privates und Amtliches

Als Wagner 1842 nach Dresden kam, fand er schnell viele Freunde. Er war bescheiden, zufrieden, zu jedem Zugeständnis bereit, über jede Freundschaftsbezeugung glücklich. Er stellte keine unbilligen Ansprüche, wußte sich zu benehmen, gescheit zu sprechen, geschickt zu verhandeln, klug zurückzuweichen, zäh bei der Sache zu bleiben. Er war genau so, wie sich das Biedermeier ein richtiges Genie vorstellte: als ein Löwe, der Pfötchen gab. Was blieb Wagner aber auch anders übrig! In seiner Lage gereichte ihm jede, selbst die kleinste Hilfestellung zum Segen. Also war er dankbar und suchte sich zu erwerben, was er brauchte. Er besaß große Gewandtheit im Umgang mit Menschen, eine Leutseligkeit, die sich vor allem bei den Proben auch taktisch auszahlte; denn der einfache Orchestermusiker, dem es in Dresden keineswegs gut ging, faßte schnell Zutrauen zu dem aus Paris mittellos hereingeschneiten, noch jungen Mann und vergaß darüber alle jene sattsam bekannten Mätzchen, mit denen Instrumentalisten zweifelhafte Dirigenten zu ärgern oder doch auf die Probe zu stellen pflegen. Noch war allerdings die Kunst des Dirigierens keine Spezialität geworden, so daß sich ein Musiker auch bei durchschnittlicher manueller Begabung allein dank der Kraft seiner Persönlichkeit behaupten konnte. Als man Wagner probeweise vor das Dresdner Orchester stellte, reichte das, was er sich in Würzburg, Magdeburg, Riga angeeignet hatte, hin, seine eigene Oper erfolgreich durchzubringen. Alles übrige besorgte seine Freundlichkeit und seine angeborene Gabe, sich bei denen beliebt zu machen, die ohne falschen Ehrgeiz zu hegen ein normales Leben führten.

In diesen Kreisen gewann Wagner seinen wichtigsten Rückhalt. Man war zu sehr launische Maestri gewöhnt, um nicht den jungen Deutschen, der sich so anteilnehmend-zuvorkommend namentlich gegen die einfacheren Chargen des Orchesters verhielt, freundschaftliche, ja liebevolle Gesinnungen entgegenzubringen. Einfache Bühnenmitglieder drückten ihm ihre Verehrung aus, besser dotierte, an der Spitze die warmblütige Wil-

helmine Schröder-Devrient, ließen ihm notwendigste Subsidien in reichem Maße zufließen, um den mittellosen, nur von einer kleinen Verwandtenrente lebenden Wagner über Wasser zu halten oder doch besser auszustatten.

Dieselbe Begeisterung löste Wagners aller Allüren abholdes, zweckmäßig-sachliches Auftreten bei der Intendanz und bei Hofe aus. Die magische Anziehungskraft, die der nach Angesicht und Gestalt keineswegs als Ebenbild männlicher Schönheit geltende Wagner trotzdem oder eben deshalb auf Frauen ausübte, bewährte sich auch in Dresden. Mehr noch als den König bezauberte er die Königin, mehr als den Erbprinzen die beiden Prinzessinnen Amalia und Augusta von Sachsen, die selber poetisch tätig waren, mehr als den Intendanten dessen Gattin. Es bildeten sich Verbindungen, die sich so festigten, daß sie teilweise noch die Stürme der Revolution überdauerten. So sickerte es bald in die Zeitungen durch, der Hof favorisiere Wagner. Das Ergebnis ist bekannt: als die verwaltungstechnische Möglichkeit dazu bestand, wurde Wagner Kapellmeister. Der Komponistenerfolg sicherte ihm den Platz, die Favorisierung die überaus günstigen Bedingungen dazu. Sie wurden gewährt, weil sich Hof und Intendanz zu Wagner beglückwünschten. Ein Komponist von angehendem Weltruf mit trotzdem bescheidenem und umgänglichem Auftreten, der Meisterwerke in die Welt setzte und genial war und sich dabei normal wie jedermann aufführte, schien als Kapellmeister die ideale Lösung. Der Vertrag auf Lebenszeit kam ohne Probejahr zustande. Die Umwelt und Wagner selber wußten, was das bedeutete. Die Vergünstigung galt nur Wagner, nicht Röckel, der als Musikdirektor schon vor Wagners Zeit im Gespräch war, nicht Wagners späterem Nachfolger Krebs.

Daß sich Wagner während seiner Dresdner Zeit arrogant oder selbstgerecht verhalten haben soll, wurde durch die zeitgenössischen Darstellungen nicht nur nicht bestätigt, sondern im wesentlichen widerlegt. Sowohl die Akten der Dresdner LIEDERTAFEL wie die Schilderung Kossaks über sein Berliner Auftreten, aber auch zahlreiche andere, selbst gegnerische Artikel bezeugten Wagners persönliche Bescheidenheit, mit der besonders hartnäckige Polemiker sogar den Erfolg Wagners in der Dresdner Gesellschaft mit haben begründen wollen. Der mehrfach belegte Vorwurf der Eitelkeit meinte in erster Linie seine Angewohnheit, größere Konzerte auswendig zu dirigieren, z. Bsp. die neunte Symphonie, was zu jener Zeit eine wenig verstandene und verschiedentlich streng mißbilligte Neuheit war, die Wagner in der Nähe der ›Walzermänner‹ zu rücken oder als selbstgefälliges, eben eitles Zurschaustellen des eigenen Könnens keine künstlerische Funktion zu besitzen schien.

Die Schwierigkeiten kamen im Menschlichen wie im Amtlichen schnell. Der RIENZI-Ruhm verriet den hartnäckigen Gläubigern seinen neuen Aufenthalt. Die Einnahmen reichten nicht, alle alten Verbindlichkeiten abzulösen. Der königliche Kapellmeister mußte immer wieder neue Löcher reißen, um alte zu stopfen. Das Suchen nach Geld wurde für alle Beteiligten immer peinlicher. Angeborgt wurde, was und wer sich anborgen ließ. Einzelne seiner Freunde gingen dabei bis an den Rand des privaten Ruins, etwa Pusinelli. Es erhöhte nicht Wagners Reputation als Kapellmeister, bei seinen eigenen Sängern wie Schröder-Devrient und Henriette Wüst-Kriete, bei seinen Instrumentalisten wie dem Kammermusiker Hiebendahl in der Kreide zu stehen, ohne Aussicht zu haben, in absehbarer Zeit seinen Verpflichtungen nachkommen zu können. Wagners Kapellmeistergehalt war, gemessen an den Geldverhältnissen seiner Zeit, außerordentlich hoch. Wagner bezog mit 1500 Talern jährlich das zehnfache eines Orchestermusikers (150 Taler), das siebeneinhalbfache eines Lehrers (200 Taler), das dreidreiviertelfache eines Geistlichen (400) und die Hälfte des Gehaltes eines Staatsministers (3054 Taler). Aber die alten Schulden drückten die wirkliche Einnahme erheblich herunter, neue Verpflichtungen kamen hinzu, und Wagner war zu wenig häuslich, seine Ausgaben seinen Einnahmen an-

zupassen. Als dann der erhoffte Außenerfolg seiner Oper ausblieb, bahnte sich im Hause Wagner die wirtschaftliche Katastrophe an.

Parallel dazu liefen die beruflichen Sorgen. Nur einige Monate nach seinem Amtsantritt geriet er in den unseligen Tempostreit. Ein Jahr später schon bot Wagner erstmals seine Entlassung an, nachdem Lüttichau ihm am 9. März 1844 die Unzufriedenheit des Königs über die Art seiner Diensterfüllung mitgeteilt hatte. In seinem Schreiben vom 11. März 1844 erinnerte Wagner den Intendanten daran, daß er gemäß den seiner Anstellung voraufgegangenen Besprechungen seine Position nur unter der Bedingung völligen Vertrauens durch König und Intendanz halten wolle. Was ihm Lüttichau, der stets zu Wagners Vorteil tätig geworden ist, berichtete, bezeugte das Gegenteil von Vertrauen und vertröstete auf die Zukunft. Natürlich wurde aus der angedeuteten Entlassung nichts. Das hatte Lüttichau auch gar nicht so gemeint; eher ging es darum, den Hitzkopf Wagner zu bremsen. Aber wenn Wagner, wie der Stil seines Briefes verriet, damals noch glaubte, einige Zweifel in die Richtigkeit der Angaben Lüttichaus setzen zu dürfen, weil er sich des königlichen Wohlwollens unbedingt sicher wähnte, so wurde ihm ein paar Monate später durch eine Lüttichau übermittelte höchst ungnädige Aktennotiz des Königs über Wagners mangelhafte Kirchenmusikdienstleistungen sehr schmerzlich die Gefährdung seines Ansehens und vielleicht auch seiner Stellung fühlbar gemacht.

Wagners Verteidigung war geschickt wie immer. Seinen Vergleich mit Mendelssohn, dessen Leipziger Funktion gegen ihn angeführt wurde, konnte man schwerlich parieren: Mendelssohn stelle sich nur selbst gewählte künstlerische Aufgaben, die seinem Naturell und den Bedingungen echter Kunst genügten, der Dresdner Kapellmeister und seine Leute dagegen müßten sich mit Verrichtungen abplagen, die man nicht gut mit den wirklichen Leistungsmöglichkeiten eines deutschen Musikers in Einklang bringen könne. Wagner berührte damit den wundesten Punkt seiner Kapellmeistertätigkeit. Zur Hingabe an große Anforderungen für große Zwecke war er jederzeit bereit; aber das, was die Theaterroutine verlangte und was Wagner schon sehr früh seinem Bruder Albert gegenüber als *alltägliche Sauarbeit* bezeichnete (17. Mai 1843), verabscheute er. Lüttichau mochte das einsehen, trotzdem brauchte er einen Kapellmeister für seine Opern. So kam Röckels feste Anstellung als Musikdirektor zustande. Sie sprach für und gegen Wagner: für Wagner, weil man Röckel und nicht den Reißigerkandidaten Bach nahm, gegen ihn, weil sie überhaupt nötig geworden war.

Dabei blieb es nicht. Nachdem Wagner Kapellmeister geworden war, spalteten sich seine Entscheidungen in die auf, die man gerne sah, und in die, die ihm zweckmäßig schienen. Seine Ansichten trennten ihn aber auf die Dauer immer stärker von denen Lüttichaus, von denen des Königs, der Kapelle, der Sänger, der Kollegen — Ansichten über Kunst im einzelnen und im besonderen, über Organisation, über Neben- und Hauptsachen. Wagner hielt es für nötig, Webers Gebeine nach Dresden zu holen, der König nicht. Wagner wollte die neunte Symphonie von Beethoven spielen, die Kapelle nicht. Wagner bereitete dem aus England heimkehrenden König einen besonderen Empfang, Reißiger fühlte sich brüskiert, Lüttichau verärgert. Wagner engagierte die der Bühne nötige zweite Sopranistin, die Schröder-Devrient empfand das als eine gegen sie gerichtete üble Herausforderung, der auf dem Fuße ihre fürchterliche Rache folgte. In all diesen Fällen setzte sich Wagner, nicht die Gegenseite durch, Grund genug, seine Schlauheit und Zähigkeit fürchten und hassen zu lernen.

Die mit dem Auftreten Wagners verbundenen Hörerumschichtungen machten weiteren

Ärger. Die neue Wagnerkunst schuf ein neues Publikum. Schon in Dresden bekam man dessen Ausstrahlungen zu spüren. Der gezielte Beifall, der ihm als dem Herrn des neuen Kunstwerks wurde und der sich immer mehr vom Ausführenden weg auf den Komponisten verlagerte, verletzte die anderen. Wagner selber befürchtete unangenehme Folgen. Den TANNHÄUSER-Beifall auf Tichatscheck umzulenken war ihm ein taktisches Bedürfnis. Möglicherweise ist das emphatische Huldigungsgedicht im DRESDNER ANZEIGER vom 12. November 1845 auf Tichatscheck als Tannhäuser nicht ganz ohne Wagners Zutun erschienen, zumal es in sieben Jahren DRESDNER ANZEIGER in dieser Form einmalig blieb und auf jeden Fall vorzüglich in Wagners damalige strategische Bemühungen paßte. Die Gegenseite setzte sich schließlich zur Wehr und verhielt sich alles andere als untätig. Wie blamabel waren für den königlichen Kapellmeister die Leserbriefe, die Reißiger statt Wagner zum Dirigenten verlangten, wie unangenehm jene Zeitungskritiken, die Wagner und Reißiger zu Gunsten Reißigers verglichen und sich über jede von Reißiger dirigierte Oper freuten!

Man berichtete später (1884) von einer besonderen Reißiger-Lipinski-Kotte-Intrige, erzählte von einer Krankmeldung Reißigers, die Wagner in Verlegenheit setzen sollte, unverhofft Mozart dirigieren zu müssen. Es sei Reißiger so gut danebengelungen, daß er sich künftig keine Krankmeldung mehr erlaubt habe — versetzte der Erzähler. Fürstenau protestierte unverzüglich gegen diese unglaubwürdige Klatschanekdote aus dem wagnerianischen Giftschrank, ohne damit allerdings auf die Glasenapp-Presse Eindruck zu machen. Die Zeitungen wußten es anders. Da lehnte man Röckel ab, nahm Wagner in Kauf und lobte Reißiger. Gab es eine Reißiger-Presse, die Wagner zum Schaden wurde, weil sie Reißiger auf seine Kosten förderte? Sah sich Reißiger nur deshalb in den Blättern gelobt, weil er mit führenden Kritikern bekannt, vielleicht sogar befreundet sein sollte? Oder war es nur einfach der gemeinsame biedermeierliche Geist, der ihn mit Banck und Schladebach und anderen Kritikern verband und selten Einwände gegen ihn zuließ, und besorgte seine taktische Geschicklichkeit das übrige?

In Feindschaften verwandelte Freundschaften kamen hinzu. Demselben Vestri, der ihn einst voller Bewunderung oder Mitleid beköstigte, nahm er seine kleine Partie, die des Raimondo im RIENZI weg. Vestri verwand es nie, sondern verfolgte von Stund an Wagner mit Haß.

Wagner nannte in seiner Autobiographie keinen Namen, doch muß es sich um den Sänger des Raimondo, Gioachino Vestri gehandelt haben, der mit seinem Kollegen Alfonso Zezi am 1. April 1832 aus der italienischen Oper an das Hoftheater übernommen worden war . . . *blieb ich still auf dem Brettergerüst der Bühne sitzen, um niemand die Verlegenheit merken zu lassen, in welcher ich mich befand, gleich ihnen mich bedienen zu lassen. Ein invalider italienischer Sänger, welcher eine kleine Rolle im »Rienzi« sang, schien dies zu bemerken und brachte mir gutmütig ein Glas Wein und ein Stück Brot herbei. Es tat mir leid, im Verlauf der Jahre ihm diese kleine Rolle wieder abnehmen zu müssen, was ihm die üble Behandlung seiner Frau in dem Grade zuzog, daß er von da ab, ehelich gezwungenerweise, sich zu meinen Feinden zählen mußte. Als ich nach meiner Flucht von Dresden im Jahre 1849 erfuhr, daß ich von demselben Sänger wegen vermeintlicher Teilnahme am Dresdener Aufstand polizeilich denunziert worden war, fiel mir das Frühstück in der Generalprobe des »Rienzi« ein, und ich glaubte eine Strafe für meinen Undank hiergegen erkennen zu müssen, da ich mich schuldig fühlte, ihn später in eheliche Not gebracht zu haben.* Alfonso Zezi wurde bereits am 1. April 1844 pensioniert, Vestri erst am 1. September 1849. Zezi hatte im RIENZI keine Rolle zugewiesen erhalten, die unbedeutende Vestris besetzte man später mit einem anderen Sänger. Weitere Solisten italienischer Herkunft waren damals nicht am Hoftheater beschäftigt und wirkten vor allem nicht im RIENZI mit. Im Gegensatz zu Zezi muß Vestri wirklich kein außerordentlicher Sänger gewesen sein, wenigstens erwähnte ihn Maria Börner-Sandrini in

ihren ERINNERUNGEN EINER ALTEN DRESDNERIN, die sie für eine Dresdner Zeitung ausgrub und dann in Buchform herausgab, nur beiläufig, obwohl sie im Kapitel EINE ERINNERUNG AN DIE EHEMALIGE ITALIENISCHE OPER AM HIESIGEN HOFTHEATER die meisten anderen der 1832 aufgelösten italienischen Oper einzeln würdigte und Gioachino Vestri damals (1875) noch lebte und seine Pension in Dresden verzehrte. Oder befand sie sich mit ihm in Streit oder setzte bei ihren Lesern die Bekanntschaft mit dem Sänger voraus?

Da waren die Kritiker Schladebach und Banck, deren Namen man ohne Zutun Reißigers in Nachachtung ihrer Wagnerstreitigkeiten Ende 1846 von der Teilnahmeliste zu einem Gastmahl zu Ehren Friedrich Schneiders absetzte. Das gab viel böses Blut, die Geschichte machte in der gesamten wagnerfeindlichen Presse die Runde, Schladebach selber beklagte sich in allen ihm nur zugänglichen Journalen, er würde so gerne seinen Lesern über das Gastmahl berichten, aber leider . . . , während die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT etwas von niederer Gesinnung zu schreiben wußten, die in jenem Verhalten zum Ausdruck gelangt sei. Der von Wagner verschwiegene Vorfall barg jedenfalls mehr Anlaß zur Gegnerschaft als Wagners Ausflucht, Banck sei ihm böse geworden, als er ihm keine Karten zur RIENZI-Uraufführung habe besorgen können, und ähnliches gelte für Schladebach. *So zuvorkommend ich gern mich gegen jedermann benahm, empfand ich doch zu jeder Zeit eine unüberwindliche Abneigung dagegen, irgendeinem Menschen aus dem Grunde besondre Rücksicht schenken zu sollen, weil er Rezensent sei, und ich ging hierin mit der Zeit bis zur fast grundsätzlich sich gestaltenden Schroffheit, welche mir mein ganzes Leben über die unerhörtesten Verfolgungen der Journalistik zum großen Teil mit zuzog.*

Da war Karl Gutzkow, mit dem sich Wagner anfangs recht gut verstand. Bis zur Mitte 1847 sollte sich das so gründlich ändern, daß beider Verhältnis nur noch Anlaß zu Peinlichkeiten bot und Wagner sein Entlassungsgesuch einreichte, wie die Zeitungen berichteten, um den auch journalistisch ausgetragenen Feindseligkeiten des unverträglichen Dramaturgen zu entgehen, und selber die Entlassung Gutzkows in Anregung brachte. Zeitweise nahm Wagner nicht einmal mehr an den Sitzungen in der Expedition des Hoftheaters teil.

Vom Künstler Meyerbeer distanzierte er sich von Anfang 1843 an massiv, je mehr er sich vor Schumanns Kritik fürchtete, der HOLLÄNDER enthalte zu viele Anklänge an Meyerbeer. Zu dieser Zeit wurden seine Äußerungen über den Künstler Meyerbeer (nicht über den Menschen — Wagner hielt das streng auseinander!) unangenehm und beleidigend und zu oft laut, als daß Meyerbeer davon hätte unberührt bleiben können. Tief verletzt wandte er sich von dem gegen seine Kunst agitierenden Wagner ab. Im Einklang stand damit Wagners zunehmende Entfremdung von Heinrich Laube und dessen Kreis, so daß es immer einsamer um ihn wurde. Fühlbare Proteste gegen seine Dienstpflichten waren die Folgen der Spannungen, unter denen er und seine Tätigkeit litten, und schließlich kam es sogar zur herausfordernden Auflehnung, mit seinem ehemaligen Bewunderer und aufrichtigen Gönner Lüttichau nicht einmal mehr persönlich-amtlich verkehren zu wollen. Aus der einstigen Schätzung Wagners war ein einziger andauernder großer Ärger geworden.

Gutzkow hat ein Sittenbild der Dresdner Bühne jener Tage hinterlassen, das bei aller börartigen Einseitigkeit doch aufs trefflichste die geistige Isolierung Wagners und die besondere Stellung Reißigers wie Lüttichaus klarlegte und die Beängstigung nachempfand, die Wagner nach und nach in Dresden auslöste, und dabei nicht weniger die fehlende Anpassung Wagners an die Erfordernisse der alltäglichen Routine grell beleuchtete. *Richard Wagner lebte in der Vorstadt wie ein Exilierter. Er hatte mit dem Chef, vielleicht mit dem Hofe Differenzen gehabt. Sein Wiedererscheinen am*

Kapellmeistersitz und bei den Beratungen im Bureau schien von beiden Seiten an Bedingungen geknüpft, die ich nicht kannte. Der ältere Kapellmeister, C. G. Reissiger, hatte die ständige Miene des zärtlichen Vaters, des liebevollen Freundes, der für jeden nur das ihm Wohlgefällige bedachte, und auch »für Richard Wagner alles getan« haben würde, wenn nur gerade dies oder jenes, z. B. für den noch nicht gegebenen »Lohengrin«, der Besitz von drei ersten Altistinnen oder von acht Klappenhörnern oder sechs // Bässen »in seiner Macht gelegen« hätte. Die sächsische Kunst der Verstellung war es nicht allein, die sich in dem etwas pietistisch gezeichneten Manne mit Virtuosität offenbarte. Auch war es nicht ganz der Typus des »deutschen Kapellmeisters«, der einige Opern von sich selbst hatte aufführen lassen, die keinen Erfolg erzielten und die ihn dann zum geschworenen Feinde aller andern Opern außer »klassischen« machte. Wenn von Marschners Bitten die Rede war, endlich doch eine seit Jahren angenommene Oper herauszubringen, rief Reissiger im gemütlichsten Tone und wie mit Tränen: »Aber, Exzellenz, da fehlt uns ja der hohe Alt!« Oder: »Aber, Exzellenz, ohne die Veltheim ist die Oper nicht möglich, und die will doch keiner mehr hören!« So lagen die Opern, seit Jahren angenommen, und kamen nicht heraus. Und am wenigsten dann noch durch Wagner! An Reissiger ist wirklich eins zu bewundern: Nachfolger und Verehrer Webers, war er ein hochgebildeter Mann, vielseitiger, strenger Theoretiker, Kirchenkomponist, heimisch in Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, wie einer; und nun mußte er den ersten Anprall dessen aushalten, was wir später als »Musik der Zukunft« mit ihren Prätensionen haben kennen lernen! Das Chaos von Ideen, das jetzt jene Bretter in Baireuth aufschlägt, um die in Musiküberschwemmung versetzten Lehrbücher der nordischen Mythologie genießbar zu machen, stürmte in seinem ersten vulkanischen Brodeln und Sprühen unmittelbar auf diesen wackern, in seinen Formen immer liebenswürdigen Biedermann ein! In seinem innersten Wesen haßte er, was er zu — hassen um alles in der Welt nicht scheinen mochte! Denn er wollte nicht neidisch erscheinen. Er wollte nicht zeigen, daß »der Schiffbruch der Medusa«, seine letzte Oper, für ihn dem »Tannhäuser« gleichkam. »Ich bewundere ja den Mann, ich schätze ja sein Talent«, rief er oft in den Konferenzen aus und hob die schönen Stellen, das Kunstvolle in manchem Wagnerschem Gefuge hervor. »Aber man kann doch nicht mit dem Kopf gegen die Wand rennen!« Reissiger ist der erster jener Märtyrer, die später vom Übermut der neuen Schule aus dem Wege geworfen wurden.

Eines Tages kam der zürnende Achill von seinen Schiffen // in der Friedrichsstadt und nahm wieder an einer der Beratungssitzungen teil. Was ihn zum Kommen bewogen hatte, weiß ich nicht. Die Sitzung ist mir unvergeßlich. Der Intendant war in der Regel im Punkt der künstlerischen Beschäftigungen TABULA RASA. *Was vor acht Tagen abgemacht war, war in acht Tagen vergessen. Dann nahm er einen Kalender und orientierte sich. Er hatte sich ja notiert, daß dort Gluck, dort Shakespeare, dort Bauernfeld standen und, was ihm die Regisseure und Kapellmeister von Ostern auf Pfingsten, von Pfingsten auf Himmelfahrt, von Himmelfahrt bis zum ersten Advent als möglich und herauszubringen versprochen hatten, das fixierte er sorgfältig. Er nannte das »das Netzmachen«. Wir würden sagen: Das Abstecken einer Eisenbahn mit flatternden bunten Fähnchen. Wenn er alle die Resultate vorführte, die innerhalb dieser Vorzeichnungen standen, so schienen uns Opiumwolken zu umnebeln, süße Träume von Erfüllung senkten sich nieder, wobei auch regelmäßig der Sänger der »Lyratöne« und ehemalige Herausgeber der Abendzeitung, Theodor Hell, sanft zu entschlummern begann, und nie anders, als mit einem »Jawohl, Exzellenz!« wieder erwachte. Richard Wagner sollte sich in jener Sitzung, wo wieder der Kalender mit den schönsten Fata-Morganen bedeckt wurde, über die Möglichkeit, in einer Oper von — jedenfalls einem andern als von ihm — eine Rolle zu transkribieren, aussprechen. Das glückliche Gefühl: Nun sind wir wieder alle so fröhlich beisammen! machte möglich, daß der Intendant dem Dichterkomponisten gestattete, gleichsam seinem Urteil die gesamten Hauptgedankengänge seiner noch nicht erschienenen Schrift: »Oper und Drama« voranzuschicken. Ruhig hörte man zu. Wagner war im vollsten Fluß seiner sächsischen Suada. »Meinen Sie also, daß Frau Kriete —« unterbrach endlich mit leiser Ungeduld der Intendant, als Wagner noch beim Aufziehen der Saiten auf die bekannte Schildkröte des Apollo stand und den Unterschied zwischen Melodie und Rhythmus definierte. — »Wie sich nun aber schon Gluck an die reineren Formen der Antike angeschlossen hat —« fuhr // Wagner unerschütterlich fort. »Glauben Sie denn, daß die Kriete —« erhob sich der Chef schon dringlicher. »Bitte! Bitte!« mahnte leiser der ältere Kollege den begeisterten Schöpfer des Tannhäuser, der sich nicht stören ließ, im Bewußtsein, der neuern Zeit und dem Stimmregister der Frau Kriete schon näher gekommen zu sein, seine Ideengänge zu verfolgen. »Ja, die Transkription,« rief endlich der Intendant, auf die Uhr sehend, »würde denn diese für die Kriete —«. — »Gluck hatte vor den Piccinisten gerade bei der Führung der Stimme den Vorteil voraus —.« »Aber, Herr Jesus, wir*

wollen ja nur bloß wissen, ob die Kriete die Partie singen kann?« schrie der Intendant und unterbrach zuletzt gewaltsam eine Wortverwicklung und einen Ideenreichtum, der ihn in Verzweiflung versetzt hatte. Diesem ersten Wiedererscheinen des »zweiten Kapellmeisters« bei den Direktionsberatungen folgte kein zweites. Wagner machte meiner ruhigeren Beobachtung den Eindruck, als sei durch ihn die seltsamste psychologische Verbindung ermöglicht, sozusagen eine Vernunftehe zwischen Verstand und Phantasie. Man durfte allerdings über diesem geschickt geschriebenen Feuilleton nicht die Gutzkow mannigfach unterlaufenen Irrtümer bzw. Unterstellungen vergessen. Daß Wagner keine fremden Opern aufgeführt und sich nicht für Marschner eingesetzt habe und ähnliches waren platterdings Unwahrheiten, mit denen Gutzkow weit über seine Kompetenz hinausging. Wohl aber brachte dieser Bericht mit oder ohne Wollen Gutzkows die Nöte eines Mannes zur Sprache, der einen Geistesaustausch suchte und ihn nicht fand und deshalb seine geistig genügsameren Kollegen und Vorgesetzten der Stumpfheit bezichtigte, während diese selbst aus seinen Ideen nicht klug wurden und im übrigen keine langatmigen Prinzipienerläuterungen wünschten, wo es um handgreifliche, schnell zu entscheidende Sachfragen ging. Alle Schwierigkeiten Wagners sind aber diesem typisch deutschen Hang entwachsen, Einzelerlebnisse zu Prinzipien umzuprägen.

Die Reformschrift zerstörte weitere Bindungen; denn die strikte Ablehnung, an der Spitze eines Theaters eine Hofcharge zu wissen, mußte Lüttichau um so mehr kränken als sich bei einiger Billigkeit eigentlich gerade Wagner über ihn nicht beschweren konnte. Vom Standpunkt des Intendanten aus hatte man ihm, wenn auch in beiderseitigem Interesse, künstlerisch wie menschlich alles Entgegenkommen bewiesen und damit Rücksichten walten lassen, die schon übers Zumutbare hinausgingen und nur mit der Schätzbarkeit Wagners als Komponist zu erklären waren. Wagner wiederum übertrug zu sehr seinen Ärger über die Berliner Erlebnisse auf die sächsischen Verhältnisse und wurde damit ungerecht. Fast von Anfang an bedachte Wagner zu wenig seine Stellung: Hofkapellmeister, nicht Hofkomponist zu sein und also eben für jene *alltägliche Sauarbeit* bezahlt zu werden, die er nicht mochte. Als er von Berlin zurückkam, ließ er sich in eine seiner berühmten Ansprachen an die Kapelle ein, die sofort öffentlich wurde: er bedauerte das Orchester, solches Zeug wie die FAVORITIN spielen zu müssen, und knüpfte daran allerlei für die Bühnen alles andere als schmeichelhafte Kommentare.

Die Intendanz konnte solchen Amtspflichtverletzungen auf die Dauer nicht mehr still zusehen. Sie war im Recht, wenn sie Wagners endliche Bitte um Gleichstellung mit Reißiger, d. h. eine Gehaltserhöhung um 500 Taler ablehnte, ein Anspruch, den Wagner ohne die finanzielle Katastrophe seines Berlin-Abenteuers wahrscheinlich selbst nicht erhoben haben würde. Nicht allein die jeden vernünftigen Rahmen sprengende Gehaltserhöhungsforderung von gleich mehr als dreißig Prozent (33⅓ %) auf einmal zu einem außerdem Wagner keineswegs günstigen Zeitpunkt stand dazu im Wege, sondern die von Wagner bezweckte Gleichstellung mit Reißiger, der sich viel ausgeglichen kompromißbereiter den Tagesbedürfnissen der Oper anpaßte und einen weit größeren Amtspflichteifer an den Tag legte als der immerzu von Reformen sprechende, verpolitisierte, allezeit aufgeregte Wagner. Die Erhöhung um 500 Taler auf einmal wie das Verlangen, ausgerechnet in einer denkbar unpassenden Situation von Erfolglosigkeit dem ehrenwerten Kollegen gleichgestellt zu werden, waren, gelinde gesagt, ebenso unkluge wie unverschämte Ansinnen und konnten von der Intendanz gar nicht anders als abschlägig beschieden werden; denn daß Reißiger für die Bühne nichts mehr geleistet haben sollte, ist ein von den späteren Wagnerianern ohne Kenntnis der Zusammenhänge kolportierte Legende gewesen.

Mit der Ablehnung geriet Wagner in solche Schwierigkeiten, daß die Katastrophe unmittelbar bevorstand. Sie wurde mit seiner Rede vor dem VATERLANDSVEREIN im Juni 1848 endgültig ausgelöst.

II. Prestigegewinne — Prestigeverluste

1. Wagners künstlerische und administrative Leistungen und Versagen

Seine stärksten Prestigegewinne erzielte Wagner mit seinen eigenen Arbeiten auf der Heimatbühne, voran mit dem RIENZI und dem TANNHÄUSER, in geringerem Maße mit dem HOLLÄNDER, in erheblichem Maße wieder mit der Einrichtung der IPHIGENIE. Das LIEBESMAHL erregte kein Aufsehen, sondern bestärkte eher den Eindruck, Wagner sei ausschließlich dramatischer Komponist und verbleibe in anderen Gattungen im genial Durchschnittlichen, das die Aufgabe nicht schöpferisch erfülle. Galt seine kompositorische Bedeutung außer bei einigen wenigen, allerdings stimmberechtigten Journalen in maßgeblichen Kreisen unbestritten, so hatte er als Dirigent schwer zu kämpfen. Seine Interpretationen Gluckscher wie Beethovenscher Musik — der ihm seit dem ARMIDEN-Erfolg nachgehende Gluckruf schien ihm selber ein wenig merkwürdig zu sein — wiesen ihm eine Dirigier-Autorität zu, die er sich mit Mozart und den einfacheren Italienern schnell wieder verspielte. Daraufhin mußte er schwerste Maßregelungen und peinliche Vorwürfe hinnehmen, die auch geschicktes Verhalten dem Hof gegenüber nicht auszuräumen vermochten. Der Hof selber schwankte sicherlich in der Beurteilung des Kapellmeisters, nicht des Komponisten Wagner ständig: der Vernachlässigung des Kirchendienstes bspw. stand sein rührendes Bemühen um den König anläßlich der Pillnitzer Matinée entgegen, seinen vielen Unbesonnenheiten redliche Leistungen, seinen oft illusorisch erscheinenden Kunstthesen harte künstlerische Tatsachen. Immer wieder sicherte sich Wagner die Zuneigung der königlichen Familie aufs neue. Auf sie baute er so sehr, daß er noch nach der Flucht an eine baldige Rückkehr auf seinen Dirigentensessel glaubte. Eine Reihe geglückter, aber teilweise auf sehr gewagte Weise zustande gekommene Einzelerfolge schürten den Groll eher weiter gegen ihn, weil er Recht behielt, und machten das Bild vom leicht zu nehmenden Genie unstimmig, das in Frieden und Gutmütigkeit ohne taktische Ambitionen und ohne Machtgelüste seinen Weg geht. Aber da waren noch mehr jene Husarenritte, die stecken blieben oder scheiterten und vor denen sich sein besonnenerer Kollege Reißiger hütete. Auch der Banckstreit gehörte hierhin, in erster Linie jedoch politisch richtige, aber künstlerisch falsche Entscheidungen, die auf ihn zurückschlugen und den Wert seines Urteils in Frage stellten.

