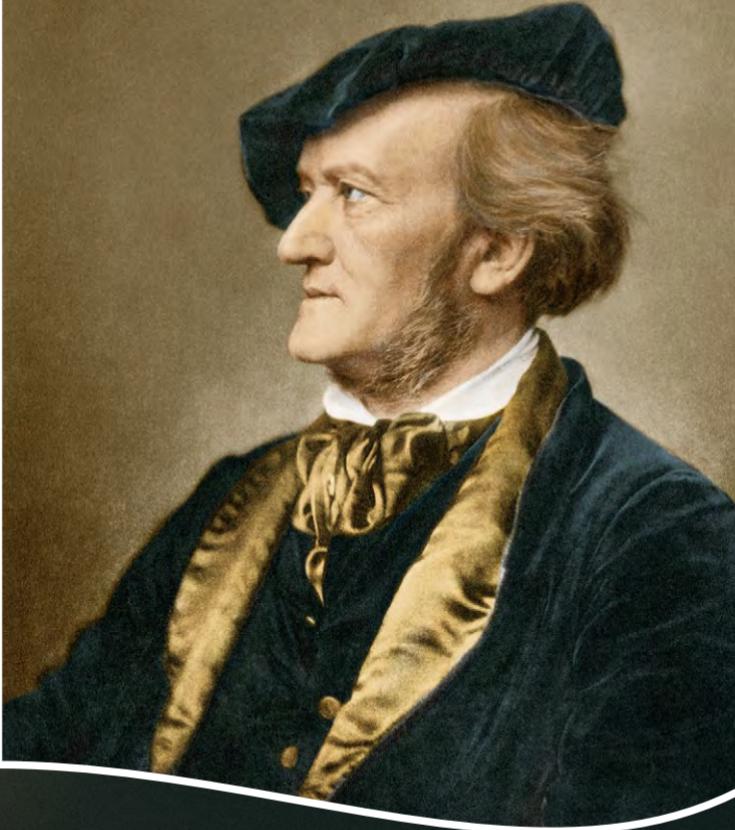


böhlau



RICHARD WAGNER

Ein Leben für die Bühne

Martin Knust

böhlau

Martin Knust

Richard Wagner

Ein Leben für die Bühne



2013

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:

Richard Wagner. Gemälde nach einem Foto von Franz Hanfstaengl, ca. 1871
(Foto: akag-images)

© 2013 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D–50668 Köln, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Lektorat: Kornelia Krones, Wien

Umschlaggestaltung: Judith Mullan, Wien

Satz: WBD Wissenschaftlicher Bücherdienst, Köln

Druck und Bindung: Finidr s.r.o., Český Těšín

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in the Czech Republic

ISBN 978-3-412-20919-3

Inhalt

Einleitung	9
1. Wagners Kindheit und Jugend – Der Mimus erwacht (1813–1832) 13	
Der familiäre Hintergrund	13
Schauspiel und Theater im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts	14
Erste Eindrücke im Theater: Sprechkunst und Gestik in Wagners Jugendzeit	16
Wagner als Kind und Jugendlicher	23
Späte musikalische Anfänge	27
2. Der junge Theaterkapellmeister – Würzburg, Magdeburg, Königsberg, Riga (1832–1839)	30
Erste Schritte als Kapellmeister	30
Die erste Oper: <i>Die Feen</i>	31
Zukunftsträchtige Begegnungen, erste Schriften und eine zweite Oper: <i>Das Liebesverbot</i>	35
Intermezzo: Wagners vergebliche Bemühungen in Berlin und Königsberg	44
Verbannt an die Peripherie: Wagners Rigaer Jahre	47
Rigaer Begegnungen und ihre unkorrekte Darstellung in Wagners Lebenserinnerungen: Heinrich Dorn und Karl von Holtei	49
3. Paris – Ein Wendepunkt (1839–1842)	55
Baldige Ernüchterung: Wagners Ankunft in Paris	55
Deutsche und französische Aufführungspraxis und die Erfindung des Sprechgesangs	59
Der Holländer-Monolog: Eine Detailbetrachtung	64
Ein Ende in Paris – und ein Neuanfang als Musikdramatiker	71