Wenn Gutzkow bspw. recht scheinheilig Marschners Dresdner Opernschicksale beklagte und sowohl Reißiger wie Wagner beschuldigte, diesem Mann nicht gerecht geworden zu sein und seine Werke einfach liegengelassen zu haben, so war das, soweit es Wagner betraf, eine Verleumdung, soweit es Reißiger anging, nur eine unbewiesene Behauptung eines unverträglichen Mannes, der von Dresden im Streit geschieden war und nun seine ehemaligen Kollegen schlecht machte. Gerade für Marschner hat Wagner alles nur Erdenkliche getan; aber auch Wagner konnte nichts daran ändern, daß die zur Aufführung durchgesetzten Marschner-Opern zweifelhafte Stücke waren, deren Repertoire-Unbrauchbarkeit gleich feststand. Wagner hätte herzlich gerne neue deutsche Opern aufgeführt, wenn solche von Qualität nur zu haben gewesen wären. Aber was er sich da von Marschner, von Spohr und von anderen antat, mußte ihn mit doppelter Verzweiflung erfüllen: über das Absinken der schöpferischen Qualitäten einst hochgerühmter komponierender Zeitgenossen und über die Folgen für ihn selber; denn daß er sich mit diesen Opern keinen Ruhm, vor allem keinen Repertoireerfolg einhandeln konnte, wußte Wagner, als er in die Partituren schaute. Reißiger hielt sich vorsichtigerweise aus der Sache

heraus, für Wagner hatte er sich mit richtigem Theaterinstinkt eingesetzt, für Marschner nicht. Wagner mochte sich seiner Bemühungen rühmen. Seinen Wünschen zufolge kam Marschner wieder in Dresden an — einen Gewinn erzielte er damit nicht. Die Opern waren bühnenungeeignet, teilweise wertlos und führten zu Niederlagen. Auf diese Weise verpufften riesige Anstrengungen Wagners ins Leere. Allein die Mühen um eine Dresdner Gluckpflege zahlten sich aus. Die IPHIGENIE blieb somit Wagners einziger wirklicher Bühnenerfolg, alle anderen Opern, um die er sich mühte, fielen.

2. Das Röckel-Debakel

Sicher vergaß man in Hof- und Intendantenkreisen auch nicht, daß Wagner eine der schwerwiegendsten administrativen Fehlentscheidungen der vierziger Jahre mitzuverantworten hatte: die Einstellung Röckels als Musikdirektor. In den Verwaltungsgremien hatten sich zwei Parteien gebildet: die eine führte Wagner an, die andere Reißiger. Wagner stimmte für Röckel und lehnte den von Reißiger vorgeschlagenen Bach als einen ziemlich gewöhnlichen Musiker ab. Im selben Schreiben an Lüttichau vom 11. März 1844, mit dem er durch die Blume eine Art von Kabinettsfrage stellte, ging es allein um Röckel. Wagner machte sich für diesen Mann in einer Weise stark, die er zu bereuen haben sollte. Ihm schien Röckel ein gebildeter Mann — das stimmte insofern, als Röckel belesen und geistig impulsiv, aufregend und in allgemeinen, vor allem politischen Fragen, sehr bewandert war. Nur als Musiker blieb Röckel bedeutungslos; die Zeitgenossen nannten ihn schlicht unfähig. Wagner setzte sich, Anfang 1844, durch — Röckel, nicht Bach kam, und mit ihm zog ein für Wagner böser Geist in Dresden ein. Nicht als ob Röckel Wagner zur Politik verführt hätte; aber Röckels gefährliche Partnerschaft schaukelte die aus Unzufriedenheit geborenen radikalen Ansichten beider Männer immer stärker hoch, ihre Verachtung des bestehenden Theaterwesens nahm dadurch auf die Dauer unerträglich demonstrative Formen an und beschleunigte und verschärfte die endgültige Entzweiung zwischen Wagner und seiner Umwelt. Zunächst ging es allein um den Künstler Röckel, und da stellte sich die Wagnersche Empfehlung bald als für die Dresdner Theaterverhältnisse verhängnisvoll heraus. Auf der einen Seite hatte man Röckel in Dienst nehmen müssen, weil Wagner bei der Besorgung der theatralischen Alltagsgeschäfte seinen Posten ungenügend ausfüllte und man seine Widerborstigkeit umgehen wollte, auf der anderen Seite verdankte man seiner dringenden Befürwortung einen Musikdirektor, der nicht richtig dirigieren konnte und dessen Neigungen als verhinderter Politiker ganz anderen Dingen galten. Ausdrücklich einen Katholiken hatte der Hof begünstigt, wohl um dem Kirchendienstärger mit Wagner eine Ende zu setzen; aber dieser Katholik äußerte, wie sich bald herausstellte, solch merkwürdige Ansichten über Kirche, Sakramente (Ehe) und andere Glaubens-Grundsatzfragen, daß auch diese Hoffnungen trogen. Röckel war in der Tat ein kluger Mann und spann sich bald in eine führende Position in der Revolutionsbewegung ein. Er erkannte den Hauptmangel der Revolutionäre in ihrer fehlenden Bewaffnung und verfaßte deshalb eine der Regierung höchst gefährliche Studie über Volksbewaffnung, um einen damals viel diskutierten Gedanken in die Wirklichkeit zu überführen. War es in der Tat der Regierung höchster Trumpf, daß ihre Gegner weder Waffen und Ausbilder, noch richtige Führungskräfte besaßen, die etwas von Strategie verstanden, so war sie klug genug, Erörterungen über Bewaffnung und Ausbildung des Volkes nach außen hin mit Worten zu begünstigen, um sich in Wirklichkeit bei der Ausführung des Vorhabens so viele selbst geschaffene Schwierigkeiten in den Weg zu legen,

die sie brauchte, nicht tun zu müssen, was sie nicht tun wollte, daß ihre Hinhaltetaktik nach und nach das gesamte Vorhaben in Frage stellte. Röckel befand sich also sehr wohl auf dem richtigen Wege, als er auf brauchbare Bewaffnung drängte und gleichzeitig Durchführungspläne ausarbeitete. Jetzt langte es aber dem König. Nachdem sich die Schwierigkeiten mit Röckel zähflüssig über Jahre hingezogen hatten und Röckel nicht das vorweisen konnte, was einem Wagner selbst im Augenblicke der heftigsten Auseinandersetzungen noch ein hohes Maß an Achtung und Rücksichten entgegenbringen ließ, nämlich künstlerisches Genie oder doch wenigstens überdurchschnittliche künstlerische Begabung, bekam August Röckel zunächst einmal seine Suspendierung vom Dienst — er hatte neun Kinder. Als er dann neben der Gründung der VOLKSBLÄTTER als nächste aufsehenerregende politische Aktion mit der ihm eigenen, von Wagner als *Suada* charakterisierten *betäubenden Energie* in politischen Dingen einen propagandistischen Aufruf an das Militär erließ, wurde er verhaftet, nach drei Tagen Fronfeste gegen eine von einem Unbekannten hinterlegte Kaution von zehntausend Talern unter turbulenten, vom VATERLANDSVEREIN veranstalteten Volksheldfeierlichkeiten wieder freigelassen, zugleich aber der Hochverratsprozeß gegen ihn eingeleitet. Vor dem Äußersten bewahrte ihn seine Wahl zum Deputierten der zweiten Kammer, und erst als der Landtag aufgelöst worden war und Röckel keine Immunität mehr schützte, flüchtete er über die böhmische Grenze nach Prag, derweilen sich sein Befürworter und engster Freund Wagner um die VOLKSBLÄTTER kümmerte. Inzwischen erhielt Röckel im Frühjahr 1849 seine endgültige Entlassung, dagegen auf Wagner zu allen anderen Sorgen auch noch die materiellen Folgen einer Bürgschaft zukamen, die er für Röckel übernommen hatte.

Auf Wagner wirkte dieses eigentlich vorauszusehende vorläufige Ende der Entwicklung um Röckel wie ein Schlag mitten ins Gesicht. Auch er war trotz seines Vertrages auf Lebenszeit gewarnt, zumal die Lösung seines eigenen Vertrages wenigstens hypothetisch längst Gesprächsgegenstand bildete. Wenn Wagner auch seine Dresdner Stellung keineswegs mehr behagte und seine Briefe aus dieser Zeit immer öfter Klage über Schwierigkeiten, Auseinandersetzungen und andere Streitigkeiten im Amt führten, so mochte er sie trotz allen Geredes vom Weggehen doch nicht missen. Er konnte sie gar nicht aufgeben; denn wo hätte er hingehen sollen, wie hätte er die Schuldenlast, die er hinter sich herschleppte, je beseitigen können, wenn nicht auf die Dauer mit den Einnahmen aus seiner Stellung und den Vergünstigungen, die er daraus zog! Anders hätte er auch mit Empörung unverzüglich die Konsequenzen gezogen, als sich Lüttichau, um die juristischen Möglichkeiten einer vorzeitigen Lösung der lebenslangen Anstellung anzudeuten, auf Wagners damals gewiß im Freudenüberschwang und vor allem auch als Lockangebot zustandegekommene Schlußzusicherung im Schreiben vom 5. Januar 1843 berief, ohne anhaltende Vertrauenserklärung des Intendanten, selbst nach einem Vertragsabschluß auf Lebenszeit ohne Probejahr, nicht auf seiner Position beharren zu wollen (*. . . daß es mir nämlich, falls Ew. Excellenz mich mit dem außerordentlichsten Vertrauen beehren wollten, unmöglich sein würde, auf der weiteren Erfüllung kontraktlicher Zusagen zu bestehen, sobald ich inne würde, oder Ew. Excellenz sich zu der Erklärung genöthigt sehen würden, daß ich ein so großes Vertrauen nicht zu rechtfertigen im Stande wäre.*), statt, wie er es machte, entgegenzuhalten, diese Einräumung habe sich nur auf das in Rede stehende Probejahr bezogen, auf dessen Wegfall Wagner ja bestand — eine, wie der Briefzusammenhang wohl doch verdeutlicht, glaubhafte Einlassung, die trotzdem beschämte, weil sie zu grell Wagners eingeengten Handlungsspielraum beleuchtete und sein Eingeständnis unterstrich, gegen

alles innere Widerstreben die Notwendigkeit über die Überzeugung siegen lassen zu müssen und ohne die Dresdner Stellung nicht existieren zu können. *Welch unbefriedigtes Leben, oder vielmehr welch ein zerstörtes. Gelingt es ihm nicht, die Operndirektion hier zu erhalten, so geht er zugrunde.* Das notierte sich Eduard Devrient unter dem 7. Februar 1849.

3. Streit mit dem Schott-Verlag. Ein Kapitel Raubdruck im 19. Jahrhundert

Prestige kostete Wagner schon früh ein Zusammenstoß, den die fehlende Autoren- und Verlagsgesetzgebung bedingte. Die Niederlage, die er zweifellos unverdient erlitt, war nur in einer Zeit möglich, die an geistigem Eigentum kein Persönlichkeitsrecht anerkannte. Es ging um einen Raubdruck des Schott-Verlages, der nur in der Sache, nicht formaliter einer war.

Der Raubdruck bildete eine Spezialität von Literatur und Musik. Viele Zeitungen lebten, wie sich ein norddeutscher Reiseberichterstatter 1844 voller Zorn in den Leipziger GRENZBOTEN ausließ, *vom unverschämtesten Nachdruck*, d. h. sie stahlen sich ihre Beiträge aus anderen Zeitungen ohne Quellenangabe oder gar Honorarzahlung an den Autor zusammen. Juristisch war gegen den Raubdruck außer einer gerechtfertigten moralischen Verfehmung nicht viel zu machen. Er hatte im Jahre 1844 einen Höhepunkt von kaum glaublichem Ausmaß erreicht und nicht zufälligerweise fanden sich gerade in jenen Tagen die Redakteure von zwölf großen und angesehenen Zeitungen in Leipzig zu einer Konferenz zusammen, um zu beratschlagen, wie man diesem Unwesen steuern könne. Erst der Bundesratsbeschluß vom 9. Juli 1845 schob dem Treiben einen Riegel vor, bessere und größere Zeitschriften, die sich Originalkorrespondenzen leisten konnten, wie die GRENZBOTEN, die EUROPA, die ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT, oder auf musikjournalistischem Gebiet die SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT mit ihrem unterhaltlichen Klatsch-, Tratsch- und Anekdotenteil, als Plünderungsobjekte zu verstehen.

Im allgemeinen hatten die Zeitungen gegen den Nachdruck ihrer Artikel und Notizen nicht viel einzuwenden, sofern der Nachdruckende die Quelle mitverzeichnete und dadurch der Zeitung eine wenn auch noch so geringfügige Ehre zuteil werden ließ. Die bessere Presse gab auch immer die Quelle an, aus der sie geschöpft hatte — die Boulevardpresse war daran nicht interessiert, weil sie sich teilweise überhaupt nur aus Nachdrucken zusammensetzte und das nicht durch Quellenangaben offenbaren wollte. Presseagenturen gab es noch nicht, und ohne sich Originalkorrespondenzen und bessere Originalbeiträge leisten zu können, wünschten bestimmte unterschichtige Zeitungen bei ihren Lesern doch auch den Eindruck eines bedeutenden und einflußreichen Blattes mit einem über ganz Europa ausgebreiteten Nachrichten- und Informationsnetz zu erwecken. Dieser Nimbus wäre mit der Quellennennung verloren gegangen. Ein noch billigerer, ja unsauberer Trick arbeitete mit verschleierten Zitierungen, die suggerierten, als studiere die Redaktion mit großem Fleiß Weltpresse und teile daraus ihren Lesern das Wichtigste mit. Zu diesem Zweck suchte man sich in einem leicht zu erreichenden deutschen Blatt eine dort aus einer entlegenen ausländischen Zeitung zitierte Nachricht und druckte sie im eigenen Blatt unter Verweis auf das Original nach, ohne die vermittelnde Zeitung zu nennen, der man sie wirklich entnommen hatte, nämlich das benachbarte deutsche Blatt. Zitiert wurde also aus zweiter Hand. Die richtigen Zusammenhänge sind nur dann herzustellen, wenn dem unterschlagenen Autor oder Herausgeber ein Fehler unterlaufen ist, den der Nachdrucker aus zweiter Hand, der die Originalquelle nicht sah, mit übernahm. Aus diesem Grunde sind gewitzte Redakteure schon im 19. Jahrhundert dazu

übergegangen, ihren Nachdruckern Fallen zu stellen, um sie öffentlich als Diebe brandmarken zu können.

Den Trick praktizierte mit System vor allem die Leipziger Zeitschrift DIE MODE, die als Beiblatt zur ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT unter allerdings selbständiger Redaktion erschien und eines der meistgeplünderten Feuilletons besaß. Die Redaktion ging dazu über, ihren vielfältigen Anekdoten bewußt falsche Fundorte zu unterschieben, deren Originale ebenso wenig aufzufinden waren wie die falschen Fundorte. Man erfand also eine zugkräftige Anekdote, eine Kuriosität, eine besondere attraktive Meldung und gab vor, sie einem anderen Blatte entnommen zu haben. Meist bediente sich die Zeitung dazu schwer zu kontrollierender französischer Pseudoquellen. In Wirklichkeit gab es entweder die Quelle nicht, oder aber, wenn es sie gab, existierte dort die angeblich entnommene Information nicht. Die Nachdrucker, die jetzt ahnungslos ihren Fund in ihrem eigenen Blatt mit der üblichen pseudoinformativen Falschbemerkung einleiteten *Wir entnehmen der französischen Zeitung .. folgende Nachricht* oder *Wir lesen in der französischen Zeitung ...* oder *Die französische Zeitung ... brachte kürzlich folgende Nachricht: ...* waren dann des literarischen Diebstahls überführt. Die aufmerksamere Öffentlichkeit erhielt auf diese Weise einen Einblick in die wirkliche Bedeutung eines Blattes. Solche Verfahren ließen sich um so leichter anwenden, als die oberflächlicheren Blätter, zu denen vor allem die SIGNALE mit ihrem kaum noch zu durchschauenden Falschmeldungsmaterial zählten, der Richtigkeit einer Information ohnehin wenig Bedeutung beimaßen. Von einer Zeitung zu behaupten, sie lebe vom Nachdruck, galt im übrigen als außerordentlich schwerer Vorwurf.

Eine besondere Abart des Raubdrucks war der Musikaliennachdruck, den eigene Gesetze nur ungenügend bekämpfen konnten. Wie schlimm er sich im Einzelfall auswirkte, lehrte der Fall Wagner.

Wagner hatte in Frankreich u. a. ein kleines Lied auf den ins Französische übersetzten Text Heinrich Heines DIE BEIDEN GRENADIERE geschrieben, weil er sich mit dieser Schmeichelung des fanzösischen Nationalbewußtseins Hoffnungen ausrechnete, in Paris Aufsehen zu erregen. Die Vertonung berücksichtigte natürlich die französische Deklamation. Als ihn dann seine ersten Opern in Dresden berühmt machten, gedachte der Schott-Verlag mit der Übernahme des französischen Liedes nach Deutschland ein Geschäft zu machen. Er besorgte deshalb einen Nachdruck, der aber der Musik nicht die französische Übersetzung, sondern das deutsche Original unterlegte. Wagner war damit nicht einverstanden und beschuldigte den Schott-Verlag des Nachdrucks, was im vorliegenden Fall eine Beleidigung war, weil nach damaliger juristischer Definition der Tatbestand des Nachdrucks als unerlaubter Handlung nicht zutraf. Über den Druck ohne seine Einwilligung hinaus, so als hätte er am eigenen Werk keinen Anteil mehr, was der offiziellen Rechtsauffassung des 19. Jahrhunderts entsprach, ärgerte ihn vor allem der Textaustausch; denn das Original Heines hätte als deutsches Gedicht eine wesentlich andere Sprachdeklamation erfordert. Jetzt dagegen waren Heines Worte in den *widerlichsten Reckungen, Verdrehungen und Entstellungen* unterlegt worden, so daß Wagner am 15. Mai 1843 in der Schumann-Zeitschrift öffentlich gegen den Schott-Verlag protestierte, um nicht einer dilettantischen Wort-Ton-Behandlung bezichtigt zu werden.

Das Unternehmen nahm allerdings ein für Wagner unerwartetes Ende, als er fürchten mußte, vom Verlag wegen Verleumdung verklagt zu werden. Über die juristische Seite klärte ihn ein Artikel in den SIGNALEN auf, der Ende Mai 1843 erschien. Die Zeitschrift belustigte sich über seine VERWAHRUNG und informierte ihn ziemlich von oben herab, nach deutschem Recht könne dann nicht von einem Nachdruck gesprochen werden, wenn ein im Ausland gedrucktes Musikstück keinen deutschen Verleger angebe. Das war einer jener berüchtigten, weil die Deutschen in Verruf bringenden Fälle, in denen ausländische Autoren in Deutschland vogelfrei gemacht wurden, wie ja mangels eines deutschen

Patentrechts die Ausplünderung ausländischer Erfinder durch die deutsche Industrie bis zum Ende des Jahrhunderts nachgerade katastrophale Formen annahm und lange Zeit die deutsch-französischen und vor allem die deutsch-englischen Beziehungen belastete.

Wagner befand sich nun in einer gefährlichen Situation: auf der einen Seite gab es gegen den Schott-Verlag juristisch kein Durchkommen, auf der anderen Seite erhielt er von einer befangenen deutschen Presse nicht nur keine Unterstützung, sondern wurde von ihr auch noch verhöhnt. So blieb ihm nichts anderes übrig als unter dem 19. Juni 1843 in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK eine Ehrenerklärung abzugeben, um sich klaglos zu stellen und vor den ihm vom Verlag bereits angedrohten Weiterungen zu schützen.

Andere Musiker erlitten ähnliche Schicksale. Es gab in Deutschland Druckprivilegien, aber kein Urheberrecht. Erwarb ein Verlag eine Oper, so mußte er damit rechnen, daß sofort nach Erscheinen des teuren Klavierauszugs ein anderer Verlag die leichter verkäuflichen favorisierten Einzelnummern herausnahm und auf eigene Rechnung vertrieb. Natürlich verstieß das gegen die Druckprivilegien. Aus diesem Grunde umgab der Raubverleger die gestohlene Arie oder Szene oder dergleichen mit ein paar Takten Vor- und Nachspiel und nannte das Ganze dann Paraphrase. Jetzt war er vor Verfolgung oder Schadensersatzforderungen sicher, weil mit dieser Manipulation nach juristischer Auffassung ein neues Stück, nämlich eine »Paraphrase über ...« entstanden war und es nicht Aufgabe eines Formalrechts sein konnte, musikologische Wertkriterien zu berücksichtigen. Deshalb erschienen damals Klavierauszüge immer nur in Verbindung mit zahlreichen Bearbeitungen und Arrangements. Der Originalverleger mußte selbst schon alle jene Einzelnummern in den mannigfachsten Einrichtungen und Ausgaben gleichzeitig mit auf den Markt werfen, um das Geschäft zu machen, bevor die Raubkonkurrenz damit begann, und den Markt so schnell sättigen, daß sich der verschleierte Nachdruck für den Raubverleger nicht mehr lohnte. Auch Wagners Opern erschienen in dieser Weise, wobei die ausgewählten Einzelnummern wertvolle soziologische Anhaltspunkte darüber lieferten, welche Stücke der Opern in welchen Bearbeitungen den besonderen Beifall der Zeitgenossen fanden.

4. Außerdresdner Erfolg und die Heimatpresse

In der Dresdner Lokalpresse kam zu keiner Zeit Stolz über den ungestüm vorwärtsdrängenden sächsischen Landsmann auf, der sich anschickte, sächsische Kunst in Berlin, Hamburg und Wien einzuführen. Im Gegenteil, die von ihr verbreiteten Berichte über seine außerdresdner Erfolge bzw. Mißerfolge waren in verletzendem, mitunter gehässigem Ton abgefaßt und verstanden sich als Autoritätsabbruch. Sie wurden mit Fleiß zusammengesucht, um Beweismittel für ihre im Rahmen der Lokalberichterstattung immer wieder vertretene Auffassung zu gewinnen, Wagner sei alles andere als ein genialer Komponist, sondern nur ein geschickter Macher, der die Verhältnisse auszunutzen wisse und nach Abklärung der ersten Erregung als ziemlich durchschnittlicher Musiker von dannen ziehen werde.

Wagners Dresdner Pläne wurden damit auf das empfindlichste gestört, weil er anders als bei den Dresdner Vorgängen nicht in der Lage war, seine Kritiker der Lüge zu überführen. Der Widerspruch zwischen der Wagner verbundenen, an Erfolgen Wagners persönlich interessierten und sich über Erfolge aufrichtig freuenden Leipziger Lokalpresse, und der Dresdner Lokalpresse, die auf das Gegenteil aus war und sich freiwillig nur meldete, wenn sie ihrer offen zur Schau getragenen Schadenfreude Genüge leisten konnte,

gab natürlich zu denken. Als der HOLLÄNDER in Kassel und Berlin in Szene ging, meldeten die Leipziger Erfolge, die Dresdner Mißerfolge. Die Dresdner behielten auf die Dauer Recht. Noch mochte man die Zuverlässigkeit der Dresdner Korrespondenzen in Frage stellen, als sich das Spiel mit dem RIENZI in Hamburg wiederholte. Wieder meldete man aus Leipzig einen diesmal sogar sensationellen Erfolg, der den Dresdnern besonders einleuchten mußte, weil auch bei ihnen die Oper zum ständigen Repertoire gehörte. Erneut las man es in der ABEND-ZEITUNG anders. Wieder stellte sich die Berichterstattung der Heimatpresse vordergründig als die glaubwürdigere hin, zumal niemand die Dresdner über die besonderen Hamburger Aufführungsbedingungen oder über Küstners fragwürdiges Spiel unterrichtete. Berlin 1847 bildete dafür nur noch einmal die Probe aufs Exempel. Auch in diesem Falle wurde die einzige wagnerfreundliche Berliner Stimme auf Dresdner Boden, Gaillards Artikel in der ABEND-ZEITUNG, der entgegen anderen Nachrichten vom Erfolg des RIENZIS in Berlin berichtete, wenige Wochen später durch die Tatsachen widerlegt. An der Existenz einer eigenen Wagnerpresse konnte damals der aufmerksamere Leser schwerlich noch zweifeln.

In Dresden mußte sich nach diesen Vorgängen die Meinung befestigen, Wagner fasse außerhalb Dresdens nicht Fuß, und es sei wirklich der persönliche Einfluß des Kapellmeisters wie die glänzende Ausstattung seiner Musik durch die Intendanz, die ihm die Haltbarkeit seiner Opern gewährleisteten. Im Bewußtsein der Öffentlichkeit von 1843 bis 1850 war Wagner damit als Kapellmeistermusiker abgestellt, was einem Todesurteil gleichkam. Dieser eigentümliche, vorwiegend auf Deutschland beschränkte Komponistentypus als Folge der Ablösung des dirigierenden Komponisten des 18. Jahrhunderts durch den komponierenden Dirigenten des 19. Jahrhunderts hat in den Jahren zwischen FREISCHÜTZ und LOHENGRIN rund fünfhundert Opern hervorgebracht, die als Kapellmeisteropern wenn überhaupt, dann meist nur am Orte der kapellmeisterlichen Tätigkeit ihrer Verfasser zur Aufführung gelangten und sich dort mitunter auch länger im Spielplan hielten. Diese leicht zu erklärende Erscheinung wurde schon von den Zeitgenossen mit einigem Lächeln zur Kenntnis genommen (Carl Schwencke notierte über seinen Dresdenaufenthalt von 1824: . . . *wie man denn mitunter findet, daß Opern überall durchfallen, nur da nicht, wo der Komponist ansässig ist. Das Freunde und Bekannte wieder auf Freunde und Bekannte wirken und nachsichtiger urteilen als Fremde, ist natürlich. Die persönliche Bekanntschaft eines Verfassers steigert immer das Interesse für seine Arbeiten, da man darin immer etwas von seinem Selbst und nur von seinem besten Selbst wiederfindet.*). Der Dresdner Dauererfolg von Wagners Opern am Ort seiner Wirksamkeit, der Mißerfolg dort, wo sein kapellmeisterlicher Einfluß nichts bedeutete, paßten sich in die Erfahrungen der ersten Jahrhunderthälfte ein. Bancks wenig versteckt auf Wagner gezielte Forderung, Kapellmeister sollten ihre Opern am Tätigkeitsort erst aufführen (dürfen), wenn sie anderweitig Erfolg gehabt hätten, klassifizierte Wagners Musik unwidersprochen als Kapellmeistermusik, die man in ihrer Bedeutungslosigkeit leicht durch Entfernung vom Heimatort offenlegen könne. An Hinweisen auf andere Opern, die edler und besser seien als die Wagnerschen, haben es weder Banck noch Schladebach fehlen lassen; sie folgten damit ihrer Grundüberzeugung von der Minderrangigkeit der Wagnerschen Kunst. Die Schwierigkeiten, die Wagner nach 1847 bekam und der überdeutlich ausgesprochene Ansehensverlust, den er mit Ingrimm hinnehmen mußte, waren deshalb zwangsläufig. Weil die seinem Jahrzehnt nur zu vertraute Formel: Erfolg zu Hause, Mißerfolg draußen, auf rund hundert andere Komponisten auch zutraf und also einen

eigenen Typus charakterisierte, wog letzten Endes auch für Dresden Wagners Mißerfolg außerhalb Dresdens schwerer als der Erfolg in Dresden selbst, weil er Wagner in die hundert anderen Kollegen einreihte. Deshalb bildete der Erfolg bis 1850 bei Freund und Feind ein gleicherweise wichtiges Argument; deshalb trug Küstner Wagner gegenüber betont Verächtlichkeit zur Schau, nachdem ihn eine Intrige genötigt hatte, eine ungewollte Oper aufzuführen, also den persönlichen Einfluß, der eben dem Kapellmeister zukam, über die sachliche Veranlassung zu stellen (und die Berliner Intendanz ist über Jahre hin der festen Überzeugung gewesen, Wagners Erfolg werde gemacht); deshalb aber äußerte sich Wagner so erfreut über Spohrs Kasseler Einsatz, weil sich in diesem Augenblick erstmals ein Erfolg in der Sache, nicht in der Person andeutete.

Die überhängende Schuldenlast ließ dann erst recht das Wort von der Selbstüberschätzung seines Talentes aufkommen. Ende 1848 war Wagner kaum noch in der Lage, irgendwelche Bedingungen zu stellen. Er wußte das auch, ging vorerst weiteren Streitigkeiten aus dem Weg, versah wieder pünktlich, wenn auch unwillig seinen Dienst, und erkannte, daß er sich durch seinen Trotz, Intendantensitzungen fernzubleiben, nur um den Einfluß gebracht und im Streit um seine eigene Erhaltung an der Dresdner Bühne in eine ungünstige Lage gebracht hatte. Wie wenig seine Stimme noch Beachtung fand, zeigte das für Wagner niederschmetternd endende Intermezzo um Donizettis FAVORITIN. Diese Oper war Wagners negatives Symbol geworden. Mit ihrer Bearbeitung hatte er sich ein mühseliges Stück durchs Pariser Leben schlagen müssen. Einer Dresdner Neueinstudierung stand er anderthalb Jahre erfolgreich im Wege. In Dresden sollen sich damals zwei über diese Frage heftig streitende Parteien gebildet und Wagner seine Abneigung, Johanna in dieser Rolle zu sehen, damit begründet haben, sie setze sich in den Augen des Publikums herab, wenn sie so etwas singe, und verliere mit der Übernahme der Donizettischen Partie den *strahlenden Schimmer ihrer Reinheit und Keuschheit*. Erst unter dem Eindruck der außerordentlichen Prestigeverluste von 1847 erzielte die Gegenseite einen vollen Erfolg: seine Nichte Johanna, der ihre Partie besonders gut in der Stimme lag und die bei Garcia in Paris erst recht ihr Herz für die einer zukünftigen Primadonna wohl anstehenden italienischen Rollen entdeckt hatte, und Tichatscheck, der, für einen Sänger ganz natürlich, gleichfalls in dieser dankbaren italienischen Oper glänzen wollte. Ausgerechnet Wagner mußte, weil er an der Reihe war, das ihm verhaßte Stück auch noch dirigieren. Seine nun folgenden weiteren Angriffe auf Donizetti schlugen dagegen unverzüglich auf ihn zurück, indem sie öffentliche Kritik auslösten: daß er nach seiner Rückkehr von Berlin im Anschluß an eine wenig geglückte Aufführung der *Lucrezia Borgia* unter seiner Leitung die vorzüglichen Sänger bedauerte, solches Zeug singen zu müssen, rechnete man ihm in den SIGNALEN als Eitelkeit und Bildungsbeschränktheit nach. Es sei jedenfalls zu bedauern, *den einseitigen, veralteten Zopfpedantismus deutscher Musiker in dem excentrischen Sinn junger, unklarer und eitler Talente wieder aufblühen zu sehen.* Man forderte unverzüglich eine vielseitigere, ästhetisch edlere und geistig reifere Durchbildung des deutschen Künstlers und behauptete in dieser allerdings vereinzelt dastehenden journalistischen Rechtfertigung des musikalischen Italienertums, unter Malern und Musikern sei die *Bildungsbeschränktheit unter allen Künstlern am größesten.* Lüttichau seinerseits nahm die nächste Gelegenheit wahr, Wagner zu zitieren und ihm nahezulegen, derartige Aufwiegelungen der Kapelle und der Sänger zu unterlassen, weil es eine Dienstpflichtverletzung sei, unter einem ästhetischen Programm dem ausübenden Personal die Freude an einer künstlerisch zwar nicht klassischen, wohl aber für den Fortbestand eines

Repertoiretheaters unbedingt notwendigen Opernmusik zu vergällen. Donizetti war da mitgemeint, benannt wurde Flotows MARTHA, von der Wagner verächtlich herumerzählte, er dirigiere das *Zeug*, und wenn es aus sei, ginge er seiner Wege, Grund genug für die Hoftheaterintendanz, Wagner auf seine Aufgaben zu verweisen, für die er angestellt worden sei.

Gleichzeitig scheiterte Wagners schon mit Absprachen bekräftigtes Vorhaben, auch den FLIEGENDEN HOLLÄNDER wieder aufzunehmen, nachdem mit Mitterwurzer und Johanna Wagner endlich die stimmlichen Voraussetzungen gegeben waren, die Oper zu Erfolg zu bringen. Nach Wagners wenig schmeichelhafter Darstellung hintertrieb ausgerechnet seine Nichte das Unternehmen. Sie weigerte sich, die Senta zu singen, weil ihr die Ausstattung zu dürftig erschien; angeblich wollte sie eine Rolle mit vielen schönen Kleidern haben. Eine andere, begreiflicherweise nicht von Wagner bezeugte Überlieferung gab die Verantwortung für die Ablehnung an Wagners Bruder Albert weiter, der seiner Adoptiv-Tochter die Senta-Rolle mit Rücksicht auf ihre Stimme verboten und dadurch Verstimmungen zwischen Onkel und Bruder wie Nichte (im Familienkreis »Hans« genannt) ausgelöst habe, die *fast in offene Feindschaft ausarteten*. Wagners Autorität war so geschwächt, daß er diese doppelte Niederlage unter Zähneknirschen hinnehmen mußte, mit der einer seiner sehnsüchtigsten Wünsche zerrann: den HOLLÄNDER auf der Dresdner Bühne zu rehabilitieren.

5. Wagner-Witze

Nur wenige Witze und noch keine Karikaturen begleiteten die Dresdner Kapellmeisterjahre Wagners; die spärlichen Proben, die in Umlauf gesetzt wurden, charakterisierten nicht, sondern spielten durchweg über Wagner angestaute Emotionen frei oder blödelten ganz einfach. Eine Ausnahme machte allein der Scherz, der über seine politische Begeisterung von 1848 aufkam, wie ja überhaupt gerade seine Rede vor dem VATERLANDSVEREIN Spottgedichte und gallisch-satirische Kommentare nach sich zog: daß er angeblich an einer Oper DIE ZINNOBERROTHE REPUBLIK schreibe, hob Wagners politischen Übereifer und seine aufgeregten einseitigen revolutionären Überzeugungen nach SIGNALE-Art formelhaft treffend hervor. Der historisch erste Wagnerwitz war dagegen nicht mehr als blanke Blödelei, die sich das anrüchige Klatschfeuilleton der gegen den Willen und außer Verantwortung Laubes seiner ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT beigegebenen Boulevardausgabe DIE MODE leistete: Wagner könne nur arbeiten, wenn er sich tüchtig geärgert habe, deshalb jedermann viel Verdienstliches für die musikalische Kunst vollbringe, der Wagner ordentlich ärgere. Nicht viel besser wirkte der in späteren Jahren immer wieder abgewandelte Wüerstsche Allerweltswitz von den gefangenen Polen, die man mit Wagner-Musik zu bedrohen vorschlage. Der Führer der Polen-Rebellen, Myroslawsky solle *ganz blaß vor Schreck geworden sein, als man ihm den Entschluß verkündet hat, ihn durch den Rienzi zum Geständniß zu bringen*. Auf ähnlicher Ebene lag die harmlose Lärmanspielung, seit bevorstehender Fertigstellung des LOHENGRIN seien die Preise für Violinsaiten beträchtlich angestiegen. Der angeblich »sehr gute Scherz«, den man sich nach Meinung verschiedener von Schladebach beeinflußter Blätter in Dresden vom Verleger erzählen sollte, der mit jeder neuen Oper seines Hauskomponisten im Berliozstil eine Etage höher (= billiger) ziehen müsse und nun Angst vor der nächsten Oper habe, lief dagegen schon auf Bösartigkeit zu.