4. Dresden – Ein Opernkapellmeister als Revolutionär (1842–1849)	73
Eine alte Bekanntschaft und die Dresdner Inszenierungspraxis:	
Ferdinand Heine	73
Wagners berühmte Dresdner Primadonna:	
Wilhelmine Schröder-Devrient	77
Wagners Probenarbeit und Ausbildung seiner Dresdner Sänger:	
Anton Mitterwurzer und Johanna Wagner	84
Wagner und Eduard Devrient: Über Regie, Sprechkunst und Theaterreform	
90	
5. Bruch, Flucht, Abstand und Neubesinnung – Das erste Schweizer Exil (1849–1859)	93
Wagners Lebensmitte	
93	
Die Entstehung des <i>Ring</i> aus dem Geiste der Revolution	95
Wagners Schaffensprozess	98
Wagners große Zürcher Kunstschriften	106
Musikalisiertes „Drama“: Die Entstehung der ersten <i>Ring</i> -Teile	
109	
Der Einbruch das Metaphysischen: Die Musik des <i>Tristan</i>	111
6. Noch einmal Ahasverus – Wagners letzte Wanderjahre (1859–1864)	118
Von Zürich über Venedig und Luzern nach Paris:	
Der Abschluss des <i>Tristan</i> und die Überarbeitung und Einstudierung des <i>Tannhäuser</i> auf Französisch	118
Wagners Begnadigung und die <i>Wiener Tristan</i> -Proben	122
Stetig wachsende Sorgen und Nöte vor der Berufung nach München	
124	
7. Kunst, Politik und Rückzug: Wagners zweites Schweizer Exil, seine Entfremdung vom Theater und die Bayreuther Gründung (1864–1876)	126

Weitreichende Pläne für München: Die sogenannten „Musteraufführungen“	126
Ein eigenes Theater: Von Sempers Münchner Opernentwürfen zum Bayreuther Festspielhaus	127
Euphorie und Katastrophe: Die triumphale Uraufführung des <i>Tristan</i>	129
<i>Deutsche Kunst und deutsche Politik</i> : Wagner, <i>Die Meistersinger</i> und die Reichseinigung	132
Das Bayreuther Projekt	136
Wagners Entfremdung vom Theater seiner Zeit	139
Der erste <i>Ring</i> als der Versuch zur Begründung einer neuen Kunst	142
8. Ausklang: Theater und Religion (1876–1883)	148
Summe und Synthese: Die Entstehung des <i>Parsifal</i>	148
Die Uraufführung des <i>Parsifal</i> 1882: Eine Rekonstruktion	151
9. Wagners Konzept des dramatischen Kunstwerks – Das Nachleben	162
Anmerkungen	165
Literaturverzeichnis	188
Personenregister	198

Einleitung

Wagners Leben ist oft beschrieben worden. Niemand anderer als er selbst hat hiermit den Anfang gemacht. Insgesamt vier autobiografische Schriften¹ hat Wagner zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, von denen *Mein Leben* die am meisten gelesene und zitierte sein dürfte. Sie hat auf viele seiner Biografen eine starke Anziehungskraft ausgeübt, was nicht erstaunt, denn sie ist streckenweise recht unterhaltsam geschrieben und gibt sich durch ironische Momente den Anschein von Objektivität. Tatsächlich ist Wagners Gedächtnis enorm präzise gewesen; das zeigt sich, wenn man seine Lebenserinnerungen mit seinen Briefen vergleicht, die er nicht zur Hand hatte, als er seine Memoiren diktierte. Umso auffallender sind daher einige Stellen, an denen er eine andere Geschichte erzählt als diejenige, die in den zeitgenössischen Quellen zu finden ist. In der vorliegenden Biografie soll daher, zugespitzt gesagt, nicht eine weitere Paraphrase auf *Mein Leben* vorgelegt werden, sondern die mittlerweile in kritischer Ausgabe veröffentlichten zahlreichen Briefe Wagners wie auch die Zeugnisse seiner Zeitgenossen sollen herangezogen werden, um seine Lebensdarstellung kritisch zu beleuchten und zu ergänzen.

Den Leitfaden dieser Beschreibung soll dabei Wagners Verhältnis zu derjenigen Institution bilden, die ihn und sein Werk am stärksten geprägt hat: das Theater. Unter dem Blickwinkel seiner Auseinandersetzung mit dem Theater seiner Zeit werden Seiten seiner Persönlichkeit und seines Denkens sichtbar, die uns der Essenz seines Werkes denkbar nahezukommen erlauben. Wie gezeigt werden wird, ist sowohl seine Dichtung als auch seine Musik in einer Weise vom Theateraufführungsstil seiner Zeit geprägt wie bei kaum einem anderen Dramatiker und Komponisten. Nietzsches Behauptung, Wagner sei „der grösste Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben“² gewesen, ist vor diesem Hintergrund keine Übertreibung. Hinzu kommt, dass auch sein Leben und seine Persönlichkeit theatralische Züge haben, die sich oft auf das Umfeld, dem er entstammte, zurückführen lassen.