Anders als die Wagner-Witze und Wagner-Karikaturen der nachdresdner Zeit verzweigten sich die Scherze der vierziger Jahre auf Nebensächlichkeiten; immerhin war schon bemerkenswert, daß man sich überhaupt Witze über ihn erzählte. Reißiger schaffte nicht einmal das.

III. Der Bankerott

Sofort nach dem Premierenerfolg seiner Opern setzte sich Wagner mit dem damals angesehensten deutschen Musikverlagshaus Breitkopf & Härtel in Leipzig in Verbindung. Das war der Anfang einer für beide Teile katastrophalen Geschäftsbeziehung. Die unter unschönen Begleitumständen erfolgte Ablehnung, Wagners Opern zu verlegen, brachte das Leipziger Haus um das wohl größte Musikverlagsgeschäft des Jahrhunderts und stürzte Wagner in wirtschaftliche Schwierigkeiten, aus denen für ihn das finanzielle Elend der kommenden Jahrzehnte erwuchs und von deren Folgen er sich sein Leben lang nicht mehr erholte. Zunächst sahen sich Breitkopf & Härtel außerstande, Wagners Honorarforderung von tausend Talern für den HOLLÄNDER anzunehmen; sie wollten aber die Partitur drucken und vertreiben, wenn Wagner auf ein Honorar verzichte. Wagner antwortete mit einem bitterbösen, leicht beleidigenden, um eine Spur zu selbstbewußten Brief, in dem er den Verlagsherren etwas von zeitgenössischer Verlegermentalität der *ehrenwerthesten und reichsten Musikhandlung* Deutschlands vorerzählte, von der geringen Achtung deutscher Verleger vor deutschen Komponisten, die so sehr im Widerspruch mit der Hofierung französischer Komponisten stünde, und seinen Entschluß kundtat, um dieser Achtung willen keinem Verleger eine Verlagsübernahme zuzumuten, die diesem nicht ein Geschäft zu werden verspreche, und entweder gar nicht oder nur zu einem guten Honorar zu verkaufen. Ein paar Tage später übersandte er der Firma 250 Taler für ein von dort bezogenes Klavier, dessen Preis er ursprünglich mit dem Honorar verrechnen zu können gehofft hatte. Das war im Juli und August 1843. Wohl zeigte sich die Leipziger Firma Ende des Jahres auf Anregung Wagners an der Herausgabe des LIEBESMAHLS interessiert, weil die sich immer zahlreicher bildenden Männerchöre und Liedertafeln für ein solches Werk einen ungesättigten Markt zu bilden versprachen. Der Handel kam zustande, und das Oratorium erschien im Dezember 1844, etwas später, als Wagner erwartet hatte.

Der Berliner HOLLÄNDER-Erfolg veranlaßte Wagner erneut, mit Breitkopf & Härtel Verbindungen aufzunehmen. Jetzte stellte er wirklichkeitsnähere Forderungen: ein Honorar sollte ihm nach freiem Ermessen des Verlages entsprechend dem Verkaufserlös gezahlt werden. Hierauf gingen die Verlagsherren auch ein, jedoch unterbreiteten sie Wagner so schlechte Bedingungen, daß er am 4. Februar 1844 endgültig ablehnte und den Stich auf eigene Kosten in Angriff nahm. Die fertigen Stücke gab er der Dresdner Musikalienhandlung Meser gegen einen Honoraranteil von zehn Prozent vom Gewinn in Kommission. So erschienen im August 1844 der RIENZI, im Oktober 1844 der FLIEGENDE HOLLÄNDER*, im Dezember 1845 der TANNHÄUSER als Klavierauszüge mit zugehörenden Einzelausgaben. Für den RIENZI wurden verschiedentliche Arrangements für einzelne Instrumente aus der Feder namhafter Autoren (Czerny, Fürstenau, Hänsel, Kummer und Fr. Schubert) wie üblich gleich mitangekündigt. Die erheblichen Kapitalien für dieses Unternehmen lieh sich Wagner gegen Zinsen aus, nachdem Wilhelmine Schröder-

* Im Dokumentenband IV, 2 gibt der *Repertoriums*-Bericht über den *Holländer* (DNr. 464) darüber Aufschluß, daß Teile der Einzelnummern schon vor dem eigentlichen Klavierauszug erschienen. Aus diesem Grunde bekam die Oper dort zwei Besprechungen, die eine Mitte Oktober, als der Klavierauszug noch nicht vorlag, die andere Mitte Dezember (DNr. 481).

Devrient ihr erst gegebenes Versprechen, ihm die nötige Summe unter besseren Bedingungen vorzuschießen, nicht hatte halten können.

Die in dieser für Wagner später so folgenschweren geschäftlichen Unternehmung allein entscheidende Frage lautete, ob Wagner es vermöchte, die Durststrecke zu überwinden und auch eine längere Signalzeit in Kauf zu nehmen, ehe sich die vorgelegten Kapitalien rückspielten und Gewinne abwarfen, oder ob er schon bei der Zinszahlung in Verzug geraten werde. Allein unter Abhebung auf seine Einkommenslage in den Jahren 1844 und 1845, als er die Verträge schloß und niemand Veranlassung sah, an künstliche außerdresdner Mißerfolge, schwerer wiegende amtliche Streitigkeiten, Revolution, Verlust der lebenslang gesicherten Beamtenstellung und steckbriefliche Verfolgung zu denken, hätten ihm die meisten Vermögens- und Anlagefachleute eher zu- als abgeraten, weil seine häuslichen Geldverhältnisse trotz überhängender Schulden die neuerliche Zinsbelastung vertrugen und die Habenseite so viele in naher Zukunft zu realisierende Geldbeträge aufwies, daß von einer ungesicherten Spekulation keine Rede sein konnte, wohl von einem klaren Geschäftssinn, einen anderenfalls dem Verleger zufallenden Gewinn selber zu verdienen. Lediglich gegen die übertrieben aufwendige Ausstattung Bedenken anzumelden wäre gerechtfertigt gewesen. Zu einem Zeitpunkt, zu dem die Geldbeschaffung bereits die ersten Schwierigkeiten zu bereiten begann, für die TANNHÄUSER-Ausgabe eigens gotische Lettern herstellen zu lassen, um dem mittelalterlichen Thema einen drucktechnischen Bezug zu bieten, war mehr jugendstilistische Spielerei als gesamtkunstwerkliches Denken, Äußeres und Inneres zur Deckung zu bringen, und erinnerte an die kindlich-feierliche Jugendbeschäftigung, Musik mit viel überflüssiger Mühe in mehreren Tinten aufzuschreiben.

Im Frühjahr 1844 jedoch, als er sich zu seinem Schritt ermuntert fühlte, stand es um Wagner glänzend. Er war Beamter auf Lebenszeit, bezog ein beachtliches Gehalt und hatte Aussichten, bald aufzusteigen. Der RIENZI beharrte als Repertoire-Oper. Der Fall des HOLLÄNDERS besagte nichts, weil sich sein Mißerfolg aus vielen überzeugenden Gründen leicht erklären ließ, die man beim nächsten Versuch berücksichtigen konnte. Der Mangel an geeigneten Sängern, eine unangemessene Ausstattung, ein auf den neuartigen Text und die neuartige Musik noch nicht eingestimmtes Publikum gehörten mit dazu, und nach dem Ausscheiden Wilhelmine Schröder-Devrients war vorläufig sowieso an keine Neueinstudierung mehr zu denken. Die Verhältnisse der Dresdner Hofoper ermöglichten eigentlich erst 1848, als Wagner die Holländer-Partie mit Mitterwurzer rollenecht besetzen konnte und in seiner Nichte Johanna eine neue Senta besaß, eine werkgetreue, angemessene Realisierung des HOLLÄNDERS. Berlin dagegen und Kassel hatten dem HOLLÄNDER einen glänzenden oder doch anerkennenden Empfang bereitet. In Hamburg stand der RIENZI bevor, dessen baldige Aufführung auch in Berlin als sicher galt. Im Laufe der nächsten Monate nach den Dresdner Uraufführungen trat Wagner überhaupt mit zahlreichen Bühnen in engere Vertragsverhandlungen ein, über den RIENZI noch im Dezember 1842 mit Braunschweig, Aachen, Wien und Prag und, weniger begeistert, durch seinen Bruder Albert, der die Titelpartie singen wollte, mit Ballenstädt, bis 5. Januar 1843 spätestens mit Hamburg, bis Dezember 1843 mit Leipzig und Königsberg, bis Juni 1844 mit Coburg, bis August 1844 mit Darmstadt. Hoffnungen bestanden außerdem für eine Pariser Aufführung. Die Entscheidung für den HOLLÄNDER war in Berlin noch vor der Dresdner Uraufführung gefallen, in Kassel und Riga fiel sie bis April, in Danzig bis Dezember 1843; darüber hinaus bezeugten Briefe aus dem Jahre 1845 länger zurückliegende Verhandlungen mit Prag und Leipzig. Es lag kein Grund für die Annahme vor, seine Musik,

die sich in Dresden durchgesetzt hatte, sollte das nicht auch auf anderen Bühnen schaffen. Technische Probleme konnten zudem nicht aufkommen, weil Wagner immer wieder erklärte, alle für die jeweiligen Bühnen erforderlichen Änderungen vornehmen zu wollen und die Opern selbst nach den Möglichkeiten der kleinsten Theater einzurichten, ohne also starrsinnige künstlerische Grundforderungen zu erheben. Cornet sicherte ihm allein für 1844 mindestens zwanzig Aufführungen in Hamburg zu. Mit Coburg hatten sich schon die Honorarfragen zu Wagners Zufriedenheit regeln lassen. Als Wagner sich dazu entschloß, sein eigener Verleger zu werden, tat er das also in der Gewißheit, daß sich außer Dresden mindestens zwölf Bühnen für eine, mindestens drei Bühnen für zwei seiner Opern erwärmten. In Wirklichkeit hatten sich noch einige Theater mehr, deren Namen nicht überliefert sind, mit Wagner in Verbindung gesetzt. Wagners Hoffnungen durften sich demnach auf zwanzig projektierte Neuaufführungen zu einem Zeitpunkt richten, an dem bereits der TANNHÄUSER vor der Vollendung stand. Verschlangen allein die hundert Steindruckexemplare der TANNHÄUSER-Partitur, die Wagner zwecks leichterer Verbreitung der Oper anfertigen ließ, 500 Taler, so brachte doch schon das Hamburger Benefiz annähernd drei Viertel dieser Summe ein. Wagner brauchte also nur wenige Bühnen vom Range Hamburgs, um die Kosten seiner Unternehmung ohne Schwierigkeiten tragen zu können, wobei die allenthalben günstig verlaufenden Vorverhandlungen ihm einen auch weiterhin glücklichen Fortgang seiner Sache schmeichelten. Wagner ließ sich also keineswegs auf ungesicherte, spekulative Geschäfte ein, sondern er begann seinen Selbstverlag unter auch wirtschaftlich vorteilhaften Voraussetzungen.

Aber im Falle Wagner wurde das unglaubhaft Unvorhersehbare Wirklichkeit. Trotz aller noch so günstigen Vorzeichen scheiterten fast ausnahmslos alle seine außerdresdner Unternehmungen. Der Vorgang schien Wagner ganz und gar unbegreiflich zu sein und er benötigte Jahre, um sich allein mit den blanken Tatsachen abzufinden. Gegen alle Vernunft verschwand der HOLLÄNDER von der Berliner Bühne, die Kleinstadt Kassel, wo er sich hielt, spielte keine nennenswerte Rolle mehr. Von den zwanzig allein für das Jahr 1844 projektierten Hamburger RIENZI-Aufführungen kamen gerade und mit Mühen acht zustande. Von weiteren Aufführungen für das Jahr 1845 war keine Rede mehr. Die so günstig begonnenen Verhandlungen mit Coburg schliefen nach den festen Honorarzusagen ein, Wien, Prag und Leipzig verstummten trotz aller Versuche Wagners, die Gespräche wieder in Gang zu bringen. Berlin zögerte mit dem RIENZI, neue Theater meldeten sich nicht oder lehnten ab, die ehemaligen Interessenten zogen sich einer nach dem anderen zurück. Der kostspielig hergestellte TANNHÄUSER-Klavierauszug lockte trotz der Dresdner Repertoire-Erfolge vorerst nicht eine einzige Bühne zum Nachspielen. Wagner verstand die Welt nicht mehr, ihm war dieses Verhalten unbegreiflich. Keine weiteren Aufführungen von Wagners Opern — das bedeutete Verlust des Musikalienmarktes. Wo keine Liebhaber Wagnersche Musik hören konnten, gab es keine Liebhaber, die Partituren, Arrangements, favorisierte Einzelnummern kauften. Beim Druck war man von der Voraussetzung ausgegangen, auf einen durch zahlreiche Opernaufführungen bereitgestellten Markt zu treffen. Trog das, so kamen die Kapitalien nicht wieder herein und ließen sich keine Summen amortisieren. Wagner verblutete sich am Zins; dazu verlangte die Fortführung des Verlagsgeschäftes immer neue finanzielle Zubußen, zu denen Wagner nicht mehr fähig war. Nachdem die Schröder-Devrient ihm nicht hatte helfen können, weil ihr Liebhaber über ihr Vermögen verfügte, führte sie Anfang 1846 über Wagner sogar die Katastrophe herbei.

Im Vertrauen auf Schröder-Devrient begann Wagner einstmals das Verlagsunternehmen. Als die erste Barzahlung notwendig war, fiel sie aus. Wagner mußte kurzfristig Geld um jeden Preis herbeischaffen und geriet zeitweilig in die Hände von Wucherern. Mühsam kämpfte er sich durch, Zuzug von außen blieb aus. Trotzdem stürzte er sich in das Unternehmen des TANNHÄUSER-Drucks. Da erst war die Spekulation größer als die Gewißheit; aber Wagner mochte sich sagen, daß die Aussichten mit dieser bislang besten Oper seiner Komposition weit größer als die mit den anderen Bühnenwerken seien und behielt damit auf die Zukunft gesehen Recht. Auch damit wäre er möglicherweise, wenn auch mit Sorgen, noch hingekommen, wenn ihn jetzt nicht die Sängerin hätte verklagen lassen. Wilhelmine Schröder-Devrient borgte Wagner nach seiner Ankunft in Dresden seinerzeit tausend Taler, mit denen Wagner seinen Pariser Freund Kietz unterstützte und sich in Dresden einrichtete. Er gab einen Schuldschein her, von dem angesichts der engen Freundschaft zwischen ihm und der Sängerin bis dahin niemand je geglaubt hatte, daß er noch einmal eine Rolle spielen werde. Dann kam das Jahr 1845 und Wagner, offensichtlich in der Erfüllung einer Abmachung, holte seine Nichte Johanna endgültig ins Dresdner Engagement.

Johanna Wagner traf siebzehnjährig im Frühling 1844 mit ihrem Stiefvater Albert in Dresden ein, um auf Engagement zu gastieren. Am 23. Mai sang sie die Irma in Aubers MAURER UND SCHLOSSER, am 25. Mai die Agathe im FREISCHÜTZ, am 27. Mai die Rolle der Freimann in Lortzings WILDSCHÜTZ mit solchem Erfolg, daß man sie mit Wirkung vom 1. Juli 1844 vorerst für neun Monate probeweise ins Engagement nahm, und dieses dann verlängerte, nachdem sich ihre außergewöhnliche Begabung auch in dieser Zeit bestätigt hatte. Da ihre ungewöhnlichen stimmlichen Mittel bei geeigneter Schulung noch weitere Entfaltung versprachen, übernahm der König die Kosten einer zusätzlichen Ausbildung. Johanna Wagner wurde im Februar 1846 unter vorteilhaftesten Bedingungen für ein halbes Jahr zu dem spanischen Gesangspädagogen Manuel Patricio Rodríguez Garcia, einem der berühmtesten Stimmbildner seiner Zeit (1805—1906), Erfinder des Kehlkopfspiegels (Laryngoskop, 1855) und Lehrer von Jenny Lind und Julius Stockhausen, nach Paris geschickt und traf Ende August wieder in Dresden ein. Ihre Stimme hatte inzwischen solche Fülle, Glanz und Ausdruck gewonnen, daß ihr Verbleiben im Dresdner Engagement keine Frage mehr war. Es endete unfreiwillig mit der Revolution 1849 zum Vorteil Johannas.

Wilhelmine Schröder-Devrient war über diesen Vorgang, Johanna Wagner allmählich zur beherrschenden Primadonna heranzubilden, außer sich, obwohl Johanna Wagner ihrer berühmten älteren Kollegin eine solch kindliche Verehrung entgegenbrachte, daß sie sogar das Fidelio-Kostüm Wilhelmine Schröder-Devrients bis an ihr Lebensende zur ehrfürchtigen Erinnerung aufbewahrte und nur die Kapp-Wagner-, nicht die Jachmann-Wagner-Geschichtsschreibung etwas von einer Störung des harmonischen Verhältnisses zwischen den beiden Sängerinnen zu berichten gewußt hat, in dem Johanna Wagner die Schülerin, Wilhelmine Schröder-Devrient das nachahmenswerte Vorbild spielte. Aber in den damaligen Auseinandersetzungen um ihre Erhaltung an der Dresdner Bühne sah Schröder-Devrient in dieser verpflichtenden Förderung einen gegen sich gerichteten Schachzug, der Intendanz die Entscheidung über ihre Entlassung zu erleichtern. Sie fand sich bald darauf genötigt, ihr Dresdner Engagement aufzugeben und unter Schlagzeilen nach Berlin zu gehen, nicht ohne klarzulegen, durch Wagner vertrieben worden zu sein, den sie ein Jahr später nach ihrer längst erfolgten Wiederkehr, aber kurz vor ihrem endgültigen Ausscheiden und der Beendigung ihrer Bühnenlaufbahn, nicht zuletzt auch noch wegen seiner neuerlichen Aktivität unbequem fand, mit der sich Wagner um die Mitte 1847 (sicherlich in Wahrung seiner Belange dem aufsässig gewordenen Dramaturgen Gutzkow gegenüber, dessen Tätigkeit er demonstrativ mit seiner vorzüglichen Neuauf-

führung der Gluckschen aulidischen IPHIGENIE zu paralysieren suchte), sehr zum Mißvergnügen der aus ihrer gewohnten Unbesorgtheit gerissenen Sänger, um sinnvolle Operninszenierungen kümmerte.

Schröder-Devrient tat Wagner Unrecht. Wagner schätzte sie über ihren Tod hinaus viel zu sehr, um ein solches Spiel zu treiben. Trotzdem zahlte sie es ihm fürchterlich heim. Alle Gegenbeteuerungen nutzten Wagner nichts. Mit derselben Leidenschaft, mit der sie ihm einst in Liebe und Kollegialität entgegengekommen war, verfolgte sie ihn nun mit ihrem maßlosen Haß: sie holte nach Wagners Darstellung im Frühjahr 1846, also zu einem für ihr Verhältnis mit Johanna Wagner und ihrer verursachenden Eifersucht eigentlich recht späten Termin (der die Frage nahelegte, wie weit sie tatsächlich nach einer unbeeinflußten eigenen Entscheidung handelte) den alten Schuldschein hervor, übergab ihn einem Rechtsanwalt und trieb Wagner in den Bankrott.

Wie weit das finanzielle Todesurteil aus freien Stücken von Wilhelmine Schröder-Devrient über Wagner ausgesprochen wurde, wird kaum noch zu klären sein. Die sexuell wenig beherrschte Frau hatte sich in ein Verhältnis mit einem Oberleutnant v. Döring eingelassen, das zur Ehe führte, aber kurz danach wieder aufgelöst wurde. Die Verfügungsgewalt über ihr Vermögen ließ sich Döring, ein leidenschaftlicher Spieler, schon früh überschreiben; deshalb konnte die Sängerin ihr Versprechen nicht mehr einlösen, die Herausgabe der Wagnerschen Opern mitzufinanzieren. Möglicherweise, ja wahrscheinlich, hatte Döring auch bei der Wagner wirtschaftlich vernichtenden Klage seine Hand im Spiel, so daß die moralische Verantwortung dafür doch eher ihn als die Sängerin anging. Nach der Scheidung von Döring heiratete Schröder-Devrient den livländischen Baron v. Bock. Es war ihr dritter und letzter Mann.

Dank Lüttichaus Vermittlung kam Wagner zunächst aus dem Ärgsten heraus. Die fehlende Summe führte zu der offiziellen Aufforderung, eine genaue Liste seiner Schulden einzureichen, die man über den Hoftheater-Pensionsfonds im August 1846 durch ein zu verzinsendes Darlehen in Höhe von fünftausend Talern abdeckte. Wagner mußte, was er besonders entwürdigend fand, aber ganz in der Ordnung war, eine Lebensversicherung zu Gunsten des Geldgebers abschließen, wodurch er einen Gesamtbetrag von fünf Prozent Zinsen und drei Prozent Prämien der offenbarten Schuldenmasse verlor. Die dadurch entstehende neuerliche Belastung seines Kapellmeistergehaltes bewog ihn, um die Zins- und Tilgungssumme so niedrig wie möglich zu halten, nur jenen Teil seiner Schulden anzugeben, dessen Regulierung unumgänglich geworden war. Natürlich wurde Wagners unangenehme Finanzlage in Dresden bald ruchbar. Der Stadtklatsch bemächtigte sich seiner so ausgiebig, daß Wagner einen gestellten Brief an seinen ärztlichen Freund Dr. Anton Pusinelli schrieb, den dieser am 18. März 1846 mit einem kleinen Kommentar in die PRIVATSACHEN-Rubrik des DRESDNER ANZEIGERS einrücken ließ, um auf diese Weise klarzulegen, daß an dem, was man sich in Dresden an offensichtlich ziemlich weitgehenden Geschichten erzählte, nichts Wahres sei.

Aber Wagner hatte sich nun einmal mit seinem selbstverschuldeten Unglück in die Nähe einiger anderer privatim übelbeleumundeter Dresdner Theatermitglieder begeben, die der Dresdner Gesellschaft bereits dankbarsten Gesprächsstoff boten: der vergötterte Tichatscheck lebte gleichfalls über seine Verhältnisse und reiste schuldengeplagt von Gastspiel zu Gastspiel, um für seine Verpflichtungen wie für seine Neigungen, Glücksspiel und Jagd, herauszuholen, was herauszuholen war, und Wilhelmine Schröder-Devrients Liebesleben war so unbürgerlich-individualistisch, daß die ihr untergeschobenen MEMOIREN EINER SÄNGERIN in den Geruch der sotadischen Spitzenliteratur des 19. Jahrhunderts gerieten und Nachdruck über Nachdruck erfuhren. Auch sie hetzte von einem Gastspiel

zum andern, um den fordernden Wünschen ihres Liebhabers zu genügen, der, wie man sich erzählte, anschließend ihre Einnahmen als gern gesehener Gardeleutnant zu verspielen pflegte. Es war ein Glück für Wagner, daß er einen Teil seines ramponierten Ansehens mit der einzigartigen Aufführung der neunten Symphonie wieder aufzufrischen verstand. Auf jeden Fall aber war er mitgemeint, wenn man 1848 die Liquidierung des Hoftheaters und der Gehälter verlangte, weil die Damen und Herren von der Bühne mit dem ganzen Gehalt nicht und nicht mit dem halben auskommen könnten.

Trotz aller Hilfen blieben die Sorgen, und Mitte 1847 wurde er sogar zu einer Witzfigur. An keiner Stelle hat sich die gnadenlose Unbarmherzigkeit seiner Berliner, Dresdner und Wiener Feinde so offenbart wie in dem angeblich *sehr guten Scherz*, den man sich zu dieser Zeit zuerst in der NEUEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG FÜR BERLIN, dann in der WIENER ALLGEMEINEN MUSIK-ZEITUNG und schließlich in der ABEND-ZEITUNG über ihn erzählte: *Ein componirender Kapellmeister, der den Styl oder Unstyl Berlioz's in die deutsche Oper zu verpflanzen sucht, gab seine erste Oper einem Musikhändler in Verlag, als derselbe noch belle Etage wohnte. Kaum war die Oper ein Jahr heraus, so musste der Verleger eine Treppe höher ziehen. Die zweite Oper des fruchtbaren Componisten trieb den Verleger wieder eine Treppe höher und die dritte Oper noch eine Treppe, so dass er jetzt in der That v i e r Treppen hoch wohnt und die neueste vierte Oper durchaus verschmäht, um nicht unter das Dach zu kommen.* An diesem fragwürdigen Scherz stimmten allein die schwachen Anspielungen auf die nicht allzu hoch eingeschätzten kaufmännischen Fähigkeiten Mesers, der seinen Verlag nicht besonders gut verstand. Im übrigen war diesem Geschäft mit der künstlerischen Isolierung Wagners sowieso vorerst jede Grundlage entzogen, kostete immer neues Geld und brachte nichts ein.

An Wagners chronischer Geldnot änderte sich auch 1848 nichts. Als er die Abonnementskonzerte übernahm, geisterte durch Dresden bald das Gerücht, die Einnahmen flössen Wagner zu, was angesichts der auch öffentlich zu spürenden Erregung über den besten Verwendungszweck dieser Gelder Wagners Ruf weiter abträglich war. Wieder dementierte er. Im ANZEIGER vom 22. April 1848 bestritt er, einen Teil der Einnahmen erhalten zu haben. Seine Mitwirkung bei den Konzerten sei ausschließlich künstlerischer Natur gewesen. Vorangegangen war Wagners Bitte um Gehaltserhöhung und Gleichstellung mit Reißiger, zu der Lüttichau ein berühmt gewordenes Gutachten verfaßte, das in der Wagnerliteratur besonders übel beurteilt worden ist, weil es auf Ablehnung der Wagnerschen Forderungen antrug und nur einen einmaligen Hilfszuschuß befürwortete.

Ueber die devotest wieder angebogene Supplik des Capellmeisters Wagner habe ich in Folgendem mein ohnmassgebliches Gutachten allerunterthänigst zu erstatten. Wagner hat sich leider durch seinen früheren Aufenthalt in Paris eine so leichte Ansicht der Lebensverhältnisse angeeignet, dass er wohl nur durch so ernste Erfahrungen, wie er sie jetzt in seiner bedrängten Lage macht, davon geheilt werden kann, wenn er überhaupt noch aus derselben sich zu retten vermag. Das Glück, welches ihm hier durch die Anstellung als Capellmeister mit 1500 Thlr. Gehalt zu Theil wurde, verstand er nicht zu würdigen und die von vielen Seiten ihm gewordenen, zum Theil übertriebenen Lobpreisungen über sein Talent und Compositionen bestärkten ihn nur noch mehr in seinen überspannten Ideen, so dass er sich ebenso grosse Erfolge und Gewinne von seinen Opern vorspiegelt, wie dem Meyerbeer und anderen Componisten in Paris und London allerdings zu Theil wurden, was aber auf die Verhältnisse in Deutschland nicht anzuwenden ist. Durch eine kostspieligere Einrichtung, als er sie wohl nöthig gehabt, gerieth er gleich anfangs hier in Schulden, und der Wahn, den Gewinn // bei dem Verlegen seiner Compositionen nicht dem Buchhändler zu überlassen, sondern sich selbst zuzuwenden, verleitete ihn, deren Verlag auf eigene Gefahr und Kosten zu unternehmen, wodurch er, da der Absatz nicht von Statten ging und die Anlagen baar bestritten werden mussten, schon damals in die grösste Verlegenheit gerieth. Noch hoffte er

grossen Gewinn von der Aufführung seines Rienzi vorigen Herbst in Berlin, seitdem dies auch missglückte, sieht er sich in der bedrängtesten Lage, die ihm den Muth gegeben, sich unmittelbar an E. K. Maj. zu wenden und um eine Gehaltserhöhung von 500 Thlr. zu bitten.

Auf die Frage nun, ob seine Erhaltung hier von so grossem Werth, ihm so ausserordentlichen Zuschuss zufliessen zu lassen, muss ich allerdings gestehen, dass dies mit dem, was er bisher im Allgemeinen geleistet hat, wohl nicht im Verhältniss zu stehen scheint, jedoch ist ihm nicht abzusprechen, dass in besonderen Fällen, wo es gilt, wie z. B. im vorigen Jahre die Aufführung der Oper, Iphigenie in Aulis, in den jetzigen Abonnementsconcerten etc. er alle seine Kräfte anstrengt und einen Eifer an den Tag legt, der ihm nur zum Lobe gereichen kann, und seinen Verlust beklagen liesse. E. K. Maj. allerhöchster Gnade allein kann es daher nur anheimgestellt werden, ob und in wie fern sein allerunterthänigstes Gesuch ihm gewährt werden könne, in welchem Falle ich es wage, allerunvorgreiflichst in Antrag zu bringen,

»dem Kapellmeister Wagner zur Erfüllung der von ihm erbetenen Summe 300 Thlr., jedoch nicht als Gehaltszulage, die ihn ausserdem dem Capellmeister Reissiger, der viel längere Zeit dient, im Gehalt gleichstellen würde, sondern nur als Gratification zu Regulirung seiner Schulden aus dem Fond der ausserordentlichen Capellausgaben und 200 Thlr. als Zuschuss von dem Gesammtertrage der jährlichen Abonnementsconcerte allergnädigst bestimmt werden dürfe, wenn es von diesem Jahre an bis zu weiterer Allerhöchster Anordnung und nur unter der Bedingung gewährt würde, dass — (hier folgten die angesprochenen Bedingungen, die Prölss nicht abdruckte und deren Wortlaut heute als verloren gelten muß —) *ihm überhaupt aber sofortige gänzliche Entlassung anzudrohen sein dürfte, wenn er sich von Neuem in Geldverlegenheiten stürzt oder die // jetzigen nicht zu reguliren sein sollten, in welchem schlimmsten Falle allerdings nichts übrig bleiben würde, als seine Stelle einzuziehen.«*

In Wirklichkeit konnte Lüttichau nach Lage der Dinge gar nicht anders handeln. Er hatte die Interessen des Königs, erst in zweiter Linie diejenigen Wagners zu vertreten; aber wenn Lüttichau nicht der Meinung gewesen wäre, sich mit diesem Schreiben höchst vorteilhaft für seinen verschuldeten Kapellmeister eingesetzt zu haben, hätte er ihm dieses Befürwortungsschreiben sicherlich niemals zu lesen gegeben. Daß ihn nebenbei die pädagogische Absicht leiten konnte, seinen jungen Kapellmeister in einen Spiegel sehen zu lassen, um ihm die äußersten Grenzen seiner Bewegungsfreiheit zu zeigen und ihn vor weiteren Unbesonnenheiten zu bewahren, widersprach dem nicht. Wagner dagegen war zutiefst empört. Er fühlte sich verhöhnt und erniedrigt, und wenn er später Lüttichau der Rohheit und Unbildung bezichtigte, so ging es wohl kaum um etwas anderes als um diesen Vorfall. Dazu vermerkte Wagner in der Autobiographie MEIN LEBEN: aus der *ungestörten Freundlichkeit*, mit der ihm Lüttichau ihm nach wie vor entgegengekommen sei, habe er entnehmen müssen, *daß der gänzlich ungebildete Mensch gar kein Bewußtsein seiner mir angetanen Schmach hätte.*

Lüttichau wird Wagners Aufregung gar nicht richtig verstanden haben; denn in kameralistischen Angelegenheiten durfte er nur verwaltungsjuristisch, nicht künstlerisch vortragen. Daß Wagner bedeutende Opern komponiert hatte, stand im vorliegenden Falle nicht zur Frage, sondern allein eine Gehaltserhöhung, von der im vorhinein feststand, daß sie in der von Wagner gewünschten Form unmöglich war, sowie um die erhöhte Verschuldung, von der gleichfalls feststand, daß sie aus den zu geringfügigen wirtschaftlichen Nutzungen, die Wagner aus seinen Opern zog, nicht ausgelöst werden konnte. Lüttichau wie der König wußten um Wagners Bedrängnis, sie wußten aber auch, daß Wagner das Opfer einer mißglückten Spekulation geworden und nicht ohne eigene Schuld in diese Lage geraten war. Führte man auf Leichtsinn in der persönlichen Lebensführung, auf Fehleinschätzung der Erträgnisfähigkeit seiner Musik, Überbewertung der eigenen Leistung und auf fehlende Selbstdisziplin, warten zu können, zurück, was sich Anfang 1848 im Wagnerschen Haushalt offenbarte, so schien die Forderung, Wagner

möge in Würdigung der Umstände seine Ausgaben seinen ohnehin nicht kleinen Einnahmen anpassen und sich wenigstens nicht dienstunwillig zeigen, wenn er schon weitere finanzielle Hilfen des obersten Arbeitgebers erbat, keineswegs ungerechtfertigt. Man war in der Tat nicht in Frankreich, sondern in Deutschland, und die Verhältnisse konnten nicht nach sozialen Vorstellungen behandelt werden, die sich erst sechzig Jahre später mit dem Urheberrecht bilden sollten. Wagner darauf aufmerksam zu machen, verstieß nicht gegen die schuldige Achtung vor dem Untergebenen, sondern mußte eher als psychologische Hilfe verstanden werden, den nach wie vor geschätzten Komponisten nicht offenen Auges ins Unglück rennen zu lassen.

Als jahrzehntelang amtierender Generaldirektor des Hoftheaters war Lüttichau zu erfahren, um nicht zu wissen, daß sich die von Wagner gewünschte Gleichstellung mit Reißiger als utopische, weil unzulässige Forderung nicht durchsetzen ließ, falls man nicht geradezu gegen Treu und Glauben alle verwaltungsjuristischen Laufbahnrichtlinien außer Kraft setzen und mit Reißiger einen angesehenen Künstler auf das bitterste kränken wollte, dessen Pflichtbewußtsein, Diensteifer und erfolggekrönte Wirksamkeit außer Zweifel standen. Hätte Lüttichau, wie es Wagner vorschwebte, nur diese Gleichstellungs- und Gehaltserhöhungsbitte befürwortend weitergereicht, wäre eine Ablehnung durch den König zwangsläufig gewesen. Wenn man Lüttichau nachsagte, mit seinen Gesuchen meist Erfolg zu haben, so mußte man die Ursachen dafür richtig deuten: daß er wahrscheinlich immer nur solche Anträge an den König stellte, die er juristisch hinreichend genug begründen konnte, um ihre Ablehnung schwer zu machen. Im Falle Wagner boten sich dagegen auch nicht annähernd überzeugende Argumente an, die eine Gleichstellung Wagners mit Reißiger hätten rechtfertigen lassen. Wollte Lüttichau Wagner trotzdem helfen, so mußte er schon, juristisch gesprochen, eine Hilfskonstruktion entwickeln, um eine verwaltungsjuristisch einigermaßen vertretbare Ersatzlösung anzubieten. Genau das machte Lüttichau.

Dabei ging er von der tatsächlich hinzuerbetenen Summe aus, nämlich von fünfhundert Talern. Er teilte sie in zwei Posten auf und ließ sie von zwei verschiedenen Positionen abbuchen. Damit hatte er die Gleichstellung mit Reißiger vermieden, sofern es um den Buchstaben ging, in der Wirklichkeit aber Wagner doch die fünfhundert Taler verschafft, um die er bat, und zwar schon für das laufende Jahr 1848, während eine Gehaltserhöhung kaum rückwirkend in Kraft getreten wäre. Es hätte Wagner freigestanden — und das spätere königliche Reskript bestätigte das —, denselben Vorstoß für 1849 und folgend zu wiederholen, und ganz sicher entsprach das auch Lüttichaus Plan. Jedenfalls muß sich Lüttichau dem König in dieser Form verständlich gemacht haben, denn das Rescript vom 24. Februar 1848 verordnete eine Gratifikations-Zahlung von dreihundert Talern aus dem für außerordentliche Kapellausgaben bestimmten Fonds und stellte Wagner darüber hinaus in Aussicht, *ihm für den Fall, dass ein gründliches Arrangement seines Schuldenwesens zu Stande kommt und er sich nicht wieder in neue Schulden verwickelt, auch seine Stelle fortwährend mit Fleiss und Thätigkeit zur Zufriedenheit der Generaldirection verwaltet, eine jährliche dergleichen Gratifikation zu gewähren, wogegen Wir uns für den entgegengesetzten Fall wegen der sodann nöthig werdenden Dienstentlassung weitere Entschliessung vorbehalten.* Lüttichau bekam also offensichtlich nur einen Teil seiner Vorschläge beim König durch. Von den zweihundert Talern aus den Überschüssen der Abonnementskonzerte war keine Rede mehr, auch Wagners Selbstbiographie bezeugte nur eine Auszahlung von dreihundert Talern. Trotzdem hatte Lüttichau durchaus freundschaftlich gegen Wagner gehandelt und sein immer wieder, auch von Wagner be-

stätigtes persönliches Wohlwollen für den Komponisten in einer juristischen Verkleidung erneut bestätigt, indem er durch einen Formulierungskniff alle Prestigeschwierigkeiten DE JURE vermieden und DE FACTO bis auf die nicht zugestandene Differenz von zweihundert Talern, mit denen der König die tatsächliche Gleichstellung mit Reißiger vermied und Lüttichaus Pläne, für Wagner dahinzugelangen, durchkreuzte, doch erreichte, was Wagner, weit ungeschickter als Lüttichau, mit seinem Gleichstellungsanspruch niemals zu erreichen gelungen wäre; denn die geforderte Gleichstellung mit Reißiger bildete für Wagner doch nur den Vorwand, ein höheres Gehalt zu beziehen, um aus seinen Schwierigkeiten herauszukommen. Ging es ihm weniger um die Ehre als um die Taler, so konnte es ihm letzten Endes gleichgültig sein, unter welcher verwaltungsjuristischen Konstruktion ihm Lüttichau die Gehaltserhöhung von dreihundert Talern verschaffte — denn auf eine Gehaltserhöhung lief die Sache denn doch hinaus, nachdem man Wagner im königlichen Reskript die Gratifikationsbitte auch für die nächsten Jahre zu stellen geradezu in den Mund legte! Wagner selber hat trotz seiner Empörung über die Art des Verfahrens den harten finanziellen Kern des Vorganges keineswegs anders als im Sinne Lüttichaus verstanden und, wie es scheint, sogar bewußt übertreibend mißverstanden; denn als er, wahrscheinlich um die Mitte des Jahres 1848, eine vermutlich von Reißiger stammende schriftliche Glosse zu seinem Reorganisations-Entwurf mit einem eigenen handgeschriebenen Kommentar zu paralysieren suchte, gab er sein festes Gehalt mit 1800 Talern statt, wie es richtig gewesen wäre, mit 1500 Talern an und behauptete überdies, ihm sei *unter gewissen Bedingungen noch eine jährliche Gratification von 300 r. Th. zugestanden worden,* so daß, wie es jetzt aussah, mit in Summa 2100 Talern seine Bezüge sogar über denen Reißigers zu liegen schienen. In Wirklichkeit setzte Wagner wieder einmal wie so oft in seinem Leben das Mögliche mit dem Tatsächlichen gleich: sein Gehalt betrug 1500, nicht 1800 Taler, die ihm unter Bedingungen zugebilligte, allerdings nur einmal ausgezahlte, weil im September 1848 schon wieder entzogene Gratifikation 300 Taler, während weitere Summen in Gestalt von Konzerterlös-Anteilen nie an ihn gelangten (zumal in der Konzertsaison 1848/49 Reißiger, nicht Wagner dirigierte, und sein eigener Erlös von 40 Talern 1848 sowieso unkollegiale Gaben an ihn erledigte) und sich im Auszahlungsfalle ohnehin nur auf 200 und nicht auf 300 Taler hätten belaufen sollen. Am Ende des Jahres 1848 nahm Wagner demnach aus seinem Amt nicht 2100 Taler, ja nicht einmal mehr 1800 Taler ein, sondern wie eh und je sein festes Gehalt von 1500 Talern.

Allein Lüttichaus Vorgehen hat Wagner gründlich mißverstanden. Indem Lüttichau nur niederschrieb, was sich sowieso fast jedermann in Dresden dachte, schuf er doch erst die Voraussetzungen für eine wirksame Hilfe in Wagners Sinne. Was Lüttichau in seinem Schreiben über Wagner ausführte, entsprach Wort für Wort dem internen und öffentlichen zeitgenössischen Wagnerbild vom glücklosen Komponisten außerhalb Dresdens, mit Erfolg in Abonnementskonzerten, Gluckbearbeitungen und Opern auf der Heimatbühne, der sich selbst überschätzte, die deutschen Opernverhältnisse mit falschen Augen sah und über seine wirtschaftlichen Möglichkeiten lebte — ein Talent, kein Genie! Lüttichau mag stolz gewesen sein, wenigstens dreihundert Taler durchgebracht zu haben, anders hätte er Wagner nicht sein Befürwortungsschreiben vorgelegt. Auf dessen sichtliche Empörung antwortete Lüttichau charakteristischerweise mit dem berechtigten Hinweis, das Geld, um das es ihm gegangen sei, stehe ihm doch jetzt zur Verfügung. Lüttichau hatte, das ließ selbst noch Wagners verderbte Wiedergabe der Angelegenheit durchklingen, Anerkennung, nicht Tadel erwartet, und er ist sicherlich auch der Meinung gewesen,

Wagner müsse an der Art des königlichen Reskriptes das zwischen den Zeilen versteckte, immer noch außerordentliche Wohlwollen des Königs heraushören, durch strenge Anmahnung bei tätiger Hilfe die amtliche und damit private Katastrophe im Hause Wagners zu verhindern. Lüttichau hat Wagner wahrscheinlich mehr Distanz zum eigenen Problem zugetraut. Genutzt hat diese Aktion, Wagner auf den Boden der Wirklichkeit herunterzuholen, nichts. Im Gegenteil, Wagners verletztes Ehrgefühl suchte sich endgültig außerdisziplinäre Ventile und zerstörte auf diese Weise die letzten bürgerlichen Bindungen.

Man konnte sich Wagners Lage nicht unangenehm genug vorstellen. Ganz Dresden muß über ihn geklatscht und gelacht haben. Da lief der nächst Reißiger höchstdotierte königliche Musikbeamte mit einem halben Ministergehalt Einnahmen durch die Straßen und erhielt allen Ernstes als »Bedürftiger« ein Darlehen aus dem Hinterbliebenen-Fonds für arme Musiker, Witwen und Waisen, kassierte Gratifikationen und sollte auch noch den Löwenanteil der von der Kapelle erspielten Einnahmen aus den Abonnementskonzerten zugestanden bekommen. Das war Wagners groteske Situation vor Mitte 1848. Sein Leben muß das reinste Spießrutenlaufen gewesen sein, und die Wagners hatten allen finanziellen Grund, seit Ostern 1847 ihre Wohnung etwas weiter weg vom Stadtkern und bescheidener aufwendig in der wenig belebten Friedrichstadt zu nehmen.

Als Wagner 1842 nach Dresden kam, fand er zunächst in der Töpfergasse 7 möblierte Unterkunft. Seit dem 25. Juli 1842 wohnte er an der Johannes-Allee mit Eingang von der Waisenhausgasse 5 her; dafür zahlte er zwölf Taler Miete, was ihn in seinen damals bescheidenen Verhältnissen ein recht hoher Preis dünkte. Im November übersiedelte er in die Marienstraße 9. Ihre erste eigene Wohnung bezogen die Wagners im Herbst 1843. Sie lag im feinsten, d. i. teuersten Teil der Dresdner Innenstadt, in der Ostra-Allee 6, und kostete den stolzen Betrag von zweihundertzwanzig Talern. Dort lebte Wagner mit kleineren Landaufenthaltsunterbrechungen dreidreiviertel Jahre lang äußerst vornehm bis Ostern 1847. Dann nötigte ihn seine angespannte Finanzlage zu drastischen Einsparungen auch bei den Mietausgaben. Er vertauschte die Wohnung in der Ostra-Allee zu Ostern 1847 mit dem Marcolinischen Palais in der Friedrichstadt (Friedrichstraße 20) und sparte an der neuen Jahresmiete einhundertzwanzig Taler, also mehr als die Hälfte des bisherigen Zinses. Der Wechsel war für die Familie Wagner nicht allzu schmerzlich, weil zur neuen Wohnung ein allerseits als besonders herrlich gepriesener großer Garten gehörte.

Mit was für Hoffnungen war Wagner sechs Monate vor seinen neuerlichen Gehaltsauseinandersetzungen nach Berlin aufgebrochen! Damals wäre er ohne weiteres bereit gewesen, die gewissen Dresdner Spatzen für die unsicheren Berliner Tauben hinzugeben. Alle Verhältnisse gerieten Wagner in seiner vorurteilsvollen Sicht wirklichkeitsfremd und rosarot schief (auch wenn man seine Gewohnheit berücksichtigte, in Briefen an seine Frau Tatsachen in leuchtenderen Farben zu malen als sie der Wirklichkeit entsprachen, sei es um Minna aufzumuntern und weiter an ihn glauben zu machen, sei es um sich selbst nach Neigung und Hoffnung zu offenbaren). Die Dresdner RIENZI-Inszenierung sollte auf einmal nichts mehr gegen die bevorstehende Berlin-Inszenierung gewesen sein. Unter Seitenhieben auf Dresdner Einstudierungspraxis lobte er die Arbeitsmoral seiner Berliner Mitwirkenden, um damit alles in Frage zu stellen, was sich Dresdner Sänger während der ehemaligen RIENZI-Einstudierung auch nach seiner eigenen Meinung an Verdiensten erworben hatten. Vor Bötticher verblaßte Dettmer zum *Esel*, selbst Johanna Wagner wirkte ihm *ziemlich plump*, verglich er sie mit Frau Köster, die für den Adriano *fast zu gut* sein sollte. Wagners Euphorie kannte keine Grenzen, er schwebte wie auf Wolken, aus denen ihn nicht einmal Pfisters offensichtliche Rollenunfähigkeit herunterlockte. Erst Jahrzehnte später, als er endgültig zu sich und zu Berlin Abstand wahrte, gestand er ein, über Pfister *zu einiger*

Illusion geraten zu sein, und verwarf die Aufführung trotz vortrefflicher Szenerie, Chor, Ballett und Nebenpartien, *weil nur das Unwesentliche meiner Arbeit in die Augen und Ohren, nicht aber das Wesentliche in die Empfindung hatte fallen können.* Damals jedoch trübte ihm auch nicht die Enttäuschung über den wegen der Heiserkeit der Sängerin Tuczek verschobenen Erstaufführungstermin, der nun nicht mehr die den Komponisten auszeichnende Festaufführung seiner Oper zu des Königs Geburtstag bildete, die gute Laune; *denn — der König kommt an seinem Geburtstage nie in's Theater, u. zudem wird Prolog etc. gehalten, was die Vorstellung noch um 1 halbe Stunde länger macht!! Das ist mir // also eigentlich nicht sehr verlockend!* Wie täuschte er sich in Wahrheit über seinen wirklichen Einfluß auf die Berliner Verhältnisse und über die hintergründige feindselige Geschicklichkeit Küstners hinweg *(Uebrigens überzeugte ich mich, daß mir gegenwärtig hier ein gränzenloser Einfluß zu Gebote steht; Alle versicherten mich, // der Befehl des Königs sei so kathegorisch, daß ich Alles verlangen könnte, was ich Lust hätte, — u. Küstner mir parieren müsse, wie ich wollte: sobald er mir in irgend etwas zuwider wäre, hätte ich nur sogleich zum Hausminister, Fürst Wittgenstein, zu gehen, — ja, ich brauchte ihm nur damit zu drohen.* —), der alles daransetzte, Wagners instanzenumgehendes Intrigenspiel zu durchkreuzen und die Niederlage für Wagner dadurch nur um so empfindlicher zu machen; wie bald strafte die Wirklichkeit seine Hoffnung, nichts bezahlen zu müssen und die Entschädigung in die eigene Tasche stecken zu dürfen, Lügen, rächte sich das voreilige *Hier leben wir auf Königl. Preußische Unkosten!*, mit dem er Minna nach Berlin einlud. Niemand gehorchte ihm, niemand dachte daran, ihm etwas zu bezahlen und Champagner und gutes Essen für ihn zu berichtigen; helfen wollten ihm nur einflußlose Freunde. Da erst, als aus dem unangenehmen physiologischen Schnupfen, der ihn in Berlin gequält hatte, ein noch viel unangenehmerer moralischer Schnupfen geworden war, bequemte er sich widerwillig den Tatsachen an. Berlin dachte sich Wagner als ein neuer Anfang in seinem Leben, Ehre, Geld und Freiheit von den immer drückender erfahrenen Dresdner Amtspflichten schienen sich ihm anzubieten! Wenn die Zeitungen wissen wollten, Wagner bewerbe sich in Berlin um eine Kapellmeisterstelle, so mochte das trotz Wagners eilfertigem brieflichen Dementi glaubhaft sein. Wie gerne hätte er damals Dresden mit Berlin vertauscht, denn was er Hiller gegenüber abstritt, deutete er seiner Frau gerade an: die verschwiegene Hoffnung auf eine baldige Übersiedlung nach Berlin. Aber statt in die erträumte Freiheit, wie sie ihm vorschwebte, kehrte er in sein als Käfig empfundenes Amt zurück; statt Ruhm brachte er eine durch die Dresdner Presse ordentlich verbreitete Niederlage mit; statt Gold handelte er sich neue Schulden ein, die zu den alten, nicht beglichenen als weitere Bürde hinzukamen.

Wagners tiefe innere Beschämung offenbarte sich noch Jahrzehnte nachher in den falschen zeitlichen Zuordnungen, die er der Angelegenheit in seiner Autobiographie gab. Dort stellte er sein damaliges Gehalt tatsächlich als dürftig hin und die erbetene Erhöhung als mäßig; sodann verlegte er die unerquicklichen Streitigkeiten in das ausgehende Jahr 1847 statt ins Frühjahr 1848. Bestätigte Wagner noch gegen seinen Willen die auf den Erfolg erpichte taktische Absicht seines Intendanten, wenn er in seinen Rückerinnerungen schrieb: *. . . dem von ihm wahrgenommenen üblen Eindruck auf mich suchte er augenblicklich dadurch vorzubeugen, daß er mir sagte, mein Wunsch sei ja erreicht, die sofort mir zufallenden 300 Taler könnte ich zur Stunde an der Kasse erheben,* so stimmte an der weiteren Darstellung kein Wort: *Auch Herr v. Lüttichau schien es sich angelegen sein zu lassen, einigermaßen wieder mein Zutrauen zu gewinnen;*

ich glaubte mir aus seiner ungestörten Freundlichkeit entnehmen zu müssen, daß der gänzlich ungebildete Mensch gar kein Bewußtsein seiner mir angetanen Schmach hätte. Er kam auf die in meinem zurückgewiesenen Orchestermemoire vorgeschlagenen Orchester-Konzerte zurück, um mich zu bestimmen, solche Musikaufführungen als von der Direktion, nicht aber vom Orchester selbst ausgehend, im Theater einzurichten. Nachdem ich zunächst ausgewirkt, daß die Einnahmen davon dem Orchester zufallen sollten, ging ich gern an die Ausführung des Projektes. Es war schlecht möglich, daß der Intendant Wagners Wohlgefallen für die zugeworfenen 300 Taler damit erkaufte, ihn Abonnementskonzerte dirigieren zu lassen; denn eben diese Abonnementskonzerte bildeten eines der künstlerischen Alibis, auf die sich Lüttichau dem König gegenüber berief, um die Forderung durchzubringen. Anders als es Wagner erzählte, folgten die Abonnementskonzerte nicht den Auseinandersetzungen um die Gehaltserhöhung, sondern diese spielten, als die Vorbereitungen zu den Symphonie-Abenden längst abgeschlossen waren, die ersten beiden Konzerte schon stattgefunden hatten (22. Januar und 12. Februar 1848) und das dritte und letzte kurz bevorstand (8. März; Lüttichau befürwortete unter dem 8. Februar, die Antwort des Königs stammte vom 24. Februar 1848).

Wagner reagierte, wie es seine Weise war: extrem. Schon vollgepackt mit Sorgen, in einem Gefühl, nicht mehr recht weiter zu wissen, aber doch schon mitten in den Vorbereitungen zur LOHENGRIN-Uraufführung, trat die Katastrophe ein — es war die Politik, die Wagner umbrachte. Er hielt seine Rede vor dem VATERLANDSVEREIN Mitte Juni 1848, und die Folgen stellten sich prompt ein: auf einen Wink vom Hof her setzte man den schon zur Uraufführung in Angriff genommenen LOHENGRIN ab, und die Gläubiger kündigten ihm aus Angst vor der drohenden Entlassung des verschuldeten Kapellmeisters die geliehenen Kapitalien, um ihr Geld zurückzubekommen, ehe es zu spät war. Dabei werden die politischen Meinungsverschiedenheiten mitgespielt haben, indem man den erklärten Aufrührer nicht länger mehr glaubte auch noch mit Krediten unterstützen zu dürfen.

Wagners Auftreten war von Überzeugung, Erbitterung, Ehrgeiz und Rechtfertigung am falschen Ort diktiert worden; jetzt kam, vulgär gesprochen, das dicke Ende nach. Unter einem Wust von öffentlichen Beschimpfungen mußte er Teile seiner Rede zurücknehmen, sich amtlich verantworten und zeitweise nach Wien in die Verbannung gehen; und er mußte vor allen Dingen wieder neues Geld schaffen, um die aufgekündigten Kapitalien zu ersetzen. Das Geld kam nicht. Er rief an, was anzurufen war. Selbst sein alter Freund seit den Tagen der DRESDNER LIEDERTAFEL, Dr. Anton Pusinelli, der an der Grenze des ihm noch Möglichen stand und die Freundschaft mit Wagner retten wollte, ohne sich selbst dabei zu ruinieren, antwortete ihm durch den Anwalt, um auf diese Ebene zu beschränken, was die private nicht zerstören oder belasten sollte. Eduard Devrient verzeichnete am 14. Juli 1848 in seinem Tagebuch: *Man sagte mir von Kapellmeister Wagners bedrängter Lage, die ich so nicht gekannt. Wie solch ein Phantast sein Leben zerstört!*, und am 23. Juli, nachdem er zwei Tage zuvor auf einen Wiener Brief Wagners hin dessen Frau aufgesucht hatte: *Besuch von Kapellmeister Wagner. Er zeigte mir seine trostlose Geldverwicklung; ich sehe nur den Ausweg einer offenen Insolvenzerklärung.* In seiner Not bot Wagner alle Partituren samt Rechten und Nutzungen an. RIENZI, HOLLÄNDER und TANNHÄUSER für zweitausend Taler zu erhalten war das größte Musikaliengeschäft des Jahrhunderts; aber Breitkopf & Härtel, seinerzeit von Mendelssohn falsch beraten und durch die negative Berlin-Berichterstattung sicher in ihrer unguten Meinung über Wagner weiter bestärkt, lehnten ab. Wagner mußte verschleudern, was

ihm blieb. Sechs Jahre später hätte sich der Selbstverlag glänzend gerechtfertigt gehabt. Sechs Jahre später spielte man Wagner auf über fünfzig Bühnen. Da war es für ihn zu spät. Das verhängnisvolle politische Finale hatte allem ein Ende bereitet.

Zweites Kapitel

Das politische Finale

I. Zur sächsischen Lage 1848/49

Gegen 1848 war Sachsen ein vor Leidenschaft berstendes Land, dessen politische Widersprüche keinen Einwohner unberührt ließen. Die wirtschaftliche Not hatte unvorstellbare Ausmaße angenommen. Noch waren die Schäden der entsetzlichen Hochwasserkatastrophe von 1845 nicht beseitigt — die Elbe erreichte damals für Jahrzehnte ihren höchsten Hochwasserstand —, als Mißernten und konjunkturelle Rückschläge einsetzten und das kleine fleißige Land aufs schwerste heimsuchten. Die Maßnahmen, zu denen man greifen mußte, um nur das nackte Überleben zu retten, wirkten fast schon grotesk. Man verbot bspw. den Verkauf frischen Brotes, weil abgelagertes, durchgetrocknetes Brot einen höheren Sättigungsgrad erzielte. Man konstruierte neue Backöfen, gab Armenbrot von besonders minderer Qualität aus und empfahl im DRESDNER ANZEIGER die Zubereitung von Maikäfersuppen und gewann damit dem Maikäferplagejahr 1848 wenigstens noch gastronomische Reize ab. Zu den wirtschaftlichen Nöten, die der Regierung kaum zur Last gelegt wurden, traten nicht minder schlimme geistige. Aus dem Schoß des JUNGEN DEUTSCHLAND hatte sich nach mancherlei Häutungen in der fünften Ableitung politisch radikale Minderheiten gebildet, die kommunistisch oder republikanisch dachten. In den politischen Mitteln waren sie nicht gerade wählerisch. Sie kämpften gegen Monarchie und Kirche aller Bekenntnisse und drängten so geschickt auf die Redaktionssitze, daß sie bald den gesamten Presseapparat mit wenigen Ausnahmen in die Hand bekamen — sogar die staatliche LEIPZIGER ZEITUNG blieb nicht unberührt davon! — und mit seiner Hilfe gegen die Außenpolitik der Regierung und vor allem gegen den herkömmlichen Staatsbegriff wetterten. Die stärkste Waffe dieser Gruppen war der aufblühende Nationalismus, der zu hartnäckig auf ein einheitliches deutsches Kaiserreich drängte, um nicht Konflikte zu erzeugen; denn Preußen war zu mächtig, um sich unter einen von Österreich kommenden Kaiser zu beugen, und Österreich, das bis vor knapp vierzig Jahren den Kaiser gestellt hatte, dachte nicht daran, den Kaiserprimat einem preußischen Herrscher abzutreten. Während die Bevölkerung eine Beseitigung der Landesgrenzen oder besser der Landesbeschränkungen forderte, ließen die politischen Realitäten, also die ungünstige Machtverteilung im späteren Reiche keine eindeutige und vor allem keine schnelle Lösung zu. In diesem Konflikt bereitete sich die Revolution vor, während die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse nur bedingt eine Rolle spielten. Wohl glaubte man mit dem großen Reich auch die wirtschaftlichen Nöte beseitigt, weil man der nationalen Vernachlässigung ohnehin die Schuld an der ständigen Rückwärtsentwicklung, gemessen an den Leistungen Frankreichs und Englands, gab. Als dann die Frankfurter Bundesversammlung die Einheit Deutschlands proklamierte und zur Verwirklichung des Planes nur noch der fürstlichen Unterschriften bedurfte, trat der Streit in sein vorletztes Stadium. Eingedenk der politischen Sachlage wollte der König nicht unterschreiben, bevor nicht jene Staaten zugestimmt hatten, auf die allein es ankam: Preußen und Österreich. Man

Dresdner Anzeiger vom Donnerstag (Samstag), dem 11. (13.) Mai 1848, Nr. 156 (158), S. 21a—21b (18a—18b), 3. (2.) Beilage, Rubrik ‚Oertliches'

Maikäfersuppen, ein vortreffliches und kräftiges Nahrungsmittel.

Der Geheime Medicinalrath D. Schneider in Fulda sagt (in dem von mir und dem D. Martini herausgegebenen Magazine für die Staatsarzneikunde Bd. 33. S. 403) darüber folgendes:

„Man sollte nicht glauben, daß der gemeine Maikäfer (*Melontha vulgaris Fabr. Scarabeus Melontha Linn.*), welcher oft eine verderbliche Landplage ist, eine so gute Suppe liefern könnte, wie solche wirklich von ihm gewonnen, hier von Vielen bereitet und mit Vergnügen gegessen wird.

Die Maikäfersuppe wird bereitet, wie jene der Krebse. Die Käfer, von welchen man 30 Stück auf eine Person rechnet, werden, so wie sie gefangen sind, gewaschen, dann ganz in einem Mörser gestoßen, in heißer Butter hart geröstet und in Fleischbrühe aufgekocht, fein durchgeseiht und über geröstete Semmelabschnitte angerichtet. Ist die Bouillon auch schlecht, so wird sie doch durch die Kraft der Maikäfer vorzüglich und eine Maikäfersuppe, gut bereitet, ist schmackhafter, besser und kräftiger, als eine Krebssuppe, ihr Geruch ist angenehm, ihre Farbe bräunlich, wie die der Mai-// käferflügel. Nur Vorurtheil konnte dieses feine und treffliche Nahrungsmittel, namentlich für sehr entkräftete Kranke, diesen entziehen und ist das Vorurtheil dagegen einmal besiegt, so wäre diese Suppe eine gute Acquisition für Hospitäler und Kasernen, wo sie, auch ohne Bouillon, mit Wasser bereitet, herrliche Dienste thun wird, und ich sehe gar nicht ein, warum man die Maikäfer bis jetzt so verachtet hat und noch verachtet. Sehen sie ekelhafter aus, als Schildkröten, aus welchen die so berühmten und theuren Kostsuppen bereitet werden? Alle Gäste, welche bei mir, ohne es zu wissen und ohne es zu erfahren, Maikäfersuppen genossen haben, verlangten doppelte, ja dreifache Portione! – Will man täuschen, so thut man zu benannter Käfersuppe einige Krebse, ihre Farbe wird dann roth und die Suppe passirt für die vorzüglichste Krebssuppe, besonders wenn sich in derselben noch einige Krebsschwänze befinden. Zu bemerken ist noch, daß, da die Käfer, wie sie sind, gewonnen werden, man jene nicht so liebt, welche das Laub von Eichenbäumen gefressen haben, weil sie einen gastringirenden Beigeschmack geben; auch müssen sie lebend und frisch vom Baume hinweggenommen werden. Die Maikäfersuppen haben durchaus keine irgendwie nachtheilige Nebenwirkung, sondern sind bloß ein herrliches Nahrungsmittel. – Der Hirschkäfer (Schröter, Hornschröter, *Lucanus Cervus Linn.*) soll zu solchen und noch kräftigeren Suppen dienen."

Ich halte es für nicht unpassend dieß gerade jetzt, wo wir einen so großen Ueberfluß an Maikäfern haben, dem hiesigen Publicum zur etwaigen Beachtung mitzutheilen.

Siebenhaar.

Maikäfersuppe.

Oekonomen haben häufig die Erfahrung gemacht, daß die Hühner, wenn sie zuviel Maikäfer fressen, sterben. Erst voriges Jahr habe ich aus dem Munde eines solchen die Erzählung mit angehört, daß seine sämtlichen Hühner umgekommen wären, weil man ihnen die von den Bäumen geschüttelten Maikäfer als Futter vorgeworfen habe. Es wäre da-// her sehr wünschenswerth, wenn die, welche Erfahrungen hierüber gemacht haben, diese bekannt machten; bis dahin aber sei man mit dem Genuß der Maikäfersuppe vorsichtig. Uebrigens sind die Maikäfer wie die „Maiwürmer" (*Aulae majalis* und *prascarabeus*) und die Cantharіden (*Zytta vesicatoria*) als Harn treibende Mittel bekannt, nur sind die erstern in dieser Beziehung weit schwächer wirkend als die letztern. Es können also solche Suppen mindestens denen nachtheilig werden, welche sehr reizbare Nieren besitzen. Hierbei ist es jedoch klar, daß die nachtheilige Wirkung, welche die Maikäfer ausüben können, durch das Kochen beseitigt wird, da der wahrscheinlich nachtheilige Bestandtheil (Cantharidie?) erhitzt flüchtig sein könnte, doch ist alles dies einer genauern Prüfung zu unterwerfen, ehe man die Maikäfersuppe in allgemeinen Gebrauch zieht.

D. Enzm.

mochte es bedauern, daß Friedrich August, vor allem von Herzog Johann beeinflußt, dem unbedingtesten Verfechter der Trias-Idee, die zwischen den Großmächten Preußen und Österreich einen starken dritten Komplex verbündeter deutscher Staaten zu errichten gedachte, nicht bereit war, den Vorreiter in einer politisch ziemlich aussichtslosen Situation zu spielen: daß sein Standpunkt zu rechtfertigen sei, ließ sich trotz aller Empörung nie ganz leugnen.

Zu dieser Zeit bildeten sich auf dem radikalen Flügel zwei Gruppen. Die eine wollte weiterhin diplomatisch vorgehen und auf Zeit und steten Druck hinarbeiten, die andere zog die Gewalt vor, den König zur Unterschrift zu zwingen, falls er nicht freiwillig und schnell unterzeichne. Gegen alle Vernunft setzte sich die radikale Gruppe durch. Der König floh, das Zeichen zum Aufstand war damit gegeben, die Regierung zog sich zurück, die Aufständischen besetzten die Schlüsselpositionen und bildeten eine provisorische Regierung, die bald unter den Einfluß des russischen Anarchisten Bakunin geriet, der sich als steckbrieflich Verfolgter unter falschem Namen in Dresden aufhielt (und mit Wagner anfreundete — die Verbindung zwischen Bakunin und Wagner zählte zu den Untergrund-Geheimnissen von 1848/49; Devrient hat von der Anwesenheit Bakunins offensichtlich keine Kenntnis gehabt oder sich gescheut, darüber in seinem Tagebuch Aufzeichnungen zu machen). Damit war der Bündnisfall gegeben. Preußische Truppen rückten ein, und nach heftigen Kämpfen, in denen sich die sächsische Preußenabneigung mehrfach bitter Luft machte, wurden mit der Zerschlagung der radikalen Gruppen auch alle liberalen Errungenschaften suspendiert, die man mit dem Kabinett Oberländer endlich erhalten hatte. Das Schlimmste an dieser Revolution war somit ihre Überflüssigkeit.

Die Reformbestrebungen verbuchten doch schon im Laufe des Jahres 1848 mannigfache Erfolge. Der König hatte die verhaßten Räte entlassen und ein neues Kabinett gebildet, das der Volksliebling Oberländer leitete. Er begann eine große Zahl politischer Aktionen ins Leben zu rufen, aus deren geglücktem Aufbruch zu erkennen war, daß man mit Ausnahme einer sofortigen Unterschrift des Königs unter die Anerkennungsurkunde im Sinne des Frankfurter Parlaments zur Reichsverfassung nach und nach alle politischen Änderungen erhalten werde, auf die man seit Jahren drängte. Auch die Zensur fiel. All diesen hoffnungsvollen Ansätzen bereitete die gescheiterte Revolution ein jähes Ende. Indem bramarbasierende anarchistische intellektuelle Wirrköpfe und politische Reformschwärmer ohne Realitätsbewußtsein die Geschicke des Landes in die Hände bekamen, wurden alle sich anbahnenden Hoffnungen auf echte Demokratie für fast ein Jahrhundert vernichtet. Hatte man die gesellschaftlich bedingte Abneigung des damaligen Bürgerstandes gegen den abgeschirmten Soldatenstand und auch die Allianz zwischen streitbarem Bürgertum und führungsbefähigter revoltierender Akademikerschaft richtig einkalkuliert, so konnte man zumal bei der zahlenmäßigen Überlegenheit der Aufständischen und den Zuzügen, die sie aus Österreich und Preußen erhielten, das sächsische Militär, dem die eigene Sache selber nicht ganz geheuer war, verhältnismäßig leicht schlagen.