Wenn Wagners Leben und Werk also unter diesem Aspekt betrachtet werden sollen, geht es dabei weder darum, in der Tradition des 19. Jahrhunderts die Geschichte eines Geisteshelden zu erzählen und ihm zu huldigen, noch, in der Tradition der Nachkriegszeit Wagner und sein Werk als hypertroph oder sogar gefährlich zu brandmarken und sich von ihm zu distanzieren. Wie Wagner sich im Alltag verhielt, wie er in seinem Bekanntenkreis auftrat, davon wird der Leser dieses Buches ebenso einen Eindruck bekommen wie von seinen gewagten künstlerischen Vorhaben, seinem musikalischen Denken und seinen politischen Aktivitäten. Hauptabsicht ist dabei, das Besondere wie auch das Gewöhnliche, das Visionäre wie auch das Zeitgebundene seines künstlerischen Konzepts zum Vorschein kommen zu lassen. Wie schuf er seine Werke? Wie war es, Wagner als Kollegen zu haben? Was waren die wichtigsten Einflüsse, die er vom Theater erhielt? Mit welchen Theaterleuten hatte er zu tun? Wie sang und spielte man seine Werke zu seiner Zeit und wie wollte er sie aufgeführt haben? Das sind einige der zentralen Fragen dieses Buches. Die insgesamt neun Kapitel zerfallen dabei in zwei Teile: Die Darstellung von Wagners erster Lebenshälfte, während der er gegenüber Einflüssen von außen offen war, konzentriert sich auf die Beschreibung seines biografischen Hintergrunds und Umfeldes. Bei der Beschreibung seiner zweiten Lebenshälfte, in der er sich weitgehend Einflüssen von außen verschloss und mit Vehemenz ausschließlich das eigene Schaffen vorantrieb, soll es hingegen um sein Wirken auf seine Umwelt gehen, d. h., um sein theoretisches wie praktisches Schaffen als Schriftsteller, Komponist, Regisseur und Organisator. Das letzte Kapitel stellt einen knappen Ausblick auf die Wirkungsgeschichte seines Werkes dar, das im Kulturleben der Gegenwart unvermindert präsent ist, wenn auch in anderer Weise als das Wagner selbst vorgeschwobt hat.

Zur Übertragung der Quellen und dem Gebrauch von Anführungszeichen ist Folgendes anzumerken: Zitate stehen immer in doppelten Anführungszeichen; desgleichen Wörter, bei denen es um die Begriffsdefinition geht. In dem vorliegenden Text werden alle Quellen unverändert in der originalen Orthografie zitiert. Jegliche Hervorhebungen in den Quellen – Unterstreichung, Sperrung, Fettdruck, Kursivierung etc. – sowie Werktitel werden kursiv wiedergegeben. Anführungszeichen in Zitaten haben ein einfaches Anführungszeichen bekommen ebenso wie Begriffe in anachronistischer, ironischer oder distanzierender Verwen-

dung, z. B. im Falle der sogenannten ‚realistischen‘ Schauspielschule in Deutschland, die für unsere Begriffe alles andere als realistisch war. Das Literaturverzeichnis stellt beileibe keinen vollständigen Überblick über die Wagnerliteratur dar, sondern verweist lediglich auf Texte, die für das vorliegende Buch relevant sind oder darin zitiert werden.

1. Wagners Kindheit und Jugend – Der Mimus erwacht (1813–1832)

Der familiäre Hintergrund

Richard Wagner wurde in eine Theaterfamilie hineingeboren. Die Umstände, unter denen dies geschah, waren, wie bekannt ist, ausgesprochen bedrohlich: Fünf Monate vor der sogenannten Dreivölkerschlacht bei Leipzig, bei der die napoleonischen, österreichischen und preußischen Streitkräfte aufeinandertrafen und über hunderttausend Tote und Verwundete zu beklagen waren, war seine Mutter Johanne Rosine am 22. Mai 1813 mit ihm, ihrem siebten Kind, niedergekommen. Sie war die Frau des Leipziger Polizeiaktuars Karl Friedrich Wagner, der wenig später am Lazarettfieber starb, einer Epidemie, die sich im Gefolge großer Gefechte im 19. Jahrhundert des Öfteren ausbreitete und zahlreiche Opfer unter der Zivilbevölkerung forderte. Auch wenn Wagner überhaupt keine Erinnerungen an seinen leiblichen Vater gehabt hat, bestimmte dieser seinen Werdegang entscheidend, indem er sich als Laienschauspieler betätigte – eine Freizeitbeschäftigung, die um 1800 im deutschen Bürgertum eine regelrechte Mode erlebte – und so seine Familie in Kontakt mit dem Theater brachte. Vielleicht gab es aber ohnedies schon davor Verbindungen von Wagners Familie zum Theater. Beispielsweise ist kaum etwas über Wagners Mutter und ihr voreheliches Leben bekannt. Es ist möglich, dass sie aus dem Theatermilieu stammte, eine mehrjährige Ausbildung als Schauspielerin erhalten hatte und als junges Mädchen auf einer kleinen Bühne in Weissenfels aufgetreten war, doch fehlen die endgültigen Beweise dafür einstweilen noch.³ In jedem Fall war es ihr vergönnt, kurz nach dem Tode ihres Mannes einen neuen Gatten zu finden, der bereits seit etwa zehn Jahren zum Freundeskreis der Familie gehört hatte und die Verantwortung für sie und ihre große Kinderschar übernahm: Ludwig Geyer. Wenige Jahre zuvor hatte er sich, nachdem er eine Ausbildung als Maler und Jurist erhalten hatte, dafür entschieden, professioneller Darsteller zu werden.⁴ Geyer war Schauspieler und Sänger in der Secondaschen Truppe, die jeweils ein halbes Jahr