Die militärische Entwicklung zielte sowieso auf die Genietruppen hin, also auf Pioniere und technische Waffen, in deren Bedienung das Bürgertum den unbedingten Monarchisten alter Schule überlegen war, weil sie ein polytechnisches Studium voraussetzte, das Deutschlands standesbewußte Aristokraten meist ablehnten. So baute das Bürgertum die neue Militärmacht auf, während es die Aristokratie mehr mit der allmählich anachronistisch werdenden Reiterei hielt. Eine statistische Aufgliederung des sächsischen Offizierskorps der vierziger Jahre bietet dafür ein anschauliches Bild. Sie zeigt die allmähliche Zerbröselung adliger Vorrechte, mit der sich eines der gesellschaftlichen Hauptprobleme des 19. Jahrhunderts, der Kampf des gebildeten Bürgertums gegen den unzulässig,

weil durch keine herausragenden Leistungen mehr bezeichneten privilegierten Adel, auf fast kaltem Wege löste: der Prozentsatz bürgerlicher Offiziere, der beim stolzesten Teil der Truppe, beim Garde du Corps, praktisch bei Null lag, stieg nach Gattungen von Gardereiterei und Gardeinfanterie über Linientruppen zu den Genieeinheiten in einem zur aristokratischen Stellenbesetzung reziproken Verhältnis an. Wanderer überlieferte für 1846 eine Teilstatistik über den Anteil der bürgerlichen Offiziere bei Stab, Kavallerie, Infanterie, Artillerie und Ingenieurcorps. Danach verfügte die sächsische Armee im Jahre 1846 über 78 aktive Stabsoffiziere, von denen 25 bürgerlich waren, aber keinen höheren Rang als Oberst bekleideten. Die bürgerlichen Offiziere, meist Soldaten noch aus den Freiheitskriegen, stellten also keinen General. Unter den 96 Reiteroffizieren vom Rittmeister abwärts bis zum Junker gab es nur 5 Bürgerliche, unter den 284 Offizieren der Fußtruppen gleicher Rangordnung immerhin schon 79, unter den 76 Artillerie- und Ingenieurcorps-Offizieren dagegen 66 Bürgerliche. So sprachen die schnell konstruierten Geschütze und Bomben der Freiberger Akademisten im Aufstand 1849 ein für das sächsische Militär verhängnisvolles Wort mit. Die Freiberger leisteten auf diese Weise ihrer seit Jahren genährten Abneigung gegen das kastenmäßig abgesonderte Berufsmilitär mit gut gerichteten Waffen Genüge. Sempers wenige Barrikaden waren zudem die besten, die es je in einem Bürgerkrieg gab: sie waren uneinnehmbar und mußten auf dem Wege von Häuserdurchbrüchen umgangen werden.

Die politischen Folgen dagegen waren weniger gut durchdacht. Schon vor dem Aufruhr stand Preußens Eingreifen als imponderable Größe zur Frage; deshalb glaubte man in Regierungskreisen an eine größer angelegte Verschwörung, die Herde auch in Berlin und in Wien bilden wolle, um die regulären Truppen bis zur erfolgreichen Beendigung des sächsischen Spuks zu binden. Ein militärischer Sieg, sofern eine frühzeitige politische Lösung nicht gelang, über die vereinigte Gesamtmacht der preußischen und sächsischen Streitkräfte, also ggf. auch noch unter Zuzug der gegen Dänemark eingesetzten sächsischen Truppenkontingente, war aber selbst bei günstigstem Verlauf der kriegerischen Dresdner Ereignisse so gut wie ausgeschlossen.

II. Wagners rhetorische Aktivitäten

1. Dresdner politische Vereine

Als die liberalere Gesetzesauslegung des Kabinetts Oberländer die Bildung politischer Vereine zuließ, führte die mit Politik geradezu geschwängerte Atmosphäre auch in Dresden nach dem Vorbild anderer Städte unverzüglich zur Gründung zweier sich erbittert bekämpfender Organisationen: des DEUTSCHEN VEREINS und des SÄCHSISCHEN VATERLANDSVEREINS. Im DEUTSCHEN VEREIN sammelten sich die Anhänger der Monarchie und eines gemäßigten Liberalismus, im VATERLANDSVEREIN trafen sich Kommunisten, Demokraten und Republikaner mit dem fernen Ziel einer Abschaffung des Königtums und einer ggf. gewaltsamen Veränderung der bestehenden Rechtsordnung. Der DEUTSCHE VEREIN setzte sich vorwiegend aus der besseren Dresdner Gesellschaft zusammen, der VATERLANDSVEREIN war die Zufluchtsstätte vor allem von Advokaten und Journalisten und natürlich der revolutionsfreudigen Unterschichten. Zum DEUTSCHEN VEREIN bekannten sich die beiden Wagnerfreunde Eduard Devrient und Dr. Anton Pusinelli, zum VATERLANDSVEREIN August Röckel und Richard Wagner. Vor dem VATERLANDSVEREIN hielt Wagner am 14. Juni 1848, angeblich weniger aus freien Stücken als auf Drängen seiner Freunde, eine Rede, deren lokales publizistisches Echo im DRESDNER ANZEIGER alle Erwartungen bzw. Befürchtungen übertraf und Wagner über Nacht eine zusätzlich anrüchige Berühmtheit verschaffte.

2. Wagners Rede vom 14. Juni 1848

Die in einem fürchterlichen Genossen-Ton stilisierte und im Schwulst fast ertrinkende Ansprache Wagners vor dem SÄCHSISCHEN VATERLANDSVEREIN, besser Verlesung eines vorbereiteten Aufsatzes WIE VERHALTEN SICH REPUBLIKANISCHE BESTREBUNGEN DEM KÖNIGTHUME GEGENÜBER? vom 14. Juni 1848, der einen Tag später als Extra-Blatt des DRESDNER ANZEIGERS erschien und dort anonym als von einem Mitglied des VATERLANDSVEREINS stammend ausgegeben wurde, forderte die Verschmelzung der beiden Kammern zu einem einzigen Parlamente, um die Standesunterschiede verschwinden zu lassen, Zuteilung des Stimm- und Wahlrechts an jeden volljährigen, im Lande geborenen Bürger, die Zusammenfassung des Berufssoldatentums und der Landwehr (Kommunalgarde) zu einer standesfreien Volkswehr, die Abschaffung des Geldes, vor allem der Zinsen, bzw. die Herstellung einer kapitalunabhängigen Lebensform, die, wenn sie nicht gelänge, nach Meinung Wagners zwangsläufig den Kommunismus heraufbeschwöre, schließlich die Gründung von Kolonien nach besonders humanen Grundsätzen und die Umwandlung der Monarchie in eine Republik mit einem erblichen König an der Spitze. Soweit diese Forderungen politisch realisierbar erschienen, gehörten sie zum Programm der ernstzunehmenden Parteien, die Geld-Utopie übertrug aus sehr durchsichtigen Gründen kommunistische Illusionen (besser vorkommunistische Illusionen, nachdem sich der echte sozialitische Staatskommunismus kapitalistischer strukturierte als selbst der reine Kapitalimus der handelsliberalen Wirtschaftsmächte), und die Republik mit einem regierenden erblichen König an der Spitze war die höchsteigene politische Erfindung Wagners, darob sich seine Zeitgenossen, sofern sie nicht darüber lachten, doch sehr erstaunt zeigten. Aber Wagner konnte ja schlecht die Amtsenthebung seines obersten Dienstherrn, des Königs von Sachsen, verlangen, ohne nicht die unangenehmsten Konsequenzen für seine König-

liche Kapellmeisterstelle befürchten zu müssen. Zum andern äußerte sich Wagners Liebe zu König Friedrich August II. dauernd und aufrichtig genug, um seinen Beteuerungen Glauben schenken zu lassen, nie eine Kränkung des Königs beabsichtigt zu haben.

Der Vaterlands-Verein, den ich nur gelegentlich, wie um ein Schauspiel zu beobachten, als er in einem öffentlichen Garten tagte, besuchte, hatte als Thema der Vorträge seiner Redner die Untersuchung der Frage: Ob Republik oder Monarchie? auf die Tagesordnung gebracht. Mich erstaunte es nun, zu hören und zu lesen, mit welcher unglaublichen Trivialität es dabei herging und bei allem es nur darauf hinauslief zu erklären, daß allerdings die Republik das Beste sei, man sich indessen aber die Monarchie, wenn sie sich gut aufführe, zur Not noch gefallen lassen könne. Dies veranlaßte mich, infolge mancherlei hitziger Besprechungen hierüber, meine eigene Ansicht über diesen Punkt in einem Aufsatz niederzulegen, welchen ich im »Dresdener Anzeiger«, jedoch ohne meine Namensunterschrift, veröffentlichte. Es lag mir hierbei daran, die Aufmerksamkeit der wenigen, welche es hiermit ernst meinen konnten, von der äußerlichen Form der Staatseinrichtungen auf den Gehalt derselben hinzulenken. Nachdem ich alle meinem Bedünken sich darstellende Bedürfnisse und Nötigungen zur Vervollkommnung der staatlichen und sozialen Verhältnisse bis in die idealsten Konsequenzen verfolgt und bezeichnet hatte, frug ich, ob dies nicht alles mit einem Könige an der Spitze des Staates auszuführen sei, und verlor mich nun so weit, diesen gedachten König selbst in dem Sinne vorzuführen, daß eben ihm am allermeisten für die Erreichung seiner eigenen höchsten Zwecke daran gelegen sein müsse, ein wirklich republikanisch geordnetes Staatswesen zu verwalten zu haben. Allerdings glaubte ich diesem Könige anempfehlen zu müssen, zu seinem Volke in eine vertraulichere Stellung zu treten, als dies ihm durch den Dunst seiner Hofatmosphäre und die // einzig ihm nahe adelige Umgebung möglich sei. Den König von Sachsen bezeichnete ich schließlich als vom Schicksal auserkoren, in dem von mir gedachten Sinne den übrigen Fürsten Deutschlands mit dem richtigen Beispiele voranzugehen. — Röckel hielt diesen Artikel für eine wahre Inspiration des Engels der Versöhnung, und da er befürchtete, er werde an seinem Orte viel zu wenig beachtet und beherzigt werden, drang er in mich, in der nächsten Versammlung des Vaterlands-Vereins, da er namentlich auf meinen mündlichen Vortrag große Stücke hielt, denselben öffentlich vorzulesen.

Das Alibi, das sich Wagner auf diese Weise (und in der späteren Rückerinnerung noch dazu mit unstimmigen zeitlichen Zuordnungen) vor rund dreitausend Zuhörern versorgte, brachte ihm höchstens den Ruf eines Phantasten ein. Selbst wenn man die vielfältigsten erregten politischen Spekulationen jener Monate berücksichtigte, unter denen sich Wagners, vermutlich bei Gelegenheit mit seinem Schwager Avenarius übereinstimmend erörtertes Modell als eines unter vielen und nicht einmal als eines der schlechtesten hervortat, und an das englische Vorbild dachte, das schließlich auch Königtum und Demokratie miteinander verband, wußten die Zeitgenossen doch zu genau, das in Wirklichkeit die Unzufriedenheit mit seinem Theatererfolge, die Verschuldung und die unerquickliche Stellung im Amt Wagners Haupttriebfedern ausmachten. Sein damaliges Gerede vom Alles-anders-Werden, das für den Neuaufbau eine Zerstörung alles Bestehenden verlangte, richtete sich gegen die Stagnation der eigenen Unternehmungen. Dahinter standen Hoffnungen, über den politischen Umsturz den Umsturz der Bühnenverhältnisse zu erreichen und sich dabei von dem freizumachen, was ihn persönlich bedrückte: nämlich seine Schulden und der Mißerfolg seiner Musik außerhalb Dresdens. Nur deshalb auch nahm Wagner, um mit Eduard Devrient zu sprechen, zu schwer, was sich am Theater abspielte.

Herbert Zeißig vermutete 1930, eine drei Tage vor Wagners Rede-Veröffentlichung am 12. Juni 1848 im ANZEIGER erschienene und ebenfalls mit *Ein Mitglied des Vaterlandsvereins* unterschriebene Einsendung über republikanische Staatsverfassung stamme gleicherweise von Wagner, obwohl wenigstens das damalige Modewort jesuitisch, das hier fiel, dem Wagnerschen Sprachschatz fremd war: *Die Unterschrift, mehr aber noch der Inhalt machen es gewiß, daß auch diese Ausführungen Wagners Feder entsprossen sind. Sie begannen mit den Worten: »Eine vollkommen jesuitische Maxime des Deutschen Vereins und seiner Partei ist es, republikanische Bestrebungen*

mit Anarchie als gleichbedeutend zu bezeichnen.« Dann widerlegte der Verfasser diese Behauptungen »im allgemeinen«, pries begeistert den König und sagte zum Schluß: »Die Geschicke Deutschlands hängen nicht von der Lösung einer principiellen Frage in Sachsen ab; mögen alle Sachsen, wie es jetzt einzelne Vereine gethan haben, ihre Ueberzeugung dahin aussprechen, daß sie die republikanische Staatsverfassung für die vollkommenste halten, so wird es uns Allen doch nicht einfallen, diesem Principe zu Lieb' ohne die unabweislichste Nothwendigkeit leichtsinnig ein Band zu zerstören, das wir zu keiner Zeit mehr als gerade in der jetzigen für eine Segnung des Himmels erkennen. Möge uns die göttliche Vorsehung noch lange durch die Erhaltung des edelsten Fürsten beglücken, und möge sie walten, daß nie ein Schimmer von Eifersucht sich in unsere Liebe zu ihm dränge.« Ob Unterschrift und Inhalt dieses Artikels wirklich ausreichen, ihn Wagner zuzuschreiben, bleibe dahingestellt. Jedenfalls fehlte diesem politischen Beitrag die feierlich-schwülstige Emphase, die Wagners anderweitige revolutionäre Prosa beherrschte. Das Thema selber war damals ein allgemeiner Diskussionsgegenstand und keineswegs Wagner allein vorbehalten. Warum sollte Wagner diesen kleinen Beitrag unerwähnt gelassen, warum sollten seine Zeitgenossen darauf verzichtet haben, ihn in der anschließenden erregten Diskussion gleichfalls Wagner vorzuwerfen? Näher würde vielleicht liegen, diese Einsendung als eines der auslösenden Momente zu bewerten, die Wagners Entschluß bekräftigten, sich selbst ausführlich mit dem Thema Königtum und Republik zu befassen.

3. Die Sachpresse

Die offiziellen Presseverlautbarungen der kritisch anwesenden Presse waren erwartungsgemäß zwiespältig. In der ALLGEMEINEN THEATER-CHRONIK * fand man sich mit Wagner nicht zurecht. Da erschien unklar und dunkel, was andere neuartig nannten. Natürlich ließ sich der Widerspruch im System nicht ohne weiteres hinnehmen. Bezeichnenderweise erfuhr der erste Teil von Wagners Rede bedeutenden Beifall, der zweite nicht. Der Freistaat mit dem König wollte offensichtlich nicht recht einleuchten, die politische Unmöglichkeit des spekulativen Modells lag zu deutlich auf der Hand. *Im Ganzen scheint in dem innern Leben der Bühne eine drückende Schwüle zu herrschen. Auch hier geben sich wie überall jetzt Parteizersplitterungen kund, welche das gegenseitige Vertrauen untergraben und in der That wenig dazu beitragen, das Ganze des Kunstinstitutes zu fördern. Wir rechnen dahin die öffentliche gedruckte Erklärung des Hrn. Kapellmeister W a g n e r, worin er zur Republik, wenn auch in eigenthümlichem und uns nicht ganz klarem Sinne, aufruft.* In nicht klarem Sinne — das bezog sich wohl auf die von Wagner angebotene Verbindung von Monarchie und Republik. *Dieses schöne Phantasiebild, welches an Lamartine, zuweilen auch an Lamennais erinnert, ist freilich reicher an Problemen als an Lösungen derselben. Unter den kalten Verstandesmenschen ist die Politik des romantischen Dichters und Komponisten des »Tannhäuser« eine fremde Erscheinung; uns scheint, als ob diese beiden, so verschiedenen Richtungen nur in dem einen Punkte, der Aufstellung des Problems der politischen und sozialen Befreiung, sich decken, daß aber, so wie die Ausgangspunkte Beider verschieden gewesen sind, auch die Endpunkte auseinanderfallen werden,* hieß es im DRESDNER JOURNAL ** vom 17. Juni 1848. Das war noch die beste Interpretation in Wagners Sinne. Wagner, so erläuterte deutlicher das DRESDNER MORGENBLATT, habe sich mit dem überraschenden Schluß seiner Rede mit allen Meinungen überworfen, nachdem er zuvor noch bei der Erwähnung der Liebe zum König gewaltigen Beifall erhielt. Mit allen Meinungen überworfen — das war es. Den Republikanern paßte

* Der Bericht fehlt im Dokumentenband IV, 3.
** Nach Glasenapp II, 280. Das Original war mir nicht erreichbar.

die Monarchie nicht, den Monarchisten, die offensichtlich doch die Mehrheit der Zuhörer stellten, nicht die Republik. Daß Wagner gemäß den damaligen, zeitweise ernsthaft betriebenen Versuchen, zwischen DEUTSCHEM VEREIN und SÄCHSISCHEM VATERLANDSVEREIN eine politische Allianz zu erzielen oder sogar zu einer Verschmelzung beider Parteien zu gelangen, den bitteren Parteienstreit beenden wollte, indem er eine Art politisches Gesamtkunstwerk entwickelte, die widerstreitenden politischen Systeme miteinander zu vereinen und damit allen politisch Interessierten einen Spannungsausgleich zu bescheren, kam offensichtlich nicht an und verschlug den Realpolitikern die Sprache. In der Verbindung von Königtum und Demokratie erkannte der Korrespondent das rühmend erwähnte Neue und Mutige der Wagnerschen Rede, die weder verworren noch phantastisch war, wie vor allem die späteren Wagnerkritiker behaupteten, sondern für ein damals vielbesprochenes Problem nach einer Lösung suchte, mit der sich überhaupt abzugeben die alle Kreise Sachsens gefangennehmende politische Erregung des Tages erklärte. Der Vorwurf gegen die zu schwülstige Formulierung und die unklare Ausdrucksweise blieb davon unberührt. Wenn Wagner einer solchen Zusammenführung zweier widerstreitender politischer Systeme bewußt den Weg ebnen wollte, warum sprach er seine Politik nicht so deutlich aus, daß die Schlußwendung seiner Rede vorbereitet genug schien, um nicht als überraschendes Finale wie ein Theatereffekt zu wirken? Erweckte er den Eindruck, er spreche für die Republik und schmuggele seinen König nur ein, um nicht entlassen zu werden, so verstand er es anschließend in seinen den Aufregungen folgenden Verteidigungsbriefen weit besser, seiner potenten politischen Absicht, dem aufgeregten Staatswesen mit einer Versöhnungsgeste wohlzutun, Stimme zu verleihen.

4. Vulgärpresse und Wagner-Widerrufe

Wagners Rede brachte zeitweise ganz Dresden in Aufruhr. Keine seiner Opern löste auch nur annähernd einen Leserbriefsturm von solcher Energie aus wie diese Ansprache, deren größter Fehler vielleicht nur die zu kurze Zeitspanne zwischen Entwurf und Veröffentlichung gewesen ist, die ein Ausfeilen von Inhalt und Form verhinderte. Im Zeitraum von knapp zehn Tagen druckte der DRESDNER ANZEIGER an die zwei Dutzend Insertionen zum Thema politischer Wagner. Nur einige davon nahmen Wagner in Schutz, aus den meisten sprachen Empörung oder Hohn, wenige, darunter eine raumgreifende aus der Sicht des DEUTSCHEN VEREINS, fingen Wagner sachlich ab. Einige besonders beißende Zeilen stammten offenkundig von Gutzkow, der Wagner als den *größten Geist der Mit- und Nachwelt* verspottete, die Dresdner ironisch aufforderte, vor Wagner niederzuknien, und andere wirkungsvoll-einprägsame Verse erfand, mit denen er Wagner jahrelange Demütigungen heimzahlte *(Dem Leser widerts, ihm bangt und graust, / Wenn Wagner thut, als wär er Faust *)*. Wagner geriet unversehens in die größten Schwierigkeiten. Er sah sich als Wühler und Schreier bezeichnet, der des königlichen Brotes nicht mehr wert sei. Man erinnerte ihn daran, in einer Situation wie der seinen angemessenerweise vorerst den Dienst zu quittieren und empfangene Wohltaten zurückzuerstatten, während man dem König empfahl, allen Schreiern und Wühlern sechs Orden zu verleihen, den

* Glasenapp teilte dazu ohne Quellenangabe II, 283 Überschriften mit (*An Richard Faust* und *An den kleinen Blechkönig*), die in den Glasenapp unbekannt gebliebenen Originalen fehlen.

Hofratstitel dreinzugeben, ein Gehalt auszusetzen und möglichst noch ihre Schulden zu bezahlen. Insbesondere fühlte sich die Kommunalgarde, der pflichtgemäß höchstens der freigestellte Reißiger, nicht aber Wagner angehörte (er will aber damals dem Institut freiwillig beigetreten sein), durch das Wortspiel, die Verfechter republikanischer Ideen wollten *eine allgemeine große Volkswehr, nicht ein stehendes Heer und eine liegende Communalgarde*, so tief beleidigt, daß sich Wagner unter demselben Pseudonym, unter dem er seinen politischen Ausflug unternommen hatte *(Ein Mitglied des Vaterlandsvereins)*, am 20. Juni im ANZEIGER eine längere apologetische Erklärung abzugeben genötigt fand, in der er von seinem Artikel als von einem *misverstandenen politischen Phantasiebilde* abrückte und versicherte, niemanden, vor allem nicht das volkstümliche Institut der Kommunalgarde, mit seinen Bemerkungen beleidigen gewollt zu haben. Seine Begütigung nutzte ihm so wenig, daß sich schon Tags darauf dreihunderteinundzwanzig Kommunalgardisten zu einer öffentlichen Anfrage an ihn vereinigten, und sich der eingeschüchterte Wagner wieder einen Tag später, am 22. Juni, endlich zu einer kurzen, aber demütigenden öffentlichen Ehrenerklärung für die Garde verstehen mußte, mit denen er die Flut gegnerisch-polemischer Anwürfe abbremste, die ihn aber weiteren Boden im Kampf ums erschütterte Prestige kostete. Unter der Hand kursierte inzwischen ein neuer, bald publizierter Witz: Wagner schreibe eine Oper unter dem Titel DIE ZINNOBERROTHE REPUBLIK.

Nach Glasenapp, Kapp und Wolf soll Wagner noch eine weitere Erklärung abgegeben haben, die angeblich schon vor den beiden anderen am 18. Juni im DRESDNER ANZEIGER UND TAGEBLATT erschien: *Öffentliche Erklärung. Den Schurken und Halunken zur Nachricht, daß ich auf ihre anonymen Angriffe nicht antworte. Richard Wagner.* Der ANZEIGER hat jedoch weder am 18. Juni noch später eine solche Erklärung enthalten. Auch in den bekannteren übrigen Blättern fand sich keine Anzeige dieser Art, die, ob mystifiziert oder nicht, keineswegs eine Sprache führte, die einem beamteten königlichen Kapellmeister zugestanden hätte. Die Echtheitsfrage würde sich also selbst dann in den Vordergrund drängen, wenn sich ein Original auffinden ließe, zumal Wagner dann doch antwortete, sogar gleich zweimal.

Noch befaßte sich am 25. Juni ein längerer Artikel Matthias Schusters polemisch mit Wagners politischen Vorstellungen, dann verstummten die Zeitungsangriffe endgültig nach einer leidenschaftlichen Verteidigung Wagners im OERTLICHEN des DRESDNER ANZEIGERS UND TAGEBLATTS durch einen Unbekannten vier Tage später *: *Am empörendsten war es zu lesen, wie einige Zotenreißer, ganz ohne auf die Frage »Republik oder Monarchie?« einzugehen, sich erlaubten, den Namen eines viel verehrten und geliebten, aber auch viel beneideten und gehaßten Künstlers mit ihren gemeinen Witzen und Spöttereien zu bewerfen, weil derselbe in einem Aufruf an König und Volk mit rein patriotischer Gesinnung und künstlerischem Enthusiasmus versucht hatte, Alle zu einer gemeinsamen patriotischen Vaterlandsbestrebung zu begeistern. — Er mag darin vielleicht einen Fehler begangen haben, der nie verziehen wird, nämlich den, daß er zeigte, er habe eine edlere Vorstellung von der Mehrzahl seiner Mitbürger gehabt, als sie vielleicht verdienen. Ich glaube aber auch nicht einmal an diesen Fehler, obgleich er immerhin schöner wäre als manche sogenannte Tugend; ich glaube und hoffe vielmehr, daß die Meisten die Gesinnung jenes Künstlers theilen und im Namen dieser Vielen, welche schweigend die der ihren entgegengesetzte Meinung anhören, protestire ich gegen die etwa entstehen könnende*

* Der Bericht fehlt im Dokumentenband IV, 3.

Ansicht, als billige die Bewohnerschaft Dresdens, welche ich, ein auswärtiger Deutscher, lange genug kenne, das schnöde Benehmen jener Partei, welche im Uebermaß ihrer Frechheit zu versuchen wagt, die schmutzige Pöbelhaftigkeit ihrer Gesinnung mit dem so edlen Namen »Aristokratie« zu bemänteln. Wenige Tage danach befand sich Wagner auf dem Weg nach Wien; die streitbare Anteilnahme, die er ganz zuletzt noch fand — ob mit oder ohne Bestellung, wird man kaum noch ermitteln können —, war eindrucksvoll genug, um nachhaltend seine Sache zu vertreten und seine Gegner in einer ohnehin nahezu ausgelaufenen Angelegenheit zur Ruhe zu bringen.

5. Interne Folgen

Wagner behauptete später, man habe aus seinem (bezeichnenderweise von ihm nicht mit in die GESAMMELTEN SCHRIFTEN aufgenommenen) Aufsatz nur seine Abneigung gegen (aristokratische) Hofchargen als Intendanten herausgelesen. Hatte man damit trotz Wagners Widerspruch seine mit den Devrientschen Reformvorstellungen übereinstimmenden tieferen Beweggründe seines politischen Auftretens sicherlich richtig erkannt, so hielt sich Lüttichau fürs erste erstaunlich vorsichtig zurück. Wagners intervenierende Briefe an Lüttichau und Devrient, in deren wichtigstem vom 18. Juni 1848 an Lüttichau er ausführte, nur um des angegriffenen Königtums willen eine Verbindung zwischen Republik und Königtum konstruiert zu haben, waren zu geschickt angelegt, um nicht wenigstens beschwichtigen zu sollen. *Ich sah nirgends einen Redner oder politischen Schriftsteller den Gedanken in das Auge fassen, daß das Königthum immer der heilige Mittelpunkt bleiben könnte, um den sich alle nur erdenklichen volksthümlichen Institutionen errichten ließen, sondern immer wurde mit dem Begriff der Republik unmittelbar die Annahme des Aufhörens des Königthumes verbunden . . . Es lag mir nun daran, den Leuten einmal recht klar zu zeigen, daß, wir möchten erreichen wollen was nur irgend erreichbar sei, das eigentliche Königthum an und für sich doch diesem Streben nie unmittelbar entgegenstünde . . . Hiermit mußte natürlich der Wunsch in mir entstehen, beide Partheien, Monarchisten wie Republikaner, von dieser mir beigekommenen Ansicht zu überzeugen, um, gelänge mir dies, beide Partheien nach einem // Ziele hinzulenken: der Erhaltung des Königthumes u. mit ihm des inneren Friedens . . . hätte dieser Schritt alle gute Absicht verfehlt, so hat er doch die e i n e ganz unläugbar erfüllt: noch nie ist nämlich in diesem Vereine ein so enthusiastisches Lob unseres Königs ausgesprochen, noch nie mit solcher Begeisterung aufgenommen worden, als es nach der Stelle in meiner Rede der Fall war, welche seine hohen Tugenden pries.* — . . . Als Wagner vor den unerwarteten Folgen seines Auftritts die Angst packte, bat er Eduard Devrient um Vermittlung, der darüber in seine Tagebücher notierte: *19. Brief von Kapellmeister Wagner erhalten, er spricht meine Vermittlung an, um sein tolles Manifest bei Hof und König vergessen zu machen. Die Leute mißverstehen ihn total und sind erbittert. Ich antwortete ihm. / 20. Mittags sprach ich Lüttichau über Wagners Sache, er urteilte milde und nachsichtig darüber, hat eine Deputation des Orchesters abgewiesen, welche des Kapellmeisters Absetzung verlangte. Der König schweigt über die Sache, vielleicht ignoriert er sie. / 21. Früh zu Kapellmeister Wagner, ihn über den Stand seiner Angelegenheiten beruhigt; über sein Schreiben an den König gab ich ihm Rat.* Mitglieder der Kapelle unter Führung des Opernsängers Schuster waren auf Lüttichau zugekommen, beim König die Entlassung des widerborstigen Kapellmeisters zu fordern. Lüttichau wies die Forderung ab, zumal der König die Angelegenheit betont nach unten spielte. Dazu hätte es der Vermittlung Devrients also nicht

mehr bedurft, der selber eine Vereinigung der beiden Dresdner Parteien für notwendig hielt und streckenweise mit Wagners Ansichten sympathisierte: *1. Nach Tisch Besuch von Kapellmeister Wagner; wir zankten uns wieder barbarisch über Politik. Er will zerstören, um neu aufzubauen, ich will das Bestehende zu einer neuen Welt verwandeln.* Wagners Aufklärung der Sache ließ überdies seinen Schritt höchstens als Folge einer Unbesonnenheit beurteilen, eine Dienstpflichtverletzung war nach dieser Verteidigung auf die vorliegenden Tatbestände kaum noch aufzubauen. Mochte sich auch Lüttichau persönlich von Wagners Ablehnung der Aristokratie betroffen fühlen, so ärgerte er sich doch nicht weniger mit anderen Mitgliedern des Hofstaates herum, um nicht vielleicht doch den Unmut des Volkes gegen das Hofschranzenwesen zu verstehen. Wagner meinte zwar später, der König sei der einzige gewesen, der seine wirklichen politischen Motive erkannt hätte; damals aber erfüllte ihn gegen Lüttichau, dem er wegen der Gehaltserhöhungs-Angelegenheit gerade noch böse gewesen war, übersprudelnde Dankbarkeit. Alle Vorbehalte gegen Aristokraten und Hofleute als Theaterdirektoren schienen wie fortgewischt, als ihm Devrient in Lüttichaus Auftrag die Abweisung der Schusterschen Deputation mitteilte, die den konservativen Flügel der Kapelle vertrat. Lüttichau, schon vorher durch eine Deputation des liberalen Teils der Kapelle unter der Führung von Theodor Uhlig in der Absicht einer begünstigenden Neutralität unterrichtet, mit der er sich einverstanden erklärt hatte, weil niemand außer dem König in dieser Sache zu entscheiden habe und jede fremde Einmischung abzulehnen sei, sicherte Schuster Vortrag beim König zu, nicht ohne dem wie Wagner politisch übereifrigen und journalistisch streitbaren Sänger auf das ausschließlich dem König zustehende Recht, Entlassungsverfügungen zu treffen, hinzuweisen und ihm mitzuteilen, er, Lüttichau, sehe sich durch das Gesuch der Deputation in Verlegenheit gesetzt.

Ein Matthias Schuster, der ohne Zweifel der in den Theatertagebüchern als Mathias Schuster geführte Opern- und Kirchensänger gewesen sein dürfte, veröffentlichte unter dem 25. Juni 1848 den letzten im ANZEIGER gegen Wagners politische Rede erschienenen Artikel, um noch einmal zusammenfassend *die gefährlichsten Tendenzen dieses Aufsatzes kurz in Betracht zu nehmen.* Als solche sah er die Entwicklung zur königslosen Republik, die Entfernung des Adels samt Ehrenstellen und Ordensverleihungen sowie die überschätzende Bewertung einer republikanischen Staatsverfassung an. Bei dieser Gelegenheit offenbarte er sich als der Verfasser eines früheren Aufsatzes gegen Wagner, in dem es ihm darum gegangen sei, *im ersten Augenblicke vor Ueberraschung zu wahren* (soll wahrscheinlich ›warnen‹ heißen), *und moralische Betrachtungen im Allgemeinen anzuregen.* Es kann sich dabei nur um die umfangreiche Entgegnung vom 17. Juni gehandelt haben, die gegenständig zu Wagner mit *Ein Mitglied des Deutschen Vereins* unterzeichnet worden war und Argument für Argument Wagners aus der Sicht der feindlichen Partei aufwendig bestritt. Daß Schuster über die öffentliche Auseinandersetzung hinaus intern so weit ging, die ihm verwehrte Forderung nach Wagners Entlassung zu vertreten, bezeugte sein eigenes, wenn auch königstreues (worin er sich mit Wagner getroffen haben würde) politisches Jakobinertum. Der Name Schuster fiel bei Wagner nie, Schuster hat wohl nie in einer Wagneroper gesungen; dazu war er auch stimmlich nicht (mehr?) in der Lage. Schuster gehörte der Dresdner Hofoper seit dem 1. August 1831 als Tenor an und schied am 1. August 1847 aus, um fortan während der letzten Dresdner Wagnerjahre auf der Liste der Kirchensänger geführt zu werden. Er galt in Fachkreisen als ungewöhnlich gut durchgebildeter Musiker, dessen Stimme jedoch wenigstens in den vierziger Jahren nicht mehr viel hergab, so daß er wohl aus diesem Grunde ausschließlich in den Kirchendienst überwechselte. Mit Wagner bekam er spätestens während der ARMIDEN-Produktion von 1843 zu tun, in der er den Artemidor (gelegentlich, am 18. April 1844, sogar in einer Doppelrolle den Artemidor und den dänischen Ritter) sang. Seine schriftliche Ausdrucksweise verriet einen Sänger von überdurchschnittlicher geistiger Regsamkeit und gewandter Formgebung, der die gewöhnlich schlichte Theatersängerbildung weit hinter sich ließ.