in Dresden und Leipzig auftrat, und als im Jahre 1814 das Dresdener Hoftheater gegründet wurde, erhielt er dort eine Anstellung als Königlich Sächsischer Hofschauspieler. Er hatte gute Kontakte zu den umliegenden Theatern. Beispielsweise hatte er in Breslau die Bekanntschaft des berühmten Schauspielers Ludwig Devrient gemacht, bei dem später sein Stiefsohn Albert, Wagners ältestes Geschwister, in die Lehre gehen sollte. Geyers Einfluss dürfte es zu verdanken sein, dass vier von Richards sechs älteren Geschwistern eine Karriere als dramatische Darsteller einschlugen: Albert, Rosalie, Clara und Luise. Damit wurde das Theater zur Lebensgrundlage der meisten Mitglieder der Familie Wagner-Geyer. Wie sah aber der Beruf eines Schauspielers damals genau aus?

Schauspiel und Theater im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts

An dieser Stelle ist ein knapper Exkurs über die damaligen Schauspieler und Sänger in Deutschland angebracht, weil sich die Profile dieser Berufe erheblich vom heute Üblichen unterschieden haben. Es gab im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts nämlich keine strikte Trennung zwischen der Tätigkeit eines Schauspielers und der eines Bühnensängers, sondern ein Darsteller hatte in dieser Zeit beides zu können. Das heißt konkret, dass ein Akteur beispielsweise in der Lage sein musste, dem Publikum an einem Abend eine Sprechpartie und am nächsten eine Opernpartie darzubieten. Hinzu kommt, wie weiter unten näher ausgeführt werden wird, dass das damalige Repertoire zum größten Teil aus Stücken bestand, in denen vom Darsteller ebenfalls beides verlangt wurde, Singen und Sprechen, beispielsweise im Singspiel, das gesprochene Dialoge enthält. Von dieser damals im deutschen Theater dominierenden Gattung sind heute nur noch einzelne Werke wie Mozarts *Entführung aus dem Serail* im Repertoire zu finden. Es erübrigtsich zu sagen, dass die damaligen musikalischen Standards der Sänger kaum unseren heutigen hohen Ansprüchen genügt haben werden. Auch ging man mit den Stücken, die aufgeführt wurden, alles andere als im Sinne heutiger Werktreue um: Es war vollkommen selbstverständlich, dass man Akte und Szenen kürzte oder ganz ausließ, und wenn einem Sänger eine Partie nicht gut in der Stimme lag, änderte man sie einfach,

indem man einzelne Töne nach oben oder unten verlegte; diese sogenannten Punktierungen⁵ waren selbst für bekannte Opernsänger keine Schande, und auch Wagner gestattete sie seinen Sängern Zeit seines Lebens. Auch von den institutionellen Bedingungen her unterschieden sich die Gegebenheiten im frühen 19. Jahrhundert erheblich vom heute Üblichen. Es gab beispielsweise noch keine staatliche Ausbildung zum Sänger oder Schauspieler in Deutschland, sondern man lernte Gesang bei Privatlehrern – im Falle von Wagners Geschwistern bei dem ehemaligen Opernsänger Johann Aloys Miecksch in Dresden⁶ – und das Agieren auf der Szene durch Nachahmung und Schulung durch seine Kollegen auf dem Theater. Durch das Fehlen einer systematischen Ausbildung war der darstellerische Nachwuchs also weitgehend auf sich allein gestellt. Es ist keine Übertreibung, damalige Darsteller nach heutigen Maßstäben als Autodidakten zu bezeichnen. Hinzu kam, dass die Sänger im frühen 19. Jahrhundert in Deutschland in der Regel sehr jung ihre Bühnenlaufbahn begannen, oft schon bevor sie zwanzig Jahre alt waren, und diese häufig auch nicht lange währte, weil sich stimmliche Probleme einstellten, die sicherlich zu einem guten Teil von ihrer mangelhaften technischen Ausbildung herrührten, mit der die schweren italienischen und französischen Opernpartien, die sie zu singen hatten, nicht zu bewältigen waren. Auch Wagners Geschwister blieben davon nicht verschont.⁷ Schließlich ist noch zu erwähnen, dass das Rollenrepertoire und Lernpensum eines Schauspielers in dieser Zeit verglichen mit heutigen Maßstäben immens war. Ein bekanntes Beispiel ist das des seinerzeit bekannten Schauspielers Emil Devrient, der während seines elf Monate währenden Engagements am Theater in Bremen im Jahre 1822 ganze 111 Auftritte hatte, für welche er 89 neue Rollen einstudieren musste, unter denen sich 20 Opernpartien befanden.⁸ Der Grund für diese hohe Anzahl lag in der seinerzeit in Deutschland verbreiteten Ansicht, dass Wiederholungen von Stücken schädlich für die Finanzen seien. Dementsprechend musste ein Theater in erster Linie viel und viel von allem bieten, um ökonomisch erfolgreich zu sein. Im Gegensatz dazu war es seinerzeit in Frankreich üblich, über längere Zeit hinweg nur ein Stück zu spielen, das gründlich einstudiert wurde, was natürlich einen höheren Grad an Professionalität zur Folge hatte. Diese Unterschiede zwischen der deutschen und französischen Probenpraxis blieben bis ins 20. Jahrhundert hinein bestehen.⁹

Erste Eindrücke im Theater: Sprechkunst und Gestik in Wagners Jugendzeit

Diese Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, dass das Theatermilieu, in dem Wagner aufwuchs und mit dem er während seiner ersten Lebenshälfte in ständiger Verbindung blieb, nur wenig mit unseren gegenwärtigen Verhältnissen gemein hatte. Das ist insofern von Belang, als Wagners theatralisches und damit eben auch sein musikalisches Denken und Empfinden von dieser Epoche entscheidend geprägt wurde. Man kann bei ihm ohne Einschränkungen von einer frühkindlichen theatraischen Prägung sprechen, d. h., Wagner wuchs buchstäblich im Theater auf. Es gibt in seinen Lebenserinnerungen und Briefen keinen Hinweis auf seinen ersten Theaterbesuch, was sich wohl daraus erklärt, dass er ausgesprochen früh stattgefunden haben wird.¹⁰ Geyer nahm seinen Stiefsohn zu Aufführungen und Proben in das Theater mit, sodass der junge Richard zugleich bei seinem ersten Kontakt mit der Bühne einen Blick für das Geschehen hinter den Kulissen bekam.¹¹ Dieser erste Kontakt muss in etwa in Wagners fünftem Lebensjahr erfolgt sein oder sogar noch früher, da Geyer starb, als Wagner erst sieben Jahre alt war und er davor mit sechs Jahren von seiner Familie für eine Weile in die Obhut einer auswärtigen Pfarrersfamilie nach Possendorf gegeben wurde.¹² Zuvor wirkte Wagner bereits an Aufführungen mit,¹³ und als Achtjähriger sah er sich von einem Platz in der Proszeniumsloge Vorstellungen in Dresden an. Bei dieser Gelegenheit konnte er u. a. Carl Maria von Weber die Musik zu *Preziosa* und *Der Freischütz* dirigieren sehen.¹⁴

Wagner kam also in Dresden zum ersten Mal mit dem Theater in Berührung. Im Alter von fünf Jahren kannte er beide Dresdner Opernspielstätten, die Hofoper und die deutsche Oper, die auf dem Linckeschen Bade untergebracht war. Ganz kurz soll auf die außergewöhnliche Theatersituation in dieser Stadt eingegangen werden, die sich von der in anderen europäischen Städten unterschied. Die sächsischen Herzöge – die seit dem späten 17. Jahrhundert auch Könige waren – zeichneten sich durch ihre enorme höfische Prachtentfaltung aus. Hinzu kam eine einmalige konfessionelle Gegebenheit, nämlich der Umstand, dass das sächsische Königshaus dank der Personalunion mit Polen seit dem späten 17. Jahrhundert katholisch war, und das mitten in Sachsen, dem Kernland der lutherischen Reformation, wo Kurfürst Friedrich der

Weise Martin Luther seinerzeit Schutz und freie reformatorische Wirksamkeit gewährt hatte. Durch die Konversion der sächsischen Kurfürsten zum Katholizismus anderthalb Jahrhunderte später ergab sich eine enge kulturelle Orientierung des Dresdner Hofes nach Italien, von wo viele Musiker, Architekten und Maler, die in Dresden wirkten, stammten. Viel länger als in anderen deutschen Residenzstädten favorisierte man hier die italienische Oper, die das Repertoire bis in die 1830er Jahre hinein bestimmte und gegen die Wagner – anscheinend aus politischen Gründen – eine Abneigung hegte, weil sie für ihn der Inbegriff des adeligen Kunstgeschmacks war. Bezeichnenderweise war es gerade nicht die Hofoper, sondern die neu gegründete deutsche Oper, die mit einem vergleichsweise bescheidenen Budget ausgestattet war, von der Wagner und seine Familie abhängig waren und in der er seine frühesten Erfahrungen im Bereich des Theaters hauptsächlich sammelte. Hier traten keine Gesangsspezialisten wie in der italienischen Oper auf, sondern eben jene Schauspieler/Sänger, wie sie für die deutschen Verhältnisse damals kennzeichnend waren, und hier durften nicht die durchkomponierten, mit Rezitativen versehenen italienischen und französischen Opern aufgeführt werden, die man unter Webers Ägide auch konsequent mied,¹⁵ sondern nur solche theatralische Gattungen, die Sprechpartien enthielten. Laut *Mein Leben* will Wagner in seiner Jugendzeit bereits einen starken Widerwillen gegen die italienische Opern entwickelt haben,¹⁶ ein Umstand, der, wenn er der Wahrheit entspricht, einige Besonderheiten seiner ästhetischen Anschauungen wie auch seiner künstlerischen Entwicklung zu erklären vermag. Möglicherweise liegt z. B. seine regelrechte Abscheu vor dem Rezitativ, von der im vierten Kapitel noch die Rede sein wird, darin begründet, dass er sozusagen bei den Sängern/Schauspielern der Dresdner deutschen Oper, an die er sich im Alter noch gut zu erinnern vermochte,¹⁷ in die Schule ging.