In welcher Form Lüttichau Vortrag geleistet hat, ist nicht sicher, doch bekam Schuster bis spätestens 20. Juni eine abweisende Antwort. *Se. Majestät bedeute die Mitglieder der Kapelle und Oper ruhig unter Wagner fortzudienen, da sie schon selbst zu beurtheilen wissen würde, ob und wann dieser von seinem Amte zu entheben sei.* Ob in dieser Ausdrucksweise ernstere Überlegungen zu einer bereits ins Auge gefaßten Entlassung Wagners zu erkennen waren, ist müßig zu fragen, zumal die Entwicklung schnell genug voranging. Wagner schrieb unmittelbar danach Lüttich einen weiteren Brief, der für die Ängste zeugte, die er inzwischen durchgemacht hatte, und die durch Devrients Mitteilung beseitigt worden waren: . . . *befähigt worden bin, Sie ganz und nach Würden zu erkennen. Es bleibt mir aus tiefster Seele nur eben der Wunsch übrig: wären Alle so wie S i e ! / Mögen Ihnen diese hastigen Ausrufe Ihnen die Stimmung schildern, in die mich die Nachrichten von Ihnen versetzt haben!* . . . Überschrieben war der euphorische Dankesbrief mit *Vortrefflicher Mann!* und eine Nachschrift beigefügt *N. S. Diesmal habe ich »Excellenz" und Alles vergessen! Verzeihung! Es ging nicht anders.*

Aber trotz dieser für Wagner einigermaßen glimpflich ablaufenden Nachwirkungen seines politischen Auftretens blieben schwerwiegende Folgen seines Verhaltens nicht aus. Daß er in Ungnade gefallen sei, konnte man in den Zeitungen lesen, als Wagner nach dem Aufsehen, das seine politische Rede erregte, vorsichtshalber einen nicht ganz freiwilligen Wien-Urlaub antrat, den ihm Reißigers (freundschaftliche oder taktische) Rücksichtnahme ermöglichte. Vorerst war er damit dem Blickfeld seiner Gegner entzogen. Bald kehrte er wieder nach Dresden zurück. Nach Meldungen der NEUEN BERLINER MUSIKZEITUNG soll ihm angeblich ein von ihm an den König gerichteter Brief die Rückbeorderung eingetragen haben. Das alte Vertrauensverhältnis konnte Wagner jedoch nicht mehr herstellen. Der für ihn übelste Nachteil, den er seinen jüngsten Abenteuern zuschreiben mußte, war der plötzliche und unerwartete Abbruch der Vorbereitung zur LOHENGRIN-Uraufführung. Er fragte nicht einmal mehr nach. Er wagte es wohl auch nicht mehr. Als ihm das Jubelkonzert der Kapelle zu ihrem dreihundertjährigen Bestehen am 22. September 1848 im Rahmen eines chronologischen Programms mit Werken ihrer verschiedenen Kapellmeister von Walther bis Wagner Gelegenheit bot, wenigstens Ausschnitte aus seiner neuen Oper (Finale des ersten Aktes) in Dresden zu Gehör zu bringen, war das künstlerische Ergebnis für Wagner niederschmetternd: seine Musik fand kaum Teilnahme, nicht einmal die befreundete Presse kümmerte sich um sie. Noch die ausführlichste Stellungnahme in den SIGNALEN FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT verlor sich in unsachlichen politischen Seitenhieben auf Wagner, . . . *setzte große Instrumentenmassen in Bewegung und ließ die Sänger — im Stiche, ohngeachtet sie mehr zu schreien als zu singen hatten . . . . wo sie republikanischen Kanonendonner componiren und die Vernichtung der Kehlen decretiren. — Was hilft da das Geistreiche?* Der Ausdruck von der Vernichtung der Kehlen wurde gesperrt gedruckt; mehr als Lärm hatte der Korrespondent nicht vernommen. Der rauschende Beifall, den J. G. Müller, der ORPHEUS-Chordirigent, in seinem freundlichen Artikel für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK bezeugte, half Wagner nicht viel; denn er führte nicht zur sehnlichst gewünschten Uraufführung des LOHENGRINS, außerdem beurteilten ihn andere Hörer nicht unbedingt als Erfolg der LOHENGRIN-Musik, wie etwa der Schauspieler Carl Sonntag, der in seinen Erinnerungen über den Eindruck der LOHENGRIN-Fragmente an diesem Abend behauptete: *Die persönlichen Freunde arbeiteten im Schweiße ihres Angesichts — doch war und blieb der Abend eine Niederlage für Wagner.* Am Festtag erhielt Reißiger (*Unser lieber Reissiger* hieß das in

Müllers klingend-nichtssagenden Zeilen) verdientermaßen einen Orden; Wagner erhielt nichts, durfte aber einen gern gehörten Trinkspruch halten. Wagner verstand die Ohrfeige, ärgerte sich darüber und fühlte sich ungerecht behandelt, zumal ihm das Jubelkonzert noch einen besonderen Ärger dadurch eingetragen hatte, daß seine Gegner seinen Widerstand gegen die Entfernung einer kurze Zeit zuvor angebrachten Schallwand, die eine königsbezogene Huldigungsdekoration verdeckte, königsfeindlich politisch auslegten. In einem eigenen Protestbrief an die Kapelle, einen akustisch notwendigen und sachlich begründeten Einspruch politisch zu verdächtigen, stellte Wagner seine Bedenken für den Fall zurück, daß es ihm nicht gelungen sei, die Kapelle künstlerisch von der Richtigkeit seiner Weigerung zu überzeugen. Im selben Monat noch lehnte ihm der König auch die Erneuerung der in Aussicht gestellten Gratifikation ab, die Wagner zur Regelung seiner Finanzen dringend benötigte. Lüttichau sah sich diesmal außerstande, Wagners Antrag zu befürworten, weil *nach den neuesten Vorgängen leider keine Gewährleistung im Voraus gegeben werden könne, dass die Bedingung, welche Se. Majestät daran geknüpft, von Wagner erfüllt werde.* Die sechs Monate zuvor hypothetisch angeklungene Entlassung Wagners wurde in diesem Vortrag Lüttichaus schon ernsthaft in Erwägung gezogen und als juristische Begründung die Schlußstelle von Wagners Brief vom 5. Januar 1843 herangezogen, wonach Wagner auf seine lebenslange Stellung verzichten wolle, wenn er sie nicht zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten wahrnehme. Daß auch der Hof seine Tätigkeit als ausübender Musiker mit weitaus kritischeren Augen noch als früher beobachtete, kam bald in einer protokollierten maßregelnden Sitzung heraus. Mochte Wagner später diese Kritik an seiner Dirigentenarbeit durch Angehörige des königlichen Hauses mit Ironie schildern, so verbitterte sie seine letzten Kapellmeistermonate ins Unerträgliche, beschwor einen noch weitergehenden Radikalismus und zerstörte mit der Freude an der Arbeit auch die Qualität des zu Leistenden. Die Vorgesetzten und der Hof wiederum schienen nach Fehlern und Versäumnissen Wagners geradezu Ausschau zu halten, um sich möglicherweise für die letzte Konsequenz der Entlassung Wagners vorbeugend zu rechtfertigen: *Nachdem mit dem Herannahen des Winters der königliche Hof wieder in die Stadt zurückgekehrt war, und als dieser nun die Theatervorstellungen von neuem besuchte, wurden mir wiederholt Zeichen hoher Unzufriedenheit mit meiner Wirksamkeit als Kapellmeister insinuiert. Es schien der Königin einmal, daß ich in »Norma« »schlecht dirigiert«, ein anderes Mal in »Robert dem Teufel« »den Takt unrichtig geschlagen« habe; und da mir Herr von Lüttichau diese Reprimanden zu notifizieren hatte, konnten die bei solchen Gelegenheiten gepflogenen Unterhaltungen natürlich nicht zur Wiederherstellung eines ersprießlichen Vernehmens zwischen uns beiden beitragen.*

6. *Fehlgeschlagene Kapell-Reorganisation. Wagners Orchester-Ansprache vom 12. Februar 1849*

Der schwerste Zwischenfall mit Lüttichau blieb ohne publizistisches Echo. Wagner hatte an seine nicht unvernünftige Reorganisationsschrift zur Theaterreform große Hoffnungen auf eine auch soziale Verbesserung der Kapelle geknüpft, aber den Fehler begangen, in dieser Frage zu unabhängig von Lüttichau zu operieren. Sein erster Entwurf DIE KÖNIGLICHE KAPELLE BETREFFEND war in den Monaten Januar und Februar 1846 ausgearbeitet worden und mit einem Begleitschreiben versehen am 1. April 1846 an Lüttichau abgegangen, dort aber unbeantwortet liegen geblieben. Mit der größeren Reorganisations-Schrift zwei Jahre später wandte sich Wagner unmittelbar an den Minister, ohne

Lüttichau zu verständigen. Ob Lüttichau schon im Mai, als Wagner die Audienz bei Minister Oberländer erhielt, von dieser Aktion erfahren hat, ist nicht bekannt, wohl aber verlor Wagner nach den einschneidenden September-Niederlagen 1848 vor Erregung offensichtlich alle Kontrolle über seine Handlungen. Er schickte am 7. Oktober 1848 seinen Kapellentwurf von 1846 mit einem Rechtfertigungsbrief den Kapellvorständen zur Musterung zu und verband damit Vorwürfe und Beschuldigungen gleicherweise gegen die Kapelle wie gegen Lüttichau. Wollte Wagner den Beleidigten spielen oder sich für die Schmach rächen, die man ihm mit der Entlassungsforderung angetan hatte, jedenfalls erklärte er den Vorständen, mit seinem Entwurf eine Verbesserung der technischen wie sozialen Zustände der Kapelle versucht zu haben, indem er die Einnahmen der selbständigen Konzerte, um die es ging, der Kapelle zuschwenkte. Die Angelegenheit sei durch Lüttichau noch nicht zur Sprache gebracht worden, was Wagner heftig rügte, um daran anschließend seine angeblich durch Verschulden der Kapelle herbeigeführte Einflußlosigkeit auf den Generaldirektor zu erläutern. Dieser Stelle wegen war wohl der ganze Brief geschrieben worden: *Wir haben hier mit einem vortrefflichen Manne zu thun, der leider aber in den uns betreffenden Dingen ohne Kenntnis ist; der Einfluß, der auf ihn zu wirken vermag, kann daher nur ein moralischer sein: einen solchen hatte ich auf ihn solange, als er anzunehmen hatte, die ganze Kapelle stehe hinter mir: — seit dem Tage, wo eine Deputation der Kapellmitglieder bei dem Generaldirector mit der Anfrage erschien, ob aus Gründen, die mit unsren künstlerischen u. dienstlichen Verhältnissen nicht das Mindeste gemein hatten, es nicht räthlich erscheinen dürfte, daß die Kapelle bei Sr. Majestät um meine Entlassung einkäme, — seitdem der Director aus wohlerwogenen Gründen der Schicklichkeit diese Depu- // tation dahin beschied, daß ein Grund zu meiner Entlassung hier garnicht vorläge, — seit diesem Tage steht die Sache nun allerdings anders. Herr von Lüttichau weiß, daß jenes früher von ihm vorausgesetzte Verhältnis der Kapelle zu mir nicht vorhanden ist, und ich weiß, daß bei entscheidenden Vorkommnissen der Kapelle es sehr gleichgültig sein wird, welchem Schicksale ich mich etwa aussetze.* Wagner verriet seine gesteigerte Empfindlichkeit mit dem Hinweis auf die Grundlosigkeit des Entlassungsgesuches und führte nun der Kapelle eindringlich die Folgen vor Augen: er werde jetzt nur noch *als ein eigensinniger u. alleinstehender Opponent angesehen* und neuerdings nicht einmal bei den administrativen Fragen zu Rate gezogen. Er könne also — durch Verschulden der Kapelle, das war gemeint! — nichts mehr für das Orchester tun, nachdem allein Reißiger die Verantwortung für alles weitere trüge. Über Lüttichau äußerte sich Wagner bei dieser Gelegenheit unvorsichtig genug, um daran erkennen zu lassen, daß unter den September-Ereignissen seine Dankbarkeitsgefühle vom Juni nicht lange vorgehalten hatten; Lüttichaus Schweigen in der Frage der Überschußverteilung, das wohl durch die Geringfügigkeit der Einnahme von 1848 bedingt war und erst zum Saisonende 1849 mit seiner Ansprache vom 25. Januar gebrochen wurde, veranlaßte Wagner zu einer wenig schmeichelhaften und um so bedenklicheren Charakterisierung seines Chefs, als sie schriftlich erfolgte: *Sie erlassen mir wohl, geehrteste Herren, Ihnen meine inneren Empfindungen über ein Verfahren des Generaldirectors // näher zu bezeichnen, welches sich unsren, mit so warmer Theilnahme aufgenommenen Leistungen gegenüber, gelinde gesagt, kalt u. anerkennungslos herausstellte. Es hat mich diese Erfahrung namentlich darin bestärkt, meine Pläne zur Hebung der Kapelle an unsren Chef fortan nicht mehr mitzutheilen, weil sie stets das Unglück haben nur theilweise u. nicht meiner eigentlichen Absicht gemäß ausgeführt zu werden, während die Maaßregeln von*

dem bezweckten Vortheile nur dann sein konnten, wenn sie ganz u. vollständig in's Leben traten. Der Fehler liegt hier in dem Geiste der Administration, welche nicht ungünstiger zusammengesetzt sein kann, als sie es ist. Die größten Unannehmlichkeiten, die ich in meiner hiesigen Stellung mir noch zugezogen habe, entsprangen aus meiner, überall nur matt unterstützten Opposition gegen diesen Geist; das Mistrauen unsres Chefs gegen mich gründete sich wesentlich auf meine stets u. lebhaft bezeugte Unzufriedenheit mit Maaßregeln u. Uebelständen, welche meines Erachtens dem Gedeihen der Kapelle nachtheilig waren.

Was Wagner in diesem für ein Disziplinarverfahren ausreichenden Schriftsatz rechtfertigte, setzte er wirklich in die Tat um: die große Reform- und Reorganisations-Schrift bekam Lüttichau gar nicht erst zu sehen. War es eine Ungehörigkeit Wagners, so vor allem auch eine Unvorsichtigkeit; denn er bot dem Intendanten auf diese Weise noch mehr Angriffsflächen, als sie die Schrift selber schon zur Genüge freilegte. Als Devrient Wagners Studie zu Gesicht bekam, notierte er in sein Tagebuch: *Wagner kam mit Rökkel, las mir seinen Organisationsentwurf für die Kapelle vor. Er ist schon an das Ministerium gegangen mit seinem Reorganisationsplan für das Theater. Was wird Lüttichau dazu sagen?* Nun, Lüttichau sagte vorerst nichts dazu, weil er, da Instanzenwege ihre Zeit brauchen, möglicherweise erst später von dieser Schrift Kenntnis bekam. Ganz sicher aber wird Lüttichau bis zum September, als man Wagner eine Niederlage nach der anderen bereitete, von Wagners Aktion erfahren haben, und er quittierte beim nächsten gegebenen Anlaß, Anfang des neuen Jahres, Wagners Schrift wie die Art, sie ihm vorzuenthalten, mit derselben zitternden Empörung, mit der Reißiger Devrients Reformvorhaben aufnahm. Ende 1848, Anfang 1849 erreichten daher die einstmals so herzlichen Beziehungen zwischen Lüttichau und Wagner ihre tiefste Abkühlung. Devrient behauptete geradezu, Lüttichau habe Wagner damals erbittert gehaßt. Als dann Wagner am 12. Februar 1849 auch noch die Kapelle zu einer Versammlung einberief, um ihr unter Seitenhieben auf Lüttichau bessere Zeiten zu versprechen, kam es zu einer längst fälligen fürchterlichen Auseinandersetzung, die Winkler offiziell protokollierte und in der Lüttichau über Wagner ein förmliches Privatgericht abhielt, bei dem alles zur Sprache gebracht wurde, das sich im letzten Jahr an Vorwürfen gegen Wagner angesammelt hatte.

Dresden, am 14. Febr. 1849. / In dem Conferenzzimmer der Hoftheaterexpedition in Gegenwart / Sr. Ex. des Herrn wirkl. Geh. R. u. G. D. von Lüttichau / sowie des / Endesunterzeichneten / erschien heute des Vormittags gegen 12 Uhr auf Veranlassung / Herr Kapellmeister Wagner / und S. E. hielt zuerst letzterem vor, wie er zu seinem grossen Befremden und gerechtem Missfallen vernommen, dass derselbe vorgestern Nachmittag, ohne sein Vorwissen und Genehmigung in dem Saale des Gasthauses zum Lämmchen sämmtliche Mitglieder der Königl. Mus. Kapelle versammelt und den dabei Anwesenden künftige bessere Zeiten versprochen haben soll, »wo er ihnen mehr als jetzt werde nützen können, indem seine Pläne und Ideen zu ihrem Besten unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht realisirt werden könnten, auch möchten sie sämmtlich sich des Schauspielorchesterdienstes wieder unterziehen, um das gegen- // wärtige Missverhältnis auszugleichen. Die Zeit werde kommen, wo sie Alle davon befreit sein würden.« S. E. machte Wagner darauf aufmerksam, wie nachtheilig solche Ideen und unbegründete Aussichten auf die pflichtgetreue, ruhige Stimmung der Kapelle einwirken müssten und dass dadurch der Keim zur Demoralisation derselben gelegt, sowie für den königl. Dienst die grössten Nachtheile hervorgerufen würden, was nicht anders als eine Pflichtverletzung genannt werden könne. — Der Kapellmeister Wagner gestand darauf ein, dass er die mus. Kap. zu jener Versammlung ohne Vorwissen und Genehmigung zusammenberufen habe, fügte aber hinzu, dass der Saal im Lämmchen der Ort sei, wo der von den meisten Mitgliedern der Kapelle gebildete Verein ohnedies immer Freitags zusammenzukommen pflege und er daher nur vermittelt, dass die K. sich statt jenes Tages am abgewichenen Montage dort versammelte, da

es ihm dringend geschienen habe, sich gegen die Verläumdungen und Anschuldigungen zu vertheidigen, die, wie er habe erfahren müssen, von mehreren Seiten und namentlich, wie er nicht verschweigen könne, von seinem Collegen Reissiger selbst gegen ihn verbreitet worden wären und verbreitet würden. Das allein sei seine Absicht gewesen und habe er dabei allerdings anführen zu müssen geglaubt, was er selbst stets für das Beste der Kapelle beabsichtigt habe, ohne deshalb irgend eine Anschuldigung oder Beschwerde einfliessen zu lassen. Ebenso habe er geglaubt der Aussicht Erwähnung thun zu können, von welcher in der Sonnabend-Conferenz in Betracht des Schauspielerorchesterdienstes die Rede gewesen. Es ward darauf entgegnet, dass diese seine Entschuldigung sein Vergehen keineswegs rechtfertige, er im Gegentheil, da er gewusst, dass an diesem Tag Mittags 12 Uhr die von dem Schauspielorchesterdienst bisher dispensirt gewesenen 22 Kammermusiker auf die Hoftheaterexpedition beschieden worden, um ihnen das deshalb Nöthige // zu eröffnen und er gerade das Gegentheil von dem ihnen gesagt, was Seiten der Generaldirection deshalb verfügt worden, daher es ihm selbst einleuchten müsse, wie unrecht und unpassend sein Verfahren gewesen etc., wie er auch hierdurch mehr schade, als nütze, indem er überhaupt so lange er hier wäre noch gar nichts genützt habe. Er müsse das selbst zugeben, da er auch nicht Eine Sache anführen könne, die dieses widerlege. Wenn er überhaupt nützen wolle, wie es seine Pflicht eigentlich wäre, warum habe er da im abgewichenen Sommer dem Minister Oberländer, wie verlautet, einen Plan zu Theaterreformen eingereicht, ohne ihn vorher der G. D. vorgelegt zu haben, was doch seine Schuldigkeit gewesen wäre. Er könne daher auch nicht sagen, dass wie oben bereits von ihm vermerkt, seine Vorschläge immer nicht angenommen worden wären. / S. E. sah sich ferner veranlasst, ihm über sein ganzes bisheriges Dienstbenehmen Vorhaltungen zu machen, um ihm zu beweisen, wie er in keiner Art, ausser dem Dirigiren im Orchester bei dem ihm zugefallenen Opern- und Kirchendienst, sich des Instituts mit Liebe und demjenigen Eifer angenommen habe, den man nach so vielen Beweisen Allerh. Gnade von ihm am allermeisten hätte erwarten sollen. / In seiner Erwiderung darauf gestand er ein, wie wenig er überhaupt mit der bisherigen und jetzigen Directorialführung zufrieden und einverstanden sei, indem nach seiner Ansicht die Richtung einer solchen nur auf klassische Musik gehen müsse und Opern wie z. B. Martha (die zufällig angesetzt war) gar nicht auf dem Repertoir erscheinen sollten, auch habe ja der Regisseur Schmidt den Betrieb der Oper übernommen und er selbst habe sich dadurch für unnöthig erachtet, was S. E. ihm dadurch widerlegte, dass er ihm in's Gedächtniss zurückerief, wie es seine Pflicht sei, alle und jede ihm zur Direction vorliegende Musik, sei sie classisch oder nicht, und so auch die Martha, mit gleicher Liebe und Sorgfalt zu beachten und auch nicht das Gegentheil von diesem Geiste in der Kapelle zu veranlassen, wie es leider bei ihm der Fall sei. Auch sei damals bei Uebertragung der Opernregie auf den Regisseur Schmidt, er und Kapellm. Reissiger mit zugezogen und mit ihnen gemein- // schaftlich der ausgedehntere Umfang dieser Regieführung besprochen und festgesetzt worden, wonach Schmidt zunächst an die Kapellmeister gewiesen sei, um mit diesen sich zu berathen und einzuverstehen, dann aber die Resultate Sr. E. vorzulegen, daher also zu besserem Fortgange der Anstalt die Kapellmeister dabei stets betheiligt wären und dies sein müssten, so dass er seine Pflicht ganz verkenne, wenn er sich davon ausgeschlossen glaube. / S. E. erwähnt ferner in dieser Beziehung die unter Wagners Dirigirung mehrmals stattgefundene, von ihm schon einigemal gerügte mangehafte Aufführung von Kirchen- und Opernmusiken, welche selbst allerhöchsten Orts schon verschiedentlich missfällig bemerkt worden, wozu er noch beifügte, dass von Wagner seit seiner Anstellung, ausser dem Engagement seiner Nichte, Johanna Wagner, noch nicht das geringste, weder von Sängern und Sängerinnen, Opern und dergleichen, noch sonst etwas vorgeschlagen worden, was verwendbar gewesen wäre, wodurch denn also der Zweck seiner Anstellung und das Motiv derselben, das er in seiner schriftlichen Erklärung v. 5. Jan. 1843 vorgegeben, nicht erreicht worden.

Was das mangelhafte Dirigiren anbelangt, so stellte Wagner alle Selbstverschuldung deshalb in Abrede und gab als Ursache davon in der Kirche den öfteren Wechsel der Dirigenten, in der Oper aber das oft fehlerhafte Eintreten der Singchöre an, hinzufügend, dass er nur eine Persönlichkeit darinnen erkennen könne, da ihn Niemand eines Mangels angehöriger Kenntniss der Musik bei solchen Aufführungen zu zeihen im Stande sei. Hinsichtlich seiner Erklärung aber v. 5. Jan. 1843 bemerkte er, dass er solche damals nur auf ein Jahr gültig gemeint habe, worauf ihm jedoch erwidert wurde, dass dies in dem Briefe nicht so ausgedrückt sei und das Wort eines rechtlichen Mannes für alle Zeiten gelten müsse. / Endlich wurde auch noch seiner zerrütteten finanziellen Verhältnisse gedacht, wodurch schon allein seine ganze Stellung gefährdet sei, er // versicherte jedoch, dass dieselben neuerdings wieder geordnet wären, dass er aber selbst fühle, wie er in sein dienstliches Verhältniss nicht passe und gerne davon zurücktreten würde, wenn ihn nicht die Sorge für seine Frau und seine häusliche Lage daran hinderten. Dass er in sein dienstliches Verhältniss nicht passe, wurde ihm zugestanden und darüber allerunterth. Anzeige an S. Majestät zu erstatten nach Befinden vorbehalten. / Hiermit ist nach halb 3 Uhr diese Conferenz beendet und solches nachrichtlich anhier bemerkt worden von / Carl Theodor Winkler, / Sekretair des Dep.

Welche Erbitterung mußte sich in Lüttichau gegen den längst wegen seiner politischen Radikalität anrüchigen Wagner aufgestaut haben, daß er aus geringfügigerem Anlaß, als er sich ihm öfter schwerwiegender dargeboten hatte, in dieser Weise über das Ziel hinausschoß! Die Abkanzelung Wagners, ihm trotz zweier Repertoire-Opern, der überwältigenden Beethoven- und Gluckerfolge, der geschickten und anerkannten Theaterumbauten, und anderer Einsätze für das Institut, dem er seit sechs Jahren angehörte, Nutzlosigkeit, Überflüssigkeit und Unfähigkeit vorzuwerfen und vielleicht sogar hintergründig auf Wagners angebliche Intrigen zu Gunsten seiner Nichte Johanna anzuspielen, war würdelos und widersprach der Sache, um die es ging; außerdem war Johanna Wagner immerhin eine Jahrhundertsängerin, die entdeckt zu haben mehr bedeutete als das Engagement mehrerer brauchbarer, aber unindividueller Sänger. Selbst wenn Wagner bereit gewesen wäre, den einen oder anderen Vorwurf zu beherzigen, konnte ihn dieser Generalangriff höchstens noch verstockter machen. Die von Lüttichau, Winkler und Reißiger gemeinsam gebildete Phalanx hatte ihre Schlacht geschlagen, geriet aber über Kunst- und Organisationskritik hinaus ins Mäkeln und Schimpfen und meinte doch in erster Linie nur die Theaterreformidee, deren Verwirklichung die eigenen Positionen zu gefährden schien.

Wagners Stimmung nach dieser offiziellen Feme gegen sich hielt Eduard Devrient fest, den er einen Tag nach dem Zusammenstoß aufsuchte; denn Wagners eigene Darstellung Jahrzehnte später nach längst unter anderen Vorzeichen erfolgter Beruhigung der Leidenschaften überspielte geschickt das außerordentlich Beschämende und Niederdrükkende der Situation, in die er gebracht worden war bzw. in die er sich selber gebracht hatte: *Kapellmeister Wagner sagte mir von einem sehr heftigen Disput, den er mit Lüttichau gehabt, worin dieser ihm die ärgsten Dinge gesagt. Er will ihn fortschaffen und vorher möglichst demütigen, es ist klar. Der arme Kerl war sehr zerschlagen.*

Im Kreise namentlich um Lüttichau war man es eben leid geworden — leid die seit Jahren anhaltenden Auseinandersetzungen und Streitereien, leid das hitzige, redselige Aufbrausen, leid das Ironisieren, Glossieren und bei jeder Gelegenheit anspracheähnliche Eloquieren, leid das ständige Geschimpfe über die Opernzustände, leid die beleidigenden Diskussionen, das eigenmächtige Vorgehen, die versteckten Arrangements zum eigenen Nutzen, leid auch das Schuldenmachen, das den ganzen königlichen Beamtenstand der Lächerlichkeit preiszugeben drohte und im Augenblick eines ohnehin um seine Existenz kämpfenden Theaters dem Ansehen der Anstalt geradezu gefährlich wurde, leid schließlich die Neigung zum künstlerischen wie jetzt auch politischen Extrem, das noch zu allem Überfluß hinzu kam.

Für die Eingeweihten bestand länger kein Zweifel daran, daß die Entlassung Wagners nur noch eine Frage von Zeit sei; da kam Wagner noch einmal der glückliche Augenblick zu Hilfe. Am Abend desselben Tages, an dem Lüttichau ihn zur Verantwortung zog, am 14. Februar 1849, dirigierte Franz Liszt die Weimarer Erstaufführung des TANNHÄUSERS. Mit dem rauschenden Erfolg dieser Premiere begann Wagners eigentlicher Durchbruch. Offensichtlich ist man sich schon damals schnell über die Bedeutung dieses Ereignisses klar gewesen, das nur ein Jahr später die LOHENGRIN-Uraufführung nach sich zog. Plötzlich fiel von Wagner der ihn jahrelang belastende Ruf des Kapellmeistermusikers ab; zum

erstenmal seit längerem gewann man wieder den Eindruck, als sei Wagner doch nicht so ausschließlich auf die Gunst seiner Dresdner Vorgesetzten angewiesen, wie man geglaubt und wie es in der letzten Zeit geschienen hatte, sondern Dresden müsse sich möglicherweise um Wagner wie um einen prominenten Sänger bewerben. Lüttichau, eben noch zum Äußersten entschlossen, bog nicht zuletzt unter dem Eindruck des Weimar-Erfolges das Äußerste ab. Etwas vom alten Wohlwollen kehrte zurück und damit auch die Besinnung, in den Anschuldigungen zu weit gegangen zu sein. Wagner war nicht mehr nur der Nörgler, sondern wieder Genie. Devrient spielte den Unterhändler um so lieber, als er damals in seinem eigenen Streit um die Theaterreform in Wagner die einzige Stütze gefunden hatte: *. . . Dann machte er mir lange Mitteilungen über sein Verhältnis zu Kapellmeister Wagner. Offenbar tut es ihm leid, so rücksichtslos gegen ihn gewesen zu sein, und der Erfolg des »Tannhäuser« in Weimar hat ihm wieder Respekt eingeflößt. Ich konnte nun für Wagner wirken, und er übertrug mir förmlich eine Vermittlung eines guten Vernehmens. Nach Tisch hatte ich gleich Gelegenheit, dahin zu wirken.*

Wagners eigene Darstellung jener Wochen verschob erneut zeitliche Zusammenhänge, indem sie die Ablehnung der HOLLÄNDER-Wiederaufnahme durch Johanna Wagner *als Folge der höfischen und direktorialen Ungnade* in das Frühjahr 1849 verlegte. Nach Wagner ging außerdem der Anstoß zu jener Kapell-Versammlung, die zum auslösenden Moment der Auseinandersetzung wurde, nicht auf seine eigene Initiative, sondern auf Theodor Uhlig zurück, der ihn damals statt des politikbesessenen Röckel auf seinen täglichen Spaziergängen begleitete; denn auch die Kapelle hatte sich unter dem Schutz der neuen Liberalität nach Mitte 1848 zu einem losen Verein zur Wahrung ihrer Angelegenheiten zusammengefunden, gegen den die Generaldirektion vorerst nichts unternahm. Der junge Kapellgeiger Theodor Uhlig spielte dort eine wichtige Rolle. *Er veranlaßte mich nun auch, zur Belebung und Befeuerung der dort sich kundtuenden löblichen Tendenzen mich in einer Versammlung jenes Kapellmitglieder-Vereines zu zeigen und vernehmen zu lassen. Ich teilte den Leuten, welche mich mit großer Spannung anhörten, den Inhalt meiner vor einem Jahre von dem Generaldirektor zurückgewiesenen Arbeit über eine Reform der Kapelle sowie meine damit verfolgten Absichten und Pläne mit. Zugleich mußte ich ihnen bezeugen, daß ich für die Ausführung ähnlicher Entwürfe alle Hoffnung auf die Generaldirektion verloren habe und dagegen es ihnen selbst nun anempfehlen müsse, kräftig die Initiative dafür zu ergreifen. Man nahm dies mit enthusiastischem Beifall auf. Ließ nun, wie ich vorhin sagte, Herr v. Lüttichau diese Musiker in ihrer einigermaßen demokratisch sich gebarenden Vereinigung wohl gewähren, so sorgte er doch dafür durch Spione, namentlich einen zum Abscheu aller Kapell- // mitglieder von der Intendanz besonderlich protegierten widerwärtigen Hornisten Levy, sich stets über die hochverräterischen Bewegungen des Vereines unterrichten. So hatte er denn auch von meinem Auftreten daselbst genaue, ja wohl übertriebene Kenntnis erhalten und hielt es nun für an der Zeit, mich einmal wieder seine Autorität fühlen zu lassen. Ich wurde offiziell zu ihm zitiert und hatte nun den Ausdruck seines lang verhaltenen Zornes über verschiedenes Vorgefallene zu vernehmen, bei welcher Gelegenheit ich auch von seiner Kenntnisnahme meines den Ministern überreichten Theaterreformplanes erfuhr. Er verriet mir dies mit einer populären Dresdener Redensart, welche ich bis dahin noch nicht vernommen hatte: er wisse nämlich — so sagte er — recht gut, daß ich auch mit einer Eingabe über das Theater mich ihm an den Laden gelegt hätte. Ich hielt denn nun mit meinen Gegenansichten über das zwischen uns bestehende Verhältnis nicht zurück; da er mir drohte, an den König zu berichten und auf meine Entlassung anzutragen, so überließ ich ihm mit großer Ruhe, hierin ganz nach seinem Belieben zu verfahren, da ich von der Gerechtigkeit des Königs wohl jedenfalls mir zu verhoffen habe, daß derselbe auf meine Anklage auch meine Verteidigung hören werde, zu welcher veranlaßt zu werden ich mir nur wünschen könne, da ich sonst keinen andern schicklichen Weg ersähe, mich über das an den König auszusprechen, worüber ich mich nicht nur in meinem, sondern auch im Interesse des Theaters und der Kunst zu beklagen habe. Das hörte nun Herr v. Lüttichau wieder nicht gern und frug mich dagegen, wie denn nur, wenn er mit mir auszukommen suchen wolle, ihm dies meinerseits ermöglicht werden sollte, da ich doch unverhohlen erkläre, daß an ihm (wie er sich ausdrückte) »Hopfen und Malz verloren« seien. Mit gegenseitigem Achselzucken waren wir genötigt, von dieser Konferenz auseinanderzugehen. Dies schien meinen ehe-*

maligen Gönner denn doch in Pein versetzt zu haben; er wandte sich an die Besonnenheit und Mäßigung Eduard Devrients, um mir durch Zureden es anzuempfehlen, ein ferneres Auskommen zwischen uns zu ermöglichen. Trotz seines Ernstes mußte Devrient, nachdem wir seinen Auftrag diskutiert, lächelnd zugestehen, daß hier eben nicht viel zu tun sei, und da ich standhaft erklärte, unter keiner Bedingung mehr mich zu theaterdienstlichen Beratungen bei ihm einzustellen, am Ende der Direktor wohl sehen müßte, wie seine Weisheit die Sache auch allein fortführe. Hier schloß Wagner die Akte der direktorialen und höfischen Ungnade an. Devrient aber überlieferte an einer anderen Stelle seines Tagebuches einen für Wagners Hoffnungen auf des Königs Interesse an der Sache aufschlußreichen Satz: *Ich sprach mit Kapellmeister Wagner; er liegt im Krieg mit Lüttichau, hat sich Gutzkows Einspruch in die Oper verbeten. Das ist etwas zuviel herausgenommen* (natürlich: hier kamen Devrient sicher unangenehme Erinnerungen an seine eigene Oberregisseur-Zeit, als man, Reißiger wie Wagner, auch ihn auf das Schauspiel verwies!). *Er hat immer noch die Idee, einmal dem Könige die Augen zu öffnen über den Zustand des Theaters. Der Tor! Als ob die Könige darüber klar sehen wollten.* Das war am 14. August 1847. Inzwischen machte sich aber auch Wagner keinerlei Illusionen mehr darüber, wie ein vor den König gebrachter Streit mit Lüttichau ausgehen werde; denn er beendete seine Darstellung der Februar-Auseinandersetzungen mit der nüchternen, in ihrem resignierenden Teil seine historische Bedeutung für Dresden allerdings unterschätzenden Einsicht: *Blickte ich somit auf den Erfolg meiner nun in das siebente Jahr reichenden Dresdener Tätigkeit zurück, so war dies mehr als demütigend in Betracht der vielen und energischen Anregungen, die ich mir nach allen Seiten hin dem Königl. Institut zugewendet zu haben bewußt war. Ich hatte mir deutlich zu sagen, daß, wenn ich jetzt Dresden verließ, nicht die mindeste Spur davon dort zurückbleiben würde. Aus vielen Anzeichen hatte ich auch abzunehmen, daß, wenn es je zu Klage und Verantwortung zwischen mir und dem Generaldirektor vor dem Könige kommen sollte, möge das Urteil des Monarchen auch mir günstig ausfallen, dennoch der Konsequenz wegen dem Hofmann gegen mich recht gegeben werden würde.* — In dieser apologetischen Selbstdeutung brach noch einmal Wagners Empörung über den in der Autobiographie bezeichnenderweise nicht erwähnten Lüttichauschen Vorwurf seiner in all den Jahren für das Institut angeblich völligen Nutzlosigkeit seiner Arbeit durch.