Es ist bei diesem zeitigen und intensiven Umgang mit dem Theater kaum überraschend, dass es die Phantasie des jungen Wagner nahezu vollständig ausfüllte. Bei sich zu Hause konnte er erleben, wie sich sein älterer Bruder Albert und seine Schwestern Luise, Clara und Rosalie, die eine hervorragende Schauspielerin werden sollte, gemeinsam mit ihrem Stiefvater auf ihre Rollen vorbereiteten und von ihm im dramatischen Sprechvortrag und der Gestik unterwiesen wurden. Geyer, der selber keine große Stimme besaß, zeichnete sich laut Ludwig Tieck, der eine

Autorität in Fragen der Dramenrezitation war, durch seinen überlegenen Umgang mit seinen stimmlichen Ressourcen aus,¹⁸ und angesichts der Tatsache, dass das damalige Rollenrepertoire um einiges größer war als heute und aus Zeitmangel nur recht wenig auf der Bühne geprobt wurde, hatten damalige Darsteller einen großen Teil ihrer Arbeit daheim zu erledigen, z. B. ihre Partien zu lernen. Ebenfalls in Heimarbeit wurden die Kostüme gefertigt, in denen sie auftraten. Die Bühnenbekleidung lag damals ganz in der Verantwortung des jeweiligen Darstellers. Wagners Kindheit dürfte also durchweg von solchen Vorbereitungen wie auch den Sprech- und Gesangsübungen seiner Geschwister und seines Stiefvaters erfüllt gewesen sein. Darüber hinaus scheint er als Kind unzählige Abende im Theater verbracht zu haben, wobei die allermeisten Stücke, die er sah, heute vollkommen vergessen sind, ja, z. T. wahrscheinlich gar nicht auffindbar sein dürften.¹⁹ Abgesehen von seiner vorübergehenden Unterbringung in Possendorf und Eisleben bei Verwandten hielt sich Wagner bis zu seinem 14. Lebensjahr in Dresden auf, wo er durch seine Familie die Möglichkeit hatte, das Theater zu besuchen. Nach seiner Übersiedelung nach Leipzig, wo seine Schwester Rosalie, die nach Geyers Tod die Versorgung der Familie übernommen hatte, am Stadttheater auftrat, stand ihm der Zutritt zu der dortigen Spielstätte ebenfalls offen.

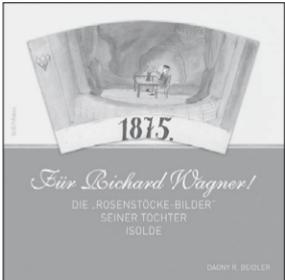
Auch in anderer Form beschäftigte sich Wagner bereits als Kind ausgiebig mit dem dramatischen Sprechvortrag. Zu seiner Zeit war das Deklamieren, also das zumeist feierliche auswendige Vortragen von Gedichten, vorzugsweise Balladen, ein fester Bestandteil des schulischen Unterrichts, vor allem auf dem Gymnasium. Es erstaunt nicht, dass Wagner gerade in diesem Fach brillierte. Darüber hinaus pflegte sein von ihm geschätzter Onkel Adolph Wagner, mit dem er als Kind und Jugendlicher in Leipzig viel Zeit verbrachte, eine Freizeitbeschäftigung, die auch zu Wagners eigener werden sollte und im 19. Jahrhundert sogar eine Zeit lang den Status einer eigenen künstlerischen Präsentationsform besaß: die Dramenrezitation. Im Gegensatz zur Deklamation handelte es sich hierbei um einen minder ausdrucksvollen Vortrag aller Rollen eines Dramas durch einen Sprecher mit dem Buch in der Hand. Etabliert wurde die Dramenrezitation als Kunstform von Ludwig Tieck in Dresden in den 1820er Jahren. Hier handelte es sich gleichwohl noch um halböffentliche Veranstaltungen, bei denen nur geladene Gäste

anwesend waren.²⁰ Es ist möglich, dass Wagners Schwester Rosalie zu ihnen gehörte, die als Schauspielerin in dem von Tieck als Dramaturg betreuten Dresdner Ensemble arbeitete. Zu einer regelrechten Profession, mit der man seinen Lebensunterhalt verdienen konnte, wurde die Dramenrezitation dann durch Karl von Holtei, der als Rezitator viele Jahrzehnte lang kreuz und quer durch die deutschsprachigen Gebiete reiste und zwei Jahre lang Wagners Vorgesetzter in Riga war. Neben solchen reinen Vorleseveranstaltungen war es im 19. Jahrhundert außerdem noch üblich, im Rahmen von Konzerten Gedichte oder kleine Dramlette zum Vortrag zu bringen. Und damit nicht genug: Zusätzlich zur Dramenvorlesung hatte sich zur Zeit von Wagners Kindheit und Jugend noch eine weitere Veranstaltungsform in Deutschland etabliert, bei der das gesprochene Wort im Mittelpunkt stand: das Deklamatorium. Dabei handelte es sich um das Aufsagen von Gedichten durch einen Deklamator vor einem größeren Publikum, der mitunter von Instrumenten begleitet wurde. Diese Veranstaltungen waren halbtheatralisch, d. h., Requisiten oder unterschiedliche Kostüme konnten zum Einsatz kommen.²¹ Insbesondere in Sachsen zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfreute sich diese Veranstaltungsform großer Beliebtheit. Der bekannteste Deklamator dieser Zeit war Carl Friedrich Solbrig,²² mit dem der junge Wagner in Verbindung stand: Im Rahmen von drei Deklamationen Solbrigs in den Jahren 1830, 1831 und 1832 erfolgten die ersten öffentlichen Aufführungen von Orchesterkompositionen Wagners.²³

Dieser kurze Überblick möge genügen, um einige wichtige sprechkünstlerische Veranstaltungs- und Darbietungsformen zu benennen, die es heute nicht mehr gibt und die Wagner, wie gezeigt werden wird, nachhaltig prägten. Zu den formalen Unterschieden in der Wiedergabe von dramatischen und halb-dramatischen Dichtungen kommen nun aber auch eine Menge von inhaltlichen und ästhetischen, d. h. die Art und Weise, wie man damals einen Text deklamierte oder rezitierte, hat kaum etwas mit dem gemeinsam, was wir für angemessen halten würden. Nur ein paar Beispiele dafür: Wir besitzen zum einen eine recht große Anzahl von deutschen Deklamationslehrbüchern aus dem frühen 19. Jahrhundert und können uns zusätzlich durch die ersten erhaltenen Tonaufnahmen von Schauspielern, die um 1900 entstanden, ein ungefähres Bild von den damaligen Gepflogenheiten machen. Was den Sprechstil dieses Zeitraums vor allem auszeichnet ist ein für unsere

Ohren ungemein schweres und wuchtiges Pathos. Mit Überdeutlichkeit gestaltete man die Affekte und geschilderten Ereignisse eines Gedichts durch den Stimmklang. Beliebt – und für uns befremdlich – war damals etwa die Tonmalerei. Die Rezitatoren und Deklamatoren stellten über den Stimmklang oder die Sprechtonhöhe einzelne Wörter dar. Bei dem Wort „hoch“ wurde die Stimme erhoben, bei dem Wort „tief“ gesenkt, bei dem Wort „schlafen“ ein gähnender Tonfall angeschlagen, bei dem Wort „Donner“ mit grollender Stimme gesprochen usw. Alte und schwache dramatische Figuren wurden durch einen larmoyanten, brüchigen Stimmklang charakterisiert, während Heldendarsteller mit lauter, kräftiger, für unsere Ohren vielleicht schon fast ‚singender‘ Stimme ihre Verse vortrugen. Uns würde die Naivität der Rollenauffassung und –wiedergabe dieser Zeit zweifelsohne peinlich berühren, wenn wir unvorbereitet mit ihr konfrontiert würden. Zu diesen schematischen klanglichen Illustrationen des Wortinhalts und der Figuren kamen entsprechende verdeutlichende Gesten, die sich ebenfalls durch ihr großes Pathos wie auch ihren weiten Umfang auszeichneten: Man erhab die Hände hoch über den Kopf, wenn man starke Affekte zu verkörpern hatte, drohte seinem Gegenüber mit der erhobenen Faust, wenn Meinungsverschiedenheiten zwischen Personen auszudrücken waren, hielt sich mit beiden Händen die Brust und richtete den Blick entzückt aufwärts, wenn zwei Figuren sich ineinander verliebten usw.²⁴

Doch zurück zu Wagner. Man kann sich fragen, weshalb nicht auch er so wie seine Geschwister und sein Stiefvater eine Karriere als Schauspieler und Sänger in Angriff nahm. Tatsächlich scheint er eine starke Neigung dazu verspürt zu haben, wie aus etlichen späteren Äußerungen hervorgeht. So heißt es in einem Brief vom Jahresende 1849: „Wäre ich jetzt in seinem [Karl Ritters] alter [19 Jahre] und das, was er ist, und hätte ich soviel stimme als ich damals hatte, – unbedingt wäre ich darsteller geworden: als darsteller, und dichter und musiker zugleich, hätte ich – selbst bei voller windstille – das ganze drama revolutioniren wollen; denn wer hätte dazu die praktische kraft als einziger der darsteller?“²⁵ In *Das Kunstwerk der Zukunft*, einer theatertheoretischen Schrift, die zur selben Zeit geschrieben wurde, äußert sich Wagner mit definitorischer Deutlichkeit: „Wer also wird der Künstler der Zukunft sein?