III. Wagnersche Untergrund-Publizistik

1. Dresdner Revolutionspresse 1848/49

Nach dem Fall der Zensurgesetzgebung im März 1848 organisierten sich die meisten Dresdner Zeitungen als Parteipresse und ordneten sich bestehenden politischen Vereinen oder politischen Gesinnungsgruppen zu. Das DRESDNER MORGENBLATT, der DEUTSCHE VOLKSFREUND und die DRESDNER ZEITUNG verbanden sich mit dem SÄCHSISCHEN VATERLANDSVEREIN, das DRESDNER JOURNAL mit dem DEUTSCHEN VEREIN, DER CONSTITUTIONELLE FREIMÜTHIGE und DER DEUTSCHE FREIMÜTHIGE mit den Konservativen, die sich nach der Niederwerfung des Maiaufstandes im SACHSENVEREIN zusammenschlossen und als Sprachrohr die aus der Zusammenlegung der beiden konservativen Blätter hervorgegangene FREIMÜTHIGE SACHSENZEITUNG benutzten.

Zu diesen reinen Parteiorganen im Tageszeitungsstil gesellten sich die beiden liberalen Wochenblätter ABEND-ZEITUNG und SÄCHSISCHE DORFZEITUNG sowie als Monatsschrift DER BOTE DES FRIEDENS. Parteilos blieb allein der ANZEIGER, dessen PRIVATSACHEN-Rubrik jetzt zum gesuchten Tummelplatz für die widersprüchlichsten politischen Meinungen wurde.

Unter den politischen Eintagsfliegen der achtundvierziger Jahre, die im ersten Rausch ungehinderter Pressefreiheit aus dem Boden hervorschossen, nahmen Röckels VOLKSBLÄTTER wegen ihrer dichterisch-hymnischen Sprache eine journalistische Sonderstellung ein. Diesem radikalen Organ verband sich Wagner auch schriftstellerisch.

Das noch unter der Zensur mit loyalen Merkmalen versehene DRESDNER MORGENBLATT änderte nach der Zensurfreigabe sein Gesicht überraschend schnell und überraschend gründlich. Der Redakteur Dr. Heinrich Wilhelm Herz, von Hause aus Privatgelehrter, galt der Polizeibehörde als im sorgfältig beachteten Rahmen des gesetzlich Zulässigen freisinnig. Erst nach den Märztagen offenbarte er seine wahre, wild demokratische Gesinnung. Als einer der Gründer und Leiter des SÄCHSISCHEN VATERLANDSVEREINS holte er die führenden Persönlichkeiten dieser politisch radikalen Vereinigung als führende Journalisten an sein Blatt (Seidenschnur, Köchly, Roßmähler und die beiden Advokaten Klette und Blöde), das mit größter Anteilnahme die aktuellen politischen Ereignisse besprach (Landtags-Verhandlungen, Verhandlungen der Dresdner Stadtverordneten, Frankfurter Parlaments-Sitzungen) und alle Vereinsangelegenheiten propagierte (Vorträge, Versammlungen, Diskussionen, Adressen, Petitionen und sonstige Eingaben und Entschließungen) und selbst noch die belletristischen Beiträge demokratisch-tendenziös aufstockte. Daß die Zeitung drei Monate später eingestellt wurde, wird weniger wirtschaftliche als politische Gründe gehabt haben; denn der Verleger Dr. Güntz, Herausgeber auch des DRESDNER ANZEIGERS, war Mitglied des DEUTSCHEN VEREINS und hatte sicherlich kein Interesse an einer weiteren militanten Verbreitung von ihm mißbilligter politischer Ideen.

Daraufhin erklärte der VATERLANDSVEREIN, der ein eigenes Sprachrohr benötigte, schon am 4. Juli 1848 den DEUTSCHEN VOLKSFREUND zu seinem Organ, der sich selber erst seit April als Fortsetzung des vom Frühjahr 1847 an gemäßigter gewordenen DRESDENER CORRESPONDENTEN aufgemacht hatte. Redakteur war Herrmann v. Lindemann, der im April 1847 vergeblich um die Redaktion des CORRESPONDENTEN nachgesucht hatte und extrem radikal linksliberal dachte. Er befaßte sich ausschließlich mit Politik, auf Feuilleton und Belletristik legte er selbst in eingekleideter politischer Mache keinen Wert. Die Mitarbeiter des DEUTSCHEN VOLKSFREUNDES kamen gleichfalls vorwiegend aus den Reihen des VATERLANDSVEREINS (Lindemann, Ludwig Wittig, Seidenschnur, Hirschel, die Advokaten Kell und Klette). Als VOLKSFREUND lief das Blatt bis Ende September 1848. Dann gelangte es, seit 1. Oktober 1848, als etwas formatvergrößerte Tageszeitung unter dem neuen Titel DRESDNER ZEITUNG auch in den Verlag des VATERLANDSVEREINS. Das Programm der neuen Dresdner Tageszeitung war jetzt unretuschiert mit dem Programm des radikalen Flügels des VATERLANDSVEREINS identisch. Die Redaktion lag bei Lindemann und Wittig, die nach den Maiunruhen in die Schweiz flüchteten. Während der VOLKSFREUND auf ein Feuilleton verzichtet

hatte, ließ die DRESDNER ZEITUNG ein wenn auch politisch manipuliertes und unbedeutendes Feuilleton mit zeitweise einer von Julius Hammer wahrgenommenen Theaterkritik zu. Wesentlichster Unterschied zwischen den beiden Organen bildete die Preisgabe der politischen Vernunft. Als radikalstes Blatt Dresdens seit den Tagen Ruges in den frühen vierziger Jahren war die DRESDNER ZEITUNG platterdings ein Hetzblatt, das mit Absicht und Erfolg die politischen Emotionen unbedenklich propagandistisch hochpeitschte und offen den Aufruhr predigte. Als der dann da war, freute sie sich am 5. Mai 1849, daß man *endlich . . . den abgeschmackten, gesetzlichen Boden verlasse.*

Am DRESDNER TAGEBLATT änderten sich 1848 nur Titel und Redakteur. Aus DRESDNER TAGEBLATT wurde am 1. April DRESDNER JOURNAL, als der berühmte und politisch scharfsichtige Leipziger Rechtsliberale Karl Biedermann etwas widerwillig die Redaktionsführung übernahm. Als Gründer des DEUTSCHEN VEREINS stellte er das Blatt unverzüglich in den Dienst seiner politischen Gruppe und stützte damit die liberale Regierung, ohne sich leichte Opposition zu verbieten. Doch Biedermann mußte nach Frankfurt zum Parlament und seine lange Abwesenheit von Dresden ließ nach und nach auch dieses Blatt links abrutschen und bspw. Mitglieder des SÄCHSISCHEN VATERLANDSVEREINS wie Wittig, Roßmähler, Seidenschnur und Hirschel zu geschätzten Mitarbeitern werden, ohne daß der die Sache eher verschlimmernde, andersdenkende stellvertretende Redakteur Prof. Dr. H. Schletter aus Leipzig das hindern konnte, so daß Biedermann froh war, es nach einem halben Jahr wieder los zu sein. Also wechselte die Zeitung am 1. Oktober 1848 erneut Titel (DRESDNER JOURNAL UND ANZEIGER) und Redakteur (anonym; abgezeichnet als unter Verantwortung der Verlagshandlung). Jetzt öffnete sie sich willig den Belangen der Regierung, die schon unter Biedermann versucht hatte, dieses solideste Dresdner Tageblatt unter ihren Einfluß zu bekommen. Die politische Richtung der Zeitung war nunmehr die des Ministerialprogramms vom 16. März 1848; gleichzeitig legte sie größten Wert auf Anerkennung durch die liberale Regierung. Die blieb auch nicht aus, nachdem sie jede Opposition gegen die Regierungsarbeit unterdrückte, im Gegenteil alle Erfolge des Kabinetts Oberländer eindringlich werbend herausstellte und sich der Radikalisierung der Dresdner Bevölkerung entgegenzuwirken bemühte, um *nicht durch Unbesonnenheit eine friedliche und aussichtsreiche Entwicklung zu unterbrechen.* Das DRESDNER JOURNAL bildete am Ende das einzige nichtoppositionelle Dresdner Blatt. Nach der Revolution gelangte es in den Besitz der Regierung und wurde Staatszeitung (1. September 1850).

Die als reaktionäre Gegenstücke zum Linksradikalismus gedachten konservativen Blätter gingen auf den Advokaten Eduard Emil Eckert zurück, der zunächst das 1847 in Döbeln gegründete konservativ unterhaltende MULDE-JOURNAL leitete, aus dem nach der Zensuraufhebung eine ebenso konservative politische Zeitung wurde, die sich seit Oktober in MULDE-JOURNAL ODER DER CONSTITUTIONELLE FREIMÜTHIGE umbenannte und ihren Titel ein Vierteljahr später auf DER CONSTITUTIONELLE FREIMÜTHIGE verkürzte. Im Februar 1849 wurde das Blatt durch den DEUTSCHEN FREIMÜTHIGEN ergänzt. Beide Zeitungen erschienen dreimal in der Woche tagweise abwechselnd, so daß an sechs Tagen (außer Samstag) einer der beiden Titel auflag. Dabei sollte die jüngere Zeitung die großen und leitenden Artikel, die ältere das Nachrichtenmaterial enthalten. Das System wurde aber nicht streng gehandhabt, so daß Fortsetzungen bspw. von einem in das andere Blatt übergingen. Um Schwierigkeiten mit den Abonennten zu vermeiden, legte man seit Mai 1849 dem Abonennten des einen Blattes das andere kostenlos bei. Feuilleton und Unterhaltung kannte Eckert nicht, der beide Zeitungen redigierte und der bis dahin wohl reaktionärste Dresdner Redakteur gewesen ist. Sein Konservativismus nahm solche Auswüchse an, daß er sogar die Regierung um der angeblich von ihr nicht genügend vertretenen Monarchie willen regelmäßig angriff und diese zu zahlreichen Strafmaßnahmen gegen sich veranlaßte. Der Zusammenschluß seiner beiden Blätter zur FREIMÜTHIGEN SACHSENZEITUNG erfolgte am 1. Juli 1849. Eckert trat 1852 ab.

Nach der Proklamation der Pressefreiheit ging auch Schmieder ins republikanische Lager über, nachdem der unermüdliche, wenn auch erfolglose Einsatz für den Deutschkatholizismus den Charakter der ABEND-ZEITUNG als belletristisches Organ verändert hatte. Seit Oktober 1847 verpolitisierte sich die noch stark jungdeutsch bestimmte Zeitung unter dem maßgeblichen Einfluß J. Laskers und geriet ins Schwülstig-Bombastische. Republikanismus wurde mit donnernden Redensarten gefeiert, die Emotionen überspielten alle politische Vernunft, sogar das theatralische und künstlerische Feuilleton, Schmieders einstiger Stolz, wurde einem Feuilleton aus politischen Nachrichten geopfert. Erst nach der Niederlage der Revolution kehrte die ABEND-ZEITUNG zum Unterhaltungsstil zurück.

Die SÄCHSISCHE DORFZEITUNG begann sich seit Ende 1845 mit Politik zu beschäftigen, indem sie einem gemäßigten Liberalismus huldigte. Der Redakteur Fr. Walther war gleichzeitig der Mitver-

leger, der seit April 1848 die alleinige Entscheidungsbefugnis besaß und sich sorgsam davor hütete, in das radikale Fahrwasser zu geraten. So bekämpfte er Radikale und Linksliberale und namentlich den SÄCHSISCHEN VATERLANDSVEREIN, um daraus nach 1849 Nutzen zu ziehen, als die politische Ernüchterung zurückkehrte und nach gemäßigt fortschrittlicher Politik verlangte.

Der BOTE DES FRIEDENS war ein Volksblatt, das dem politischen Zug der Zeit folgte, aber Politik belehrend und unterrichtend betrieb. Das seichte Unterhaltungsorgan, das man 1847 als FRIEDENSBOTE gegründet hatte und das J. G. Zschaler redigierte, beschränkte sich auf Klatschliberalismus und Biertischpolitik und zog sich nach den Maitagen unverzüglich wieder auf billige Unterhaltung zurück.

Eine Besonderheit bildeten August Röckels VOLKSBLÄTTER, die unter Mitwirkung des SÄCHSISCHEN VATERLANDSVEREINS erschienen und gleicherweise als neues Sprachrohr der extremen Linken wie als Verdienstobjekt des seit seiner Entlassung aus dem Staatsdienst kümmerlich lebenden Röckel gedacht waren und deren erste Nummer am 26. August 1848, deren letzte am 29. April 1849 ausgegeben wurde. Bei einem Preis von nur drei Pfennigen das Exemplar — beinahe ein sächsischer Bezugspreisrekord — ließ sich mit den VOLKSBLÄTTERN allerdings kein Geschäft machen. Dafür las man in Röckels Zeitung die poetische Verherrlichung der Revolution und ihrer Segnungen. Die Ekstase und Hymnik dieses Blattes, das sich in dichterischen Rausch hineinsteigerte und von der ersten Nummer an ungeschminkt den Aufruhr pries, der ins gelobte Land führen werde, machten das Zeitungsunternehmen zu einem der originellsten jener Jahre. Auch Röckels VOLKSBLÄTTER zählten zur Hetzpresse. *Das Röckelsche Volksblatt ... übertrifft an frecher, verführender Lüge alles bisher Geleistete ...* klagte der konservativ übel beleumundete Eckert; aber die zündende Sprache eines Fanatismus, der nichts mehr außer der eigenen Sache gelten ließ, hämmerte Thesen und Doktrinen ohne Rücksicht auf die Folgen in die Gehirne der Leser ein. Alle publizistischen Methoden konsequenter linksradikaler Demagogie offenbarten sich paradigmatisch in Röckels VOLKSBLÄTTERN. Als sie mit der Mairevolution untergingen, ließ sie der Leipziger Redakteur Robert Binder wieder auferstehen, indem er, *um der demokratischen Presse den Boden zu erhalten,* Röckels VOLKSBLÄTTER mit Weisflogs THURMWART und Ludwigs VOLKSBOTEN zu den Leipziger VEREINIGTEN VOLKSBLÄTTERN FÜR SACHSEN UND THÜRINGEN verband.

2. Röckel, Wagner und die Volksblätter

Die Herausgabe einer politischen Zeitung durch seinen Freund August Röckel, dem er trotz aller gutgemeinter und berechtiger Warnungen leidenschaftlich verbunden blieb, ermöglichte es Wagner, ohne Sorge vor Entdeckung in den publizistischen Untergrund zu gehen. Er hatte sich bereits am 1. Juni 1848 veranlaßt gefühlt, seine Sympathien mit den aufständischen Wienern in einem in der Beilage zur ALLGEMEINEN OESTERREICHISCHEN ZEITUNG abgedruckten Gedicht GRUSS DER SACHSEN AN DIE WIENER Ausdruck zu verleihen, dessen Tendenz mit der politischen Linie des Lindemannschen DEUTSCHEN VOLKSFREUNDES zusammenfiel, der der Meinung war, daß *das absolutistisch regierte Rußland der geborene Feind Deutschlands sei und das republikanische Frankreich sein natürlicher Verbündeter.* In Dresden hat man von diesem Gedicht offenbar keine Kenntnis bekommen oder es sich doch nicht merken lassen.

Nach den Juni-Auseinandersetzungen konnte es Wagner erst recht nicht mehr wagen, sich schriftlich politisch frei zu äußern, vor allem nicht, nachdem er gerade erst in seinem Rechtfertigungsbrief an Lüttichau vom 18. Juni 1848 versichert hatte, *es bedurfte nicht erst der Bitte meiner Frau um mir das Versprechen abzunehmen, mich mit meiner Person nie wieder in den Fragen des Tages zu betheiligen.*

Inzwischen verschärfte sich die politische Lage zusehends. Sich der Parteiung zu entziehen bedurfte es schon eines ausgeprägten biedermeierlichen Phlegmas, über das Wagner ganz zuletzt verfügte. Neigung des wenig zurückhaltenden nervösen Mannes und sicherlich Drängen von Röckel, der für sein Blatt Beiträge brauchte, trafen sich. Als Wagner nicht mehr an sich halten konnte, begann er für Röckel zu schreiben. Über den

Umfang seiner anonymen Untergrundspublizistik gibt es keine näheren Angaben, sicher aber stammt der Leitartikel der sechsten Nummer vom 10. Februar 1849 DER MENSCH UND DIE BESTEHENDE GESELLSCHAFT von Wagner. Dort definierte er des Menschen Bestimmung als Vervollkommnung seiner Fähigkeiten zu immer höherem Glück. Indem er Glück als Rechtsanspruch des Einzelnen und die Gesellschaft als Vereinigung der Menschen bestimmte, hatte der Mensch an die Gesellschaft Forderungen zu stellen. Da nach Wagners Meinung die bestehende Gesellschaft nicht das Glück des Menschen förderte, war es nötig, sie zu bekämpfen. *Dem Zufall überläßt sie die geistige Vervollkommnung Einzelner ihrer Glieder, während sie den größeren Theil derselben gewaltsam von einer höhern Entwickelung zurückhält; dem Zufall überläßt sie es ob Einzelne sich sittlich veredeln, während sie überall das Laster, das Verbrechen erzeugt und // schützt. Dem Zufall überläßt sie die Ausbildung, das Wachsthum unserer körperlichen Kräfte, während ihr Streben nur dahin gerichtet ist unsere Bedürfnisse zu beschränken, also unsere Fähigkeit sie zu befriedigen, zu verringern. Dem Zufall überläßt unsere bestehende Gesellschaft Alles: unsern geistigen, sittlichen und körperlichen Fortschritt; der Zufall entscheidet, ob wir uns unserer Bestimmung nähern, ob wir unser Recht erlangen, ob wir glücklich werden. / Unsere bestehende Gesellschaft ist ohne Erkenntniß, ohne Bewußtsein ihrer Aufgabe, sie erfüllt sie nicht. / Der Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft hat begonnen. Dieser Kampf, er ist der heiligste, der erhabenste, der je gekämpft wurde, denn er ist der Kampf des Bewußtseins gegen den Zufall, des Geistes gegen die Geistlosigkeit, der Sittlichkeit gegen das Böse, der Kraft gegen die Schwäche: Es ist der Kampf um unsere Bestimmung, unser Recht, unser Glück.* Das Verhältnis von Mensch und bestehender Gesellschaft war demnach ein Kriegsverhältnis von Mensch gegen die bestehende Gesellschaft. Daß Wagner sich mit seinen Bestimmungen auf mehreren Ebenen gleichzeitig bewegte und einmal Gesellschaft als Vereinigung aller Menschen begriff, sodann wieder als einen Teil der Menschen, nämlich den, der durch einen anderen Teil der Menschen bekämpft werden muß, daß er auf der einen Seite den Einzelmenschen nur als Teil des Ganzen wertete, ihm dann aber wieder als Einzelnem Ansprüche an das Ganze beimaß, überspielte die rhetorische Begeisterung, die sich um des revolutionären Zweckes willen nicht mehr an Logik gebunden fühlte, sondern unter Gesellschaft, Revolution, Recht und Glück immer nur die eigene Gesellschaft, die eigene Revolution, das eigene Recht, das eigene Glück meinte. Wie aller Linksradikalismus entpuppte sich damit auch der Wagnersche Radikalismus als begriffsjonglierende Gedankenspielerei zu einer pseudomoralischen Weltverbesserungsideologie, die in der Wirklichkeit nur auf die Verbesserung der höchsteigenen egozentrischen Belange zulief, denen die veränderte Gesellschaft Raum zu geben hatte, wenn sie nicht Gefahr laufen wollte, von denen, die sie gerade erst in dieser Form geschaffen, nur deshalb wieder verleugnet zu werden, weil sie sich den gewünschten personellen Lüsten nicht öffnete. So konnte Wagner, ohne sich selbst lächerlich zu finden, gegen den König von Sachsen Revolution machen und wenige Wochen danach Ansprüche an seine Schatulle erheben, nachdem sich herausgestellt hatte, daß er sich statt Glück zu erwerben, für das er kämpferisch angetreten war, es durch eben dieses Kämpfen verspielt zu haben schien. Sein Freund Devrient meinte damals allerdings von solchen Manipulationen, sie verrieten Wagners Gesinnung als im Letzten grundunehrlich.

Devrient beobachtete auch im Hinblick auf die Theaterreform sehr scharfsichtig, als er schrieb, wenn Wagners Theatervorstellungen gegen alles Erwarten Wirklichkeit werden

sollten, dann stünde am Ende nicht Wagner, wie erhofft, sondern Reißiger an der Spitze, mit anderen Worten, durch eine revolutionäre Drehbewegung würde am Ende nur erreicht sein, was nie und nimmer erreicht werden sollte. Deshalb auch trat Devrient im Gegensatz zu Wagner für eine allmähliche Transformation des Bestehenden ein, die dem natürlichen Empfinden angemessener war, nicht Bestehendes zu zerstören, um neues zu errichten, sondern das Bestehende immer wieder zu erneuern und zu verbessern. Das hintergründige re-volvere, dieses eine Sache so lange drehen, bis sie nach mancherlei Standortwechsel da wieder auskommt, wo die Drehbewegung begonnen hat, enthüllte in solchem Denken seinen tiefsten Sinn.

Gleichfalls sicher ist, daß Wagner für die vierzehnte Nummer vom 8. April 1849, also nach den heftigen Februar-Streitigkeiten mit Lüttichau, einen Aufsatz DIE REVOLUTION verfaßte, in dem er sich vor lauter Umsturzbegeisterung geradezu überschlug. Man meint aus diesen Sätzen eine katholische Litanei auf den Erlöser zu hören, und zweifellos floß in diese aller Sachlichkeit baren rauschartigen Verherrlichung einer personifizierten Revolution etwas von der Jenseitigkeit eines entäußerten Gebetsrhythmus ein: *... die erhabene Göttin Revolution, sie kommt daher gebraust auf den Flügeln der Stürme, das hehre Haupt von Blitzen umstrahlt, das Schwert in der Rechten, die Fackel in der Linken, das Auge so finster, so strafend, so kalt, und doch, welche Glut der reinsten Liebe, welche Fülle des Glückes strahlt Dem daraus entgegen, der es wagt, mit festem Blicke hinein zu schauen in dies dunkle Auge! Sie kommt daher gebraust, die ewig verjüngende Mutter der Menschheit, vernichtend und beseeligend fährt sie dahin über die Erde ... da stürzt in Trümmer das in eitlem Wahne für Jahrtausende Erbaute ... Doch hinter ihr, da eröffnet sich uns, von lieblichen Sonnenstrahlen erhellt, ein nie geahntes Paradies des Glückes, und wo ihr Fuß vernichtend geweilt, da entsprossen duftende Blumen dem Boden und frohlockende Jubelgesänge der befreiten Menschheit erfüllen die noch vom Kampfgetöse erregten Lüfte! ... /// ... der ihrem Ohre entgegenträgt den Gruß der Revolution: »Ich bin das ewig verjüngende, das ewig schaffende Leben! wo ich nicht bin, da ist der Tod! Ich bin der Traum, der Trost, die Hoffnung des Leidenden! Ich vernichte was besteht, und wohin ich wandle, da entquillt neues Leben dem todten Ge- // stein. Ich komme zu Euch, um zu zerbrechen alle Ketten, die Euch bedrücken, um Euch zu erlösen aus der Umarmung des Todes, und ein junges Leben durch euere Glieder zu ergießen ... Ich will zerstören von Grund aus die Ordnung der Dinge, in der Ihr lebt, denn sie ist entsprossen der Sünde ... /// ... Nur zwei Völker noch giebt es von jetzt an: Das Eine, welches mir folgt, das Andere, welches mir widerstrebt. Das Eine führe ich zum Glücke, über das Andere schreite ich zermalmend hinweg, denn ich bin die Revolution, ich bin das ewig schaffende Leben, ich bin der einige Gott, den alle Wesen erkennen, der Alles, was ist, umfaßt, belebt und beglückt!« / Und seht, die Schaaren auf den Hügeln, sie lie- // gen lautlos auf den Knieen, sie lauschen in stummer Verzückung, und wie der sonnverbrannte Boden die kühlenden Tropfen des Regens, so saugt ihr vom heißen Jammer verdorrtes Herz die Laute des brausenden Sturmes ein, und neues Leben quillt durch ihre Adern. Näher und näher wälzt sich der Sturm, auf seinen Flügeln die Revolution; weit öffnen sich die wiedererweckten Herzen der zum Leben Erwachten, und siegreich zieht ein die Revolution in ihr Gehirn, in ihr Gebein, in ihr Fleisch, und erfüllt sie ganz und gar. In göttlicher Verzückung springen sie auf von der Erde, nicht die Armen, die Hungernden, die vom Elende Gebeugten sind sie mehr, stolz erhebt sich ihre Gestalt, Begeisterung strahlt von ihrem veredelten Antlitz, ein leuchtender Glanz entströmt ihrem Auge und mit dem himmelerschütternden Rufe: ich bin ein Mensch! stürzen sich die Millionen, die lebendige Revolution, der Mensch gewordene Gott, hinab in die Thäler und Ebenen, und verkünden der ganzen Welt das neue Evangelium des Glückes!*

Würde man das hohe Pathos der Sprache allein zum Kriterium machen, dann könnten noch etliche andere Arbeiten von Wagner stammen, z. Bsp. der Aufsatz DEUTSCHLAND UND SEINE FÜRSTEN (Nr. 8 vom 15. Oktober 1848) oder der Aufsatz WAS IST COMMUNISMUS? (Nr. 3 vom 9. September 1848), der sich um den Nachweis der politischen Unmöglichkeit einer kommunistischen Gesellschaftsordnung müht, aber sich stilistisch schon sehr weit von den erwiesenen Wagner-Aufsätzen unterscheidet. Doch ist die Zuordnungs-Beweisführung schwierig, weil sich Wagner, als er für König Ludwig II. von Bayern seine Autobiographie verfaßte, wohlweislich hütete, zu den vielen, für einen Monarchen ohnehin politisch recht unangenehm klingenden, aber nicht abzustreitenden Dingen noch solche zusätzlich auszugraben, über die er nicht ins Gerede gekommen war. So steht zwar die Beteiligung an den Röckelschen VOLKSBLÄTTERN fest, aber nur auf die erwähnten zwei Aufsätze hat man sich mit Sicherheit als von Wagners Hand stammend einigen können. Doch schon mit diesen beiden Proben allein ginge die besondere Originalität der Röckelschen politischen Wochenschrift, nämlich die poetische Verherrlichung des revolutionären Bewußtseins, wesentlich mit auf Wagner zurück, denn neben journalistischen Hymnen nach der Art Wagners enthielt die Röckel-Zeitung nüchterne, belehrende Artikel und Korrespondenzen, mannigfach zündende Aufrufe und eine Menge einfacheres informatorisches Material, das sich jedoch ebenfalls wie die größeren Beiträge durch einen auffallend geschliffenen Stil hervortat. Ohne Zweifel war Röckel als Schriftsteller weit begabter denn als Musiker, wie nicht zuletzt seine späteren Schriften bestätigten.

Mit ernstzunehmender politischer Deduktion hatte diese Verherrlichung einer abstrakten Revolution gewiß nichts zu tun; dagegen Wagner einen weltfremden Phantasten zu nennen und zu meinen, Wagner habe sich nur der harten politischen Wirklichkeit mit poetischem Gerede entzogen, würde nicht der typischen hymnischen Revolutionsliteratur von 1848/49 gerecht werden, wie sie als agitierende Dutzendware verkauft und von der gerade erst lesefähig und aufnahmebereit gewordenen und dem geschriebenen Wort noch magisch unterworfenen einfacheren Bürger- und Arbeiterschicht eingesogen wurde. Wagners journalistische Revolutions-Ode für Röckels bezeugtermaßen keineswegs ungelesene Volksblätter bildete nur eine besondere Blüte einer poetisierenden Politik-Schwärmerei auf durchaus blutig-ernstem Hintergrund. Wagner gefiel sich in der Rolle des revolutionären Einpeitschers, der aufs Unterbewußtsein eintrommelte, um wie ein verspäteter Rienzi mit feierlichen Hymnen und rhetorischem Weihrauch den gesunden Menschenverstand zu vernebeln und die richtungsunsichere einfachere Bevölkerung aufstandstauglich zu impfen. Daß dazu die strategischen und materiellen Rüstungen fehlten und nach den liberalen Gesetzgebungen des Märzministeriums für eine regierungs- und königsfeindliche Revolution objektiv keine Veranlassung mehr bestand, kümmerte den Demagogen wenig. Von einer linksradikalen Presse buchstäblich betrunken geschrieben, gingen die Menschen schließlich zu einem Zeitpunkt auf die Barrikaden, an dem sie den einen Teil ihrer Wünsche längst erfüllt bekommen hatten und der andere Teil sich viel leichter hätte auf friedliche als auf gewaltsame Weise erreichen lassen, nachdem unter der neuen Regierung die Reformen bereits angelaufen waren: als sie sich unter den Salven der regulären Truppen davon vertrieben sahen, brannte die Stadt, an vielen Stellen lagen die Toten zu Dutzenden auf dem Pflaster und fanden sie sich selbst schlimmer als je zuvor in eine reaktionäre politische Zwangsjacke eingespannt, die sie die Ära Martin Oberländer wie einen fernen zerstobenen Traum empfinden ließ. Wagner saß derweilen in Zürich und betrieb die Uraufführung des LOHENGRINS.

IV. Die Mai-Ereignisse

1. Das revolutionäre Dresden

Im Jahre 1843 legte v. Lindenau sein Amt als leitender Minister und sächsischer Innenminister nieder. Damit endete eine dreizehnjährige, vom Geist der Freizügigkeit geleitete Periode der sächsischen Geschichte. Mit Lindenaus Nachfolger v. Könneritz begann erneut die Vorherrschaft des Polizeiapparats, die schon einmal, 1830, zu Aufständen geführt und damals die Ablösung des gehaßten Ministers v. Einsiedel durch Lindenau zur Folge gehabt hatte.

In Sachsen bildete zu jener Zeit die Funktion des ›leitenden Ministers‹ (erst später Ministerpräsident genannt) noch kein selbständiges Amt, sondern wurde mit einem Ressort gekoppelt. Detlef Graf v. Einsiedel verband das leitende Ministeramt mit dem Außenministerium, der als Astronom ebenso wie als Staatsmann weit über die Grenzen Sachsens hinaus geschätzte Bernhard August Freiherr v. Lindenau stand als leitender Minister gleichzeitig dem Innenministerium vor, sein Nachfolger Julius Traugott Jakob v. Könneritz, im Kabinett Lindenau bereits seit 1831 als Justizminister tätig, behielt dieses Ministerium auch als leitender Minister wenigstens bis 1846 bei; erst in diesem Jahr gab Könneritz es an Albert v. Carlowitz ab. Aber schon der Könneritz-Nachfolger im Amt des leitenden Ministers, Alexander Karl Hermann Braun, der erstmals den Titel eines Ministerpräsidenten führte, löste nach einiger Zeit wieder einen Ressortminister (Carlowitz) ab und übernahm zusätzlich dessen Aufgaben. Erst Brauns Nachfolger, Gustav Friedrich Held, der noch keine zweieinhalb Monate regierte (24. Februar bis 2. Mai 1849), beschäftigte sich ausschließlich mit seinen Pflichten als Ministerpräsident.

Während Lindenau noch den damals radikalsten aller Journalisten, Arnold Ruge, in Dresden duldete, führte sich Könneritz mit einer Preßgesetzgebung, mit für den liberalmilden Lindenau-Geist der dreißiger Jahre erschreckenden Preßstrafen, Verboten und Konzessionsentzügen ein und forderte auf diese Weise den Journalismus erst recht zum Widerstand heraus. Aber Könneritz konnte die Entwicklung nicht aufhalten. Als die durch schwere innere Unruhen (wie den deutschkatholischen Sektenstreit mit dem Leipziger Massaker von 1845), durch Naturkatastrophen ungewöhnlichsten Ausmaßes (wie die Überschwemmung vom Jahre 1845 mit ihrem seit und für Jahrzehnte höchsten Elbe-Wasserstand), durch nachfolgende Mißernten und Wirtschaftsnöten und das Hungerjahr 1847 zusätzlich bedenklich angeschürte Aufregung über die polizeilichen Bedrückungen vorrevolutionäre Züge annahm, kam der König am 16. März 1848 der offenen Unzufriedenheit und den drohenden Ausschreitungen mit einer wenn auch widerwilligen Ablösung des Kabinetts zuvor. Nachfolger als Innenminister wurde der Volksliebling Martin Oberländer, der aber nicht das Vertrauen des Königs genoß, Ministerpräsident der liberale Präsident der Zweiten Kammer, Braun. An dieses sogenannte Märzministerium, dessen Gesinnung großzügiger noch als die der Ära Lindenau war, knüpften sich gewaltige Hoffnungen, die Braun/Oberländer/v. d. Pfordten (Äußeres und Kultus) auch nicht enttäuschten. In Erwartung eines neuen Wahlsystems wurde der nach dem alten Wahlrecht aufgebotene Landtag aufgelöst. Am 23. März verkündete das Kabinett die lang umkämpfte Pressefreiheit, nachdem schon am 9. März die Zensur gefallen war. Endlich gewährte man auch das jahrzehntelang heftig erstrebte Recht auf Versammlungsfreiheit, so daß sich ohne behördliche Zustimmung Vereine aller Art, also auch politische, bilden konnten. Justiz, Wahl, Wehrpflicht, Presserecht, Vereinsrecht, und so weiter: der neue außerordentliche Landtag reformierte eines der überholungsbedürftigen Gesetzeswerke nach dem anderen.

Aber schon war der im Kampf gegen Könneritz groß gewordene Radikalismus in einer unaufhaltsamen Wucherung begriffen, so daß die neuen Freiheiten nur als willkommene Mittel betrachtet wurden, sich weiter, nur ungefährdeter politisch auszubreiten. Die sich lange genug zurückgedämpft fühlende sächsische Presse verwandelte sich nur wenige Monate nach der errungenen Pressefreiheit in einen brodelnden Hexenkessel eines Kampfes jeder gegen jeden unter Ausnutzung sämtlicher Mittel der Informationsdemagogie, um alle Schichten und Gruppen der sächsischen Bevölkerung systematisch gegeneinanderzuhetzen. Zufälle kamen den sächsischen Radikalen zu Hilfe. Vor allem anderen gab ihnen die rechtswidrige Erschießung des Frankfurter Abgeordneten und sächsischen Revolutionspolitikers Robert Blum durch eines der Exekutionskommandos des verhaßten Fürsten Windischgrätz am 9. November 1848 in der Brigittenau wegen Beteiligung an den Wiener Volksaufständen die denkbar besten propagandistischen Möglichkeiten, die bis ins Letzte ausgenutzt wurden. Es gelang ihnen, der sächsischen Bevölkerung die Verantwortlichkeit von Hof und Regierung für diesen mit schreiender Empörung aufgenommenen Mord einzureden: die Erschießung Blums sei eine Hilfsaktion der österreichischen Monarchie für die durch Blum aufs übelste verfolgte sächsische Monarchie gewesen und sie wäre bei geringerer Lässigkeit der Regierung immer noch zu verhindern gewesen *. Die Zeitungen erschienen mit Trauerrand, die Racheaufrufe überschlugen sich, und an der großen Trauerfeier nahmen zwei Minister (Braun und Oberländer) teil. Ohne Zweifel verschaffte in erster Linie die mit äußerster Geschicklichkeit propagandistisch richtig genutzte Blum-Affäre den sächsischen Demokraten bei den kommenden Landtagswahlen die totale Mehrheit. Von den Dresdner Stimmen bspw. entfielen 13 640 auf die Radikalliberalen (Demokraten und Republikaner), 6060 auf die Liberalen. Von den sechs Dresdner Abgeordneten stellten die Radikalliberalen fünf, die Liberalen einen, die Konservativen keinen. Als der neue Landtag am 17. Januar 1849 eröffnet wurde, sah sich das Kabinett Braun einer radikalliberalen Mehrheit gegenüber, gegen die die konservativ-liberale Kammerminorität regierungsunfähig war **. Bereits am 24. Februar 1849 trat deshalb das Märzministerium zurück. Das neue Kabinett Held mit dem später so berüchtigten Ferdinand Freiherrn v. Beust (1868 in den Grafenstand erhoben) als Außenminister (der nachher den Spitznamen »Reaktionsminister« führte) und dem Obersten v. Rabenhorst als Nachfolger v. Buttlars als Kriegsminister zerspaltete sich in der Frage der Anerkennung der Reichsverfassung, die Beust und Rabenhorst als konservative Kabinettsmitglieder übereinstimmend mit dem König und dem Herzog Johann ablehnten, worauf die befürwortenden Kabinettsminister, der Ministerpräsident, der Innenminister (Weinlig) und der Finanzminister (Ehrenstein), am 1. Mai 1849 zurücktraten, nachdem der König schom am 28. April die beiden Kammern aufgelöst hatte. Der Kammerstreit über die Annahme der Reichsverfassung war damit aber nicht gelöscht, vielmehr trugen die Radikalen ihre Forderungen auf die Straße und erklärten ihre Bereitschaft, sie not-

* Daß die Monarchisten und Konservativen die Erschießung Blums insgeheim begrüßten, bewies ein damals in Umlauf gesetzter Witz: Die Österreicher wollten den Sachsen für die Hinrichtung des sächsischen Radikalisten Blum in Österreich Genugtuung leisten, indem sie den Sachsen erlaubten, einen österreichischen Radikalen in Sachsen zu erschießen.

** Auf einer Sitzung der zweiten Kammer vom 15. Februar sprach der Abgeordnete Kell den nachmals berühmt gewordenen Satz, der bald zum viel belachten, geflügelten Wort werden sollte: *Die Gründe der Regierung kenne ich nicht, aber ich muß sie mißbilligen.*

falls mit Waffengewalt durchzusetzen. Gerüchte über einen bevorstehenden Einmarsch preußischer Truppen steigerte die Erregung ins Unkontrollierbare. Als dann auch der letzte Versuch scheiterte, den König zur Unterschrift zu überreden, brach am 3. Mai 1849 der Aufstand los. Der Zeitpunkt war günstig, wenn auch nicht ehrenwert, weil große Teile der sächsischen Armee in Schleswig-Holstein im Kampf gegen die Dänen standen.

Nach einem möglicherweise voreiligen Schießbefehl auf die zusammengerottete, aber noch planlose Bevölkerung vor dem Zeughaus begann man Barrikaden zu errichten und bahrte den ersten Toten anklagend vor den Augen des Königs auf. Als dieser sich mit seiner Familie in der Nacht zum 4. Mai heimlich über die Elbe auf die Festung Königstein flüchtete, wich der letzte moralische Halt. Auch die Regierung verließ Dresden. Daraufhin riefen die Aufständischen ihre eigene, sogenannte provisorische Regierung aus, die von Tzschirner, Heubner und Todt gebildet wurde, sich aber bald dem weitaus willensstärkeren und planmäßiger handelnden russischen Anarchisten Bakunin unterordnete, der sich auf der Flucht vor der russischen und österreichischen Fahndung seit Frühjahr 1849 als Dr. Schwarz in Dresden aufhielt und bald mit der sächsischen Revolutionsführung Verbindung bekommen hatte. Polnische Flüchtlinge (die später ausnahmslos ohne Ansehen der Person, ob schuldig oder nicht, aus Sachsen ausgewiesen wurden), sowie Zuzüge aus dem sächsischen Hinterland und den reisenden österreichischen und preußischen Berufsrevolutionären verstärkten zunächst die Aufständischen. Dann rückte das preußische Militär ein, das vereint mit dem jetzt erst schlagkräftigen und bis dahin abwartenden sächsischen Militär den Aufstand bis zum 9. Mai niederwarf. In den letzten Tagen des Bürgerkrieges schickte Bakunin Petroleurs ab, die durch strategische Brandstiftungen den Vormarsch der Preußen und Sachsen aufhalten sollten. Unter anderem ließen sie das (wenig geliebte) alte Opernhaus und einen Teil des Zwingers in Flammen aufgehen.

Die gegenseitige Erbitterung nach dem fürchterlichen Kämpfen war groß, zumal sich die Truppe erhebliche Ausschreitungen während und nach dem Kampfe erlaubte. Der König, der durch die besonderen Anhänger der Trias-Idee, namentlich den Prinzen Herzog Johann, falsch beraten worden war, bewies auch weiterhin keine glückliche Hand, als er durch mit Empörung zur Kenntnis genommene Verleihungen von Tapferkeitsauszeichnungen an Angehörige der Armee für ihren Einsatz gegen die eigenen Landsleute die Kluft zwischen Bürgertum und Soldatenstand noch weiter aufriß. Bei den anschließenden neuen Landtagswahlen wählte die sächsische Bevölkerung demonstrativ zum großen Teil Flüchtlinge und verhaftete Revolutionäre zu Abgeordneten. Dagegen mußte man ein eigenes Gesetz erlassen. Von nun an regierte für ein halbes Menschenalter Graf Beust die sächsische Politik. An deren Ende stand der verlorene Krieg gegen Preußen.

2. *Wagner als Revolutionär*

Daß Wagner auch innerlich mit der Dresdner Revolution zusammenging und zu ihrem (un-)glücklichen Verlauf das Seine aus besten Kräften beisteuerte, konnte nur in Abrede stellen, wer seine Amnestie oder seine gezielte Interessenvertretung betrieb, ihn polemisch lächerlich machen wollte oder aber von den gesellschaftspolitischen Vorgängen der acht- und neunundvierziger Jahre, in die Wagner verstrickt war, nichts verstand.

Wagner gehörte zum ultraradikalen Flügel der republikanischen Gruppe des VATERLANDSVEREINS, den man im politischen Sprachgebrauch der vierziger Jahre anschaulich die »Umsturzpartei« nannte, und sein aufgeregtes Jakobinertum hatte ihn schon in der

zweiten Hälfte 1848 so anrüchig gemacht, daß sogar seine Freunde Bedacht nahmen, sich nicht länger mit einem Vorreiter der Revolution zu kompromittieren, der nach Röckels Flucht sogar die Redaktion der zweifelhaften VOLKSBLÄTTER besorgte. Selbst Eduard Devrient tat sich viel darauf zugute, ihm nicht trotz ihrer damals engen geistigen Verbundenheit die Tür zu weisen, wie er sich am 12. Oktober 1848 in sein Tagebuch notierte: *Gegen Abend kam Kapellmeister Wagner, den ich trotz Thereses Widerspruch geladen hatte. Mag er auch jetzt politisch anrüchig sein, man darf ihn darum nicht gesellig desavouieren.* Wagner war alles anderes als ein Heinrich Laube, der sich darauf beschränkte, revolutionäre Gesinnung in Schriften und mit einem durch ihn in Mode gebrachten breitkrämpigen Hut, den Kalabreser zu offenbaren. In seinen vielfältigen politischen Debatten kalkulierte Wagner das revolutionäre Blutvergießen offensichtlich nüchtern mit ein; er machte kein Hehl aus seiner Begeisterung für die Wiener und Berliner Aufstände und gab rückhaltlos zu erkennen, daß ihm die Vorgänge noch nicht turbulent genug verliefen. Der Anstoß an Röckel, seine Pläne für eine möglichst baldige und gründliche Volksbewaffnung schriftlich niederzulegen, ging gewiß von Wagner aus (Röckel schrieb, von einem Freund; 1865 wollte er Wagner nicht mehr zusätzlich kompromittieren), wie er für die Besprechungen über die Volksbewaffnung seine Wohnung zur Verfügung stellte. Daß er die zahlreichen Gewehre des leidenschaftlichen Jägers Tichatscheck in den Besitz des VATERLANDSVEREINS zu bringen suchte, erzählte Wagner sogar selbst, wie er später auch behauptete, erst Semper auf die Barrikadenbau-Überwachung verwiesen zu haben.

Schon daß er mit dem steckbrieflich gesuchten Anarchisten Bakunin Umgang hatte und sich seines Wohlwollens erfreute, hätte ihm im Entdeckungsfalle eine mehrjährige Zuchthausstrafe eingetragen. Wagners unverhohlen geäußerte radikalliberalen, teilweise sozialistischen und kommunistischen Ansichten machten ihn rasch zu einem prominenten Mitglied des VATERLANDSVEREINS, der nachher selbst bei engeren Freunden nicht nur als geistiger Wegbereiter und selbst Teilnehmer, sondern ausdrücklich als Leiter des Aufstandes galt, wie Eduard Devrient durch den Theateragenten Stein und Ferdinand Heine bezeugt bekam. Daß man ihn bei der Einrichtung der Schwurgerichte als Geschworenen vorschlug (gewählt wurde er nachher nicht), hatte damit weniger zu tun. Dieser Ehre wurden damals so viele Dresdner teilhaftig (auch Eduard Devrient), daß man zuletzt Witze darüber riß und anfragte, wer denn noch auf den Vorschlagslisten fehle. Wohl aber war seine Stellung als Komponist und königlicher Beamter so herausragend, daß Wagner allein mit seiner Anwesenheit bei den Revolutionären deren Sache spürbar auf das nachdrücklichste moralisch unterstützte. Sein Wort galt so viel, daß er Bürgschaft leisten konnte und damit bspw. den jungen Fürstenau, der im Verdacht stand, aus dem Fenster auf die Aufständischen geschossen zu haben, freibekam.

Als sich die Revolutionsführer endgültig auf eine bewaffnete Auseinandersetzung mit der sächsischen Regierung geeinigt hatten, war es Wagner, der gemeinsam mit Wilhelm Heine, dem damals knapp einundzwanzigjährigen Sohne Ferdinand Heines *, die Sturm-

* Wilhelm Heine war ursprünglich Kostümmaler; nach der Revolution ging er über Paris nach Nordamerika, bereiste Zentralamerika, nahm an Perrys Expedition nach Ostasien teil, verbrachte lange Zeit in Japan, Tunesien, Ägypten und Indien, wurde im amerikanischen Bürgerkrieg Brigadegeneral und kehrte 1871 nach Sachsen zurück, wo er 1885 verstarb. Heine verfaßte zahlreiche Bücher.

glocken betätigte und dadurch der Bevölkerung das Signal für den Beginn des Aufstandes gab. Er ließ Flugblätter mit der Aufschrift *Seid Ihr mit uns gegen fremde Truppen?* drucken und verteilte sie während eines Waffenstillstandes unter Lebensgefahr an die sächsischen Truppen, die den Schloßplatz und die Elbbrücke besetzt hielten, um mit der Beschwörung der damals außerordentlich gesteigerten Preußenabneigung der Sachsen die militärisch ausschlaggebende Allianz zwischen sächsischen und preußischen Truppen zu schwächen oder gar zu zersetzen. Das Unternehmen war erfolglos, und ein Augenzeuge (Römpler) wunderte sich, daß Wagner dabei nicht erschossen oder wenigstens gefangengesetzt worden sei. Daß Wagner Mut besaß, hatte er schon mit seiner lebensgefährlichen Flucht aus Riga bewiesen; jetzt verfügte er sich in der Nacht vom 5. zum 6. Mai mit als Wachtposten auf den mit 96 Metern höchsten Turm Dresdens, den Kreuzturm, dessen berühmte Aussicht weit ins Dresdner Hinterland hinein schauen ließ, um unter dem Feuer der auf dem Turm der Frauenkirche in Stellung gegangenen preußischen Scharfschützen mit Gesinnungsgenossen zu philosophieren und am Morgen die Zuzüge aus dem Erzgebirge und andere Ereignisse vor der Stadt zu beobachten und zu signalisieren. Als es kritisch zu werden begann, brachte er seine Frau nach Chemnitz in Sicherheit und kehrte wieder zurück, um im Auftrag der provisorischen Regierung bewaffnete Zuzüge für die Aufständischen nach Dresden zu geleiten. Den endgültigen Rückzug aus der Residenz machte er im Wagen Heubners und Bakunins mit.

Nach dem Zusammenbruch der Revolution wurde Wagner durch die Aussagen gefangener Aufständischer zusätzlich schwer belastet. Der Gelbgießer Oehme, einer der Hauptbeschuldigten, bezichtigte Wagner, zusammen mit Röckel bei ihm Handgranaten für Prag bestellt zu haben; man ermittelte seine Teilnahme an regelmäßigen konspirativen Zusammenkünften in seinem wie im Hause Bakunins, und in den Taschen des gefangenen Röckel fand man Wagners Brief vom 2. Mai 1849, dessen Abschnitt *Man macht sich auf einen entscheidenden conflict wenn nicht mit dem könig, so doch jedenfalls mit preußi- // schen truppen gefaßt; man kennt nur noch eine furcht, nämlich daß eine revolution zu früh ausbrechen könnte* (das *eine* vor *furcht* und das *zu früh* unterstrich Wagner) den Eindruck erweckte, Wagner sei Mitwisser eines geplanten, zeitlich festgelegten Aufstandes gegen die Regierung gewesen, dessen strategisch günstigen Verlauf man bei einem zu frühen Ausbruch der tätlichen Feindseligkeiten, wie er vom König tatsächlich (bewußt?) provoziert wurde, dachte in Frage stellen zu müssen. Wie weit diese und andere Aussagen glaubwürdig waren und nicht vielmehr die vernünftige Schutzbehauptungs-Taktik verfolgten, die Verantwortung für belastende Vorgänge auf Flüchtlinge abzuwälzen, die außer Gefahr standen, wird einschließlich der berühmten, Wagner deckenden Bakunin-Aussage (er habe ihn gleich als Phantasten erkannt), im Zusammenhang mit den jahrelangen Amnestiegesuchen Wagners zu prüfen sein.

Die schwerste gegen Wagner überhaupt gerichtete Anklage, die eine Namensverwechslung jahrzehntelang als Gerücht erhielt, lautete auf Brandstiftung des alten Opernhauses (in dem 1846 die neunte Symphonie gespielt worden war, nicht des neuen Semperschen Opernhauses, in dem man RIENZI, HOLLÄNDER und TANNHÄUSER uraufgeführt hatte, was oft mißverstanden worden ist). Sie wurde bald zurückgezogen. Eine Zeitung wußte mitzuteilen, von den anwesenden (sehr empörten, also nicht in der Aussage begünstigenden) Theaterbediensteten sei niemand der Petroleurs erkannt worden, was sicherlich der Fall gewesen wäre, wenn Wagner an der Aktion teilgenommen hätte. Auch die Behörde kam

auf Grund ihrer Ermittlungsarbeit zu einem für Wagner günstigen Ergebnis, das schon damals veröffentlicht wurde.

Die Tageszeitungen ärgerten sich mehr über Wagners Beteiligung am Aufstand als daß sie ihn deshalb lobten, abgesehen die wenigen noch verbliebenen radikalliberalen Organe nach der Art des LEIPZIGER REIBEISENS, das Wagner eine *unter den Dresdner Volksmännern rühmlichst* genannte Stellung beimaß und seine RIENZI-Musik als Verkörperung des Geistes der Märzrevolution feierte; *er, der Hofkapellmeister, schleuderte ... // ... dem vermöglichen Gelichter, unter dem er sich bewegen mußte, ein politisches Glaubensbekenntniß voll entzückender Märzeskraft zu. Er war ein eifriger Mitarbeiter an Röckels klassischen Volksblättern; seine Aufsätze athmen eine glühende Begeisterung und man merkt ihnen an, daß ihr Verfasser ein Künstler, ein Poet war.* — Man warf ihm vielmehr in der Mehrheit eher Undankbarkeit vor und sparte auch nicht mit verletztendem Spott: *Nur Hr. KM. Wagner ist entflohen, weil er bei dem Aufstande thätig gewesen sein soll, und zwar seiner höheren Stellung als Kapellmeister eingedenk, auf dem Kreuzthurme, als Anordner des Sturmlautens und Signalisirens, wobei seine persönliche Sicherheit weniger gefährdet war als auf den Barrikaden.* Bald aber konnte auch die Kunstkorrespondenz aus Dresden nicht mehr darüber hinweggehen, daß die Residenz trotz aller politischen Befangenheit mit Wagner ihr eigentlich belebendes Element verloren habe. Schon 1852 begann deshalb das erste Dresdner Wagner-Nachspiel, als Reißiger die Wieder-Einbürgerung des TANNHÄUSERS versuchte. Nach einem folgenden jahrelangen Gegeneinander von politischer Rücksichtnahme und künstlerischer Aufgeschlossenheit kehrte Wagner erst Ende der fünfziger Jahre endgültig auf die Dresdner Bühne zurück.

3. Der Steckbrief

Als es vorbei war, flüchtete Wagner nach Chemnitz, verpaßte aber bei Freiberg den Anschluß an seine Mitfahrenden, an Heubner, Bakunin und Genossen, und entging gerade dadurch der Verhaftung. Sein Schwager Heinrich Wolfram, Kaufmann und selber Chef der Chemnitzer Kommunalgarde, beherbergte ihn und brachte ihn unter Einhaltung aller erdenklicher Sicherheitsvorkehrungen im geschlossenen Wagen nach Altenburg, von wo aus er am 13. Mai Weimar erreichte. Vor dem eintreffenden Steckbrief, der seine Auslieferung aus Weimar nach Dresden verlangt hätte, verbarg sich Wagner am 19. Mai dank Liszts Vermittlung und der Hilfe eines politischen Gesinnungsgenossen (Prof. Dr. Siebert aus Jena) unter falschem Namen (Prof. Werder aus Berlin *) für einige Tage auf dem Kammergut Magdala drei Stunden vor Weimar. Hier besuchte ihn seine Frau. Am 23. Mai reiste der jetzt sechsunddreißigjährige Wagner nach Jena, verabschiedete sich anderntags von seiner Frau und seinen Freunden und entwich mit einem ihm von Franz Liszt besorgten abgelaufenen Paß des gemeinsamen Bekannten Prof. Dr. Widmann ohne Fährlichkeiten mit der Eilpost über Rudolstadt, Saalfeld, Coburg, Lichtenfels und Nürnberg nach Lindau im Bodensee, wo er am 27. Mai unbelästigt eintraf. Die abgenötigte Paßkontrolle in Lindau vor der Abfahrt mit dem Dampfschiff nach Rorschach bereitete Wagner eine schlaflose Nacht; aber der Paß blieb unbeanstandet, Wagner unbehelligt und befand sich in dem Augenblick gerettet auf Schweizer Boden, als er das Schiff betreten hatte. Die Flucht war geglückt.

* Nach Glasenapp II, 389 Professor Werther

Inzwischen erschien der Steckbrief; aber seine dürftige, teilweise sogar falsche Personenbeschreibung gab Rätsel auf. Solange Wagner nicht einem Polizisten in die Arme lief, der ihn persönlich kannte, brauchte er nichts für seine Sicherheit zu befürchten. Der beliebte sächsische Komiker Gustav Räder machte sich deshalb öffentlich über die polizeiliche Personenbeschreibung Wagners (37 bis 38 Jahre alt, mittlere Statur, braunes Haar, trägt eine Brille) lustig, wohl indem er sich eine Brille aufsetzte und als Mann mit der Brille für Wagner halten ließ. Wagner selber kommentierte seinen Steckbrief mit dem berühmt gewordenen Satz, so könne jeder aussehen. In Wirklichkeit tat man der sächsischen Polizei Unrecht. Diese wäre sehr wohl in der Lage gewesen, noch ein weiteres, und zwar sehr genaues und nach dem Porträt der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG von 1843 sogar bebildertes Fahndungsblatt auszugeben, was aber erst geschah, als Wagner längst sicher in der Schweiz lebte und wußte, daß er sich in keinem deutschen Staat mehr werde aufhalten dürfen. Auch der Semper-Steckbrief blieb so inhaltsleer, daß er keinem personenfremden Polizisten eine erfolgreiche Fahndung möglich gemacht hätte. Nicht minder werkwürdig verlief die Verhaftungsaktion. Der zuständige Kriminalbeamte kam ins Marcolinische Palais und unterrichtete nach dem vergeblichen Versuch, Wagner zu sprechen, Wagners Frau Minna vom Bestehen eines Haftbefehls gegen ihren Mann. Er erklärte ihr gleichzeitig, er könne und werde den Haftbefehl drei Tage lang unbenutzt lassen und sie möge dem Kapellmeister raten, zu kommen, wenn er kommen möge, besser aber dort zu bleiben, wo er sei — was Wagners Frau auch unverzüglich besorgte. Zwar wäre das beinahe noch unglücklich ausgegangen, weil wegen der geheimen Unterbringung Wagners alle für Wagner bestimmten Briefe an Liszt adressiert werden mußten, Liszt sich aber gerade auf einer unaufschiebbaren Reise von mehreren Tagen befand und Minnas Warnungen beim Sekretär Liszts liegen blieben. Wagner bekam sie erst zu Gesicht, als er, hätte er die Absicht der Rückkehr gehabt, längst wieder in Dresden gewesen wäre. Aber alle Umstände sprachen dafür, daß die Polizeibehörde, sei es auf höhere Anweisung, sei es aus eigener, revolutionsfreudiger Machtbefugnis geheimer Sympathien, an einer Verhaftung Wagners kein übermäßig scharfes Interesse gehabt hat und ihm Gelegenheit zum Entkommen geben wollte — aus anderen Gründen jedenfalls, als Wagner ohne Kenntnis der Tatsachen sich selber vormachte: man werde ihn sicher nicht ernsthaft verfolgen, weil er gar nicht ausreichend genug belastet sei.

4. Ausklänge

Daß Wagner zum Tode verurteilt worden wäre, wenn man ihn gefangen hätte, darf als sicher gelten. Daß man ihn nicht mit der Waffe in der Hand auf den Barrikaden kämpfend beobachtete, würde bei der anderweitig gravierenden Belastung seiner Person — auch seine Beteiligung an den Röckelschen VOLKSBLÄTTERN hatte ja die Presse schon 1849 ausgeplaudert — kaum mildernd gewirkt haben. In seinem Falle wäre eher sein Protektionsverhältnis zum sächsischen König zusätzlich erschwerend hinzugekommen, weil nicht nur Gegner der Meinung waren, er sei dem König etwas anderes schuldig gewesen als eine Beteiligung an einer gegen ihn gerichteten Revolution. Hohe sächsische Beamte haben denn auch später keinen Zweifel daran gelassen, daß, wäre Wagner ergriffen und vor ein Gericht gestellt worden, nach der Art seiner Belastung die bestehenden Gesetze die Verhängung der Todesstrafe unausweichlich gemacht hätten. Auch Röckel wurde zum Tode verurteilt, vom König aber wie alle anderen Gefangenen zu lebenslanger Zuchthausstrafe begnadigt, die er mit Charakter bis zur Amnestie von 1864 im grausamen Zuchthaus von Waldheim verbüßte. Der über den Aufstand, insbesondere auch über die Teilnahme vieler von ihm hoch geschätzter und ausgiebig geförderter Theaterkünstler (außer Röckel und Wagner noch Semper und Wilhelmine Schröder-Devrient, die darüber ihre Pension verlor) tief bedrückte König ließ keinen der gefangengenommenen und zum Tode verurteilten Aufrührer umbringen, den in den badischen Aufstand verwickelten Adolf v. Trützschler ausgenommen, dessen beiläufige Hinrichtung zu wenig Sinn besaß, um nicht neue Aufregungen zu verursachen. Friedrich August II. von Sachsen war als Fürst zu milde, um sich jetzt mit dem Henker zu rächen. Ob seine wohlwollende Natur, ob staatspolitische Weisheit, ob Sorge vor neu aufflackernden Empörungen, ob persönliche Hochachtung vor den Männern, deren Schicksal er in der Hand hielt (schließlich ging in den vierziger Jahren einmal die Rede davon, den politisch sehr befähigten Heubner in die Regierung zu berufen), oder ob noch andere Gründe mitspielten, der eine mehr, der andere weniger — jedenfalls bekam die Revolution dadurch einen leidlich versöhnlichen Ausklang. Die Amnestierungen folgten verhältnismäßig schnell. Auch Röckel hätte nicht bis 1864 einzusitzen brauchen, wenn er mit seiner Begnadigung einverstanden gewesen wäre. Bakunin lieferte man nach Rußland aus. Nach mannigfachen Demütigungen durch den Zaren deportierte man ihn nach Sibirien, von wo aus er über Asien nach England entfloh.

Zum Theater soll Friedrich August kein wirklich wärmeres Verhältnis mehr gefunden haben, auch wenn er sich die Freude an Wagnerscher Musik bis zu seinem baldigen Unfalltod (gest. 9. August 1854) nicht nehmen ließ. Wagner selber trug sich eine Zeitlang allen Ernstes mit dem Gedanken, in Dresden wieder den Hofkapellmeister zu spielen. Nach dem Vorgefallenen war der Gedanke ebenso abenteuerlich wie die Art voller Pathos, ihm Ausdruck zu verleihen *(Ich wenigstens biete von ganzem herzen zu einer späteren rückkehr nach Dresden die hand)* und in seiner unter dem Einfluß der Brüder Grimm zwischen dem Dezember 1848 und Juli 1851 aufgegriffenen, gerade in diesem Zusammenhang zusätzlich merkwürdig wirkenden Kleinschreibung einen bezahlten Halbjahresurlaub für einen England-Aufenthalt zu verlangen, um neue Erfolge zu erwerben und bis zu seiner Rückkehr nach Dresden etwas Zeit verstreichen zu lassen. Das Verteidigungs-Hilfeersuchen enthielt in Wahrheit, wie Eduard Devrient richtig sah, eine blanke Selbstbezichtigung seiner Beteiligung an den Maiereignissen, was Devrient auch sofort klarstellte, indem er ihm mitteilte, mit dem von ihm angebotenen angeblichen Entlastungsmaterial sei keine Rehabilitierung möglich; und er verkniff es sich nicht, Wagner mit einigen unangenehmen Deutlichkeiten auf den Boden der Wirklichkeit zurückzuholen: *Daß ich trotz der Luft, die jetzt hier weht, meine Theilnahme für Sie nicht einen Augenblick verleugnen werde, davon sind Sie wohl überzeugt. Aber verlangen Sie nicht, daß ich die Extreme Ihrer politischen Meinung, die // unausgesetzt Gegenstand unseres heftigen Streites gewesen sind, jetzt versuchen soll zu beschönigen, da Sie, wie ich immer gefürchtet, dadurch unglücklich geworden sind ...* Seine Tagebucheintragung vom 18. Mai 1849 eröffnete, was Devrient sich zu schreiben ersparte: daß sich Wagner mit seiner Vermittlungsbitte Devrients Achtung verscherzt hatte und daß an dieser Stelle das eigentliche menschlich-moralische Wagnerproblem begann, sich Vorteile anzueignen, sofern sie der eigenen Sache nutzten, ohne die Verpflichtungen dafür in Kauf zu nehmen, wenn sie die eigene Sache nicht förderten. *Diese Denkweise ist doch grundunehrlich. Daß er bei seiner exzentrischen Parteinahme sich vom Aufstande mit fortreißen lassen würde, war vorauszusehen, nun aber sollte er auch sagen: »ich hab's getan« und sich*

selbst nicht verleugnen. Dann auch noch an den König Gehaltsansprüche zu richten, gegen den man die Empörung geteilt. Wessen Brot man ißt, dem soll man nicht die Faust zeigen, wird man aber dazu moralisch gezwungen, dann muß man auch kein Stück mehr von ihm annehmen. —

Nachwort

Mitte 1961 ersuchte mich Dr. Wolfgang Seifert, für das dritte Programm des Westdeutschen Rundfunks Köln eine größere Wagner-Sendung zu entwerfen, die sich vom Herkömmlichen möglichst unterscheiden sollte. Ich legte ihm daraufhin Auswahlen aus meinen Sammlungen an Wagner-Kritiken vor, und wir kamen überein, daraus eine Wagner-Sendung aufzubauen, die Wagner vorrangig nicht vom Werk, sondern vom zeitgenössischen Urteil aus beleuchtete. Unter dem Obertitel *Zopf und Schwert. Der Kampf um Richard Wagner* entwickelte ich eine dreiteilige Darstellung, wobei jeder Teil auf mehrere Stunden Sendedauer bemessen war (das dritte Programm des Westdeutschen Rundfunks brachte damals noch abendfüllende Einzelsendungen). Der erste Teil, *Die Kriegserklärung*, wurde am 3. Februar 1962 gesendet, der zweite Teil, *Die Schlacht um Bayreuth*, am 24. Februar 1962, der dritte Teil, *Der Rückzug*, blieb unausgeführt. Die Sendung wurde zu einem außergewöhnlichen Erfolg und mußte ein Jahr später wiederholt werden, die Zahl der Leserzuschriften erreichte eine vierstellige Höhe. Seiferts Zuspruch in dieser Sache gab mir dann den letzten Anstoß, das Thema weiterzuverfolgen und in meine damals schon im Entstehen begriffene *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens* als selbständigen Teil aufzunehmen.

Als mich dann Ende 1961 Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer mit Dr. Ernst Coenen von der Fritz-Thyssen-Stiftung in Verbindung brachte, konnte ich einen fertigen Plan vorlegen. Die ursprüngliche Vorstellung von einem dokumentierenden Kritiken-Anhang am Sachteil mußte allerdings schon bald aufgegeben werden, nachdem sich die approximative Vollständigkeit der Dokumente im Rahmen einer wertstatistischen Methode als Bedingung herausstellte, die strichlose Wiedergabe zur Ermittlung der zeitgeschichtlichen Realität zwangsläufig wurde und darüber hinaus die Mühsalen bei der Auffindung der zeitgenössischen Äußerungen über Wagner ihre Herausgabe rechtfertigten. Aus dem geplanten einfachen Anhang an den Sachband wurde daraufhin ein selbständiger Dokumentenband, aus dem einen Band bei der Fülle der Denkmäler bald zwei. Es war methodisch selbstverständlich, die Dokumenten-Bände vorweg zu veröffentlichen (1967 Dokumente 1842—1845; 1968 Dokumente 1846—1850). Die jahrelangen zusätzlichen Sammel-, Herausgabe- und Korrekturarbeiten verzögerten die ursprünglich für 1967 geplante Fertigstellung des eigentlichen Sachbandes, *Wagner in Dresden*, bis heute.

Daß ein so umfangreiches Werk wie dieses zahlreiche notwendige Helfer gehabt hat, versteht sich von selbst. Ihre Namen habe ich bereits in den Vorwörtern zu den Dokumenten-Bänden gewürdigt. Hier gilt nur noch nachzutragen, wem zusätzliche Informationen und Hilfen für diesen Band zu danken sind: Dr. Wilfried Brennecke, Herfried Homburg, Dr. Hans Joachim Schaefer und Dr. Manfred Uhlendorff für die Besorgung schwer erreichbarer Unterlagen zur Ermittlung des Kasselschen Repertoires der Spohrzeit; Simone Wallon und Nicole Wild (und als Vermittler Prof. Dr. Johannes Overath) für Nachforschungen in der Pariser Opernbibliothek und im Pariser Nationalarchiv; Direktor i. R. des Dresdner Stadtarchivs, Walter Lange, und dem stellvertretenden Direktor der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Helmut Deckert, für viele Mitteilungen und Hinweise; der Neußer Stadtbibliothek für jahrelange Betreuung im Rahmen des auswärtigen Leihverkehrs; Dr. Johannes Schwermer für zahllose wertvolle Korrekturhilfen; Dr. Franz A. Stein vom Bosse-Verlag für die sorgfältige Umbruch-Erstellung; meinem langjährigen

Assistenten, Heinz Klaus Lumma, für viele liebevolle Handreichungen und erhellende Gespräche; meiner verstorbenen Mutter, meiner Frau und meinen Kindern für alle die zusätzlichen Arbeitsstunden, in denen ich mich ihnen nicht widmen konnte; schließlich der Fritz-Thyssen-Stiftung, insbesondere Dr. Ernst Coenen, für die unermüdlichen Anstrengungen, dem Buch eine würdige Gestalt zu geben und es doch im Rahmen des preislich noch Erschwinglichen zu halten. Ein letztes Dankeswort gilt meinem ehemaligen Studienkollegen Walter Kleikamp, der mir vor vielen Jahren in selbstloser Weise eine bis heute funktionstüchige, genial-zweckmäßige Mikrofilmanlage erbaute, mit der allein ich in die Lage versetzt wurde, die unzähligen Unterlagen meiner Arbeit billig und schnell aufzunehmen.

H. K.