DAGNY R. BEIDLER

FÜR RICHARD WAGNER!

DIE »ROSENSTÖCKE-BILDER« SEINER
TOCHTER ISOLDE

Zum 67. Geburtstag malte Isolde von Bülow, Richard Wagners älteste Tochter, ihrem Vater einen Bilder-Zyklus. Diese als »Rosenstöcke-Bilder« bekannten Aquarelle zeigen wichtige Ereignisse aus dem Leben Wagners. Das Buch bildet die »Rosenstöcke-Bilder« erstmals vollständig ab. Isoldes Enkelin, Dagny R. Beidler, sorgt für die sachkundige Beschreibung und Kommentierung.

Die Auswahl der Sujets lässt erkennen, aus welchen Quellen Isolde ihr Wissen schöpfte und welche Lebensbezüge ausgespart blieben. Während sie viel aus Wagners Autobiographie „Mein Leben“ übernahm, klammerte sie alles Unangenehme und Belastende sowie alle privaten Konflikte aus, die auch von Wagner selbst verschwiegen oder verfälscht wurden, wie z.B. seine Liebe zu Mathilde Wesendonck.

2013. 160 S. 66 FARB. ABB. GB. MIT SU. 210 X 210 MM | ISBN 978-3-412-20996-4



HARTMUT KRONES,
CHRISTIAN MEYER (HG.)

MOZART UND SCHÖNBERG

WIENER KLASSIK UND WIENER SCHULE
SCHRIFTEN DES WISSENSCHAFTSZENTRUMS
ARNOLD SCHÖNBERG, BAND 7

Der Band „Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule“ versammelt die Referate des vom 10. bis 13. September 2006 aus Anlass der Wiener Veranstaltungsserie „Mozartjahr 2006“ gemeinsam vom Arnold Schönberg Center sowie vom Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg durchgeföhrten gleichnamigen Symposions. Er nimmt nach allgemeinen Be- trachtungen des kulturellen Ambientes im Wien des späteren 18. und des späteren 19. Jahrhunderts sowie nach der Hinterfragung des „Schule“-Be- griffs für die drei Meister der Wiener Klassik (Haydn, Mozart, Beethoven) zunächst vor allem das an diesen Komponisten ausgerichtete Traditionsbe- wusstsein der Wiener Schule in den Blick. Dabei werden insbesondere die hier wie dort vorherrschende sprachanaloge Bauweise der Musik, die Einbe- ziehung „außermusikalischer“ Inhalte, die grundlegende Basierung auf kont- rapunktischer Linienführung sowie die vorrangige Bedeutung des „Themati- schen“ als Ausgangspunkt für die musikalischen Entwicklungen analytischen Betrachtungen unterzogen. Auch das Wiederaufgreifen traditioneller For- men, die Vorliebe für „wienerische“ Elemente sowie Überlegungen zur Auf- führungspraxis bei den Hauptvertretern der Wiener Schule erfahren grund- legende Darstellungen.

böhlau



DANIEL BRANDENBURG,
FRIEDER REININGHAUS (HG.)

RICHARD WAGNER IN ÖSTERREICH

ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT,
JG. 67, HEFT 6/2012

Kein Komponist vor ihm hat das Publikum und die Fachwelt dermaßen polarisiert wie Richard Wagner (1813–1883). Zu seinen Lebzeiten war Wien ein Zentrum dieser Auseinandersetzungen, zumal glühende Wagner-Anhänger wie Anton Bruckner und Hugo Wolf das Musikleben hier ebenso prägten wie seine Gegner rund um Eduard Hanslick und Johannes Brahms. Diese Ausgabe der ÖMZ verfolgt Wagners Ansätze, in Wien Fuß zu fassen, und untersucht seinen Einfluss auf die hier ansässigen Musiker. Darüber hinaus stellt sie die Frage nach einer spezifischen österreichischen Wirkungsgeschichte des Bayreuther Komponisten, wobei den Wagner-Verbänden besonderes Augenmerk geschenkt wird.

2012. 128 S. ZAHLR. S/W-ABB. BR. 165 X 235 MM | ISBN 978-3-205-78810-2



Richard Wagner kam aus einer Familie von Schauspielern und Sängern, arbeitete als Theaterkapellmeister und Regisseur und widmete sein Schaffen als Dichter und Komponist ganz dem dramatischen Musiktheater. Martin Knust zeigt Wagner als visionären Künstler, dessen Persönlichkeit, Weltanschauung und Verhalten vollkommen von dieser Prägung durchdrungen waren.

A standard linear barcode is located in the bottom left corner of the page.

9 783412 209193

ISBN 978-3-412-20919-3 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM