„Was vergangen, kehrt nicht wieder —
Ging es aber leuchtend nieder —
Leuchtet's lange noch zurück."

Nach einem Gemälde in der Dresdner Gemäldegalerie

B. Bellotto, gen. Canaletto. Dresden vom rechten Elbufer 1748

Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

E. A. Richter, Das Leipziger oder Weiße Thor

Dresden und seine Theaterwelt

Von Friedrich Kummer

1938

Verlag Heimatwerk Sachsen
v. Baensch Stiftung
Dresden

Meiner liebsten besten Frau

Der Dresdner Hintergrund

Dresden zu Webers Zeit (1817 bis 1826)

„Ein Theater begreift man nur
aus der Stadt, in der es steht."

Weber verließ am 12. Januar 1817 Berlin, wo er vorübergehend geweilt hatte. Einen Tag und eine Nacht brauchte man damals mit der Extrapost von Berlin nach Dresden. Durch winterliche Landschaft, durch Sand und Kiefernwald, über Elsterwerda und Großenhain ging die eintönige Fahrt. Graf Heinrich Vitzthum, der Generaldirektor des Hoftheaters, hatte Weber ausersehen, neben der italienischen Oper, die bisher in Dresden allein geherrscht hatte, eine deutsche Oper zu errichten und an deren Spitze zu treten. Freilich fehlte es in Dresden so ziemlich an allem für die Errichtung einer solchen Oper. In der Bevölkerung wünschte man eine deutsche Oper; aber nur widerstrebend hatte König Friedrich August der Gerechte dem Drängen Vitzthums nachgegeben, wenigstens einen Versuch mit der deutschen Oper zu machen; Hof und Adel betrachteten die deutsche Oper als Eindringling; die Leistungen der italienischen Oper in Dresden standen auf einer Höhe, die gesanglich schwer zu übertreffen war. Aber freudige Zuversicht erfüllte den einunddreißigjährigen Meister. Von der Borsdorfer Höhe aus überblickte er Dresden: eng und klein lag die Stadt mit ihren sternförmigen Bastionen, ihren Türmen, ihrer Brücke in der verschneiten Ebene. Durch das verfallene Palisadenwerk, durch die Trümmer des Weißen Tors (am heutigen Kaiser-Wilhelm-Platz) fuhr Weber in Dresden ein. Noch in der Nacht, in der er ankam, schrieb er an seine Braut, die Sängerin Caroline Brandt in Prag: „Es war mir ganz eigen zumute, als ich den Berg herunterfuhr und die Stadt vor mir liegen sah, in deren Mauern ich einen festen Stützpunkt für mein ganzes Leben suchen muß. Gott gebe seinen Segen dazu ... Mein treuer Mucks (Caroline) wird gewiß in meinem stillen Hause mich allen Verdruß übersehen und vergessen machen."

Im Italienischen Dörfchen, das damals mit seinem Wirrsal von etwa vierzig kleinen Häusern, Remisen und Schuppen den Platz um das Komödienhaus bedeckte, fand er seine erste Wohnung. In einem gelb angestrichenen Häusel bei der Schwester des Kastraten Ceccarelli — denn noch gab es für den Kirchengesang Kastraten — erhielt er im Haus Nr. 6 A, nahe dem Wall, ein paar winzige Zimmer; Francesco Morlacchi, der Kapellmeister der italienischen Oper, machte ihm aus Neugier und übertriebener Höflichkeit den ersten Besuch. Dann brach Weber, wie es die Zeitsitte wollte, zu Visiten auf. Den ganzen Tag lief er, wie er erzählt, mit Schnallenschuhen und Kniehosen, den dreieckigen Hut auf dem Kopf, mit seinem schleppenden Gang auf den Gassen herum, ein kleiner schmalbrüstiger Mann mit etwas langen Armen, sehr blassem Gesicht, aus dem hinter einer schwarzen Hornbrille sehr leb-

hafte Augen hervorblitzten. Bei Hofrat Böttiger, bei dem Theatersekretär Winkler, genannt Theodor Hell, bei dem Dichter Friedrich Kind, bei dem Maler Gerhard von Kügelgen, bei dem Gesangsmeister Mieckſch, bei dem Sänger Luigi Bassi, Mozarts erstem Sänger des Don Juan, machte er Besuche. So lernte er das alte Dresden bald von Grund auf kennen.

Im März, als Dresden sich schon frühlingsmäßig zurechtmachte, begab er sich auf die Suche nach einem dauernden „Logis", wie man in Dresden damals sagte. Auf dem Altmarkt, in einem der schmalen hochgiebligen Häuser (jetzt Renner), fand er einen Aushängezettel für eine Wohnung im dritten Stock. „Im dritten Stock?" dachte er zuerst verächtlich, aber er stieg hinauf, die Wohnung gefiel ihm und er machte den Handel auf der Stelle richtig. Hier am Altmarkt (das Haus ist durch einen Neubau ersetzt) war die Stelle, wo er den Freischütz schrieb. Die Zimmer waren klein, aber zahlreich: ein grünes Vorzimmer — zwei Zimmer in Lila nach vorn — ein hellblaues Schlafzimmer mit einer Säulennische — es war alles da, was er brauchte. Im März fährt Weber nach Prag zum Besuch von Caroline, die dort am Theater angestellt ist. Wie er den Reisewagen besteigt, erfährt er den Bankrott des Bankhauses, dem er und Caroline ihre kleinen Ersparnisse anvertraut haben. Doch sein Mut sinkt nicht; als er zurückkehrt, arbeitet er am Ausbau seines kleinen Nestes. Während er am Freischütz komponiert, schafft er Tischwäsche und das notwendige Gerät für die Wohnung bis zum Topf und Küchenbrett an. Tausend Taler gehen wohl drauf, obschon er auf Teppiche und Mahagonimöbel verzichtet. Am 30. Oktober fährt er wieder nach Prag; am 4. November wird er dort getraut. Im Dezember, einige Tage vor Weihnachten, kommt er mit Caroline von der Hochzeitsreise nach Dresden zurück und führt sie zu ihrer Überraschung in die blumengeschmückten, gewärmten Zimmer. Da ist nichts vergessen; der Weinkeller ist gut versorgt, sogar eine Köchin ist angeschafft, denn Frau Caroline kocht anfangs nicht gern; jubelnd sinkt sie ihm in die Arme; eine selige Nacht folgt auf den Einzug dieser Kinderseelen.

Nur etwas fehlt: eine Teemaschine. Ohne Teemaschine gab es in der Biedermeierzeit keine gemütliche Häuslichkeit. Und Carl Maria steckt heimlich zwei goldene Schnupftabaksdosen ein — wozu hat man denn diese fürstlichen Ehrengaben? — geht zum nächsten Goldschmied und kauft eine schöne silberne Teemaschine, auf die Frau Caroline beim Vorübergehen einen Blick geworfen hatte.

Zwei Typen stellen wir hin, die Allgemeinheit des damaligen Dresden zu kennzeichnen: den Kgl. Kammerdiener Friedrich Schmiedel und den Theaterunternehmer Joseph Seconda. Friedrich Schmiedel war durch seinen Bruder, den Kammermusikus Anton Schmiedel, mit Weber bekannt geworden. Max Maria, der Sohn und Biograph des Komponisten, hat ihn uns beschrieben: eine große Gestalt mit groben Zügen, brauner Perücke und Zopf, mit einer Brille, den dreieckigen Hut weit nach hinten geschoben, war der Kammerdiener bei Hof von größtem Einfluß. Immer um die Person des Königs, stimmte er den Monarchen für vieles. Uneingeschränkt war das Vertrauen, das ihm der König schenkte. Wider Erwarten erhielt Weber davon einen Beweis. Als Weber einige Jahre später den König und die Königin zu Paten seines erstgeborenen Sohnes bat, erschienen zum Erstaunen des adligen Carl Maria der Kammerdiener und die Kammerfrau als Stellvertreter des Königspaares bei der Taufe.

Joseph Seconda, der zweite Vertreter des Dresdner Wesens, war Direktor des damals sehr beliebten Sommertheaters auf dem Linckeschen Bad. Er war der Bruder von Franz Seconda, der 25 Jahre das deutsche Schauspiel im Komödienhaus in der Altstadt geleitet

hatte. Hofluft umgab auch ihn, Hofluft war überhaupt die Atmosphäre der Residenz. Joseph Seconda war von Geburt Italiener, hatte sich aber mit der Geschmeidigkeit seines Wesens in die höfische Welt Dresdens hineingefunden. „Bekannt mit allen Kammerdienern und Kammerfrauen, richtete er sich ganz danach, wie man ‚oben' die Leistungen und Verdienste eines Menschen ansah." Joseph Seconda war der Typus der Leute, die in Dresden, der Stadt des Hofes und der Beamten, den Ton angaben.

•

Aus alten Quellen und Schilderungen, aus Aufzeichnungen aller Art lassen wir nun das Bild Dresdens, wie es früher war, erstehen. Nicht von der Seite der Theateralmanache, sondern von der Seite der Kulturgeschichte wollen wir uns der Geschichte des Theaters nähern; aus der Kulturgeschichte wollen wir die Theatergeschichte Dresdens erwachsen lassen; das Bautzner Theater versteht man nur aus Bautzen, das Wiener Theater nur aus Wien, das Dresdner nur aus Dresden. Dresdner Luft müssen wir atmen, Dresdens Gassen und Häuser müssen wir sehen, den Dresdner Hintergrund erkennen, und der Zustand des Theaters wird uns wunderbar deutlich werden; aus der Welt steigt die Scheinwelt des Theaters empor ...

•

Dresden, zur Zeit der Ankunft Webers eine Stadt von etwa 50000 Einwohnern, war damals in baulicher Umwandlung begriffen. Um 1820 waren die Befestigungen schon zum größten Teil gesprengt. Niedrige Steinmauern mit tiefen versumpften Gräben umgaben in alter Zeit die innere Stadt; auf den Steinsockeln erhoben sich rasenbewachsene Erdwälle, die mit Kastanien, Linden oder italienischen Pappeln bestanden waren; auf den Wällen und in den leeren Gräben trockneten die Bürger ihre Wäsche. Canaletto hat uns in seinen weltbekannten Gemälden, Friedrich August Kannegießer in seinen bescheidenen Aquarellen ein Bild des alten Dresden überliefert.

Wo heute die Ringstraße sich erstreckt, liefen die Festungswerke um die innere Stadt. Sieben Bastionen sprangen im 18. Jahrhundert als Bollwerke aus den Wällen vor. Die Mauern und Erdwälle waren für den Ernstfall unbrauchbar; schon August III. hatte große Teile an Günstlinge verschenkt, die dort Gärten angelegt hatten. 1809 hatte man mit der Niederlegung der Steinwälle begonnen, dann war die Arbeit ins Stocken gekommen; 1813 hatte man die Niederlegung fortgesetzt; 1818 trug man die Bastion Saturn am Wilschen Tor ab; 1820 fielen das Seetor und das Pirnaische Tor. Große Mühe bereitete die Abtragung der Jupiterbastion am heutigen Rathausplatz. Hier war das Gefängnis der Baugefangenen, die in sieben Gewölben untergebracht waren, deren Schießscharten nach dem Graben gingen. Ludwig Richter, der in seiner Kindheit die Baugefangenen sah, erzählt, daß sie je nach der Schwere der Strafe Beineisen von fünf bis zwanzig Pfund Schwere trugen; um den Hals hatten sie Eisenringe mit Klingeln. So wurden sie vor den Augen von jung und alt durch die Gassen geführt; der Anblick hatte die Phantasie Richters mächtig erregt. Über dem Pirnaischen Tor lag die kleine Kirche der Baugefangenen; Johann Christian Hasche, der bekannte Dresdner Chronist, war Prediger an dieser Kirche, und seine Wohnung lag nahebei; nur ungern verließ er seine Behausung, als er emeritiert wurde (1822); im Jahr 1827 starb er.

Um die Erdwälle zu beseitigen, stürzte man am Anfang des 19. Jahrhunderts das Erdreich einfach in die Tiefe und füllte damit den Graben. Kostenlos überließ man dem Unternehmer das Gelände, wenn er sich bereit erklärte, die unter dem Wall liegenden steinernen Mauern

selbst zu sprengen. So geschah es bei der Bastion Sol an der Elbe, wo der sehr unternehmende Drechslermeister Heinrich Wilhelm Calberla 1818 eine Fabrik für Zichorien- und Zuckerbereitung erbaute und wo sich heute Hotel Bellevue erhebt. Mancherlei Gebäude entstanden auf dem geebneten Gelände; der Wilsche Platz erhielt damals seine unglückliche Gestalt, die auch dem heutigen Postplatz eigen ist. Der sogenannte Demolitionsplatz (auf dem sich heute die Markthalle erhebt) wurde nach Thormeyers Plan reizend umgestaltet: in der Mitte befand sich ein artesischer Brunnen; Kugelakazien umsäumten den Platz; die Häuser wurden nach einheitlichem Plan nur einstöckig mit Kolonnaden angelegt und bildeten einen Bazar. Die feinsinnige Anlage war eine Idylle in der Stadt. Auf den zugeschütteten Gräben zogen sich von der Marienstraße bis zum Elbberg lindenbestandene Promenaden von ziemlich dürftigem Zuschnitt hin. Hier waren zahlreiche Gärten: Hesses Garten, Schützes Garten, Kreyßigscher Garten. Am Ausgang der Kreuzgasse wurden die schlichten Säulenhallen errichtet, wo die Dohnaischen Landfleischer auf Grund eines alten Privilegs ihre Ware feilhielten; jenseits des Pirnaischen Platzes wurde 1819 der Botanische Garten längs der Promenade angelegt; hier war ein Gewächshaus und ein Hügel für Gebirgspflanzen, der letzte Rest einer alten Bastion; der Akademieweg führte von der Schießgasse, an kleinen Wasserbecken vorbei, durch die Mitte des Gartens. Das alte Moritzmonument befand sich zu ebener Erde an der Ecke des Botanischen Gartens, wo sich heute der Neubau der Reichsbank erhebt. Im allgemeinen wurde die große Gelegenheit, nach Niederlegung der Festungswerke die Stadt nach einem einheitlichen künstlerischen Plan zu erweitern und zu verschönern, versäumt; mit den Leipziger Promenaden waren die Dresdner nicht zu vergleichen; die Dresdner Anlagen waren eng und kleinlich; die Ringstraße, die an deren Stelle angelegt ist, trägt heute noch die Spuren ihrer Entstehung.

•

Das Schloß war zur Zeit Friedrich Augusts des Gerechten zwar im Innern von altertümlich königlicher Pracht, doch in seinem Äußeren war es nüchtern und langweilig. Nie sind die Wettiner dazu gekommen, sich einen großen Herrschersitz zu schaffen, wie ihn die Hohenzollern in Berlin und Potsdam, die Wittelsbacher in München und Schleißheim, die Württemberger in Stuttgart und Ludwigsburg, die Würzburger Bischöfe in ihrer Residenz errichtet haben. Das alte markgräfliche Schloß war ursprünglich ein kleines Bollwerk zum Schutz der Brücke gewesen; unter Kurfürst Moritz war es erweitert worden, der Stallhof mit seinen Baulichkeiten war unter Kurfürst Christian I. entstanden; die Lage des Schlosses aber war städtebaulich derart ungünstig, daß sich nichts Rechtes schaffen ließ. August der Starke, der in Warschau am Ufer der Weichsel das großartige Königsschloß errichtete, wollte nach dem Brand 1701 in Dresden ein neues Schloß erbauen und insbesondere den Ausgang nach der Augustusbrücke umgestalten: an Stelle des Georgenbaus, der die Schloßgasse abschloß, wollte er ein prachtvolles Gebäude errichten, den Platz vor der Brücke — die katholische Kirche stand noch nicht — mit Kolonnaden umgeben; ein herrlicher Vorplatz zur Brücke wäre entstanden. Doch der Plan blieb liegen; nur notdürftig wurde der abgebrannte Schloßteil im Äußeren erneuert. 1711 hatte August der Starke durch Pöppelmann den „Garten der Hesperiden", den Zwinger, erbauen lassen, ein Werk von überquellender Formenfülle. Doch der Zwinger war halb als Orangerie, halb als Sammlungsgebäude gedacht; er war ein Festsaal im Freien, ein Schauplatz für höfische Aufzüge, die im Zwingerhof stattfanden, ein Wohnpalast war er nicht, sollte er nicht sein. In zahlreichen Entwürfen und

Plänen hatte August der Starke den Bau eines neuen Schlosses erwogen, doch alles war Papier geblieben. August III., sein Sohn, erbaute, charakteristisch genug, als größtes Werk eine katholische Kirche, setzte diese, für die protestantischen Sachsen sehr verletzend, neben die Brücke und vor das alte kurfürstliche Schloß, aber zu einem Neubau des Schlosses kam auch er nicht. Zwar große Pläne lagen auch hier vor; Chiaveri, der Erbauer der Katholischen Hofkirche, sollte ein mächtiges Schloß im Stil des römischen Barock errichten und den Zwinger damit verbinden; die Befestigungen wären hinausgeschoben worden; bis zu den heutigen Finanzgebäuden sollten sich die königlichen Gärten hinziehen. Ein wunderbares Stadtbild wäre entstanden. Doch auch dieser Plan blieb Traum, und als August III. nach dem Siebenjährigen Krieg aus Polen zurückkehrte und jetzt den Schloßbau beginnen wollte, traf ihn 1763 der Schlag. Versunken war nun alles; Prinz Xaver führte als Administrator während der Unmündigkeit des jungen Kurfürsten ein militärisch strenges und knappes Regiment. Auch Friedrich August der Gerechte war ein sparsamer Haushälter; an Luxusbauten, so herrlich sie Dresden geschmückt hätten, dachte er nicht. So war denn alles beim alten geblieben; auf den Dresdner Gassen waren wohl viele Adelspaläste — mehr als heute erkennbar — aus dem Boden gewachsen; unverändert aber stand auch zu Webers Zeit das Schloß mit dem Georgenbau nüchtern und steif, in langweiliger Anständigkeit, inmitten der Stadt.

Ein Zauberwerk für sich war die Katholische Hofkirche. Sie stellte das Schloß bei weitem in Schatten. Noch war sie vom Ruß nicht so geschwärzt wie heute. Sie war aus verschiedenfarbigem Sandstein, weißem und gelbem, erbaut, und das erhöhte, wie auf den Bildern von Canaletto zu erkennen ist, den Reiz des köstlichen Baues; heute hat der Ruß die Kirche gleichmäßig geschwärzt. Die Katholische Hofkirche, deren Inneres man den Salon des lieben Gottes nannte, spielt in der Geistesgeschichte Dresdens eine wichtige Rolle. Die Romantiker um 1800 waren ihres Lobes voll; Wilhelm und Friedrich Schlegel, Tieck, Kleist, Reichardt, Runge erzählen von dem Zauber der Katholischen Hofkirche und von ihrer herrlichen Musik. Jean Paul schreibt 1822 voll Bewunderung über die Musik in der Katholischen Hofkirche: „Die Kirchenmusik vom großen Hasse (Tedeum) ist wie eine neue Welt auf mich gestürzt, ein wogendes Tonmeer, das sich doch wie ein Strom nach einer Richtung bewegte." In der Hofkirche fand Carl Maria als Dirigent der Kirchenmusik eine Hauptstätte seines Wirkens. Hier führte er eine Reihe seiner kirchlichen Kompositionen auf. Ein eifriger Katholik, pflegte Weber an solchen Festtagen vor dem Gottesdienst zu beichten und das Abendmahl zu nehmen, ehe er die Aufführungen leitete.

Viel hatte die Kirche erlebt; 1760 hatten bei der erbarmungslosen Beschießung der Stadt durch die Preußen um den schlanken Turm die Vollkugeln der preußischen Batterien geschwirrt, doch ihn zum Glück nicht getroffen. Am 26. August 1813 früh 9 Uhr war Napoleon, von Stolpen kommend, die Bautzner Landstraße zu Pferde herabgejagt und hatte vor der Kirche haltgemacht, um die über die Brücke im Eilschritt nahenden Regimenter an ihre Stellungen in der furchtbaren Schlacht vor den Toren der Stadt zu weisen; ein eingemeißeltes N im Pflaster vor der Kirche bezeichnet noch heute die Stelle, wo er hielt. 1814, als das Königtum der Bourbonen erneuert worden war, hatten drei illuminierte goldene Lilien vom Turm der Kirche geleuchtet.

Von der Katholischen Hofkirche führte zum Schloß nicht wie heute ein kupferner, sondern ein hölzerner Gang, durch den sich der König und die Prinzen von ihren Betlogen, die sich wie „gläserne Treibhäuser" rechts und links über dem Hochaltar befanden, nach dem Gottesdienst

ins Schloß begaben. Es war üblich, daß sich die Kinder der adligen Familien im Winter in dem Gang versammelten, um dem König die Hände zu küssen, wenn er aus der Messe kam. Unter dem Vortritt von Garden, gelbblauen Hoffourieren (gelb und violblau war die Hausfarbe der Wettiner), Hofmarschällen und Kammerherren erschien der Hof. Da kam der alte König Friedrich August, mit Schnallenschuhen und weißen Seidenstrümpfen, mit gepudertem Haar und geflochtenem Zopf, hochgewachsen, streng und ehrwürdig, die Züge seit seiner Gefangenschaft von tiefem Leid gefurcht, ein Bild altfürstlicher Gemessenheit; da kam die alte Königin Maria Amalie Augusta, gesprächig und heiter, eine geborene Prinzessin von Zweibrücken; da kam der Bruder des Königs, der dicke lebenslustige Prinz Anton; da kamen die Prinzessinnen, Augusta (die Tochter des Königs), Prinzessin Therese (die Gemahlin Prinz Antons), die junge Prinzessin Amalie (die spätere Lustspieldichterin) und all die anderen, von ihrem Dienst umgeben, wie Bilder aus einer vergangenen Zeit. Die Herrschaften hatten im Winter die Hände in große Pelzmüffe gesteckt, da es in der Kirche sehr kalt war; die Prinzen trugen nach der Hofsitte den Chapeau bas unter dem linken Arm. Der König ging gewöhnlich durch die Reihen der Wartenden, ohne sie einer Ansprache zu würdigen; freundlicher war die Königin; sie blieb stehen und sprach wohl mit dem oder jenem. So hat noch Herder bei seinem Besuch in Dresden den Hof gesehen.

War die Messe des Sonntags aus, so ergoß sich der Strom der Besucher aus der Kirche auf den Platz. Die „petits maitres", die Stutzer der damaligen Zeit, warteten vor der Kirchtür auf die Angebeteten, die sie in der Kirche nur von ferne sehen konnten, denn Männer und Frauen waren in der Kirche voneinander getrennt, und gewichtige Kirchenvögte in Uniform, mit breiten Bandeliers und hohen silbergeschmückten Stäben hielten streng auf Ordnung.

Gegenüber der Kirche lag (statt des heutigen Statthaltereigebäudes) das alte Fürstenbergsche Haus, ein winkliger, heute längst verschwundener Bau mit vorspringenden Ecken und vielen Fenstern. Hier war bis 1791 die Kunstakademie gewesen; noch früher hatte Ende des 17. Jahrhunderts Sibylle von Neitschütz, die Geliebte des Kurfürsten Johann Georg IV., hier ihre Wohnung gehabt; mit dem Schloß war das Haus damals durch einen Gang verbunden gewesen. Das Bild der Sibylle von Neitschütz hing in der Schönheitsgalerie im Venustempel in Pillnitz; es ist mit den übrigen Bildern bei dem Brande des alten Pillnitzer Schlosses 1818 zugrunde gegangen. Sibylle war jung und schön, aber so dumm, daß ihr die Mutter die Liebesbriefe an den Kurfürsten diktieren mußte. Kaum zwanzigjährig, war sie, die vom Kaiser zur Gräfin von Rochlitz ernannt worden war, an den Blattern erkrankt. Der Kurfürst war nicht von ihrem Bett gewichen; er hatte die Todkranke geküßt und die Ansteckung in sich aufgenommen. Am 4. April 1694 war Sibylle von Neitschütz gestorben, am 27. April war ihr der Kurfürst im Alter von sechsundzwanzig Jahren im Tode gefolgt; August der Starke, sein jüngerer Bruder, bestieg den Thron ... Ein neues Zeitalter brach an ... Der „Todeskuß der Neitschütz" hatte ihm unerwartet den Thron verschafft. Der Mutter der Neitschütz wurde, weil sie die Liebschaft unterstützt hatte, der Prozeß wegen Zauberei gemacht; die Leiche der Tochter wurde aus dem Sarg in der Sophienkirche gerissen und an verborgener Stelle beerdigt.

•

Neben dem Fürstenbergschen Haus lag die Brühlsche Terrasse. Im achtzehnten Jahrhundert, zwei Menschenalter vor Weber, hatten sich hier die Gärten von Brühl befunden. Nie wieder hat die Terrasse einen so einheitlichen Charakter besessen wie damals. Die Ter-

rasse zeigt heute nur einen schwachen, unharmonischen Abglanz der früheren Herrlichkeit. Vom heute verschwundenen Canalettosaal mit seiner geschwungenen Treppe, die auf den erhöhten Teil der Terrasse führte, zogen sich die Gebäude und Anlagen hin, die Brühl hier geschaffen hatte: ein kleiner ovaler Gartensaal (etwa dort, wo heute das Rietscheldenkmal steht) — ein schmales Bibliothekgebäude (heute Neue Gemäldegalerie) — die alte Gemäldegalerie Brühls mit neunzehn hohen Bogenfenstern; die Bilder, darunter herrliche Werke von Rembrandt, die leider später nach Petersburg verkauft wurden, hingen auf der den Fenstern entgegengesetzten Seite; die Felder zwischen den Fenstern zeigten Spiegel, davor Büsten und Statuen — weiterhin zogen sich auf der Terrasse Spaliere mit Rosenlauben hin — es folgten sodann ein kleines köstliches Privattheater mit einem reizenden Saal (etwa dort, wo heute das Ausstellungsgebäude des Kunstvereins steht); eine Orangerie; eine kleine Menagerie. Eine Brunnenanlage, die noch heute vorhanden ist, bildete den Abschluß der Gartenanlagen; zwei Treppen führten von diesem Brunnen zu Brühls Belvedere empor, einem wunderbaren, im Jahr 1741 errichteten, mit Bildwerken von Knöfler verzierten Bau. Die Zimmer besaßen Kronleuchter aus Porzellan, auf den Tischen standen Kunstwerke, das Arbeitszimmer Brühls war mit Emaille- und Pastellbildern geschmückt, von den Fenstern erschloß sich ein herrlicher Blick auf die Gegend. Hier hatte Friedrich der Große den Ausspruch getan: „Das ist der schönste Punkt der Stadt." Aber aus Haß gegen Brühl, in dem er mit Recht den unversöhnlichen Feind von Preußen erblickte, hatte Friedrich, wie er schreibt, befohlen, den Bau „de fond au comble" zu zerstören. Und das war gründlich geschehen; das Brühlsche Belvedere sank 1757 in Trümmer, die Anlagen verfielen, die Hecken verwilderten; nur zwei Steinsphinxe sind erhalten. Erst 1814 wurde von Schuricht ein niedriges, schwerfälliges Belvedere mit Säulen in dorischem Stil errichtet. Im allgemeinen lag die Terrasse um 1800 ziemlich einsam und verlassen da; hier spielten Kinder; hier wandelten alte Paare wie Gestalten aus vergangenen Tagen. Noch stieg die mit Grün bewachsene Terrasse, „die steilste Wiese von Dresden", unmittelbar aus der Elbe empor; die Schießscharten und Gebäude spiegelten sich unmittelbar in dem breiten, aber seichten Strom, der die Mauern bespülte. Für den, der die Einsamkeit liebte, war die Terrasse wie geschaffen. Vom Schloßplatz konnte man nicht herauf; hier waren Befestigungen; es gab nur einen Zugang zwischen dem Zeughaus und der Hofgärtnerwohnung. Die Terrasse war für Stelldicheins sehr geeignet; aber ein Umstand war hinderlich: waren Liebesleute auf der Terrasse, so konnten sie nicht ungesehen entschlüpfen. Die Schildwache aber, die mitten im Garten stand, hatte den Schlüssel zu einer Nebenpforte, und manch schönes Kind, das sich verfolgt glaubte, gab dem Posten ein gutes Wort und entschlüpfte durch den Zeughof, während die Aufpasser am Hauptportal lauerten.

Erst die Errichtung der großen Freitreppe am Schloßplatz brachte eine Änderung. Fürst Nikolaus Repnin, der 1813 nach der Besetzung Sachsens russischer Generalgouverneur des Landes geworden war, hatte diese Änderung herbeigeführt. Er ließ zur leichteren Verbindung von Schloßplatz und Terrasse zuerst eine kleine hölzerne Treppe zum Schloßplatz anlegen, und da diese viel benutzt wurde, so ließ er durch Baumeister Thormeyer für 5756 Taler 14 Groschen 6 Pfennig die große Freitreppe errichten, die noch heute steht. Als Finanzkünstler verwendete Repnin für den Bau den Erlös für die verkauften Festungspalisaden, die ihm als Gouverneur nach damaligem Kriegsbrauch gehörten. Die Neuanlage gefiel derart, daß die Dresdner anfangs von der Repninschen statt von der Brühlschen Terrasse sprachen. Durch diese Treppe wurde die Terrasse zur beliebtesten Promenade der Stadt. Jean Paul

nannte sie 1822 eine Naturvesperkirche, wie sie Deutschland nicht noch einmal besitze. Zwei sandsteinerne liegende Löwen in „aegyptischem" Stil, von Bildhauer Kühn (Krohn) geschaffen, ruhten am Fuß der Terrassentreppe und sahen gutmütig hinüber zur Katholischen Hofkirche; heute befinden sich die Bildwerke, vom Alter grau geworden, an der Querallee des Großen Gartens beim Zoologischen Garten.

Von der Terrasse hinüber zum Komödienhaus, Webers Hauptwirkungsstätte, war nur ein kurzer Weg. 1755 war das Bauwerk errichtet worden. Es war kein glänzender Bau, der Carl Maria als Kapellmeister der deutschen Oper empfing. Erst wenn man dieses Komödienhaus in seiner Dürftigkeit kennt, werden einem die Schwierigkeiten klar, mit denen Weber in Dresden zu kämpfen hatte. Das Komödienhaus gewährte 700 bis 800 Personen Raum. Zeitgenössische Bilder im Stadtmuseum geben uns einen Begriff von seinem Äußeren. Ursprünglich war es mit seiner Lisenenarchitektur ein Bau von schlichter Gediegenheit, ein Beispiel der alten Dresdner Bauweise. Doch das Gebäude war verunstaltet worden: an seine Langseiten stießen zwei niedrige Anbauten für Garderoben. Vor der Halle befanden sich Barrieren, wo abends die Wagen vorfuhren. Auf seiner Rückseite stand das Gebäude kahl abgeschnitten da. Vor der Tür, die auf die Bühne führte, war ein Verschlag in Form eines Brunnenhäuschens. Dazu waren, da es an Platz fehlte, auf der Hinterseite im Freien schwarze und räuchrige Holzblöcke und Theaterstellagen, die zum Aufbau von Bergen und Brücken dienten, aufeinander gehäuft.

Was das Äußere an Häßlichkeit schon ahnen ließ, offenbarte das Innere. Es war in graugrüner Farbe gehalten und sah wie eine „angeschimmelte Pastete" aus. An festlichen Abenden erhellten 12 Kronleuchter und eine Anzahl Wandleuchter mit Öllampen das Haus; an gewöhnlichen Tagen aber lag trübes Dunkel über dem Innern. Die Logen waren durch plumpe, unförmlich dicke Querbalken voneinander geschieden; das Orchester war von fürchterlicher Enge. Manche Kammermusiker saßen unter den überhängenden Proszeniumslogen, die Orchestermitglieder mußten beim Kommen und Gehen förmlich durchkriechen; die Geiger mußten in Angst sein, dem Nebenmann ein Auge auszustoßen. Trotz der haarsträubenden Enge waren aus kleinlicher Sparsamkeit einige Plätze im Orchester dem Publikum zugänglich, obgleich die Leute, hinter dem Lampenbrett klebend, nur mit verrenkten Hälsen etwas sehen konnten. Die Bühne, 25 Ellen lang und 21 Ellen breit, war, so unbegreiflich es uns scheinen mag, nach Ansicht der Zeitgenossen zu Verwandlungen und großartigen Ausstattungen sehr geeignet.

Dies trüb erleuchtete Haus war der Schauplatz, wo Weber 1817 seine Tätigkeit begann, wo Morlacchi die berühmte italienische Oper dirigierte; Tieck war hier Dramaturg; Wilhelmine Schröder, Carl und Emil Devrient, Caroline Bauer, Julie Gley, Louis Pauli und viele, viele andere entzückten hier bis 1841 die Zuschauer. So eng das Theater war, es wurde vom Publikum sehr geliebt. Man sah und hörte in dem Gebäude sehr gut, man fühlte sich hier wie in einer großen Familie.

Das Komödienhaus diente gleichzeitig der Oper und dem Schauspiel. Fünfmal in der Woche wurde zu Webers Zeit gespielt; nur sonntags und freitags, als an „heiligen" Tagen spielte man nicht; auch an Feiertagen nicht; zweimal war italienische Oper, dreimal deutsche Oper oder deutsche Komödie. Die Vorstellungen begannen gewöhnlich um 6 Uhr und endeten gegen 9 Uhr. Der teuerste Platz kostete einen Gulden, der billigste 4 Groschen.

König Friedrich August I. war ein eifriger Theaterliebhaber und besuchte im Winter in Begleitung sämtlicher Prinzen und Prinzessinnen das Theater fast jeden Abend. In der vorgekragten Proszeniumsloge saß der königliche Greis mit seiner Gemahlin ganz nahe an der Bühne und sah in das Orchester herab. Er war ein sehr guter Musiker und rügte gewohnheitsmäßig jeden Verstoß eines Sängers durch Hüsteln. Im Orchester bemerkte er die kleinste Veränderung. Als Weber einst eine zweckmäßige Umstellung der Instrumente vorgenommen hatte, mußte sie auf Befehl des Königs zunächst zurückgenommen werden, bis die alte Königin auf denselben Gedanken gekommen war. Die fast tägliche Anwesenheit des Hofes beschränkte natürlich die Zahl der Wiederholungen eines Stückes und drängte die Kundgebungen des Mißfallens sehr zurück, ein Umstand, der für Dresden noch lange charakteristisch blieb; die Dresdner Theatervorstellungen in alter Zeit waren wie ein Teich, den kein Sturm bewegte. Man war in Biedermeiertagen sogar so korrekt, daß man auch bei unbefriedigenden Vorstellungen zunächst schweigend verharrte und erst zischte, wenn der Hof das Theater verlassen hatte ... Ein Theater begreift man nur aus der Stadt, in der es steht.

Umgeben war das Komödienhaus nach der Zwingerseite von einer Menge einstöckiger Häuser und Remisen, dem sogenannten Italienischen Dörfchen. (Es war damals wirklich ein Dörfchen, nicht wie jetzt, eine Gaststätte.) Die Gebäude, umgeben von kleinen Gärten, hatten nach 1738 den italienischen Steinmetzen und Bauhandwerkern, die bei der Errichtung der Katholischen Hofkirche beschäftigt waren, als Wohnung gedient. Zu Webers Zeit waren die freundlichen Häuschen mit ihren grünen Fensterläden und den kleinen Gärten davor an Hoflieferanten und Kgl. Diener vermietet. Eine dichtbelaubte Kastanienallee, die sogenannte Schimmelallee, führte mitten durch das Dörfchen. Sie belebte sich nur am Abend nach Schluß des Theaters, wenn die Zuschauer, in hungrige Gäste verwandelt, in die kleinen Gastwirtschaften des Italienischen Dörfchens gingen und wo, wie Max Maria von Weber erzählt, auf der Kastanienallee nicht selten auch freundliche Nachtvögel flatterten.

Der Zwinger war nach Augusts III. Tod gänzlich vernachlässigt. Friedrich August der Gerechte hatte den Zwinger durch Ausschmückung mit Orangenbäumen, die den Raum sehr verschönten, zu einer Promenade für „Standespersonen" gemacht. Auf der Seite nach der Elbe zu war er durch eine al fresco gemalte Holzwand geschlossen, die in der Mitte einen Durchgang besaß. Der Zwingerhof war teilweise mit Rasen bewachsen; in den offenen Kaskaden lag altes Laub, in den Ecken der Gebäude nisteten Tauben und Dohlen. Zwischen Schloß, Zwinger und Wilsdruffer Platz lagen zahlreiche, heute verschwundene Bauten: die (alte baufällige) Hauptwache, das Staatsarchiv, das Taschenbergpalais, die Hofapotheke, das Hofstallamt, das Hofwaschhaus und die Sophienkirche, die alte Klosterkirche des Franziskanerordens, mit ihrem nackten Giebel und alten Grabgewölben. Verengt wurde das Wirrsal noch durch das mächtige Opernhaus Augusts des Starken mit seinen vier Ellen dicken Mauern, ein Gebäude, in dem man nicht mehr spielte. Verbunden waren die Hofgebäude zum Teil durch schwarze hölzerne Gänge in Höhe des ersten Stocks, die zum Residenzschloß führten. Das ganze Viertel wurde, der Sicherheit halber, an der Sophienstraße und gegen die Elbe zu, am Abend durch zwei Tore verschlossen.

Vom Schloß zum Altmarkt führte die Schloßgasse, Dresdens belebteste Straße. Blaue Gardereiter und rote Leibgardisten wandelten hier; Stutzer zeigten sich zu Pferde; Franzosen,

Polen und Russen verkehrten hier. Am Schloßportal hielten rotröckige Kgl. Sächsische Gardisten mit hohen Bärenmützen, die den Kopfbedeckungen der napoleonischen Garde nachgebildet waren, die Wache. Sank der Abend nieder, so lagen die Gassen bald im tiefen Dunkel; in der Mitte der Gasse schaukelten an Ketten die Öllaternen. Das Pflaster war sehr schlecht; nach Regen gab es große Pfützen; auf der Wilschen Gasse, heute Wilsdruffer Straße, stand in der Mitte zur Bekämpfung von Feuersgefahr ein Wassertrog. An der Ecke der Brüder- und Schloßgasse (heute Sächsische Bank) befand sich das Hotel de Pologne, ein Haus, das ursprünglich der Kanzler Crell erbaut hatte, der 1601 enthauptet worden war. In den kleinen Bier- und Weinstuben auf der Schloßgasse verkehrten die Hofbeamten, um ihr zweites Frühstück zu nehmen; hier durfte in den Stuben vor dem Mittagessen kein Gast eine Pfeife anzünden, denn kein Bereiter, kein Lakai, kein Kammerdiener durfte im Schloß in Kleidern erscheinen, die nach Tabak dufteten, da der König das nicht leiden konnte. Nahe der Ecke zur Wilschen Gasse lag das finstere „Gewölbe" des Italieners Chiappone, berühmt durch seine Weine und Delikatessen, wo C. M. von Weber mit Tieck, Hell, Böttiger, Kind symposiastische Abende bei Rheinwein und Austern zu verbringen pflegte. Auf dem Altmarkt stand vor der Einmündung der Schreibergasse das niedrige Chaisenhaus; in der Nähe war das vielbesuchte literarische Lesemuseum von Arnold. An der Ecke der Badergasse (heute König-Johann-Straße) stand der Gerechtigkeitsbrunnen; von da ging die vielgewundene Bader- oder Lochgasse nach der Moritzstraße durch ein wahres Geniste von alten Häusern; auf der Breiten Gasse (früher Kundigengasse) lag das Breyhahnsche Haus (heute Anzeigerhaus).

Über die hochgiebligen Häuser des Altmarkts ragte der Turm der Kreuzkirche; weithin hallte über die Dächer der Klang der Stundenglocke des Kreuzturms. In alter Zeit war die Glocke des Kreuzturms die lebendige Stimme der Stadt; sie regelte das tägliche Leben; sie hallte im Herzen der Bürger wider; allen Fremden fiel der Klang der Kreuzturmglocke auf. Oben auf dem Kreuzturm wachte der Türmer mit seinen Gesellen; er hauste in einer kleinen Stube, von der Decke hingen die Glockenseile herab. Bei Feuersbrünsten „stürmte" er mit bestimmten Schlägen je nach dem Stadtteil und hing eine rote Fahne aus, um die Gegend zu bezeichnen, wo es brannte. Über den Neumarkt erhob sich die gewaltige Kuppel der Frauenkirche von George Bähr, eines der schönsten Gebäude der Stadt, damals wie heute das majestätische Wahrzeichen der Stadt.

Vom Wilschen Platz bis zum Pirnaischen Platz war durch den Abbruch der Wälle zu Webers Zeit eine wahre Trümmerwelt entstanden. Auf der östlichen Seite der Johannisgasse, wo heute die Johann-Georgen-Allee mündet, war eine niedrige Mauer, mit Trödelbuden besetzt; dahinter lag der alte Johannis- oder Böhmische Friedhof, der sich bis zur Langen Gasse (heute Zinzendorfstraße) erstreckte, mit seinen köstlichen Denkmälern aus der Barock- und Zopfzeit, seinen Rosen- und Fliederbüschen, mit seinen schattigen Bäumen und dem alten Johanniskirchlein; hier waren die Gräber von Rabener und Silbermann; hier war das Grabmal von George Bähr, das jetzt in den Katakomben der Frauenkirche in einem Ehrenraum aufgestellt ist. 1814 wurde der Friedhof geschlossen, 1854 eingeebnet; 1861 wurde der Johannisplatz, die heutige Johann-Georgen-Allee, angelegt.

Nach einem Gemälde, im Besitz des Prinzen Johann Georg in Freiburg

C. G. Carus, Kahnfahrt auf der Elbe

Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

E. A. Richter, Altmarkt zu Dresden mit dem Wohnhaus Carl Maria von Webers

An der Terrasse unterhalb der früheren Venusbastion lag der Gondelhafen; er lag tiefer als die heutigen Anlagen. Von der Terrasse sah man auf diesen kleinen Hafen herab, der durch das Einmünden der Schleusen der Stadt freilich bisweilen von einer trüben Schlammflut erfüllt war. Vor dem Hafen trockneten die Fischer an den hohen Stangen ihre Netze. Auf der Elbe nach Übigau, nach Loschwitz mit der Gondel zu fahren, war in der Biedermeierzeit eines der beliebtesten Vergnügen. Theodor Körner hat in einem seiner schönsten Gedichte („Dresden 1813") die Vision einer dichterisch geschauten Gondelfahrt vor uns erstehen lassen. Mit Toni Adamberger, seiner Verlobten, so träumt er, fährt er von Schandau auf einer Gondel die Elbe stromab und kommt nach einer seligen Frühlingsfahrt im Gondelhafen an. Er eilt mit seiner Verlobten über den Neumarkt nach der Moritzstraße, wo die Eltern seit 1801 wohnten. Hier winken diese den Glücklichen entgegen; hier bringt er die Erkorene den Eltern; schon sieht er im Geiste sein Glück erfüllt, doch ach! wenige Monate vergehen und der Traum des Dichters ist erloschen: der Hügel von Wöbbelin deckt den früh Gefallenen ... Vor dem Gondelhafen, den hier die Phantasie des Dichters umspielt, stand ein einzelnes kleines Häuschen, wo zu Webers Zeit der Bildhauer Christian Krohn (eigentlich Kühn) wohnte, der Schöpfer der steinernen Löwen an der Terrassentreppe und des Moreaudenkmals. Eine schmale, stark versandete Zufahrt (im Volksmund Esel genannt) verband Elbe und Gondelhafen. Vom Gondelhafen fuhr man im Winter, wenn die Elbe zugefroren war, mit Stuhlschlitten auf dem Eis bis zur „Bretternen Saloppe". Es waren acht solcher Schlitten da; ein Eisbärschlitten wurde am meisten bewundert. Vom Gondelhafen konnte man auch, wenn das spärliche Wasser im Stadtgraben sich staute, im Winter unter den hölzernen Brücken der Tore um die ganze Stadt mit Schlittschuhen laufen. Die Fischerinnung hielt auf Ordnung und kehrte die Bahn. Eintrittsgeld erhob man nicht, aber ein alter Fischer sammelte freiwillige Gaben.

Reich war die Stadt an köstlichen, meist vom Adel errichteten Palais, die in dem Häusergewirr stärker auffielen als heute: auf der Augustusstraße das frühere Brühlsche Palais, auf der Moritzstraße das Schönburgsche Palais, auf der Waisenhausgasse das gartenumgebene Boxbergsche Palais, auf der Ostra-Allee das Prinz-Max-Palais, auf der Lindengasse das Moszczinskysche Palais. Sie sind zu Dresdens Schaden heute alle verschwunden. Bedeutsam hoben sich die zahlreichen fürstlichen oder privaten Gärten hervor: Prinz-Anton-Garten (später Secundogenitur, dann Blüherpark). Hier war eine künstliche Ruine, einen versunkenen Tempel darstellend; hier strömte das Wasser des Kaitzbachs in einen Teich und schlängelte sich durch den Park. Andere Parkanlagen waren der Rieschsche oder Hoheitengarten, der von der Plauenschen Gasse bis zur späteren Prager Straße reichte, aber in kleine Privatbesitze aufgeteilt war, der Moszczinskysche Garten zwischen Bürgerwiese und der späteren Sidonienstraße u. v. a.

In Schlösser und Sammlungsgebäude waren auf eine fast unbegreifliche Weise die viel bewunderten Kunstschätze Augusts II. und Augusts III. zusammengedrängt: in einem alten Gebäude auf der Schössergasse (später Generaldirektion des Hoftheaters, heute Polizeigebäude) befand sich ein Teil der Rüstkammer — im Zwinger waren die naturwissenschaftlichen Sammlungen zusammengepfercht — im Kellergeschoß des Japanischen Palais befanden sich in 17 Räumen die Porzellanschätze Augusts II. — in 4 Pavillons und im dunklen

Erdgeschoß des Palais im Großen Garten waren die antiken Marmorwerke untergebracht — im Erdgeschoß des Stallgebäudes (heute Johanneum), hatte die Sammlung der Mengsschen Gipsabgüsse ihre Stätte.

Von der Abgußsammlung im Stallgebäude kletterte man durch eine enge, ausgetretene Wendeltreppe in den ersten Stock zu einer hohen verschlossenen Tür, die in die Gemäldegalerie führte (heute Historisches Museum). Eintritt fand man nur gegen ein hohes Eintrittsgeld. Das war ein Grund, weshalb die Einheimischen nur selten in die Galerie kamen. Zwei Galerien, eine äußere und eine innere, umschlossen einander. Die Wände waren mit rotem Damast bespannt. In der äußeren Galerie, nach der Augustusstraße, hingen die niederländischen und deutschen Bilder, in der inneren Galerie die italienischen. In einer dunklen Ecke befand sich die Perle der Sammlung, die Raffaelische Madonna, die 1753 von August III. erworben worden war; der obere Rand des Bildes war, da es an Platz fehlte, etwas umgeschlagen, in der Nähe hingen zwei andere berühmte Bilder, die im 18. Jahrhundert mehr bewundert wurden als die Sistina, die Heilige Nacht und die Büßende Magdalena von Correggio. Das Bild der heiligen Magdalena befand sich in einem silbernen Rahmen, der angeblich mit Diamanten besetzt war; der größte dieser Steine sollte 3000 Taler wert sein. Ein Dieb stahl einst den Rahmen; der Silberrahmen war wohl echt, die Diamanten erwiesen sich aber als böhmische Steine. König Friedrich August der Gerechte setzte kaum den Fuß in die Galerie, für die sein Großvater und sein Urgroßvater Millionen von Talern ausgegeben hatten.

•

Das Kleinleben, das sich im Umkreis dieser Mauern in den Bürgerhäusern abspielte, muß man sich so eng, so gebunden wie möglich vorstellen, aber eine hohe geistige Kultur herrschte in Dresden. In anspruchsloser, nach heutigen Begriffen dürftiger Weise waren die Wohnungen auch der Wohlhabenden ausgestattet. Doch fehlte es in vermögenden Familien nicht an Meißner Porzellan, nicht an silbernen Kaffeekannen und Schalen in Empiregeschmack, wenn sie auch nur selten gebraucht wurden. Die gescheuerten Dielen in den Wohnungen wurden an Sonnabenden mit feinem weißem Sand bestreut; an den Wänden standen die Biedermeiermöbel geradlinig, eckig, aber vornehm in ihrer Zurückhaltung; kornblumenblau oder hellgrün waren die Wände mit Kalkfarbe gestrichen. Im Besuchszimmer, das meist geschlossen gehalten wurde, war das Sofa mit buntem Kattun bezogen; der magere Kronleuchter war sparsam mit Kerzen besteckt. Die Treppen wurden nach Dresdner Gewohnheit getont; die hygienischen Verhältnisse auch in den besseren Häusern waren entsetzlich; man stellte auf den Kommoden oder Vertikos sogenannte Potpourris auf, Porzellanvasen, gefüllt mit getrockneten Rosenblättern oder Lavendel; nur vereinzelt waren einige Wohnungen, wie die des Malers Gerhard von Kügelgen auf der Hauptstraße im Segengotteshaus, reicher ausgestattet. Wie die Mehrzahl der Bürger lebte, wird uns aus den Lebensbeschreibungen von Ludwig Richter oder Gustav Nieritz klar. Im Polnischen Brauhaus in der Neustadt bewohnte Nieritz mit seiner Frau ein einziges Zimmer, das durch eine Papierwand in zwei Räume geteilt war; ein Talglicht spendete am Abend, in einen Drahtleuchter gestellt, dem fleißigen Manne das Licht bei der Arbeit.

Der Respekt, den der Höhergestellte oder der Ältere genoß, war allgemein. Noch herrschte in der Familie unbedingt die väterliche Autorität; die Anrede Er war sehr gewöhnlich; der

König nannte selbst seinen Neffen, den Prinzen Johann, wie dieser bezeugt, noch Er; Kinder nannten die Eltern Sie; 4 bis 5 Kinder zu haben und aufzuziehen, war in der Familie die Regel; der sonntägliche Kirchenbesuch, das Gesangbuchlied, das Morgen- und Abendgebet waren in den Häusern allgemein üblich. Die Frauen des Mittelstandes waren ganz aufs Haus und die Hauswirtschaft angewiesen; Ludwig Tieck hat in seinem Epos Däumchen die Strickwut der Dresdnerinnen verspottet. Ohne zu stricken gingen die Frauen nicht in Gesellschaft. Die Töchter ohne Begleitung über die Straße gehen zu lassen, war in wohlhabenden Familien ungewöhnlich; Schlittschuhlaufen war nur den Männern gestattet; den Winterberg oder das Prebischtor zu besteigen, wurde den jungen Mädchen nicht gern zugestanden.

Die Schauspieler und Künstler wohnten damals mit Vorliebe auf der Schloßgasse, der Seegasse oder im Italienischen Dörfchen. Am Altmarkt, Ecke Kreuzgasse, hatte Ludwig Tieck sein vielbesuchtes Haus; ebenfalls auf dem Altmarkt, dann auf der Galeriegasse, wohnte C. M. von Weber, an der Ecke von Altmarkt und Webergasse Theodor Hell; auch Friedrich Kind, der Dichter des Textes vom Freischütz, wohnte am Altmarkt, später auf der Amalienstraße und Johannesstraße. Im Coselschen Palais hinter der Frauenkirche hatte Böttiger sein Heim; die beiden Maler Caspar David Friedrich und Claussen Dahl wohnten „an der Elbe" in einem noch heute stehenden Haus des jetzigen Ludendorffufers, auf dem Kohlmarkt (Körnerstraße) in der Neustadt hatten Eduard von Bülow, Elisa von der Recke und Tiedge ihr Heim.

Das Leben war durch polizeiliche Vorschriften stark beengt; die Männer durften 1814 auf den Gassen noch nicht rauchen; geschah es, so schritten die Schildwachen ein; daheim oder in den Tabagien rauchte man stets Pfeife; Zigarren kamen erst nach den napoleonischen Kriegen auf; Tabakschnupfen war noch allgemein, die Schnupftabakdose war ein unentbehrlicher Begleiter der Herren.

Die Lebensweise war äußerst genügsam, bei den Kleinbürgern sogar dürftig; der Verkehrston war, wie in Dresden von jeher üblich, sehr gemessen, bei den Höhergestellten zeremoniell. An Familienabenden sammelte man sich am runden Tisch. Meist begnügte man sich 1817 am Familientisch mit Talglichtern, die zu Webers Zeit noch von der Hausfrau gegossen wurden. Zwei Lichter auf den Tisch zu stellen, war ein gewisser Luxus. Man vertrieb sich die Zeit am Abend mit Gesprächen, mit Sprichwörterspiel, Scharaden und mit Hausmusik; das Cembalo war noch üblich; das Klavier kam später auf; die Gitarre war noch Mode. Man lieh sich gegenseitig Noten und schrieb sie ab; man las Schillersche Stücke mit verteilten Rollen. Mit besonderer Liebe wurden durch Gesang oder kleine Aufführungen die Geburtstagsfeste der Eltern oder Geschwister begangen; der Weihnachtsbaum kam, so viel wir wissen, 1801 das erstemal in Dresden in Gebrauch; vorher benutzte man Lichterpyramiden mit Papierrosetten. Klein und bescheiden waren die Gaben, die man sich bescherte. Bei Besuchen, im familiären Verkehr, bestand eine gewisse Ordnung des Gebens und Nehmens; man schwärmte für Freundschaft, man widmete sich gefühlvolle Stammbuchverse; man schnitt sich die Federn und schrieb mit Gänsekielfedern; man siegelte noch seine schriftlichen Mitteilungen oder schloß sie mit Oblaten; man wechselte ausführliche Briefe; ein Bedürfnis nach geistiger Mitteilung herrschte vor; in den damaligen Briefen der Brüder Carlowitz zeigt sich eine Briefkultur, die nicht wieder übertroffen ist; es war ein enges, aber harmonisches geistiges Leben, das sich auch im Theater widerspiegelte.

In den Sommermonaten ging man gern ins Freie, man ergötzte sich an der schönen Natur, aber aus größeren Ausflügen machte man sich wenig; schon die Viertelstunde vom Pirnaischen Schlag nach dem Großen Garten dünkte den Leuten damals weit zu sein.

Wer es von den begüterten Leuten vermochte, hatte ein „Sommerquartier", ein Häuschen, einen Weinberg in Loschwitz, Pillnitz oder der Lößnitz. Zeichen einer bürgerlichen Wohlhabenheit war auch der Besitz eines Erbbegräbnisses; am höchsten geschätzt wurde eine Familiengruft auf dem Eliasfriedhof; auf dem 1814 gegründeten Weiten Friedhof, dem Trinitatisfriedhof am Birkenwäldchen, eine Familiengruft zu haben, galt für weniger standesgemäß.

Verkehr mit der Außenwelt gab es nur wenig; nur an bestimmten Tagen kamen und gingen die Postwagen; nach Chemnitz fuhr man mit der gewöhnlichen Post 10, nach Prag 29, nach Breslau 48 Stunden. Im Innern der Stadt ging man bei den geringen Entfernungen zu Fuß; kein Wunder, daß sich in Dresden jung und alt kannte. In besonderen Fällen, z. B. wenn man zu Hof wollte, bediente man sich der gelb gestrichenen Chaisen; die Beförderung mit der Chaise kostete innerhalb der Umwallung 2 Groschen, außerhalb 4 Groschen. Die Chaisen waren eine Besonderheit Dresdens; in Berlin waren sie lange verschwunden; sie waren für Dresden fast so charakteristisch wie die Gondeln für Venedig; daher nannte man sie scherzweise auch die Gondeln von Dresden. Man brauchte die Chaisenträger zu den verschiedensten Dingen; sie trugen mit kurzen Schritten alte Hofdamen zur Kirche, zu Festen oder ins Theater; sie machten Botengänge auf Amors Wegen; sie mahnten säumige Schuldner mit Ausdauer und hanebüchener Grobheit; wenn ein Gläubiger den Schuldner durch die Chaisenträger mahnen ließ, dann war Grund, zu zittern.

Auf der Augustusbrücke wurde Brückengeld, auf den Landstraßen Chausseegeld erhoben; weißgrüne Schlagbäume sperrten die Stadteingänge; an Sonntagen durften während der Predigtstunden nur Kuriere und die Wagen von Ärzten und Gerichtspersonen bei den Schlagbäumen durchgelassen werden. An den Toren und Schlägen wurde strenge Kontrolle ausgeübt; die Fremden wurden visitiert und mußten den Reisepaß abgeben, den sie auf der Scheffelgasse im damaligen Polizeihaus wieder abholen mußten.

Ganz langsam besserten sich die Verkehrsverhältnisse, 1819 hielten die ersten Zweispänner (Fiaker) auf dem Jüdenhof, die Briefe gab man auf der Post ab; 1825 wurde der erste und zunächst einzige Briefkasten am Posthaus auf der Landhausstraße angebracht, welch ein Zustand! 1828 gab es schon 14 Briefkästen; 1830 wurde das Postgebäude auf dem Wilschen Platz errichtet. Briefe waren damals 5mal so teuer wie heute. Spärlich kamen Nachrichten nach Dresden; als die Königin von Spanien, eine sächsische Prinzessin, starb, erfuhr man dies erst neun Tage später; als Papst Leo XII. starb, traf die Nachricht erst dreizehn Tage später hier ein; als Napoleon I. auf St. Helena 1821 starb, erfuhr man erst nach Monaten davon, (heute braucht ein Telegramm nach Buenos Aires und zurück nur 25 Minuten)...

Die volkstümlichste Zeitung war der in Quartformat erscheinende Anzeiger, das „Intelligenzblatt" (lucus a non lucendo). Der Anzeiger enthielt alles, was man an Bekanntmachungen, Verkäufen, Mietsachen usw. wissen mußte. Man holte den Anzeiger vielfach auf dem Adreßkontor selbst ab. Rein literarischen Inhalts war die Abendzeitung, die viel gelesen wurde; 1819 wurde von Philippi der Merkur gegründet; der nicht sehr lange bestand.

Glücklich in seiner Behaglichkeit, war Dresden damals reich an sonderbaren Erscheinungen. Einzelne Gestalten wie Rehahn, Vogelmarliese, Peter Groll haben sich im Gedächtnis der Menschen bis heute erhalten. Eine Merkwürdigkeit für sich waren die Harfenweiber, die zu Webers Zeiten sogar noch in Pillnitz bei Hofe spielten. Ein stadtbekanntes Original war der Antiquar Helmert, der an der Salomonisapotheke auf dem Neumarkt seinen fliegenden Bücherladen hatte. Das vornehmste Original um 1817 war der Fürst Putjatin, der „fürstliche Schalk", der in Kleinzschachwitz sich ein Besitztum geschaffen hatte. Die Zahl seiner Einfälle war Legion, noch in meiner Kindheit erzählte man sich davon: er trug bei Regenwetter einen riesigen grünen Schirm mit Glasfenstern, um zu sehen, ob es noch regnete; er fuhr im Winter in einem viereckigen Wagenkasten, aus dem die Esse eines kleinen Ofens heraussah; er fürchtete sich im Sommer vor tollen Hunden und trug deshalb in dieser Jahreszeit Stulpen von Blech usw. Er fiel in seiner Absonderlichkeit wohl auf, doch in der Fülle merkwürdiger Erscheinungen, die Dresden damals beherbergte, verschwand er.

•

In Behaglichkeit und Gleichmaß verstrich im allgemeinen das Leben; seit die schlimmen Kriegsjahre vergangen waren, kannte man politische Unruhen nicht mehr. Des Abends brannte man eine Nachtlampe; in den gewöhnlichen Häusern bediente man sich zur Herrichtung eines Nachtlichtes eines Wasserglases mit einer Ölschicht; darauf befand sich ein schwimmendes Korkplättchen, das ein kleines Lichtchen trug. In den Häusern der Vermögenden erhellte ein Nachtlicht von Glasey oder ein Nachtlicht mit durchscheinendem Porzellanschirm mit rötlichem Schein die friedliche Schlafstube oder den Alkoven, denn noch schlief der wohlhabende Bürger nicht ohne Nachtlicht.

In beglückender Harmonie schlang die Landschaft ihre Arme um die Stadt. Dresden war noch ganz von der Natur umschlossen. Bald hinter dem Seetor begannen die Felder — eine Prager Straße gab es noch nicht —, bis auf die Höhen von Plauen und Räcknitz dehnten sich die Korn- und Rapsfelder, unterbrochen von großen Kirschbaumplantagen. Vor den Toren lag die Pirnaische Vorstadt mit ihren bescheidenen Häusern; vom Ziegelschlag am Ausgang der Ziegelgasse sah man bei klarem Wetter noch Königstein und Lilienstein. Die Dörfer Gruna, Strehlen, Neu-Ostra, Leubnitz lagen wie Inseln in einem Meer von Feldern. Beim Wilschen Platz floß der Mühlgraben der Weißeritz offen dahin, und die Kuttelbrücke führte zum Kuttelhof (Schlachthof), hinter dem heutigen Gambrinus. Namen wie Gerbergasse (heute Theaterstraße), Unter den Weiden (heute Stärkengasse), Hundsgasse (heute Palmstraße), Entenpfütze (Freiberger Platz), Viehweide (später Schützenplatz, heute Platz der SA.), Fischerdorf, Grüne Gasse bezeichneten das Wesen der Wilsdruffer Vorstadt. Nicht weit entfernt von der Annenkirche, die erst 1821 ihren Turm erhielt, lag der alte Annenfriedhof (heute Sternplatz), denkwürdig durch die Gräber der alten Dresdner Henkerfamilie Polster.

Vor dem Pirnaischen Schlag lag der Große Garten, doch bei weitem nicht so gepflegt wie heute. Auch ihn hatte Fürst Repnin erst in der Zeit des russischen Generalgouvernements der Öffentlichkeit zugängig gemacht. Bis dahin war der Große Garten, der auch Fasanen beherbergte, von einer hohen steinernen Mauer umgeben; nach Anschauung der Zeit durften sich nur Leute von Stand hier ergehen; Lakaien, Tagelöhner und Dienstboten durften im 18. Jahrhundert den Großen Garten nicht betreten. Am Haupteingang nach der Stadt ließ

Repnin die beiden kleinen steinernen Torhäuschen erbauen, die heute noch bei der Torwirtschaft stehen. An den anderen Eingängen waren kleine Wirtschaften eingerichtet, z. B. „Nachtwächters" oder Pickarts. Bei „Fasanenwärters" gab es Semmelmilch und Einfachbier; hier durften allein Konzerte im Großen Garten abgehalten werden, wie heute noch in der Großen Wirtschaft; am Ende der Querallee nach Strehlen zu lag die Rügersche Wirtschaft. Hier in der Rügerschen Wirtschaft war im 18. Jahrhundert Justine Sagadin geboren, die später ins Schenkgut in Blasewitz kam, die Schiller als Gustel von Blasewitz in Wallensteins Lager unsterblich gemacht hat und die als Frau Senator Renner 1856 auf der Drehgasse 2 (heute Nr. 3) gestorben ist. In der Nähe des Teiches lag das alte Naturtheater; die Kulissen wurden durch Spaliere gebildet, die mit Schlingpflanzen bewachsen waren. Im Jahre 1814 wurde die Mauer um den Großen Garten niedergelegt; die Steine dienten dazu, die 1813 abgebrannten Dörfer Strehlen, Gruna und Striesen neu aufzubauen; das Holz ließ der König aus der Lausnitzer Heide herbeiführen; die Engländer unterstützten den Bau, indem sie für die durch den Krieg schwer geschädigten Dörfer je 7000 Taler stifteten; noch heute sind in den alten Häusern von Striesen die verwendeten Steine zu erkennen.

•

Über die Elbe führte die Augustusbrücke zur Neustadt. Diesem Stadtteil hatte August der Starke seinen Herrscherwillen am stärksten aufgeprägt. Nach dem großen Brande von 1685, der fast die ganze Neustadt zerstört hatte, war die „Neue Königstadt" angelegt worden. Mit spärlichen Linden war die Hauptstraße bepflanzt; sie war wenig belebt; in der Mitte der Hauptstraße stand die „Grüne Bude", eine Konditorei, wo sich die Offiziere und Honoratioren trafen; am Ein- und Ausgang der Hauptstraße waren hölzerne Barrieren mit Drehkreuzen angebracht, die den Fußverkehr auf der Hauptstraße regelten. Die Dreikönigskirche Pöppelmanns war noch ohne Turm; auf dem Topfmarkt, dem heutigen Kaiser-Wilhelm-Platz, hatte August der Starke den schönsten Schloßbau Dresdens, das Japanische, früher Flemmingsche Palais, für seine Porzellane errichtet. Von hier führte nach dem Schwarzen Tor (heute Albertplatz) die Königstraße. Hinter dem Schwarzen Tor hörte die Stadt auf und die Heide begann; die Post fuhr durch den „Sand" nach Budissin.

•

Dresden war zu Webers Zeit noch arm an Denkmälern; nur zwei nannte die Königstadt ihr eigen: das Moritzmonument in der Altstadt und das Reiterstandbild Augusts des Starken in Neustadt. Noch war die Neustadt — wie auch später noch — eine Welt für sich. Die alte Augustusbrücke nahm eine ganz andere Stellung im Dresdner Leben ein als heute. An sich war eine Steinbrücke über einen großen Fluß schon eine Merkwürdigkeit; zu Webers Zeiten gab es zwischen Prag und Dresden von Steinbrücken nur die Karlsbrücke über die Moldau und die Augustusbrücke in Dresden. In elf prachtvollen, wenn auch ziemlich engen Korbbögen spannte sich die von Pöppelmann umgebaute alte Brücke über den Strom. Auf den Brüstungen der Pfeiler standen hübsche steinerne Vasen, auf den Steinbänken pflegte man sich niederzusetzen; auf dem gußeisernen Geländer erregten 48 Öllampen des Abends großes Staunen. Inmitten der Brücke stand, auf einem künstlichen Felsen von barbarischer Gestalt, ein großes metallnes Kruzifix, flankiert von Schilderhäusern, das 1845 bei dem Einsturz des Pfeilers im Strom versank und das nicht wiedergefunden wurde. Die Brücke war allen Bewohnern Dresdens ans Herz gewachsen; sie diente als Promenade, ja als Festplatz; Tieck

verschmähte es nicht, 1828 in der Nacht nach der Geburt des Prinzen Albert, des späteren Königs, mit seinen Freunden von der Weinstube von Chiappone auf der Schloßgasse auf die Brücke zu ziehen und in Champagner das Hoch auf den Thronerben auszubringen; Prinz Johann, der glückliche Vater des Prinzen, schrieb damals die Dresdner Lokalposse: Der Kanonenschuß, die von den Prinzen und Prinzessinnen unter Leitung von Mieckſch aufgeführt wurde, eine Gelegenheitsdichtung, die eigentlich die netteste aller Dichtungen des Prinzen Johann ist.

Von alters her wohnten in der Neustadt viele Dichter; hier war um 1821 der „Poetenwinkel" des alten Dresden. Noch stehen die meisten Häuser der damaligen Zeit; auf der Großen Meißner Gasse im Haus zum Blauen Stern wohnte der Petrarcaübersetzer und Professor am Kadettenhaus Karl Förster; im Polnischen Brauhaus wohnte der Armenschullehrer und Erzähler Gustav Nieritz; auf dem Kohlmarkt (so genannt, weil hier Holzkohlen verkauft wurden, heute Körnerstraße) hatte Elisa von der Recke ihr Heim, das Haus ist stark verbaut worden; ein Bronzerelief erinnert an Tiedge und Elisa von der Recke. Hier sammelten sich um das Sofa Elisas und um den Lehnstuhl Tiedges die älteren empfindsamen und frommen Schöngeister Dresdens; hier war der Gegenpol zu dem durchaus weltlichen Dichterhaus Tiecks. Gegenüber von Elisa wohnte auf dem Kohlmarkt der Kammerherr und Novellist Eduard von Bülow; hier kam 1830 Hans von Bülow zur Welt. Weiterhin auf dem Kohlmarkt wohnte von 1783 bis 1801 der Oberappellationsrat Gottfried Körner; hier war von 1785 bis 1787 Schiller, 1789 Mozart zu Gaste; hier wurde 1791 Theodor Körner geboren. Heute befindet sich in den Räumen das Körnermuseum, eines der schönsten Hausmuseen, die es gibt. Hat man in den alten Bildern und Erinnerungsstücken des Museums die Augen vollgesogen und tritt man hinaus in die wenig veränderten Gassen der Neustadt, so glaubt man noch heute das Bild der früheren Zeit zu erblicken.

Unfern vom Körnerhaus, auf dem heutigen Kaiser-Wilhelm-Platz, steht noch das kleine wohlerhaltene Palais des Hofmarschalls, Kunstforschers und Schriftstellers Joseph Friedrich von Racknitz; hier hatte er seine zahlreichen Sammlungen aufgestellt; hier hatten Friedrich Wilhelm III., Blücher, Stein, Scharnhorst und Gneisenau während ihres Aufenthalts in den Befreiungskriegen gewohnt. Mit seiner Rückseite stieß das Haus an den Palaisgarten. Im früheren Gasthof zu den Drei goldenen Palmenzweigen war Goethe 1790 bei seiner Durchreise nach Schlesien abgestiegen; im Japanischen Palais, in der Kgl. Bibliothek, wirkten Adelung und Daßdorf; auf der Hauptstraße (heute Nr. 13), im „Gottes Segen", wohnte der Maler Gerhard von Kügelgen, allbekannt durch das Buch seines Sohnes: Erinnerungen eines alten Mannes; auf der Großen Klostergasse (heute Nr. 4) hatte der Kunstkenner Johann Gottlob von Quandt sein stattliches Heim; auf dem Neuen Anbau (heute Antonstraße Nr. 6) baute sich Nieritz 1830 sein „Schneckenhäuschen", wo er viele seiner Volkserzählungen und Kalendergeschichten schrieb; sein Porzellanschild war noch jahrzehntelang am Pfeiler des Eingangs zu sehen.

Kam der Sommer, so ergoß sich der Strom des Lebens in die Umgegend; die Elbe bedeckte sich mit Gondeln und Lustfahrzeugen; man fuhr mit der Gondel nach Loschwitz oder der Lößnitz; die „Bomätscher" schleppten auf dem Leinpfad an der Elbe die Schiffe stromauf; die Wein-

berge und die baumreichen Hügel der Umgebung belebten sich. Dresden war damals mehr als heute eine Sommerstadt. Weit gehen wollte man nicht; schöne Natur und Musik waren die Hauptsache, dazu billige Verpflegung. In Altstadt ging man zu Antons (1754 vom Oberfloßinspektor Anton angelegt), zu Hopffgartens (1813 als Wirtschaft angelegt, später Elisens Ruhe genannt), ins Lämmchen, nahe der heutigen Blasewitzer und Fürstenstraße, wo es im Herbst selbstgekelterten Most gab, zu Stückgießers (später Goldene Aue, heute Blumensäle). Hier oder in der Großen Wirtschaft, bei Cagiorgi im Großen Garten oder anderwärts spielten die Männer eine Partie Solo oder Schafkopf; bei Hegereiters am Eingang zum Plauenschen Grund bekam man, fast unglaublich zu sagen, für 6 Pfennig eine Kanne Einfach, für 9 Pfennig Butterbrot und Käse. In Neustadt ging man gern zu „Kammerdieners" auf der Königsbrücker Straße oder an der Elbe zur Bretternen Saloppe oder weiter hinaus zu Findlaters. Der schottische Lord Findlater hatte sich hier 1806 ein Landhaus gebaut, das nach seinem Tod in eine Gaststätte umgewandelt wurde und das etwa an der Stelle der Saloppe stand; im Schatten des Loschwitzer Kirchleins liegt Findlaters Grab.

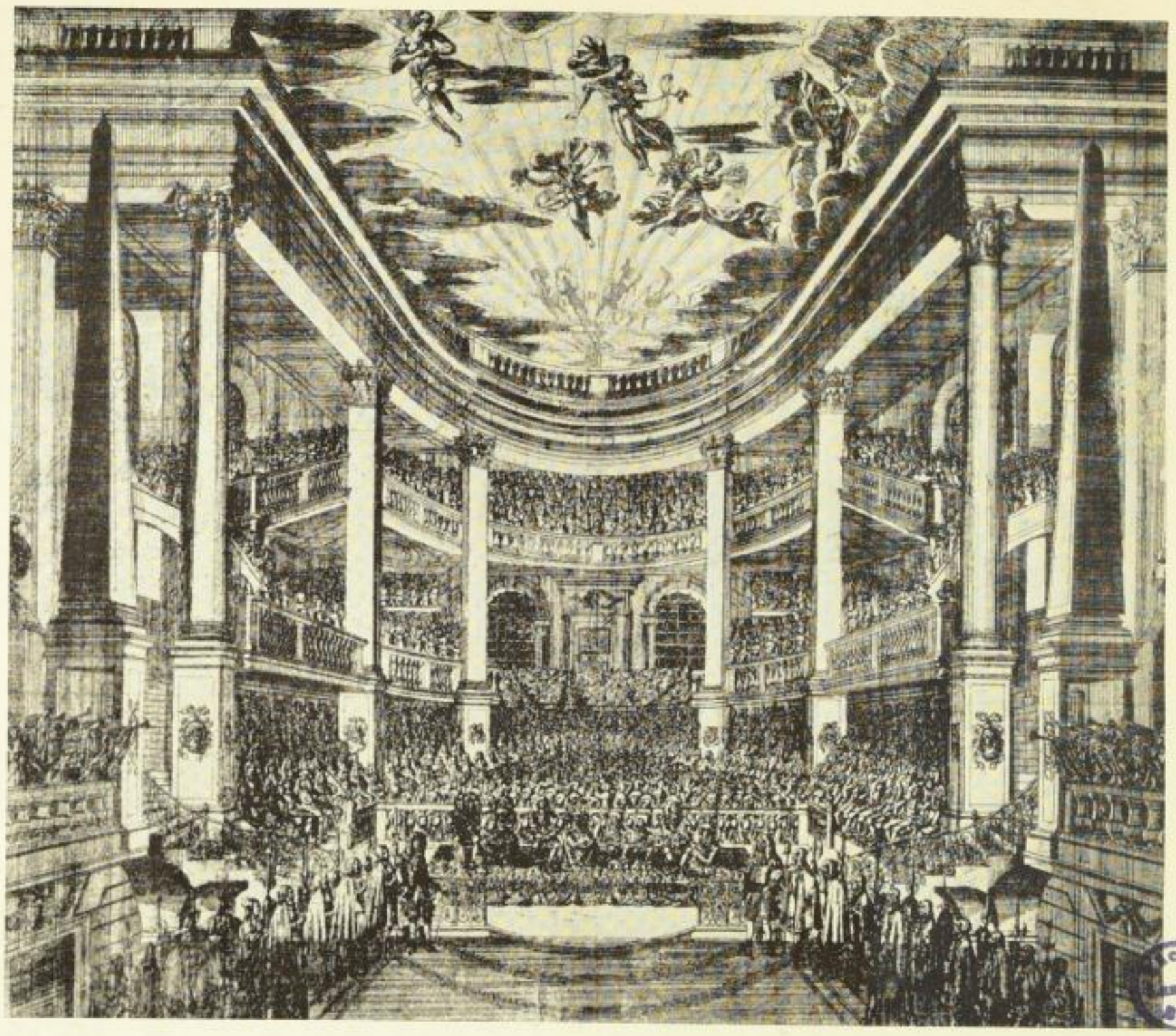
Am beliebtesten aber war das Linckesche Bad. Hier war der Sammelpunkt der vermögenden Gesellschaft; hier entfaltete sich ein für Dresden charakteristisches Gesellschaftsbild; hier kamen aktive und pensionierte Offiziere zusammen; hier wollte man sehen und gesehen werden; hier trafen sich die männlichen Elegants und die „blühenden Töchter der Hauptstadt". Hier sah man von der Mauer an der Drachenschänke auf Stadt und Strom und hinüber zu Antons. Hier war in einem Teil des Gartens, der später abgegrenzt und verkauft wurde, ein Sommertheater für etwa 500 Personen errichtet, wo die Truppe von Joseph Seconda spielte. 1817 nahm der König das Theater in Pacht; an einigen Tagen der Woche wurden hier im Sommer kleine Opern, meist aber Lustspiele und Possen gegeben. In viersitzigen Karossen fuhr man die Hauptdarsteller durch den „Sand" in das Theater und nach der Vorstellung wieder in die Stadt. Erst 1858 hörten diese Vorstellungen auf.

Im Garten des Linckeschen Bades lauschte man unter Linden und Kastanien den sanften Klängen, die das Orchester des Stadtpfeifers Zillmann mit seinen Gesellen und Lehrlingen unermüdlich volle acht Stunden ertönen ließen. Als „Entree" bezahlten Mannspersonen je einen Groschen; Frauenspersonen und Kinder waren frei; daher wimmelte es hier von Frauen und Kindern. Am Abend oder bei ungünstigem Wetter saß man in einem Saal, der sich in einem kleinen Fachwerkbau befand. Der Saal war so niedrig, daß er einem Lerchenbauer glich, mit der Hand konnte man die Decke erreichen; einige Öllampen sorgten für die Beleuchtung. Die Frauen tranken merkwürdig schwarzen Kaffee (eine Zichorienfabrik war in unmittelbarer Nähe), strickten oder häkelten; die Männer rauchten aus großen Meerschaumpfeifen den beliebten Abraham-Berg-Tabak. Nach wenigen Stunden war der Saal, wie man sich denken kann, von einem fast undurchdringlichen Qualm erfüllt, doch der Beliebtheit des Ortes tat das keinen Abbruch.

An Sommerabenden, wenn die Spieloper im Linckeschen Bad zu Ende war, fuhren die Kammermusiker mit ihren Instrumenten in Kähnen nach dem Gondelhafen am Fuß der Terrasse; die Hornisten bliesen bei den nächtlichen Fahrten wohl Hornquartette. Auch Weber war oft hier; der Liederkreis, die Vereinigung der Dichter Dresdens, machte auf Gondeln abendliche Fahrten auf der Elbe. Weber, Heun oder Kind erzählten beim Rudertakt Novellen. Beim Anblick der im Fluß sich spiegelnden Lichter der Brücke und der mit Lampions geschmückten Gondeln glaubte man sich an solchen Abenden in südliche Gegenden versetzt.

Nach einem Stich im Kupferstichkabinett Dresden

C. Romstet, Porträt Heinrich Schütz



Nach einem Stich im Stadtmuseum Dresden

Zeitgenössisch,
Das erste kurfürstliche Opernhaus am Taschenberg bei einer Ballettaufführung am 3. Februar 1678

In Cosels Garten, nahe der Prießnitzmündung, wo sich heute die Verlängerung des Königsufers hinzieht, hatte Weber in zwei Sommern (1820 und 1825) gewohnt und sich wohl gefühlt; die Musik zu Preziosa war 1820 hier in einem Gartenhäuschen entstanden (der Mietvertrag Webers ist noch im Körnermuseum vorhanden); E. T. A. Hoffmann, der 1813 auf dem Linckeschen Bad bei Seconda Musikdirektor war, hat im Goldenen Topf, dem schönsten Märchen, das Dresden verherrlicht hat, das Linckesche Bad, das Schwarze Tor, die Moritzstraße, die ganze enge Kleinwelt des damaligen Dresden in den Zauberglanz seiner Phantasie getaucht; Hoffmann läßt unter dem Holunderbusch, der aus der Mauer des Linckeschen Bades sprießt, den Studenten Anselmus das Wunder der grüngoldnen Schlänglein erleben und hat den Archivrat Lindhorst, den Fürsten der Geisterwelt, mit dem Schleier wunderbaren dichterischen Glanzes umwoben.

Wie E. T. A. Hoffmann, der uns von den Schrecknissen der Schlacht bei Dresden 1813 einen erschütternden Bericht hinterlassen hat, war auch Weber mit Dresden, der Stadt und der Natur, aufs innigste verwachsen. So verbunden fühlte sich Weber mit dem „verflucht hübschen Nest", daß er trotz aller Zurücksetzungen durch den König Dresden nicht wieder verlassen wollte. In Hosterwitz, in einem noch heute vorhandenen Sommerhaus nahe dem Keppgrund, schrieb er am Oberon; um hinauszukommen, schaffte er sich Pferd und Wagen an und kutschierte oft selbst — nicht ohne Gefahr für die Fußgänger! — nach Hosterwitz hinaus. Im Innern der Stadt, auf der Galeriegasse, Ecke Frauengasse (der Steinerker wird von einer Schlange getragen), schuf er sich, nachdem er die Wohnung am Altmarkt aufgegeben, ein stattliches Kapellmeisterheim. Noch sind, von pietätvollen Erben bewahrt, die Möbel, die Tagebücher, die Briefe des Meisters in Dresden vorhanden. Von der Galeriegasse aus trat Weber in einem Reisewagen Februar 1826 die letzte verhängnisvolle Fahrt zur Aufführung seines Oberon nach London an; von seiner Gattin Caroline nahm er erschütternden Abschied; in der Morfieldkapelle in London fand seine Leiche zunächst ihre Ruhestätte, bis ein zweites großes Genie die sterblichen Überreste des Meisters nach Dresden überführte: Richard Wagner.

Dresden zu Wagners Zeit (1842—1849)

Bereits im Jahr 1814 war Wagner, kaum ein Jahr alt, nach Dresden gekommen. Die Kinderjahre waren ihm hier vergangen; mit dem Theater war er durch seinen Stiefvater, den Schauspieler Geyer, und seine Schwestern in Berührung gekommen; im alten Komödienhaus hatte er C. M. von Weber an der Spitze der Kapelle gesehen, und der Wunsch war in ihm erwacht, es ihm gleichzutun; in Dresden hatte er auf der alten Kreuzschule, nahe der Kreuzkirche, die ersten Offenbarungen geistigen Lebens erfahren; in Dresden hatte er Leubald, das erste Drama seines Lebens, geschrieben und die Gestalten seiner Phantasie waren, zum Erschrecken deutlich, aus dem Boden vor ihm aufgetaucht. 1827 hatte er, ein Vierzehnjähriger, Dresden verlassen, um nach Leipzig zu gehen. Als er von Dresden wegging, war es eine Stadt von 60000 Einwohnern, eng und finster; als er 1842 zurückkam, zählte es 80000 Einwohner.

Um den Stadtkern führten, wie schon zu Webers Zeit, die Promenaden. Die innere Stadt, die Wagner durchschritt, hatte sich nur wenig verändert, doch da und dort erhoben sich neue Gebäude im Renaissancestil, meist von Semper, dem Baumeister des neuen Dresden, errichtet: am Elbberg (heute Ludendorffufer) standen die Venezianischen Häuser, die

Kammerherr von Gutschmid hatte erbauen lassen; das schönste dieser Häuser, das Eckhaus, nach Sempers Zeichnung errichtet, trägt noch heute das Bild der Mignon und die Verse: „Kennst Du das Land." Ursprünglich sollte sich eine ganze Reihe solcher Häuser an der Elbe hinziehen, doch nur zwei wurden vollendet; auf der Bürgerwiese erhob sich ein Palais im Stil eines Florentiner Palastes, auf der Holzhofgasse in Neustadt die prächtige Villa Rosa im Stil italienischer Villen, an deren Garten sich heute das Königsufer hinzieht; der Moszczinski-park zwischen Bürgerwiese und Sidonienstraße war verschwunden; die Bürgerwiese trug niedriges Gebüsch; frei erhoben sich aus dem Gesträuch die Statuen und Vasen; die breite Lüttichaustraße mit ihren gleichmäßigen Gebäuden wurde angelegt; die Halbe Gasse oder Halbeulengasse (der Name ist heute verschwunden) begrenzte mit kleinen Häusern den südlichen Teil der Bürgerwiese; die Waisenhauskirche spiegelte sich im Jüdenteich (am heutigen Georgplatz); in langer Häuserfront, doch noch nicht völlig ausgebaut, erstreckte sich die Ostra-Allee mit ihren alten Kastanienbäumen bis zum Prinz-Max-Palais; durch die Marienstraße führten schattige Kastanien-Alleen; die Baumreihen der Annenstraße endeten bei der Annenkirche.

Durch die Zwingeranlagen schritt Wagner zum Theaterplatz; überrascht stand er vor einem neuen Dresden. Auf dem Platz, wo sich einst das Italienische Dörfchen mit seinen Häusern, Remisen und kleinen Gebäuden befanden, erhob sich das neue prachtvolle Semperſche Hoftheater, ein Rundbau in edler Renaissance, eine Wundererscheinung für Wagner, der noch das alte verfallene Komödienhaus gekannt hatte. Noch war das Gebäude nicht von Ruß geschwärzt; wie ein römisches Theater sah es aus; Stufen führten zu den Eingängen empor; an der Front standen in Nischen die Statuen der großen Dichter und Komponisten; es war das neueste und schönste Theater Europas. Noch war die Gemäldegalerie nicht erbaut, noch war der Einblick in den Zwinger vom Theaterplatz offen; noch stand das alte massige Opernhaus Augusts des Starken zwischen Zwinger und Sophienkirche; in der Mitte der Augustusbrücke erhob sich noch, wie zu Webers Zeiten, bis 1845 das vergoldete Kruzifix auf dem mittleren Pfeiler. Am Fuß der Terrassentreppe lagen noch die zwei steinernen Löwen.

Über die Terrassentreppe schritt Wagner zur Brühlschen Terrasse empor; hier war noch alles beim Alten; nur hinter dem alten Ausstellungsgebäude mit seinen Bogenfenstern erhob sich das neue Kaffee Torniamenti, Dresdens elegantestes Kaffee, die Bonbonniere genannt, ein zierlicher Bau mit Säulen an der Front, wo sich an Nachmittagen das Publikum der Residenz zu versammeln pflegte. An der Biegung zum Gondelhafen, mit der Aussicht auf die Neustadt und das Waldschlößchen, erhob sich, wie das verjüngte Abbild des Semperschen Theaters, das neue, von Wolframsdorff errichtete Belvedere. Ein anderes, ein neues, ein schöneres Dresden stand vor Wagner ...

•

Drei Ereignisse waren es gewesen, die Dresden aus der Kleinstädterei der Weberschen Zeit, aus dem Dunkel der Gassen, aus der Enge des Lebens befreit hatten. Ein Jahr, nachdem Wagner Dresden verlassen, hatte man mit der Einrichtung der Gasbeleuchtung begonnen. Auf dem Schloßplatz und vor dem Komödienhaus hatten 1828 zu Ehren der Geburt des Thronerben, des Prinzen Albert, die ersten Gasflammen gebrannt; mit 48 Gasflammen war die Augustusbrücke ausgestattet worden. Romantiker hatten damals gemeint, die Straßen würden durch die Gasbeleuchtung in einen „erleuchteten Ballsaal" verwandelt;

1842 waren die Straßen der inneren Stadt bereits alle mit Gas beleuchtet; in die entlegene Friedrichstadt waren die Öllaternen verbannt.

Ein anderes bemerkenswertes Ereignis hatte das Jahr 1838 gebracht. In bekannter Absonderung hatten sich von jeher die Kreise des Volkes in Dresden voneinander geschieden. Da hatte die Eröffnung der Brauerei zum Waldschlößchen, wenn auch nicht für immer, doch für Stunden, eine Änderung gebracht. Am 26. März 1838 war der denkwürdige Tag. Da waren viele Tausende hinaus auf die waldigen Höhen über der Elbe geströmt, da hatten sich Vertreter aller Stände durcheinander gedrängt; da hatten Offiziere und Torschreiber Präsidenten und Kalkulatoren, Allopathen und Homöopathen behaglich vor dem „Biertöpfchen" gesessen. Was bisher keine Macht der Erde vermocht hatte, die Dresdner zur Aufgabe ihres Kastengeistes zu veranlassen, gemütlich wie in München oder Wien beisammen zu sein, das hatte, wenigstens für Stunden, das „neubayrische Bier" zuwege gebracht.

Und einige Tage später, am 19. April 1838, war ein noch größeres Wunder geschehen: die Eröffnung der ersten Teilstrecke der Eisenbahn zwischen Dresden-Neustadt und Weintraube. Klopfenden Herzens hatten die Eingeladenen die Wagen bestiegen, denn die Ärzte hatten erklärt, den Luftzug in den damals noch offenen Wagen würde niemand aushalten. Den hohen schwarzen Zylinder auf dem Kopf, im Sonntagsstaat, hatte der Lokomotivführer die Maschine gelenkt. Gleich einer Windsbraut, sagt ein Zeitgenosse, war der Zug vom Leipziger Bahnhof durch die Gefilde „gebraust" und im Verlauf von 30 Minuten befanden sich 600 Personen in Weintraube; die frühere Fahrpost hätte 217 Beiwagen zu ihrer Beförderung gebraucht. 1839 war die Gesamtstrecke nach Leipzig eröffnet worden; die erste Eisenbahnbrücke in Deutschland war bei Riesa gebaut worden; in $5^1/_2$ Stunden kam man von Dresden nach Leipzig. Wunderbar war die Wirkung gewesen; „dämonisch" hatte der große Dresdner Naturforscher Carus die Umwandlung des Verkehrs genannt: 1828 hatte man in Dresden 7000 Fremde gezählt; im Jahre 1838, $^3/_4$ Jahr nach Eröffnung der Eisenbahn, verzeichneten die Fremdenlisten 36000 Besucher im Jahr. Doch ging die Bahn noch nicht weit: 1839 bis Leipzig, 1845 bis Radeberg, 1848 bis Bautzen, 1850 bis Königstein, 1855 bis Freiberg.

Auch auf der Elbe war die Entwicklung weiter und weiter geschritten. 1838 war das erste plumpe Dampfschiff „Königin Marie" mit seinen Schaufelrädern und der großen goldenen Krone am Bug durch die engen Korbbogen der Augustusbrücke gefahren. Auf der Elbe, gegenüber der Terrasse, waren dichtverschlossene Damenbäderhäuschen vom Schwimmmeister Gasse zum Entsetzen der Anhänger der guten alten Zeit auf verankerten Flößen errichtet worden; die Bäder mit ihren Kästen bildeten ein stilles Ärgernis für die Moralisten. Anfangs gingen die Dampfschiffe von Dresden nur bis Pillnitz, dann bis Wehlen; dreimal wöchentlich fuhren sie 1842 bis Schandau oder Tetschen; doch bei seichterem Wasserstand blieben die Rückreisenden am Sonntag abend oft in Pirna liegen und mußten am Montag früh mit den Pirnaer Wurstwagen nach Dresden zurückkehren.

Die Vorschriften, die früher das Leben eingeengt hatten, waren zu Wagners Zeit gefallen; das Dresdner Leben hatte gewinnendere Formen angenommen; durch die Straßen bewegten sich betriebsame, höfliche Leute; die hellblauen Uniformen der Offiziere, die gelben Uniformen der Briefträger, die Trachten der Chaisenträger belebten das Straßenbild. Streng hielt man auf höfische Formen; man gab sich ein Ansehen; man gefiel sich in französischen Ausdrücken, die noch lange im Umlauf waren, wie animieren, ästimieren, blessieren — Adieu,

Pardon, faux pas — à propos, au contraire, vis à vis, faute de mieux — Logis, Chambre garnie, Entrée, Rouleaux — Chance, Malheur, Portefeuille, Commis voyageur — und viele andere. Man schätzte eine Höflichkeit, die nichts kostete, aber auch zu nichts verpflichtete.

Altväterische Einrichtungen waren verschwunden; die Schildwachen durften auf der Straße das Tabakrauchen nicht mehr verbieten; die lästige Paßkontrolle beim Passieren der Schläge war verschwunden. Neue Einrichtungen waren getroffen worden; einspännige Droschken wurden zur Bequemlichkeit der Bewohner eingeführt, doch hatte man anfangs nur zwei Droschken „zur Probe" angeschafft, und weiter als bis zum Waldschlößchen durften weder Droschken noch Pferdeomnibusse fahren; 16 einspännige Droschken gab es 1844, im Jahr 1850 waren es 25; im Innern der Stadt hielten 32 geschlossene oder offene Zweispänner. Zweigleisig wurde die Eisenbahn von Dresden nach Pirna durch die Felder gelegt. Die Bahn nach Pirna fuhr noch zu ebener Erde; die Abfahrt vom Bahnhof war noch ein Ereignis für Neugierige; zweimal fuhren am Vor- und Nachmittag drei Omnibusse vor den wichtigsten Hotels der Residenz vor, um die Reisenden mit ihren gestickten Reisetaschen abzuholen; nachmittags um 4 und abends um 7 Uhr kamen Leute, die nichts zu tun hatten, auf den Böhmischen Bahnhof, um den Trubel der Ankommenden und Abfahrenden zu sehen. Das sind Kleinigkeiten, gewiß! Doch in ihnen spiegelt sich wie in einem Wassertropfen die Zeit ...

•

Im Anfang hatte sich Wagner in Dresden, der heiteren, wohnlichen Stadt, zufrieden gefühlt. 1842 hatte Rienzi einen ungeheuren Erfolg errungen; Dresden war nicht mehr Dresden gewesen; 1843 war Wagner zum Kapellmeister mit lebenslänglichem Kontrakt ernannt worden. Beglückt schrieb er April 1843: „Ich werde hier mit einer Auszeichnung behandelt, wie sie in denselben Verhältnissen noch keinem zuteil geworden ist ... ich lebe hier in der reizendsten Stadt und unter den angenehmsten Verhältnissen." Das Drückende der Kapellmeisterstellung, die Enge der Dresdner Verhältnisse kam ihm anfangs nicht zum Bewußtsein. In frohem Schaffen, in der Hoffnung, die Reformen, die er plante, durchführen zu können, nahm er die Lasten des Amtes hin. Auf der Ostra-Allee richtete er sich ein; der König war ihm gewogen; in die gesellschaftlichen Kreise wurde er anfangs viel geladen; in der Umgegend bewegte er sich. Auf Freund Fischers Weinberg in Loschwitz (der Ort ist ungewiß) verbrachte er den Sommer 1844; mit seiner Nichte, der Sängerin Johanna Wagner, der späteren Jachmann-Wagner, wanderte er durch die weiten Wälder der Dresdner Heide; der Wartburgakt von Tannhäuser entstand auf Fischers heute verschwundenem Weinberg an der Elbe; 1846 entstanden in Großgraupa bei Pillnitz, auf der Schönen Höhe bei Dittersbach, in den Wäldern am Ufer der Wesenitz, die musikalischen Skizzen zu Lohengrin; eine neue Welt der Schönheit stieg empor. Über die Berge von Loschwitz, durch den Plauenschen Grund, durch die romantischen Täler und Höhen des Sächsischen Felsengebirges wanderte er oft. Dichtermund hatte die reizenden Gegenden um Dresden begeistert gepriesen: im Plauenschen Grund hatte Wilhelm Müller einst seine anmutigen Lieder aus dem Plauenschen Grund gedichtet; in Wachwitz hatte Eichendorff, der einige Zeit in Dresden lebte, sein bekanntestes Lied (Wer hat dich, du schöner Wald) gedichtet. In der Stille, dem Frieden, der Sorglosigkeit, die ihn umgab, wuchs Wagner zu ungeahnter Bedeutung empor; in steilem Anstieg

erhob sich Wagners Genius; es war die erste berauschende Zeit seiner Entwicklung; 1844 geleitete Wagner Webers Gebeine heim; 1845 führte er Tannhäuser auf; 1846 dirigierte er Beethovens Neunte Sinfonie.

Doch unaufhaltsam, wenn anfangs auch fast unmerklich, begann sich der Horizont seines Lebens zu umwölken. Die Sorge um den Selbstverlag seiner Opern, den er im Glauben an die Zukunft seiner Werke übernommen hatte, begann drückend zu werden; die Einnahmen, auf die er gehofft, blieben aus; 1847 mußte er die Wohnung auf der Ostra-Allee aufgeben, da sie zu teuer war; in der Friedrichstadt, die damals weit vom Innern entfernt lag und als Vorstadt galt, fand er in einem Seitenflügel des Marcolini-Palais ein neues Heim, von dem regen Verkehr zog er sich zurück; Einsamkeit begann sich um ihn zu legen.

•

In die Kleinwelt lenken wir nun den Blick; die Gebundenheit des Lebens, das Wagner umgab, müssen wir kennenlernen, wollen wir verstehen, wie sich in Wagner allmählich ein Gegensatz zu Dresden entwickelte. Noch hatte sich gegen die Zeit Webers nicht allzuviel geändert; auf den Gassen herrschte friedlicher Verkehr, eintönig waren die Fronten der Häuser, bedürfnislos war der Zuschnitt des Lebens; die Mittel, über die der einzelne gebot, waren beschränkt. Die Wohnungen waren einfach, die Ausstattung bescheiden; eine Rosette an der Decke der guten Stube galt schon als Schmuck; die Bürgerstube im heutigen Stadtmuseum zeigt, wie die einfachen Leute wohnten. In den Wohnungen der Vermögenden gab es in der Wohnstube das geschweifte Kanapee — davor den Klapptisch — am Ofen stand der Großvaterstuhl mit den Ohrenklappen — am Fenster befand sich auf erhöhtem Tritt der Nähtisch der Hausfrau — auf dem Tischchen lag das Nähkörbchen mit den Zwirnrollen und den buntlackierten Sternchen zum Aufwickeln der Seide. In der guten Stube, die wenig benutzt wurde und die im Winter kalt war, befand sich ein Tafelklavier; bei wohlhabenden Familien gab es einen Flügel von Pleyel oder Friedrich Wieck; an den Wänden der guten Stube waren Familienbilder oder ein paar Stahlstiche; in einem Glasschrank befand sich das goldgeränderte Kaffeegeschirr, in einem Kästchen lag der vergilbte Myrtenkranz der Hausfrau; am Fenster blühten im Winter im Wohnzimmer ein Alpenveilchen, eine Hyazinthe oder eine Reseda; ein Gummibaum reckte die steifen Blätter; in der Schlafstube dufteten im Wäscheschrank die Riechkissen, mit getrocknetem Lavendel gefüllt. Des Abends brannte man auf dem Familientisch keine Talglichter mehr wie früher; die Lampe mit Rüböl war in Gebrauch gekommen. Seit Jahren schon gab es die sogenannte Sinumbralampe; bei ganz vornehmen Leuten brannte man die Moderateurlampe mit Federwerk; 1855 kam die kleine Studierlampe mit der grünen Glocke auf, das Gefäß mit dem Rüböl befand sich neben der Brennstelle; erst im Jahr 1865 kam die Petroleumlampe auf. In der Küche begnügte man sich noch lange mit der Ölfunzel. Auf den Straßen und Plätzen gab es in Dresden 2000 Brunnen mit Schwengel („Plumpen"); in den Küchen gab es noch den Wasserständer, den man durch einige „Trachten" Wasser füllte. Seit 1838 gab es wohl eine Wasserleitung mit Zufluß aus Plauen, Leubnitz oder Neuostra, doch ging die hölzerne Rohrleitung meist nur bis in die Höfe der Häuser.

In den Ansprüchen ans Leben war man bescheiden. Bei Orlandi am Jüdenhof, bei Conradi auf der Seegasse, bei Trepp am Altmarkt trank man Kaffee oder schlürfte Eis; die Stände isolierten sich auch hier, wenn es ging und hielten auf Abgeschlossenheit selbst bei der

Tasse Kaffee; die ältere Damenwelt lorgnettierte im Sommer im Garten des Belvedere und stellte dabei die Töchter zur Parade. Mädchen wohlhabender bürgerlicher Kreise waren noch unfrei; einen Beruf übten die Mädchen, die die Ratstöchterschule besucht hatten, selbstverständlich nicht aus; sie malten daheim auf Porzellan und stickten auf Stramin; sie spielten Klaviersonaten von Clementi oder Czerny; sie sangen Lieder von Ferdinand Hiller oder Reißiger, den beliebten Dresdner Liederkomponisten. Die jungen Mädchen schienen vielfach nur die Verpflichtung zu haben, mit Nichtigkeiten die Zeit zu füllen. Verheiratete Frauen — Madames, wie man nach französischer Art sagte — pflegten in Gartenkonzerten oder in Konditoreien Handarbeiten zu machen, Brieftaschen mit Perlen zu sticken usw.; eine höhere Tochter, die es nicht tat, deutete damit an: „Ich bin noch zu haben." Die Herren gingen in die einfachen Restaurants oder in die Läden der „Italiener" (Kourmousi, Longo, Schönrock oder Seulen), wo man Weine und Delikatessen bekam. Wagner verkehrte manchmal in der Weinstube von Verderber in der inneren Stadt. Hier spielte sich jene Szene mit dem Verleger Meser ab, von der er in seiner Lebensgeschichte erzählt. Wagner hatte den Musikalienhändler C. G. Meser, dem er seine Opern in Kommission gegeben hatte, zu einer Besprechung in die Weinstube geladen und zur Erleichterung der Verhandlung eine Flasche Haut Sauternes bestellt. Statt dessen hatte er eine Flasche goldhellen Essig bekommen, ein Vorgang, den Wagner nicht mit Unrecht als böses Vorzeichen deutete . . .

Mit Frau und Kindern ging man in der guten Jahreszeit in die Große Wirtschaft oder zu Hofgärtners; besonders beliebt war die Bretterne Saloppe mit Aussicht auf die Elbe; das Waldschlößchen kam in Mode; auf dem Linckeschen Bad spielten an einigen Tagen der Woche die Hofschauspieler im Sommertheater; der Komiker Gustav Räder erlebte hier so manchen Erfolg; bisweilen wurden sogar kleine Opern gegeben. Auch Richard Wagner dirigierte hier manchmal kleine Spielopern, doch kaum mit besonderer Freude, denn einmal, als er hier Maurer und Schlosser von Auber dirigierte, trug man, wie ein Besucher berichtet, in den Pausen einen Zwerg, Admiral Tom Pouce, 18 Jahre alt, 26 Zoll groß, als Sehenswürdigkeit durch die Reihen der Zuschauer. Viel besucht wurde das Feldschlößchen mit seiner Brauerei. Weiter draußen lag Reisewitzens an der Weißeritz nahe bei dem von Gebüsch umgebenen (heute verschwundenen) Wasserschlößchen der Gräfin Kielmannsegge, die in der napoleonischen Zeit eine Agentin des Korsen gewesen war. In den schattigen Laubgängen des Gartens von Reisewitzens hatte Direktor Matthes ein Tivolitheater für den Sommer eingerichtet. Pfingsten 1844 wurde das Theater eröffnet; es faßte 600 Personen; um den „Verkehr" zu bewältigen, fuhren Pferdeomnibusse aus der Stadt hinaus. Joseph Christl und Ferdinand Nesmüller waren die beliebtesten Komiker; Stücke von Nestroy, Benedix, Raimund, Kotzebue, Friedrich Kaiser wurden gegeben; einige hundert Theaterzettel haben sich in der Landesbibliothek erhalten. Ein idyllisches Theaterleben entfaltete sich; um die Anziehungskraft des Theaters zu erhöhen, veranstaltete man eine Lotterie unter den Zuschauern, ein Lamm oder ein silberner Becher waren die Hauptgewinne. Bisweilen gab man manche Stücke sogar früher als im Hoftheater, z. B. Freytags Valentine; Lubojatzky schrieb Dresdner Volksstücke, wie den Rettichjungen; doch starb das Reisewitzsche Theater bald dahin, da es an Dresdner Stücken und bodenständigen Gestalten aus dem Volksleben fehlte.

Über die nächste Umgebung, über das Weichbild der Stadt, kam man auch jetzt nur wenig hinaus; vom Gasthof Weißer Hirsch (heute Kurhaus) sah man vom Türmchen auf die Umgebung; im nahe gelegenen Liegau (Augustusbad), in Tharandt, in Schandau, in Maxen

besuchte man die kleinen Heilbäder; blieb man im Sommer daheim und wollte man am Abend frische Luft schöpfen, so wanderte man auf dem sogenannten Environweg (heute Hans-Schemm-Allee) um die Schläge; der Weg führte hinter dem Palais der Secundogenitur an den Pavillons und dem „Aha" vorbei — so nannte man eine Stelle, wo die Mauer durchbrochen war. An Sonntagen ging man mit der Familie „in die Milch", oder wenn es paßte, „in die Kirschen"; im Frühjahr zog man, wie Ludwig Richter es gezeichnet hat, mit Kind und Kegel in die Baumblüt. Doch, wo man auch war, früh kam man zurück; Schlag 10 Uhr war der Bürger zu Haus; Nachtleben kannte man in Dresden nicht; um 11 Uhr abends war Polizeistunde, und die Gastwirtschaften wurden geschlossen.

Das Leben der Bürger war zahm und eintönig und entbehrte der Eigenart. Die Urwüchsigkeit des Münchners, die sinnliche Frische des Wieners, die witzige Schärfe des Berliners war in Dresden nicht zu Hause. Höhere und niedere Stände, Hofgesellschaft und Bürgertum, Offiziere und Zivil, hielten sich getrennt. Nur einmal im Jahr fand die Vogelwiese, das große Volksfest, auf der Wiese hinter dem Eliasfriedhof (auf dem Gelände der heutigen Kunstgewerbeakademie) statt. Hier waren Schaubuden und Menagerien mit einem bis zwei Löwen, mit acht Affen und einer Riesenschlange; hier trafen sich alle Stände; doch auch hier gab es einen Unterschied: in der Nähe des Schießstandes, wo der große und die zwei kleineren Vögel an hohen Masten aufgezogen waren, und im vornehmen Schützenzelt blieben die Mitglieder der Harmonie, der Albina und anderer Gesellschaften unter sich; auf der „wilden" Vogelwiese mit ihren Buden, ihren Bierzelten, ihren Verkaufsständen und Würfelbuden trafen sich Vertreter der anderen Stände; doch unverbrüchlich war für hoch und niedrig der alljährliche Besuch der Vogelwiese.

Der Hof hielt sich zurück, aber er hatte sich befreit von den Fesseln der Etikette, die zur Zeit Webers geherrscht hatte; König Friedrich August II. war sehr beliebt; er war hochgebildet, ästhetisch angeregt, ein Freund der Musik Glucks; für Wagner zeigte er viel menschliches Verständnis, mehr als seine Umgebung; Prinz Johann, der Bruder des Königs, ein feinsinniger Dante-Kenner und -Übersetzer, war mehr für das gesprochene Drama eingenommen; eine Anerkennung der Schauspieler aus seinem Munde galt als hohe Ehre.

Fremde, meist Russen und Polen, doch auch Franzosen und Engländer, lebten mit ihren Familien hier. Schöne Polinnen waren in der Zeit vor 1849 zahlreich zu sehen; die Fremden blieben nicht wie heute nur tageweise, sondern monatelang in Dresden. Bedeutende Maler und Bildhauer waren nach Dresden gezogen: Rietschel, Ludwig Richter, Hähnel, Hübner, Schnorr von Carolsfeld lehrten an der Akademie; Gottfried Semper wurde der bauliche Erneurer Dresdens. Auch zahlreiche Schriftsteller — Robert Prutz, Alfred Meißner, Gräfin Hahn-Hahn lebten hier; Gutzkow wurde 1847 Dramaturg am Hoftheater, Gustav Freytag lebte von 1847 bis 1848 in Dresden. Auf der Langen Gasse (heute Zinzendorfstraße), gegenüber dem Prinzenpalais, hatte Lüttichau, der Generaldirektor des Hoftheaters, ein kleines Palais; auf der Großen Borngasse Nr. 18 (heute Carusstraße) lag versteckt, von Bäumen beschattet, das Haus, wo der Leibarzt des Königs Geheimrat C. G. Carus wohnte; die benachbarten Straßen, die Neue Gasse, die Drehgasse zeigen noch heut das Bild Dresdens zu Wagners Zeit. Große Gärtnereien bedeckten das Gelände der Pirnaischen Vorstadt; auf der Pirnaischen Straße Nr. 58, in der Nähe der damaligen Seidelschen Gärtnerei, wohnte Ludwig Richter; auf der stillen Reitbahnstraße hatten Robert und Clara Schumann ihr Heim (heute Reitbahnstraße 32). An verschiedenen Stellen der Stadt — auf der Augustusstraße 3,

im Calberlaschen Haus — und anderwärts wohnte Wilhelmine Schröder-Devrient; am Elbberg, später auf der Ostra-Allee, hatte Kapellmeister Reißiger seinen Sitz; auf der Marienstraße wohnten viele Künstler: Konzertmeister Lipinski, Joseph Tichatscheck und Emil Devrient; auf der Rosmaringasse und im Sommer in Strehlen hatte Julius Mosen sein Heim; in einem idyllischen Haus auf der Bürgerwiese (damals Halbe Gasse) befand sich eine ganze Künstlerkolonie; Hübner und andere wohnten hier; in einer mit Bildern, Blumen und Efeuwänden geschmückten Biedermeierwohnung hauste hier der Dichter und Maler Robert Reinick.

Doch so viel bedeutende Leute in Dresden wohnten, ein geselliges Leben entwickelte sich nicht. Wie Hoffmann von Fallersleben feststellte, kannte man zu seinem Erstaunen Gastfreundschaft in Dresden wenig; nur einige große Häuser erschlossen ihre Salons der Allgemeinheit. So sammelte Major Serre, der spätere Schöpfer der Schillerlotterie, im Winter in seinem heute verschwundenen Haus auf der Amalienstraße, im Sommer auf seinem Rittergut Maxen Maler, Musiker und Schriftsteller um sich; so trafen sich bei der Gräfin Hahn-Hahn auf der Waisenhausgasse aristokratische Kreise bei Tee und Wachskerzen; in einem Kränzchen trafen sich Gutzkow, Semper, Rietschel, Hähnel, Reinick u. a.; aus diesem Kränzchen entstand der Engelklub, der sich in einem kleinen heute abgebrochenen Haus, dem Engelschen Restaurant (heute Postplatz, Ecke von Bargou) versammelte; Richard Wagner las im Engelklub die eben vollendete Dichtung des Lohengrin vor und erntete den begeisterten Beifall der bildenden Künstler; aus dem Engelklub entwickelte sich später, da man sich am Montag zu versammeln pflegte, die Montagsgesellschaft. Um Eduard Devrient, den Oberregisseur, sammelte sich in einem heute abgebrochenen Haus auf der Feldgasse ein kleiner vornehmer Kreis zum Anhören von dramatischen Dichtungen, doch Einfluß auf die Bildung einer künstlerischen Meinung hatte alle diese Vereinigungen nicht.

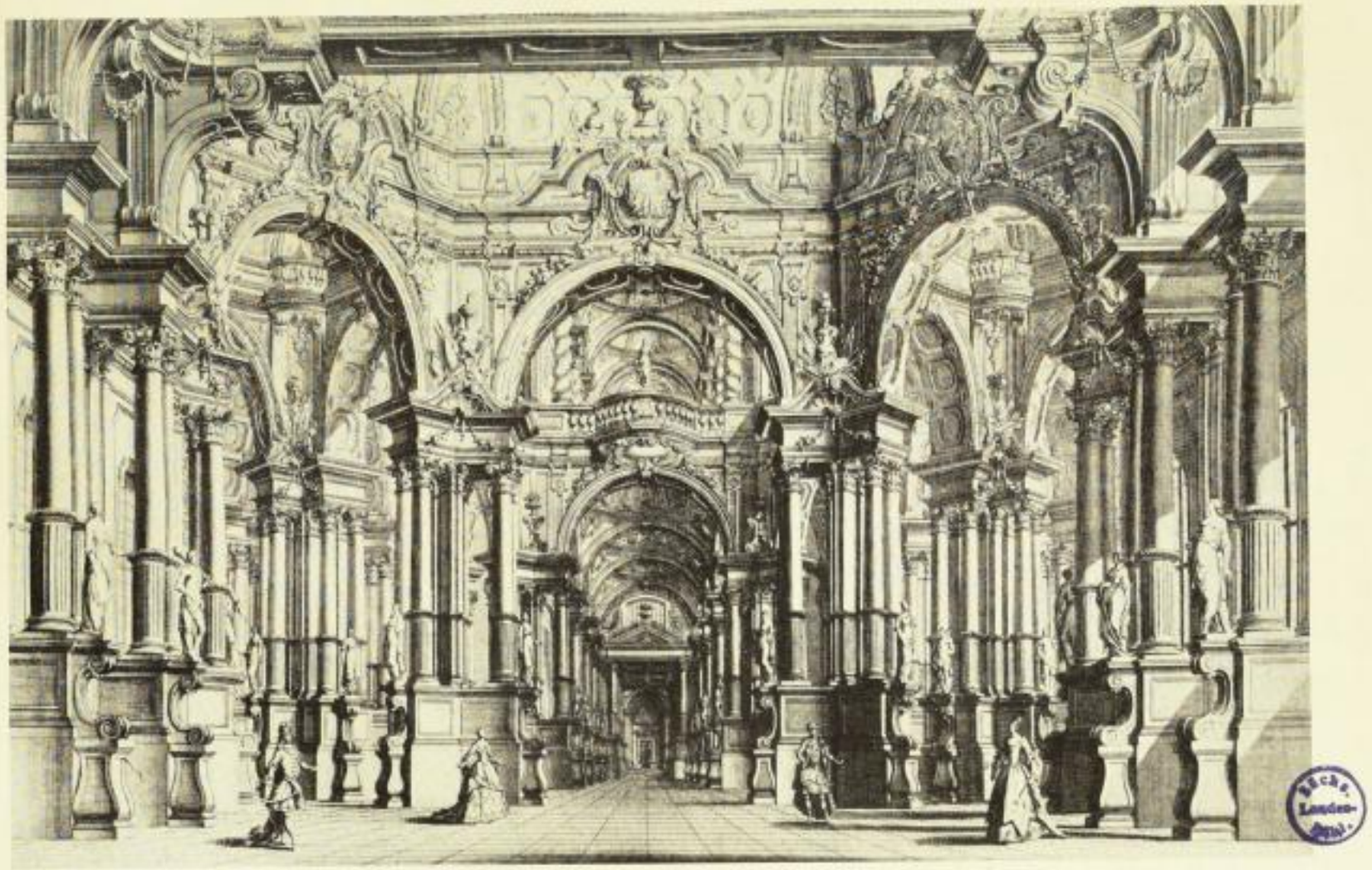
•

Das Hoftheater stand im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens; Wilhelmine Schröder-Devrient, Tichatscheck, Emil Devrient, Maria Bayer wurden sehr gefeiert; die Kgl. Kapelle genoß einen Weltruf; Musiker und Virtuosen waren in Dresden sehr angesehen; für die Oper und das Schauspiel schwärmte jung und alt, besonders die Frauenwelt; doch, charakteristisch genug, nur zwei Sinfoniekonzerte der Kgl. Kapelle fanden jährlich statt: im Sommer im Saal des Palais im Großen Garten, im Winter im alten Opernhaus Augusts des Starken; eine Musikstadt wie Leipzig oder Wien war Dresden nicht.

Das Merkwürdigste aber war, daß Dresden, eine Stadt von 80000 Einwohnern, die Hauptstadt des Landes, wo so zahlreiche Talente lebten, wo das feinste und eleganteste Publikum Deutschlands sich sammelte, wo so viel Geist und Kultur vorhanden war, bis 1846 überhaupt keine Zeitung von irgendwelcher Bedeutung besaß. Politisches Leben war schwach; politische Nachrichten, soweit sie überhaupt erschienen, übernahm man aus der Leipziger Zeitung; andere politische Nachrichten durften nicht kommen. Zeitungen zu lesen, war damals noch kein Bedürfnis; die älteste Dresdner Zeitung, der Anzeiger, ging 1843 in den Besitz des Stadtrats Justus Güntz über; der Anzeiger besaß damals 1600 Bezieher; er hatte keinen redaktionellen Teil, er brachte nur Bekanntmachungen der Behörden, Wohnungsgesuche, Anzeigen über Verkäufe von Heringen, Speckbücklingen usw. Was aber am Anzeiger fabelhaft interessierte, war die Abteilung „Besprechungen und Privatsachen“;

Nach einem Deckfarbenbild im Stadtmuseum Dresden

J. C. Enslen, Der Zwinger mit dem Großen Opernhaus aus der Vogelschau



Nach einem Stich im Kupferstichkabinett Dresden

J. A. Pfeffel.

Entwurf zur Bühnendekoration für das Festspiel zur Hochzeit des Kurprinzen Friedrich August II. v. Sachsen von Joseph Galli Bibiena 1719

hier konnte jedermann gegen Bezahlung Theaterwünsche, Liebeserklärungen, persönliche Mitteilungen aller Art einrücken lassen; anonyme Zuschriften, ein Merkmal des damaligen Dresden, waren zahlreich zu finden. Die zweitälteste Zeitung, die Abendzeitung, die in der Zeit ihres Glanzes 1400 Abonnenten gehabt hatte, war ein rein belletristisches Blatt mit Novellen und Gedichten. Auch Theaterbesprechungen brachte die Abendzeitung; doch zeitweilig stellte sie notgedrungen die Theaterkritiken über Dresdner Aufführungen wegen allzugroßer Empfindlichkeit der Künstler ein. Vom Jahre 1835 bis 1843, also volle 8 Jahre, fehlte in Dresden, der Stadt der Theaterschwärmerei, jede öffentliche Besprechung von Dresdner Aufführungen. Über auswärtige Theater schrieb man ohne Bedenken, und so trat der merkwürdige Fall ein, daß die Abendzeitung wohl Theaterberichte aus Leipzig, Hamburg, Berlin und Wien, aber nicht aus Dresden brachte. Erst 1843, als Theodor Hell die lebensmüde gewordene Abendzeitung, die zuletzt nur 800 Abonnenten zählte, an den Leipziger Literaten A. Schmieder verkauft hatte, setzte eine Berichterstattung über Dresdner Aufführungen wieder ein, und zwar für Dresdner Verhältnisse ungemein scharf. Ein großes journalistisches Ereignis war es, als 1846 ein Blatt von freierer Richtung, das Tageblatt, von B. G. Teubner gegründet wurde; frühere Versuche, ein neues Blatt zu schaffen, waren nach kurzem Anlauf gescheitert. Aber auch das Tageblatt durfte anfangs auf Anordnung der Zensur keine selbständigen politischen Artikel bringen. Erst allmählich wurde ihm zwar das gestattet, doch erst 1848 trat eine vollkommene Änderung ein.

Es ist klar, wenn in Dresden jahrzehntelang keine journalistische Meinungsbildung über politische und künstlerische Ereignisse entstehen konnte, so mußte der Ideenumlauf in Dresden sehr schwach sein. Eine schärfere und wohlunterrichtete öffentliche Besprechung künstlerischer Ereignisse wäre sehr notwendig gewesen, und Wagner wäre damit einverstanden gewesen, doch unglücklicherweise setzte sich die musikalische Kritik von Julius Schladebach und Carl Banck im Tageblatt heftig gegen Wagner ein; die Kritik war kleinlich und herabwürdigend und trug von Wagners großer schöpferischer Tätigkeit nichts in die Welt; die mächtige Leipziger Presse stellte sich ohnedies gegen Wagner. So blieb Wagner nichts anderes übrig, als durch wiederholte, von ihm bezahlte Einsendungen im Anzeiger, der einzigen Stelle, die ihm in der Dresdner Presse zugänglich war, für seine Ideen journalistisch zu wirken. So geschah es in den glänzenden Artikeln, die er 1846 für die Aufführung der Neunten Sinfonie schrieb und die der Musikgeschichte angehören. Wenn Wagner trotz aller musikalischen Großtaten in Dresden so unverstanden blieb, wenn alle seine Bestrebungen scheiterten, so trug, wie man sagen muß, die Dresdner Presse direkt oder indirekt einen großen Teil der Schuld. Ein schwellender Ruf, ein Beweis wahren und echten Verständnisses in der öffentlichen Meinung, und Wagners Dresdner Leben hätte sich wunderbar erhellt!

Doch jeder Widerhall in der Presse, jeder herzliche Anteil fehlte; Wagner, der so hoffnungsfreudig nach Dresden gekommen war, der sich als Nachfolger Webers so glücklich und hoffnungsvoll gefühlt hatte, sah sich an allen Ecken und Enden gehemmt.

Die ersten Jahre vergingen verhältnismäßig ruhig; doch je mehr die Entwicklung Wagners vorschritt, desto heftiger wurde in ihm der Drang, das Repertoire der Oper zu ändern, das Kunstinstitut, an dessen Spitze er stand, zu reformieren; hier stieß er auf den stillen Widerstand seines biederen Amtsgenossen Carl Gottlieb Reißiger, eines typischen Vertreters der Dresdner Musiker; hier geriet er zu Lüttichau, dem Generaldirektor, in Gegensatz; hier kam er mit dem Geschmack des Publikums, das die italienisch-französischen Opern liebte, in

Widerspruch. Und Wagner stand mit seiner Kunstauffassung allein, nur wenige Freunde hielten zu ihm; von seiner Größe hatte man keine Ahnung, selbst die Durchschlagskraft seiner Werke erkannte man nicht. Die Reformen, die er für Oper und Kapelle plante, lehnte man ab; von Schulden wurde er erdrückt; eine Rede, die er 1848 hielt, wurde verkannt; künstlerische Ansichten, die er darin aussprach, wurden ins Politische gezogen und ihm als königlichem Beamten verübelt; die schon in Aussicht genommene Aufführung von Lohengrin wurde gehemmt, seine früheren Werke wurden abgesetzt; seine Zukunft, sein Schaffen, seine letzte Hoffnung sah er mit der Absetzung von Lohengrin vernichtet.

So traf ihn die Revolution. Er sah sie als Künstler; er erlebte sie wie einen Traum; er glaubte in der Revolution das Mittel zu erkennen, reinere Kunstzustände zu schaffen; er glaubte durch die Verbindung von Kunst und Revolution ein höheres Kunstzeitalter heraufzuführen. Mit dem Enthusiasmus des Künstlers stürzte er sich in die tobende Flut, wurde von den Ereignissen erfaßt und entging nur durch die Flucht der Gefangenschaft. Wie sich die Entwicklung im einzelnen vollzog, stellen wir später dar. Hier nur das eine: ein Glück, eine Befreiung, ein erlösendes Wunder war die Revolution für Wagner; er wäre ohne die Revolution in Dresden zugrunde gegangen ...

Ein Ereignis von verhängnisvoller Bedeutung war die Revolution für Dresden als Stadt. Nicht in dem Sinne, daß Dresden unheilbare Schädigungen durch die revolutionäre Bewegung davongetragen hätte. Nein, die Revolution (im Grunde mehr eine Revolte als eine Revolution!) war für Dresden nur ein Zwischenspiel; sie hat am Charakter der Stadt nichts geändert. Der Schaden, den Dresden in äußerer Beziehung erlitt, ging vorüber; der schwerste Verlust lag auf anderem Gebiet: mit Wagners und Sempers Weggang erlitt die Stadt in geistiger Beziehung einen Verlust, den kein Ereignis der Folgezeit, so günstig es sein mochte, wieder gutmachen konnte ...

In der äußeren Erscheinung der Stadt erkennt man nicht, welch unermeßlichen Verlust Dresden durch den Weggang Wagners und Sempers erfuhr; bald war die Schreckenszeit von 1849 vergessen; mit allen Mitteln wehrte man sich gegen die Erinnerung an diese Zeit; man wollte von den Vorgängen im Jahre 1849 nichts mehr wissen; bald zeigte Dresden wieder ein heiteres, lächelndes Angesicht, und aus dem Brandschutt stieg ein neues schimmerndes Dresden empor. ...

Dresden nach Wagners Zeit

An einem stillen Wintersonntag 1849, als Schnee lag, hat Franz Dingelstedt Dresden gesehen und mit treffenden Worten den Eindruck geschildert, den die Stadt auf ihn machte: „Dresden", schrieb er, „hat das Aussehen eines Marquis der guten alten Zeit; es macht den Eindruck eines Hauses, dessen Herrschaft abwesend ist, im Bade, auf dem Lande ... In den großen Hof- und Palastgärten stehen die Bäume da, mit Schnee bedeckt, gepuderten, gebückten Hauptes, wie die treue Dienerschaft eines vornehmen Hauses."

Seit Dingelstedt die Stadt so geschildert, waren Jahre vergangen; von 80000 war die Einwohnerzahl 1852 auf 104000, in den sechziger Jahren auf 140000 gestiegen, doch ihr Wesen hatte die Stadt nicht geändert; noch hatte sie etwas vom Wesen eines „Marquis"; noch war sie eine offene, heitere Stadt; noch konnte man, auf welchem Punkt man auch war, in 10 Minuten ins Freie oder auf die Terrasse gelangen.

Nichts zeigt deutlicher den Zustand der Stadt als die Prager Straße. 1851 wurde sie das erstemal befahren; noch hatte sie wenig Verkehr; noch waren hier wenig Geschäfte; noch war hier eine vornehme Wohngegend. Die Prager Straße war auf der einen Seite, wo heute der Europahof steht, nicht bebaut; da lag 1862 der Struvesche Kurgarten. Hier wandelten am Morgen die Patienten unter den Kolonnaden und tranken beim Frühkonzert die von Struve hergestellten „künstlichen" Wässer von Karlsbad, Ems, Pyrmont oder Aachen; man hielt sie für besser als die natürlichen Wässer, die sich veränderten; im Garten stolzierten Pfauen, Truthähne oder anderes Getier; man konnte glauben, in einem vornehmen Badeort zu sein. An der Böhmischen Bahn endete die Stadt; die Bahnlinie führte zu ebener Erde zweigleisig hin; eine Schranke öffnete und schloß den Verkehr; Fußgänger und Wagen mußten warten, bis der Zug vorüber war. 1864 war der Böhmische Bahnhof eingeweiht worden. Vor der Abfahrt jedes Zuges wurde (damals und später) dreimal mit der Glocke geläutet, dann pfiff die Lokomotive. Die Ankommenden bekamen von einem „Gendarmen" Blechmarken, um in dem „Trubel" vor dem Bahnhof die Droschke zu finden. Bis 1857 wurden die Pässe der Reisenden aus Östreich visiert, erst später fiel das weg.

Kleinlich war der Platz vor dem Böhmischen Bahnhof. Hier standen, von einem Gitter umschlossen, zwei dürftige Springbrunnen und einige magere Gaskandelaber; die Prager Straße hätte doppelt so breit angelegt werden müssen; man denke sich eine Straßenflucht, die vom Bahnhof zur Seestraße geführt hätte, wie anders hätte Dresden damals und jetzt gewirkt! 1852 wurden Böhmischer und Leipziger Bahnhof verbunden und die Marienbrücke gebaut; 1856 ging vom Albertbahnhof die Bahn bis Freiberg; hier fehlte zunächst die Verbindung mit Chemnitz; wollte jemand absolut mit der Eisenbahn nach Chemnitz, so mußte er 1857 bis Riesa und von da nach Chemnitz.

In diesen Jahren nahm Dresden einen großen wirtschaftlichen Aufschwung; Kunst, Theater und Musik standen in neuer Blüte; Dresden verschönte sich in seiner äußeren Erscheinung; eine Fülle von mittleren Talenten, Maler, Musiker und Künstler lebten hier; aber die überragenden Geister, die Dresden in den vierziger Jahren sein eigen genannt, waren verschwunden; man lebte in aller Stille dahin; die Führung auf geistigem Gebiet hatte Dresden verloren ... Dresden war geblieben, was es war: die Stadt des Hofes und der Beamten, die Stadt, wo sich die Fremden zu längerem oder kürzerem Aufenthalt zusammenfanden, die Stadt der Kunst, die Stadt des feinen, stillen Lebensgenusses. Die Fremden, zumal die Engländer, wohnten um 1860 mit Vorliebe in der Waisenhaus- und Johannisgasse, wo sich die heute verschwundene Waisenhauskirche befand, in der sonntags bisweilen englisch gepredigt wurde. Das Viertel, wo sich das Leben abspielte, war, anders als heute, der Stadtteil zwischen Wilsdruffer Platz und Neumarkt, mit der Rosmarin- und Frauengasse als Grenze. Schmale, ehrenfeste Häuser erhoben sich hier; altväterische Zustände herrschten; auf der Frauengasse, Ecke Schuhmachergäßchen, standen bis 1876 zahlreiche Händler und sprachen die Vorübergehenden an. Am Neumarkt und auf der Frauengasse waren die bedeutendsten Geschäfte, „Gewölbe", wie man in Dresden sagte; sie trugen vielfach französische Namen, Au petit Bazar, Aux quatre Saisons; in ihnen war die kauflustige Gesellschaft zu finden.

Der Altmarkt, in früheren Zeiten der Festsaal der Stadt, war an Wochentagen von Verkaufsbuden verengt; sie wurden am Sonnabend mit betäubendem Lärm abgebrochen und am Montag regelmäßig wieder aufgebaut. Auf den Häuserseiten des Altmarkts hielten Frauen und Buben in Körben oder Schachteln Blumen feil. Bis in die Weber- und Scheffel-

gasse erstreckten sich bei Jahrmärkten die Buden; selbst die See- und die Galeriegasse waren bei dieser Gelegenheit auf der einen Seite mit Buden besetzt. Am südlichen Ende des Altmarktes lag das Chaisenhaus. Noch trugen die Chaisenträger gelegentlich Herren und Damen zu Hoffesten und Assembleen; noch strickten sie in ihrem Dienstraum Strümpfe oder fertigten hölzerne Vogelkäfige an; noch bestellten sie Liebesbotschaften; sonderbarerweise wurden sie auch zum Anrauchen der Meerschaumpfeifen gebraucht; gegen ein Pfund Tabak verrichteten sie dieses Geschäft.

Gering war um 1860 der Verkehr; Dresden besaß nicht das flutende Leben der inneren Stadt von Wien. Vor den Häusern wurde von Holzspalterfamilien gemütlich der Holzvorrat der Bürger auf den Straßen gespalten. Am Abend war es still in den Gassen; stand Mondschein im Kalender, so zündete man die Laternen möglichst nicht an. Droschken benutzte man wenig; vornehme Familien hielten sich selber Pferd und Wagen. König Johann pflegte als Monarch alten Stils noch vierspännig durch die Stadt zu fahren; wo die Herrschaften vorbeifuhren, wurden sie ehrerbietig gegrüßt.

In einem verwinkelten Gebäude, einst Rüstkammer, hauste auf der Schössergasse die Generaldirektion des Hoftheaters. Außer dem Generaldirektor und dem Hoftheatersekretär bestand das ganze Personal der Generaldirektion aus einem Kopisten und einem Kanzleidiener. Auf dem Neumarkt, auf der Treppe zur früheren Gemäldegalerie (heute Johanneum) hatte sich 1860 eine charakteristische Szene abgespielt. Die Schillerlotterie, von Major Serre zum 100. Geburtstag von Schiller ins Leben gerufen, hatte Dresden, ja fast ganz Deutschland in Aufregung versetzt. 660000 Lose waren ausgegeben worden; jedes Los zu einem Taler; der Hauptgewinn war ein Grundstück in Eisenach, das der Großherzog von Weimar gestiftet hatte; der zweite Preis war der Schreibtisch, an dem Schiller Don Carlos gedichtet hatte (heute im Märkischen Museum in Berlin). Jedes Los, so lautete die Ankündigung, sollte gewinnen; meist bestanden die Gewinne in Schillers Gedichten oder in baumwollenen Regenschirmen. In den Räumen des heutigen Johanneums waren die größeren Gewinne ausgestellt. Zu Tausenden strömten die Leute herbei; die Zahl der Enttäuschten war riesengroß; ein Witzblatt von Heribert König in der Leipziger Illustrierten zeigte, wie die Gewinner die Treppe des Johanneums herabströmten, jeder mit dem Gewinn, den er gerade nicht brauchen konnte. ... Mochte vieles auch lächerlich sein, das Ergebnis war großartig: 450000 Taler gingen für die Tiedge- und Schiller-Stiftung zugunsten der Dichter und Künstler ein.

Schießscharten starrten aus der niedrigen Mauer, die den Hof des Zeughauses am Zeughausplatz umgab; an der Kreuzstraße lag das Gewandhaus; im Erdgeschoß waren die städtischen Fleischbänke, im ersten Stock wurden während der Jahrmärkte Tuch- und Wollwaren ausgelegt; Zaubervorstellungen und Weihnachtsbescherungen fanden in den Räumen gelegentlich statt; im Winter spielte hier, von Direktor Nesmüller geleitet, das „Zweite" Theater; heute ist das Gewandhaus zur Stadtbank umgebaut.

•

Vornehm wirkte die Brühlsche Terrasse. Hier erschien Dresden viel eleganter und großartiger als an anderen Stellen; hier promenierten Fremde und Einheimische. In unzähligen Reisebriefen wurde dieser Punkt verherrlicht. Gräfin Hahn-Hahn hat in ihren Gesellschaftsschilderungen die Terrasse oft zum Anknüpfungspunkt ihrer parfümierten Heldinnen

und adligen Helden gemacht; selbst Turgenjeff ließ das Schlußkapitel seines Romans Väter und Söhne auf der Brühlschen Terrasse spielen. Noch war die Terrasse nicht geschädigt von den schweren, wuchtigen Gebäuden, die sie heute fast erdrücken. In bescheidenem, aber unendlich wohltuendem Rhythmus zogen sich von der Terrassentreppe verschiedene Bauwerke hin. Hier stand die Gipsbude, das ursprüngliche Atelier Ernst Rietschels, das so klein war, daß bei größeren Arbeiten Rietschels die Enden der Reliefs rechts und links herausstanden. Mit neunzehn Bogenfenstern zog sich auf der Terrasse der niedrige Doublettensaal hin, der als Ausstellungsraum für die Gewerbe- oder akademischen Ausstellungen diente. An ihn schloß sich mit schlanken Säulen das kleine reizende Café Reale von Torniamenti. Von 2 Uhr nachmittags an war das Café Reale von Offizieren in ihren kornblumenblauen oder roten Uniformen umlagert; die Offiziere scharmierten und konversierten hier. Im Innern saßen unter dem Bild von Liotards Schokoladenmädchen die Damen in halblauter Unterhaltung, denn halblaut war der gute Ton in Dresden. Infolge des engen Raums zwischen der Terrassenbrüstung und dem Café Reale mußte jeder Vorübergehende gesehen werden. Hier wandelten oft die Größen der Bühne, der berühmte Emil Devrient, der ewige Jüngling, den Rietschel noch als Sechziger so schön fand, daß er ihm als klassisches Modell hätte dienen können, mit seinen beschwingten Schritten. Allerdings mußte der „ewige Jüngling" manchmal innehalten, wenn ihm der Atem ausging. Der Tenorist Tichatscheck dagegen, die andere Berühmtheit des Hoftheaters, pflegte sich seltener auf der Terrasse und überhaupt auf der Straße zu zeigen.

Am Endpunkt der Terrasse lag, von Bäumen umgeben, der 1842 errichtete schöne Rundbau des Belvedere, aber ohne die häßlichen Anbauten von heute; hier war der Sammelpunkt der Dresdner Gesellschaft bei Konzerten oder großen Festmälern; durch die geöffneten Türen des unteren Saals tönten an Sommerabenden Klänge der Musik ins Freie; von den Fenstern im oberen Saal, den Gutzkow so liebte, schweifte der Blick hinüber auf die Neustädter Seite: zu den beiden, 500 Ellen langen Pontonschuppen an der Elbe, von denen der eine 1869 in Flammen aufging — zu dem großen Garnisonlazarett, das, breit hingelagert, auf einer alten Bastion stand — zu Alt- und Neucosels, wo Carl Maria von Weber vor mehr als 30 Jahren die Preziosa komponiert hatte — zum Linckeschen Bad — zu Felßners Restaurant (später Schillerschlößchen, heute Privatvilla), mit seiner „prachtvollen" Beleuchtung am Abend — und zur Waldschlößchenterrasse. Findlaters Weinberg war 1849 verschwunden, und Prinz Albrecht von Preußen hatte auf den Höhen die Albrechtsschlösser erbaut, die sich mit ihrer Sandsteinfront weißschimmernd vom Waldrand der Heide abhoben.

•

Am Fuß der Terrasse führte die sogenannte Appareille hin, ein schmaler Steinpfad, der Schloßplatz und Elbberg verband; hier landeten die weißgrünen Dampfschiffe; das kleine dunkelgrüne Pillnitzer Küchenschiff des Königs legte hier an. Die Dampfer verkehrten seltener als heute; in Blasewitz hielten in den fünfziger Jahren die Dampfer in der Mitte des Stromes, und die Reisenden fuhren mit dem Kahn ans Ufer.

Am Fuß der Terrassentreppe am Schloßplatz hatte man 1863 statt der steinernen Löwen die beiden unteren Schillingschen Gruppen (Abend und Nacht) aufgestellt. An der Augustusbrücke, neben einem hölzernen Häuschen, wo der Brückenwärter das Brückengeld von jedem Wagen erhob, stand die erste Sodawasserbude, die in Dresden errichtet wurde und die als Neuerung galt. Hart am Wasser stieg das wunderliche, aus Erkern und Glasveranden

bestehende niedrige Gebäudegemisch von Helbigs Restaurant empor, etwa dort, wo sich heute die Gaststätte des Italienischen Dörfchens erhebt. Auf der Elbe, neben der Mündung einer großen Schleuse, schwamm auf einem verankerten Schiff eine Musiktribüne; Fremde und Einheimische trafen sich hier bei den Abendkonzerten; an der Elbe war das Restaurant illuminiert; Helbigs Etablissement war eine Sehenswürdigkeit! Hier fanden Konzerte und Kränzchen statt. In der Mitte von Helbigs Restaurant war ein kleines einstöckiges, rötlich angestrichenes Gebäude. Hier hatte 1817 der Liederkreis unter Theodor Hell, Böttiger und Friedrich Kind getagt; Wilhelmine von Chezy hatte davon erzählt; hier in dem Mittelgebäude hatten die Malerin und Harfenkünstlerin Therese aus dem Winckel und der Hofmaler Vogel von Vogelstein gewohnt; hier wurde im Jahre 1862, ein wichtiges Ereignis für Dresden, der Literarische Verein von Julius Hammer, Feodor Wehl, Ferdinand Stolle, Julius Duboc und anderen heute vergessenen Größen des literarischen Lebens gegründet.

•

Etwas weiter erhob sich in lichter Schönheit das heiter prächtige Hoftheater, Sempers erster Bau, der 1869 in Flammen aufging. Ein Rundbau in Neurenaissance, die damals der Welt noch frisch, noch in schimmernder Schönheit erschien, ein Bau von unendlicher Feinheit, weit zierlicher, als der schwere Rustikabau der heutigen Staatsoper.

Die Gemäldegalerie Sempers verschloß damals wie heute den Zwingerhof. 1855 waren die Gemälde vom Stallhofgebäude, ihrem bisherigen Standort, nach dem Museum geschafft worden. Als man die Sistina, das bewunderte Meisterwerk Raffaels, nach ihrem jetzigen Aufstellungsraum schaffte, schritt der Galeriedirektor Schnorr von Carolsfeld mit den Worten voran: „Platz für Seine Excellenz Raffael Santi von Urbino." Ähnlich hatte König August III. bei der Ankunft der Sistina den Thronsessel im alten Thronsaal mit den Worten weggerückt: „Platz für den großen Raffael." In den übrigen Teilen des Zwingers waren Sammlungen und Malerateliers untergebracht; im Ostflügel des Zwingers war das Historische Museum zusammengedrängt; es durfte nur an zwei Tagen der Woche von je 36 Personen betreten werden, und zwar nur von je 9 Personen auf einmal. (In das Grüne Gewölbe im Schloß durften, der Sicherheit wegen, nur je 6 Personen auf einmal.) Die alte verfallene Sophienkirche hatte sich mit einer modischen, etwas stachlichen Gotik umkleidet und zwei durchbrochene steinerne Türme erhalten, die später mit einem Kupfermantel umgeben wurden. Der Pavillon des Zwingers bei der Sophienkirche war 1849 beim Brand des alten Opernhauses in Flammen aufgegangen; bis 1852 hatte er in Trümmern gelegen und war erst 1856 wieder hergestellt worden. Im Zwingerhof standen in der warmen Jahreszeit in weißgrünen Kübeln 300 Orangenbäume, die an heißen Sommerabenden den ganzen Raum mit ihrem Blütenduft erfüllten. Rietschels Königsstatue (jetzt auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz halbversteckt) erhob sich in der Mitte.

An der Ostra-Allee, dort, wo jetzt das Schauspielhaus steht, lagen neben dem Turmhaus (heute Palasthotel Weber) der Silberhammer und der verfallene Malersaal. Hier hatte Richard Wagner sich den Bau eines Konzerthauses gewünscht. Kastanienbäume faßten die Ostra-Allee ein; Gärten — so der Herzogin Garten mit seinem schönen Gitter — waren an dieser Allee zahlreich zu finden. Ältere Beschreibungen der Stadt waren entzückt von den Obst- und Lustgärten, die Dresden einst an dieser Seite umgeben hatten, so daß es, von den Türmen oder auch von der Umgebung betrachtet, von Gebüschen eingefaßt schien, aus denen zur

Frühlingszeit der Gesang der Nachtigallen scholl. Um 1862 war schon viel davon verschwunden. Auf der Ostra-Allee und Umgebung wohnten seit 1840 mit Vorliebe die Mitglieder des Hoftheaters. Auch Emil Devrient wohnte hier in einem längst entschwundenen Haus. Er hatte es verschmäht, sich in Dresden ein Haus zu bauen; auch Equipage hielt er nicht; er kannte den Neid seiner Mitbürger.

Am Ende der Ostra-Allee lag das alte Prinz-Max-Palais, einst von Chiaveri erbaut, von Prinz Max erworben, von Weinlig im Zopfstil mit Ornamenten an der Front und einem Türmchen auf dem Dach verziert. Hier nahmen Prinz Johann und später Prinz Albert ihre Sommerwohnung. An das Max-Palais schloß sich ein Park mit Naturtheater und Einsiedelei und mit einem einzig schönen Blick zum Japanischen Palais jenseits der Elbe. Längs der Mauer des Parkes sah man noch den siebenfach geteilten Raum, wo die jungen Prinzen des Königshauses, zuletzt die Kinder von Prinz Johann, jedes ihr Beetchen gehabt hatten. Vor diesem Palais an der Ostra-Allee war eine Terrasse, mit eisernen Ketten zwischen den Pfeilern; auf der Brüstung standen Steinfiguren mit musikalischen Instrumenten; der junge Richard Wagner hatte, als er als Kind bei seiner Mutter in Dresden lebte, die gespenstische Vision gehabt, die Gestalten mit Tamburin und Flöte stimmten ihre Instrumente. Jetzt ist das zierliche Max-Palais gefallen und langweiligen Häusern der Permoserstraße gewichen; die Statuen sind im Zwingerhof beim Kronenpavillon aufgestellt.

Die nahe Weißeritz floß damals an der westlichen Seite der Marienbrücke hin. Der lang sich erstreckende Viadukt der Eisenbahn zur Marienbrücke galt damals als grandioses Bauwerk und wurde bewundert. Die Weißeritz war damals ein heller, wasserreicher Fluß; man benutzte ihn zur Flößerei. Nur der Mühlgraben, der noch offen durch die Annenstraße und an der Annenkirche hinfloß, war verunreinigt; auf der Kanalgasse war fast eine Stimmung wie in einem der damals beliebten Schauerromane von Eugène Sue; in den trüben Wassern lagen die Felle der Gerber.

Ein Idyll für sich war die offene, heitere Friedrichstadt. Am Ende der Friedrichstraße lag der alte, an Künstlergräbern reiche katholische Friedhof, gegenüber das Marcolinische Palais; heute Stadtkrankenhaus; durch die Mitte des altfranzösischen Gartens hatte Napoleon, der 1813 monatelang hier wohnte, einen schmalen Steinweg zur Neptunsgruppe, dem Glanzpunkt des Gartens, anlegen lassen. Richard Wagner hatte 1847—49 in einem Seitenflügel gewohnt und von hier die große Irrfahrt seines Lebens angetreten.

•

Vom Dohnaschen Platz (heute Georgplatz) waren als Verbindung zu dem Großen Garten die Anlagen der Bürgerwiese entstanden. Ursprünglich lag die Bürgerwiese, von Futtermauern eingefaßt, einige Ellen tiefer als heute; vom Dohnaschen Platz war 1830 ein torartiger Zugang eingerichtet worden; später war das Gelände im vorderen Teil aufgefüllt worden, von 1840 bis 1855 waren hier Anlagen entstanden; das Gebüsch war noch niedrig und gestattete einen Überblick über die Bürgerwiese. 1865 war die Kreuzschule in ihrer für Dresden fremdartigen Gotik auf dem Dohnaschen Platz erbaut worden. Von hier fand der Dohnasche Weg über Strehlen Anschluß an den Zelleschen Weg. Um die Stadt zogen sich — nach den Schlagbäumen genannt — der Ziegelschlag, der Rampische, Pirnasche, Dohnasche, Dippoldiswaldaer, Plauensche, Freiberger und Löbtauer Schlag.

Auf der äußeren Rampischen Gasse (heute Pillnitzer Straße Nr. 82) wohnte in einem Gartengebäude einsam, den meisten fast unbekannt, Dresdens größter Dichter, der Schöpfer des Erbförsters, Otto Ludwig, der 1865 auch hier starb. Noch stand am Ende der Pillnitzer Straße nicht die heutige Johanniskirche; die Stadt grenzte hier an Felder; eine offene Chaussee führte nach Striesen und Pillnitz. Vom Böhmischen Bahnhof bis zur Bürgerwiese erstreckte sich das „Junge Dresden"; hier entstanden Räcknitzstraße, Walpurgisstraße, Strehlener und andere Straßen. Weit draußen im Freien lagen Feldschlößchen und Reisewitzens; vom Bergkeller hatte man weite Fernsicht; einsam lag die Kronprinzliche Villa in Strehlen (heute Gebäude des Luftschutzes) und der Weite oder Trinitatisfriedhof am Ziegelschlag.

Nach Blasewitz führte ein sandiger, vielfach gekrümmter Weg. Hinter dem Eliasfriedhof lag die alte Vogelwiese, vom Landgraben durchschnitten, dann ging die staubige Chaussee, mit Bäumen bestanden, am Saum des Busches, des Birkenwäldchens, bis zum Blasewitzer Tännicht. Beim Forsthaus, gegenüber dem heutigen Weißen Schloß, standen zwei mächtige Eichen, die man 1862 fällte, als man die Chaussee gerade legte. In der Richtung nach Striesen zu sah man rechts den Windmühlenberg, der, von Feldern umgeben, und von Bäumen bestanden, einen Rundblick bis Königstein und Lilienstein erschloß; die Bürger gingen dahin spazieren. Blasewitz — mehr als lange Schilderungen kennzeichnen solche Kleinigkeiten die Zustände — Blasewitz hatte um 1850 nur 62 Haushaltungen mit 256 Einwohnern; es war ein armes Landarbeiterdorf; aber wegen der reizenden Aussicht viel besucht; der Botaniker fand hier in der Umgebung 1859 noch Pulsatilla pratensis und andere heut verschwundene Pflanzen. . . .

Gegenüber von Blasewitz stieg Loschwitz in seiner idyllischen Schönheit empor. Loschwitz „der Ort der Haselsträucher", wie ihn die Slawen genannt, war um 1862 ein entzückender Ort: im Loschwitzgrunde rauschte der Bach und klapperten mehrere Mühlen; enge Gassen führten hinauf zur Höhe; altväterische Fachwerkhäuser sahen von den Weinbergen herab; aus üppig wucherndem Gesträuch und aus Weinbergsmauern erhoben sich Lauben; mit Reben waren die Hänge bedeckt; das schöne Kirchlein George Bährs war noch nicht durch die plumpen Häuser in der Umgebung erdrückt; in der alten Pfarre stand der Dorfbrunnen; der sogenannte Stadtweg, der am Schillerhäuschen vorbeiführte, war noch kein Hohlweg zwischen hohen Festungsmauern wie heut, sondern ein wahrer Poetenweg; mächtige Bäume mit Vogelgezwitscher umgaben ihn. Zahlreiche Künstler und Dichter haben in dem idyllischen Dörfchen geweilt: schon Heinrich Schütz und der Goldschmied Augusts des Starken, Melchior Dinglinger, hatten in Loschwitz einen Sommersitz; Schiller und Jean Paul, Elisa von der Recke und Gerhard von Kügelgen, C. G. Carus, Claussen Dahl und Caspar David Friedrich haben in Loschwitz den Sommer verbracht; Theodor Hell besaß hier einen Weinberg; als neunjähriger Knabe verlebte Wagner mit seiner Schwester Cäcilie in einem Haus (heute Grundstraße Nr. 49) fröhliche Tage; der Sänger Anton Mitterwurzer, Moritz Heydrich, Julius Hübner, Carl Gottlieb Peschel, Friedrich Wieck, der Münzgraveur Reinhold Krüger besaßen hier ihre Sommerwohnung; Otto Ludwig dichtete hier; Ludwig Richter besaß in Loschwitz an verschiedenen Stellen viele Jahre lang sein Sommerquartier; seine Kunst war von der Schönheit von Loschwitz durchdrungen. In seinem Tagebuch schrieb er: „Wie herrlich ist von meinem Plätzchen auf dem Berge die weite Gegend! So himmlisch schön, so sinnlich schön! Der blaue tiefe Himmel, die weite grüne Welt, die schöne helle Mailandschaft mit tausend Stimmen belebt!"

Nach einem Gemälde in der Gemäldegalerie Dresden

L. Silvestre, Reiterbildnis August des Starken

Nach einem Pastell in der Gemäldegalerie Dresden

Zeitgenössisch. Porträt Johann Adolf Hasse

Die Neustadt hatte sich besser als die Altstadt den Charakter von früher bewahrt. Hier hatte sich gegen die Zeit von Weber nicht allzuviel geändert; nur die Dreikönigskirche hatte 1856 ihren Turm erhalten. An der alten Augustusbrücke, gegenüber dem Blockhaus, stand ein niedriges Haus mit einer großen, heut verschwundenen steinernen Gestalt des geflügelten Saturn, der „Tod" genannt, einem Werk von Permoser aus dem Jahr 1756. Die Neustadt trug noch idyllischen Charakter; die Hauptstraße hatte wenig Geschäfte; die Heide reichte fast bis in die Nähe der Stadt; auf der Königsbrücker Straße und auf dem „Sand" pflegte man um 1860 noch Sommerlogis zu beziehen; mit niedrigen Bauwerken zogen sich der Leipziger und der Schlesische Bahnhof hin; zum Teil noch erhalten; im Sommer nahm man beim Bahnhof unter blühenden Oleanderbäumen gemütlich Platz, ehe der Zug abfuhr. Die Bautzner Straße führte unausgebaut durch eine mächtige Kastanienallee zum Linckeschen Bad, wo man einst wirklich gebadet hatte, da man das eisenhaltige Wasser der Prießnitz als heilkräftig ansah. Hier war einst die große Vergnügungsstätte der Dresdner gewesen. Doch 1858 war das Sommertheater eingegangen und 1859 war das Gesellschaftshaus, wo man so viele Feste gefeiert, niedergebrannt. Erloschen der Glanz; zu Ende die alte Zeit.

Das Leben in der Stadt, die wir hier geschildert, muß man sich in den sechziger Jahren gemütlich denken. Dresden war keine reiche Stadt. Es war zu bestimmten Zeiten „ein Hotel garni im großen", in dem alljährlich 8—10000 Fremde lebten. Mehr als die Hälfte der Einwohner war mittelbar oder unmittelbar von den Fremden abhängig; daher war auch alles für diese berechnet. Nur 28,9 Prozent der Einwohnerschaft war gewerblich tätig, die übrigen waren Beamte, Rentner oder Pensionäre; vor dem 70. Lebensjahr hatte kein Staatsdiener das Recht, um Pensionierung zu bitten. Als Kleinstaat hatte Sachsen noch eigenes Maß und Gewicht; 1850 erhielt es eigene Briefmarken; die alten sächsischen Marken, die roten und grünen Dreier, sind noch heute eine Berühmtheit; ferner besaß es eigene Post und eigenes Geld; Louisdors und Augustusdors waren im Umlauf, man zahlte Honorare für Schriftsteller am Hoftheater noch mit Louisdors; eine große staatliche Bank gab es in Dresden nicht; der sächsische Staat hatte nur in Leipzig und Chemnitz eine Staatsbank; in Dresden befanden sich nur unbedeutende Zweigstellen.

Noch war das Gefühl der Zusammengehörigkeit zu einer großen Nation nicht erwacht; noch konnte man sich vom Militärdienst loskaufen und einen Ersatzmann stellen; noch sah man über die Grenzen des Kleinstaates nicht hinaus; noch trieb man, was für Sachsen ganz überflüssig war, unter dem Ministerium Beust auswärtige Politik. Man hatte einen preußischen, bayrischen, holländischen, französischen, schwedischen, sardinischen, portugiesischen, sizilianischen Gesandten in Dresden. Aber was am nötigsten gewesen wäre, der Zusammenhang mit den übrigen deutschen Ländern, fehlte: Hamburg, Hannover oder die freie Reichsstadt Frankfurt galten noch als Ausland. Die kräftige Naturhaftigkeit des Volkslebens, die man in süddeutschen Städten fand, war in Dresden, der Stadt des Hofes, nicht zu Hause; alles bewegte sich in altgewohnten Gleisen, ohne die Färbung der Poesie oder des Humors; das gesellschaftliche Leben trug einen ausgesprochen weiblichen Charakter. Nicht umsonst war Emil Devrient trotz seines Alters noch immer der gefeiertste Schauspieler in Dresden. In der Bevölkerung trat zwischen der männlichen und der weiblichen Bewohnerschaft ein gewisses Mißverhältnis hervor: in Gesellschaften und im Theater war das Verhältnis der Frauen zu den Männern vier zu eins, in Konzerten sogar zwanzig zu eins.

Zeitungen waren zahlreicher geworden, man begann sich an das Lesen von Zeitungen als an eine Notwendigkeit zu gewöhnen; neben dem Anzeiger gab es noch das Dresdner Journal, die Dresdner Nachrichten (gegründet 1856, die bald das Lieblingsblatt des richtigen Dresdners wurden) und die Konstitutionelle Zeitung. Litfaßsäulen auf städtischen Plätzen aufzustellen, wurde erst nach 1861 gestattet; es gäbe Zeitungen und Wirtschaften genug, hieß es, und eine Ausdehnung der Straßenpresse sei nicht zu empfehlen. . . .

Gebunden war das tägliche Leben. Hier einige Beispiele: Runde Hüte zu tragen war bis 1853 verboten; Konduitenlisten gab es bis 1861; bis 1862 wurde den Superintendenten vorgeschrieben, wie sie bei Hofe erscheinen sollten; charaktervolle Geistliche weigerten sich, der Vorschrift zu folgen; bis 1868 bestand in Sachsen die Schuldhaft für säumige Zahler; selbst Tichatscheck war einst — in vergangenen lustigen Zeiten! — wegen Schulden verhaftet worden, und ein Gerichtsdiener hatte ihn gelegentlich aus der Schuldhaft in das Opernhaus und von da in die Schuldhaft zurückgeleitet; erst 1869 entschied sich der Kirchenvorstand der Friedrichstädter Gemeinde auf Grund einer Eingabe des Protestantenvereins für Freigebung des Tragens von Brautkränzen und für Wegfall des Keuschheitsprädikats Junggeselle und Jungfrau. . . .

Gering war die Zahl der Vergnügungsorte; angestaunt wurde auf der Blumenstraße der 1859 errichtete Lüdeckesche Wintergarten mit seinen Camelien- und Rhododendronsträuchern; eine Florastatue erhob sich in den Gewächshäusern inmitten von Blumenrabatten; die 1876 errichtete Wintergarten- und Camelienstraße erinnern noch heute an vergangene Zeiten. Leichte Unterhaltungen gab es wenig; weder Kabarett noch Varieté noch andere Unterhaltungsstätten, die heute die Großstadt beherrschen; eine Erscheinung von größter Bedeutung: denn ganz anders als heute drängte sich um 1860 das Interesse auf Oper und Schauspiel zusammen, und das Hoftheater besaß geradezu ein Monopol auf künstlerische Darbietungen.

Eine Merkwürdigkeit für sich waren die volkstümlichen Aufführungen der Witwe Magnus auf der Gerbergasse (in Firma: Fahrenkamm und Witwe Magnus). Fünf Ngr. kostete der erste Platz, einen Ngr. kostete das sogenannte Liegeparkett für Kinder. Witwe Magnus gab mit Vorliebe das Schauerdrama: „Der geschundene Raubritter", das Publikum spielte mit und bereitete sich selbst das größte Vergnügen.

Kaffeehäuser, meist mit französischen Namen, gab es viele: Café Français, Café d'Angleterre, Café de l'Europe, Torniamenti (Terrasse), Trepp (Altmarkt), Conradi (Seegasse), dazu viele Kuchenbäckereien; besonders berühmt waren die Schweizer Kuchenbäcker. Die sächsische Küche war bei Fremden nicht gerade beliebt, dafür aber war Dresden damals und später eine Kuchenstadt. Am berühmtesten war das Café Français auf der Promenade an der Ecke Waisenhausstraße (dem neuen Rathaus gegenüber, heute Volkswohl). Im Café Français traf man die wenigen literarischen Größen, die Dresden damals besaß: Alexander von Sternberg, Hettner, Andree, Stolle, auch Karl Frenzel, der von 1854 bis 1863 hierherkam; hier trafen sich die Schauspieler in einer Glasveranda; hier fanden sich die Damenkränzchen zusammen, die mit Mund, Nadel und Schere arbeiteten und Süßigkeiten verzehrten. Nirgends wurde so viel musiziert — Dresden war ein „Pianopolis" — in den Konzerten wurde von den Damen gestrickt; das Stricken war für Dresden noch immer charakteristisch.

Die Damen trugen in den fünfziger Jahren, wie es die Mode vorschrieb, Krinolinen; aus Gründen der Schicklichkeit und des guten Geschmacks wurden 1858 die Damen des Hof-

theaters ersucht, fortan die Krinolinenröcke auf der Bühne zu meiden. Madame und Mademoiselle hatte man früher die Darsteller und Darstellerinnen auf den Zetteln genannt; jetzt ersetzte man diese Anrede durch Frau und Fräulein.

Aus kleinen und kleinsten Zügen ergibt sich am besten das Bild des Lebens der Stadt. Weithin hallte der Stundenschlag des Kreuzturms über die Stadt; in einem längst verschollenen Roman: La dame aux Perles hatte Dumas diese Stundenschläge als Merkwürdigkeit Dresdens erwähnt. Die Glocke des Kreuzturms schlug langsam und bedächtig; man konnte, wie man sagte, wenn es mittags 12 Uhr schlug, während dieser Zeit fast vom Postplatz bis zum Altmarkt gehen. In den 60er Jahren wurden die Stundenschläge allmählich schneller; Nachtwächter behüteten noch immer den Schlaf der Gerechten, doch ersetzte man die großen Signalhörner durch kleinere. ...

•

Noch immer war Dresden als Kunststadt Berlin überlegen; ein Berlin, wie wir es kennen, gab es 1860 noch nicht. Zeitgenossen schreiben, eine ruhig gesittete, bescheidene, von hoher Kultur erfüllte Bevölkerung wie die Dresdner wirke beglückend und beruhigend. ...

Alle Eigenschaften der Dresdner, die wir geschildert haben, spiegelten sich im Theater. Das Wesen der Scheinwelt des Theaters wird uns klar, nachdem wir das Wesen der Welt der Stadt erkannt haben. Das Theater war das Hauptinteresse des Dresdners. „Besonnener Idealismus": das war das Kennzeichen, das das Merkmal des Dresdner Theaters und seines Publikums bildete.

Ein Schönheitsglanz, der die Stadt umschwebte, ein ferner Nachklang Weimarischer Zeit, lag über den Aufführungen des Schauspiels; kräftigere, volkstümliche Züge fehlten. In einseitige Bewunderung für das damalige Theater darf man nicht verfallen; ein gewisser Schlendrian war oft nicht zu verkennen. Im allgemeinen hatte man eine Vorliebe für die bürgerlichen Schauspiele der Birch-Pfeiffer; doch noch war man erfüllt von unbeschreiblicher Verehrung für die Klassiker. Noch wurden die Stücke der Klassiker von Herzen begehrt; noch erschienen sie Jahr um Jahr auf dem Spielplan und wirkten immer neu. Eine gute schauspielerische Aufführung von Richard III., Othello, Hamlet, Egmont, Tasso, Wallenstein im Hoftheater war ein Ereignis; für Theateraufführungen hatten die Dresdner ungleich mehr Interesse als für politische Ereignisse. Emil Devrient in seiner alternden Schönheit, Maria Bayer in ihrer weichen österreichischen Anmut, Gustav Räder mit seiner derben Komik, Tichatscheck mit dem Silberklang seiner Stimme und die anderen Berühmtheiten der Oper und des Schauspiels wurden allgemein gefeiert; ihre Angelegenheiten, ihre Neigungen, ihre großen oder kleinen Zwistigkeiten und Händel wurden mit Eifer besprochen. Dabei war ein sensationelles Aufsehen, wie in England oder Amerika beim Auftreten eines einzelnen Künstlers, in Dresden fast unbekannt. Es war, wie die Zeitgenossen bezeugen, ein Interesse, das aus der Tiefe kam und das allen Schauspielern galt. Es gab Sekten von Theaterfreunden, die unerschütterlich am Hoftheater und seinen Künstlern festhielten. Man liebte das Theater um des Theaters willen. „Ich muß ins Theater", das war ein Wort, das man in Dresden oft hörte und das dem Trieb des Herzens entsprach. Ein schönes, harmonisches Leben, eng und gebunden in vieler Beziehung, aber erwärmt von Liebe zur Kunst und erwachsen aus den Tiefen der Seele.

Die Könige und die Kunst

Das erste Theater der Hauptstadt eines Landes, so hat man mit Recht gesagt, ist immer ein Ausdruck des Wesens seiner Regierung. Das zeigt sich in hohem Grad auch in Dresden; ja, von Dresden, von seiner Baukunst, seiner Musik, seinem Theater, seinem künstlerischen Gepräge muß man sagen, daß es geradezu ein Produkt seiner Kurfürsten und Könige war.

Im Reformationszeitalter war einst der Widerspruchsgeist der Dresdner sehr lebendig gewesen; gegen die Verschmelzung von Alt- und Neu-Dresden hatten sie sich lange gesträubt. Diese Selbständigkeit hatte sich in der späteren Zeit verloren; an „Hofton" war der Dresdner im 18. Jahrhundert kaum zu übertreffen. Fremde ohne Zahl, Franzosen, Polen und Italiener, strömten im 18. Jahrhundert in Dresden zusammen und beeinflußten naturgemäß den Charakter der Bevölkerung. August der Starke (als König von Polen August II.), der der Stadt den Charakter gab, den sie noch heute besitzt, war ein Kunstkönig ohnegleichen. Für die Verschönerung seiner Residenzstadt hegte er hochfliegende Pläne; Dresden sollte die Königstadt des Nordens werden; der Zwinger, das Japanische Palais stiegen empor; das Opernhaus am Zwinger war zwar im Äußern schmucklos, aber im Innern prächtig geschmückt; die Gassen und Plätze der inneren Stadt bedeckten sich mit stattlichen bürgerlichen Wohnbauten; die Frauenkirche George Bährs, geschaffen aus protestantischer Gläubigkeit, erwuchs durch die Tatkraft der Bevölkerung aus deutscher Bürgerlichkeit und Frömmigkeit und wurde mit ihrer herrlichen Kuppel später zum protestantischen Dom unserer Stadt; Pillnitz und Hubertusburg wurden neu geschaffen, Moritzburg umgebaut. Zur Ausführung seiner Pläne fand er erlesene Helfer: Pöppelmann, Longuelune und de Bodt als Architekten, Permoser als Plastiker, Karcher für die Gartenkunst, Dinglinger für die Goldschmiedekunst, Böttger für das Porzellan. Ein Unglück, daß August der Starke sich in zahllosen Unternehmungen zersplitterte, daß er sich in Plänen nie genug tat, und daß er das Interesse an angefangenen Dingen so schnell verlor. Das 1701 an der Nord- und Ostseite halb niedergebrannte Schloß blieb 16 Jahre in Trümmern liegen und wurde nur notdürftig wieder hergestellt; der Bau des Zwingers, 1710 begonnen, wurde 1722 für immer eingestellt. Dazu kam, daß August der Starke durch seine Bauten in Polen in Anspruch genommen wurde. In Warschau, seiner zweiten Hauptstadt, wuchsen unter seiner Regierung das Schloß an der Weichsel, das Sächsische Palais, das Blaue Palais, zahlreiche Gärten und Lusthäuser empor; die Kräfte Sachsens wurden für die Unternehmungen in Polen verzehrt.

August der Starke war im Grunde seines Wesens kein Politiker, sondern eine Künstlernatur; aber er erkannte in den letzten Jahren seiner Regierung, daß ein Kampf in großem Maßstab entstehen würde, wenn Karl VI., der Habsburger, ohne männliche Erben die Augen schließen und der Streit um die östreichische Erbschaft beginnen werde. Hierfür Sachsen zu rüsten, die Erbansprüche seines Sohnes, der eine östreichische Prinzessin geheiratet hatte, zu sichern, war das Streben seiner letzten Regierungsjahre. Er hob die Wehrkraft Sachsens, vermehrte das Heer auf 30 000 wohlausgebildete Mann und rüstete den Staat für die Wechselfälle der Zukunft. Doch seit 1726 sank die einst so herkulische Kraft des Königs; die Zuckerkrankheit, an der er litt, schritt bei ihm fort; die ärztliche Kunst der Zeit vermochte ihm nicht zu helfen; die letzten künstlerischen und politischen Pläne, die ihm vorschwebten, konnte er nicht ausführen. In einem Brief an seinen Sohn und Nachfolger hinter-

ließ August seine letztwilligen Verfügungen über die Verschönerung der Hauptstadt; der junge Pöppelmann, schrieb er, habe die Pläne der Bauten.

Doch der Sohn, der ihm folgte, war eine ganz andere Natur. Der Vater — August II. — war ein weltoffener Charakter gewesen, eine renaissancehafte Natur, ein Temperamentsmensch, ein Schöpfergeist, der sich niemals Genüge tat. Der Sohn, August III., war eine schlaffe, bigotte, tatlose Natur. Er war für Malerei und Musik begeistert, er liebte die pomphafte Messe und die glänzende Oper, er war ein Kunstkenner von feinstem Geschmack, aber er besaß nicht den weiten Blick seines Vaters; er interessierte sich nur für künstlerische Dinge. Nichts bezeichnender als die Begegnung, die Friedrich II. 1742 mit August III. hatte. König Friedrich kam mit seinem Bruder, dem Prinzen Heinrich, nach Dresden und nahm in den glanzvollen Gastzimmern im Stallgebäude am Jüdenhof Wohnung. Es handelte sich bei der Zusammenkunft um die Beihilfe Sachsens beim Feldzug Friedrichs in Mähren. Von preußischer Seite waren König Friedrich und Prinz Heinrich anwesend, von sächsischer Seite Graf Brühl, Graf Rutowsky und der Chevalier de Saxe. König August kam zur Konferenz später als die Minister und sagte zu allem gelangweilt ja. Brühl teilte ihm schließlich mit, daß die Oper anfange, und hätte es ein Königreich gegolten, schreibt Friedrich, der König von Polen wäre nicht zu halten gewesen. Er ließ die Konferenz im Stich und ging in die Oper. Am anderen Morgen verließ Friedrich die Stadt; die Mitwirkung Sachsens an dem Feldzug in Mähren war beschlossen, und Tausende von sächsischen Soldaten verbluteten nutzlos auf den mährischen Schlachtfeldern.

Zu einer Ausführung der künstlerischen Pläne, die August der Starke dem Sohn ans Herz gelegt hatte, kam es nicht. Nur ein einziges großes Bauwerk, die Katholische Hofkirche, ließ August III. von 1739—1756 in glanzvollem römischem Barock durch Chiaveri errichten. Die Ausgestaltung des Porzellanschlosses, des Japanischen Palais, das August der Starke zu einer einzig dastehenden Sammlung erheben wollte, ließ der Nachfolger liegen; die Schulden des Landes stiegen; das Heer verfiel; in seiner Lage zwischen Preußen und Östreich wurde Sachsen in den Kampf zwischen beiden Mächten hineingerissen. Furchtbar war der Siebenjährige Krieg in seinen Folgen für Sachsen; 90 000 Einwohner verloren das Leben; der Wohlstand des Landes wurde auf Jahre vernichtet; Dresden durch die Beschießung 1760 fast in einen Trümmerhaufen verwandelt.

Der Friedensschluß 1763 und der bald darauf folgende Tod Augusts III. wurde der entscheidende Wendepunkt. Kurfürst Friedrich Christian regierte zu kurz, um eine Änderung herbeizuführen; der Administrator Prinz Xaver bahnte die Besserung der Zustände an; derjenige aber, der Sachsen aus der tiefsten Erschöpfung, aus dem Unglück des Zusammenbruchs durch Sparsamkeit, Arbeitsamkeit und Pflichttreue herausführte, war der Kurfürst und spätere König Friedrich August der Gerechte. Er war ein Landesvater alten Stils; ihm fehlten alle genialen Züge, aber er war von höchster Pflichttreue. Streng und ernst blickt sein Bild uns an. Seine Jugend war freudlos, sein Wesen nüchtern; an seinen Vorgängern August II. und August III. hatte er die Gefahren der Willkür und der schrankenlosen Verherrlichung der Kunst erkannt. Friedrich August der Gerechte führte das Staatswesen auf äußerste Sparsamkeit zurück. Er war gewissenhaft und von bestem Willen erfüllt; sein Verhängnis, schließlich seine Tragik war, daß ihm politisches Verständnis für größere Zusammenhänge fehlte. Allen weltlichen Vergnügungen war er schon in jungen Jahren abgeneigt; vom Volke hielt er sich völlig abgeschlossen, nur der Adel bildete seine Umgebung.

Die Adligen wurden von ihm bevorzugt; selbst wenn Adlige gerichtlich verurteilt wurden, ließ Friedrich August meist Gnade walten. „Wie auf einem unzugänglichen Felsenschloß, das vom Meer umflossen ist, lebte König Friedrich August", schreibt Bärenhorst, der natürliche Sohn des alten Dessauers. Nie ging Friedrich August in Dresden zu Fuß; stets bediente er sich in der Stadt des Wagens oder der Sänfte; das Denkmal seines Ahnherrn, des Kurfürsten Moritz, sah er niemals, da er hundert Schritt in den Anlagen hätte gehen müssen. Eine Menagerie mit einem Panther, einem Löwen, einem Geier, einer Riesenschlange kam nach Dresden; doch der Kurfürst ging nicht hin, die Tiere mußten zu ihm in den großen Schloßhof gebracht werden. Im Residenzschloß sprach er mit keinem Offizier, der nicht wenigstens Oberstenrang besaß; vom Schauspieler Christ, der ihm im Theater ein „fußfälligstes" Gesuch wegen Erhöhung seiner Pension vortrug, wissen wir, daß der Kurfürst mit Schauspielern nie direkt, sondern nur durch den Mund des Generaldirektors sprach.

Umhegt war er von der strengsten Etikette. Im Theater durfte in der Mitte einer Vorstellung der Vorhang nicht heruntergelassen werden, denn es wäre gegen den Respekt gewesen, vor den Augen des regierenden Herrn den Vorhang fallen zu lassen. 1793 war dem Geheimen Rate der Entwurf einer neuen Hofrangordnung vorgelegt worden, der 126 Klassen enthielt, doch bis 1808 liegen blieb. Die Schreib- und Rechenmeister standen in der 111., die Kaufmannsdiener in der 112., die Stadtpfeifer in der 117. Klasse. Streng hielt Friedrich August am Alten fest. Den Kaiser Alexander I. von Rußland empfing er 1804 genau auf derselben Treppenstufe, auf der August der Starke vor einem Jahrhundert Peter den Großen empfangen hatte; Friedrich August hätte geglaubt, seiner Würde etwas zu vergeben, wenn er anders gehandelt hätte. Am Hof gab es Angestellte der seltsamsten Art. Genau, aber höchst umständlich war die Rechnungsführung des Hofes. Ein Fasan, ein Hase erschien z. B. vierundzwanzigmal in der Rechnung, ehe er gebraten auf die Tafel des Fürsten kam. Wie die Planeten um die Sonne, so bewegte sich das Hofleben nach unabänderlichen Gesetzen um die Person des Monarchen. Streng hielt Friedrich August auf Erfüllung der kirchlichen Pflichten; in seinem Leben war alles geregelt: Arbeit, Andacht, Gebet, Jagd, Spazierenfahren, Theatergehen, alles hatte seine bestimmten Stunden und wiederholte sich Jahr für Jahr pünktlich in der festgesetzten Weise. In einem Hinterzimmer des Schlosses, mit dunkelgrünem Moiree tapeziert, pflegte Friedrich August Tag für Tag zu arbeiten; er war von unermüdlicher Pflichttreue und Arbeitskraft; sein Privatleben war von untadelhafter Reinheit; Liebesverhältnisse wurden bei Hofe nicht geduldet. Heiter war er nur an Jagdtagen oder wenn er fern von dem Zeremoniell der Residenz war. Auf der Maillebahn in Pillnitz, dem heitern Sommersitz, ergötzte er sich in jungen Jahren am Ballspiel; der Kurfürst führte die eine Partei, sein Bruder Prinz Anton die andere. Im Karussellgebäude im Pillnitzer Schloßpark (heute Mittelgebäude der Orangerie) war eine kleine Bühne errichtet, wo die Prinzen und Prinzessinnen vor der Hofgesellschaft spielten; die Dorfbevölkerung von Pillnitz durfte hier zusehen; doch nur selten erschien der Monarch. Seine Lieblingsbeschäftigungen waren Musik, Botanik, Insektenkunde, Drechseln und Gärtnerei. Friedrich August war musikalisch und komponierte selbst, doch spielte er nur hinter geschlossenen Türen Klavier; damit niemand seine Kompositionen erkennen sollte, ließ er sie vom Hofkapellmeister Schuster abschreiben. Seine Vorliebe galt der opera buffa, der heiteren Oper italienischen Stils. Oper, Kirchenmusik und Gesangskunst waren italianisiert; Italienisch war beinahe Hofsprache; das höfliche, feine, geschmeidige, nie die Form verletzende Gebaren der Italiener entsprach dem sächsischen Wesen. Täglich ging der

Kurfürst in Friedenszeiten im Winter ins Theater — nur sonntags, freitags und an Fasttagen nicht — in das alte kleine häßliche Komödienhaus, das wir früher beschrieben haben. Mit dem Monarchen mußten aus Gründen des Hofzeremoniells alle Prinzen und Prinzessinnen jeden Abend ins Theater gehen. Sie langweilten sich bis zum Sterben. In den jungen Prinzen Friedrich und Johann, den Neffen des Königs, wurde durch die erzwungenen Theaterbesuche geradezu ein Widerwille gegen das Theater großgezogen, wie es König Friedrich August II. Wagner gegenüber erwähnt hat. Als eine Prinzessin einmal wieder in Hoffnung war und deshalb nicht in der Öffentlichkeit erscheinen durfte, sagte die jüngere Schwester: „Ich möchte auch verheiratet sein, damit ich nicht immer ins Theater gehen müßte."

Die Lebensgewohnheiten am Hof wirkten auch auf das Volk. Wie durch eine Kluft waren Hofadel und bürgerliche Beamte getrennt. Hofadel, Kaufmannschaft und Handwerkerstand lebten isoliert; die Hofkreise und die adligen Beamten verkehrten in der Ressource, die höheren Beamten bürgerlichen Standes in der Harmonie; die sonstigen Angestellten im Kaufmannsverein; die Sucht, sich abzusondern, hatte im höfischen Geist seinen Ursprung.

Für die Kunst — außer der opera buffa und der italienischen Musik — tat der Kurfürst wenig; ein baufreudiger Monarch war er nicht; Sparsamkeit und Nüchternheit war das Gesetz seines Lebens. Nicht für die Kunst, doch für das Land war seine sparsame Wirtschaft ein unendlicher Segen; die Wunden der Vergangenheit heilten; in der langen Friedenszeit blühte das Land wirtschaftlich auf; in Welthändel mischte sich Friedrich August nicht; von nationalen Gedanken hielt er sich vollkommen fern; das politische Leben erstarrte; es wurde schließlich ein Verhängnis, daß ein braver, biederer, wohlmeinender, aber pedantischer und schwerfälliger Monarch wie Friedrich August die Regierung führte, als die stürmevollen Zeiten der napoleonischen Kriege nahten.

•

Ursprünglich hatte Sachsen 1806 an der Seite Preußens gegen Napoleon gekämpft; bei Saalfeld war Prinz Louis Ferdinand von Preußen an der Spitze sächsischer Schwadronen gefallen; unter dem Schutz eines sächsischen Regiments hatte sich der preußische Oberbefehlshaber Fürst Hohenlohe aus der Schlacht bei Jena gerettet; doch bald nachher hatte Sachsen ein enges Bündnis mit Frankreich geschlossen. Sachsen wurde zum Königreich erhoben; sein äußeres Ansehen stieg, aber es war kein glücklicher Schritt; Graf Marcolini, der Oberkammerherr, Oberstallmeister und Direktor der Meißner Porzellanfabrik, ein Jugendfreund Friedrich Augusts, ein kleiner, schwarzer, gewinnsüchtiger Italiener, der sich etwas herausnehmen durfte, sagte zu dem neuen König: „Sie waren einst ein Kurfürst in Hermelin, Sie werden ein König in Damast sein." Im Winter 1809 unternahm Friedrich August auf Einladung Napoleons eine Reise nach Paris. Um seiner Würde als König nichts zu vergeben, reiste er mit ungeheurem Gefolge; in Paris wohnte er in dem prachtvollen Palais Elysée; doch bezeichnend genug ließ Friedrich August alle Bilder, die nackte mythologische Szenen zeigten, verdecken. Napoleon ehrte ihn sehr; „le roi de Saxe, le bon papa" nannte er ihn.

•

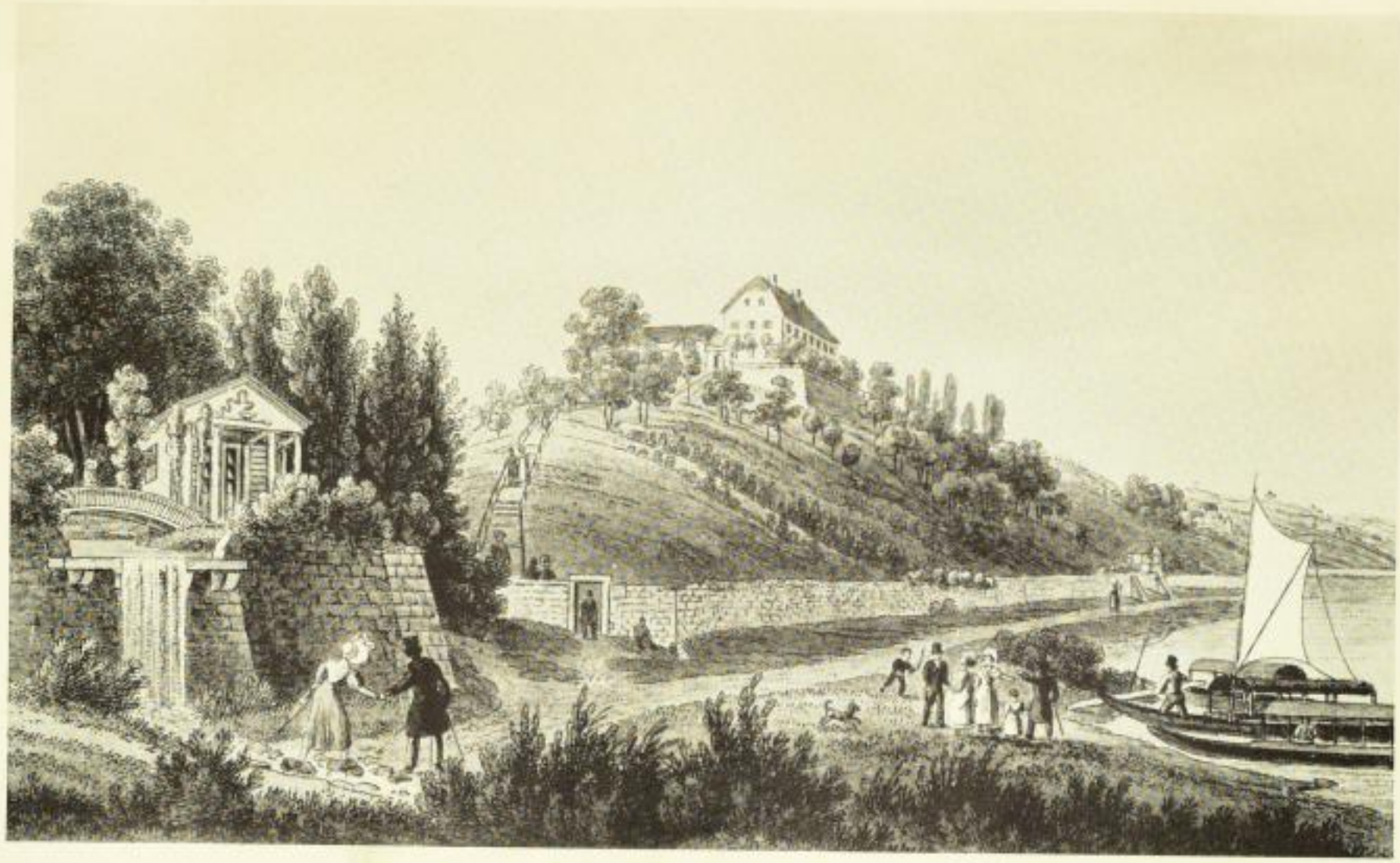
Durch die Ereignisse wurde Sachsen unwiderstehlich in den Strudel der napoleonischen Kriege gerissen; die Drangsale Sachsens in der Kriegszeit, die Einquartierungen, die Leiden Dresdens waren unermeßlich. Über das Verhalten der Bevölkerung, über die grauenvollen

Bilder des Elends haben E. T. A. Hoffmann, Gerhard von Kügelgen, Nieritz, Vieth, Ludwig Richter u. a. berichtet.

Die Versuche Friedrich Augusts, sich im Jahre 1813 von Napoleon zu lösen, waren umsonst; Preußen und Rußland hatten sich im Vertrag von Kalisch auf Kosten Sachsens verständigt: Sachsen sollte den Ausgleich bilden, wenn Preußen auf seine polnischen Provinzen verzichtete; Friedrich August kannte den Vertrag; ein Anschluß an Preußen und Rußland war unmöglich; fast wie einen Gefangenen führte Napoleon seinen Verbündeten 1813 nach Leipzig ...

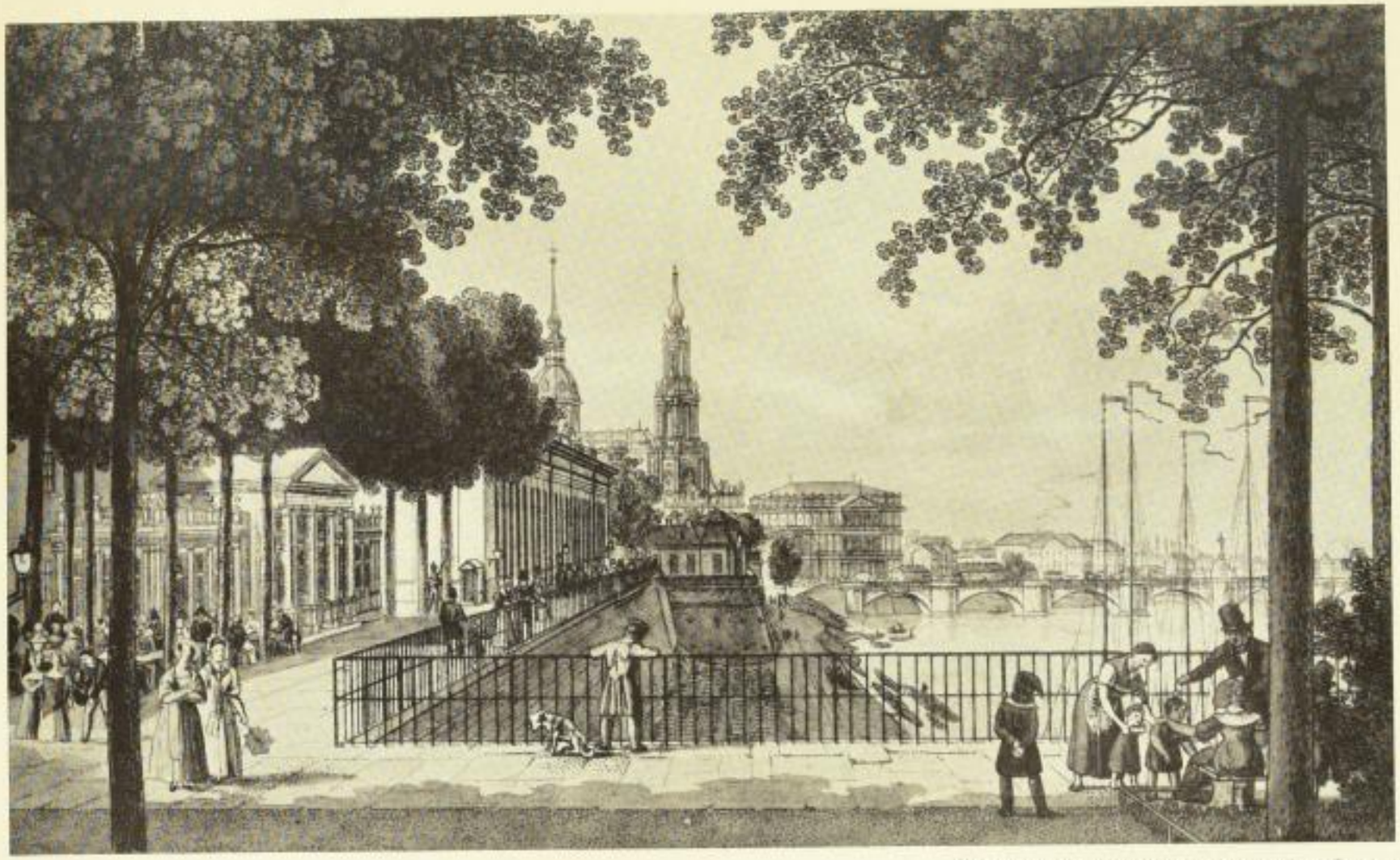
Aus den noch ungedruckten Denkwürdigkeiten des Kammerherrn von Dziembowsky („Friedrich August als Fürst und Mensch") erfahren wir Einzelheiten über diese Schicksalsstunden. In letzter Stunde, während der Schlacht bei Leipzig, hätte Friedrich August, gewarnt von Hauptmann Aster, der vom Turm der Pleißenburg das Anrücken Bernadottes beobachtete, den Übergang zu den Verbündeten vollziehen können. Auch Kaiser Franz von Östreich, sein Verwandter, bot ihm hilfreich die Hand. Aber treu dem gegebenen Wort, wies Friedrich August die angebotene Hilfe ab. Die Folge war die Gefangennahme des Königs. Unter russischer Bedeckung wurde er in die Gefangenschaft nach Berlin und Friedrichsfelde geführt. Das Land wurde geteilt; Sachsen verlor mehr als die Hälfte seines Gebietes (367 Quadratmeilen), zwei Fünftel seiner Einwohner (864 000) und zwei Drittel seiner Einkünfte; von 1813—1814 hatte Sachsen im Krieg allein 27 292 469 Taler Kriegsgelder zahlen müssen. 1815 kehrte der König zurück, von Jubel begrüßt; das Land behielt zwar, äußerlich betrachtet, seine Selbständigkeit, aber Sachsen war seit der Teilung ein Kleinstaat geworden mit allen Schwächen eines solchen. Noch 12 Jahre regierte der König. Zwischen Landesvater und Landeskindern herrschte ein patriarchalisches Verhältnis. „Ruhe, nur Ruhe", war das, was der Bürger nach den Drangsalen des Krieges, nach den Jahren der Fremdherrschaft ersehnte, und das landesväterliche Regiment Friedrich Augusts gewährte dem Land diese Ruhe. Das unter der russischen Verwaltung vom Fürsten Repnin geschaffene Staatstheater wurde nach Rückkehr des Königs in ein Hoftheater verwandelt und streng nach den Grundsätzen eines solchen geführt. Friedrich Augusts größte kulturelle Tat war, daß er 1817 auf Betreiben des Generaldirektors von Vitzthum, wenn auch unter Widerstreben, eine deutsche Oper in Dresden unter Carl Maria von Weber gründete; die Vorliebe des Königs blieb freilich der opera buffa erhalten. Im Jahr 1827 begann die Gesundheit des Königs zu wanken; bisher war er niemals einen Tag krank gewesen. Ein Siebenundsiebzigjähriger, starb er am 5. Mai 1827. Noch im Tod beschäftigte ihn der Gedanke an Napoleon; das letzte Wort, das man von ihm vernahm, war Napoleon. Ein ehrwürdiges Königsbild, trotz seiner Irrtümer denkwürdig in der Geschichte Sachsens, sank mit ihm dahin.

Unter König Anton, der als Zweiundsiebzigjähriger dem Bruder folgte — er hatte die Regierung nur übernommen, weil er glaubte, es dem Gedanken der Legitimität und der katholischen Kirche schuldig zu sein — blieb zunächst alles, wie es war. Auch ins Theater ging König Anton, wie sein heimgegangener Bruder, fast Abend für Abend. Nach seiner Gewohnheit pflegte König Anton im Theater oft laut mit sich zu reden. Als er eines Abends in einer Aufführung des Hamlet etwas laut mit sich selber sprach und man „Pst, Pst" rief, sagte er gemütlich: „Nu, man wird doch noch reden dürfen!" Doch die Zeit des patriarchalischen Königtums war vorüber; 1831 bekam Sachsen eine Verfassung und damit die Grundlage eines politischen Lebens; die gemütliche patriarchalische Zeit war vorüber; 1833 trat Sachsen dem



Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

E. A. Richter, Die „Saloppe", beliebtes Ausflugsziel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts



Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

E. A. Richter, Aussicht vom Brühlschen Garten gegen Abend mit dem Café Torniamenti, dem Brühlschen Saale und Rietschels Atelier

Deutschen Zollverein bei; Staatsmänner wie Lindenau, Könneritz, Georg von Carlowitz standen im besten Sinn einer freieren staatsbürgerlichen Gesinnung an der Spitze der Regierung. Die Vorherrschaft des Adels und des Hofes schwand, das schwergebeugte Selbstbewußtsein der Bürger begann sich zu heben.

•

Der wirkliche Wandel in den Zuständen kam erst mit der Thronbesteigung Friedrich Augusts II. im Jahr 1836. Seine Regierungszeit war, was Kunst und Wissenschaft betrifft, die Blütezeit des Wettinischen Königtums. Friedrich August II., der liebenswürdigste der Albertiner, war gebildet, human und voll Adel der Gesinnung. Er war nicht, wie seine Vorgänger, in den engen Grenzen seiner Heimat befangen; Bürgerliche wurden Minister; er ging mit Vorliebe im täglichen Leben in bürgerlicher Kleidung; sein Blick in die Welt war erschlossen; er kannte England, Frankreich und Italien; er sammelte Kupferstiche; er liebte im Gegensatz zu seinen Vorgängern deutsche Musik und Kunst; er bewunderte Gluck; er war für ästhetische Eindrücke empfänglich. Im Hofleben verschwand das Zeremonienwesen Friedrich Augusts I., die gutmütige Einfalt und Bigotterie König Antons; geistige Interessen drangen in die Tagesordnung des Hofes. Schloß Pillnitz, wo die Königsfamilie in idyllischer Einfachheit lebte, die Felsenburg Weesenstein im Müglitztal, wo Prinz Johann, der Bruder des Königs, im Sommer seine Studien trieb, die Weinbergsvilla in Wachwitz, wo Friedrich August seinen Sommersitz eingerichtet hatte, wurden Stätten einer geistbelebten Hofhaltung. Vermählt war der König mit Maria, einer bayrischen Prinzessin, die frische, lebendige Art nach Dresden brachte.

Noch pochten die politischen Zeitfragen nicht an die Pforten der Königsschlösser. Einig und harmonisch lebten König und Volk; das Verhältnis zwischen beiden war noch von persönlicher Liebe erfüllt, das Vertrauen zwischen beiden war unbegrenzt. Nach Jahren der Dürftigkeit waren bessere Zeiten gekommen, die Kräfte des Staates erholten sich, für die Errichtung von künstlerischen Bauten wurden größere Mittel flüssig. Zwar fehlten in Sachsen die reichen Geldmittel und die Phantasiekräfte Friedrich Wilhelms IV. von Preußen, der in Berlin und Potsdam große Bauten errichtete; es fehlte in Sachsen, wo alles beschränkter und gemäßigter war, das Feuer König Ludwigs I. von Bayern, der München zur großen Kunststadt Deutschlands erhob und aus Privatmitteln in 23 Jahren gegen 27 Millionen für Kunstzwecke aufwendete. In Sachsen war das Königshaus arm; durch die Verfassung von 1831 war dem König die Verfügung über die Staatsgelder genommen; der König war auf die Zivilliste beschränkt; von den Aufgaben der Kunst fiel ihm nur die Erhaltung des Theaters zu, aber in bescheidenem Maß regte sich doch ein neues Mäzenatentum.

Das Erwachen des künstlerischen Lebens in Dresden nach langer Erstarrung ist eins der fesselndsten Bilder. Das wichtigste Ereignis war, daß die Kunstsammlungen, die einst die Prachtliebe der Fürsten geschaffen, aus der Verwaltung des Hofes in die des Staates übergingen. Das war schon unter der Regierung König Antons 1828 geschehen. Solange die Sammlungen unter höfischer Verwaltung gestanden, waren sie fast unzugänglich gewesen. Der Eintritt in die Gemäldegalerie außerhalb der gewöhnlichen Besuchszeiten hatte einen Dukaten gekostet. Jetzt öffneten die Sammlungen ihre Pforten, jetzt sah man den vollen Reichtum der Galerie, die im alten Stallhofgebäude aufgestellt war; die Rüstkammer wurde aus der Engigkeit eines höfischen Gebäudes auf der Schössergasse in die luftigen Hallen des Zwingers

gebracht; die Antiken wurden in die Säle des Erdgeschosses des Japanischen Palais überführt, die Wände der Antikensammlung wurden von Semper mit reizvollen architektonischen Zeichnungen geschmückt. Gleichzeitig begann sich mit der Gründung des Sächsischen Kunstvereins durch Quandt zum erstenmal auch die bürgerliche Kunstpflege zu regen. Johann Gottlieb von Quandt (geb. 1787 in Leipzig) war der belebende Kunstgeist, der, ohne eine amtliche Stellung zu bekleiden, das künstlerische Schaffen in Dresden aufs stärkste beeinflußt hat. Er war der erste, der in Dresden nur Werke lebender Maler (C. D. Friedrich, Ludwig Richter, Schnorr von Carolsfeld, Overbeck u. a.) sammelte, was damals etwas Ungewöhnliches war. Zu Goethe und den Weimarer Kunstkreisen stellte er die Verbindung her. In einem Doppelhaus auf der Großen Klostergasse (heute Nr. 4) stellte er in prächtigen Räumen seine Sammlungen zur öffentlichen Schau. Einmal in der Woche, an den sogenannten artistischen Abenden, kamen hier die Maler, Bildhauer und Architekten Dresdens zusammen. Eine Linde, vom Sammlerkreis gepflanzt, erinnert am Königsufer noch heute an sein Wirken. Die größte Tat Quandts war die Gründung des Sächsischen Kunstvereins 1828. Durch mehr als ein Jahrhundert hat der Kunstverein segensreich gewirkt und Generationen von Künstlern unterstützt; von den vielen Verdiensten des Kunstvereins sei nur erwähnt, daß der Kunstverein durch seine Ankäufe jahrelang hindurch Männern wie C. D. Friedrich und Ludwig Richter das Schaffen ermöglicht hat. Gemeinsam mit dem Kultusminister von Lindenau belebte Quandt das völlig ins Stocken geratene künstlerische Leben in Dresden. Das alte Ständehaus auf der Landhausgasse (heute Kreishauptmannschaft) und die Kreuzkirche waren die einzigen größeren Gebäude, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entstanden. Noch schlimmer war es mit der Plastik. Seit Matielli, der Italiener, 1756 die prachtvollen Heiligenstatuen an der Katholischen Hofkirche geschaffen, war bis zur Errichtung von Rietschels Königsstatue im Zwinger 1843 in Dresden kein plastisches Werk von Bedeutung mehr entstanden; fast 70 Jahre hatte die Entwicklung Dresdens bis auf die erwähnten Ausnahmen gestockt.

•

Da kam unter Friedrich August II. ein völliger Wandel; die Akademie wurde umgestaltet, zahlreiche Künstler berufen. Der Bildhauer Ernst Rietschel war der Erste, der hierher kam. 1804 wurde er in Pulsnitz als Sohn eines armen Handschuhmachers geboren. Durch bitterste Not hatte er sich gekämpft; bei Rauch in Berlin hatte er seine Ausbildung erhalten. Er reformierte die Bildhauerklassen der Akademie; von der Königsstatue für Friedrich August den Gerechten bis zur Lutherstatue schuf er eine Reihe hervorragender Werke; mit den Kräften des Gemütes durchdrang er das künstlerische Leben; die Entbehrungen der Jugend hatten seine Gesundheit geschwächt; eine leise Wehmut schien ihn zu umschweben, doch mit der Kraft eines hohen sittlichen Willens hielt sich der stille, bescheidene Meister aufrecht; eine Bildhauerschule erblühte, die ihren Ruhm weit über die Grenzen Dresdens verbreitete.

Zwei Jahre später als Rietschel wurde Semper an die Bauschule berufen, dessen wir später ausführlich gedenken. Neben Schinkel war er der erste Baumeister seiner Zeit; er wurde der Neuschöpfer Dresdens, der Vollender des Werks, das August II. und August III. in der Königstadt hinterlassen hatten. Ein neues Theater, das schönste seiner Zeit, stieg aus dem Gewirr eines vernachlässigten Platzes empor; eine neues Museum schloß den Zwingerhof; Paläste und Palastvillen entstanden auf der Bürgerwiese und anderswo, und endlich streifte Dresden, wo sich die erlesensten Geister Europas versammelten, in seiner äußeren Erscheinung

die kleinbürgerliche Enge und Beschränktheit ab. Semper war streitbar, temperamentvoll, voll Widerspruchgeists, ein Element der Gärung, doch ein Träger höchsten Strebens.

Wieder zwei Jahre später kam ein anderer Künstler nach Dresden: Ludwig Richter. In der großen italienischen Landschaftskunst hatte er ursprünglich sein Heil gesucht; in der Böhmischen Schweiz, am Ufer der Elbe, am Schreckenstein, war ihm die Schönheit der deutschen Landschaft aufgegangen; von der großen Natur wendete er sich der kleinen zu; in Holzschnitt und Aquarell führte er das Kleinleben der deutschen Familie vor. „Nicht unter Lilien und Rosen stieg ich", wie er schreibt, „zu den Gipfeln des Parnaß empor; meine Kunst erblühte an den Wegrändern und Hängen, an den Hecken und Wiesen." Eine unendlich liebenswürdige, harmonische, friedvolle Persönlichkeit, erlangte Richter eine Volkstümlichkeit, die ihn zum beliebtesten Künstler Dresdens machte; der Raum, der ihm im Stadtmuseum geweiht ist, ist ein Heiligtum, das man mit Ehrfurcht betritt.

Bald nach Ludwig Richter kam Julius Hübner als Direktor der Gemäldegalerie und Professor an der Kunstakademie nach Dresden; für das neue Sempersche Hoftheater schuf er einen viel bewunderten Theatervorhang, der nach einer Dichtung Tiecks den Triumphzug der Romanze darstellte. Als Plastiker kam Hähnel 1838 nach Dresden. Für das Theater, für das Museum schuf er zahlreiche Statuen und Reliefs; mit Rietschel wurde er der Führer der Dresdner Bildhauerschule; glatt und elegant in den Formen seiner Werke, war Hähnel der Meister klassischer Epigonenkunst. Von München wurde der Maler Schnorr von Carolsfeld 1846 nach Dresden berufen. Er war 10 Jahre älter als Rietschel; einäugig, war er bei seinem Erscheinen in Dresden nicht mehr imstande, große Gemälde zu schaffen, doch er war der Meister der Kartonkunst. In seiner Bilderbibel, die er in Dresden vollendete, mit ihren renaissancehaften Zeichnungen schuf er ein Werk, das zwar nicht auf die wirklichen Trachten zurückging, aber die Darstellung religiöser Gestalten auf Jahrzehnte bestimmte.

•

Auch in die Literatur kam in dieser Zeit ein Wandel. Die alten Größen des Dresdner literarischen Lebens, Tiedge, Maltitz, Nostitz, Förster, Kind, Böttiger, starben um 1840 in rascher Folge. Die Frühlingswelle, die die Stadt durchdrang, trug auch im literarischen und geistigen Leben frische Kräfte heran. Magnetisch zog es die Männer der Kunst und Wissenschaft in den vierziger Jahren nach Dresden. Eine geistige Blüte begann, wie sie Dresden nur einmal, in der Zeit der Frühromantik um 1800, erlebt hatte. „Weimar hatte ein Menschenalter, von 1775—1815, die Führung besessen; Berlin hatte nach dem glanzvollen Aufschwung der Befreiungskriege die Führung ergriffen; Dresden trat um 1840 in der Reihenfolge der deutschen Städte die Erbschaft an." Julius Mosen war der erste Dichter, der 1834 hierher kam. Eine Straße ist noch heute nach seinem Namen genannt. Mutig und feurig stellte er sich dem Treiben der alten Abendzeitungspoeten entgegen. 1839 erschien sein erstes Drama: Otto III.; 1841 sein zweites, Die Bräute von Florenz. Wie ein Bild aus biedermeierlich-romantischer Zeit mutet uns die Geschichte dieser Aufführung an. Zwei Tage nach der Premiere feierte der Dichter Hochzeit mit der Geliebten seiner Jugend. Mosen wohnte damals weit vor den Toren der Stadt, in Strehlen; in einer Sänfte getragen, kam die Braut in seine Wohnung; auf einem weißen Rehfell kniete Mosen nieder und schwur ihr ewige Treue. Am Tage nach der Hochzeit wurde im Hoftheater die Aufführung seines Stückes wiederholt; König und Königin waren im Theater; aller Augen waren auf das junge Paar gerichtet; Mosen stand auf der

Höhe seines Dichterruhms. Im Obstgarten in Strehlen, in seiner Stadtwohnung auf der engen Rosmaringasse sammelte sich um Mosen ein Kreis junger Künstler und Gelehrter: Arnold Ruge, Hermann Köchly, Gottfried Semper, der Schauspieler Ferdinand Heckscher; Uhland, Geibel, Herwegh, Hoffmann von Fallersleben erschienen zu Besuch in diesem Kreis; auch Michael Bakunin, der Sturmvogel der Revolution, verkehrte hier. Mosens Streben, der deutsche Shakespeare zu werden, erwies sich als vergeblich. Er, der zur Lyrik und zur erzählenden Dichtung geschaffen war, scheiterte als Dramatiker. Wohl erschien Drama um Drama im Hoftheater, doch schon nach 2—3 Aufführungen verschwanden die Stücke; kein Drama hat sich bis heute erhalten. 1844 verließ Mosen Dresden. „Dresden paßt nicht zu mir", sagte er, „und ich nicht zu ihm." Er ging als Dramaturg nach Oldenburg, wo er nach langem Leiden 1867 starb.

Das junge literarische Leben, das mit Mosen begonnen hatte, ging weiter. Robert Reinick, der Maler und Dichter, schuf sich 1841 ein von Blumen und Liedern erfülltes Heim auf der Halbegasse; der Lyriker Julius Hammer, der Bruder des Tiermalers Guido Hammer, ließ sich 1845 hier nieder; Alfred Meißner dichtete sein Epos Ziska; Eichendorff, Uhland, Herwegh, Prutz und Kinkel weilten vorübergehend hier, der junge Geibel entzückte durch seine poetische Erscheinung; Gräfin Hahn-Hahn ließ sich hier zu längerem Aufenthalt nieder; Theodor Fontane „konditionierte" als Apotheker in der Salomonisapotheke; Arnold Ruge und Julius Fröbel schlugen ihr Heim hier auf; der junge Weltreisende Friedrich Gerstäcker schrieb Erzählungen vom Mississippi; Karl Gutzkow wurde in Dresden Dramaturg; Laube, der Verfasser der Karlsschüler, kam wiederholt nach Dresden, Gustav Freytag lebte 1847/48 hier; nüchtern und praktisch, wie er war, gründete er einen Bildungsverein für Handwerker; Otto Ludwig kam wiederholt nach Dresden und gewann an den Schauspieler Eduard Devrient Anschluß, doch gehört sein Wirken einer späteren Zeit an; Friedrich Hebbel war zu vorübergehendem Aufenthalt in Dresden; Robert Schumann kam mit seiner Gattin Clara 1845 hierher; Genoveva und Manfred, seine größten dramatischen Schöpfungen, entstanden; ein Liederfrühling grünte empor; doch 1849 schied er von Dresden; Emil und Eduard Devrient, Maria Bayer und Franziska Berg waren im Schauspiel, Wilhelmine Schröder-Devrient und Tichatscheck in der Oper die führenden Talente; Richard Wagner, der künstlerische Genius des Jahrhunderts, gab seit 1843 der Oper einen Aufschwung, wie ihn Dresden seit Weber nicht wieder erlebt hatte.

So war die schönste Zeit für Dresden gekommen; Malerei und Plastik, Architektur und Musik blühten auf; König Friedrich August II. war dem künstlerischen Leben von Herzen zugetan; seine liebste Erholung fand er in der Botanik und im Sammeln von Kupferstichen. „Heut nichts von Politik", war sein Lieblingswort, wenn er von Geschäften nichts hören wollte. Die Liebenswürdigkeit seines Wesens schloß ihm die Herzen auf; erst in späteren Jahren wurde er einer nüchternen Anschauung zugänglich und das bescheidene Mäzenatentum erlosch.

⊛

Dann kam die Sturmzeit des Jahres 1849. Die sonst so freundliche Stadt war in der Revolution nicht wiederzuerkennen; die Straßen starrten in den Maitagen von Barrikaden; tagelang wütete der Kampf. Leipzig hielt sich in der Revolutionszeit zurück; es war ein Unglück, daß sich gerade über Dresden der Strom der Verwüstung ergoß. Wie mit einem Schlag waren die Hoffnungen, die man auf die Entwicklung des künstlerischen Lebens gesetzt hatte,

vernichtet. Wagner und Semper, die berufen gewesen wären, Dresden die Führung im geistigen Leben Deutschlands zu geben, mußten, da sie sich an den Unruhen beteiligt hatten, fliehen; mit ihnen verließen Hermann Köchly und zahlreiche andere zwangsweise die Stadt, andere gingen freiwillig fort; eine unheimliche Ruhe breitete sich über Dresden; in das Gleichmaß einer fürstlichen Residenzstadt sank Dresden auf Jahrzehnte hinab. Damit aber zu dem aufregenden Bild der Maitage das Gegenstück nicht fehle, sei an das Verhalten des Leibarztes Carl Gustav Carus erinnert, des größten Gelehrten, den Dresden damals besaß. Ganz wie Goethe, der Olympier, dessen Vorbild sich Carus schon in jungen Jahren erkoren hatte, beschäftigte sich der große Naturforscher und Gelehrte während der Maitage mit der Durchsicht und Ordnung seiner Mappen von Kupferstichen, die schon lange auf eine eingehende Sichtung gewartet hatten ...

•

In dem weichen Gemüt Friedrich Augusts II. hatte sich ein innerer Wandel vollzogen. Wohl blieb er auch nach 1849 für alles Geistige empfänglich, aber er wurde verschlossener als früher. Die bitteren Erfahrungen, die er während der Revolution gemacht hatte, ließen seitdem nie wieder eine gehobene Stimmung in ihm aufkommen. Er hatte mit dem Leben abgeschlossen, schreibt Beust in seinen Erinnerungen, und die letzten Jahre, die er in Ruhe verbrachte, waren für ihn etwas, worauf er nicht mehr gerechnet hatte. Obwohl sich die Jahre nach der Revolution freundlicher gestalteten als er erwarten durfte, fanden sie ihn nicht mehr so teilnehmend wie früher. 1854 verunglückte der König in Tirol durch einen Sturz aus dem Wagen. Ganz Sachsen trauerte; aber die Untersuchung nach seinem Tod ergab etwas Furchtbares: hätte der verhängnisvolle Sturz dem Leben des Königs nicht ein plötzliches Ende bereitet, so wäre, wie sich bei der Sezierung ergab, ähnlich wie bei Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, eine schwere Geisteskrankheit zu befürchten gewesen.

•

Sein jüngerer Bruder Johann folgte ihm. Johann Nepomuk, wie sich der fromme Mann nach seinem Schutzheiligen in jungen Jahren nannte, war ein Mann von wissenschaftlicher, ja gelehrter Bildung. „Mein Schwager, der Professor", pflegte Friedrich Wilhelm IV. scherzend von ihm zu sagen. Johann war Dantekenner und -übersetzer. Als Schriftsteller führte er den fast schäferlichen Decknamen Philalethes (Wahrheitsfreund). Die Kunstpflege, wie sie einst in augusteischer Zeit vom Monarchen geübt wurde, beschränkte sich jetzt lediglich auf das Theater. Für die lebende Literatur interessierte sich Johann nicht, mochte er in jungen Jahren auch selber gedichtet haben. Er hatte in seiner Jugend Operntexte verfaßt; die Oper Saul mit der Musik von Carl Borromäus von Miltitz war 1830 öffentlich aufgeführt worden. 1828 hatte er die Übersetzung der ersten zehn Gesänge der Hölle von Dantes Göttlicher Komödie veröffentlicht. 1833 folgten die übrigen Gesänge der Hölle, 1840 das Fegefeuer, 1849 das Paradies. Tieck gab die Gedichte Johanns heraus. Mit Carus, Tieck, Graf Baudissin und Karl Förster von der Ritterakademie versammelte Johann in Pillnitz, dem lieblichen Fürstensitz, der so ganz zum angenehmen Genuß des Daseins geschaffen war, das sogenannte Dantekomitee: „Da saßen wir", schreibt Carus, „an dem oberen Teich, in dem altmodisch verzierten Gartenzimmer des Chinesischen Pavillons, jeder mit seinem Dante versehen, vor uns die sonnig heiteren Blumenbeete, und hörten von Tiecks sonorer Stimme die von einem Fürsten verdeutschten Verse des Dichterfürsten vortragen."

Johann war ohne Zweifel ein Charakterkopf, in seinem Wesen in mancher Beziehung seinem Vorfahren Friedrich August I. ähnlich; er war ein Mann von tiefer Wahrheitsliebe, streng an den Formen festhaltend, aber eine etwas trockene, nüchterne Natur, voll Ernst, ohne Schwung und für politische Fragen ohne Begabung. Er hatte neben sich als wichtigsten Ratgeber den schmiegsamen, aus Metternichs Schule stammenden Herrn von Beust. Mit einer Geschicklichkeit ohnegleichen wußte Beust vom Kleinstaat aus die Rolle eines Großstaatministers zu spielen, aber es kam dabei nichts Wirkliches heraus. In der Kunst liebte Beust, ein bestrickender, oberflächlicher Genießer des Lebens, das leichte und etwas schlüpfrige Element.

Beust erhielt Sachsen äußerlich von 1850 bis 1866 in einem glücklichen materiellen Zustand. Doch an größere nationale Aufgaben dachte man nicht; das bürgerlich zufriedene Glück des individuellen Lebens aufrechtzuhalten, schien die Aufgabe des Staates zu sein. Der Stillstand des politischen und sozialen Lebens unter dem Regiment von Beust und Johann war gerade für Dresden charakteristisch; Leipzig, die zweite Stadt des Landes, entzog sich diesem Einfluß und war als Messe- und Universitätsstadt von ganz anderer Regsamkeit. Dresden jedoch war die Stadt des Hofes; es schien eine Insel des Friedens zu sein, die den Kämpfen des Tages entrückt war.

Durch das Wesen der Stadt, durch die Bevölkerung, durch den Einfluß des Hofes, durch den Hintergrund des Dresdner Lebens, war auch der Charakter des Theaters bestimmt. Die Eigenart des Dresdner Theaterlebens hat aber noch eine andere Wurzel: sie ruht auch in der Vergangenheit, in der geistigen Kultur des 18. Jahrhunderts, und hier zeigt sich in dem literarisch-künstlerischen Leben Dresdens ein höchst merkwürdiges und vielfach fesselndes Bild.

Die Anfänge von Oper und Schauspiel

Die Entwicklung der Oper

Eine alte Musikkultur war in Dresden heimisch, aber es zeigt sich auch hier: ihre Wurzel hatte sie nicht bei dem Volk, sondern beim Hof. Der Ausgangspunkt war die kurfürstliche Kantorei. 1548 hatte Kurfürst Moritz in Torgau durch Johann Walther, den Freund Luthers, eine Kapelle für gottesdienstliche Zwecke gegründet. Sie war eine streng geschlossene kirchliche Gemeinschaft, nur aus Landeskindern bestehend, eine Schöpfung des gläubigen lutherischen Geistes, doch in dieser bescheidenen Gründung lag eine ungeahnte Kraft; rasch ging die Entwicklung vor sich; die Kantorei wurde bald auch zu weltlichen Veranstaltungen des Hofes herangezogen; die Zahl der Mitglieder stieg von 21 auf 43; die Ausgabe wuchs von 640 auf 3600 Gulden im Jahr.

Entscheidend für die Entwicklung waren die großen Fortschritte der Musik im 16. Jahrhundert in Italien und den Niederlanden. Hier nur einige Andeutungen. Von der primitiven Begleitung des Gesanges hob sich die Instrumentalmusik zu größerer Selbständigkeit; die Instrumente, deren man sich bediente, vervollkommneten sich und wuchsen an Zahl; in Venedig hörte man im 16. Jahrhundert das erste Kirchenkonzert, in Rom das erste Oratorium. Gleichzeitig war in Italien ein musikalisches Drama, in Wahrheit eine Verbindung von Schäferspiel, Musik und Singballett entstanden; eigene Theatergebäude wurden in Vicenza, Parma und anderwärts errichtet. Die Kunst theatralischer Aufführungen begann Maler, Musiker, Dichter und Architekten zu beschäftigen; der Theatervorhang, für die Zeit eine sehr bedeutende Erfindung, wurde schon seit 1519 angewendet; die Telari (in Zapfen drehbare Prismen) wurden zu schnellen Verwandlungen benutzt; die Illusionsbühne wurde eine Forderung der Zeit, die Gesetze der Perspektive bestimmten die Bühnenmalerei; Licht und Glanz ergoß sich über die Aufführungen; Monteverdi, Casalli u. a. bildeten das gesungene Drama aus. In Florenz sah man 1594 die erste Aufführung einer Oper; in Venedig entstand eine bewunderte Pflegestätte theatralischer Aufführungen; ein Rausch der Sinne, eine höhere Freude am Dasein ging durch die Welt.

Auch über die Alpen drang die neue Kunstübung; sie verband sich mit religiösen und kulturpolitischen Anschauungen, die Gegenreformation begann ihre verführerische Macht über die Geister auszuüben. Auch nach Dresden trugen ausländische Musiker, Matthias de Maistre und Scandello, das italienische Frühbarock in der Musik hierher. 1615 trat Heinrich Schütz, der größte deutsche Musikmeister des 17. Jahrhunderts, an die Spitze der Kantorei, ein frommer, gläubiger, tiefinnerlicher Musiker. 57 Jahre stand er an der Spitze der Kapelle. Daß auch er dem Andringen der Barockmusik nicht widerstehen konnte, ja, daß er sogar als

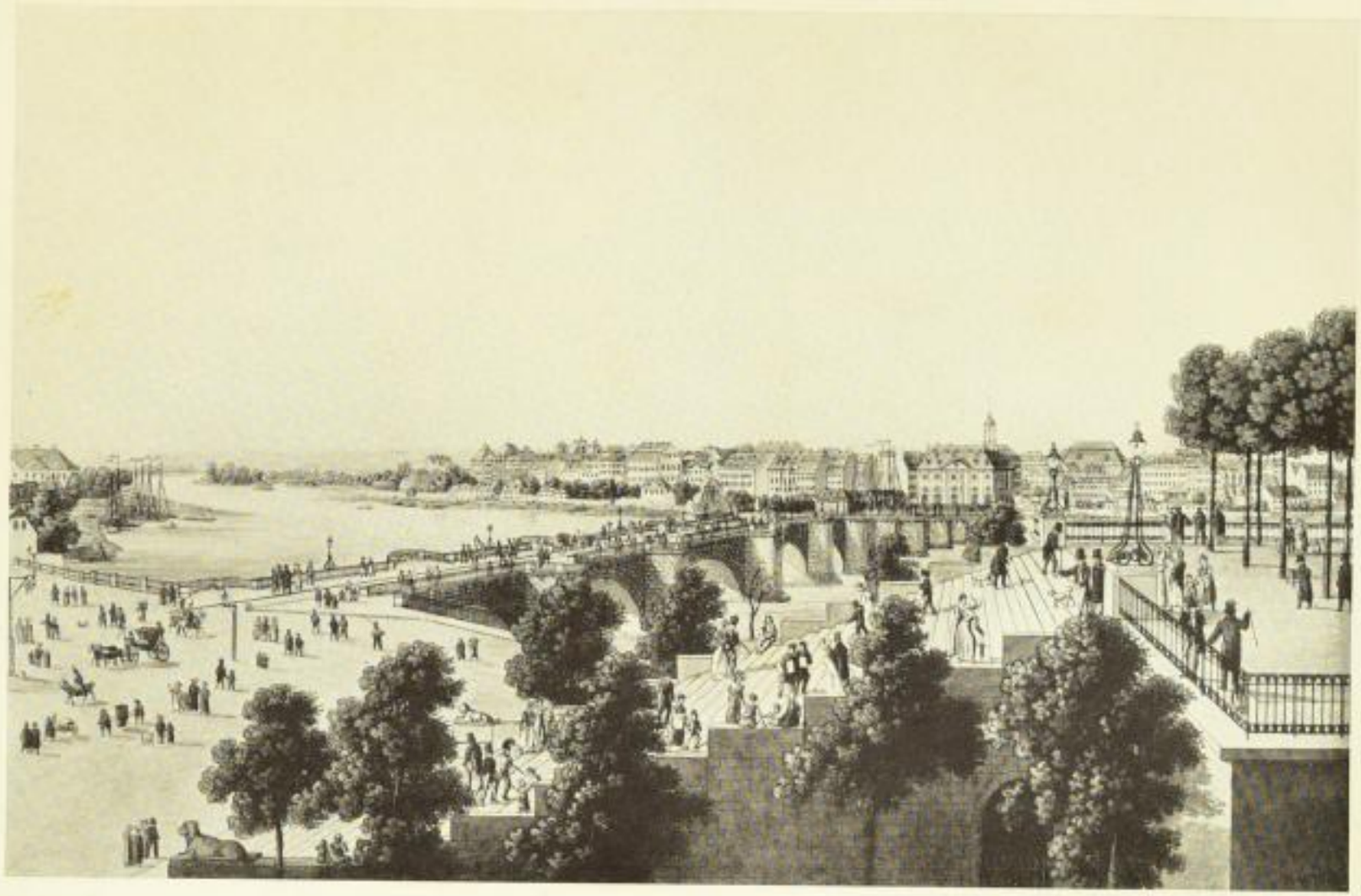
erster das gesungene Drama von Italien nach Deutschland übertrug, zeigt, daß eine Entwicklung begonnen hatte, die nicht aufzuhalten war. Niederländische, italienische, englische und französische Musiker traten in das strenge Gefüge der Kapelle, und ehe man sich des ganzen Wandels der Dinge bewußt wurde, ging aus der geistlichen Kapelle, wenn auch in bescheidenen Anfängen, eine weltliche Oper hervor.

1617 führte Schütz bei dem Besuch, den Kaiser Matthias in Dresden abstattete, das Singballett Apollo und die neun Musen auf. 1627 fand im Tafelsaal des Schlosses Hartenfels in Torgau, das sich in fürstlicher Pracht über der Elbe erhob, zur Vermählung der Prinzessin Eleonore Sophie von Sachsen mit einem hessischen Prinzen, die erste Aufführung einer Oper in deutscher Sprache statt; in der Geschichte der Oper ein denkwürdiges Ereignis. Das Vorbild für die Aufführung der Oper Daphne hatte Florenz, die Heimstätte der Oper, geliefert; nach Florentiner Muster war die Bühne eingerichtet; der Text stammte von Rinuccini, die Musik dazu von Jacopo Peri; die Übersetzung hatte Martin Opitz von Boberfeld, der gefeiertste deutsche Dichter der Zeit, besorgt. Die Übersetzung stimmte erklärlicherweise mit der Musik von Peri nicht überein, und Heinrich Schütz erhielt den Auftrag, eine eigene Musik dazu zu schreiben. Die Übersetzung durch Opitz ist uns erhalten; die Musik von Schütz, die uns unendlich viel wertvoller wäre, ging bei der Beschießung Dresdens 1760 verloren; aber so viel ist gewiß: Schütz, der Vater und Lehrer deutscher Musiker, der fromme Mann, hatte sich dem Einfluß der italienischen Barockkunst nicht entziehen können. Auch in der Ausübung der Kantorei zeigte es sich; das nationale und kirchliche Gefüge der Kapelle lockerte sich; Italiener, also Katholiken, kamen immer zahlreicher in die Kapelle, ja noch weiter ging die Entwicklung: die hellen Knabenstimmen, die Sopran beim Gottesdienst gesungen, verschwanden, und zum Entsetzen des alten ehrlichen Schütz kam der erste Kastrat in die Kapelle: es war Andrea Bontempi, „des Kurprinzen Eunuchus, Sopransänger, Dichter und Komponist".

1651 wurde Schütz des Hofdienstes müde, doch der Kurfürst wollte ihn nicht missen, und noch über zwei Jahrzehnte, bis zu seinem Tode, mußte Schütz bleiben; die italienische Geschmacksrichtung nahm ungehindert ihren Siegeslauf; schon 1650 war die Oper das unbestrittene Vorrecht der Italiener und auf theatralischem Gebiet der Gipfel der Kunst in Europa.

Die musikalische Ausführung einer Oper war damals höchst einfach; die Instrumentalisten standen hinter den Kulissen; nur in der Einleitung, der Toccata, wurden sämtliche Instrumente angewendet, bei Sologesängen erklangen nicht mehr als 3 bis 4 Instrumente von einerlei Gattung, wie sie dem Charakter der Rolle am besten entsprach; bei den Tänzen, den Zwischenspielen und den Chören vereinigten sich mehrere Instrumente.

Dresden, in dessen Boden wohl etwas Italienisches liegt, war dazu ausersehen, auf ein volles Jahrhundert hinaus der Schauplatz der italienischen Theatermusik in Deutschland zu werden. 1662 hörte man im Riesensaal des Schlosses die erste rein italienische Oper in Dresden: Il Paride von Bontempi. Die Oper zählte 30 Arien und Chöre und 4 Balletts. Der Riesensaal, wo die Aufführungen stattfanden, lag im zweiten Stockwerk des Schlosses und umfaßte als einziger Raum die heutige Französische Galerie und die beiden Gobelinsäle; er führte seinen Namen nach den Riesengestalten an den Wänden des Saales. Auch im Ecksaal (dem heutigen Thronsaal) und im Steinernen oder Kirchensaal (heute Bankettsaal) wurden italienische Opern aufgeführt; immer zahlreicher wurden Italiener in der Kapelle angestellt, immer höher die Kastraten besoldet, immer anspruchsvoller ihre Haltung; Sorlisi



Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

C. A. Richter, Die Brühlsche Terrasse 1830 mit der Augustusbrücke und Blick nach der Neustadt

Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

E. A. Richter, Der Große Garten mit dem Palais

und Melani, die beiden wichtigsten Kastraten, wurden Geheime Kämmeriere und Kammerherren des Kurfürsten; Sorlisi wurde als Besitzer von Dippoldiswalde vom Kaiser sogar geadelt.

1664 faßte Johann Georg II. den Entschluß, ein ständiges aus Stein aufgeführtes Opernhaus zu errichten. In Italien gab es deren schon lange; auch Wien, München, Hannover besaßen solche. Johann Georg war musikalisch gut gebildet, ein Schüler von Schütz und komponierte selbst; er gab ein Gesangbuch heraus und war bei aller Vorliebe für italienische Musik doch auch für deutsche Sprache und deutsches Volkstum nicht unzugänglich. Er war Mitglied des Palmenordens oder der Fruchtbringenden Gesellschaft, die das Fremdwörterwesen bekämpfte, und hat als erster deutsche Schauspieler zu Hofkomödianten ernannt. Von ihm geht der Ruhm Dresdens als Musik- und Theaterstadt aus.

•

An den fünf Theatergebäuden, die im Lauf eines Jahrhunderts in Dresden entstanden, kann man die Entwicklung der Oper am besten verfolgen. Es war bisher oft schwierig, die verschiedenen Theater auseinanderzuhalten; der Grund lag darin, daß vieldeutige Bezeichnungen, wie Großes und Kleines Opernhaus, Großes und Kleines Komödienhaus usw, angewendet wurden. Wählt man eindeutige Bezeichnungen nach den Personen, die die Theater errichteten, dann stellt sich die Reihe der Dresdner Theatergebäude übersichtlich dar:

Das Opernhaus Johann Georgs II. am Taschenberg, an der Südwestseite des Schlosses von 1664 bis 1667 errichtet, war das erste steinerne Theater in Dresden; es folgte

das Französische Schauspielhaus Augusts des Starken vom Jahre 1696; es lag etwa vor dem Westflügel der heutigen Gemäldegalerie und bestand in der Hauptsache aus Fachwerk und Holz;

das Opernhaus Augusts des Starken vom Jahre 1719 war ein massiver Steinbau, es stieß an den Zwinger und lag zwischen der Sophienkirche und dem Zwinger; es war der Schauplatz der Oper unter August II. und August III. und brannte 1849 im Maiaufstand nieder;

das Mingottische Privattheater wurde 1746 aus Holz inmitten des Zwingers errichtet, ging aber schon 1748 durch Brand zugrunde;

das Morettische Theater (das Komödienhaus im engeren Sinn) wurde 1755 auf dem Theaterplatz zunächst als Privatspekulation von dem Theaterunternehmer Moretti erbaut, ging 1765 in den Besitz des Hofes über, wurde 1783 erweitert, faßte 814 Personen und diente bis 1841 als Schauplatz für Oper und Schauspiel.

Erinnert man sich noch der herrlichen, von Chiaveri erbauten Katholischen Hofkirche, die unter August III. eingeweiht wurde, wo an 250 Tagen im Jahr Messen, Motetten, Vigilien und Vespern erklangen, große Künstler wie Amorevole, Caselli, Tibaldi, Sassaroli u. a. sangen, wo sich unter Hasse, Naumann, Paër, Morlacchi, endlich unter Weber eine unvergleichliche Blüte der Kirchenmusik entfaltete, dann hat man die Gebäude genannt, die geradezu sinnbildlich die Entwicklung der Musikpflege unter den Wettinern in Dresden erkennen lassen.

•

Das erste steinerne Opernhaus Dresdens, vom Landbaumeister Klengel in „italienischem" Stil errichtet, stand im Garten des Residenzschlosses nach der Hauptwache zu und stieß mit dem Rücken an das Schloß. Ein offener steinerner Gang, dessen Rustikasäulen man teilweise noch heute sieht, führte im ersten Stock von den fürstlichen Gemächern zum Theater. Nach dem Schloß zu lag der Zuschauerraum, nach der anderen Seite die Bühne. In Kreuzform sprangen kleine Seitenflügel vor. Das Innere war ein berauschend schöner, wenn auch nicht sehr großer, etwas gedrückter Raum, mit Bogen, Pilastern und Säulen geschmückt. Die Bühne, 16 Meter breit und 25 Meter tief, trug über dem Proszenium ein Wappenschild mit dem Kurhut und dem gewaltigen Namenszug des Kurfürsten. Der Zuschauerraum für etwa 700 Personen erhob sich in Parterre, Amphitheater und zwei Galerien. Unmittelbar vor dem Vorhang war der Platz des Kurfürsten und seiner Familie; die Sessel der fürstlichen Herrschaften standen auf teppichbelegtem Podium in unmittelbarer Nähe der Bühne. Vor dem Platz des Kurfürsten war das vertiefte, ziemlich kleine Orchester, das vom Zuschauerraum durch eine Rückwand getrennt war. Stufen führten zu ihm hinab; Kesselpauker und Trompeter waren in Logen neben der Bühne aufgestellt; Trabanten paradierten bei den Vorstellungen auf den Stufen. Das Publikum war streng nach höfischer Sitte gesondert; der Eintritt war frei; es war kein zahlendes Publikum, das hier erschien; die Besucher waren Gäste des Hofes. Fürstlicher Glanz war über das Haus gebreitet, von der Decke schimmerten, auf Wolken gelagert, die Bilder von mythologischen Gestalten. Unter der Bühne waren Theatermaschinen, die viel bewundert wurden. Auf der Bühne herrschte der erdrückende Reichtum der Barockdekoration; die Bühnenbilder waren frontal aufgebaut und bezauberten die Zuschauer durch den Fernblick in scheinbar unermeßliche Tiefen des Raumes. Mitwirkende waren hauptsächlich Italiener (Kastraten); Frauen betraten die Bühne anfangs nicht; Sopran- und Altpartien wurden von Kastraten gesungen. Schütz, der alte ehrwürdige Tonsetzer, war vollkommen in den Hintergrund gedrängt und durch die italienischen Kapellmeister Bontempi und Albrici in Schatten gestellt.

Der Nachfolger, Johann Georg III., „der sächsische Mars", war ein kriegerischer Herr, der mit Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, Johann Sobiesky u. a. Wien entsetzen half und die schönen Türkenzelte dabei erbeutete, die jetzt im Historischen Museum sind. Im Glanz seines Sieges über die Türken weilte er zum Karneval 1685 in Venedig, sah und hörte hier auf der Bühne zum erstenmal statt Kastraten Sängerinnen, und in seiner Begeisterung entführte er sofort unter romantischen Umständen die berühmteste dieser Künstlerinnen, Margherita Salicola, von Venedig nach Augsburg und von da nach Dresden. Er erzürnte dadurch den Herzog von Mantua, bei dem die Sängerin angestellt war, so heftig, daß der Herzog den Kurfürsten, also einen regierenden Herrn, wegen dieses Engagements zum Duell herausforderte. Durch Vermittlung des Kurfürsten von Bayern wurde der Ehrenhandel gütlich beigelegt. Auch eine zweite italienische Sängerin, Rosana Santinelli, engagierte der Kurfürst für Dresden. Er war in das bunte Treiben seines Opernhauses förmlich verliebt; zu den Kostümproben kam er und oft soupierte er in seiner Theaterloge.

•

Sein Sohn Johann Georg IV. war nur kurze Zeit an der Regierung und hat der Oper keinen neuen Antrieb gegeben. Es folgte August der Starke im Jahr 1694, als Kurfürst von Sachsen Friedrich August I. (als polnischer König August II.). Ein völliger Wechsel trat

ein. August der Starke interessierte sich nicht für die italienische Oper; die französische Tragödie und Komödie, die er bei seiner großen Kavaliertour in Versailles und in Italien kennengelernt hatte, behielt bei ihm das Übergewicht. Durch sein Machtwort wurden nach seinem Regierungsantritt die italienischen Operisten, die das Entzücken seiner Vorgänger gebildet hatten, entlassen, und damit klafft für fast 25 Jahre eine Lücke in der Operngeschichte Dresdens. Ja mehr noch: da für die Vorstellungen der französischen Akteurs, die aus Hannover hergerufen wurden, das Opernhaus am Taschenberg nicht geeignet war, so wurde auf Befehl des Kurfürsten in wenigen Wochen (November und Dezember 1696), wahrscheinlich in einem vorhandenen Gebäude „nächst Unserem Schießhaus", ein eigenes Theater für französisches Schauspiel eingerichtet. Es war das zweite ständige Theater Dresdens und Dresdens erstes intimes Theater. Es stand, wenn wir uns seine Lage vergegenwärtigen wollen, etwas westlich vom Mittelbau der heutigen Gemäldegalerie. Auf seinem Dach trug es eine Pyramide. 1738 stand es noch; wann es abgetragen wurde, wissen wir nicht.

Das Opernhaus Johann Georgs II. am Taschenberg erlebte noch eine merkwürdige Entwicklung. In dem Gebäude, wo italienische Kastraten getrillert und Margharita la bella geglänzt hatte, richtete der Kurfürst im Jahr 1708 das erste katholische Gotteshaus Dresdens nach der Reformation ein. Eigenhändig entwarf er die Pläne dazu. Sein Beichtvater Vota, ein Jesuit, weihte den Raum. Nach 40 Jahren weltlicher Pracht diente das Gebäude nunmehr kirchlichen Zwecken. Schon jetzt war, wie Iccander und andere Chronisten bezeugen, die Kirchenmusik in dieser ersten Hofkirche berühmt. Und unter dem Hochaltar, nach dem Schlosse zu, lag die erste katholische Fürstengruft. Hier setzte man zwei sächsische Prinzessinnen bei, und hier fand auch das Herz Augusts des Starken, das unruhvolle, in einer silbervergoldeten Kapsel die letzte Ruhe; erst von da wurde es in die neue Katholische Hofkirche übertragen. Doch auch dies war nicht der letzte Abschnitt in der Geschichte des ersten steinernen Opernhauses. 1751 verwandelte sich die Kirche wieder in ein Ballspielhaus, wo man Sport trieb und wo die Federbälle schwirrten. Der Orgelbauer Silbermann, der die Orgel für die Katholische Hofkirche baute, wohnte in der Mansarde des Gebäudes und starb hier 1753. Im Jahr 1802 wurde aus dem Ballhaus das Geheime Staatsarchiv. Da stand es bis 1888, ein schlichter, gelb angestrichener, biedermeierlich gewordener viereckiger Kasten, und wahrte hinter schweren eisenbeschlagenen Fensterläden die Geheimnisse der sächsischen Politik.

•

Das steinerne Opernhaus Augusts des Starken, Dresdens drittes Theater, ein machtvoller Bau, erstand 1719. Nach 18 Jahren endloser Kämpfe war wieder Friede geworden, und damit brach für 40 Jahre eine Glanzzeit der Oper an. August den Starken beschäftigten im Frieden wie immer hochfliegende Pläne: ein sächsisch-polnisches Reich, das nach dem Osten sich ausdehnen sollte, stand vor seinem Blick; sein Sohn vermählte sich mit einer österreichischen Prinzessin; der Gedanke, dem Haus Wettin die Kaiserkrone zu verschaffen, stand im Hintergrund. Für die rauschenden Festlichkeiten, die man zur Hochzeit des Kurprinzen plante, bedurfte man eines neuen Opernhauses.

In fabelhafter Geschwindigkeit mußte es erstehen. Der Kurprinz, der spätere August III., war 8 Jahre auf der Kavaliertour in Frankreich und Italien gewesen; in Venedig, wo es 12 Theater gab, wo das Musikleben der Zeit vibrierte, hatte sich der Kurprinz mit der Bewunderung für die italienische Oper förmlich vollgesogen. Mit seiner Begeisterung riß er den

Vater, der eigentlich für die italienische Oper nichts übrig hatte, hin. Aus Italien sandte der Kurprinz 1717 berühmte Künstler nach Dresden: Antonio Lotti, den Kapellmeister von San Marco, einen der ersten Musiker der Zeit — die Sängerin Santa Stella Lotti, die Gattin des Kapellmeisters — die Kastraten Senesino, Berselli und Boschi, alle mit hohen Gehältern. Zwei berühmte Theaterbaumeister und Maler, Alessandro und Girolamo Mauro, wurden engagiert; das Ballett wurde durch Pariser Tänzer und Tänzerinnen verstärkt. So teuer wurde alles, so hoch schwoll der Haushalt der Kapelle, daß August der Starke, der doch wahrlich nicht unter Sparsamkeitssinn litt, den Sohn in Venedig anhalten mußte, die Anstellungen zu beschränken.

In großer Hast wurde am Bau des neuen Opernhauses in Dresden gearbeitet; über 100 Bergleute aus Freiberg mußten helfen. In elf Monaten, mit riesiger Kostenüberschreitung, wurde das Opernhaus 1718 bis 1719 von Pöppelmann im Äußern, von Mauro im Innern vollendet.

Und hier ist etwas Merkwürdiges zu berichten: der König in seiner Phantastik, der mit den großartigsten Plänen spielte, der gegenüber dem Japanischen Palais auf Altstädter Seite ein Palais errichten wollte, der noch in den letzten Lebensjahren in die Elbe hinein vor der Neustadt auf der Brücke ein Forum bauen, der auf dem Königstein durch Pöppelmann ein großes Schloß errichten wollte, dieser baulustige König drängte das neue Opernhaus an den ungünstigsten Platz. Noch lag der Zwinger, das Wunderwerk Pöppelmanns, offen nach der Elbseite. Der Gedanke eines Ausbaues war aufgegeben; der „Reitplatz", der Raum zwischen Zwinger, Schloß und Elbe, war bedeckt mit allen möglichen kleinen Gebäuden, mit einem Reit- und Schießhaus, mit dem französischen Schauspielhaus des Königs, mit einem Gold- und Probierhaus, mit einem Brauhaus und anderen feuergefährlichen Bauten. Raum, ein freistehendes Opernhaus zu errichten, wäre vorhanden gewesen; der Platz um das Schloß hätte eine völlig neue Gestaltung erhalten können. Aber der König wollte das Opernhaus mit dem Zwinger, dem großen Festplatz seiner höfischen Veranstaltungen, in unmittelbare Verbindung bringen; er wollte die „Staats-, Pracht- und Lustgebäude" an einer Stelle vereinigen, und so zwängte er das Opernhaus zwischen Zwinger, Türkisches Palais (Taschenberg-Palais) und die verfallenen Gruftgewölbe der alten Franziskaner-Klosterkirche, der heutigen Sophienkirche.

Mit der Schmalseite stieß das große Opernhaus an den Pavillon des Zwingers, in dem sich das Zoologische Museum befunden hatte und wo jetzt die Porzellansammlung ihre neue Heimstätte erhalten hat. Mit kahlen glatten Wänden, ohne jede Verzierung, ragte der riesige Kasten — denn sein Flächeninhalt war größer als der der heutigen Kreuzkirche — gegen den Taschenberg hin. Pöppelmann hatte zu der Wahl dieses Bauplatzes seine Zustimmung geben müssen; daß etwas Unorganisches für den Zwinger entstand, war klar.

Vom Zwinger her war der Eingang für den König durch den Cedernsaal des Pavillons; das Publikum gelangte unter der Freitreppe durch einen heute vermauerten Gang in das Parterre des Theaters; zur Bühne kam man von der Sophienkirche; die Garderoben der Künstler hingen in einem Anbau über dem Stadtgraben am Zwinger.

Ein echtes Barocktheater, vielleicht dem markgräflichen Opernhaus in Bayreuth ähnlich, war hier erstanden. Der Zuschauerraum faßte angeblich etwa 1500 Personen. Er bildete ursprünglich einen Halbkreis, dessen Enden sich in parallelen Linien an das Proszenium anschlossen. Der Bühne gegenüber lag die weit vorgebaute vergoldete Königsloge, eine unge-

heure Königskrone erhob sich darüber; nach beiden Seiten schloß sich die von zwölf Atlanten getragene erste Galerie an; Permoser hatte die Atlanten geschnitzt. Über den 19 Meter hohen Raum mit seinen 3 Rängen spannte sich, von Mauro gemalt, die flache Decke aus Leinwand mit allegorischen Figuren. Im Innern war alles nur aus Holz, Stuck, Leinwand und Ölfarbe hergestellt, eine wahre Barockphantasie; wenn abends die Kerzen brannten, die Hofgesellschaft die Ränge füllte, dann bot das Haus einen überwältigenden Anblick.

Mit ersten Kräften — außer den genannten Kastraten die Sängerinnen Margherita Durastanti, Vittoria Tesi und Maria Antonia Coralli — fand die Eröffnung des Opernhauses am 8. September 1719 mit der Aufführung der Oper Giove in Argo von Lotti statt. Die Pulte des Orchesters waren mit den ersten Virtuosen der Zeit besetzt; die Tänzerin Du Parc entzückte die Zuschauer. Die Dekorationen Mauros, die Untermaschinerien waren bewunderungswürdig. Die Kosten waren allerdings beträchtlich. Im Jahre 1719 erhielten die italienischen Operisten 42 938 Taler, die italienischen Schauspieler 5338, die französischen Schauspieler 11 250, die französischen Operisten 1900, die Tänzer und Tänzerinnen 7400 Taler; 17 700 Taler kostete die Kapelle, außerdem verschlang jede Oper noch 40 000 bis 50 000 Taler an Ausstattungen.

Die Aufwendungen für das deutsche Schauspiel dagegen betrugen Null. . . .

Der Ruhm des Dresdner Oper erfüllte die Welt. Dresden wurde der Wallfahrtsort der Musiker; Johann Joachim Quanz, ein glänzender, sehr scharfsichtiger Beobachter (erst Oboist, dann Flötist der Kgl. Kapelle, der 1741 nach Berlin ging), berichtet davon in seiner Selbstbiographie; Graun, Telemann, Händel, je selbst Sebastian Bach wurden angelockt von den musikalischen Darbietungen in Dresden.

Dazu kamen die großen Feste, die die Hochzeit des Kurprinzen verherrlichten und die theatralische Schaustellungen ersten Ranges waren: das Sonnenfest im Garten des Japanischen Palais, das Jupiterfest im Zwinger, das Türkenfest in der Hoheiten Garten (etwa an der Plauenschen Gasse gelegen), das Dianenfest auf der Wiese an der Elbe auf Neustädter Seite, das Merkuriusfest im Zwinger, das Venusfest im Großen Garten, das Saturnusfest im Plauenschen Grunde. Noch heute ruhen im Kupferstichkabinett die Blätter, die die „Inventionen" des Königs darstellen. Weithin strahlte der Glanz der Oper und der Festlichkeiten.

Aber der Glanz war kurz. Das Hochzeitsfest mit der habsburgischen Kaisertochter war bald verklungen; die Notwendigkeit, eine ständige Oper zu erhalten, schien für den König nicht mehr zu bestehen; 1720 wurde die italienische Oper wegen der „Insolentien" der Sänger aufgelöst, die Künstler erhielten den Abschied. Nun herrschte wieder das französische Schauspiel, Gottsched sah in der Zeit zwischen 1725 und 1730 Werke der französischen Klassiker in glänzender Ausstattung in Dresden. Aber der Kurprinz und seine Gattin Maria Josepha, die Opernfanatiker, ließen keine Ruhe; 1728 kam es im Karneval bei einem Besuch Friedrich Wilhelms I. von Preußen wieder zu einer italienischen Oper, und Kronprinz Friedrich hörte dabei zum ersten Mal die italienische Oper und das berühmte Dresdner Orchester. Längst ist bekannt, welch tiefen Eindruck die Dresdner Oper auf Friedrich machte; Dresden in seiner lockenden Üppigkeit war damals eben der preußischen Hauptstadt weit überlegen, und so springt von Dresdens augusteischer Zeit der Funke später hinüber nach Berlin.

1733 starb in Warschau der sächsische Augustus. Körperlich war der früher so gewaltige Mann schon längst eine Ruine; die Zuckerkrankheit hatte seine Kräfte verzehrt, aber geistig und diplomatisch stand er seinen Mann: in der Unterredung mit dem preußischen General von Grumbkow auf der Durchreise nach Warschau verhandelte er fünf Stunden mit dem Abgesandten; doch seine Kräfte waren gebrochen.

Sein Tod bedeutete politisch wie künstlerisch einen tiefen Einschnitt. Unter seinem Nachfolger August III. kam, ohne daß man es zunächst merkte, Sachsens Verhängnis. Zwar blühte die Oper mehr als vorher, aber es war eine Treibhauskultur. Leicht läßt sich das aus der Entwicklung verstehen: unter August II. war die Oper im Laufe seiner dreißigjährigen Regierung immerhin nur eine festliche Episode gewesen; unter August III. wurde die Prunkoper heroischen Stils (opera seria) zur dauernden Einrichtung, und zwar lediglich für das Bedürfnis des Hofes. Dieses Übermaß führte zu einem Rückschlag, das Schwergewicht des Lebens ging verloren. Es war eine höfische Kunst, die nur dem Vergnügen bevorrechteter Kreise diente; es fehlte die Wurzel im Volk; das Volk hatte in seiner Mehrzahl keinen Zutritt zur Oper; eine sittliche Wirkung auf das Volk fehlte, und vom Volk wurde doch schließlich der Aufwand und Luxus getragen.

Diese Entwicklung blieb nicht ohne Widerspruch; Johann Christoph Gottsched in Leipzig, der größte deutsche Ästhetiker um 1730, wendete sich zwar nicht direkt gegen die Oper seines Landesherrn, wohl aber gegen die italienische Oper im allgemeinen. Er stellte den vernünftigen Grundsatz auf, daß in der Oper, ähnlich wie im Schauspiel, ein dramatischer Gedanke vorherrschen müsse. Gegen die sinnlosen Texte der opera seria wendete er sich ebenso wie gegen die damals übliche Art der Aufführung, gegen das Spiel an der Rampe — gegen das pathetische Ansingen des Publikums — gegen die Gewohnheit der Sänger, bei den letzten hohen Tönen einer Arie zur Salzsäule zu erstarren. Und weiter wendete er sich gegen die Verwendung der italienischen Sprache. Die italienischen Texte, schreibt er, sind nur wenigen verständlich, aber auch das, was man hört, versteht man vor den vielen Trillern und künstlichen Verzierungen nicht. Und er spricht das entscheidende Wort: „Den Gebrauch der Vernunft muß man beim Hören einer Oper dieser Art außer acht lassen, die zärtlichsten Töne betäuben und kitzeln das Gehör; die unzüchtigsten Bewegungen der Opernhelden und -heldinnen bezaubern die unvorsichtigen Gemüter; die opera dieser italienischen Art ist das ungereimteste Werk, das durch Verbindung von Musik und Dichtung jemals entstanden ist."

Doch ungehört verhallten diese Worte, und Gottsched stellte nach 1730 die Angriffe ein. Die opera seria, wie sie sich unaufhaltsam entwickelte, sank zur bloßen Schaustellung von Gesangsvirtuosen herab, und durch die Verwendung des Kastratentums wurde sie unnatürlich und widerlich. Schwer ist es, sich von der Opernleidenschaft, die König August III. erfüllte, eine Vorstellung zu machen. Die Seele der Opernleidenschaft war die Gemahlin Augusts III., Maria Josepha, Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen. Sie war die eigentliche Direktorin der Oper und kümmerte sich um Besetzung und Ausführung bis in die geringsten Kleinigkeiten. Nicht weniger groß war die Musikleidenschaft der Kurprinzessin Maria Antonia, die selber dichtete, sang und komponierte.

•

Derjenige, der den musikalischen Betrieb organisierte und die Oper leitete, war Adolf Hasse, der 1734 Kapellmeister wurde. Er war verheiratet mit der Sängerin Faustina, geborene

Bordoni, und in der Verbindung dieser beiden lag das Geheimnis ihrer Wirkung. Faustina, in ihrer Blüte eine Künstlerin von majestätischer Schönheit — ihr Bild hat Rosalba Carriera für die Galerie in Pastell gemalt — war eine Frau von lebhaftem, sinnlichem Temperament, mit einem Mezzosopran, der aufs bewunderungswürdigste ausgebildet war; sie war, wie die Zeitgenossen sagen, zum Singen und zur Aktion geboren. Hasse, ihr Gatte, war ein Mann von stattlicher Erscheinung, nicht tief als Musiker, aber als Führer des Orchesters vorbildlich, der eleganteste und beliebteste Tonsetzer der Zeit, unvergleichlich in der modischen Eleganz seiner Schöpfungen.

Noch war für das Orchester eine Doppeldirektion üblich. Die Hauptdirektion führte der Cembalist (Kapellmeister), die Spezialdirektion des Orchesters der erste Geiger (Konzertmeister). Vom Cembalo aus leitete Hasse in der Mitte des Orchesters die Kapelle; ein Taktstock war noch nicht gebräuchlich; links von ihm wirkte inmitten der Blasinstrumentalisten an einem zweiten kleineren Cembalo der Generalbaßspieler zur Begleitung der Gesänge. Oboisten, Flötisten und die zweiten Violinisten kehrten der Bühne den Rücken zu. Die Aufstellung des Dresdner Orchesters und Hasses Direktion wurden für die Opern der Welt maßgebend. Hier spielten unter Hasse vielgefeierte Künstler: Pisendel (Geige), Zelenka (Kontrabaß), Buffardin (Flöte), Besozzi (Oboe) u. a. Pisendel als Konzertmeister vervollkommnete die Spielweise der Geiger derart, daß — damals ein Wunder — die Arme der Violinisten wie durch einen verborgenen Mechanismus gleichmäßig bewegt zu sein schienen. Quanz erklärte, auf seinen Reisen durch Europa kein besseres Orchester gehört zu haben als das in Dresden. Dazu kam auf der Bühne der Gesang großer Künstler und Künstlerinnen: Annibale, Bindi, Amorevole, Faustina Hasse und Catarina Mingotti. Um den Beifall des Publikums brauchte sich Hasse nicht zu bekümmern, die Aufführungen in der Oper waren Hoffestlichkeiten, der Hof bezahlte alles, der Eintritt für die geladenen Gäste war frei, nur der Geschmack des Königs entschied über die Aufführungen.

Hasse schrieb unter wechselnden Titeln über 80 Opern aus Sage und Geschichte: Cleofide, Senecrita, Atalanta, Didone u. a. Die Texte stammten fast ohne Ausnahme von Metastasio, dem berühmtesten Librettisten der Zeit; die Arien waren alle nach einem Schema gemacht. Drei Jahrzehnte hindurch wurde fast in jedem Jahr ein Werk von Hasse in Dresden gegeben; jeder andere Komponist war so gut wie ausgeschlossen. Dieser Reichtum des Schaffens war nur möglich, weil den Werken Hasses ein individuelles Gepräge fehlte; in der Partitur waren nur die Gesangspartien ausgeführt, die Sänger trugen zur Ausschmückung ihrer Partien selber bei; die Begleitung des Orchesters war nur angedeutet.

Vorübergehend begann Hasses Alleinherrschaft im Jahr 1746 zu wanken; einmal, weil Faustina, die bisher unumschränkt geherrscht hatte, in der jungen schönen Catarina Mingotti eine Nebenbuhlerin erhielt, dann aber, weil Pietro Mingotti, der Gatte der Sängerin, 1746 in der Mitte der Zwingers (dort, wo eine Zeitlang das Denkmal Friedrich Augusts I. stand) mit Erlaubnis des Königs ein kleines hölzernes Theater errichtete. Es war, wie wir wissen, in der Reihe der Theater Dresdens das vierte; aber es war — und das ist das Zeichen eines beginnenden Umschwungs — das erste Theater, wo nicht bloß höfische Zuschauer bei freiem Eintritt, sondern ein zahlendes Publikum saß, ein in der Theatergeschichte Dresdens denkwürdiges Ereignis. Das Mingottische Theater faßte nur 350 Personen; es war nach unseren Begriffen ein Kammerspieltheater. Es zählte wenige, aber auserlesene Gesangskräfte und hervorragende Orchestermitglieder. Die Preise waren sehr hoch: 2 Dukaten für die Loge und 16 Groschen für jeden Platz. Das Theater stand nicht lange; ein Brand vernichtete 1748 nach

der Aufführung der Oper Leucippo das hölzerne Theater (ein kleines Bild dieses Brandes befindet sich im Stadtmuseum).

Der Gedanke, daß ein ähnliches Unglück auch das große Opernhaus treffen könnte, erschreckte den König. Er ordnete deshalb umfassende Vorsichtsmaßregeln an, ließ eine Anzahl Notausgänge bauen und befahl, daß an jedem Vorstellungsabend 100 Mann Militär und eine Anzahl Maurer und Zimmerleute als Feuerwache anwesend sein sollten, eine Anordnung, die bei den Beteiligten kaum Freude erweckt haben wird.

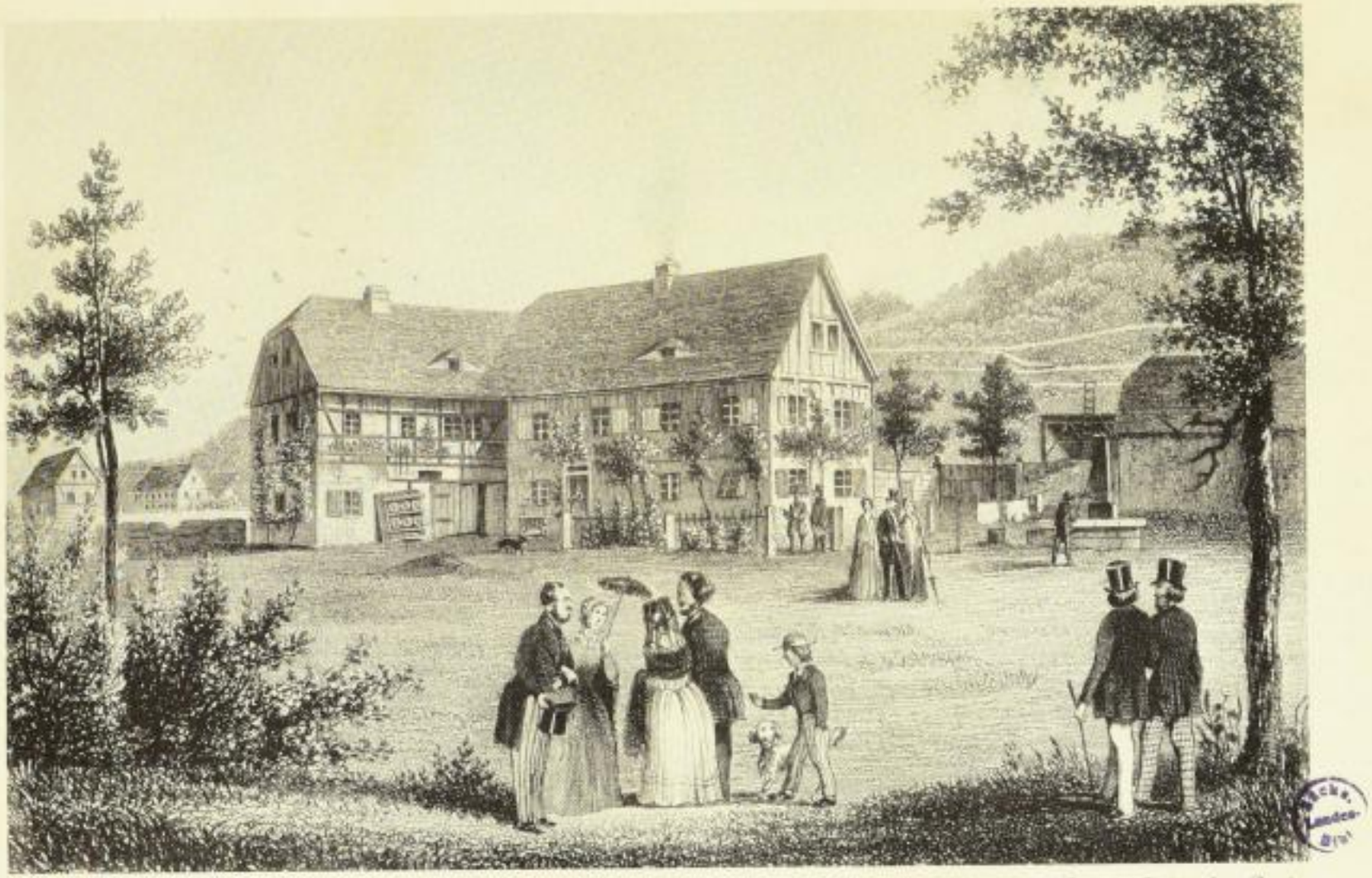
Nach 1748 erlangte Hasse wieder die Oberhand in der Leitung der Oper. Wäre noch eine Steigerung des Luxus möglich gewesen, so wäre sie mit dem Umbau des Opernhauses 1749 gekommen. Der Meister, der den Umbau ausführte, war Galli Bibiena, in der Geschichte der Dekorationsmalerei einer der kühnsten Meister des barocken Theaters. Das Innere wurde verändert; Permosers hölzerne Atlanten wurden abgeschlagen (was gäbe man darum, wenn man sie heute noch hätte!); das Bühnenhaus wurde nach der Sophienkirche vergrößert. Mit einer glänzenden Aufführung der Oper Attilio Regolo von Hasse wurde das Opernhaus 1750 wieder eröffnet. Mit der Aufführung der Oper Ezio von Hasse im Jahre 1754 erreichte die äußere Prachtentfaltung ihren Höhepunkt. Die alten Barockdekorationen waren jetzt abgedankt — stets hat ja das Bühnenbild den Geschmack der Zeit widergespiegelt — und der Klassizismus der Pariser Bühnenbilder von Servandoni gewann die Oberhand. 400 Menschen mit 102 Pferden, Wagen und Kamelen zogen in der Aufführung des Ezio über die Bühne, Wasserfälle und Springbrunnen rauschten; man sah Rom bei nächtlicher Beleuchtung; 250 Personen bedienten die 8000 Lichter und die großartigen Maschinen. Um theatralischen Prunk entfalten zu können, stellten sich Menschen und Tiere im Zwingerhof auf; von da betrat der Zug das Opernhaus, schritt über die Bühne und bewegte sich zur anderen Seite wieder heraus.

Faustinas Abgang von der Bühne war ein äußerlicher Abschnitt, aber das Schicksal hatte schon einen tieferen vorbereitet: 1756 begann der Siebenjährige Krieg gleich mit dem verhängnisvollsten Schlag; die sächsische Armee wurde am Fuß des Liliensteins gefangengenommen; August III. ging mit dem Hofstaat und dem Minister Brühl nach Warschau; Dresden wurde von den Preußen besetzt, die Zahlungen stockten, die Oper hörte auf, das Opernhaus wurde in ein Magazin verwandelt; die furchtbarste Not für das Land brach an; die Königin, die in Dresden zurückgeblieben war, starb im zweiten Jahr des Krieges; 1760 wurde Dresden von den Preußen belagert und mehrere Tage bombardiert; Dresden lag in einem Feuermeer; die alte Kreuzkirche und andere Gebäude, die Manuskripte von Hasse, die dieser zum Druck vorbereitet hatte, gingen verloren, die kostbare Instrumentensammlung und die älteren Musikalien, ein unersetzlicher Schatz, wurden bei dem Brand vernichtet; in Rabeners Briefen an Gellert spiegelt sich die furchtbare Not, die Dresden damals erlitt.

Doch, wunderbar zu sagen, während des Siebenjährigen Krieges war in Dresden ein neues, wenn auch höchst bescheidenes Theater entstanden: das Morettische Theater, das fünfte in der Reihe der alten Dresdner Theatergebäude. Pietro Moretti, ein findiger Italiener, griff den früheren Gedanken Mingottis auf und errichtete neben dem höfischen Theater ein Privattheater, wo jedermann ohne Unterschied gegen Zahlung Zutritt hatte. 1755 erbaute er (zwischen Zwinger und Elbe) im Fachwerkbau ein kleines Theatergebäude, das ursprünglich nur 350 Personen faßte. Doch ehe wir dem Schicksal der Oper in diesem Hause weiterhin unser Augenmerk zuwenden, wollen wir die Entwicklung verfolgen, die das Schauspiel in derselben Zeit nahm.

Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

C. A. Richter, Die Schloßstraße mit dem Hotel de Pologne und dem alten Rathaus



Nach einem Stich im Stadtmuseum Dresden

Zeitgenössisch. Das Landhaus Carl Maria von Webers in Hosterwitz, in dem der „Freischütz" und „Oberon" entstanden

Die Entwicklung des Schauspiels

Ein ganz anderes Bild als die glanzvolle Entwicklung der Oper bietet uns die Geschichte des Schauspiels. Hier offenbart sich der ganze Tiefstand des literarischen und schauspielerischen Lebens des 17. und 18. Jahrhunderts. Kein prachtvolles Theater war den deutschen Schauspielern bereitet; nur selten geschah es, daß sich ein Fürst des verachteten deutschen Schauspiels annahm; von Werken künstlerischer Art ist hier nicht zu berichten; auf niedrigster Stufe standen die Aufführungen; Seiltänzer, Marktschreier und Pritschmeister gaben den Ton an. Nur im Flug streifen wir die älteste Zeit. Im 17. Jahrhundert gaben englische Komödianten vor Johann Georg I. Vorstellungen bei Hofe im Eckgemach und im Steinernen Saal. Sie spielten, allerdings in starken Verballhornungen, Hamlet oder den Bestraften Brudermord, Lear, Caesar, Kaufmann von Venedig und andere Stücke nach Shakespeare, auch Doktor Faustus von Marlowe; Hamlet erlebte in Dresden die erste Aufführung, die wir in Deutschland kennen. Die Engländer spielten auf einfachster Bühne, ohne Kulissen und ohne vordere Gardine. Stellten sie auch Shakespearesche Stücke dar, so darf man doch an keine höhere Kunstleistungen denken. Der Kunstwert der Stücke war niedrig; auf einige Motive, auf starke Effekte war die Handlung zusammengedrängt; durch prächtige Kostüme wurde die Schaulust befriedigt. Da die Sprache naturgemäß nicht verstanden wurde, so machten Tanz, Akrobatik, Springerkünste die Aufführungen anziehend. In der Folge wurden die englischen Komödianten durch deutsche wandernde Truppen verdrängt. Doch höher als die Leistungen der gewöhnlichen Seiltänzer und Luftspringer, die bei Jahrmärkten auftraten, standen die Aufführungen nicht; eine deutsche Schauspielkunst, die sich mit der verfeinerten Operndarstellung der Italiener nur von ferne hätte vergleichen lassen, gab es nicht. Dennoch wendete Johann Georg II., der große Theaterfürst, der Schöpfer der italienischen Oper in Dresden, als erster der sächsischen Kurfürsten auch dem deutschen Schauspiel seine Aufmerksamkeit zu, ein Verdienst, das wir nicht hoch genug einschätzen können. Bei Gelegenheit der Zusammenkunft des sächsischen Fürstenhauses 1678 berief er Johann Velten, den ersten Schauspieler der Zeit, um deutsche Komödien bei den Hoffesten aufzuführen.

Velten war eine der merkwürdigsten Erscheinungen aus der Frühzeit der deutschen Bühne. 1640 war er in Halle geboren, hatte in Wittenberg und Halle studiert, war Magister geworden, war der französischen, italienischen und spanischen Sprache mächtig und überragte durch seine Bildung und Intelligenz die Schauspieler seiner Zeit. In Leipzig hatte er eine Truppe deutscher Schauspieler gesammelt; 1668 war er Prinzipal; 1678 führte seine Gesellschaft bereits den Namen der Berühmten oder Großen Bande. Bemerkenswert war, daß bei Velten — früher als in der Oper — auch Darstellerinnen auftraten. Mochte er auch nicht der erste sein, der Frauen im Schauspiel auf der Bühne erscheinen ließ, so gab er doch dadurch, daß er die Frauenrollen ohne Ausnahme nur durch Frauen darstellen ließ, dem Schauspiel einen mächtigen Anreiz. Seine Frau, seine Schwägerin, seine Tochter, spielten mit; sogar eine Adlige, Sara von Boxberg, die durch ihre Schönheit berühmt war, gehörte zu der Truppe.

Veltens Berufung nach Dresden war ein Markstein in der Entwicklung des Schauspiels; er war der erste große Schauspieler, der in Dresden auftrat. Auch äußerlich setzte er sich durch; nicht genug, daß er im Opernhaus, in der glanzvollen Wirkungsstätte der Italiener, 6 deutsche Stücke aufführen durfte, Kurfürst Johann Georg II. verlieh ihm auch den Titel eines kur-

sächsischen Hofkomödianten; sein Nachfolger Johann Georg III. nahm die gesamte Truppe in kurfürstlichen Dienst und gab den Mitgliedern eine feste Besoldung. Eine Stellung wie Velten hatte noch kein deutscher Schauspieler errungen. Durch Wanderzüge nach Frankfurt, Heidelberg, Nürnberg, Augsburg verbreitete er den Ruhm der sächsischen Hofkomödianten. Sein Spielplan war sehr groß; 1679 legte er in Heidelberg dem Kurfürsten von der Pfalz eine Liste von 87 dramatischen Werken vor. Doch auch Anfechtungen blieben nicht aus; die Geistlichen bekämpften die „Theatromanie"; Philipp Jakob Spener, Superintendent an der Kreuzkirche in Dresden, der Vater des Pietismus, predigte gegen Velten. Noch galten die Schauspieler als unehrliche Leute; in Berlin, wo Velten das Abendmahl begehrte, wurde ihm das Sakrament verweigert, weil er Schauspieler war; doch setzte Velten die Rücknahme des Verbotes durch. 1691 starb Johann Georg III.; sein Sohn Johann Georg IV., anderen Interessen zugewendet, entließ die deutschen Schauspieler; Velten verlor den festen Stützpunkt, den er in Dresden gehabt hatte, und damit kam ein Abstieg. Abermals führte er ein unruhiges Wanderleben in Deutschland. 1692 erkrankte Velten in Hamburg; als er seinen Tod nahe fühlte, verlangte er als frommer Mann das Abendmahl, doch zum zweiten Mal wurde es ihm von der Geistlichkeit verweigert, und diesmal setzte er keine Rücknahme des Verbotes durch; 1692 starb er in Hamburg, 51 Jahre alt; wie ein Meteor erlosch er.

Kunstmäßig waren die Stücke nicht, die Veltens Spielplan bildeten; regelmäßige Stücke führte er nicht auf; im allgemeinen blieb er dem Drama niederer Art zugewandt. Aber ein Fortschritt war, daß er sich wenigstens an die literarische Produktion der Zeit, zumal an die Stücke Molieres anlehnte; vereinzelt wagte er sich sogar an die Aufführung eines deutschen Buchdramas von Andreas Gryphius; im allgemeinen aber scheiterten Veltens Bestrebungen daran, daß deutsche Stücke von Wert, die er hätte spielen können, nicht vorhanden waren.

Mit Veltens Tod verlor Dresden für ein Menschenalter jede Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Schauspiels; Leipzig und Hamburg wurden die Mittelpunkte des schauspielerischen Lebens; Braunschweig, Wolfenbüttel, Kassel, Mannheim, Schwerin, Weimar und Gotha, durch die literarischen Interessen der Fürsten gefördert, überflügelten Dresden in der Pflege des Schauspiels.

Ein seltsamer Gegensatz war es, der sich im Zeitalter Augusts II. und Augusts III. zwischen theatralischer und bildender Kunst auftat: einerseits standen die italienische Oper, die Musik, die bildenden Künste in höchster Blüte; andererseits herrschte auf dem Gebiet des deutschen Schauspiels ein Tiefstand, wie er nicht schlimmer zu denken war. Dresden, das in der bildenden Kunst Pöppelmann, George Bähr, Permoser, Dinglinger, Böttger, Hörold, de Bodt, Longuelune sein eigen nannte, das in der Oper und der Musik die höchsten Ansprüche der Kenner befriedigte, Dresden begnügte sich in der gleichen Zeit im deutschen Schauspiel mit Harlekinaden und Stegreifstücken, mit wüsten Haupt- und Staatsaktionen, mit pöbelhaften Zotenstücken und Zauberaufführungen. In derselben Zeit, in der sich in den oberen Kreisen, in den Häusern der adligen und höfischen Gesellschaft, eine Zierkunst ohnegleichen entfaltete, blieben die unteren Schichten des Volkes von dieser Entwicklung fast unberührt. Um Seiltänzer, starke Männer, Klopffechter, Bänkelsänger und Feueresser sammelten sich die Schaulustigen. Im damaligen Gewandhaus auf dem Neumarkt war der vornehmste Schauplatz, wo deutsche Komödianten auftraten; in Breyhahns Gasthaus auf der Kundigengasse (heute Breite Straße), im Falkenhof, in Taubes Garten, in elenden Bierhäusern, in schmutzigen Schänken der Friedrichstadt, in dürftigen Buden auf dem Neumarkt spielten die wandernden

Truppen, die in Dresden Schauspielvorstellungen gaben. Im Gegensatz zur glanzvollen Ausstattung der Oper bildeten dürftige Dekorationsfetzen die Ausstattung des Schauspiels; ein Schnürrahmen teilte in ernsten Stücken die Bühne in Vorder- und Hinterbühne; ein mangelhafter Vorhang verschloß den Schauplatz. Dazu kam, daß die Schauspieler die Rollen nicht auswendig lernten. In komischen Stücken war der Harlekin die wichtigste Person und geradezu unentbehrlich; in allen möglichen Gestalten kam er auf die Bühne: als Bote, als Diener, als Soldat, als Jurist, als Sterngucker, als Liebhaber, als Weiberhasser, als Kuppler; im allgemeinen hatte die Truppe, die den größten Possenreißer besaß, den stärksten Zulauf. Auch ernste Stücke erschienen; sie schwelgten im Gegensatz zu den Späßen der Hanswurststücke in geschwollenen Redensarten; sie brachten, da man den Zuschauern Einblick in die Welt der höfischen Kreise gewähren wollte, Hofszenen, Aufzüge, Audienzen, fürstlichen und kriegerischen Prunk, Liebeshändel, Ereignisse geschichtlicher Art. Die Charakteristik der Personen war grell; abgründige Bosheit stand übermenschlicher Großmut gegenüber; Lärm und Spektakel waren die Hauptsache; Mord, Geistererscheinungen, Prophezeiungen, Verkleidungen, Prügelszenen spielten eine große Rolle. Die Schauspieler, die auftraten, waren in bunte Lumpen gehüllt und trugen alte Perücken auf dem Kopf; Ekhof sah noch viel später ein Stück: Adam und Eva, darin kam eine dicke Eva vor, der Körper war mit schlechter Leinwand bedeckt; auf die Leinwand war ein kleiner Gürtel von Feigenblättern gemalt. Ernste und komische Szenen wechselten ohne Zusammenhang; ernste Szenen unterbrach man durch Harlekinaden. Die Handlung hieß eine „Aktion"; man unterschied Hauptaktion und Nebenaktion; das erste Stück hieß Hauptaktion, und da politische oder geschichtliche Interessen vorkamen, nannte man dieses Stück die Haupt- und Staatsaktion, im Gegensatz zum Nachspiel, das possenhaften Inhalts war. Die Stücke waren nicht literarischen Ursprungs; die Schauspieler schrieben die Stücke meist selbst; die Texte waren nicht gedruckt, sondern nur handgeschrieben; sie waren das Eigentum des Prinzipals, der sie vererbte oder nach Belieben verkaufte. In bescheidenster Weise wurde der Ort der Handlung (Zimmer, Wald, Höhle) angedeutet; mit pomphafter Übertreibung wurden die ernsten Szenen deklamiert; „Zepterbewegungen" und Zeremonien der Königs- und der Tyrannenagenten gaben diesen Stücken gespreizte Würde; in Roheit, Possenhaftigkeit, Zoten und Prügeleien versanken die komischen Teile dieser Stücke.

Gegen die Verwilderung des deutschen Schauspiels trat 1730 mit der Tätigkeit von Friederike Caroline Neuberin eine Reaktion ein. An ihren Namen knüpft sich der Ruhm, daß sie die deutsche Bühne reformiert hat. Die Verdienste der Neuberin sind nicht zu bestreiten, doch nicht von ihr und ihrem Gatten ging der Anstoß aus. Kein Schauspieler, und wäre es der bedeutendste, hätte die Welt der deutschen Bühne umgestalten können; Reformen sind wohl von Praktikern ausgeführt worden, doch im Geistigen müssen sie zuerst vorbereitet sein. Nicht die Neuberin, sondern J. Ch. Gottsched, dessen wir schon in der Geschichte der Oper gedachten, war der geistige Urheber der Theaterreform. Der leitende Gedanke Gottscheds war, die deutschen Schauspieler an die Aufführung regelmäßiger Dramen und an das Memorieren der Rollen zu gewöhnen. Noch war 1730 kein deutsches Drama vorhanden, das man hätte benutzen können; noch lag die Dichtung der stammverwandten Engländer in weiter Ferne; ganz von selbst bot sich die klassische Dramatik der Franzosen dar, die nach Ansicht der Zeit nach den Regeln der Griechen und Römer geschaffen war. Sollte ein Fortschritt erzielt

werden, so mußte hier angeknüpft werden. Mit der Aufführung von vier aus dem Französischen übersetzten Dramen (Regulus, Cid, Cinna, Berenice) begann die Reformbewegung; sie ging von Leipzig aus; es folgten Werke von Destouches, Marivaux und Voltaire; das Interesse der Gebildeten richtete sich allmählich auf diese Aufführungen; die Stegreifstücke wurden durch regelmäßige Stücke verdrängt; das Memorieren der Rollen wurde immer allgemeiner verlangt.

Mit der Regelmäßigkeit der Stücke und dem Memorieren der Rollen hob sich naturgemäß auch die Spielweise der deutschen Komödianten; das Vorbild der französischen Schauspielkunst wurde maßgebend. Aus den Schilderungen der damaligen Aufführungen erkennen wir die Art der Darstellung: auf dem einen Fuß ruhte der Körper des Schauspielers, der andere Fuß beschrieb einen kunstvollen Kreis, ehe er Stellung nahm; die Hände machten keine andere als Bogenbewegungen; das Taschentuch in der Hand, flatterte die Darstellerin, um Erhabenheit auszudrücken, über die Bühne. Auch im übrigen wurde der Schauplatz nach den Vorschriften der Franzosen hergerichtet: die Dekorationen (ein Saal, eine Halle oder ein Palast) blieben nach dem Gesetz der Einheit des Ortes meist unverändert; die Männer trugen, auch wenn sie Römer spielten, Schnallenschuhe, weiße Strümpfe, Samthosen und Handschuhe, an der Seite ein Pariser Schwertchen, auf dem Kopf Perücken; in ruhigen Szenen hielten sie den Hut nach französischer Mode unter dem linken Arm; die Frauen trugen Fischbeinröcke und Hüte mit wallendem Federputz; die Neuberin spielte z. B. Voltaires Zaire, eine altpersische Prinzessin, stets im Reifrock.

Trotz der zeitgebundenen Hemmungen war die Neuberin menschlich und künstlerisch eine bedeutende Erscheinung: scharfsinnig, ausdauernd, literarisch gewandt, unternehmend und kühn bis zur Verwegenheit; dazu eine glänzende Darstellerin; Hosenrollen gelangen ihr besonders; in ihrer Jugend war sie bestrickend schön; in ihrem Privatleben war sie kaum ein Tugendspiegel; aber in ihrer Truppe hielt sie streng auf Ordnung; Liebespaare in ihrer Truppe mußten heiraten oder abgehen; die deutschen Schauspieler dem Zigeunertum zu entreißen, war ihr eifriges Bestreben.

Leipzig mit seiner Universität und seinen großen Messen war das Standquartier der Neubers; wandernd durchzog die Truppe ganz Deutschland, spielte in Hamburg, Braunschweig, Frankfurt und Straßburg. Zwischen 1730 und 1755 trat die Neuberin achtmal in Dresden auf. Solange es ihr gut ging, spielte sie im alten Gewandhaus auf dem Neumarkt. Da gab sie „actiones comico-tragicas" gegen 2, 4, 6 oder 8 Groschen Eintritt, je nachdem die Zuschauer „dem Theatro entfernt oder nahe sein wollten". Über ein Gastspiel in Dresden 1730 schrieb ihr Gatte, Johann Neuber, die charakteristischen Worte: „Es kommen zwar ziemlich viel Zuschauer, aber nach dortiger Art hören sie stets nur halb zu und es gefällt ihnen daher alles nur halb." Auch im Jahre 1732 spielte die Neuberin in Dresden, und damals waren die besten Schauspieler der Zeit in ihrer Truppe: Friedrich Kohlhardt war ihr Heldenspieler, Suppig ihr bester Komiker, Schönemann und Koch ragten aus der übrigen Truppe hervor. Im Jahr 1737 „vertrieb" sie in Leipzig in einem allegorischen Spiel den Hanswurst von der Bühne. Das Ereignis wurde viel besprochen, aber im Grunde war es nur eine lächerliche Zeremonie, die, wie Lessing mit Recht sagte, selbst etwas von einer Harlekinade an sich hatte und die keineswegs den Hanswurst für immer von der Bühne ausschloß. 1737 durfte sie an fünf Abenden vor August III. im Jagdschloß zu Hubertusburg spielen; es war der Höhepunkt ihres Schauspielerlebens. Doch bald begann ein Wandel; 1739 entzweite sie sich mit

Gottsched; 1740 ging sie mit ihrer Truppe nach Petersburg, konnte sich dort nicht halten und kehrte 1741 enttäuscht nach Deutschland zurück. Hier aber hatten sich inzwischen andere Truppen festgesetzt; die Entfremdung zu Gottsched wuchs; an Stelle der Neuberschen begann Gottsched, ihr bisheriger Gönner, die Schönemannsche Truppe zu begünstigen; 1741 brachte die Neuberin Gottsched selbst auf die Bühne als eine riesengroße Nachtgestalt, in einen Mantel gehüllt, eine Sonne von Rauschgold auf dem Kopf, Fledermausflügel auf den Schultern, eine Blendlaterne in der Hand. Bei dieser Verspottung Gottscheds wurde die Neuberin vom Minister Grafen Brühl, der Gottsched nicht grün war, wohlgefällig unterstützt. 1743 erschien in Zwickau ein Spottgedicht auf sie („Probe eines Heldengedichts in 8 Büchern ... Leben und Taten der weltberüchtigten und besten Comödiantin unserer Zeit ... Friederica Carolina Neuberin"), das furchtbarste und schamloseste Spottgedicht, das vielleicht jemals auf eine Schauspielerin geschrieben worden ist (teilweise abgedruckt in Reden-Esbecks Biographie der Neuberin 1881). 1748 brachte die Neuberin Lessings erstes Stück, den Jungen Gelehrten in Leipzig auf die Bühne. Im allgemeinen begann sich nach 1740 ihr Stern dem Untergang zu neigen. Sie erlebte die verschiedensten Schicksale; die Truppen von Kirsch und Müller raubten ihr die Haupttätigkeit in Leipzig; die Schönemannsche Truppe und die Kochsche Truppe bedrängten sie. Wiederholt erschien sie in Dresden; doch vermochte sie sich nicht mehr im Gewandhaus, Dresdens vornehmster Gastspielstätte, zu behaupten; sie trat immer häufiger in kleinen Gastwirtschaften und Schänken auf. Konrad Ekhof, Deutschlands größter Schauspieler, sagt mit Recht von ihr: „Ungefähr 10 Jahre ist ihr Ansehen gestiegen, 10 Jahre hat es abgenommen, und die letzten 10 Jahre hat sie im Elend verbracht."

Unter den Prinzipalschaften von Joseph Müller und Johann Christoph Kirsch, die nach dem Weggang der Neuberin hier spielten, kam ein tiefes Absinken der schauspielerischen Leistungen in Dresden; der Harlekin herrschte wieder uneingeschränkt vor. 1750 löste die Neuberin in Zerbst ihre Truppe auf, fand aber — und das schmerzte die alte Künstlerin aufs tiefste — auch als Schauspielerin keine Anerkennung mehr. Bei Freunden suchte sie in Dresden Zuflucht. Unglücklich war ihr Ende. 1759 verlor sie ihren Gatten, und durch das Bombardement Friedrichs des Großen aus Dresden vertrieben, starb sie in bitterster Armut, einsam und verlassen, 1760 im nahe gelegenen Laubegast. Auf einem Schubkarren, so geht die Legende, schaffte man ihren Sarg auf den Friedhof nach Leuben; vor ihr öffneten sich angeblich die Friedhofstüren nicht, der Segen der Kirche blieb ihr versagt. Ihr Sterbehaus in Laubegast ist verschwunden; aber ein Denkmal, das Freunde der Schauspielkunst ihr schon im Jahre 1776 errichteten, erinnert an ihr Wirken. Bei dem großen Neuberfest, das die Dresdner Hofschauspieler 1852 veranstalteten, hielt der Berufensten einer, Eduard Devrient, der Geschichtsschreiber des deutschen Theaters, die Gedächtnisrede; eine Grabplatte auf dem Friedhof in Leuben bezeichnet die Stätte, wo sie die letzte Ruhe gefunden hat.

Das deutsche Schauspiel stand, das ist nicht zu leugnen, am Schlusse des Siebenjährigen Krieges auf niedrigster Stufe, als ein Ereignis eintrat, das die Theaterverhältnisse Dresdens, zumal die der Oper, von Grund auf umgestaltete.

Der Umschwung im Jahre 1763

Während des Siebenjährigen Krieges hatte sich August III., begleitet von seinem Minister Grafen Brühl, in Warschau aufgehalten. 1763 war er nach Dresden zurückgekehrt;

die Künstler der Oper trafen wieder ein, und noch einmal begann fast gespenstisch das frühere Leben im Opernhaus. Man begann mit dem Überflüssigsten: das Große Opernhaus wurde wieder hergestellt; unter dem Orchester wurde ein Resonnanzboden eingebaut; eine neue Oper von Hasse wurde einstudiert, Feste wurden gefeiert, ein Plan zur Erbauung eines neuen Schlosses vorgenommen. Aber die Hand des Schicksals griff nochmals ein: am 5. Oktober starb der König, von einem Schlaganfall getroffen. Über Nacht änderten sich die Verhältnisse; Friedrich Christian und seine Gemahlin Maria Antonia bestiegen den kurfürstlichen Thron.

Auseinander stob die glänzende Gesellschaft. Zwei Tage nach Augusts III. Tode wurden Hasse und Faustina ohne Pension, doch mit Entschädigung entlassen, das große Opernhaus wurde geschlossen, die italienische Oper und Komödie, das Ballett wurden aufgelöst. Brühl legte seine Ämter nieder; wenige Wochen danach starb er. Die Oberaufsicht über die Finanzen wurde der Kurfürstin Maria Antonia, einer hervorragend begabten Frau, übertragen. Maria Antonia war eine Wittelsbacher Prinzessin, klein, mit Pockennarben im Gesicht, energisch und weltgewandt, vielleicht die geistreichste Fürstin, die jemals auf Sachsens Thron gesessen hat. Doch die Regierung ihres Gatten Friedrich Christian war kurz; sieben Wochen nach seiner Thronbesteigung erkrankte er; in der zehnten starb er, 41 Jahre alt, zur Verzweiflung seiner ehrgeizigen Gemahlin Maria Antonia. Ihr Sohn Friedrich August war dreizehnjährig; Prinz Xaver, der Bruder des verstorbenen Kurfürsten, wurde Administrator. Mit eiserner Strenge führte er Ersparnisse durch; die Reformen, die Friedrich Christian schon begonnen, setzte er fort; der drohende Staatsbankrott wurde abgewehrt.

Allmählich erholte sich das Land; schwer jedoch wurde die Kunst getroffen. Von 1667 bis 1763 hatte die Oper unter Verwaltung des Hofes gestanden und alle Kosten waren auf Rechnung des Hofes gegangen. Jetzt schloß man, um Ersparnisse zu machen, das Große Opernhaus, und da der Hof naturgemäß auf theatralische Aufführungen nicht ganz verzichten wollte, so pachtete man das kleine Theater, das Moretti 1755 zwischen Zwinger und Elbe als Privattheater errichtet hatte. Im Vergleich zum Großen Opernhaus war das Morettische Theater winzig; es faßte kaum 400 Personen, doch in seiner Enge heimelte es an. Das Haus wurde durch Wachslichter erhellt und war bald der Treffpunkt des Adels und der Hofkreise. Der Charakter des Spekulationsunternehmens war im Morettischen Theater nicht zu verkennen, denn gleichzeitig waren auch Spieltische in Nebenräumen des Theaters aufgestellt; jeder Spieltisch bezahlte 6 Dukaten; außerdem mußte jeder Spieler einen Sperrsitz lösen, und das Gerücht wollte wissen, daß die Kavaliere auch Zutritt zu den Garderoben der Schauspielerinnen hatten; später schwand natürlich der Mißbrauch. 1765 kaufte der Hof das Theater und setzte Moretti als Ökonom ein. Moretti gab hier deutsche und französische Komödien, auch stellte er eine italienische Operngesellschaft zusammen und gab abwechselnd deutsche, italienische und französische Stücke, kleine Spielopern und Balletts.

Nur bei einer einzigen Gelegenheit wurde das Große Opernhaus wieder benutzt. Bei der Vermählung des jungen Kurfürsten Friedrich August mit Amalia Augusta, Prinzessin von Pfalz-Zweibrücken, gab man eine Oper mit prachtvoller Ausstattung: La Clemenza di Tito von Naumann. Die Kosten waren erschreckend (48760 Taler).

Nach dieser Aufführung legte sich Schweigen auf das riesige Haus; es hat keine Opernaufführung wieder gesehen. Man richtete es zu einem Ball- und Redoutensaal ein; die Bühne wurde abgebrochen, über das Orchester spannte sich eine Überbrückung, Bühne und Parterre

wurden auf eine Ebene gebracht. So, im Glanz von 50 Kronleuchtern mit 4000 Kerzen, mit Brillantleuchtern und Wachsfackeln, präsentierte sich 1791 der Raum bei der großen Redoute zur Fürstenversammlung von Pillnitz. Nicht minder glänzend war der Anblick dieses Saales 1812 bei dem großen Hofkonzert, das Friedrich August der Gerechte zu Ehren Napoleons vor dessen Feldzug nach Rußland gab. Einen Fest- und Konzertraum wie diesen hat Dresden nie wieder besessen. Dann trat die Kunst mehr in bürgerlichem Gewande hervor. 1826 veranstaltete Morlacchi, Webers Amtsgenosse, das erste sogenannte Palmsonntagskonzert im Opernhaussaal; 1846 dirigierte Wagner hier die Neunte Sinfonie, 1849 sank in den Maiunruhen das alte Große Opernhaus Augusts des Starken in Schutt und Asche.

•

Vom 18. zum 19. Jahrhundert

Trotz aller Einschränkungen betrugen beim Regierungsantritt des jungen Kurfürsten Friedrich August III. die Kosten für die Oper noch immer 50000 Taler. Als sparsamer Haushälter suchte der Kurfürst die Kosten noch weiter zu beschränken; der Hof zog sich gänzlich vom Betrieb der Oper zurück, übertrug die Sorge für die Veranstaltung von Opernaufführungen einem Unternehmer und setzte die Subvention für die Oper auf 11000 Taler im Jahre herab. Die Folgen dieser Maßnahme waren einschneidend: durch das Subventionswesen kam ein zahlendes Publikum ins Theater; die bürgerlichen Kreise hatten ungehinderten Zutritt, der Spielplan mußte daher mannigfaltig werden; die Oper wurde ein geschäftliches Unternehmen, eine neue Entwicklung begann. Mit 11000 Taler Zuschuß (später 14000, endlich 25000) ließ sich eine Oper wie bisher nicht erhalten. Als weitere Zuwendungen überließ der Kurfürst dem Unternehmer das Theatergebäude und sorgte für Dekorationen, Kostüme und Beleuchtung. So bildete sich ein eigentümlicher Zustand heraus, bei dem kurfürstliche und private Interessen verbunden waren und den man ganz eindeutig kennzeichnen muß, wenn man die Entwicklung verstehen will: kurfürstlich war das Gebäude, das der Hof seit 1766 sein eigen nannte; kurfürstlich war die Kapelle samt dem Kapellmeister; in den Händen eines kurfürstlichen Hofmarschalls oder Kammerherren, des sogenannten Directeur des plaisirs, lag die Oberaufsicht über das Theater. Ein Hoftheater war damit jedoch nicht gegründet; vor 1815 gab es in Dresden kein Hoftheater; der Theaterbetrieb war privater Natur.

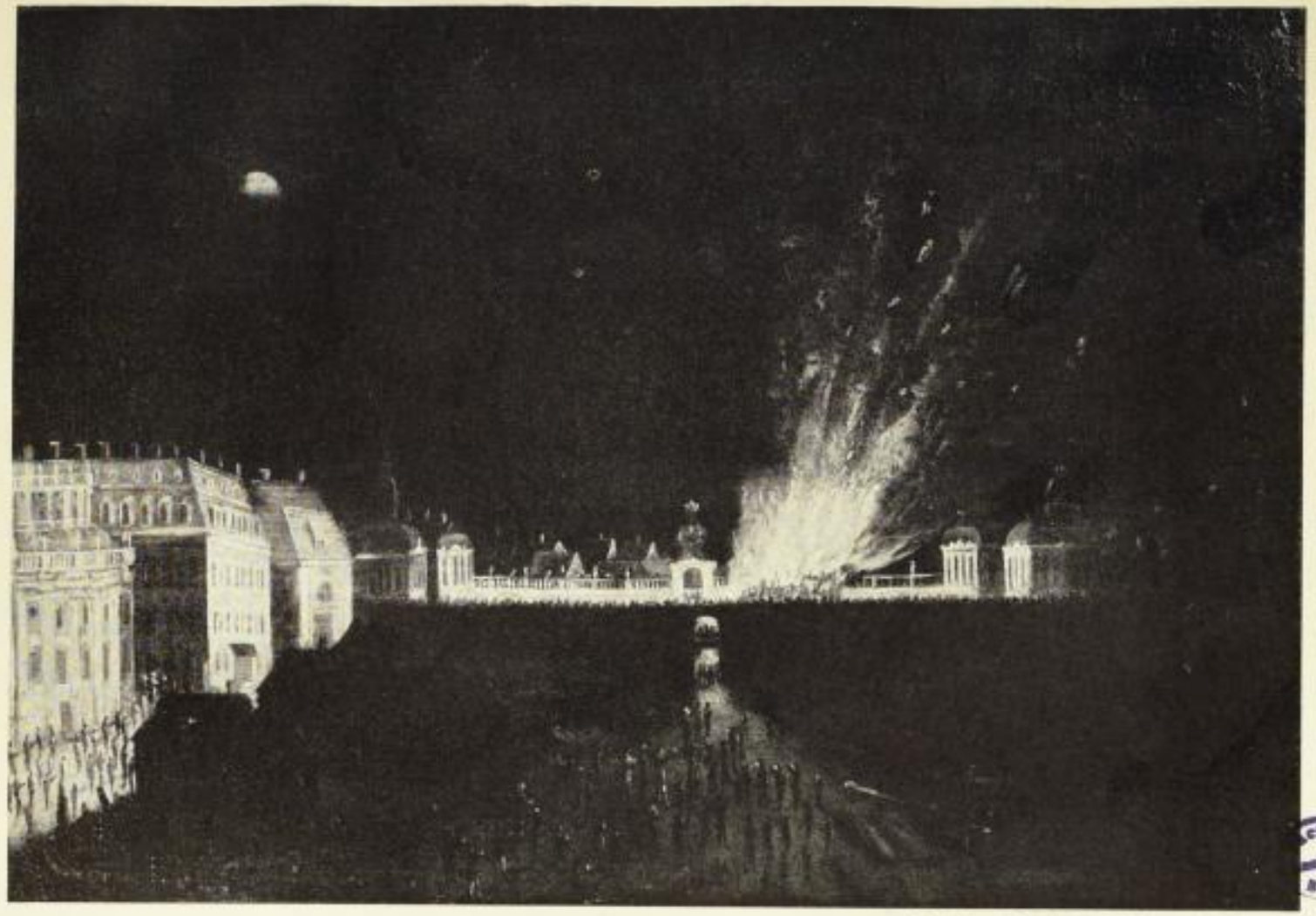
Bei den beschränkten Mitteln wäre ein künstlerisches Leben in der Oper unmöglich gewesen, hätte der Hof dem Unternehmer nicht die kurfürstliche Kapelle zur Verfügung gestellt. Das war das Wichtigste; hier blicken wir in den inneren Zusammenhang der Dinge. Die musikalische Kapelle — und nicht der zufällige geschäftliche Unternehmer — gab in der Folge der Oper das künstlerische Gepräge. Die Kapelle (das müssen wir uns in der Theatergeschichte Dresdens immer vergegenwärtigen) war nicht bloß älter als die Oper, sondern sie war auch die Keimzelle, aus der das Dresdner Theater hervorgegangen ist. Doch nicht für das Theater, wie man glauben könnte, sondern für den Gottesdienst in der Katholischen Hofkirche war die Kapelle in erster Linie bestimmt; für die Opernvorstellungen wurde die Kapelle nur dargeliehen.

•

Derjenige, der auf die Entwicklung der Oper entscheidenden Einfluß gewann, war Johann Gottlieb Naumann. Als Sohn bäuerlicher Eltern war er 1741 in Blasewitz

Nach einer getuschten Federzeichnung im Kupferstichkabinett Dresden

F. Ponte, Die Sängerin Faustina Hasse als Attilia in Metastasios Oper Attilio Regolo



Nach einem Gemälde im Stadtmuseum Dresden

H. Jünger, Brand des Mingottischen Theaters im Zwinger

geboren; seine Mutter trug die selbstgebackenen Stangenkuchen in die Häuser der Kunden; beim Kirchschullehrer in Loschwitz, beim Kirchenkomponisten Homilius, dem Kantor der Kreuzkirche, empfing er den ersten musikalischen Unterricht. Von Blasewitz wanderte der Knabe alltäglich nach der alten Kreuzschule auf der Schulgasse; im Sommer verzehrte er sein Mittagsbrot in Gestalt eines Pfennigbrotes mit Sirup auf den Stufen der Frauenkirche; seligsten Genuß bereitete ihm am Nachmittag das Anhören von Hasseschen Vespern in der Katholischen Hofkirche; am Abend pilgerte er zurück nach Blasewitz. Ein schwedischer Geiger Weeström nahm ihn als Sechzehnjährigen nach Italien mit, um ihn hier auszubilden, doch bald kümmerte sich Weeström nicht mehr um ihn und nützte ihn rücksichtslos aus; durch Notenabschreiben und Stundengeben verdiente sich der junge Naumann in Italien seinen Lebensunterhalt; bei Tartini in Padua, bei Padre Martini in Bologna bildete er sich in der Theorie aus; in Venedig erlebte er die Aufführung seiner ersten Oper. Durch die Mutter ließ er in Dresden der Kurfürstinwitwe Maria Antonia, die hochmusikalisch war, eine seiner Kompositionen überreichen. Auf einem Gang des Schlosses wartete die Mutter, eine schlichte, einfache Frau, auf die Monarchin. Maria Antonia, die anfangs nicht glauben wollte, daß die Komposition das Werk eines Bauernsohnes aus Blasewitz sei, erkannte das große Talent Naumanns und bahnte ihm den Weg; 1764 wurde er als Kirchenkompositeur angestellt. Zur weiteren Ausbildung sandte ihn Maria Antonia zum zweiten Mal nach Italien; für die großartige Feier der Vermählung ihres Sohnes verschaffte sie ihm die Komposition der Festoper La Clemenza di Tito. In wenigen Wochen mußte die Oper vollendet sein; Naumann bat, ihm täglich eine Flasche Wein zur Befeuerung seines Schaffens zu gewähren. Doch die Bitte wurde abgeschlagen, und er mußte sich durch Kaffee frisch erhalten; er nannte den Tito daher seine Kaffeeoper.

Von 1768 bis 1772 dirigierte er die Opernaufführungen in Dresden, 1772 unternahm er die dritte Reise nach Italien. Friedrich der Große bot ihm 1774 eine Stelle als Kapellmeister in Berlin an; doch aus Dankbarkeit gegen Maria Antonia und aus Anhänglichkeit an die Heimat schlug Naumann das Anerbieten aus; 1776 wurde er in Dresden zum Kapellmeister mit 1200 Talern ernannt; 1777 und 1782 wurde er zur Reform der schwedischen Oper von Gustav III. nach Stockholm berufen. Hier sah er Weeström, der ihn einst in Italien so gequält hatte, in einer niederen Stellung in der dortigen Kapelle, wollte ihm großmütig helfen, doch erntete er nur schmählichen Undank. Mit seinen in Schweden gegebenen Opern Cora und Gustav Wasa erweiterte sich Naumanns Ruhm; 1785 wurde er nach Kopenhagen berufen, um die dänische Oper zu reformieren; Friedrich Wilhelm II. von Preußen, der Nachfolger Friedrichs des Großen, lud ihn nach Berlin ein, führte Naumanns Oper Medea auf und spielte bei den Proben den Cellopart selbst. Fast erinnerte es an C. M. von Webers spätere Klagen, wenn Naumann schreibt, daß er überall in der Welt sehr geehrt werde, nur im Vaterland nicht. Im Jahr 1786 erhielt Naumann endlich die Stellung eines Oberkapellmeisters in Dresden mit 2000 Taler Gehalt. Der Dresdner Oper widmete er fortan seine ganze Kraft, gewann den großen Geiger Babbi aus Bologna für die Kapelle und gab der Kirchenmusik einen Glanz, der an Hasses beste Zeiten erinnerte. Als Opernkomponist kam er in Dresden nicht zu voller Geltung, weder Cora noch Gustav Wasa erschienen auf der Dresdner Bühne; Friedrich August neigte nicht zur Oper ernsten Stils; doch hatte Naumann mit der heiteren singspielartigen Oper La dama soldata mit Magdalena Allegranti in der Hauptrolle 1791 in Dresden einen großen Erfolg.

Im geistigen Leben Deutschlands nahm Naumann eine hohe Stellung ein; mit Wieland und Klopstock kam er in Verbindung; Schiller lernte er bei dessen Aufenthalt in Dresden kennen; mit Gottfried Körner, Elisa von der Recke und dem Maler Anton Graff war er befreundet. In Blasewitz schuf er sich neben dem früheren kleinen Wohnhaus der Eltern ein stattliches Besitztum, das „Naumannsche Palais", das auch heute noch mit einigen Umbauten erhalten ist (Residenzstraße 52).

Ein ergreifendes Ende fand er 1801. Auf einem Spaziergang traf ihn am 21. Oktober abends auf einem entlegenen Seitenweg des Großen Gartens der Schlag. Erst am Morgen fand man ihn halb erstarrt, aber noch atmend; ohne das Bewußtsein wiedererlangt zu haben, starb er, 60 Jahre alt, im Haus des früheren Hotel de Saxe, Ecke Neumarkt und Moritzstraße (das Gebäude wurde 1888 niedergerissen). Auf dem Eliasfriedhof wurde er begraben; Gottfried Körner, der Vater des Dichters, verfaßte in Distichen die Grabschrift.

Naumanns Opernstil war, seiner Ausbildung in der Jugend entsprechend, italienisch und schloß sich anfangs an den Hasses an, doch wendete sich Naumann allmählich der deutschen Richtung zu. Als Opernkomponist wurde Naumann verhältnismäßig rasch vergessen, aber Nachwirkungen seines Stils sind noch bei Weber und Spohr zu erkennen; als Kirchenkomponist erhielt er sich in der Katholischen Hofkirche noch lange Zeit. Sein Andenken ehrte man, indem man am vormaligen Blasewitzer Gemeindeamt sein Bronzebild anbrachte.

•

Inzwischen war zuerst in Italien, dann auch in Deutschland, eine Bewegung auf musikalischem Gebiet entstanden, die den Charakter der Oper zu wandeln begann. An Stelle der ernsten Oper mit ihrem Prunk und ihrem mythologischen Inhalt (opera seria), die Hasse gepflegt hatte, war eine volkstümliche, anspruchslos heitere Oper (opera buffa) entstanden, die rasch an Beliebtheit gewann. Sie führte eine Handlung aus dem täglichen Leben vor; die Gespräche bewegten sich in der Art der italienischen Volkskomödie: an Stelle der Arie trat das Lied; bei der Aufführung verschmähte die opera buffa die Mitwirkung der Kastraten, die bisher uneingeschränkt geherrscht hatten; die natürlichen frischen Männerstimmen mischten sich mit den Stimmen der Frauen, und in ihrer Lustigkeit ließ diese Art der Oper erkennen (was man im Zeitalter der opera seria fast vergessen hatte), daß die Oper auch Heiterkeit und harmlose Fröhlichkeit verbreiten könne. Pergolesi schrieb 1734 das erste Werk dieser Art (La serva padrona). In kurzer Zeit gab es in Italien und Deutschland eine unglaubliche Menge von heiteren Opern und Singspielen. Benda, Schweitzer, Hiller, Dittersdorf, Schenk waren die bekanntesten Komponisten; Mozart schloß sich der Bewegung an; Goethe schrieb den Text zu Erwin und Elmire; Wien sah das erste deutsche Singspieltheater erstehen. Ein deutsches Opernschaffen begann; von 1770 bis 1780 ging es wie ein Frühlingswehen durch das musikalische Leben Deutschlands.

Ein Abglanz der nationalen Bewegung drang auch nach Dresden. 1776 wurde Schweitzers Oper Alceste mit dem Text von Wieland aufgeführt, 1778 schrieb der Dresdner Kapellmeister Schuster die Oper Der Alchemyst und eröffnete damit die bodenständige Dresdner Singspieloper; 1787 trug sich Naumann sogar mit dem Gedanken einer Choroper mit einem Text von Schiller; 1789 war Mozart hier; Schuster schrieb eine Oper Rübezahl, die im Riesengebirge spielte; 1790 pachtete Joseph Seconda, der Bruder von Franz Seconda (die Geschichte beider Brüder ist noch nicht geschrieben), das Sommertheater auf dem Linckeschen

Bad und führte hier grundsätzlich deutsche Opern und Singspiele auf. Was in dem kurfürstlichen Theater in der Altstadt unmöglich gewesen, das glückte in dem idyllisch gelegenen Garten an der Mündung der Prießnitz. Mochten die Sänger auch schwach sein, mochten sich auch die Jagdpfeifer, die das Orchester bildeten, nicht mit der kurfürstlichen Kapelle vergleichen lassen, eins hatte das Secondasche Theater vor dem kurfürstlichen jedenfalls voraus: hier, auf dem Privattheater, hörte man zum ersten Mal von deutschen Sängern deutsche Opern. Und welche Werke vernahm man! 1791 erschienen auf dem Linckeschen Bad Die Entführung von Mozart und Doktor und Apotheker von Dittersdorf; 1793 entzückten die Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Don Juan die Zuhörer; 1793 erklang Titus von Mozart; 1801 Lodoisca von Cherubini; 1811 folgten die Schweizerfamilie von Weigl; Jakob und seine Söhne von Méhul, 1813 Iphigenie auf Tauris von Gluck, 1814 Abu Hassan von Weber, 1815 Fidelio, 1816 Silvana, eine Jugendoper von Weber. Von 1790 bis 1817 erhielt sich das Linckesche-Bad-Theater mit wechselndem Glück. Von 1810 bis 1813 leitete der später berühmte Orgelvirtuos Schneider das Orchester; von 1813 bis 1815 war E. T. A. Hoffmann der Dichter und Musiker, als Musikdirektor am Linckeschen Bad tätig. Im ganzen hatte Joseph Seconda mit bescheidenen Mitteln, ohne kurfürstliche Unterstützung, ein Volkstheater geschaffen, das zu berechtigten Hoffnungen Anlaß gab.

Wenn es trotzdem zu nichts kam, so geschah es, weil der Hof sich zurückhielt. Noch war der Hof, der Wille des Monarchen, das entscheidende Moment, und Friedrich August, in allem ein Anhänger des Alten, scheute davor zurück, der deutschen Oper Zutritt auf seinem Theater zu gewähren; 1794 erschien Mozarts Zauberflöte im kurfürstlichen Theater, doch unter dem Titel Flauto magico, 1798 das Unterbrochene Opferfest von Winter, doch als Sacrifizio interotto; an Mozarts Don Giovanni nahm der Kurfürst des Textes wegen Anstoß und verbot lange Zeit die Aufführung; die Werke Jomellis, Cherubinis, Haydns und all der anderen Komponisten waren ausgeschlossen; Dresden blieb hinter den musikalischen Ereignissen zurück; mit allen Kräften stemmte sich der Kurfürst der Entwicklung entgegen; daß eine deutsche Oper, die aus der Tiefe der Nation stammte, an Stelle der italienischen treten müsse, gab er nicht zu.

Nach dem Tode Naumanns glaubte Friedrich August mit der Berufung eines jungen italienischen Kapellmeisters der verblassenden italienischen Oper frisches Leben geben zu können; 1802 stellte er Fernando Paër an die Spitze von Oper und Kapelle. Wäre es möglich gewesen, der italienischen Oper neues Leben einzuflößen, so wäre es mit der Berufung dieses jungen Feuerkopfes gelungen. Denn Paër, kaum dreißigjährig, war ein glänzender Opernkomponist, ein Operndirigent von Fach, ein guter Regisseur; außerdem war er vermählt mit der Primadonna Francesca Paër; beeinflußt vom Geist der Wiener Klassik, war er mit Beethoven in Berührung gekommen und hatte vor ihm den gleichen Text zu Fidelio komponiert. 1803 führte er die Jahreszeiten, 1805 die Schöpfung von Haydn in Dresden auf; im Gewandhaus auf dem Neumarkt und anderwärts rief er Sinfoniekonzerte ins Leben. Doch Paërs Wirken in Dresden wurde jäh unterbrochen; 1807 lernte Napoleon bei einem Hofkonzert Paër kennen und berief ihn als Nachfolger Paisiellos nach Paris. Vergebens widerstrebte Friedrich August; dem Befehl des Kaisers mußte er gehorchen, und Paër ging 1808 nach Paris. Der Versuch, durch einen modernen Musiker die italienische Oper in Dresden

mit neuem Leben zu füllen, war gescheitert ... Doch noch einmal wiederholte Friedrich August das Experiment und stellte einen ganz jugendlichen italienischen Kapellmeister, Francesco Morlacchi aus Perugia, an die Spitze des Orchesters. Kaum 26jährig, traf Morlacchi 1810 hier ein. Über ihn berichten wir später. Morlacchi, wenn auch nicht so glänzend begabt wie Paër, war ein Musiker von Rang. Die Entwicklung konnte er freilich nicht aufhalten; mit C. M. von Weber hielt die deutsche Oper 1817 ihren Einzug in Dresden...

Das gesprochene Drama am Ende des 18. Jahrhunderts

Nur in Umrissen deuten wir die Entwicklung an. Wandernde Schauspielgesellschaften von Koch, Wäser, Döbbelin und anderen kamen und gingen nach dem Tode der Caroline Neuberin; von einer Pflege des gesprochenen Dramas war keine Rede; 1775 schien mit dem Engagement von Abel Seyler und seiner Truppe eine Besserung zu kommen; die Verhältnisse befestigten sich; gute Schauspieler, Madame Hensel-Seyler, Charlotte Brandes, Christ. Brandes, Großmann u. a. kamen her, doch schon 1776 schied Seyler von Dresden; Brandes, sein Nachfolger, wollte ein ständiges Schauspiel in Dresden errichten, doch scheiterte auch er; 1777 wurde Pasquale Bondini, ein früherer basso buffo, 1789 Francesco Seconda, ein früherer Theaterkassierer, zu Impresarien des Schauspiels ernannt. Doch das sind nur Namen, die dem heutigen Leser nichts sagen; tiefer muß man in die Verhältnisse sehen.

Drei Tatsachen beleuchten die Zustände: von 1777 bis 1814 stehen nacheinander zwei Italiener, die von deutschem Schauspiel und von deutschem Wesen nichts verstehen, sogar kaum deutsch richtig sprechen können, an der Spitze des Schauspiels in Dresden (und das in der Blütezeit des deutschen Dramas, als Götz von Berlichingen, Clavigo, Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe, Don Carlos, Egmont, Iphigenie, Tasso, Wallenstein erschienen), ein Zustand, der uns heute unfaßbar erscheint — von seiten des Hofes bleibt das Schauspiel ohne Förderung; nur 6000 Taler jährlich beträgt der Zuschuß, den der Kurfürst dem deutschen Schauspiel gewährt, das Theater gilt nicht als eine Angelegenheit, die die Nation angeht — und endlich, fast das Unglaublichste: von 1790 bis 1802 unter der Regie von Opitz, erscheint überhaupt kein literarisches Werk von Bedeutung auf der Dresdner Bühne; Klara von Hoheneichen, Die Spieler, Die beiden Klingsberg, Johanna von Montfaucon wird man nicht zu den bedeutenden Werken rechnen ...

Doch läßt sich nicht verkennen, auch manche gute Schauspieler wirkten hier: Reinecke, Opitz, Ochsenheimer, Wilhelmine Hartwig, Elise Bürger (die geschiedene Gattin des Dichters August Bürger), Franziska Koch, Thering, Haffner, Brockmann (der hier gastierte), Friedrich Julius, Burmeister — im Wandelgang des heutigen Schauspielhauses hängen noch heute eine Anzahl Bilder von Darstellern aus Secondascher Zeit — doch standen die Aufführungen, da die Regie fehlte, auf tiefer Stufe. Gottfried Körner hat uns in seinen Briefen an Schiller einige Einzelheiten erhalten. 1789 wurde Don Carlos gegeben (Schillers Honorar betrug 60 Taler); Brückl, der Darsteller des Königs Philipp, hob das Tyrannische im Wesen des Königs stark hervor; seine Würde, schreibt Körner, tat dem Darsteller gütlich; er flickte überall das Beiwort „königlich" ein; „Merkt Euch das", war eine Lieblingsredensart von ihm. In der Eifersuchtsszene sagte Brückl zur Darstellerin der Königin: „Jetzt keine Winkelhaken und keine Schrauben." Sein Anzug als König Philipp war bis zum Stutzerhaften „prätentioniert", eine Strahlenkrone von Goldlahn hatte er um den Hut, und die gestickte

Schärpe war an der Seite in eine sehr künstliche Schleife geknüpft und mit Perlen durchflochten. Die Albrecht gab die Fürstin Eboli; bald deklamierte sie, bald schnatterte sie ihre Rolle her; der Darsteller des Domingo kam Körner vor wie ein verkleideter Sänftenträger usw. Bis 1802 — und das spricht Bände — weiß Körner von keiner Aufführung eines Schillerschen Stückes in Dresden zu berichten. 1802 erscheint Die Jungfrau von Orleans (Schiller erhält 50 Taler); das Stück gefällt; selbst Friedrich August I., dessen unpoetische Natur von Romantik nichts wissen will, gesteht, daß er einen ähnlich tiefen Eindruck noch nicht erhalten habe; die Hofdamen verlieben sich in die Jungfrau; doch die Zensur engt das Stück ein; Johanna darf auf der Bühne nicht beten, als sie die Ketten sprengt; statt des Wortes Himmel muß sie sagen: der Genius Frankreichs; der Erzbischof von Reims, als eine kirchliche Person, darf auf der Bühne nicht erscheinen; um den Gesandten von Frankreich zu schonen, der im Theater sein könnte, darf nicht von französischen Weichlingen, sondern nur von Feinden gesprochen werden usw. Schillers Bearbeitung des Turandot erscheint (Schiller erhält 60 Taler). Turandot ist gewiß ein harmloses Stück; doch das Auftreten eines vertriebenen Königs galt in Dresden als gefährlich; ein Kanzler im Stil eines Pantalon war anstößig; diese Voraussetzungen des Stückes mußten geändert werden. 1803 kam Wallenstein als sechsaktiges Trauerspiel in einer Bearbeitung von Vogel auf die Bühne; Piccolomini und Tod waren in ein Stück zusammengedrängt; das Lager gab man damals nicht. 1804 folgte Maria Stuart (60 Taler) unter ähnlichen Zensurschwierigkeiten wie die Jungfau, aber mit großem Erfolg; 1805 (nach Schillers Tod) kommt Wilhelm Tell auf die Bühne; nur die Apfelschußszene wirkt stark; 1806 folgt Die Braut von Messina; die Chöre wirken kalt ... Die Jungfrau von Orleans erschien von 1802 bis 1813 zwölfmal auf der Dresdner Bühne; eine große Ausnahme; denn im allgemeinen gab man ernste Stücke nur zweimal, da der Hof die Vorstellungen fast täglich besuchte. Bürgerliche Rührund Familienstücke von Iffland, Kotzebue, Schröder, Babo, Spieß, Frau von Weißenthurn und Theodor Hell herrschten vor.

Überblickt man das Ganze, so nehmen in den 25 Jahren Secondascher Theaterführung die Stücke von Iffland und Kotzebue fast ein Drittel des Spielplans ein. Zu der Mangelhaftigkeit des Repertoires kam noch der Rückgang der Secondaschen Gesellschaft in schauspielerischer Beziehung. Es waren ursprünglich gar nicht so schlechte Kräfte da, aber sie waren allmählich überaltert und entbehrten der Regie; Gottfried Körner spricht von „anarchischen Zuständen", die an der Dresdner Bühne herrschten, und es häuften sich bis 1814 die Klagen über einen Verfall des Theaters.

•

So zeigte es sich denn: in der Grundbeschaffenheit des Schauspiels mußte ein Fehler liegen. Wo war er? Ihn zu beseitigen, ja ihn zu erkennen, war die Privatunternehmung nicht imstande, denn sie war ja selbst der Fehler. Schauen wir auf den Verlauf der Dinge zurück, so erkennen wir: Die Zeit war vorbei, da Theater, Kunst und Wissenschaft eine reine Privatangelegenheit sein konnten; eine bloß höfische Angelegenheit konnte das Theater nicht mehr sein. Denn dem Schauspiel war, nachdem die Nation durch den Sturm der Befreiungskriege gegangen, eine neue Aufgabe gestellt worden; das Theater mußte eine Schule des Geistes oder wie Schiller es bezeichnet hatte, eine „moralische Anstalt" werden; es mußte, wie Kaiser Joseph II. gesagt, mitarbeiten an der „Veredelung des Geschmackes und der Sitten";

der Schauspieler mußte ein Verkünder großer und lebenskräftiger Ideen werden. Das war, gemessen an den Anschauungen des 18. Jahrhunderts, etwas ganz Neues. Aber wie sollte Secondas dürftiges deutsches Schauspiel, wie die Oper unter italienischen Impresarien an die unübersehbare Aufgabe herantreten?

Die Errichtung des Staatstheaters 1814

Da brachten die Ereignisse des Jahres 1813, die Gefangennahme des Königs nach der Schlacht bei Leipzig und die Besetzung Sachsens durch die Verbündeten, einen völligen Wandel der theatralischen Verhältnisse hervor. Als russischer Staatsgefangener war der König Oktober 1813 nach Berlin abgeführt worden, Fürst Nikolaus Repnin zum Generalgouverneur ernannt worden. Repnin war vorher russischer Gesandter am Hof des Königs Jerome von Westfalen gewesen; er stand, als er nach Dresden kam, in den dreißiger Jahren, war kaiserlicher Generalmajor und Generaladjutant, Ritter des Ordens des Heiligen Georg 3. Klasse, Ritter des St. Annenordens 1. Klasse, Inhaber des goldenen Degens mit Brillanten.

Am 9. Dezember 1813 kam Repnin von Leipzig nach Dresden und bezog mit seiner Gemahlin das frühere Brühlsche Palais auf der Augustusstraße.

Repnin war ein Mann von Welt, besaß Urteil und war für die Kunst sehr eingenommen. Er regierte nach Moskowiter Art, liebte das Vergnügen, wohnte im Sommer in Pillnitz, jagte in Moritzburg und tat, als ob der König niemals zurückkehren werde. Repnin brauchte viel Geld; ein großer Teil der Beamtenbesoldungen wurde kassiert, das Privateigentum des Königs beschlagnahmt, das Silbergeschirr des Königs, das auf den Königstein gerettet worden war, wurde durch Überlistung des Festungskommandanten nach Dresden geschafft und sollte zum Einschmelzen nach Berlin gebracht werden. Doch gelang es dem König, das Silbergeschirr durch Zahlung des Wertes zu retten.

Was man in Dresden nie vergessen hat, war, daß er den Großen Garten, der bisher ein verschlossenes Fasanenrevier gewesen war, für den allgemeinen Besuch öffnete und daß er die große Terrassentreppe durch Gottlob Friedrich Thormeyer erbauen ließ.

Mit veralteten Einrichtungen räumte er gründlich auf. Am 8. Mai 1814 trat eine Kommission zusammen, die Repnin ernannt hatte, um Verbesserungen und Ersparnisse in der Verwaltung des Theaters vorzuschlagen. In der Kommission befanden sich der frühere Directeur des plaisirs Hofmarschall von Racknitz (Vorsitzender), Polizeidirektor von Vieth (der spätere Verfasser der Auszüge aus den Papieren eines alten Sachsen) und Appellationsrat Dr. Gottfried Körner, der Vater des Dichters. Der Archivsekretär Winkler führte die Protokolle. Hinzu kam später der Komponist und Kammerherr Karl Borromäus von Miltitz auf Schloß Scharfenstein, der in der Geschichte der Romantik Sachsens eine wichtige Rolle spielt. Als Sachverständiger für die Oper wurde Kapellmeister Morlacchi gehört.

Die Kommission bezeichnete mit Recht als Grundfehler der bisherigen Organisation, daß die künstlerische Beschaffenheit des Theaters den Unternehmern überlassen worden war, daß aber der Hof gleichzeitig Mittel für den Unterhalt von Oper und Schauspiel aufgewendet hatte. Die Kommission schlug deshalb vor, die Verwaltung des Theaters durch einen Intendanten für Rechnung des Staates führen zu lassen.

Das war ein großer neuer Gesichtspunkt. Bei guter Wahl eines staatlichen Intendanten glaubte die Kommission, eine höhere Vollkommenheit des Theaters und gleichzeitig Erspar-

nisse erreichen zu können. Repnin schloß sich den Vorschlägen an. Am 26. September 1814 erschienen die entscheidenden Verordnungen über die Errichtung des Staatstheaters.

Ob man 1814 wirklich erkannte, um was es bei dieser Veränderung ging, ist zweifelhaft. Die erhaltenen Staatsschriften und Akten, in Kleinigkeiten so beredt, schweigen über das Wichtigste: über das Geistige. Dies liegt hinter Schleiern; erkennbar ist nur das Tatsächliche; die äußeren Geschehnisse vollzogen sich mit großer Schnelligkeit. Im russischen Wörterbuch, erklärte der Polizeimeister Repnins, der leichtsinnige Baron von Rosen, gibt es das Wort unmöglich nicht. Und so verfuhr man auch hier. Was unter dem altväterischen Regiment des Monarchen in 45 Jahren nicht gelungen war, vollbrachte die fremde Besatzung mit einem Schlag. Die drei bisher gesonderten Unternehmungen — italienische Oper, deutsches Schauspiel und Kapelle — wurden unter eine einheitliche Leitung, und zwar des Staates, gestellt. Bezeichnend ist, daß der Generalgouverneur anfangs an die Aufhebung der italienischen Oper dachte, um alle Hilfsmittel für ein deutsches Schauspiel zu verwenden; besser ein vorzügliches Schauspiel, als zwei mittelmäßige, war die Ansicht Repnins. Auch an die Errichtung einer deutschen Oper dachte man flüchtig, sah aber davon ab, da man während der Kriegszeit keine Neuengagements vornehmen konnte. Auch der kühne Gedanke Morlacchis, in Dresden eine Pflanzschule für das Theater zu errichten, eine Bildungsstätte für Sänger, Sängerinnen und Tonkünstler, ein Gedanke, der viel später noch einmal auflebte, aber ebenfalls scheiterte, konnte nicht verwirklicht werden.

Der finanzielle Zustand Sachsens war 1813 trostlos. Man dachte daher im Theater an große Ersparnisse; es war das Verdienst des Hofmarschalls von Racknitz, eines höchst verständigen, freidenkenden Mannes, und des Kapellmeisters Morlacchi, daß sie für den Fortbestand von Oper und Kapelle eintraten. Morlacchi ist bekanntlich von Weber und von Wagner angefeindet worden und nicht ohne Grund; aber das Verdienst, in kritischer Zeit die Oper erhalten zu haben, kann man ihm nicht nehmen.

Die Umwandlung des Theaters ging rasch vor sich. Am 8. März 1814 wurden die Vorstellungen unterbrochen; am 4. Oktober begann die neue Spielzeit. Der Geheime Archivsekretär Winkler erhielt den Titel eines russischen Hofrats und wurde zum Intendanten ernannt. Er schrieb sich selbst die Instruktion, die ihm große Vollmachten gegeben hätte, zum Glück blieb er nicht lange; Winkler wäre weder seinem Charakter noch seinen Fähigkeiten nach geeignet gewesen, ein Staatstheater zu leiten. Dennoch war er, wie Hellmut Fleischhauer in seiner Dissertation über Winkler mit Recht sagt, der erste bürgerliche Intendant, der, wenn auch nur für einige Monate, am Beginn der Dresdner Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts steht.

Von der Oper wanderten in die neue Kunstanstalt von bedeutenderen Kräften: Luiggia Sandrini, Antonie Hunt, Frau Mieckſch, Benelli, Tibaldi, Decavanti, Benincasa, Quilici. Vom deutschen Schauspiel wurde im allgemeinen das Darstellerpersonal Secondas übernommen, darunter Wilhelmine Hartwig, Hellwig, Friedrich Julius, Christ, Haffner, Burmeister, Schirmer, und Ludwig Geyer (der spätere Stiefvater Richard Wagners). Franz Seconda, der bisherige Prinzipal des Schauspiels, wurde zur Aufgabe seines bisherigen Vertrags genötigt und sank zum Ökonomierat mit einer Besoldung von 800 Taler herab; mit dem gleichen Gehalt wurde der bisherige Impresario der Oper Bertoldi als Kassierer angestellt.

An 4 Tagen der Woche spielte das deutsche Schauspiel, an 2 Tagen die italienische Oper. Eine wöchentliche Theaterzeitschrift, „Theatralische Mitteilungen", also etwas ganz Mo-

dernes, sollte regelmäßig den Spielplan der Woche enthalten; die altertümliche mündliche Ankündigung der nächsten Vorstellung durch einen Schauspieler am Schluß der Vorstellungen, eine künstlerisch störende Einrichtung, fiel weg; auch sonst wurde manches zweckmäßig geregelt: Mannspersonen durften nicht mehr mit Kopfbedeckungen im Theater erscheinen usw.

Die neue Schauspielsaison setzte hochgemut ein. Man gab das Drama in Alexandrinern: Hermann der Cherusker oder die Waldschlacht der Deutschen von Johann Elias Schlegel, das — man denke! — schon der junge Goethe 1766 bei der Erstaufführung als Student in Leipzig gesehen hatte, also eine sehr alte Neuheit. Am 14. Oktober 1814 wurde Goethes Egmont mit der Beethovenschen Musik bei übervollem Haus gegeben; am 19. Dezember folgte Die Schuld von Müllner, ein Lieblingsstück der Zeit; am 18. März 1815 ging bei ausverkauftem Haus Götz von Berlichingen in Szene. Der Dresdner Advokat und Notar Johann Gotthelf Bachmann, ein Theaterenthusiast ohnegleichen, Verfasser eines nicht sonderlich wichtigen handschriftlichen Theatertagebuches von 1797 bis 1843 in 21 Bänden, das im Besitz des Staatstheaters ist, macht bei Gelegenheit der Aufführung von Götz die bissige Bemerkung, daß sich Goethe für die Theaterbearbeitung dieser „dramatischen Jugendsünde" 12 Louisdors habe auszahlen lassen. Es folgten von 1814 bis 1816: Der Schutzgeist von Kotzebue, Zriny von Körner, Der 24. Februar von Zacharias Werner. Die Oper gab u. a. Figaro und Cosi fan tutte, Cortez, Vestalin (von Spontini), Matrimonio segreto (von Cimarosa), kurz, die Staatsadministration wollte, wie sie bei Gründung des Staatstheaters versprochen, dem Publikum den Genuß zeitgemäßer Kunst verschaffen. Auch das bescheidene Freundschaftliche oder Societätstheater, das von theaterbegeisterten Dilettanten 1776 gegründet worden war und im Hohmannschen Haus auf der Hauptstraße spielte, lebte wieder auf und gab hauptsächlich Werke von Kotzebue und Iffland; 1817 gehörte Louise Wagner, die älteste Schwester Richards, zu den Mitgliedern des Societätstheaters; 1826 feierte das Freundschaftliche Theater sein 50jähriges Bestehen.

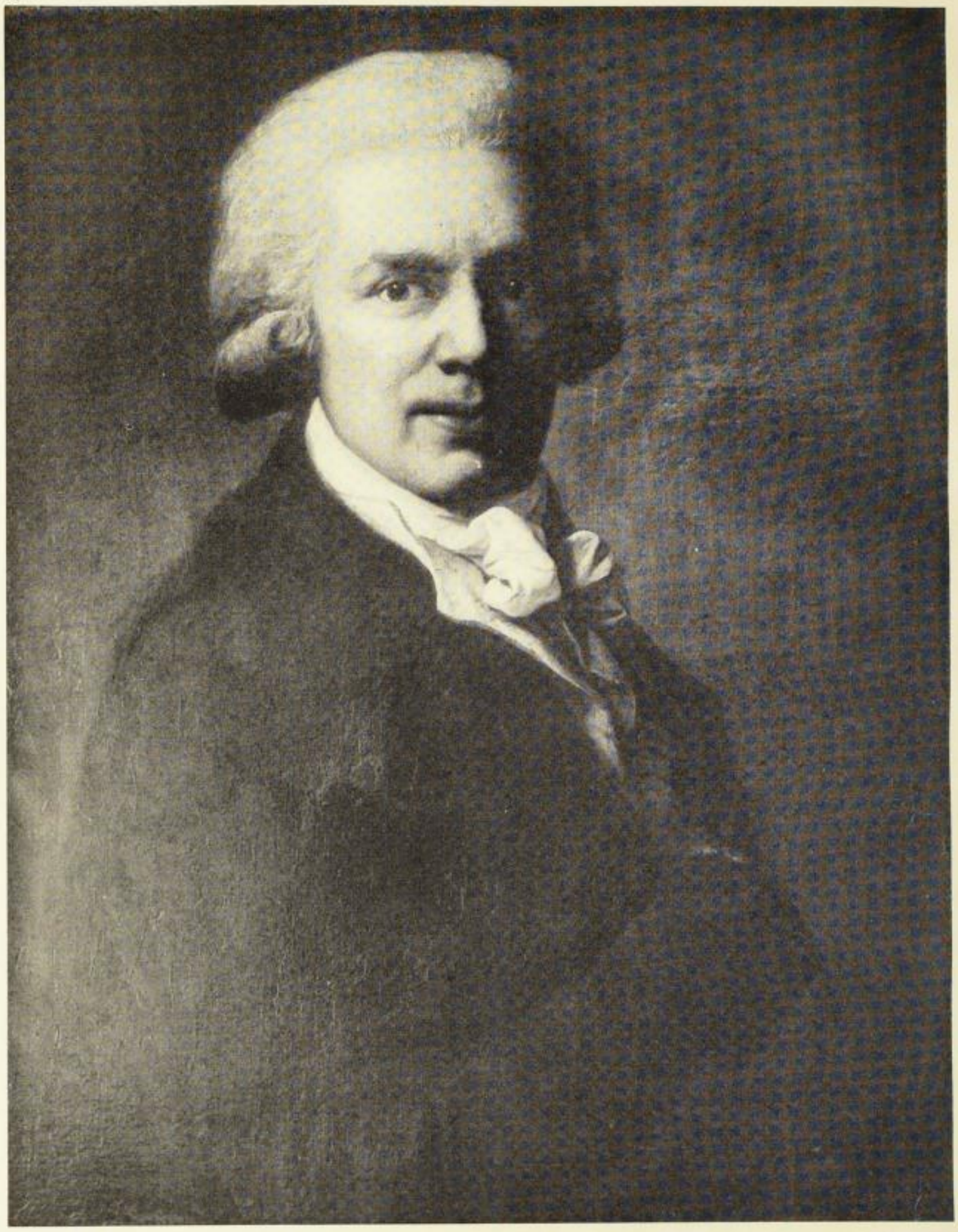
•

Am 4. November 1814, kurz vor Repnins Abschied von Dresden, schritt ein ungewohnter Zug von der Katholischen Hofkirche durch die Gassen Dresdens. Seit Einführung der Reformation in Dresden 1539 war es das erste Mal, daß sich auf Befehl des russischen Gouverneurs katholische Geistliche in feierlichem Zug öffentlich durch die Stadt bewegten. In der Schlacht bei Dresden 1813 war am zweiten Schlachttag der in die Dienste der Verbündeten getretene, als Franzose geborene General Moreau durch eine Kanonenkugel, die von der französischen Schanze bei der heutigen englischen Kirche abgefeuert worden war, schwer verletzt worden. In Nöthnitz hatte man Moreau die Beine abgenommen und sie in einer Urne verwahrt; in Laun in Böhmen war er gestorben. Sein Leichnam wurde nach Petersburg überführt; in der Hofkirche in Dresden wurde 1814 ein Totenamt gehalten (Moreau war katholisch); auf der Höhe von Räcknitz wurden unter militärischem Prunk die Beine beigesetzt. Das schon erwähnte Denkmal mit seinem Syenitwürfel war aus einem vorgeschichtlichen Opferstein bei Meißen errichtet worden. Die Inschrift stammte von Repnin und lautete: „Hier fiel Moreau, der Held, an der Seite Alexanders am 17. August 1813." Die Zeichnung des Denkmals stammte von Thormeyer, die Ausführung vom Bildhauer Kühn.

•

Nach einem Stich im Stadtmuseum Dresden

Zeitgenössisch. Das Morettische Theater



Nach einem Gemälde im Körner-Museum Dresden

A. Graff, Porträt Christian Gottfried Körner

Inzwischen war das russische Gouvernement durch das strengere und unbeliebte preußische unter Minister von Reck und General von Gaudy (dem Vater des Dichters Franz von Gaudy) abgelöst worden. Repnin, der schließlich in Dresden eine gewisse Beliebtheit erlangt hatte, ging nach Wien und Paris, wurde in Rußland Gouverneur von Pultawa und soll später in Ungnade beim Zaren gefallen sein; im Jahr 1840 starb er. Mit sich nahm Repnin einen Teil der sächsischen Gouvernementsakten. Sie befanden sich lange auf den Repninschen Gütern in Rußland, doch sind sie dort, wie eine Anfrage des Sächsischen Hauptstaatsarchivs bei der Sowjetregierung ergab, verschwunden. Die Dresdner Theaterkommission, aus Racknitz, Vieth, Miltitz und Körner bestehend, wurde durch das preußische Gouvernement 1815 aufgelöst, doch blieb Theodor Hell vorläufig noch Intendant; die Administration führte in der Zeit der preußischen Verwaltung den Titel: Intendanz beider Kgl. Theater.

Das Staatstheater wird Hoftheater

Im Wiener Kongreß 1815 wurde Sachsen, wenn auch stark verkleinert, als selbständiger Staat erhalten. Am 7. Juni 1815 kam, von unbeschreiblichem Jubel begrüßt, König Friedrich August zurück. Von den Festlichkeiten, die zu Ehren des Königs veranstaltet wurden, seien nur zwei angeführt. In Kleinzschachwitz bei Dresden, wo Fürst Nikolaus Putjatin, ein wunderliches Original, seine Besitzung hatte, ließ sich der Fürst in einem Korb von einer Ehrenpforte an einem aufgespannten Seil über die Mitte der Straße herab und begrüßte den durchfahrenden König von da aus mit einer feierlichen französischen Ansprache. Und ein zweites kleines Ereignis: am 15. Januar 1815 gab man im Hoftheater ein Festspiel: Der Weinberg an der Elbe von Theodor Hell. In diesem Festspiel stellte der zweijährige Richard Wagner, in ein Trikot genäht, mit Flügeln an den Schultern, einen kleinen Engel dar und betrat bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal das Theater. Der König, so erzählt Wagner in seiner Lebensgeschichte, bestimmte ihm zur Belohnung eine große Zuckerbrezel.

•

Die Einrichtung eines Staatstheaters mußte dem heimgekehrten Monarchen naturgemäß mißfallen, da sie all seinen Anschauungen widersprach; er hätte die Einrichtung am liebsten aufgehoben, doch ließ er durch Verordnung vom 2. August 1815 die Verschmelzung von italienischer Oper, Kapelle und deutschem Schauspiel bestehen, traf aber verschiedene Änderungen in der Besetzung der Ämter; der Hofmarschall von Racknitz, der bereits über Siebzig war, wurde verabschiedet; Winkler (Theodor Hell), der bisherige Theaterintendant, wurde in die frühere Subalternstellung zurückversetzt und mußte froh sein, daß man ihn als Theatersekretär behielt, und der Kammerherr Graf Heinrich Vitzthum wurde zum „Generaldirektor der Kgl. Musikalischen Kapelle und des Hoftheaters" ernannt. Das war der neugeschaffene Titel, der durch die eigentümliche Fassung andeuten sollte, daß die Kapelle älter als das Hoftheater war und daß sich dieses aus der Kapelle entwickelt hatte.

Der geordnete Verlauf der Vorstellungen begann am 24. Oktober 1816. Vom 1. Januar 1817 an übernahm das Kgl. Hofzahlamt die Kosten der Theaterverwaltung. Drei Tage lassen sich also als Gründungstage des Dresdner Hoftheaters bezeichnen: der 2. August 1815, der 24. Oktober 1816 und der 1. Januar 1817. Als endgültiger Gründungstag ist wohl der letztgenannte Tag zu bezeichnen. Die Darsteller wurden seitdem vom Hof besoldet, der

Charakter einer Staatsanstalt war gänzlich aufgehoben. Ein entscheidender Schritt war damit getan. Auf ein volles Jahrhundert von 1817 bis 1918 bestimmte diese Maßnahme das Theaterleben. Das Dresdner Theater war durch die Bestimmung des Königs Hoftheater geworden. Es hing fortan von den Faktoren des Hofes ab. Alle Bestimmungen über das Theater gingen nun vom König aus; bei ihm liefen alle Fäden zusammen; der Generaldirektor mußte ihm alle Angelegenheiten, oft auch die geringfügigsten, vortragen (selbst das Gesuch eines Kammermusikers um Reparatur einer Oboe), und in altväterischen Reskripten ergingen durch die Zwischeninstanz des Hausministeriums an den Generaldirektor, an den „Festen, Rath, lieben getreuen", die Verfügungen des gewissenhaften, aber schwerfälligen Monarchen.

Die nationale Aufgabe des Theaters, für Bildung und Veredlung des Volkes zu sorgen, erkannte der König nicht; die Zeit war für Gedanken dieser Art noch nicht reif. Die Umwandlung des Staatstheaters in ein Hoftheater war im Grunde nur ein äußerlicher Vorgang, eine Verwaltungsmaßnahme. Nur über die Folge muß man sich klar sein: Der Monarch übernahm fortan den Schutz über das Theater; er umgab es mit der Würde einer Hofstellung und hob das gesamte kulturelle Niveau. Großes und Herrliches ist im Lauf der folgenden Jahrzehnte auf diesem Weg erstanden. Aber eine „moralische Anstalt" im Sinne Schillers, eine Kunstanstalt in nationalem Sinn war das neugegründete Hoftheater nicht, konnte es infolge seiner bürokratischen Zusammensetzung auch nicht sein. An der Spitze stand ein Hofmann; das Unternehmen empfing damit sein Gepräge; es verquickte, wie alle Hoftheater des 19. Jahrhunderts, Unterhaltungsbedürfnis, höfische Interessen und künstlerische Aufgaben, und so zählte es auch weiterhin zu einem wesentlichen Teil zu den „öffentlichen Anstalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen" ...

Doch Menschen, nicht Maßregeln, sind das Entscheidende im Leben, und so kam alles darauf an, welche Persönlichkeit an die Spitze des neugegründeten Hoftheaters gestellt wurde. Die Wahl des ersten Generaldirektors war sehr glücklich. Graf Heinrich Vitzthum (geboren 1770) eröffnet den glänzenden Zug der Dresdner Generaldirektoren, der mit Graf Seebach 1918 schließt.

Graf Heinrich Vitzthum war einer der klügsten, von Engherzigkeit freiesten und weitestblickenden Beamten, die der sächsische Staat gehabt hat. Unter ihm war das neue Kunstinstitut aufs beste aufgehoben. „Lang und hager, von unvorteilhaftem Äußeren, durch Schwerhörigkeit vielfach gehemmt, war Vitzthum wie alle in dieser Form Leidenden oft wenig bequem in seinem Umgang, doch besaß er ein so seltenes Rechtsgefühl und so viel Begeisterung für die Kunst, daß alle, die ihn näher kannten, an ihm hingen" (Max Maria von Weber).

Die große Arbeit Vitzthums galt der Errichtung der Deutschen Oper, denn das war das Institut, das am meisten fehlte. Bei Weber werden wir diese große Arbeit näher kennenlernen. Für das Schauspiel bahnte Vitzthum mancherlei an: die Veteranen aus Secondascher Zeit: Bösenberg, Christ und Haffner, wurden entlassen; von den Schauspielern, die blieben, waren die bedeutendsten der Regisseur Hellwig (der reifere Helden gab, später gemütskrank wurde und 1825 durch Selbstmord endete), die uns schon bekannte Darstellerin heroischer Rollen Wilhelmine Hartwig, Friedrich Burmeister und Friedrich Julius (ein geborener Herr von Kleist). Neu traten hinzu: der Charakterspieler Friedrich Werdy und seine Frau Friederike, verwitwete Voß, die aus Goethes Schule stammte, und die den deklamatorischen

Weimarer Stil nach Dresden brachte, die Liebhaberin Friederike Schirmer, die von Frau Wery den Weimarer Stil übernahm; der bedeutende und sehr beliebte Charakterspieler Louis Pauli, Ferdinand Heine, der für Darstellung von Kavalieren und Hofleuten sehr gut war, und die geschmeidige Rosalie Wagner, die Schwester Richards, die nur kurze Zeit hier blieb.

Das bedeutendste Engagement der folgenden Jahre war das von Carl Devrient als jugendlicher Charakterspieler. Carl Devrient besaß von den drei Brüdern Devrient (Carl, Eduard und Emil) wohl die größten äußeren Mittel, kam aber, innerlich zerrissen und eitel, nicht dahin, wohin er hätte kommen können; sein Spiel artete schließlich zu völliger Manier aus. 1823 heiratete Carl Devrient die Sängerin Wilhelmine Schröder und verband dadurch die Namen Devrient und Schröder zu einer unlöslichen Einheit. Infolge eines unseligen Ehezwistes, den wir später schildern werden, schied Carl Devrient 1834 aus. In Dresden gab er ganz verschiedene Rollen wie Faust, Clavigo, Tasso, Antonius und Lear, hat aber trotz seiner bedeutenden Stellung tiefere Spuren in der Erinnerung nicht hinterlassen.

Schon 1820 verließ Graf Vitzthum seinen Posten; der Einfluß des Kabinettsministers von Einsiedel, der die italienische Oper schützte, entfernte ihn. Hans Heinrich von Könneritz wurde sein Nachfolger.

War unter Vitzthum die deutsche Oper errichtet worden, so sollte unter Könneritz das deutsche Schauspiel einen Aufschwung nehmen. Er plante allerlei, doch schon 1824 ging Könneritz, der die diplomatische Laufbahn vorzog, als sächsischer Gesandter nach Madrid. Sein Nachfolger als Generaldirektor wurde August von Lüttichau (geboren 1788 auf seinem Familiengut Ulbersdorf bei Lichtenhain). Er war bei Hof beliebter als Vitzthum und stand sich mit dem Kabinettsminister Grafen Einsiedel gut. Lüttichau war in seiner Jugend ein hochgewachsener schöner Mann mit dunklen schwarzen Brauen. Dem Bühnenvölkchen verstand er zu imponieren, schlug aber aus aristokratischem oder bürokratischem Selbstgefühl oft einen Ton an, der die Künstler verletzte. Auch eine gewisse Kleinlichkeit in geldlichen Fragen haftete ihm an. Dabei war Lüttichau im Grunde wohlwollend und gerecht; er war ein Mann von klarem, ruhigem Verstand, rasch und fest, allerdings eines wirklichen Aufschwungs und eines Vertrauens in große Künstlernaturen nicht fähig. Die Bühne hatte er vor seiner Ernennung nur mit dem Interesse eines zuschauenden Kavaliers betrachtet. Mit einem Eifer ohnegleichen stürzte sich Lüttichau, der bei seiner Ernennung kaum von einer schweren Krankheit genesen war, in die Geschäfte des Theaters; 38 Jahre hindurch erlahmte dieser Eifer nicht. Die Akten der Generaldirektion sind voll von Briefen und Entscheidungen, die Lüttichau persönlich oft gleich nach Empfang der Schreiben, in einem zwar wunderlich verzwickten, aber doch sehr deutlichen Stil eigenhändig niederschrieb.

Das Verhältnis zur geistigen Welt stellte für Lüttichau, den gewissenhaften Geschäftsmann, mit zarter vorsichtiger Hand seine Gattin Ida von Lüttichau her, eine geistvolle, äußerst feinfühlige, kränkelnde und dadurch doppelt sensitive Frau. Als Künstlerin auf dem Klavier, auf der Harfe und im Gesang besaß sie in ästhetischen Dingen feinstes Verständnis.

Lüttichau war bis 1824 Oberforstmeister gewesen; böse Zungen spotteten, er werde als Generaldirektor Gelegenheit haben, die Böcke zu schießen, die er als Oberforstmeister gefehlt habe. Wohl war Lüttichau kein wirklich ästhetisch empfindender Mensch; wohl war er zuerst auch ohne Kenntnis des Theaters, als er antrat, aber bald wuchs er in seine große Aufgabe hinein. Das Bild Lüttichaus, des „seltsamen Mannes", wie ihn Wagner, des „dämonischen

Mannes", wie ihn Gutzkow nannte, wird uns erst im Lauf der Darstellung völlig deutlich werden.

Literarisches Leben um 1820

Es wurde in Dresden von jeher viel gelesen; selbst die rotröckigen Leibgardisten auf der Schloßgasse und die Chaisenträger auf dem Altmarkt lasen, wenn sie dienstfrei waren; der Wachtposten, der vor dem Stallgebäude Wache stand, lehnte in stillen Stunden das Gewehr an die Mauer und las. Wer in eine Dresdner Leihbibliothek um 1800 gegangen war, der hätte in der Hauptsache Mondschein- und Klostergeschichten, überspannte Ritter- und Geistergeschichten gefunden. Darin ging es merkwürdig zu: im Burgverließ schmachtete der Gefangene; in alten Ketten moderten an den Kerkerwänden die Gerippe früherer Opfer; von mutigen Genossen wurde der Gefangene befreit; das Schwert in der Hand, stürmte der zornige Held von Saal zu Saal, von Turm zu Turm; aus dem Dach der Burg brach die Lohe hervor, denn der Blitz hatte das sündige Gemäuer entzündet. Oder als Abwechslung eine Szene aus einem der beliebten bürgerlichen Romane: die weinende Jungfrau lag auf den Knien vor ihrem jähzornigen Vormund; er faßte sie bei dem Rabenhaar, schleuderte sie weg und verfluchte sie, weil sie, die Adlige, einen Bürgerlichen liebte ...

Die Mädchen und Frauen aus wohlhabenden Kreisen lasen mit Vorliebe die belletristischen Taschenbücher, die unter den verschiedensten Namen alljährlich erschienen und elegant in Seide gebunden und mit Goldschnitt versehen waren. In ästhetischen Teegesellschaften schwärmten die Mädchen für Jucunde von Kosengarten; Jean Paul war ihre Liebe; sie bewunderten, wenn auch schwächer, den Messias von Klopstock oder die Urania von Tiedge, aber sie lasen von diesen Werken meist nur den Anfang. Im Nähkörbchen, unter einem Taschentuch, verbargen die Mädchen die Bücher, die sie lasen, wenn die Mutter den Rücken gekehrt hatte: Schinderhannes, Die Löwenritter, Rinaldo Rinaldini, Urach den Wilden und Ferrando Ferrandini. Alle hatten diese Werke gelesen, aber niemand wollte es Wort haben.

Höher als die Geister- und Rittergeschichten standen die Werke von August Gottlieb Meißner, August Lafontaine, Langbein und Gustav Schilling. Von Dresdner biedermeierlichen Erzählern waren am beliebtesten Friedrich Kind, Friedrich Laun (eigentlich Kommissionsrat Schulz), Tromlitz (Oberst von Witzleben), Bronikowski, Theodor Hell und Becker. Nicht mit Unrecht nannte Hermann Meynert Dresden in literarischer Beziehung eine „abgeblaßte romantische Stadt, süßlich, milchig und mondscheinhaft". Von Goethe und Schiller war um 1800 verhältnismäßig nur wenig nach Dresden gedrungen. Das Philiströse, verbunden mit dem romantisch Überspannten, kennzeichnete den allgemeinen Geschmack. Kaum 100 Leute, so bekennen die Zeitgenossen, waren um 1800 in Dresden vorhanden, die ernstlichen Sinn für höhere Literatur besaßen.

Das Körnersche Haus

Durchaus als eine Ausnahme stand das Haus des Oberkonsistorialrats, späteren Geheimen Referendars, endlich Oberappellationsrats Gottfried Körner da. 1756 war er in Leipzig geboren, 1783 nach Dresden gekommen. Zu ihm flüchteten alle, die in Dresden ein höheres geistiges Leben suchten — Schriftsteller, Maler, Musiker und hochgebildete Laien: der Sprachforscher und Oberbibliothekar Johann Christoph Adelung — die kurfürstlichen

Kapellmeister Naumann und Paër — der alte Maler Anton Graff — der Oberhofprediger Reinhard — der Hofmarschall Joseph von Racknitz (er war eine Zeitlang der Leiter des Theaters und rettete die Raffaelschen Wandteppiche der Galerie vorm Untergang) — der Kabinettsminister Graf Einsiedel — der preußische Gesandte Graf Geßler u. a. Körner war für seine Zeit sehr vermögend; seine günstigen Verhältnisse erlaubten es ihm, in schweren Zeiten Schiller zu unterstützen und damit unvergänglichen Ruhm zu erwerben.

Körner bewohnte in Dresden zwei Häuser: eins am Kohlmarkt (der heutigen Körnerstraße), wo Schiller und Mozart zu Gaste waren und wo 1791 Theodor Körner geboren wurde, und dann eins am Wilhelmplatz, später erwarb er ein stattliches Haus auf der Moritzstraße Nr. 10, das die Familie von 1801 bis 1815 dauernd inne hatte. Da das Gebäude beim Durchbruch der König-Johann-Straße 1883 niedergelegt wurde, so ist die Erinnerung an dieses Haus den meisten entschwunden; doch hier auf der Moritzstraße war die Stätte, wo Goethe, Kleist, Humboldt, Arndt, Stein, Öhlenschläger, Anna Amalie von Weimar, Elisa von der Recke, deren Schwester, die Herzogin von Kurland u. a. m. verkehrten. Auf dem Kohlmarkt, auf der Moritzstraße und auf dem Weinbergshaus in Loschwitz wuchs der Briefwechsel mit Schiller heran, der, wenn auch nicht dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller zu vergleichen, doch ein Denkmalswerk der deutschen Literatur ist, das auch die Dresdner Belange, besonders des Theaters, ausführlich behandelt. In einigen Bänden sind Körners eigene Schriften gesammelt; um Herausgabe von Schillers Werken erwarb er sich die größten Verdienste.

Gottfried Körner war kein bahnbrechender, aber ein harmonischer Geist. Er war philosophisch tief gebildet, liebte die Musik (er war einer der Gründer der Dreyßigschen Singakademie) und erfüllte alles, was ihn umgab, mit der Wärme und Klarheit seines männlichen Geistes. In der hochgestimmten geistigen Welt des Elternhauses, in völliger wirtschaftlicher Unabhängigkeit und in deutscher Gesinnung, wuchs Theodor Körner frühreif heran. Er war, gemessen an der geistigen Bedeutung seines Vaters, mit diesem nicht zu vergleichen; wie er sich als Dichter später entwickelt hätte, läßt sich nicht sagen; doch in anderer Beziehung erwarb er unsterblichen Ruhm: seine Lieder in „Leyer und Schwerdt", sein Kampf um die Befreiung Deutschlands und sein Heldentod haben ihm für immer einen Platz in der Geschichte unseres Volkes gesichert.

Im Körnerschen Haus, instinktiv gemieden von den Hof- und Beamtenkreisen des kurfürstlichen Dresden, wurde fast allein jene „Sprache des Geistes" gesprochen, die der klassischen Welt Schillers und Goethes entstammte. Hier, sagen die Zeitgenossen, war fast allein jene Engbrüstigkeit des Denkens überwunden, die Mozart, Schiller, Seume und Carl Maria von Weber als Merkmal des Dresdner Geistes empfanden.

Ein Zwischenspiel

In das Stilleben Dresdens trat um 1798 Caspar David Friedrich; Friedrich Schlegel, Caroline Michaelis, Fichte, Schilling, Novalis kamen zu gleicher Zeit her; 1801 trafen sich in Dresden Ludwig Tieck und der Maler Otto Philipp Runge; 1807 schlug Kleist für mehrere Jahre sein Heim in Dresden auf; 1818 übersiedelte Claussen Dahl nach Dresden; eine neue Generation von Malern und Dichtern kam nach Dresden.

In Greifswald war C. D. Friedrich geboren; er war eine nordisch-ossianische Natur, von visionärem Geist erfüllt. „Schließe Dein leibliches Auge", heißt es in seinen Bekennt-

nissen über Malerei, „damit Du mit dem geistigen Auge zuerst siehest Dein Bild. Dann fördere zu Tage, was Du im Dunkeln gesehen, damit es wirke auf andere von außen nach innen." Und weiter: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht."

Friedrich war ein tief poetischer, schwermütiger, düsterer, einsamer Mann, der sich zum Malen sammelte wie zum Gebet; die Innenwelt darzustellen, war sein Streben; die Dämmerung zu malen, war sein Element. Er wurde von den wenigsten verstanden, denn er wollte nicht die Natur, sondern die Empfindung, die er beim Anblick gehabt hatte, im Kunstwerk wiedergeben. Der Tetschner Altar (ein Kreuz, von den Strahlen der Sonne beleuchtet), Zwei Wanderer betrachten die Mondscheibe, Die Klosterruine im Eichwald, Der Mönch am Meer sind einige seiner bekanntesten Bilder. Heinrich von Kleist, der in Dresden in Friedrichs kahler, nackter Stube sein Drama: Die Hermannsschlacht vorlas, hat das Feinste und Tiefste über Friedrichs Kunst geschrieben. Nach kurzer Blütezeit wurde Friedrich von den Zeitgenossen vergessen. 1835 brach tiefe Schwermut über ihn ein, 1837 malte er sein letztes Bild; am Schluß seines Lebens wurde er von wirtschaftlicher Not bedrängt. 1840 starb er; auf dem Trinitatisfriedhof liegt er begraben. 1906 auf der denkwürdigen Jahrhundertausstellung in Berlin erwachte sein Schaffen, wie auch das von Runge, zu neuem Leben.

1818 kam ein anderer nordischer Maler, Claussen Dahl, nach Dresden. Dahl war Norweger, Sohn armer Fischersleute in Bergen. Mit C. D. Friedrich war er innig befreundet; mit ihm wohnte er nahezu 20 Jahre in demselben Haus am Elbberg (heute Ludendorff-Ufer Nr. 13). In dem Bild von Friedrichs Atelier schauen die Spitzen der hohen Maste der Schiffe herein, die ehemals auf der Elbe üblich waren. Dahl war ein ausgesprochen germanischer Künstler. Er verkündete den Grundsatz, den man erst in unsern Tagen in vollem Umfang verstanden hat: „Der Künstler kann ohne Nachteil nichts Artfremdes aufnehmen." An Dahl schlossen sich Ludwig Richter und Karl Blechen an; selbst der junge Menzel wurde von Dahl beeinflußt. Ein Verdienst besonderer Art war es, daß Dahl die alte hölzerne norwegische Kirche in Wang erwarb, die König Friedrich Wilhelm IV. in Brückenberg im Riesengebirge neu errichten ließ. 1857 starb Dahl; auf dem Eliasfriedhof wurde er begraben; seine Asche wurde viele Jahrzehnte später nach Norwegen überführt.

So groß auch die Verdienste Runges, Friedrichs und Dahls uns heute erscheinen, die Wirkungen auf die Zeitgenossen waren gering; leise, „wie eine Hirtenflöte" verklang das Lied echter Romantik; nur in der Tiefe klang es nach.

Literarischer Durchgangsbesuch

Zahlreich waren die Dichter, die Dresden auf der Durchreise besuchten. Im Dezember 1801 kam Seume auf seinem Spaziergang von Grimma nach Syrakus nach Dresden, besuchte hier das Theater und wanderte zu Fuß über Bautzen, Wien, Triest, Venedig weiter. 1803 verlebte Herder drei glückliche Wochen in Dresden; es war der letzte Sonnenstrahl seines Lebens; dreimal war Schiller zu Besuch bei seinem Freund Körner; siebenmal war Goethe in Dresden: September 1767 als Student von Leipzig; Juli und September 1790 auf der Hin- und Rückreise nach Schlesien; August 1794 auf der Reise von Dessau mit dem Kunstgelehrten Heinrich Meyer; September 1810 auf der Reise von Teplitz nach Weimar und April und August 1813 während der Kriegszeit.

Viermal kam Heinrich von Kleist nach Dresden. Zum ersten Mal berührte er unsere Stadt im Jahr 1800 auf der Fahrt nach Würzburg. Das zweite Mal machte er 1801 auf der Reise von Berlin nach Paris hier halt, als er der Wissenschaft und der Philosophie den Abschied gegeben hatte und auf der Suche nach dem künstlerischen Ideal seines Lebens war. Als er in der Katholischen Hofkirche damals beim Klang der herrlichen Musik einen frommen Beter sah, empfand er: „Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit und mit Wollust würde ich katholisch werden." Von Dresden erhielt er die tiefsten Eindrücke: „Ich sehe es noch vor mir liegen in der Tiefe der Berge", schrieb er. „Ich sehe die Elbhöhen, als ob sie aus Ehrfurcht nicht näher zu rücken wagten ... Die Felsen im Hintergrund von Königstein ... und die Elbe, die schnell ihr rechtes Ufer verläßt, ihren Liebling Dresden zu küssen, die bald zu dem einen, bald zu dem andern Ufer flieht, als würde ihr die Wahl schwer, und in tausend Umwegen, wie vor Entzücken, durch die freundlichen Fluren wankt." Und zum Schluß: „Ich zähle diesen Aufenthalt zu den frohesten Stunden meines Lebens."

1803 kam Kleist zum dritten Mal, aber er war innerlich verändert, von dem ehrgeizigen Traum erfüllt, der große Dramatiker der Zeit zu werden. In Osmannstedt bei Weimar hatte er dem greisen Wieland seinen Robert Guiskard vorgesprochen und von ihm das große Wort vernommen: „Wenn die Geister von Aeschylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinten, so würde eine Tragödie wie Robert Guiskard entstehen." Doch trotz dieser Prophetie war die Vollendung des himmelstürmenden Werkes mißlungen. Mühsam wurde der Dichter von seinem Freund Pfuel und von der getreuen Schwester Ulrike aus der Verzweiflung gerettet, in die er versunken war, dann aber hielt es ihn nicht mehr in Dresden und er ergriff abermals die Flucht vor seinem Dämon.

1807 kam er zum vierten Mal. Sein Freund Rühle von Lilienstern besorgte ihm ein einfaches, billiges Quartier, Rammsche Gasse 123 (heute Pillnitzer Straße 29, wo eine Bronzetafel noch heute an ihn erinnert); einige Zeit wohnte er auch in der alten Löwenapotheke Ecke Wilsdruffer Gasse. Hier in Dresden, wo glücklicher Friede herrschte, verbrachte Kleist seine schaffensreichste Zeit, hier empfing er von Kunst und Natur wohltuend-freundliche Eindrücke. Hier lernten sich 1808 Tieck und Kleist schätzen; hier erschien in demselben Jahr Frau von Staël mit ihrem Begleiter Wilhelm Schlegel; hier hielten der Naturphilosoph und Konvertit Adam Müller und der mystische Gotthilf Heinrich von Schubert, Verfasser der Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften, Vorträge; hier lebten der große Philosoph Carl Christian Krause und Friedrich Gottlob Wetzel, der Verfasser der Nachtwachen des Bonaventura; hier plante Kleist merkwürdigerweise die Gründung einer Buchhandlung; die seine eigene Penthesilea und den Nachlaß von Novalis der Öffentlichkeit übergeben sollte. Hier erschien Anfang 1808 die Zeitschrift Phöbus, die dem Weimarer Klassizismus die Spitze bieten sollte, ein journalistisch-künstlerisches Unternehmen von höchster Idealität, das aber nur einen Jahrgang erlebte. Hier in Dresden erfuhr Kleist die schmerzliche Ablehnung von Penthesilea durch Goethe, hier den jämmerlichen Mißerfolg vom Zerbrochenen Krug in Weimar; hier vollzog sich, nicht zum wenigsten auch durch den Einfluß der Müllerschen Vorlesungen, wie bei Gottfried Körner und bei dem liebenswürdigen, aber weichmütigen Maler Kügelgen, der früh dahingemordet wurde, so auch bei Kleist, der Wandel vom Weltbürger zum Patrioten.

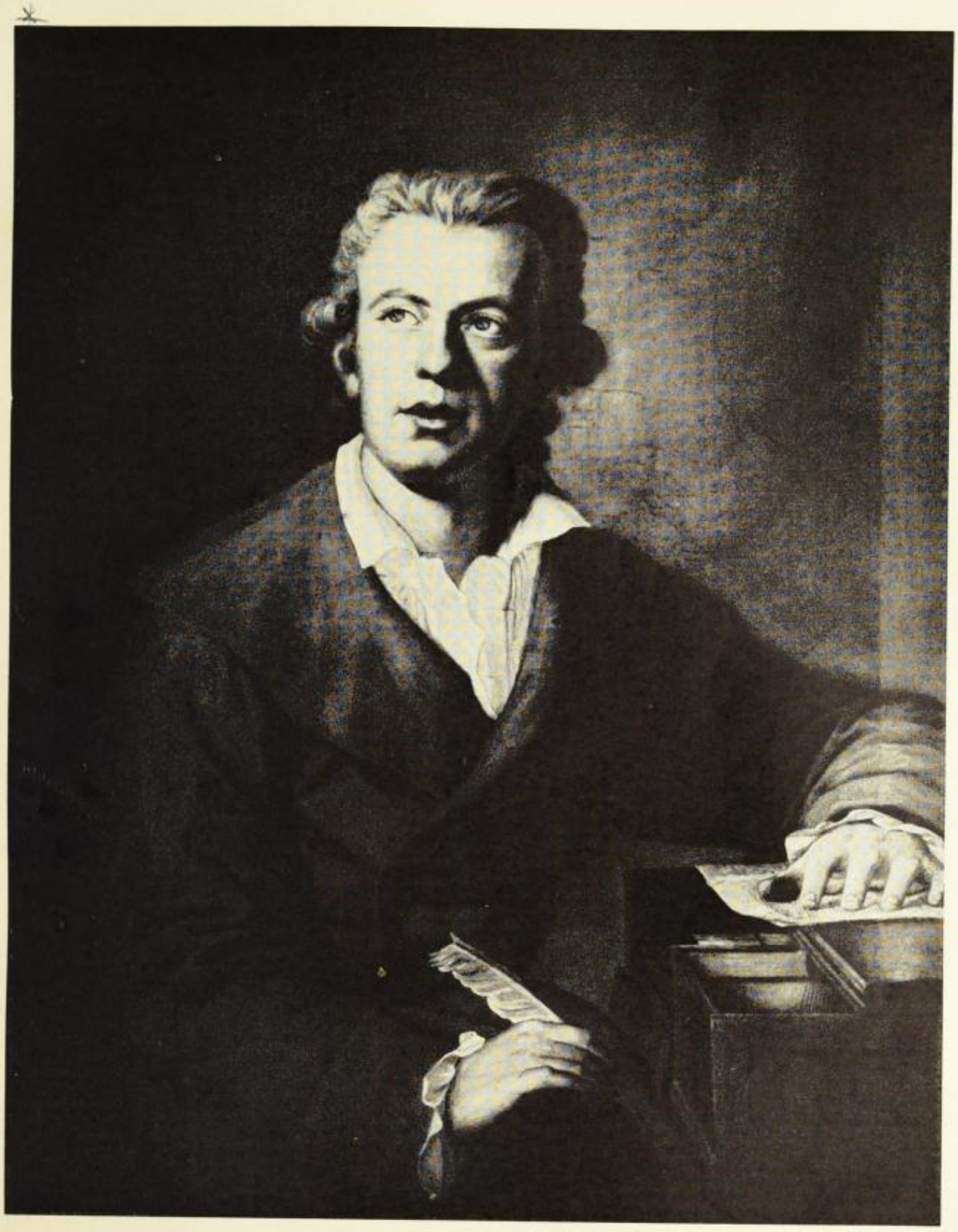
Auch das reichste dichterische Schaffen Kleists fällt in die Dresdner Zeit. Hier entstand die blühende Dichtung der Liebe Käthchen von Heilbronn, hier die großartigste Novelle der

deutschen Sprache, Michael Kohlhaas, durchwoben von Dresdner Bildern und von versteckten Anspielungen auf den Kurfürsten von Sachsen; hier endlich entstand das gewaltige Drama: „Die Hermannsschlacht", in der der offene Haß des Patrioten gegen die Fremdherrschaft durchbricht, die Kleist gerade in Dresden, der Stadt des Rheinbundkönigs, vor Augen hatte. Von Dresden bricht Kleist 1809, von politischer Leidenschaft glühend, zur abenteuerlichen Fahrt nach Östreich zum Besuch des Schlachtfeldes von Aspern auf und kehrte nicht wieder nach der Stadt zurück, wo er so reiche Stunden erlebt hatte.

In der Folgezeit sehen wir den romantischen Dichter und Komponisten E. Th. A. Hoffmann 1813 in Dresden. Von Bamberg aus kam er hierher als Musikdirektor der Secondaschen Theatergesellschaft, die abwechselnd in Dresden (im Linckeschen Bad) und in Leipzig spielte. Er vollendete in Dresden seine Komposition der von Fouqué gedichteten Oper Undine, die 1816 und 1817 mit großem Erfolg in Berlin gegeben wurde, später aber vergessen worden ist. Hoffmann schrieb in Dresden die Gespenstererzählung: Der Magnetiseur, das Gespräch: Der Dichter und der Komponist, die Vision auf dem Schlachtfeld von Dresden, und die Novelle: Der Goldene Topf, die vom Himmelfahrtstag 1813 bis zum Februar 1814 in Dresden spielt, eine Schöpfung, die er selbst für sein poetisches Meisterwerk hielt, und in der uns das Dresden der damaligen Zeit mit allen Einzelheiten in realistischer und doch phantastischer Weise erscheint.

Auch der Philosoph Arthur Schopenhauer lebte mehrere Jahre in Dresden. 1814 war er von Weimar und aus Goethes Nähe hierher gekommen. Goethe hatte gehofft, daß Schopenhauer sein „literarischer Statthalter" in der Farbenlehre sein werde. Aber statt optischer Arbeiten schrieb Schopenhauer in Dresden von 1814 bis ~~1918~~ die erste Fassung seines großen philosophischen Hauptwerks: Die Welt als Wille und Vorstellung. In dankbarer Erinnerung hat er Dresden seinen Lieblingsaufenthalt genannt. Er wohnte in einem heute verschwundenen Haus hinter der Herzogin Garten. Noch war Schopenhauer kein Verneiner der Lebensfreude, noch verachtete er keineswegs „das niedrig gewachsene, schmalschultrige, breithüftige und kurzbeinige" weibliche Geschlecht; von einer Kammerzofe hatte er in Dresden ein Kind, das aber in zartestem Alter starb. Auf der Brühlschen Terrasse, auf der Kgl. Bibliothek im Japanischen Palais, in der Gemäldegalerie im Stallhofgebäude verweilte er mit Vorliebe. Mit den Dichtern des Dresdner Liederkreises verkehrte der junge Philosoph, doch war er ihr schärfster Gegner. In der Regel entwickelte sich, wenn Schopenhauer mit den Dresdner Dichtern am Whisttisch saß, ein Feuerwerk von Bosheiten, so daß die armen Poeten beim Spiel Bock über Bock schossen. Alle fürchteten Schopenhauer wegen seines Spottes, ohne daß einer jemals gewagt hätte, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Sein Sonett auf die Sixtinische Madonna, das er 1815 dichtete, ist eines der schönsten Gedichte, die jemals auf dieses Bild geschrieben worden sind:

„Sie trägt zur Welt ihn, und er schaut entsetzt
In ihrer Gräu'l chaotische Verwirrung,
In ihres Tobens wilde Raserei,
In ihres Treibens nie geheilte Torheit,
In ihrer Qualen nie gestillten Schmerz, —
Entsetzt; doch strahlet Ruh und Zuversicht
Und Siegesglanz sein Aug', verkündigend
Schon der Erlösung ewige Gewißheit . . ."



Nach einem Gemälde im Stadtmuseum Dresden

Zeitgenössisch. Porträt G. Johann Gottlieb Naumann

Nach einer Zeichnung im Stadtmuseum Dresden

C. Aßmann, Das Sommertheater auf dem Linckeschen Bade

Der literarischen Durchgangsbesucher waren noch viele, aber ihrer ist nur flüchtig zu gedenken. Am 28. Juli 1813 saß ein eleganter, etwa dreißigjähriger Fremder von südfranzösischem Gesichtsausschnitt im Komödienhaus, der träumerisch der Musik der Lieblingsoper König Friedrich Augusts I., Cimarosas Oper Matrimonio segreto, folgte. Es war Stendhal (Henry Beyle), der nach dem russischen Feldzug die ersten Tage seines Urlaubs in Dresden verbrachte.

Im Jahr 1819 war Tiedge, der deklamatorisch-sentimentale Verfasser der Urania und anderer Gedichte, das erste Mal nach Dresden gekommen, war dann aber auf Reisen gegangen und erst 1821 mit seiner Freundin, der „hohen" Elisa von der Recke, einer ätherisch sentimentalen Frau, hierher zurückgekehrt. Seit 1806 war nichts Neues von ihm erschienen. Aus der Aufklärungszeit stammend, war Tiedge im Grunde seines Wesens phantasielos und kam über allegorische und moralisierende Gedichte nicht hinaus. Über sein Lehrgedicht Urania, das die Unsterblichkeit behandelte, fällte Goethe ein vernichtendes Urteil; zu seiner Zeit aber wurde Tiedge als unsterblicher Dichter verherrlicht, später aber völlig vergessen. Geistig bedeutender als Tiedge war Elisa von der Recke. Auf dem Kohlmarkt in Neustadt hatten Elisa und Tiedge ihr Heim. In Elisas Wohnzimmer trafen sich erlesene Kreise: Karl Förster, Eduard von Bülow, Vogel von Vogelstein, Dahl, Matthäi, Maltitz u. a.; die Wände des Wohnzimmers bedeckten zahllose Bilder von Leuten, mit denen Elisa in Berührung gekommen war. „In einem altmodischen freundlichen Zimmer", so schreibt die Schauspielerin Caroline Bauer in ihren Bühnenerinnerungen, „fand ich eine Gesellschaft von uralten, verschollenen Herren und Damen ... es war mir fast zumute, als erlebte ich ein Märchen. In dem Zimmer war es feierlich still, nur die Uhr an der Wand tickte, und die Schatten der Baumblätter vor den Fenstern spielten auf dem Boden und den Wänden mit den Porträts ... und auf den verstaubten Wachsfigurengesichtern der altmodischen Herren und der alten vergilbten Damen in den engen Keilröcken und winzigen silbernen Löckchen unter kolossalen weißen Hauben und mit verblaßtem Lächeln und farblosen Augen." Hier herrschte bei den Versammlungen ein religiöser Ton; hier sang man Choräle aus Naumanns Komposition: Das Vaterunser; hier pflegte man edle Geselligkeit; hier lebte der greise Tiedge noch viele Jahre als verehrter Patriarch; in liebevoller Weise hatte Elisa für sein Alter gesorgt. In achtunggebietender Vereinzelung hielt sich Tiedge vom Dresdner Liederkreis fern. 1841 starb er; die unersetzliche Bildersammlung wurde nach seinem Tode zerstreut. 1833 war ihm bereits seine übergefühlvolle Freundin Elisa von der Recke vorangegangen, die zur Verwunderung Dresdens offen, ohne Sargdeckel im Neustädter Friedhof zur letzten Ruhe bestattet wurde. Zur Erinnerung an Tiedge wurde 1842 eine Stiftung zur Unterstützung von Künstlern und Dichtern errichtet, die unendlich viel Gutes getan und Dresden mit Kunstwerken aller Art geschmückt hat.

Im Mai 1820 war Jean Paul hier, der große Lieblingsdichter der Zeit. Seine Werke, besonders Flegeljahre, Hesperus, Siebenkäs, Quintus Fixlein, Katzenbergers Badereise, waren in allen Händen. Von seinem Aufenthalt in Dresden erzählt uns Karl Förster in seiner Lebensgeschichte. Jean Paul wurde in Dresden außerordentlich gefeiert; er hatte nach seiner Gewohnheit immer Damen um sich und liebte es, Briefe von Frauen zu erhalten; er wünschte, wie er sagte, als Gesellschaft hundert Mädchen und Frauen und nur drei Männer um sich zu haben. Auf der Brühlschen Terrasse, seinem Lieblingsort, im alten (Schurichtschen) Belvedere mit seinen dorischen Säulen, wollten ihn die Dresdner Frauen feierlich krönen; schon stand ein

Lehnstuhl für ihn bereit; aber er bekam Wind von der Sache und hielt sich fern. Jean Paul war schon gealtert, als er nach Dresden kam; in seinen Augen, sagt Wilhelmine von Chezy, war nicht mehr das Funkeln des Morgensterns, sondern des Abendsterns. 1824 erblindete er. „Die schönen sonnenhellen Tage kehren nicht wieder; es gibt wohl eine Wiedergeburt des Menschen, aber nicht der Freude." 1825 starb er in seinem Wohnort Bayreuth, in Dresden tief betrauert.

1823 weilte der stürmende, unruhig wüste Grabbe hier, der an Tieck die Handschrift seines Dramas Gothland geschickt hatte und der von Tieck erfahren wollte, ob er für die Laufbahn als Schauspieler geeignet sei. Tieck verneinte diese Frage mit Recht; Grabbe fühlte sich fehl am Ort und bald ging er wieder weg: „In Tieck und mir trafen sich zwei ganz verschiedene Esprits und das hatte ich satt." Im Jahr 1826 kam der junge Grillparzer, der Erlösung von seinem unbefriedigten Zustand suchte, auf seiner Reise durch Deutschland nach unserer Stadt, besuchte u. a. Böttiger, von dessen Studierstube er eine drollige Schilderung gibt; mürrisch zog er bald weiter. Ende 1828 hielt Friedrich Schlegel in Dresden einige seiner philosophischen Vorträge. Die katholische Religion galt dem früheren Weltkind jetzt alles; er wollte auch Tieck in den Schoß der römischen Kirche zurückführen, doch vergebens. Bei all seiner Orakelhaftigkeit war Friedrich Schlegel den Freuden der Tafel nicht abgeneigt. Ohne seine Vorlesungen beenden zu können, starb Friedrich Schlegel Anfang 1829 an den Folgen einer Verdauungsstörung und wurde auf dem Katholischen Friedhof auf der Friedrichstraße bestattet.

Im Schatten des Liederkreises

Das charakteristische literarische Gebilde, das eigentlich Dresdnerische Gewächs um 1820, war der Liederkreis. 1815 war er unter dem Namen: Dresdner Dichtertee entstanden; er war eine Vereinigung von Schöngeistern und Gelehrten und war das Produkt der Ruhesehnsucht nach der schweren Kriegszeit. An der Spitze stand der Konferenzminister von Nostitz, der sich als Dichter Arthur vom Nordstern nannte, ein edler, feingebildeter Mann. Gesellschaftlich tiefer gestellt, aber betriebsamer war der Theatersekretär Hofrat Winkler (genannt Theodor Hell). Er war in Waldenburg i. V. geboren, hatte in Wittenberg studiert, war sprachkundig, vielgeschäftig, allen Leuten gefällig, und von unglaublicher Verwendbarkeit. Er war Übersetzer, lyrischer Dichter, Journalist, Dramatiker, Kassierer, Fleischakziserendant, Redakteur und Herausgeber der Abendzeitung; eine Zeitlang auch Regisseur der italienischen Oper. C. M. von Weber schätzte ihn als Geschäftsmann und ernannte ihn zum Vormund seiner Kinder und zum Herausgeber seines Nachlasses. Das Dresdner Schauspiel beherrschte Hell durch seine Übersetzungen; 315 Stücke, meist französische Lustspiele und Vaudevilles hat er übersetzt. Fabrikartig stürzten seine Erzeugnisse über das deutsche Theater. Für künstlerische Dichtung, für nationale Werte, für Qualität überhaupt, hatte Hell keinen Sinn. Er verglich nicht, und so hatte er keinen Maßstab. Das Gefährliche war, daß er rings um sich nur Mittelmäßigkeiten duldete.

Neben Hell stand im Liederkreis der Dresdner Advokat Friedrich Kind, dem Weber den Freischütztext verdankt. Dieser Text, der unbedingt große Vorzüge besitzt, war Kinds Stolz. Wie Schikaneder durch den Text zu Mozarts Zauberflöte, so ist Kind durch den Text zum Freischütz unsterblich geworden. Aber in gewissem Sinn war dieser Text Kinds Unglück, denn der Ruhm des Komponisten ließ den Textdichter fortan nicht schlafen. Kind

war in der Hauptsache Erzähler, ein platter Vielschreiber; als Mensch war er ein empfindlicher und reizbarer Charakter, der mit Weber gar bald auseinander kam, sich mit ihm in kleinlicher Weise stritt und noch als Vierundsiebzigjähriger in seinem Freischützbuch sich selbst verherrlichte.

Der bedeutendste Gelehrte und neben Hell der wichtigste Mann im Liederkreis war Carl August Böttiger, der 1804 von Weimar als Direktor des Pageninstituts (der Kadettenschule) und des Antiken-Kabinetts nach Dresden gekommen war. In Weimar hatte man ihm wegen seiner Vielgeschäftigkeit den Namen Meister Überall (Magister ubique) gegeben; Schiller und Goethe waren froh gewesen, ihn losgeworden zu sein. In Dresden gewann er sehr bald großes Ansehen; in seinem Studierzimmer flossen alle literarischen Fäden Dresdens zusammen. Viele Stunden am Tage raubten ihm die Besucher, die er empfing; er hatte einen Briefwechsel über ganz Deutschland gesponnen; ein Zwölftel seines Gehaltes, so sagte man, gab er für Briefporto aus, und die Sächsische Landesbibliothek bewahrt noch jetzt 20000 Briefe aus Böttigers Nachlaß. Er war ein lebenslustiger, zu Zweideutigkeiten etwas geneigter Tischgenosse, bei Festmählern ein willkommener Gast; ein schwarzes Käppchen bedeckte die mächtige Glatze; im Theater war er bekannt als „Vorklatscher", aber nicht immer folgte das Publikum dem Beispiel Böttigers.

Verhältnismäßig am tiefsten waren mit der Romantik drei dichtende Aristokraten verbunden: Graf Löben (Isidorus Orientalis), ein formgewandter Lyriker, ferner der kurhessische Geschäftsträger Otto von der Malsburg, ein Kenner und Übersetzer spanischer Dichtungen, und Apollonius von Maltitz, ein verwachsener kleiner Mann mit blitzenden Augen und Adlernase, der mit flügelmännisch-beschwörenden Bewegungen phantastische Erzählungen vortrug.

Als ernste geschlossene Persönlichkeit ragte Karl Förster, Professor an der Ritterakademie, hervor, eine offene, feinsinnige, bescheidene Natur, der sich durch seine Übersetzungen Petrarcas, Tassos und Dantes hervortat und der im stillen sehr treffende Urteile über seine Genossen im Liederkreis fällte. Von ihm haben sich merkwürdigerweise nur die Verse erhalten, die wir diesem Werke vorangestellt haben: „Was vergangen, kehrt nicht wieder — Ging es aber leuchtend nieder — Leuchtet's lange noch zurück", Worte, die man irrtümlicherweise manchmal Goethe zugeschrieben hat.

Zu den Mitgliedern dieses Kreises gehörten noch der eitle, empfindelnde Dresdner Advokat Friedrich Adolf Kuhn und der spätere Hofrat Eduard Gehe, der Jüngste in diesem Kreise. Über Gehe, einen der Verwandten des Schreibers dieser Geschichte, machte man den schlechten Wortwitz, die Muse selber habe ihn mit Recht Gehe benannt: „Eduard, geh!" Er war der Tragiker; von ihm stammten 5 Trauerspiele in jambischem Versmaß (Heinrich IV. von Frankreich, Anna Boleyn, Die Malteser u. a.). Er ergoß sich darin in Nachahmung Schillers, erfuhr Tiecks scharfe Kritik, wurde später Zensor, glaubte sich von den Geistern der von ihm zensurierten Dichter verfolgt und starb in Geisteskrankheit.

Auch Frauen waren im Liederkreis, und das war eigentlich ein Unglück, denn ihre Gegenwart vermehrte noch die Weichlichkeit der ohnehin schon „effeminierten" Dichter. Zu nennen wäre die Malerin, Harfenvirtuosin und Deklamatrice Therese aus dem Winckel, die in den Jahrzehnten von 1802 bis 1842 zahllose Bilder aus der Galerie kopierte, die die Prinzessinnen in Sprachen und Musik unterrichtete und die ein tapferes vorzügliches Frauenzimmerchen war; sie lebte geistig in der Zeit der Wende des Jahrhunderts und kleidete sich selbst 1862 noch so wie 1812; ferner war ein Mitglied des Liederkreises die zigeunerhafte, mehrmals

verheiratete und geschiedene Wilhelmine von Chézy, eine Enkelin der Dichterin Karsch, ein literarisches Mannweib, „das Chez", wie Carl Maria von Weber sie nannte; ein weiteres Mitglied war die altjüngferliche Romanschriftstellerin Fanny Tarnow, die, wie Zeitgenossen berichten, gewöhnlich in einem Kleid von himmelblauer Seide mit geschlitzten und weißgezackten Ärmeln zu den Versammlungen erschien; sie trug schwarze Ringellocken, war blaß und mager, und bildete eine Erscheinung für sich. An den Versammlungsabenden, die mehrmals im Monat stattfanden, saßen die Frauen in ihren einfachen weißen Kleidern, Blumen in den Haaren und an der Brust, im Kreis der Poeten. An den Stühlen hinter sich hatten sie (unsichtbar) die Lorbeerkränze für die Dichter nach Schluß ihrer Vorlesungen bereit. Dabei häkelten oder strickten die Frauen; nur selten verriet, wie Augenzeugen berichten, eine Regung, ein leises Ach, daß auch in ihrem Innern etwas vorging. Oft mochte es geschehen, daß einer bei dem Gedichtvorlesen im Nebenraum einschlief. Das geschah auch dem alten Hofrat Böttiger häufig. Einmal hatte er die Stille nicht wahrgenommen, die nach dem Vorlesen einzutreten pflegte und die ihn sonst aufweckte. Er klatschte lauten Beifall, als es still wurde, er öffnete die Augen, sah um sich, und ein Kichern belehrte ihn, daß niemand gesprochen hatte, daß aber das niedliche Hausmädchen vor ihm stand, um ihm Tee und Kuchen anzubieten.

Das Organ des Liederkreises war die Abendzeitung, eines der beliebtesten Unterhaltungsblätter der Zeit, das bis 1843 unter Leitung Theodor Hells stand. In der Abendzeitung — scherzhafterweise Vespertina genannt — blühte die seichte Erzählungsliteratur. Hier schrieben v. d. Velde und Tromlitz; hier breitete sich die kraftlose Lyrik der Dilettanten aus; hier mied man jedes Wort, das Widerspruch hätte erregen können. „Nicht anstoßen, leise treten", war die Losung der Zeit. „Den ewig sich wiederholenden Dudelsack romantischen Empfindens" nannte Julius Mosen den Liederkreis. Ein Gegner dieser ganzen Richtung in Dresden war der Journalist Ferdinand Lippert (Ferdinand Philippi), der Herausgeber der Zeitschrift Merkur, die aber 1832 vorzeitig einging.

Tiecks Vorlesungen

1819 übersiedelte Tieck nach Dresden. Als er 1804 auf der Reise nach Italien in Dresden weilte, war er ein blühender, dreißigjähriger Mann gewesen, hochaufgerichtet, schlank und elastisch. Als er 1819 eintraf, war er ein Sechsundvierzigjähriger, von der Gicht zusammengekrümmt; nur der schöne bedeutende Kopf mit den feurigen schwarzen Augen erinnerte an die frühere Erscheinung.

Mit seiner Gattin, mit seinen beiden Töchtern, mit seiner alten Gönnerin, Gräfin Henriette von Finkenstein, schlug er im Eckhaus bei der Kreuzkirche (damals war der Eingang Altmarkt Nr. 521, heute Kreuzstraße 1) seine Heimstätte auf. Bald wurde es Mode und es gehörte zum guten Ton, Tieck vorlesen zu hören. Sommer und Winter, an jedem Sonnabend, fanden die Vorlesungen statt. Schlug es 7 Uhr vom Kreuzturm, so strömten die Gäste herbei. Über einen finsteren, mit Tonnen und Materialwaren gefüllten Hausflur kam man auf einer engen Treppe in den 1. Stock. Das Gesellschaftszimmer, zugleich Tiecks Studierzimmer, war ein großer quadratischer Eckraum, voll dunkler Möbel; drei Fenster des Zimmers gingen auf den Altmarkt. Auf hohen Konsolen thronten die Büsten Schillers und Goethes; an den Wänden waren Gemälde und Kupferstiche. Leider ist die Tieckſche Einrichtung verlorengegangen. Zwei Astrallampen auf dem Teetisch, einige Kerzen in den Ecken erhellten am

Abend das Zimmer. Am Teetisch saß die Gräfin Finkenstein und bereitete den Tee, Agnes und Dorothea, die Töchter des Hauses, reichten ihn herum. Zu gegebener Zeit stellte eine alte Dienerin den Vorlesetisch in die Mitte des Zimmers und zündete zwei Wachskerzen an. Die Gäste rückten sich zurecht, feierliche Stille trat ein. Die Gräfin Finkenstein blickte hinter grünem Augenschirm über den Kreis der Zuhörer; keine weibliche Handarbeit wurde geduldet. Mit sonorer Stimme begann Tieck zu lesen. Das schöne Antlitz Tiecks und seine herrliche Stimme bildeten zu der schiefen, zusammengesunkenen Gestalt einen eigentümlichen Gegensatz. Tiecks Augen — tiefe schöne Märchenaugen nannte sie Stahr — das Berauschende seiner Sprache schlug alle in Bann. Wolfgang Menzel nennt ihn einen „inwendigen" Schauspieler; ein Kenner wie Karl Immermann hat von den zauberischen Stunden gesprochen, die ihm Tieck als Vorleser bereitet habe. Eckermann, Jean Paul, Grillparzer, Holtei, Laube, P. A. Wolff, die Schauspielerin Caroline Bauer, haben ihn bewundert; von Ausländern haben Ampère, Öhlenschläger, Barante, Montalembert, Coleridge, Kemble, Ticknor das gleiche getan.

Tieck war vielleicht, ohne die Bühne als Darsteller betreten zu haben — der Wille des Vaters, eines Seilermeisters, hatte ihn in der Jugend von der Bühne ferngehalten — der größte „anonyme" Schauspieler seiner Zeit. Zwei Wachskerzen auf seinem Pult, schon die dritte ist vom Übel, genügten nach dem Zeugnis von Pius Alexander Wolff, um die Dramen der Weltliteratur durch seine Vorlesung lebendig zu machen.

Zu dem Tieckschen Kreis in Dresden zählten Frau von Lüttichau (die Gattin des Generaldirektors), C. G. Carus, Graf Baudissin, Freiherr von Friesen, Quandt, der Novellist Karl Eduard von Bülow, der gastronomische Ästhet und ästhetische Gastronom Karl Friedrich von Rumohr, der dichtende Graf Otto von Löben, der gleichzeitig ein Paladin Tiecks und ein Anhänger des Liederkreises war; von Malern Claussen Dahl, Vogel von Vogelstein und Hübner. Dazu die Novellistin Adelheid Reinbold, die sich als Schriftstellerin Franz Berthold nannte. 1834 war sie nach Dresden gekommen. Sehr blond, üppig und schlank, erinnerte sie an die Frauengestalten von Rubens. Von den Schwierigkeiten, mit denen sie im Leben zu kämpfen hatte, ließ sie an Gesellschaftsabenden nichts blicken; sie erschien heiter, witzig, sprühend; war modern gesinnt; nur Tieck wußte von ihren Kämpfen. 1839 starb sie in jungen Jahren.

Von nah und fern wandten sich die Dichter an Tieck: Immermann, Wilibald Alexis, Grabbe, Mosen, Mörike, später Hebbel und Otto Ludwig. Wie Goethe zu Weimar, so gehörte Tieck zu Dresden. Ein Sinnbild dieses Weltruhms war die Monumentalbüste, die der französische Bildhauer David d'Angers von Ludwig Tieck 1834 schuf, 1836 in Marmor ausführte und die außer der majestätischen Goethebüste heute im Buchmuseum im Japanischen Palais steht.

In der Kunstwelt, im Theater, in der öffentlichen Meinung, in der Dresdner Gesellschaft gewann Tieck naturgemäß rasch an Einfluß. Es war die stille, doch ganz unwiderstehliche, im Innersten ruhende Schwerkraft, die ein Kunstwille von der Bedeutung Tiecks immerdar besitzt. Auch dem Liederkreis machte sich dies bald fühlbar. Und bald erkannte man, daß Tieck zu den Dresdner Biedermeierdichtern gegnerisch eingestellt war. Ein Ereignis kam hinzu, das Tiecks Einfluß erhöhte: Tieck wurde Dramaturg des Hoftheaters.

Das Schauspiel und die Oper unter Tieck und Weber

Tieck und das Schauspiel

Hoffnungen und Enttäuschungen

1825 stellte Generaldirektor von Lüttichau den bisher als Privatmann in Dresden lebenden Tieck als dramaturgischen Berater der obersten Leitung an. Ein kühner Entschluß, der das Verhältnis des Hoftheaters zur Literatur völlig zu ändern versprach und dem bisher nichts Ähnliches an die Seite zu setzen war. Das Gehalt von 600 Taler war sicherlich klein; aber eine Stellung wie diese hatte sich Tieck immer gewünscht. Wie wenige war er dafür wirklich berufen: für das Theater hatte er sich von Jugend auf gebildet; die Fülle des Wissens lag vor ihm ausgebreitet; die Literaturen Deutschlands, Englands, Frankreichs, Spaniens waren ihm bekannt; sein Vortragstalent war ohnegleichen, dazu kam die Feinheit des Geistes, die Phantasiekraft eines schöpferischen Menschen. Über die Aufgabe, die ihn erwartete, gibt die Dienstanweisung Aufschluß, die er Dezember 1824 erhielt. Tieck sollte den literarischen Teil der Bühne leiten, den Generaldirektor beraten, sollte alle eingehenden Stücke (und zwar immer binnen acht Tagen) lesen und beurteilen und an jedem Monatsende vier neue Stücke für die folgenden zwei Monate zur Aufführung vorschlagen. Das war, wie jeder erkennt, eine praktisch undurchführbare Forderung. Er sollte ferner den Proben beiwohnen und die Schauspieler, besonders die jüngeren, führen; er sollte über Dekorationen, Kostüme und Darsteller sein Urteil abgeben, Engagements anregen usw. Der Sinn seiner Anstellung war, der Dresdner Bühne die Höhe einer literarischen Unternehmung zu geben, denn eine Bühne von literarischem Charakter war sie unter Bondini und Seconda nie gewesen.

Die Zielsetzung war gut; aber um dieses Ziel zu erreichen, besaß Tieck nicht die Macht. Tieck war im Gegenteil völlig machtlos; er war zwar nur dem Generaldirektor verantwortlich und niemand sonst hatte ihm Anweisungen zu erteilen, aber Tieck hatte keine Befehlsgewalt und konnte niemand Aufträge erteilen, kurz, Tieck sollte wohl beobachten, aber Einfluß hatte er nicht; weder Schauspieler noch Regisseure waren ihm untergeordnet: Tieck konnte nur wirken, wenn der Vortrag beim Generaldirektor hielt.

Es leuchtet ein: hier lag der Grundfehler der Tieckschen Dienstanweisung. Ein Bühnenleiter, dem die kleinste Möglichkeit fehlte, auf dem Weg des „Imperativs" mit den Schauspielern und Spielleitern zu verkehren — das hatte schon Schiller in Weimar unter Goethes Leitung erkannt — war auf der Bühne verloren. Voll Hoffnung ging Tieck an das Werk, indessen die Schwierigkeiten zeigten sich bald. Als er sich, wie es üblich war, dem hoch-

gebietenden Kabinettsminister Grafen von Einsiedel vorstellte, sagte dieser, daß sich Tieck der „Tyrannisierung des Publikums durch einen einseitigen Geschmack zu enthalten habe". Es war die erste Beschränkung seiner Freiheit, die aber nicht von Einsiedel selbst kam, denn jedermann wußte, daß Einsiedel, dessen verhängnisvollen Einfluß auch Weber empfand, das Theater überhaupt nicht besuchte.

Zunächst ging alles gut. Da das alte Komödienhaus absolut unzureichend war, schlug Tieck dem Generaldirektor einen Umbau des Theaters durch den Berliner Baukünstler Schinkel vor. Ein weitreichender Plan! Das architektonische Gesicht Dresdens hätte sich verändert, wäre Schinkel mit seinem klassizistischen Baustil hierher gekommen. Doch Schinkel hielt sich zurück, und Lüttichau stand ab.

Ein weiterer Versuch: Tieck schlug vor, dem Berliner Schauspieler Pius Alexander Wolff die Oberregie im Schauspiel zu übertragen. Abermals ein großer Plan: Tieck wäre Dramaturg, Wolff Oberregisseur geworden, die beiden hätten sich in die Hand arbeiten können. Doch Wolff, den Carl Maria von Weber vorsichtig über die Dresdner Verhältnisse aufklärte, lehnte das Anerbieten ab. Ein anderer Vorschlag aber hatte Erfolg: mit Tieck zusammen unternahm Lüttichau im Frühjahr 1825 eine Rundreise, um die Theater in Prag, Wien, München, Straßburg, Frankfurt, Wiesbaden und Braunschweig kennenzulernen.

Konflikte

Aus der Rundreise Lüttichaus mit Tieck durch die deutschen Theaterstädte erwuchs eine inhaltreiche, für die Kenntnis des deutschen Theaters wichtige Studie Tiecks, die in seinen Dramaturgischen Blättern enthalten ist. Doch schrieb Tieck — und das war ein Fehler — nicht nur über fremde Theater, sondern auch über das Theater, das seiner Obhut übergeben war. Hier stehen wir vor einer der Ursachen, an denen Tiecks dramaturgische Tätigkeit scheiterte. Kein Bühnenleiter, auch nicht der stärkste, kenntnisreichste, soll die eigene Bühne zum Gegenstand seiner öffentlichen Beurteilung machen.

Tieck hatte schon vor seiner Berufung in Dresden Stücke und Schauspieler zu beurteilen begonnen und sich damit eine Menge von Gegnern geschaffen. Als er Dramaturg wurde, hatte er die Beurteilungen zwar verständigerweise eingestellt, doch nur auf zwei Jahre; dann trat er aufs neue mit einer öffentlichen Besprechung hervor. In alphabetischer Reihenfolge zogen die Dresdner Schauspieler am Leser vorbei, mit einer treffenden Charakteristik durch den Dramaturgen versehen. Für uns Nachlebende ist diese Übersicht sehr wertvoll; die Wirkung auf die Mitlebenden kann man sich aber denken; Schauspieler und Regisseure, von ihrem Dramaturgen öffentlich beurteilt, waren beunruhigt; der Bienenstock des Theaters begann zu schwärmen.

Dazu kam etwas anderes: dem eigentlichen praktischen Theaterbetrieb stand Tieck fern; es mangelte ihm an praktischer Erfahrung. Tieck war „lang aufschiebend"; Stücke, die er zu beurteilen hatte, blieben bei ihm liegen; der Geschäftsgang, weit entfernt, sich zu beflügeln, wurde stockender als vorher. Und bald wurde es klar, daß Tieck als Dramaturg zu Theodor Hell, der bisher als Sekretär von entscheidendem Einfluß am Hoftheater gewesen war, in einen geheimen, bald auch offenen Gegensatz trat. Wie hätte dies anders sein können! Wie hätte sich die Geistigkeit Tiecks, auch wo er sich in Theaterdingen irrte, mit der bloßen Routine, mit der Vielgeschäftigkeit Theodor Hells zusammengehen können! Dazu kam die Eifersucht Hells. „Wenn einer der Schauspieler sich an Tieck klammerte", schrieb Hebbel,

„so konnte er sicher sein, daß ihn Hell fallen ließ und umgekehrt." Die Gewalten im Hoftheater waren nun einmal in eine praktische und in eine geistige geteilt. Schauspielerische Bedeutung wußte Tieck wohl zu erkennen, aber er verstand ihre Verwendung im Spielplan nicht. Und so sehen wir, bald nachdem die erste friedliche Zeit verstrichen war, unter Hells Führung, erst im geheimen, dann öffentlich eine Menge geistiger Zwerge gegen den Dramaturgen kämpfen, die mit einzelnen Ausstellungen gar nicht so unrecht hatten, die aber, im ganzen betrachtet, gegen Tiecks künstlerische Bedeutung gar nicht aufkamen.

Die Dame Kobold

Dazu ereignete sich Anfang 1826 ein Fehlschlag mit Calderons Lustspiel: Dame Kobold. An sich war es kein sehr bedeutendes Ereignis. Das Publikum, durch die Meinung aufgehetzt, Tieck wolle es mit spanischen Stücken heimsuchen (was gar nicht der Fall war), pochte das Stück aus. Bei der zweiten Aufführung entstand ein noch größerer Lärm. Es war ein Sturm im Wasserglas. Ein Zeuge dieser Darstellung, der schon früher genannte Advokat und Notar Johann Gotthelf Bachmann, sagt, daß er einen ähnlichen Theaterskandal nie erlebt habe. Bachmann erzählt: „Als der Vorhang zur Vorstellung der Dame Kobold sich erhob und die Schauspieler auf die Szene traten, pochte das ganze Haus; die Schauspieler verneigten sich und gingen unter Applaus ab; Applaudissement und Gelächter folgte. Nach einer Weile ließ Lüttichau den Vorhang von neuem aufziehen. Die Schauspieler sprachen die ersten Worte; stärkeres Pochen, von Pfeifen begleitet, setzte ein. Die Schauspieler gingen wieder ab, und der Vorhang fiel von neuem. Nach einigen Minuten verkündete der Schauspieler Pauli dem Publikum, daß unter diesen Umständen die Vorstellung leider ausfallen müsse. Bravorufen, lebhaftes Klatschen war die Antwort. Die Besucher erhielten die Billetts oder das Entree zurück."

Dieser Durchfall wurde dem Dramaturgen zur Last gelegt; mit Unrecht, denn gerade Tieck war nach dem Mißerfolg der ersten Aufführung gegen eine Wiederholung gewesen; Lüttichau hatte sie angeordnet. Eine kleine, echt Tieckſche Satire schloß sich an. Am Tage nach dem Theaterskandal gab das Hoftheater ein Stück mit dem bezeichnenden Titel: Erziehung macht den Menschen. Dame Kobold verschwand zunächst, aber es war ein sehr lebenskräftiges Werk. Verändert und in moderne Verhältnisse übersetzt, kehrte Calderons Lustspiel 1837 unter dem Titel: Liebe im Eckhaus in der Bearbeitung von Alexander Cosmar zurück und wurde ein beliebtes Repertoirstück, das über dreißig Wiederholungen erlebte. Und 1926, unter ganz veränderten Verhältnissen, kam Dame Kobold, und zwar in ihrer ursprünglichen Gestalt, wieder auf die Bühne und siehe da, wie ein bunter Blumenkranz funkelte das Werk im Lichte seiner Theatralik.

Einführung Shakespeares

Tiecks größtes Verdienst war die Einführung Shakespeares in Dresden. Zwar nicht als Übersetzer ist Tieck in erster Linie zu rühmen. 1825 hatte Tieck die Fortsetzung der unvollendeten Schlegelschen Übersetzung übernommen, doch das Werk war sehr bald ins Stocken geraten. Ohne Hilfe von außen wäre die Übersetzung wohl ein Bruchstück geblieben. 1827 übernahm der in Dresden lebende Diplomat und Kunstkenner, Wolf Graf Baudissin, ein junger dreißigjähriger Mann, für Tieck stillschweigend, in tiefem Geheimnis, die Über-

Nach einem Gemälde im Körner-Museum Dresden

F. Schimon, Porträt Carl Maria v. Weber

Nach einer Lithographie im Stadtmuseum Dresden

F. Hanfstaengl, Porträt Ludwig Tieck

setzungsarbeit. In weniger als drei Jahren vollendete Baudissin die Übersetzung von weiteren 12 Stücken. Mit ihm teilte sich Tiecks jüngere Tochter, Dorothea, ein geistig hochstehendes, wunderbares Mädchen von tiefster Innerlichkeit, in die Arbeit. Um dem Vater zu helfen, bereitete sie sich lernend auf die Übersetzung vor. Von Dorothea stammen die Übersetzungen von 6 Stücken. Hochsinnig überließ Baudissin dem befreundeten Tieck die Ehre der Übersetzung, der dieser tatsächlich nur den Namen lieh, denn auch bei den Korrekturen und bei den Anmerkungen war Tieck sehr lässig. Den Töchtern Tiecks überließ Baudissin das Honorar. Ja, noch mehr: Baudissin übersetzte auch 4 Dramen der Vorläufer Shakespeares, ohne daß Tieck auch nur andeutete, daß Baudissin der Übersetzer war. Es wäre Tiecks Pflicht gewesen, die Ehre, die ihm die Vollendung der Shakespeare-Übersetzung eingetragen, nicht als selbstverständlich für sich in Anspruch zu nehmen. Baudissin pflegte, wenn er in späteren Jahren die Übersetzungen „Schlegel—Tiecks" rühmen hörte, schweigend und mit stillem Lächeln vor sich niederzublicken. Baudissin war ein ungewöhnlich vornehmer Mann, hoch emporragend über das kleingeistige Treiben des Liederkreises. Uneigennützig war er Tieck, dem älteren Freund, „seinem literarischen Oberherrn", dafür dankbar, daß ihm Tieck mit der Übersetzung Shakespeares ein hohes Ziel und eine Lebensaufgabe gegeben hatte.

Für die theatralische Einführung Shakespeares in Dresden hat Tieck unzweifelhaft viel getan. Vor Tieck hatte man in Dresdner Kreisen Shakespeare wie „einen halben Wilden" angesehen, hatte ihn in schlechten oder willkürlichen Übersetzungen aufgeführt. Von 1778 bis 1820 waren in Dresden nur 7 Shakespearische Stücke gegeben worden, die wenig Vorstellungen erlebten. In der Zeit des Tieckschen Einflusses wurden 94 Vorstellungen von 11 Shakespearischen Stücken gegeben. Die früheren Bearbeitungen, auch Schillers wohlgemeinte Bearbeitung des Macbeth, verschwanden, die Schlegelschen oder Vossischen Übersetzungen nach dem Original wurden zugrunde gelegt. Tieck verfuhr bei der Einführung Shakespeares vorsichtig; nur ganz allmählich brachte er in Dresden einen Umschwung in der Wertschätzung Shakespeares hervor. Am höchsten stellte das Publikum: Kaufmann von Venedig, Romeo und Julia und Hamlet; weniger gefielen Caesar, Macbeth und Othello. Heinrich IV., zweiter Teil konnte wegen Widerspruchs im Publikum nur ein einziges Mal gegeben werden.

Tieck und die Klassiker

Für Kleist, seinen Liebling, hat Tieck Unendliches geleistet; Kleists hinterlassene Schriften hat er herausgegeben; Hermannsschlacht und Prinz von Homburg gerettet; das Verständnis für diesen Dichter wie kein anderer erschlossen. Zu Schiller hat sich Tieck als einer der ersten auf einen freien Standpunkt gestellt, hat die übertriebene Schillernachahmung bekämpft und hat das für die Zeit erschütternde Wort gesprochen, „daß Schiller, wie er unser Theater gegründet habe, gewissermaßen auch derjenige gewesen sei, der es zerstört habe". Das trug ihm freilich den Vorwurf der Schillerfeindschaft ein. In Tiecks Schriften vom Jahr 1848 und in seinen Dramaturgischen Blättern vom Jahr 1852 ruht eine Fülle von feinsten Beobachtungen über Shakespeare und Schiller, und mit Recht kann man sagen, daß nicht von Otto Ludwigs Shakespearestudien, sondern von Tiecks dramaturgischen Schriften (die Ludwig übrigens sicher gekannt hat), jener Umschwung in der Beurteilung der klassischen Jambendramatik ausgeht, deren Einfluß sich bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts erstreckt.

Goethes Schaffen hat Tieck mit Ehrfurcht behandelt; am höchsten stellte er Clavigo, was vom Theaterstandpunkt aus verständlich ist. Am 27. August 1829 brachte er zu Goethes 80. Geburtstag Faust, 1. Teil, mit einem festlichen Prolog auf die Dresdner Bühne. Es war die zweite Aufführung, die das große Werk auf dem Theater erlebte; nur einige Monate vorher (am 18. Januar 1829) hatte die erste Aufführung in Braunschweig unter Klingemann stattgefunden. Tieck hatte sich nach dieser Aufführung im wesentlichen gerichtet.

Ein Zufall wollte, daß an dem Tag, an dem Goethes Faust in Dresden gegeben wurde, gerade Chopin hier war und Zeuge der Vorstellung wurde. Er erzählt: „Von halb 5 Uhr an mußte man vor dem Theater stehen, die Vorstellung währte von 6 bis 11 Uhr. Carl Devrient spielte den Faust; eine furchtbare, aber großartige Phantasie." In den Zwischenakten spielte man charakteristischerweise Stellen aus Spohrs damals moderner, aber gar nicht zu Goethes Werk passender Faustoper. 1827 erschien Torquato Tasso, für die Zeit ein literarisch bedeutsames Unternehmen; Götz von Berlichingen wurde in zwei Teile geteilt und an zwei Abenden 1830 gegeben. Nach Goethes Tod veranstaltete Tieck 1832 im Hoftheater eine Trauerfeier mit einer Neueinstudierung der Iphigenie und einem von ihm gedichteten geisterfüllten Epilog, den Carl und Emil Devrient, Pauli und Elise Mevius sprachen.

Tieck und die Darsteller

Ein fesselndes Bild bietet sich uns, sehen wir Tieck als Führer auf darstellerischem Gebiet. Im Theater bestanden patriarchalische Verhältnisse; strenge Disziplin und künstlerisches Ehrgefühl beherrschten das Personal; der Geschäftsgang war langsam und schwerfällig. Wohl auf keinem andern Theater erforderte es so viel Zeit wie in Dresden, ein neues Stück zur Aufführung zu bringen. Nur viermal in der Woche spielte man. Der Freitag als heiliger Tag, ebenso der Sonntag, war spielfrei; am Mittwoch und Sonnabend spielte die italienische Oper; drei Wochen vor Weihnachten und vor Ostern war das Theater geschlossen, ebenso an den zahlreichen Trauertagen des Hofes. Von Überanstrengung des Personals war keine Rede. So wäre zum Ausarbeiten der Rollen und zur Arbeit des Dramaturgen wohl Gelegenheit gewesen; doch war vielleicht gerade die größere Ruhe die Ursache der saumseligen Aufführungen.

Schlimm stand es um die Regie. Die Regie war überhaupt die schwache Seite des Dresdner Theaters. Es stand darin völlig auf dem Boden des 18. Jahrhunderts. Der Spielleiter traf wohl die notwendigen äußeren Anordnungen, aber hineinreden ließ sich der Darsteller von einem außerhalb des Spiels Stehenden nicht gern. Anfangs führte die Regie der wackere Hellwig, der aber schon 1825 starb; dann wechselten Pauli, Remie und Werdy als Spielleiter. Seit 1833 gab Karl Dittmarsch auf Jahrzehnte der Regie des Schauspieles das Gepräge; er war ein alter Praktiker, aber ohne geistige Befähigung.

Zu den Darstellern stellte sich Tieck verschieden ein. Die bedeutendsten waren Julie Gley, Carl Becker, Louis Pauli, Carl und Emil Devrient, Doris Devrient, die Gattin von Emil, Franziska Berg und Caroline Bauer. Nur zu Julie Gley (die bald nach Wien ging und als Julie Rettich sehr gefeiert wurde) und zu Franziska Berg fand Tieck künstlerisch nähere Beziehungen; Emil Devrient, der im Glanz seiner 28 Jahre hierherkam, entzog sich Tiecks Einfluß und auch Caroline Bauer (von 1835 bis 1844 in Dresden engagiert) ging bald eigene Wege. Ihre nachgelassenen Memoiren, 1881 von Arnold Wellmer herausgegeben und auch teilweise geschrieben, sind unterhaltend und novellistisch, aber nicht zuverlässig. Es

war vielleicht Tiecks Fehler, zu lange und zu eifersüchtig der Führer der Talente sein zu wollen. Es war ein äußerliches Verfahren, wenn Teilnahme oder Nichtteilnahme an den berühmten Vorlesungen Tiecks den Grad der Gunst des Dramaturgen bestimmte.

Ein Meister des Worts, stellte Tieck Fleck und Schröder als Vorbild der Darsteller hin; Iffland befriedigte ihn nur in humoristischen, nicht in tragischen Rollen. Tieck, für die Zeit bedeutsam, war ein Anhänger der Hamburger Schauspielschule und ihrer „natürlichen" Sprechweise. Die Aufgabe der Schauspielkunst, so lautete sein Grundsatz, ist nicht Deklamation, sondern Charakterdarstellung. Den gegenteiligen Standpunkt, Weimars Theaterstil, der zu einer Übertreibung des deklamatorischen Elements führte, lehnte er ab, doch müssen wir diese Unterscheidung mit Vorbehalt betrachten. Es ist gewiß — und die Beobachtung der späteren Jahre lehrt es —, daß das Dresdner Hoftheater auch unter Tieck an einer stark erhöhten Sprechweise festhielt. Diese Auffassung darf uns nicht wundern; sie tat ihre Wirkung; es ist ja nicht der äußere Ton, es ist die innere Macht, es ist die Persönlichkeit, die entscheidet, ob ein schauspielerischer Stil Wahrheit besitzt oder nicht.

Vorbildlich war Tieck für die Pflege des Worts. „Nur eine Lehre", sagte er später zu Laube, „nur eine halten Sie aufrecht: Sprechen lernen! Es ist noch meine letzte Klage, daß unsere Schauspieler nicht sprechen lernen." Ein viel späterer Kenner der Bühne hat gesagt: „Pünktlichkeit ist die Höflichkeit der Könige; Deutlichkeit die Höflichkeit der Schauspieler." Eine Lehre, die man auch heutigen Schauspielern bisweilen geben könnte ... „Unser Organ", pflegten die unzufriedenen Schauspieler den Dramaturgen zu nennen, wenn er sie wegen des Sprechens tadelte. Die hohe Kultur und das Ansehen des Dresdner Schauspiels in den dreißiger und vierziger Jahren hat jedenfalls ihre Wurzel in der Tieckschen Zeit.

Theaterbetrieb

Von 1825 bis 1842 zogen im Spielplan auch die Tageserscheinungen der Literatur vorüber. Im Anfang waren es selbstverständlicherweise die Epigonen Schillers: Üchritz, Gehe, Schenk, Deinhardstein, Auffenberg und Collin. Doch auch höhere Ziele wurden gesteckt: Grillparzer erschien mit dem Treuen Diener seines Herrn und Medea, allerdings nur bei Gelegenheit eines Gastspiels; Julius Mosen kam mit Otto III. und den Bräuten von Florenz, Friedrich Halm mit Griseldis und dem Adepten auf die Dresdner Bühne. Beliebt waren die Raupachschen Stücke; man konnte sie — ebenso wie die Stücke Kotzebues und Ifflands — aus praktischen Gründen nicht entbehren. So erschienen von Raupachs heute längstvergessenen historischen Dramen: Kaiser Friedrich und sein Sohn — Kaiser Heinrich VI. — König Konradin — König Manfred — König Enzio (für dieses „mondschein- und grausengewürzte" Stück schrieb der junge Wagner in Leipzig eine Ouvertüre). Dazu kamen von Raupach noch der Nibelungenhort (von dem Hebbel in Hamburg den ersten Eindruck von der Nibelungensage empfing), die Cromwelltrilogie und Tassos Tod mit einer berühmten Deklamationsrolle, die Emil Devrient sehr liebte. Ferner enthielt der Spielplan viele Übersetzungen aus fremden Sprachen, Yelva (mit der wirksamen Musik von Reißiger), Drei Tage aus dem Leben eines Spielers, Sie ist wahnsinnig, und von deutschen Zugstücken Werke von Houwald, Clauren und Holtei. Das Lustspiel, auch die Stücke der Prinzessin Amalie von Sachsen (Amalie Heiter), über die wir später berichten, überließ Tieck im allgemeinen der Betriebsamkeit Theodor Hells. Bauernfeld erschien 1834 und 1835, die Birch-Pfeiffer, deren Stücke Tieck gar nicht mochte, tauchte 1829 auf; Eugène Scribe erschien mit dem Glas Wasser,

einem Erfolgstück ersten Ranges, das mit seinen Hofintrigen dem Geschmack der Zeit sehr entsprach und sich viele Jahre, ja bis in die Gegenwart, lebendig erhielt. Dann folgten, aber schon außerhalb von Tiecks Ideenkreis, ja im Gegensatz zu ihm, die Jungdeutschen mit Richard Savage von Gutzkow 1840 und Monaldeschi von Laube 1842.

Bühnenreform

Und nun erst, nachdem wir mit der Betrachtung von Tiecks realem Wirken abgeschlossen haben, kommen wir zum letzten: zu dem, was er als Bühnenreformator gewollt. In den Dramaturgischen Blättern und in seinen Kritischen Schriften, mit besonderer Ausführlichkeit in der Novelle: Der junge Tischlermeister (vollendet 1836), sind Tiecks reformatorische Gedanken verstreut. In der Novelle wird uns das Idealbild einer Bühne geschildert. Um die Anordnungen Tiecks zu verstehen, muß vorausgeschickt werden: zu Tiecks Zeiten war es nicht üblich — und bei der Öllampenbeleuchtung nicht möglich — den Zuschauerraum so vollständig wie heute zu verdunkeln; die Darsteller sahen von der Bühne in einen fast gleichmäßig erhellten Zuschauerraum und konnten die dort sitzenden Personen erkennen; die Verwandlung der Dekorationen vollzog sich nicht in der heutigen Weise, sondern häufig auf offener Szene. Es war nicht ungewöhnlich, daß mitten im Stück bei einer Verwandlung auf ein Pfeifensignal Türen mit Menschenfüßen anrückten, Tische aus dem Boden hervorwuchsen oder Bäume im Boden versanken. Der Vorhang fiel nur bei Aktschlüssen oder bei ganz großen Umbauten. Dies die Voraussetzung dafür, was Tieck an der Bühne seiner Zeit verändert sehen wollte.

Tieck stellt den — unwiderleglichen — Grundsatz auf, daß für Drama und Oper ganz verschiedene Stilgesetze gelten; der Oper gönnt er den Ausstattungsprunk und die häufigen Verwandlungen; für das Drama hohen Stils fordert er ein feststehendes architektonisches Gerüst, baukünstlerisch von höchstem Adel, das es gestattet, enge Innenräume und offene Spielplätze zu verbinden. An eine Vorderbühne von geringer Tiefe schließt sich auf Tiecks Idealbühne eine durch Stufen erhöhte Hinterbühne an. Auf zwei jonischen Säulen ruht ein ziemlich hoher Balkon, der durch zwei sichtbare Treppen rechts und links zu erreichen ist. Nur die Hinterbühne, die unter dem Balkon liegt, wird dekorativ verändert, aber nicht illusionsgemäß, sondern andeutend. Nur auf schmalem Raum soll im Vordergrund gespielt werden. Tieck entwickelt die Bühne in die Breite, nicht in die Tiefe; die Darsteller spielen sozusagen im Profil; das Bühnenbild ähnelt einem Relief. Das hat nach Tiecks Ansicht den Vorteil, daß sich die Handlung nicht vor den Zuschauern zurückzieht, sondern mit ihrem Geist und Gemüt in unmittelbarer Berührung bleibt. Grundsätzlich — und das ist das Starre in Tiecks Theorie — verwirft Tieck für das Bühnenbild im Schauspiel die Wirklichkeitsvortäuschung; Soffitten, Kulissen und Prospekte, diese „gaukelnden Gemäldeausstellungen", sollen verschwinden; mit diesen natürlich auch die malerische Perspektive. Dafür fordert Tieck eine dramatische Perspektive, d. h. die Aufführung soll durch Spiel und Tempo unterscheiden, was stark akzentuiert und in den Vordergrund des Gemäldes gezogen wird, was in den Mittel- und Hintergrund gestellt oder was abgeschwächt werden soll. Die Handlung, das Wort, soll Hauptsache, der Schauplatz soll Nebensache sein. Den Souffleurkasten will Tieck beseitigen. Alle Kleinlichkeit, alles Zubehör, alles Opernhafte soll in den Schauspielvorstellungen verschwinden; der Mensch soll in der hohen Tragödie den Mittelpunkt bilden. Das Theater soll — und auch das ist wichtig — nicht die Größe moderner Theatergebäude

haben, sondern nur klein sein. Für Oper und bürgerliche Unterhaltungsstücke gelten selbstverständlich andere Grundsätze.

Das ist nicht, wie man früher fälschlich gemeint hat, eine Nachahmung der Shakespeareschen Bühne, das ist, wie Julius Petersen mit Recht sagt, „die Vorausschau einer Befreiung des gesprochenen Dramas aus dem Zwang des Kulissentheaters". Was Tieck wollte und was in dem Komödienhaus Dresdens nie hätte Wirklichkeit werden können — Lüttichaus Bedenklichkeit hätte es nicht dazu kommen lassen — war der Fortschritt über Goethes Weimarer Theater hinaus. Mit Worten Tiecks gesagt: „Goethe, der so viel Zeit mit Einstudieren und Einrichten so vieler unbedeutender Stücke zugebracht hat, hat nie die Bühne selbst reformieren wollen. Er hat immer gemeint, mit Mäßigung, mit richtiger Deklamation, mit Deutlichkeit und dergleichen löblichen Dingen sei alles geschehen." So ließ es Goethe als weltkundiger Regisseur bei der französisch-italienischen Manier des Kulissentheaters bewenden; so blieb er bei der Illusionsbühne, so mangelhaft diese in der damaligen Zeit auch sein mochte; Tieck ist der erste gewesen, der bei dieser Resignation nicht stehen bleibt; er dringt durch bis zur positiven Forderung einer Bühnenreform. Das ist der in die Zukunft weisende Gedanke, der erst, nachdem ganze Kunstwelten von Georg von Meiningen bis zum Umbruch versunken sind und man anders hat sehen lernen, zum Verständnis der Welt gekommen ist. Ob man den Reformgedanken Tiecks zustimmt oder nicht, ob man sie für praktisch durchführbar hält oder nicht — und heute ist die Tieckſche Bühne unmöglich —, so viel ist gewiß: auf Tieck gehen alle Versuche einer Stilbühne der späteren Zeit von Immermann, Semper, Otto Devrient bis zur Münchner Reliefbühne und modernsten Bestrebungen zurück.

Tieck unterliegt

Seit 1837 trafen den alternden Tieck vernichtende Schläge. In diesem Jahr starb Tiecks Frau; sie war, ebenso wie Tiecks Töchter, zum Katholizismus übergetreten, Tieck selbst war protestantisch geblieben. Über Tieck kam allmählich eine Zeit der Ermüdung; das Theater gewährte ihm keine Zerstreuung mehr; er begann sich von der Erfolglosigkeit seiner Bemühungen in Dresden zu überzeugen. Im Kampf mit Hell, dem Mann der nüchternen Praxis, war er unterlegen. „Tieck und Hell", sagt Hebbel, „beide Theaterdirektoren, konnten sich nicht leiden, aber nicht Hell zog den kürzeren, sondern Tieck. Unsereinem kommt das so komisch vor, als ob ein Stuhl über den Menschen, den er tragen soll, gesiegt hätte." Und dann, als in Dresden 1837 der Gedanke eines neuen Hoftheaters in den Vordergrund trat und alles beherrschte, kam die praktische Tüchtigkeit Hells noch mehr zur Geltung; Tieck aber, der Bühnenreformator, wurde bei der Planung des neuen Hoftheaters nicht einmal zu Rate gezogen ... „Unsere Häuslichkeit", schreibt Tiecks Tochter Dorothea, „wird immer stiller und trauriger; teils kommen weniger Menschen, teils läßt Vater alle abweisen, da er sich zu angegriffen fühlt." 1841 wurde Hell, Tiecks alter Widersacher, Vizedirektor des Hoftheaters, was Tieck mit Recht aufs tiefste verletzte. In demselben Jahr starb, in Schwermut versunken, Tiecks Tochter Dorothea, die treueste Gehilfin seiner Arbeit, die den Gedanken an den Tod seit dem Tod der Mutter nicht mehr aus der Seele verloren hatte. Das war ein Schlag, den Tieck nicht überwand. Tagelang verbarg er sich weinend im dunklen Hinterzimmer. In diesen verzweiflungsvollen Tagen, sagt ein Freund, starb der Dichter in Tieck. Das alte berühmte Eckhaus am Altmarkt verließ er und übersiedelte in das Serresche Haus auf der

Amalienstraße. Und andere Sorgen schlichen heran: das Vermögen der Gräfin Finkenstein, der alten Freundin, war für den Haushalt des Dichters draufgegangen und sie selbst war fast erblindet. Da kam unerwartet eine Rettung; Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, der Romantiker auf dem Thron, lud Tieck 1840 als Gast nach Berlin, Tiecks Heimatstadt. 1842 kam vom König eine zweite Einladung mit dem Angebot eines dauernden Ehrensolds von 3200 Talern. Froh, von Dresden wegzukommen, wo er vereinsamt war, quittierte Tieck den lästigen Dramaturgenposten; den letzten Abend in Dresden verbrachte er im Haus seines Freundes Carus.

Von Berlin schrieb Tieck am 27. August 1842 an Lüttichau einen Brief, den Hermann Anders Krüger (Pseudoromantik 1904) zuerst mitgeteilt hat, leider ohne anzugeben, wie er in den Besitz des merkwürdigen Schreibens gelangt ist:

„Wie ich im vorigen Jahr in den Zeitungen las, daß Sie den Winkler (Theodor Hell) zum Vizedirektor ernannt hätten, so zwang mich eigentlich mein Gefühl, meine prekäre Stellung sogleich aufzugeben. Sie selbst waren der nächste Zeuge, wie ich seit den 22 Jahren immer gegen den schädlichen Einfluß dieses Mannes gekämpft hatte. Sie waren Zeuge, welche Abscheulichkeiten man sich gegen mich und nachher selbst gegen Sie erlaubt hatte, welche Kabalen, Anklagen, Verleumdungen usw. von ihm ausgingen. Sie selbst waren mehr als einmal auf das Empfindlichste gekränkt und kompromittiert und doch gelang es ihm endlich, seinen alten Plan durchzusetzen. Wenn mein Rat und meine Bitte noch bei Ihnen etwas gilt, so möchte ich Sie beschwören, meine Stelle ja nicht wieder zu besetzen. So viel überflüssige Mühe ich mir in den ersten Jahren gab und so viel Zeit ich damals anwendete und verlor, so habe ich doch in der letzten Zeit, wie Sie gesehen haben, nichts oder wenig mehr tun können. Nun ich abgehe, wird man Sie von allen Seiten bestürmen. Ein (Name unleserlich, wahrscheinlich Kuhn), Gehe und andere Untaugliche werden sich an Sie drängen mit Versprechungen und Empfehlungen, doch kehren Sie sich, Teuerster, an alle diese Vorspiegelungen nicht, denn Winkler würde Ihnen doch nur einen seiner Handlanger aufschwatzen."

Ohne ein Amt zu versehen, lebte Tieck im Sommer in der Nähe des Königs in Potsdam, seit 1848 auf der Friedrichstraße in Berlin. 1845 traf ihn ein Schlaganfall. 1847 starb die Gräfin Finkenstein. Eine schattenhafte Verdunkelung des Lebens umgab ihn. Der vertrauten Freundin, Frau von Lüttichau in Dresden, schüttete er von Berlin aus sein Herz in zahlreichen Briefen aus: „Wie einsam ich mich hier fühle, kann ich Ihnen nicht ausdrücken ... Sie glauben nicht, welche Trauer, welchen Jammer das Leben mit sich führt ... Ich mache die traurige Erfahrung, daß in der Gleichgültigkeit meines Alters auch Glaube an Gott und Unsterblichkeit, Entzücken an Natur, Kunst und Poesie, alles seine Innigkeit verliert ..." Seine große, nach vielen Tausenden zählende Bibliothek mußte er versteigern lassen. Zu eigenen Werken, zur Abfassung seiner Memoiren, ja zur Ordnung seiner Briefe kam er nicht mehr. Von der Revolution 1849 fühlte er sich aufs tiefste angewidert. In seiner Vereinzelung wurde er von Heinrich Heine verspottet, vom Publikum verkannt. Nicht das schmerzte ihn, daß er vergessen wurde, sondern daß die alte vornehme Kultur, für die er einst gekämpft hatte, von dem neuen politischen demokratischen Ungeist in den vierziger Jahren, anschwellend bis zur Katastrophe der Maiereignisse 1849, im Innersten bedroht schien.

Für Dresden hinterließ das Scheiden Tiecks eine große Lücke. Zu spät schrieb die schöne lebenslustige Schauspielerin Caroline Bauer, die oft über Tieck und seine Bühnenreform gespottet hatte: „Was der alte Dramaturg für Dresden gewesen war, empfanden wir erst bei seinem Abgang. Dresden hat mit Tieck einen Mittelpunkt für das geistige Leben verloren."

Tiecks Gedanken erwachen

Das Spiel war aus. Tieck, der Beweger des Dresdner Lebens, schien für immer erledigt. Schon lange hatte Theodor Hell, der neue Vizedirektor, ironisch von den „Tieckschen Sprüngen" gesprochen. Die Stilbühne erschien ihm lächerlich; auch Heinrich Laube, der Theatergeneral, der derb und breitbeinig, sozusagen „mit genagelten Stiefeln", auf dem Boden der realen Bühne stand, verglich Tieck höhnisch mit dem Paradiesvogel der Sage, der, weil er ohne Füße geboren ist, nur zum Fliegen bestimmt ist.

Doch der Paradiesvogel fand wider alles Erwarten festen Boden. In Potsdam führte Tieck unter König Friedrich Wilhelm IV. aus, was ihm in Dresden nicht möglich gewesen war. Die dramaturgische Tätigkeit in Dresden und seine Wirksamkeit in Potsdam gehören innerlich zusammen: Dresden war der Anfang, Potsdam die Vollendung. Das hat man bisher immer verkannt. Im Neuen Palais zu Potsdam, in dem herrlichen Schloßtheater Friedrichs des Großen, und im Berliner Schauspielhaus erwachten, von königlicher Huld gestützt, „Meister Ludovicos" Gedanken von der dekorationslosen Stilbühne wenigstens für kurze Zeit zum Leben. Von der Gicht und dem Alter gekrümmt, aber unter der Aufmerksamkeit ganz Deutschlands, inszenierte Tieck Antigone von Sophokles. König Friedrich Wilhelm war von der Aufführung der Antigone so entzückt, daß er zu Ehren der Aufführung eine Denkmünze schlagen ließ. Größer noch war die theatergeschichtliche Bedeutung der Aufführung von Shakespeares Sommernachtstraum. Über diese Aufführung berichtet Petersen (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Band 41). Auf Antigone und Sommernachtstraum folgten, ebenfalls vor einem feststehenden Bühnenbild von strahlender Schönheit, Medea von Euripides, Oedipus in Kolonos von Sophokles, Athalia von Racine und Hippolytos von Euripides. Mit diesem Werk schloß die Reihe der Berliner Aufführungen auf der Stilbühne im Jahre 1851.

1853 starb Tieck, fast 80 Jahre alt, in Berlin, seiner Vaterstadt. In Dresden war er gescheitert, aber in die Entwicklung hatte er neue Gedanken geworfen; Immermann baute sie weiter aus, Schinkel und Semper griffen sie auf, und der Paradiesvogel, zum Fliegen geboren, nahm seinen Flug durch das Jahrhundert ...

Weber und die deutsche Oper

Der Genius

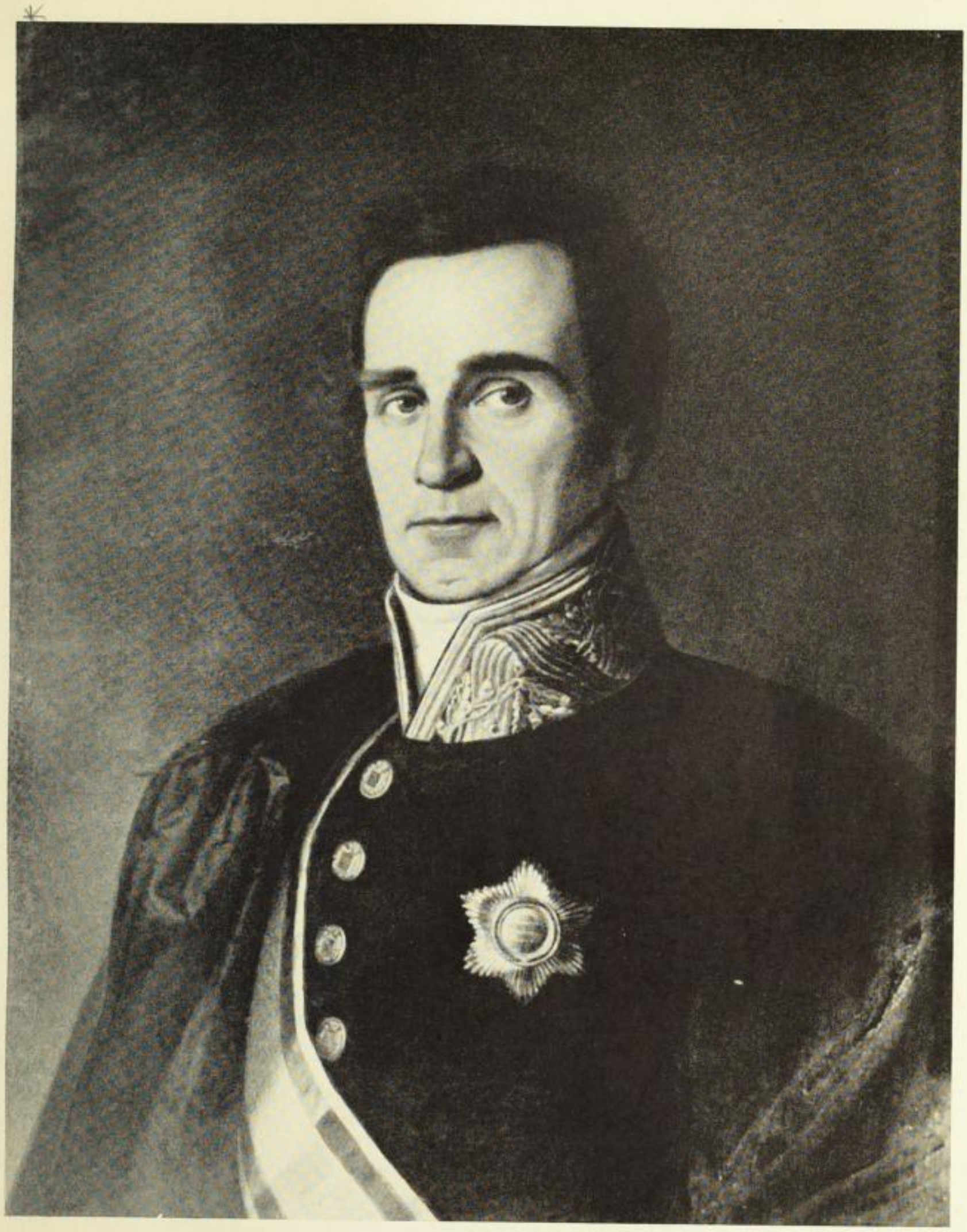
Die Kräfte, die sich Tiecks Wirken in Dresden entgegengestellt hatten, hemmten zwar auch Weber, den zweiten Neugestalter der Dresdner Bühne, doch Weber war jünger und tatkräftiger als Tieck; die Resignation, die Tieck früh erlahmen ließ, lag Weber fern. Mit der sieghaften Gewalt einer jungmännlichen Kraft mit der Lebensfreude einer glücklichen Natur ging Weber an die Erreichung des ihm gesteckten Ziels: an die Errichtung einer deutschen Oper.

Zwei Männer erleichterten ihm das Werk: die Grafen Karl Alexander und Heinrich Vitzthum. In der Geschichte des Dresdner Geisteslebens stehen ihre Namen mit Ehren verzeichnet. Karl Alexander war von 1803 bis 1813 Directeur des plaisirs und Leiter des Theaters gewesen; mit der Gefangennahme des Königs war sein Amt erloschen. Nach der Rückkehr des Königs übernahm sein Bruder, Graf Heinrich Vitzthum, 1815 die neugeschaffene Stellung eines „Generaldirektors der Kgl. Musikalischen Kapelle und des Hoftheaters".

Mit fieberhafter Tätigkeit bereitete Vitzthum die Schaffung einer deutschen Oper vor. Es handelte sich dabei in erster Linie um die Wahl eines Kapellmeisters. Der Dresdner Gesangsmeister Johannes Mieckſch, ein erfahrener Theaterkenner, lenkte das Augenmerk Vitzthums auf Carl Maria von Weber, den jungen Kapellmeister der Oper in Prag (geboren 1786 in Eutin). In Karlsbad lernte Vitzthum Juli 1816 Weber persönlich kennen und faßte Zutrauen zu ihm; bei den folgenden Verhandlungen stellte er ihm den Posten eines Kapellmeisters mit 1500 Taler Gehalt in Aussicht. Graf Einsiedel, ein praktischer Finanzmann, aber ein beschränkter Kopf, suchte Schwierigkeiten zu machen: man solle, wie er sagte, ein „wohlfeileres Subjekt" suchen. Doch Vitzthums Vorschläge siegten, und der König genehmigte den Etatsentwurf; durch den Einfluß Einsiedels aber wurde der Vertrag geändert: Weber sollte nur auf ein Jahr und nur als Musikdirektor, also unter Morlacchi, engagiert werden. Am 14. Januar 1817 traf Weber hier ein — Webers Ankunft haben wir früher geschildert — und bald erfuhr er, welche Stellung man ihm zugedacht hatte. Doch Weber war nicht der Mann, sich zurücksetzen zu lassen; er drohte, sofort abreisen zu wollen, wenn man ihm die Kapellmeisterstellung verweigerte. Das Schicksal der jungen deutschen Oper stand einen Augenblick in Frage; mit Mühe besänftigte Vitzthum Weber und brachte einen Übergangszustand zu Wege.

Am 17. Januar stand Weber in dem kleinen Brühlschen Theater auf der Terrasse, das als Probesaal für die Kapelle diente — das Gebäude lag etwa in der Nähe des heutigen Semperdenkmals — zum ersten Mal vor dem Personal des Hoftheaters. Noch in späterer Zeit erinnerten sich alte Kapellmitglieder dieser Einführung: Weber war ein kleiner, schmalbrüstiger Mann, mit geistvollen Zügen, durchdringenden Augen, die hinter einer starken Brille hervorblitzten. Er trug bei der Einführung einen blauen Frack mit blanken Knöpfen; über dem Frack einen löwengelben Mantel mit mehreren Kragen. Graf Vitzthum stellte Weber als Kapellmeister und Musikdirektor der deutschen Oper vor. Als er geendet, ergriff Weber sofort das Wort. Er war zwar kein Redner, aber er fühlte, daß er sich auf der Stelle in Respekt setzen müsse. Er bat um das Vertrauen der Mitglieder, versprach ihnen die lebendigste Vertretung ihrer Interessen, setzte aber hinzu: „Dagegen erwarte ich, als Ihr Vorgesetzter, Ihren unbedingten Gehorsam; ich werde gerecht, aber auch ohne Ansehen der Person gegen jeden, am meisten gegen mich selbst, unerbittlich streng sein."

Das waren ungewöhnliche Worte; so hatte selbst der berühmteste Kapellmeister nicht mit der berühmten Kapelle gesprochen. Und bald traf der junge Kapellmeister auch Anordnungen, die in Dresden ungewöhnlich waren. Unter Hasse hatte, wie wir wissen, der Kapellmeister am Cembalo gesessen, das Akkompagnement beaufsichtigt und den Sängern die Einsätze gegeben; Weber rückte im Orchester das Dirigentenpult an die Rampe und gebrauchte statt der Notenrolle, mit der Morlacchi nach italienischer Weise dirigiert hatte, grundsätzlich einen Taktstock, den er in Prag schon erprobt hatte und an den sich die Musiker in Dresden bald gewöhnten. War die Aufstellung des Orchesters unter Weber zwar noch fehlerhaft (der Kapellmeister kehrte einem Teil der Kapelle den Rücken), so war es doch ein Fortschritt; Wagner schuf später eine zweckmäßigere Aufstellung. Noch etwas anderes, in Dresden Unerhörtes, wagte Weber einzuführen. Er, der Hofbeamte, „der Kgl. Diener", wendete sich öffentlich in einem Aufruf in der vielgelesenen Abendzeitung an die „kunstliebenden Bewohner Dresdens", um Interesse für die neue Oper zu gewinnen. In diesem Aufruf stellte er in Aussicht, daß er jeder Aufführung einer neuen Oper Notizen in der Öffentlichkeit vorangehen



Nach einem Gemälde im Besitze von L. v. Pfuel in Jahnsfelde

Zeitgenössisch. Porträt Wolf Adolf August v. Lüttichau

Nach einem Gemälde im Besitze von L. v. Pfuel in Jahnsfelde

Zeitgenössisch. Porträt Ida v. Lüttichau geb. v. Knobelsdorff

lassen werde. Das Aufsehen war allgemein; in vornehmer Absonderung hatten bisher die Kapellmeister — Hasse, Fischietti, Schuster, Naumann, Paër, Morlacchi — ihres Amtes gewaltet; jetzt suchte Weber (wie er es in Prag schon getan hatte), eine unmittelbare Fühlung mit dem Publikum herzustellen. Man merkte: ein neuer Geist begann sich zu regen.

Das Theatertum

Die kleinstädtische Einrichtung des Hoftheaters offenbarte sich dem jungen Kapellmeister sehr bald. Vom Notenschreiber bis zur ersten Sängerin fehlte es für die deutsche Oper an allem; die unzulänglichen Kräfte des Schauspiels und des Singspiels sollten in der deutschen Oper aushelfen; sie verstanden zum Teil die Noten nicht zu lesen und hatten noch niemals in einer wirklichen Oper gesungen; einen Singechor gab es nicht; Garderobe und Dekorationen lagen im argen; nur das Orchester war vorzüglich. Aber Weber ruhte nicht; mit ungewöhnlicher Strenge hielt er auf Pünktlichkeit und Genauigkeit bei den Proben. Er führte Regie und leitete die Musik, stieg bei den Proben aus dem Orchester auf die Bühne und von der Bühne ins Orchester, rückte die Dekorationen zurecht und bezeichnete den Sängern die Stellung, und schon 14 Tage nach seiner Einführung (am 30. Januar 1817) fand die erste Vorstellung der deutschen Oper statt. Es war fast unbegreiflich, daß er dies wagte. Méhuls Oper Jakob und seine Söhne wurde gegeben. Die edle Einfachheit der Musik schmeichelte sich ein; die Oper enthielt fast nur Partien für Männer; geeignete Kräfte für die Frauenpartien standen Weber zunächst überhaupt nicht zur Verfügung. Der alte König sagte beim Betreten der Loge: „Wenn die heutige Vorstellung gut abläuft, dann hat Weber schon viel getan." Sie lief mit musikalischer Genauigkeit und Vornehmheit ab; der Beifall war allgemein. Der König, der gewöhnlich, wenn seinem musikalischen Ohr etwas mißfiel, zu hüsteln pflegte, gab bei dieser Vorstellung kein einziges Mal ein Zeichen seines Mißfallens. So war der Anfang verheißungsvoll; die Persönlichkeit Webers hatte gesiegt.

Und in der Tat: Weber war ein Theaterleiter, wie ihn Dresden noch nicht gesehen hatte; er war Kapellmeister und Regisseur, er war ein Klaviervirtuose von Bedeutung, ein Dirigent neuer Prägung, der das musikalische Kunstwerk als Gesamtheit auffaßte und Sänger und Musiker bis zum letzten Mitglied der Kapelle mit dem Ausdruck seiner Persönlichkeit erfüllte. In Weber steckte, das war trotz seiner weltmännischen Manieren fühlbar, etwas siegreich Fröhliches; in Dresdens stille, höfische Luft drang zugleich mit der Genialität des großen Theaterleiters etwas süddeutsch Freies, Überquellendes. Das zeigte sich auch in Kleinigkeiten: Weber lud bald nach der Premiere den Kapellmeister Morlacchi und den Konzertmeister Polledro zu einem fröhlichen Abend; bald nachher auch Hell, Bassi, das Solopersonal zu einem Ball mit Schaumwein, wo es lustig herging. Rasch setzte er sich durch; bald konnte er schreiben: „Es geht alles seinen ruhigen Gang, und wer mich nicht liebt, der fürchtet mich wenigstens." Schon Februar 1817 wurde er als Kapellmeister vom König bestätigt; im September desselben Jahres wurde er lebenslänglich angestellt; Briefe des Kammerherrn von Dziembowski, den wir früher erwähnten, an Hofrat Böttiger in der Sächsischen Landesbibliothek erzählen von dieser Zeit.

Die Schatten der Vergangenheit

Doch hinter dem einunddreißigjährigen Meister, der so gefestigt, so heiter, so siegesgewiß schien, lagen gefährliche und dunkle Zeiten. Jahrelang war Carl Maria mit seinem Vater

Franz Anton auf Wanderschaft gewesen; in vielen großen Städten hatten Vater und Sohn Station gemacht; landauf, landab war es gegangen; verhältnismäßig spät hatte sich die musikalische Begabung Carl Marias entfaltet; gar manches hatte er versucht: in München hatte er Senefelders lithographische Presse zum Druck seiner ersten Kompositionen bedient; in Freiberg in Sachsen hatte er eine Oper geschrieben; auf Empfehlung seines musikalischen Bildners, des Abtes Vogler in Darmstadt, hatte er bereits mit 18 Jahren die Stellung eines Theaterkapellmeisters in Breslau erhalten. Hier hatte er Erfahrung in Theaterdingen gesammelt.

In Stuttgart war er Hofsekretär eines leichtsinnigen württembergischen Herzogs geworden, war durch die Unzuverlässigkeit des Vaters und böswillige Verdächtigungen in die peinlichste Lage gekommen; er war verhaftet und zugleich mit dem Vater aus Württemberg ausgewiesen worden. Die im Gefängnis verbrachten Tage riefen einen Umschwung in Carl Marias gesamtem Wesen hervor. Vom Vater, einem Kunstzigeuner, hatte Carl Maria eine Neigung zum Abenteuerlichen geerbt; die sittliche Kraft, die ihn erhielt, hatte er von seiner Mutter Genoveva Brenner überkommen. Ähnlich wie Friedrich Schröder, ähnlich wie Amadeus Hoffmann hatte er sich nach einem unbändigen Jugendleben in Selbstzucht genommen; nach dem Zusammenbruch in Stuttgart zog Carl Maria einen Strich unter sein voriges Leben und wurde in der Folge die Verkörperung des Pflichtbegriffs selbst; sittlich und künstlerisch verfolgte er fortan das höchste Ideal. Freiwillig begab er sich zum zweiten Mal in die strenge musikalische Schulung von Abt Vogler. Von 1813 bis 1816 war er in Prag Kapellmeister, ließ in Prag zahlreiche Opern und Singspiele in Szene gehen; in Berlin warf er sich in den Strom der vaterländischen Begeisterung der Befreiungskriege und wurde durch die Komposition zahlreicher Lieder in Körners Leyer und Schwerdt mit einem Schlag in Deutschland berühmt.

Das Leben Carl Marias war klar zu überblicken; um die Familie aber schwebte ein Geheimnis, das damals noch niemand ahnte. Ob Carl Maria die volle Wahrheit über die Geschichte seiner Familie kannte, steht dahin. Franz Anton, Carl Marias Vater, hatte ein wahres Gebäude von Erfindungen und Lügen über die Abstammung der Familie errichtet. 1784 hatte der Vater den Adel einer ausgestorbenen österreichischen Familie von Weber, mit der er gar nicht verwandt war, aufgespürt und sich den Adel beigelegt; 1797 hatte er sich selbst zum Major gemacht, 1809 zum Freiherrn und Kammerherrn. Es war ein phantastisches Gewebe von Erfindungen; denn die Familie des Vaters war gar nicht adlig; sie stammte auch nicht aus Östreich, sondern aus dem Breisgau. Die Ahnen Carl Marias, das ist urkundlich erwiesen (Friedrich Hefele, Die Vorfahren Carl Marias von Weber, 1926), waren einfache Leute aus dem Volk: ein Müller, ein Perückenmacher, ein Bauer, ein Jäger. Carl Marias Vater, Franz Anton, war im Siebenjährigen Krieg Leutnant gewesen, was damals aber nicht viel heißen wollte; dann war er Amtmann geworden; doch war er als solcher kassiert worden; später war er, von unbändigem Drang nach Musik und Bühne erfüllt, bald Stadtmusikus, bald Kapellmeister und Theaterdirektor gewesen. Stolz und prahlerisch hatte Franz Anton auch seine Frau, Carl Marias Mutter, die brave Genoveva Brenner, als adlig ausgegeben.

Freilich: so streng wie heute darf man über die Handlungsweise Franz Antons nicht urteilen; im Zeitalter Cagliostros und Casanovas sah man solche Dinge anders an als jetzt. Die Frage ist nur, inwieweit Carl Maria von diesen Dingen Kenntnis hatte. Man darf wohl annehmen, daß Carl Maria den Freiherrntitel des Vaters, den dieser angenommen

hatte, einfach nicht aufgeben konnte, ohne sich, seine Familie, seine Kunst, seine Lebensaufgabe zu gefährden. Und darüber hinaus muß man sagen: Carl Maria war von Herkunft allerdings nicht adlig, aber als Mensch, als Seele war er von höchstem Adel, und was an Urkunden fehlt — der Adel der Familie ist später auch amtlich anerkannt worden — das hat Weber durch sein Schaffen ausgeglichen; der Freischütz ist, wie Arthur Schurig, der Dresdner Biograph Mozarts, mit Recht gesagt hat, der wahre Adelsbrief Carl Marias. Indessen: wenn König Friedrich August I. mit seinen strengen Begriffen von Moral und Vorrechten des Adels, wenn der mißgünstige Cavaliere Morlacchi, der Amtsgenosse Webers, von den Machenschaften des Vaters und von der Selbstannahme des Adels Kenntnis gehabt hätte, so wäre Webers Stellung sehr schwierig geworden . . .

Der Aufschwung

Zwei Aufgaben harrten in Dresden auf Weber. Die eine war, eine Oper mit deutschem Text einzurichten; die zweite größere und schwerere, einen deutschen Opernstil als Ausdruck deutschen Wesens zu schaffen und damit die jahrhundertelange Herrschaft der Italiener in Dresden zu brechen. Dies war die Tat, die Weber in Dresden, der Stadt des Italienertums, durch die Frische des Wesens, durch den Schwung des Genies und nicht zuletzt auch durch die Klugheit des Theaterpraktikers vollbrachte . . .

An die erste Kundgebung, an den Aufruf an die kunstliebende Bewohnerschaft Dresdens, schloß sich eine fortlaufende Reihe von Artikeln über die Opern, die er einstudierte, glänzende Zeugnisse seines schriftstellerischen Talents, knappe, noch heute gültige Charakteristiken der verschiedensten Meister, großartige Offenbarungen eines sittlichen Willens. Denn Carl Maria, der durch die härteste Schule gegangen, hat nicht dadurch über die Ränke seiner Gegner und die italienische Kunstrichtung gesiegt, daß er das überlegene Talent des Musikers besaß, sondern dadurch, daß ihn ein höherer sittlicher Wille trieb, und daß ihn die Verantwortung vor dem Genius des eigenen Volkes erfüllte. In seiner sittlichen und nationalen Persönlichkeit lag auch die Kraft, die ihn seine körperliche Hinfälligkeit überwinden und ihn eine Reihe der großartigsten Tonwerke schaffen ließ; die Reinheit des Künstlers Carl Maria hat der deutschen Kunst in Dresden die Bahn gebrochen.

Schwer war die Gestaltung des Spielplans der deutschen Oper. Noch waren zu wenig gute deutsche Opern vorhanden. Weber sah ein, daß er zunächst die wertvollsten Werke fremder Nationen, wenn auch in deutscher Sprache, aufführen mußte. Er schloß sich hierbei dem Beispiel an, das Joseph Seconda im Linckeschen Bad gegeben hatte. Frei von aller Einseitigkeit führte er Werke von Grétry, Méhul, Boieldieu, Cherubini und Isouard neben den Werken von Dittersdorf, Mozart, Weigl, Winter, Himmel, Reißiger, Marschner u. a. auf. Doch man muß betonen: eigene Werke hat Weber vor dem Freischütz überhaupt nicht gegeben; von sich hat Weber so gut wie nie gesprochen; rein und untadelhaft, ritterlich hat Carl Maria nur für die Sache der deutschen Oper gekämpft.

Ein günstiger Zufall fügte es, daß Weber beim Liederkreis Anschluß fand. Gleich in den ersten Tagen kam er mit Friedrich Kind in Berührung. Und von ihm, dem kleinen eitlen Mann, der zwanzig Jahre dichtender Advokat in Dresden gewesen war, empfing Weber den besten, ja den einzigen guten Text, den er komponiert hat, den Text zum Freischütz. Der ursprüngliche Titel des neuen Werkes lautete: Die Jägersbraut. In wenigen Tagen war der Text geschrieben, doch dauerte es lange, bis Weber die musikalische Ausführung vollendete.

Andere, dringende Sorgen beschäftigten ihn. Für die deutsche Oper fehlten drei erste Sängerinnen, ein erster Tenor und ein erster Bassist ... Bis diese kamen, mußten die schwachen Kräfte des deutschen Singspiels herangebildet und ein Singechor geschaffen werden. Besonders schlimm stand es mit dem Chor; da es Chorsängerinnen nicht gab, wurden Schüler der Kreuzschule in Frauenkostüme gesteckt; mit „tintenbefleckten Fingern und in plumpen Straßenschuhen" stellten die Jungen Priesterinnen und Römerinnen dar. Weber schuf einen Singechor von 40 Köpfen und sorgte für Anstellung von weiblichen Chormitgliedern.

Von den Solosängerinnen waren die bedeutendsten: Frau von Biedenfeld (eine geborene Italienerin), Friederike Funk (von Geburt eine Meißner Postmeisterstochter, ebenfalls in Italien ausgebildet), Julie Zucker (später verheiratete Frau Haase) und der Tenorist Bergmann. Diese Solisten begeisterten sich zwar rasch für den neuen Kapellmeister, aber wie sollten sich diese Stimmen, wie sollte sich das Spiel dieser Deutschen gegenüber der italienischen Oper behaupten, die über Talente wie Benincasa, Decavanti, Sassaroli, Tibaldi, Luiggia Sandrini verfügte, die in Morlacchi einen Führer besaß, der feinsten Geschmack mit schlangenhafter Geschicklichkeit verband und der namentlich im Engagement von Gesangskräften eine fabelhaft glückliche Hand besaß? Morlacchi schöpfte außerdem aus der Fülle italienischer Werke; seit 1816 ergoß Rossini, „das Schoßkind des Glücks", seinen Melodienstrom über Deutschland.

Ein Glück war, daß Weber wenigstens die Kgl. Kapelle zur Verfügung hatte. Doch das eine stand fest: die Italiener waren zu Anfang von Webers Tätigkeit den Deutschen unendlich überlegen; so unbegründet war die Vorliebe der Kunstkenner für die italienische Gesangskultur nicht. Es kam für Weber zunächst nicht darauf an, die italienischen Künstler zu verdrängen, sondern allein darauf, die Leistungen der deutschen Sänger einigermaßen auf die hohe Stufe der Italiener zu heben. Die Werke, die er aufführte, waren schließlich gar nicht so sehr verschieden; Weber hat in der Folgezeit auch sehr oft italienische Opern dirigiert. Die Arbeit, die ihm erwuchs, war für den schwächlichen Weber fast zu groß: die Proben, die Aufführungen, die Gastspiele, der anstrengende Kirchendienst, die Tafelmusik bei Hofe, all das nahm Webers Kraft aufs äußerste in Anspruch. Dazu ging Morlacchi, der es nie lange im „Lande der Barbaren" aushielt und der in Italien Geld verdienen wollte, gleich am Anfang von Webers Tätigkeit für acht Monate auf Urlaub. Nun fiel auch Morlacchis Arbeit Weber zur Last.

Dazu die Kälte des Hofes; die Zurücksetzungen, die Weber vom Hof empfing, waren wirklich ohne Zahl. Das Wesen Friedrich Augusts haben wir früher geschildert; mit allen Fasern hing der König am alten; der opera buffa galt seine ganze Liebe. Webers Es-dur-Messe wurde nur unter Schwierigkeiten in Gegenwart des Königs aufgeführt; die aus Webers Herzen entstandene Jubelkantate für des Königs Regierungsjubiläum wurde zurückgewiesen; die feurig erhabene Jubelouvertüre mit ihrem vaterländischen Schwung wurde zwar bei Hofe aufgeführt, aber an die Spitze eines Konzerts voll italienischer Spielereien gestellt; die Jubelmesse zur goldenen Hochzeit des Königs wurde mit einem Offertorium Morlacchis versehen und zum Überfluß noch durch den Gesang eines italienischen Wundertenors (Cantù) erdrückt; der Auftrag an Weber, eine Festoper zu komponieren, wurde zurückgezogen und an Morlacchi gegeben; das Königspaar wurde, wie schon erzählt, bei der Taufe von Webers erstem Kind durch einen Kammerdiener und eine Kammerfrau vertreten (es war eine Kleinigkeit, aber sehr charakteristisch); das Anerbieten Webers, eine große

deutsche Oper für Dresden statt für Wien zu schreiben, wurde 1821 abgelehnt. Mit dieser Ablehnung hat Carl Maria wohl die tiefste Kränkung empfangen, die ihm der König, den er trotz aller Zurücksetzungen hingebend liebte, zufügen konnte. Die Gründe für diese Ablehnung waren eigentümlich und hingen mit der bevorstehenden Aufführung des Freischütz zusammen. Der Freischütz, so entschied Kabinettsminister Graf Einsiedel, sei noch nicht aufgeführt und man müsse erst den Erfolg des Freischütz abwarten; außerdem sei es unpassend, zwei kostspielige Opern von demselben Komponisten aufzuführen. Und das Anerbieten Webers, eine Oper für Dresden zu komponieren, wurde abgewiesen ...

Am 22. Januar 1822 erschien Webers Freischütz, der schon in Berlin gegeben worden war (in Dresden gab die Funk die Agathe, die Zucker das Ännchen, Bergmann den Max, August Mayer den Kaspar). Der Freischütz entzückte mit seiner Volkstümlichkeit, seinem Deutschtum, seiner Waldromantik, namentlich auch mit der dämonischen Gestalt des Kaspar, die auf die Komponisten der Zeit von tiefstem Einfluß war, ganz Dresden. Nur der König schenkte dem Freischütz keine Beachtung ... Doch tief senkte sich damals in die Seele eines Kindes ein zündender Funke. Der neunjährige Richard Wagner erfuhr im Freischütz den ersten großen musikalischen Eindruck seines Lebens. „Du, Cile", sagte der junge Wagner zu seiner Schwester Cecilie, „Weber ist der größte Mann, der lebt! Du, wie der groß ist, das kannst Du gar nicht begreifen." Und als er Weber an der Spitze seines Orchesters sah, sagte der junge Schwärmer: „Nicht Kaiser und nicht König will ich sein, aber so dastehen und dirigieren!" So tauft, wie Hebbel in anderer Verbindung sagt, ein Prophet den anderen mit Feuer, und so springt von Generation zu Generation der Funke des Genius ...

Doch auch Enttäuschungen aller Art kamen. 1819 reichte Generaldirektor Graf Heinrich Vitzthum, Webers Beschützer, der sein Bestes für das Kunstinstitut eingesetzt hatte, den Abschied ein und ging 1820 zu Webers tiefstem Schmerz. Zu Weber sagte Vitzthum beim Abschied vom Amt: „Was kann ich ohne Vertrauen, ohne Liebe von oben für die Kunst noch nützen?" Sein Nachfolger wurde Herr von Könneritz, der für das Schauspiel viel, aber für die deutsche Oper wenig übrig hatte. 1821 kam es auch zu einem verdrießlichen Zerwürfnis zwischen Weber und seinem Textdichter Kind.

Und unter diesen Umständen, noch durch Krankheit vermehrt — denn nach der Kränkung im Jahr 1821 trat Webers Brustleiden (in ihm wühlte die Schwindsucht) beunruhigend hervor — entstanden in Dresden Webers großartigste Schöpfungen: Freischütz, Preziosa, Euryanthe und Oberon; nur ein Genius, den eine höhere Sendung erfüllte, konnte diese Taten vollbringen.

Zwei Fragen

Zwei Fragen drängen sich dabei auf: weshalb hat Weber in dieser Stadt, wo man ihn verkannte, so lange ausgehalten und weshalb ist keines der Weberschen Werke in Dresden zuerst auf die Bühne gekommen? Aus der Psychologie Dresdens, aus dem Wesen des Königs, aus dem Charakter der Stadt, wie wir ihn kennen, ergibt sich die Antwort: Weber wußte sehr wohl, daß er in Dresden keine Förderung zu erwarten hatte. Aber Dresdens Zauber hielt ihn gefangen. „Ich weiß ja, daß es hier für meine Kunst kein Heil gibt, daß ich keine spornenden Aufträge bekomme, daß hier eine lähmende, jedem hohen Schwung hinderliche Luft von oben und von allen Seiten weht, daß ich mehr leisten könnte und würde, wenn ich fortginge, aber ich kann aus dem verflucht hübschen Nest nicht heraus."

Mit allen Fasern war Weber mit Dresden verwachsen. Auf der Ostra-Allee 74A, dann auf dem Altmarkt 9, wo er sich mit der künstlerisch reich veranlagten Caroline Brandt, der früheren Prager Soubrette, vermählte, endlich auf der Galeriegasse 9 in einem altertümlichen Eckhaus, das noch heute steht und dessen Erker eine Schlange trägt, hatte sich Weber ein behagliches Heim geschaffen; in Hosterwitz nahe dem Eingang in den Keppgrund hatte er in einem Winzerhaus, das dem Winzer Felsner gehörte und das auf Obstgärten und Rebhügel schaut und — dank dem Heimatschutz — noch heute erhalten ist, glückliche Tage verlebt. Am Altmarkt und in Hosterwitz ist der Freischütz, in einem Nebengebäude von Cosels Garten an der Mündung der Prießnitz Preziosa, auf der Galeriegasse und in Hosterwitz sind Euryanthe und Oberon entstanden. Und wer genauer darauf achtet, der findet auch sonst die Fäden, die Carl Maria und Dresden verbinden. Noch lag um Dresden, die offene helle Stadt, zu Webers Zeit der ganze Schimmer der Romantik; noch war Dresden eine Insel des Friedens; die Stimmung, das Klangkolorit im Freischütz ist durchtränkt von der Stimmung der Landschaft zwischen Prag und Dresden; aus den Kreisen der Apel, Miltitz, Fouqué und anderer Mitglieder der nahen Scharfenberger Romantik war Apels Gespensterbuch hervorgegangen, das den Stoff zum Freischütz darbot; in Euryanthe spiegelt sich die Ritterromantik, in Oberon die Elfenromantik, wie sie in zahlreichen, freilich schwächlichen Werken der Dresdner Erzähler zu finden war.

Schärfer, ja fast vernichtend lautet die Antwort auf die andere Frage: weshalb hat Dresden, das die Werke des deutschesten Romantikers um 1820 entstehen sah, diese Werke nie zuerst aufgeführt? — In Ruhe und Stille war die Stadt nach den Befreiungskriegen gesunken; in allzu großer Erwartung sah man nach dem Hof; ein königlicher Greis hielt die Zügel der Regierung in Händen und trotz seiner hohen musikalischen Bildung war er als Alternder in seiner Entwicklung stehen geblieben; ein Zustand, den wir schon kennen ... Dresdens Bevölkerung aber war ohne Impuls; ihr fehlte Berlins patriotische Aufnahmefähigkeit; ihr fehlte Wiens tiefe musikalische Erregung. Der Unterschied im Charakter der drei Städte ist ungeheuer: Berlin, das lange unter Spontinis Italienertum gelitten hatte, geriet 1821 in Begeisterung, als der Freischütz auf der Bühne erschien; der Berliner Generalintendant Graf Brühl wollte Weber als Direktor der Oper nach Berlin ziehen; Wien, wo eben Rossini große Triumphe gefeiert hatte, nahm Webers Euryanthe mit höchster Spannung auf; Kämpfe der Meinungen, Erregung der Geister in Berlin und Wien. In Dresden war man zu „leise". Wohl strömte auch hier die Waldromantik, die Heiterkeit, die volkstümliche Frische des Freischütz in die Herzen — wie hätte es anders sein können! — wohl erkannte man in der durchkomponierten Euryanthe (in Dresden 1824) den hohen festlichen Glanz; wohl überbot Euryanthe den Freischütz, wenn auch nicht an Naturfrische, so doch an Adel; aber die Aufführung in Dresden ging, trotz der Schröder-Devrient als Euryanthe, ohne Kampfstimmung, ohne tiefe Erregung wie in Wien, vonstatten. Ein Vorgang mag dafür als bezeichnend gelten. Staunend brach Lüttichau, als er nach einer Euryantheprobe in Berlin mit Weber aus dem Theater trat und das Publikum mit entblößtem Kopf auf Weber warten sah, in die Worte aus: „Ja, Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?"

Ausklang

Euryanthe war vielleicht Webers reifstes Werk, doch es war auch das Schmerzenskind Webers. An Euryanthe hatte Weber, allerdings ohne die Naturhaftigkeit des Freischütz zu

erreichen, den Glanz seiner Seele verschenkt. Hier hatte er das Ideal seiner Opernschöpfung verwirklichen wollen. Schon 1809 hatte er die denkwürdigen Worte gesprochen: „Die Oper soll nicht ein kaleidoskopisches Wandelbild einzelner Bruchstücke, sondern ein geschlossenes Kunstwerk sein, in dem alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste, ineinanderschmelzend, verschwinden und auf eine gewisse Art untergehend, eine neue Welt bilden sollen." Robert Schumann hat Euryanthe begeistert gepriesen, Liszt hat von ihr den Beginn einer neuen Ära datiert, Wagner in Lohengrin an sie angeknüpft. Vor Weber stand, als er Euryanthe schrieb, das Prinzip einer deutschen Oper neuen Stils. Aber das Unglück war, daß er das Werk seines musikalischen Genius mit einem Text (von Wilhelmine von Chézy) verband, der, verworren und überspannt, das Fortleben Euryanthes auf der Bühne bis auf den heutigen Tag gehemmt hat.

In Sorgfalt und Liebe, in unablässiger Arbeit war inzwischen die deutsche Oper in Dresden erstarkt. Schon konnte sie sich messen mit der älteren Schwester, der italienischen Oper. Schon konnte Weber, der es nicht angängig fand, nach Freischütz noch Beurteilungen schreiben, die Einführungen nach 1820 als unnötig unterlassen. Die Kapelle, durch neue Kräfte (Rolla, Fürstenau) verstärkt, war auf der Höhe; die Neuaufstellung des Orchesters durch Weber hatte sich durchgesetzt; der Singechor (Mieckſch war 1820 Chordirigent geworden), übertraf die Erwartungen; die Kapellknaben sangen in der Hofkirche bei den Messen mit den Kastraten um die Wette.

Auch im Personal der Oper waren jetzt bessere Kräfte vorhanden. Ein Name glänzt noch heute wie ein Stern durch die Zeiten: Wilhelmine Schröder-Devrient. Ihr Engagement war auf Webers Betreiben zurückzuführen. 1822 war sie mit ihrer Mutter, der großen Tragödin Sophie Schröder, die im Schauspiel gastierte, nach Dresden gekommen. Auf dem Linckeschen Bad stand Wilhelmine in der Blüte ihrer Jahre als Emmeline in der Schweizerfamilie das erste Mal in Dresden auf der Bühne; 1823 wurde sie engagiert — ein bedeutungsvolles Ereignis! Im gleichen Jahr war Fidelio (wenn auch nur einmal), 1824 Jessonda von Spohr auf der Dresdner Bühne erschienen.

1824 war nach kurzer Wirksamkeit Generaldirektor von Könneritz abgegangen; August von Lüttichau war an seine Stelle getreten. Diese Änderung war nicht eben günstig für Weber, der fortgesetzt „Bedeutungen und Reprimanden" seines Vorgesetzten erhielt. An solche „Nasen" war er gewohnt. Auf einem Maskenball erschien Weber in einem Gewand, das von oben bis unten mit Nasen benäht war: „Ich leide an der Nasenkrankheit", erklärte er, „sie wachsen mir schon aus dem Kleid heraus. Man hüte sich vor Ansteckung!" Doch wenn Lüttichau, der erst allmählich in die Geschäfte hineinwuchs, Webers Größe noch nicht erkannte, so trat doch seine Gattin, die feinsinnige Ida von Lüttichau, Tiecks Freundin, für Weber ein. Der etwas plumpe, derbe Marschner wurde 1824 zur Entlastung Webers als Musikdirektor angestellt.

Doch auch Morlacchi und die Italiener waren nicht untätig geblieben. In Morlacchi sehen wir ja längst nicht mehr den schlimmen Intriganten, sondern achten in ihm den Musiker von Rang. Es ist ja nicht so, daß Carl Maria allein das gute, Morlacchi dagegen das böse Prinzip vertreten hätte. Von 1816 bis 1826 war die Zeit der Blüte Rossinis; Deutschland, ja die Welt war von ihm berauscht; in einem Jahrzehnt gab man in Dresden 16 Rossinische Opern. Am berühmtesten war die Aufführung von Rossinis Otello mit Cantù und Friedrich

Gerstäcker. Es kam bei dieser Aufführung im Jahre 1820 zu einem förmlichen Wettkampf zwischen dem deutschen und dem italienischen Sänger; Gerstäcker gefiel weniger und schied aus, aber auch Cantù sank nach der Aufführung aufs Krankenlager und starb 1822. Morlacchi, der in Italien zwei neue glänzende Kräfte (Metilda Palazzesi und Antonio Bonfigli) engagiert hatte, feierte Triumphe und stand 1825 fester denn je in der Bewunderung des Hofes.

Tragisch, wenn man nun die Entwicklung Webers betrachtet. Nach 1825 bemerkt man in der Opernführung Webers ein Nachlassen. Von der Anstrengung mit Euryanthe ermüdet, sank Weber, was sonst nie der Fall war, in einen Verfall seiner körperlichen und schöpferischen Kraft. Sonst waren gerade in Zeiten seelischen Druckes die höchsten Werke Webers entstanden; jetzt lagen um ihn die Schatten der Krankheit. Vorbei war seine zwanglose Lustigkeit, vorbei die heiteren Abende in der Weinstube bei Chiappone Ecke Wilsdruffer Gasse, wo Weber, Förster, Böttiger, Tieck bei Caviar und Rheinwein sokratischer Fröhlichkeit gehuldigt hatten. 14 Monate hindurch ruhte Webers Schaffen. Ein glänzender Auftrag aus London, eine neue Oper zu schreiben, riß ihn empor. Zwischen zwei Stoffen, Oberon und Faust, stand die Wahl. Er wählte, und mit Recht, das Elfenmärchen. Doch auch hier waltete ein Mißgeschick: der Text zu Oberon, von einem Engländer (Planché) geschrieben, war wohl einem dichterischen Werk, Wielands Oberon, entnommen, aber der Text war zu bunt, die Oper war zu reich an Verwandlungen. Gewaltig ragen aus der Weberschen Musik einige Teile des Werkes hervor (Ouvertüre und Reziaszene), aber innerlich war das Ganze nicht aus einem Guß, und Weber hätte, wenn er am Leben geblieben wäre, Oberon für Deutschland wohl kaum in dieser Form gelassen. Mit fieberhafter Hast, als ob er das Ende ahne, versenkte sich Weber in die Komposition; er hauchte, wie Richard Wagner sagt, „in Oberons Wunderhorn seinen letzten Lebensatem aus".

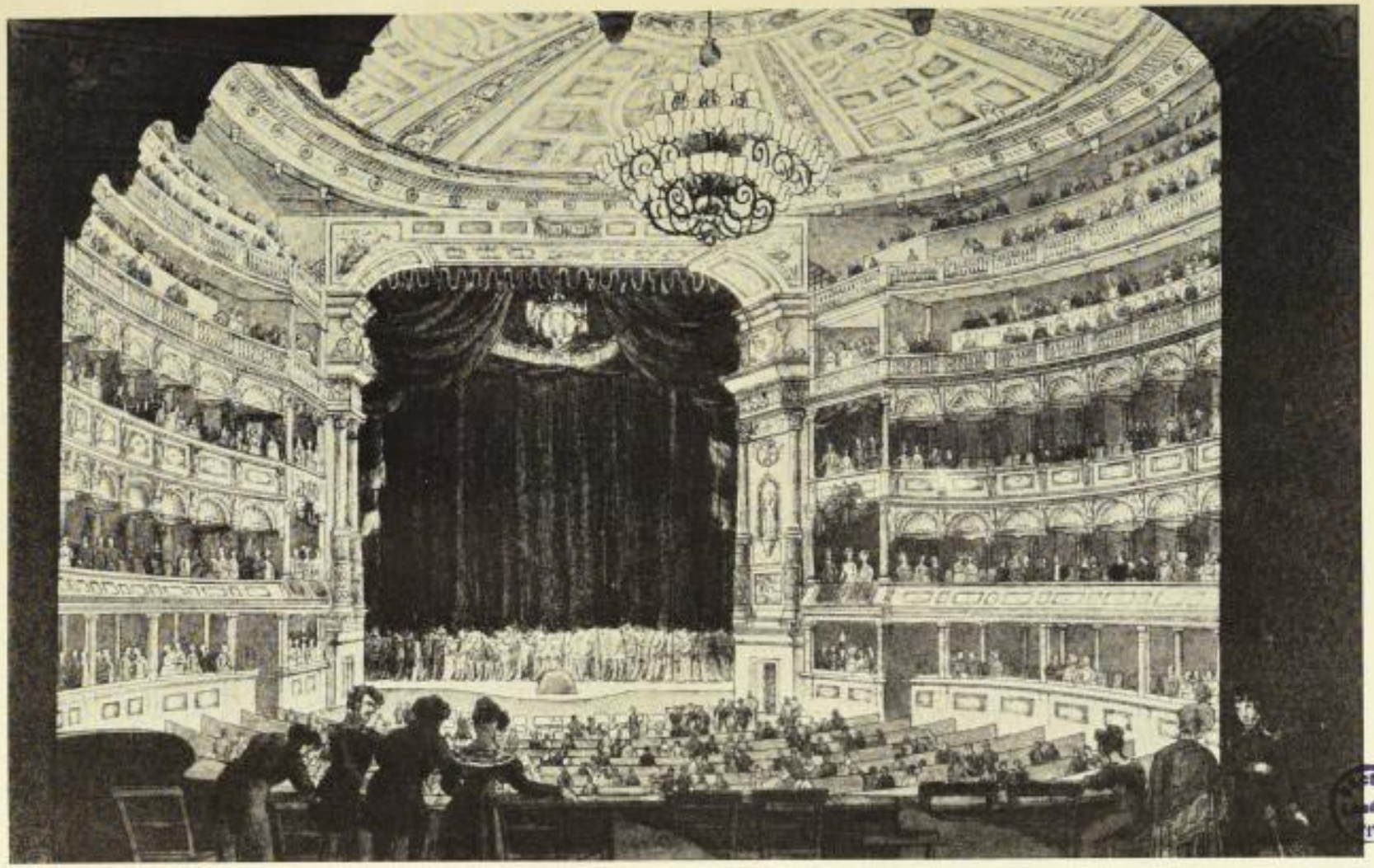
Das Ende

Der Kunst, dem Dienst hatte Weber seine Kräfte, seine Gesundheit, sein ganzes Streben geweiht; der Familie opferte er sein Letztes: sein Leben. Ein verhältnismäßig großes Honorar war ihm in London als Dirigent des Oberon in Aussicht gestellt worden. Nur mit höchster Besorgnis sahen die Freunde den Todkranken zur Fahrt sich rüsten. Er sah das Ende voraus. „Ob ich reise oder nicht", sagte Weber zu Böttiger, „in einem Jahr bin ich ein toter Mann. Wenn ich reise, so haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater tot ist, während sie hungern, wenn ich bleibe. Was würden Sie tun an meiner Stelle?" — Tiefbewegt drückte ihm Böttiger die Hand ... Nach einer Freischütz-Aufführung verabschiedete sich Weber von der Kapelle, die er so liebte, wobei manche Träne floß. Mit Bernhard Fürstenau, dem Flötisten der Kapelle, trat er nach einer halbdurchweinten Nacht am 16. Februar 1826 die Fahrt nach London an. Als er in der Galeriegasse in der Morgenfrühe seinen Reisewagen bestieg und der Kutschenschlag hinter ihm zufiel, sagte Caroline: „Mir ist, als schlage der Sargdeckel hinter ihm zu." Am 12. April wurde Oberon mit großem Aufwand im Coventgarden-Theater in London gegeben. Die Huldigungen für Weber waren außerordentlich. An Caroline schrieb er die bitteren Worte: „Sage Lüttichau, alle Welt ehrt mich, nur mein König nicht."

Doch auch in der Fremde blieben ihm Enttäuschungen nicht erspart. Einige Tage nach der Erstaufführung des Oberon war ein Konzert, das er zu seinen Gunsten veranstaltete, halb leer, da ein Rennen in Epsom die sportlustigen Besucher dorthin gelockt hatte. Mit An-

Nach einem Stich im Kupferstichkabinett Dresden

Zeitgenössisch, Porträt Francesco Morlacchi



Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

C. A. Richter, Der Zuschauerraum in der ersten Oper Gottfried Sempers

strengung hielt sich Weber, den das Heimweh verzehrte, aufrecht und dirigierte alle 12 Aufführungen der Oper, zu denen er verpflichtet war. Am 2. Juni schrieb er an Caroline mit zitternder Hand die letzten Zeilen. Nichts lebte in ihm als die Sehnsucht nach der Frau, nach den Kindern, nach der Heimat. Er sollte sie nicht wiedersehen. „Nun laßt mich schlafen", waren die letzten Worte, die man von ihm vernahm. Die Freunde hatten bei ihm wachen wollen; er hatte sie gehen heißen. Einsam, in der Nacht vom 4. zum 5. Juni, entschlummerte der Meister, der Schöpfer des Freischütz, der Euryanthe, des Oberon, sanft und friedlich; nur 39 Jahre war er alt geworden. In der Morfieldkapelle in London wurde er vorläufig beigesetzt.

Das Licht der Ewigkeit

Zwei kleine Züge mögen den Abschluß bilden. Die schwärmerische Begeisterung Wagners führte 1844 zur Übertragung der sterblichen Überreste Webers nach Dresden. Von der Gruft der Morfieldkapelle in London wurde die Leiche nach dem Alten katholischen Friedhof in Dresden-Friedrichstadt übergeführt. Lüttichau hatte anfangs der Heimführung der Leiche widerstrebt. Lüttichau hatte gemeint, das solle Wagner bleiben lassen; da läge doch keine Notwendigkeit vor, denn da müsse man doch auch die Gebeine des 1841 in Innsbruck gestorbenen Morlacchi nach Dresden bringen ... Staunend hatte Wagner das Wort seines Chefs vernommen. Weber und Morlacchi — wie konnte man sie einander gleichsetzen? — Bei der Bestattung hielt Wagner eine Rede; nichts Schöneres kann man von Weber sagen, als die oft zitierten Worte:

„Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches bodenlose Reich der Phantasie, immer bliebst Du doch mit jenen zarten Fasern an dies deutsche Volksherz gekettet, mit dem Du weintest und lachtest, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Märchen und Sagen der Heimat lauscht. Ja, die Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte und in dieser Keuschheit lag Deine Eigentümlichkeit. Wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden; — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, Du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäußern — Du konntest uns nie verraten! — Sieh, nun läßt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Bluts, ein Stück von seinem Herzen!"

Doch auch über sich und über Morlacchi, den er in den Stürmen des Lebens vergessen hatte, sollte Wagner 1880 etwas Merkwürdiges erfahren. Wagner war ein hoher Sechziger, als er diese Erfahrung machte; die Arbeit seines Lebens war fast getan; er stand auf der Höhe seines Ruhms; er war im Begriff, im Parsifal sein letztes Werk zu schaffen. Mit Cosima, den Kindern und großem Gefolge reiste er nach Rom und Neapel. Von da besuchte er die Malerstadt Perugia. Wagner war krank, als er die Reise unternahm; er befand sich in ruheloser Stimmung; er war mit dem Schicksal zerfallen; keiner verstehe ihn, sagte er, keiner werde ihn nach seinem Tod vertreten können. In Perugia war Morlacchi, sein Vorgänger in Dresden, 1784 geboren worden und Morlacchis Ansehen war in Perugia in hohen Ehren gehalten worden. Perugia empfing Wagner in heller Begeisterung; der

Magistrat von Perugia begrüßte und feierte ihn überschwenglich, so daß selbst Wagner, der doch an Huldigungen gewöhnt war, davon überrascht wurde. Erst später erfuhr Wagner, wie Glasenapp berichtet, durch Nadine Helbig, eine Schülerin Liszts, zu seinem Erstaunen, daß er nicht als Richard Wagner, nicht als Dichter und Musiker, in dessen Seele der Parsifal reifte, sondern als Nachfolger des 1841 verstorbenen „grande Morlacchi" so überschwenglich gefeiert worden war. Lächelnd, wenn auch etwas überrascht, überblickte Wagner den Zusammenhang, und die alte Zeit, die längst vergangene, stand vor seinem Auge ...

Von Weber zu Wagner

Die Gruppierung der Talente

Der Zeit von Weber zu Wagner, der Glanzzeit Dresdens, widmen wir den Hauptteil unserer Darstellung. Wohl kam nach Weber eine Zeit des Stillstandes, zumal des musikalischen Lebens, doch in der Verborgenheit rang sich eine neue Entwicklung durch. Im Jahrzehnt von 1840 bis 1850 kam das künstlerische und geistige Leben Dresdens zur Blüte; in diesem Jahrzehnt machte unsere Stadt eine Entwicklung ohnegleichen durch (nur wenige wissen davon!); in diesem Jahrzehnt besaß unsere Stadt eine Fülle von charakteristischen Gestalten, wie sie nur selten in einer einzelnen Stadt vereinigt sind. Wohl nannten auch andere Städte eine Menge Talente der verschiedensten Art ihr eigen. Doch in Dresden trat zu den Talenten in dieser Zeit der überragende Geist, trat der künstlerische Genius des Jahrhunderts, trat Richard Wagner. Hier berühren wir das entscheidende Merkmal. Fühlbar, wenn auch den Zeitgenossen noch nicht erkennbar und über seine Aufgaben sich selbst noch nicht klar, steht Richard Wagner hinter dem geistigen Geschehen jener Jahre; wie ein weiter Horizont legt sich um das geistige Leben Dresdens jener Zeit die Gewalt seiner einzigen Erscheinung; zu Wagner treten fast ohne Ausnahme alle Persönlichkeiten von Bedeutung, die in Dresden eine Rolle spielten, in Beziehung; auf Wagners Genie strömen sichtbar oder unsichtbar alle Kräfte zu; in Wagners Genie sammeln sich alle Strahlen. Das ist das charakteristische Merkmal dieser Zeit, und darin steht Dresden im Kreis der deutschen Städte einzig da.

Daß durch das Kommen eines Genies wie Wagner Gegensätze und Kämpfe entstehen mußten, ist klar. Das große Grundwesen alles geschichtlichen Lebens offenbart sich auch hier: Kräfte der Entwicklung kämpfen mit Kräften der Beharrung. Freilich, aus der Darstellung der großen und kleinen Kulissenkämpfe, aus den Niederungen des theatralischen Lebens müssen wir uns erheben; nur Hauptgestalten der Oper und des Schauspiels sollen vor uns hintreten. Eine Aufgabe anderer Art steht vor uns: wir müssen nicht bloß ein Bild des Theaters, wir müssen ein Bild des kulturellen Lebens geben; neben die Männer des Theaters müssen wir, und sei es auch nur kurz, die führenden Männer und Frauen des geistigen, literarischen und künstlerischen Lebens stellen. Aus der Vielheit der Erscheinungen heben sich dann wie von selbst einzelne Kreise empor und die führenden Persönlichkeiten treten, wie vom Licht eines Scheinwerfers getroffen, hervor:

als musikalisches Dresden eröffnen Marschner und Reißiger den Zug der Talente;

als großes Sängerpaar in der Oper erscheinen Wilhelmine Schröder-Devrient und Tichatscheck;

als schauspielerisches Dresden treten Emil und Eduard Devrient hervor; der anderen gedenken wir später;

als geistiges Dresden werden zwei verborgene Kräfte, Carus und Ida von Lüttichau, lebendig;

als literarisches Dresden beschäftigen uns Prinzessin Amalie, Nieritz, Gräfin Hahn-Hahn und Gutzkow;

als baulicher Erneurer Dresdens und Erbauer des neuen Hoftheaters erscheint Gottfried Semper;

als künstlerischer Genius des Jahrhunderts tritt endlich Richard Wagner hervor ...

So steigt wie eine Pyramide das Zeitalter zu seinem Gipfel empor; so erhebt sich aus der Vielheit der Erscheinungen, aus der Fülle der Geschehnisse das Drama eines einzelnen; so erfüllt uns, indem wir Richard Wagners Ringen und Streben betrachten, zuerst die Hoffnung eines großen Siegs; so stürzt, indem wir das Scheitern Wagners und die Ursachen seines Scheiterns erkennen, das Gebäude unendlicher Hoffnungen zusammen... Wagner, verstrickt in die Ereignisse der Maitage, verläßt als Flüchtling Dresden, das Werk, das er begonnen, bleibt unvollendet ... Unaufhaltsam aber strömt das Leben weiter; neue Kräfte treten hervor; doch eine entscheidende Wendung vollzieht sich im Gesamtleben Dresdens: mit Wagners Flucht ist die Zeit genialer Naturen zu Ende; das Zeitalter der Epigonen beginnt ...

Das musikalische Dresden

Die Anwartschaft Marschners

Erst seit Weber in der stillen Morfieldkapelle ruhte, erkannte man, was er für Dresden gewesen: in der höfischen, biedermeierlich gebundenen Welt hatte er das Beispiel einer großen, freien, hellen Menschlichkeit aufgestellt; eine beweglichere Art, eine freiere Geistigkeit, eine stolzere Behauptung der Persönlichkeit war mit ihm in Erscheinung getreten. Das Volk hatte die tiefe Verwandtschaft mit dem Meister und seiner Kunst erkannt; die Schwärmerei für ihn war ohne Grenzen. „Die Begeisterung für Weber", schrieb 1830 ein Zeitgenosse, „ist fast die einzige Nationalsache, die es in Dresden gibt; ein abfälliges Urteil über Weber, und das sonst so stille Dresdner Publikum wird zu einem Tiger."

Nun hatte der Meister fern der Heimat die letzte Ruhe gefunden; wer würde der Nachfolger werden? Kunst und Theater zu pflegen, lag damals nur in der Hand des Königs. Drei Bewerber kamen in Frage: Johann Nepomuk Hummel in Weimar, ein tüchtiger Musiker und Kontrapunktiker — Joseph Wolfram in Teplitz, Opernkomponist und Badebekanntschaft des alten Königs — und der junge Reißiger in Berlin.

Derjenige, der auf die Nachfolge Webers die nächste Anwartschaft gehabt hätte, war Heinrich Marschner. Er war in Zittau geboren, hatte in Leipzig Musik studiert und war durch Protektion des Grafen Einsiedel 1824 in Dresden als Musikdirektor angestellt worden. Mit der Liebenswürdigkeit, der bezaubernden Feinheit seines Geistes hatte sich Weber anfangs des jungen Marschner angenommen, war fast täglich mit ihm zusammen gewesen und hatte ihm die Richtung auf die deutsch-romantische Oper gegeben. Doch bald war Weber von der formlosen Art des jungen Lausitzers zurückgestoßen worden und eine Entfremdung war eingetreten. Zu einer selbständigen Tätigkeit kam Marschner als Musikdirektor nicht; nichts falscher, als Marschner unter die Kapellmeister zu rechnen, die die Entwicklung Dresdens

bestimmt haben; aus der Reihe der Dresdner Musikleiter könnte man ihn wegdenken, ohne daß eine Lücke entstünde; nur was er hätte werden können, kommt in Betracht.

Als es Webers Stellung wieder zu besetzen galt, meldete sich auch Marschner. In mancher Beziehung wäre er der Nächste gewesen. Man hätte annehmen können, daß seine Bewerbung in ernste Erwägung gezogen worden wäre. Doch Lüttichau entschied, daß Marschner nicht in Betracht komme. Menschliche Eigenschaften mögen wohl gegen Marschner gesprochen haben; einen „naseweisen Musjöh" hatte ihn Weber genannt; Marschner war schroff und wenig verträglich; im Umgang fehlte ihm jene höfische Politur, die man in Dresden über alles schätzte; sein Wesen grenzte oft an Grobheit; Marschnerbriefe waren später in der Geschichte des Hannoverschen Hoftheaters berühmt. Nach der Ablehnung durch Lüttichau war Marschners Entschluß gefaßt; Musikdirektor in Dresden wollte er nicht bleiben; kurzerhand kündigte er seine Stellung und ging auf Kunstreisen.

Marschner war nicht Webers Schüler, aber er war Webers Epigone; die Entwicklung, die er nehmen sollte, war noch nicht zu erkennen; erst als er Dresden verlassen, begann (mit dem Vampyr) Marschners große Entwicklung; mit dem Templer setzte sie sich fort; mit Hans Heiling (1833) erreichte sie ihre Höhe; nachher trat ein rascher Verfall ein.

Wir, die wir heute die Entwicklung übersehen, haben es leicht, Marschner als den gegebenen Nachfolger Webers anzusehen. Marschner, obschon eine viel schwächere Individualität als Weber, wäre, musikalisch betrachtet, das Bindeglied zwischen Weber und Wagner gewesen. Von Weber bis Wagner hätte sich eine Kette romantischer Musikleiter hingezogen; organisch hätte sich alles entwickelt; in Dresden hätten in ununterbrochener Folge drei Schöpfernaturen nacheinander gewirkt und in ihrer Tätigkeit sich abgelöst: Weber als Bahnbrecher; Marschner als Mittelsmann, Wagner als Vollender; Dresden wäre der Hauptsitz der deutsch-romantischen Oper geworden. Diese Möglichkeit muß man sich vor Augen halten, um zu ermessen, was Dresden verlor, als aus äußeren Gründen Marschner von der Nachfolgerschaft Webers ausgeschlossen wurde.

Nur vorübergehend trat Marschner zu Dresden wieder in Beziehung. 1845 zog Wagner Marschners liegengebliebene Oper Adolf von Nassau aus ihrer Vergessenheit und führte sie auf, allerdings ohne Erfolg. Marschner, der dankbar hätte sein müssen, aber von Wagner nichts wissen wollte, weil er sich vom Komponisten des Tannhäuser überflügelt fühlte, nannte Wagner einen „Lärmmacher" und bezeichnete ihn ironisch als „ein ganz gutes Männchen". Einige Jahre später, beim 300jährigen Kapelljubiläum weilte Marschner in Dresden und hielt bei dem Fest, wo auch Wagner sprach, eine begeisterte Rede; im Ehrenraum der Oper erinnert heute sein Bild an ihn; als Meister der vorwagnerschen Oper lebt sein Andenken fort; tiefere Spuren hat er in Dresden nicht hinterlassen.

Die Berufung Reißigers

In die Enge der musikalischen Zustände Dresdens blicken wir hinein, wenn wir die Persönlichkeit des Mannes betrachten, der Webers Nachfolger wurde: Gottlieb Reißiger. 1798 war er in Belzig im alten Kursachsen geboren. Bei Schicht in Leipzig hatte er strengen theoretischen Unterricht empfangen; bei Friedrich Wieck hatte er sich zum Klaviervirtuosen ausgebildet; bei Salieri in Wien, bei Peter von Winter in München, zwei deutsch-italienischen Halbnaturen, hatte er seine Ausbildung vollendet. Dann war Reißiger mit Unterstützung des preußischen Königs — denn seine Heimat war 1815 preußisch geworden — zu einer zwei-

jährigen Studienreise nach Frankreich und Italien aufgebrochen. Diese Reise hatte ihm die Welt der großen Oper erschlossen; in Paris hatte er Rossini, Paër, Cherubini, Boieldieu, Auber kennengelernt und sich mit der Bewunderung ihrer Werke erfüllt. Nach der Rückkehr hatte er als Komponist in Berlin gelebt. Der Ruf nach Dresden kam ihm überraschend; merkwürdig hatte der Zufall gespielt; eine italienische Oper, Didone abbadonata, hatte ihm 1824, ohne daß er es wußte, das Wohlwollen von Friedrich August I. eingetragen; der König entsann sich dieses Werkes und rief Reißiger nach Dresden. Freilich nicht als Nachfolger Webers; nach dem Willen der mächtigen italienischen Partei sollte Webers Stelle in der deutschen Oper nicht wieder besetzt werden; Reißiger sollte nur den Posten eines Musikdirektors einnehmen. Reißiger fügte sich; Anpassungsvermögen war ihm eigen; das plumpe Wesen Marschners war ihm fremd; er war von weltmännischen Formen und hütete sich, bei der italienischen Partei anzustoßen; zu Kompromissen war er geneigt; unter der Erscheinung eines harmlosen Biedermanns war er ein geschickter Diplomat. Ein äußerer Umstand kam ihm zustatten: Morlacchi erkrankte und ging dreiviertel Jahr nach Italien; Reißiger mußte ihn vertreten und tat dies erfolgreich: er gab Spielopern von Auber und Boieldieu, die sehr gefielen; er setzte Oberon, das hinterlassene Werk Webers, in Szene, fügte Fidelio, den Weber nur ein einziges Mal gegeben hatte, dauernd in den Spielplan ein und wurde 1828 auf Bitte des Orchesters zum Kapellmeister ernannt. So war denn Reißiger Webers Nachfolger geworden, als sich ein Ereignis vollzog, das Weber zu erleben nicht vergönnt war: die italienische Oper wurde aufgelöst.

Das Ende der italienischen Oper

Unaufhaltsam hatte sich die Entwicklung vollzogen. 1806 war in Berlin die italienische Oper (wenn auch nur dem Namen nach) aufgelöst worden; 1826 geschah das gleiche in München, 1828 in Wien; Dresden war die einzige Stadt in Deutschland, wo noch eine italienisch singende Oper bestand. 1827 starb Friedrich August I., der die italienische Oper bisher gehalten hatte; 1831 trat eine Umwälzung der staatlichen Verhältnisse ein; die freie Verfügung über die Staatsgelder wurde dem König entzogen, das Hoftheater mußte fortan von der Civilliste allein erhalten werden; 24000 Taler forderte die italienische Oper im Jahr als Zuschuß; 1832 hob König Anton die italienische Oper in Dresden auf.

Ein letzter Glanz umgab die zum Untergang bestimmte Oper. Selbst die Gegner mußten gestehen, daß die italienische Oper gerade nach Webers Tod einen großen Aufschwung genommen hatte; Morlacchi hatte sich ihrer besonders angenommen; die italienische Oper starb „in Schönheit". Il Renegato, eine Oper von Morlacchi, war die letzte Neuheit, die sie aufführte. Mit Don Giovanni von Mozart — ausgerechnet mit diesem Werk — wurde die italienische Oper am 31. März 1832 geschlossen; es gab fortan nur eine einzige Oper; Morlacchi und Reißiger dirigierten abwechselnd; italienische Opern erschienen zwar noch ziemlich häufig, nur wurden italienische Vorstellungen nicht mehr regelmäßig gegeben.

Noch lange hat sich das Gedächtnis an die italienische Oper in Dresden erhalten. Die Erinnerungen einer alten Dresdnerin (Börner-Sandrini) schwelgen in Entzücken über die früheren italienischen Sänger, und die Namen einer Metilda Palazzesi, einer Schiasetti, einer Luiggia Sandrini, eines Cantù, Rubini, Zezi, Benincasa, Bonfigli, kehren oftmals wieder.

Auch nicht ohne Widerspruch blieb das Eingehen der einst so glänzenden italienischen Oper. Johannes Mieckſch, der Chordirektor und große Gesangsmeister zu Webers Zeit, der die Funk, die Zucker, die Schröder-Devrient, die Schebest ausgebildet hatte, verstieg sich zu der Behauptung (und, wie die Folge aufwies, nicht ganz mit Unrecht), daß der Wegfall der italienischen Vorbilder zu einer Gefährdung der deutschen Gesangskultur führen werde. Kirchensänger blieben nach wie vor meist Italiener, so Zezi und Vestri; auch Kastraten, wie Tarquinio blieben für den Kirchendienst angestellt. Der gefeiertste der Kastraten war Sassaroli. Als blühender Jüngling war er nach Dresden gekommen und hatte hier als Sopransänger großes Aufsehen gemacht. Er war mit einem Stimmumfang und einer Stärke des Atems begabt, wie sie nur selten zu finden sind. Heinrich Mannstein, ein Zeitgenosse des Sängers, beschreibt seine Art: Sassaroli setzte den Ton im leisesten, kaum hörbaren Pianissimo an. Wenn er in der Katholischen Hofkirche sang, war es, als ob ein leises Silberglöcklein erklänge, dessen Ton langsam anschwoll, während die Kirchenbesucher, die Augen nach dem Chor gerichtet, fast ängstlich zuhörten. Der Zauberton wuchs und wurde von erstaunlicher Stärke; er wurde zu einem Trompetenton und füllte zuletzt die ganze Kirche; aller Atem stockte, die Beter, selbst die Ministranten wandten den Kopf nach dem Orchester; jetzt begann das Abschwellen des kolossalen Klanges, der nun in ebenso unmerklichen Graden sich minderte und abnahm, bis er wieder in kaum hörbarem Flüstern erlosch. Die Einbildungskraft wurde durch diesen einzigen, volle fünfzig Sekunden andauernden Ton so gefesselt, daß Wetten auf die Dauer eingegangen wurden, und daß die Parteien, die Uhren in der Hand, den Verlauf verfolgten.

Reißiger, der Mann zwischen den Parteien

Die deutsche Oper zu schaffen, dazu hatte es eines Genies wie Weber bedurft; die geschaffene durch Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit zu erhalten, dazu war Reißiger imstande. Er hielt Mozarts und Beethovens Werke auf dem Spielplan, brachte Glucks Iphigenie und Orpheus auf die Bühne und führte Opern von Kreutzer, Lortzing, Marschner, Spohr, Flotow u. a. auf. Doch Publikum und Sänger verlangten unausgesetzt Abwechslung, und da Reißiger durch seine Künstlerfahrten mit der großen Oper Frankreichs verbunden war, so hat Reißiger, der Mann des Kompromisses, wohl die Deutschen lebendig erhalten und die Italiener beschränkt, aber die Franzosen in Dresden heimisch gemacht. Die glänzenden Werke der Franzosen (Auber, Halévy, Meyerbeer) mit ihrer Melodik, ihrer Rhythmik, ihrer leidenschaftlichen Musik, beherrschten unter Reißiger die Bühne. Auch Experimente scheute Reißiger bisweilen nicht; so gab er von dem jungen Verdi Ernani (mit Tichatscheck in der Titelrolle einmal aufgeführt) und Nabuco (viermal gegeben).

Der Fleiß, der aus diesen ersten 15 Jahren Reißigers spricht, ist nicht zu verkennen: nichts falscher, als obenhin vom „faulen" Reißiger in seinen Anfängen zu sprechen; jährlich 6 bis 7 Neuaufführungen in der Oper waren unter Reißiger die Regel. Zu dem Operndienst kam noch der anstrengende Kirchendienst. Wie groß die Beanspruchung der Kapelle dabei war, geht daraus hervor, daß im Jahr 1844 ein gewöhnliches Orchestermitglied jährlich 344 Dienste und nur 21 dienstfreie Tage hatte. Kurz, der Eifer Reißigers und sein zeitgebundenes Verdienst in diesen ersten Jahren ist nicht zu bestreiten.

Große Sorgfalt wendete Reißiger der Kapelle zu. Er war ein Praktiker ersten Ranges, ein Erzieher des Orchesters, eine gewichtige Persönlichkeit, ein statiöser Kapellmeister. Wenn

er dirigierte, bemächtigte sich aller Mitwirkenden ein unbedingtes Gefühl der Ruhe und Sicherheit. Nur freilich zeigte sich hier die Grenze seiner Begabung: er war kein Dirigent, der aus dem Innersten schöpfte und der eine Partitur durch die Macht seiner Begeisterung zu tönendem Leben bringen konnte.

Zahlreiche verheißungsvolle Talente hat er im Laufe seiner Tätigkeit engagiert: für die Oper die dramatischen Sängerinnen Agnes Schebest und Henriette Wüst, die Koloratursängerin Maschinka Schneider-Schubert, den Tenoristen Babnigg, Tichatscheck, den Baritonisten Mitterwurzer, das Ehepaar Michael und Therese Wächter, den Chordirektor Wilhelm Fischer. In der Kapelle hat er den großen Geiger Lipinski, den Rivalen Paganinis, engagiert, die Violinisten Morgenroth und Franz Schubert, den Cellisten Friedrich Dotzauer, den Flötisten Moritz Fürstenau, die Oboisten Johann Gottlieb Kotte und den jungen Rudolf Hiebendahl, den Trompeter Queißer. Endlich, wenn etwas Persönliches bemerkt werden darf, sei auch die Musikerfamilie der Kummer genannt, von der (seit 1791) zwölf Mitglieder, zum Teil in gehobener Stellung, der Kapelle angehörten und von denen der Oboist Carl Kummer, nach Wagner „der beste Oboist, den ich je gehört habe", und dessen Bruder, der Cellist F. A. Kummer (geboren 1797, der Vater des Verfassers dieses Buches), den ausgezeichnetsten Ruf in der Musikwelt gewannen. Unter Morlacchi kam mein Vater 1814 als Oboist in die Kapelle; unter Weber ging er auf dessen Rat zum Cello über; unter Marschner, Reißiger, Wagner, Krebs und Rietz wirkte er hier; die Berühmtheiten der Oper traten ihm nahe; 1864, ein Jahr vor meiner Geburt, schied er aus der Kapelle.

Stand die Kapelle unter Reißiger auch in Blüte, so ist doch zu sagen: die Pflege der sinfonischen Musik, der höchsten Gattung instrumentaler Musik, lag in Dresden im argen. Als Musikstadt war Dresden mit Leipzig nicht zu vergleichen. Nur zweimal im Jahr trat damals die Kapelle mit großen Orchester- oder Chorwerken hervor; doch waren die Ausführungen allemal musikalische Festtage ersten Ranges. Das geschah im Sommer im sogenannten Armenkonzert, im Winter in einem Konzert zum Besten der Witwen- und Waisen-Kasse. Zwei großartige Räume standen zur Verfügung: im Winter fand das Konzert im großen alten Opernhaus am Zwinger, im Sommer im pomphaften Barocksaal im Palais des Großen Gartens statt. Hier führte Reißiger 1838 zum ersten Mal in Dresden Beethovens Neunte Sinfonie mit Chören bei Gelegenheit eines Armenkonzerts auf. Wenige, die heute am glänzenden Bau Johann Georgs III. im Großen Garten vorübergehen, wissen, daß hier zum ersten Mal für Dresden Beethovens Neunte erklungen ist.

Reißiger als Schaffender

Die Schwäche Reißigers enthüllt sich, wenn man ihn als Komponisten kennenlernt. Ein Biedermann der Kunst steht vor uns. Läßt man die Klänge seiner Lieder, läßt man die Chöre und Arien seiner Opern heute ertönen, dann ist es, als träte der Mann vor uns hin, als spräche er leibhaft zu uns. Robert Schumann sagt von Reißiger: „Denke ich überhaupt an diesen Komponisten, so reihen sich die Worte: lieblich, naiv, schmuck und wie die kleinen Grazien heißen mögen, wie zu einer Blumenschnur aneinander."

Am schwächsten waren Reißigers Opern (Felsenmühle, Adele de Foix, Schiffbruch der Medusa). Reißiger haftete am Schema der alten Nummernoper (Arien, Kavatinen, Duette, Quartette, Chöre und Finales). Am besten gelangen ihm die Ouvertüren, so zur Felsenmühle. Die Musik zu dem Schauspiel Yelva hielt sich von allen Werken Reißigers am längsten; noch

1898 erklang sie unter Schuchs Leitung zum 100. Geburtstag Reißigers. In textlicher und dramatischer Hinsicht waren die Opern Reißigers unzulänglich; neben Wagner konnte sich Reißiger als Opernkomponist nicht sehen lassen; seine Werke stammten nicht aus Erlebnistiefen; er schrieb Kapellmeistermusik; er wiederholte nur, was andere vor ihm geschaffen hatten. Aber unermüdlich drängte es ihn zum Komponieren; allein seine Lieder füllten 76 Bände; einige seiner Lieder waren allberühmt; unübersehbar waren die Männerchöre und Kammermusikwerke; in würdiger Gediegenheit behaupteten sich viele Jahre seine Messen in der Katholischen Hofkirche.

1843 kam der französische Komponist Hector Berlioz auf einer Kunstreise durch Deutschland nach Dresden und dirigierte hier mehrere Konzerte. Eine Musik wie die von Berlioz hatte man in Dresden noch nicht gehört; die Kapellmitglieder waren wie „aus dem Häuschen". Wagner, der damals neben Reißiger Kapellmeister war, stellte sich dem fremden Komponisten zur Verfügung; Konzertmeister Lipinski unterstützte die Aufführungen. Am ersten Abend führte Berlioz die Sinfonie fantastique und Teile des Requiems auf, am zweiten Abend die Ouvertüre zu Harold und Teile aus Romeo und Julie. Ein Musiker kam nach dem Konzert zu Berlioz und wollte ihm seine Bewunderung ausdrücken. Da Berlioz kein Wort Deutsch verstand, wollte Lipinski Dolmetscher sein, doch der Künstler unterbrach ihn, trat auf Berlioz zu, stammelte einige Worte und brach in Tränen aus. Auf den tief bewegten Musiker deutend, sagte Lipinski auf französisch: „Das ist eine Sprache, die Sie ohne Worte verstehen." Berlioz dachte damals daran, in Dresden seine Oper Cellini aufzuführen, doch zerschlug sich der Plan; erst viele Jahrzehnte später wurde Cellini hier aufgeführt. 1854 kam Berlioz wieder nach Dresden; auch diesmal war er von der Kapelle entzückt. Aber die Verhältnisse hatten sich geändert; Wagner hatte Dresden verlassen; Krebs war Wagners Nachfolger geworden; Reißiger war im Niedergang und trug sich mit Rücktrittsgedanken. Lüttichau dachte flüchtig daran, Berlioz als Ersatz für Reißiger zu gewinnen. „Wenn Sie wollen", sagte Lüttichau zu Berlioz, „so sind Sie willkommen; was für schöne Sachen könnten wir machen!" Berlioz, der die deutsche Sprache nicht verstand, wäre für die Stellung nicht geeignet gewesen; er hätte sich in Dresden auch nicht halten können. Ein bezeichnendes Wort in seinen Memoiren lautet: „Ich höre von Zeit zu Zeit gern das Krachen von Barrierestangen, die ich durchbrochen habe, statt sie zu übersteigen." Und an Barrieren war man in Dresden gewöhnt ...

Das Ende Reißigers

Für anderthalb Jahrzehnte war Reißiger als Leiter der Oper der musikalische Diktator Dresdens. Mit Wagners Anstellung 1843 begann eine neue Epoche. Das Verhältnis Wagners zu Reißiger war anfangs gut; mit Beflissenheit kam Wagner in der ersten Zeit dem einflußreichen Reißiger entgegen; ja, Wagner verfaßte für ihn einen Operntext: Die hohe Braut, den dieser jedoch liegen ließ. Daß Wagner zu Reißiger schließlich in Gegensatz trat, war begreiflich; die Verschiedenheit der Naturen war zu groß; in einem späteren Abschnitt stellen wir die Entwicklung dar. Zwischen 1843 und 49, also gerade in der Zeit, in der Wagner hier wirkte, erlahmte Reißiger körperlich und seelisch; seine Spannkraft begann nachzulassen; die Kapelle sehnte sich vielfach nach einem jüngeren Führer. Reißiger mußte sich in den letzten Jahren auf den Kirchendienst und die Leitung älterer Opern beschränken. Am 5. November 1859 dirigierte Reißiger zum letzten Mal in der Katholischen Hofkirche; zwei

Tage später traf ihn der Schlag. Am 10. November schritt der Trauerzug von der Wohnung Reißigers, Ostra-Allee 10, durch die zu Schillers 100. Geburtstag festlich geschmückten Straßen Dresdens. Noch war die Zeit der großen Trauerzüge; der Beethovensche und der Chopinsche Trauermarsch erklangen während der Überführung; vor dem Sarg Reißigers trug man Kissen mit Lorbeerkränzen und Orden, dazu den silbernen Taktstock Reißigers; die Kapellmitglieder hielten Efeukränze in den Händen; die Mitglieder der Oper und des Chors folgten; endlos war die Reihe der Trauerkutschen. Auf dem Trinitatisfriedhof fand Reißiger die letzte Ruhestätte.

Abschließend läßt sich sagen: Reißiger war kein Genie, aber er war nicht ohne Verdienst; er war eine deutsche Natur, aber er schöpfte nicht aus den Tiefen des Deutschtums; er war kein Mann des leidenschaftlichen Wollens, sondern ein Mann der Kompromisse; er lebte in einer Zeit der Epigonen und war selbst ein Epigone; er hat Dresden wohl aus dem Fahrwasser des Italienertums herausgeführt, aber er hat statt der Werke der Italiener die Werke der Franzosen und ihrer Gesinnungsgenossen nach Dresden gebracht; er war in jungen Jahren lebendig, in älteren Jahren bequem; er war ein Künstler, aber in noch höherem Grade war er Beamter; er hatte Weber als Vorgänger, und Wagner neben sich — wer hätte sich, wenn er nicht ein Genie gewesen wäre, bei einem solchen Vorgänger und Nachfolger wohl behauptet? —

Ein großes Sängerpaar

Wilhelmine Schröder-Devrient und Tichatscheck

„Es liegt eine Engherzigkeit darin, eine künstlerische Erscheinung nur in ihrer vollendetsten Phase, nicht in ihrer Gesamtheit begreifen zu wollen. Meiner Ansicht nach ist das vollständige Verständnis einer künstlerischen Erscheinung nur demjenigen möglich, der sie in ihrer Entwicklung verfolgt."

Hans von Bülow

Der Aufstieg Wilhelminens

1804 war Wilhelmine in Hamburg geboren. Ihr Vater war der Schauspieler Friedrich Schröder, ein Namensvetter, doch kein Verwandter des großen Schröder; ihre Mutter war die Schauspielerin Sophie Schröder, die größte Tragödin ihrer Zeit. Vom Vater erbte sie die Geistigkeit, das musikalische Talent und die herrliche Erscheinung; von der Mutter das darstellerische Genie. In Wien wuchs Wilhelmine in der Unruhe des Schauspielerlebens, in den ehelichen Kämpfen der Eltern auf. Eine Fünfzehnjährige, stand sie als jugendliche Liebhaberin neben der Mutter auf der Bühne des Wiener Burgtheaters. Zwei Jahre hindurch spielte sie Liebhaberinnen-Rollen; in der Stille aber bildete sie sich zur Sängerin aus, und 1821 betrat sie zur Überraschung der Wiener als Pamina die Bühne des Opernhauses. Doch die überstürzte Ausbildung hatte ihre Gefahren; trotz herrlicher Mittel war sie zur vollen technischen Beherrschung der Stimme nicht gekommen; ungeduldig hatte die Mutter zum Abschluß gedrängt. Zunächst war von den gesanglichen Mängeln nichts zu bemerken und ein Aufstieg begann, wie er kaum zu erwarten war.

Am 20. November 1805 war Beethovens Fidelio in Wien das erste Mal gegeben worden; hatte aber wenig Erfolg gehabt. „Eine frostige Musik", hatten die Wiener geurteilt; „die Menschenstimmen werden wie Instrumente behandelt." 1806 fand eine Wiederholung statt, nachdem Beethoven eine Umarbeitung vorgenommen hatte, doch abermals hatte das Werk keinen Erfolg, und Beethoven zog die Oper endgültig zurück. 1814 war ein neuer Versuch gemacht worden; während des Wiener Kongresses hatte Fidelio Erfolg, dann aber war das Werk wieder verschwunden. Fidelio, die „opernfremde Oper", schien nicht zu vollem Leben erwachen zu wollen ... 1822 erhielt die achtzehnjährige Wilhelmine die Partie, und die Mutter studierte sie ihr ein. Beethoven war entrüstet, „daß man die erhabene Gestalt einem Kinde" anvertrauen wolle. Die Vorstellung selber zu dirigieren hatte sich Beethoven vorbehalten. Schon lagen schwere Schatten um sein Dasein; sein Gehör war erloschen; kein Laut der Musik, die er geschaffen, drang an sein Ohr. Dennoch führte er in der Generalprobe den Taktstock. Nie hatte Wilhelmine Beethoven früher gesehen; sie erschrak, als sie ihn an der Spitze der Kapelle erblickte. Es war ein seltsames Bild: Heftig gestikulierend, mit wirrem Haar und verstörter Miene stand Beethoven am Pult; sollte piano gespielt werden, so kroch er fast unter das Pult; beim Forte sprang er auf und stieß unartikulierte Töne aus. In einem heillosen Durcheinander endete die Probe; endlich übernahm ein anderer die Leitung.

Am 4. November 1822 war die Aufführung. Am Abend nahm Beethoven schweigend hinter dem Kapellmeister Platz; in seinen Mantel gehüllt, folgte er gespannt der Aufführung. Kaum hatte Wilhelmine — wir folgen ihrer Erzählung — die ersten Worte des Dialogs gesprochen, so kam Ruhe über sie; eine Kraft, die sie nie gefühlt, durchströmte ihre Glieder. Der Dirigent, das Publikum, die Wirklichkeit verschwanden vor ihren Augen; alles Zusammengetragene, Einstudierte fiel von ihr ab; das Innere Leonorens wurde ihr klar; das große Wunder der Einswerdung von Rolle und Darsteller vollzog sich. So trug sie ein anschwellender Strom der einen, der einzigen dramatischen Szene des Werkes, der Kerkerszene, zu.

Hier erbangte sie; sie fürchtete, daß ihr die Darstellung mißlingen könne. Die steigende Angst drückte sich in ihrer Haltung, ihren Mienen aus; aber gerade das entsprach der Situation Leonorens. Über die Zuschauer begann sich jene atemlose Stille zu legen, die ebenso mächtig auf den Darsteller wirkt wie der stärkste Beifall. Der gefürchtete Augenblick kam — der Moment, da sich Leonore zwischen den Gatten und den Dolch des Mörders werfen sollte. Hier oder nirgends mußte alles zusammengedrängt werden. Der Mut der Verzweiflung kam über die Darstellerin; mehr sprechend als singend, stieß sie das Wort: „Töt' erst sein Weib" hervor. Den wichtigsten Punkt der Darstellung hatte sie gefühlsmäßig getroffen. Und weiter trug sie der Strom der Erregung, und als die Trompeten erschallten, die das Nahen des Retters verkünden, da entrang sich ihr jener berühmte unmusikalische Schrei, den spätere Darstellerinnen oft aufs unglücklichste nachgeahmt haben. Bei Wilhelmine aber war es das erste Mal wirklich ein Aufschrei der befreiten Seele ...

Aus dem Publikum brach ein Beifallssturm los, der nicht enden wollte; die Künstlerin hatte ihren Fidelio gefunden.

Beethoven hatte ihr Spiel bewundert; den Ton ihrer Stimme zu hören, war ihm freilich versagt, aber die Seele ihres Gesanges hatte er erkannt. Nach der Vorstellung kam er zu ihr, lächelte Wilhelmine zu, dankte ihr und versprach ihr, eine neue Oper für sie zu komponieren, ein wundervolles Versprechen, das aber leider nicht in Erfüllung ging. Nie hat sie ihn wiedergesehen. Der Fidelio aber, der im Triumph durch die Welt flog, der Fidelio, der ihr

zahllose Herzen gewann, war in jener Stunde der Erleuchtung geboren. „Und hätte sie nichts weiter getan", sagt ihr Biograph Alfred von Wolzogen, „als den Fidelio Beethovens der Welt zu enthüllen, ihr Ruhm würde unvergänglich sein."

Das Engagement in Dresden

Am 22. Juli 1822 stand Wilhelmine in Joseph Weigls Oper: Die Schweizerfamilie, einer beliebten Oper der Zeit, in der Partie der Emmeline auf der Bühne des Linckeschen Bades und damit zum ersten Mal vor dem Dresdner Publikum.

Von dem Zauber der Erscheinung Wilhelminens als Emmeline erzählen uns Zeugen. Wenn Wilhelmine im 3. Akt am Fenster des Schweizerhauses erschien und sang: „Ach, wie herrlich ist der Morgen", da wirkte sie durch ihre blauen Augen, ihre blonden Haare, durch ihre Erscheinung derart, daß der Kapellmeister gar nicht weiterspielen lassen konnte, bis das Publikum sich sattgesehen hatte. Auch als Pamina und Agathe hatte Wilhelmine Erfolg; sie wurde durch Vermittlung der Mutter auf zwei Jahre für eine Gage von 2000 Taler nach Dresden verpflichtet.

Doch noch in anderer Weise war Wilhelmine an Dresden gebunden. Zwischen dem jugendlichen Partner beim Gastspiel der Mutter, dem Schauspieler Carl Devrient, und Wilhelmine entspann sich eine Neigung; leise, unmerklich knüpfte das Schicksal die Fäden, die das Leben Wilhelminens bestimmen sollten. 1823 kam Carl Devrient nach Wien, um im Burgtheater zu gastieren. Er fiel zwar als Mortimer durch, doch das Liebesband, das so verhängnisvoll werden sollte, litt darunter nicht. Eine Herzensirrung Wilhelminens trat störend dazwischen, denn Wilhelmine hatte, wie die Mutter, heißes Blut. In der großartigen Offenheit, die Wilhelminen in allen Liebesangelegenheiten eigen war, gestand sie dem Verlobten ihre Schuld, und der Zwiespalt glich sich aus.

Im Haus der Eltern Carls in Berlin feierten Carl und Wilhelmine 1823 Hochzeit. Hier eine charakteristische Szene: Das Hochzeitsmahl war vorbei, die Koffer waren gepackt, das junge Paar wollte zu einem gemeinsamen Gastspiel nach Hamburg. Im letzten Moment brachte man Wilhelminen noch den Brautschleier, der im Nebenzimmer liegen geblieben war. „Ach, danke schön, gib her", rief Wilhelmine, wickelte den Schleier ohne weiteres in ihrer Hand zusammen, hob den Kofferdeckel ein klein wenig auf und steckte den Schleier zu dem braunen Trikot des Fidelio. „So begann diese Schauspielerehe ..."

Von 1824 bis 1829 wurde Wilhelmine der ausgesprochene Liebling des Dresdner Publikums. Doch schon nach kurzer Zeit zeigte sich ein Nachlassen der Stimme; die übereilte Ausbildung begann sich zu rächen. Carl wendete sich an Mieckſch, den großen stillen Gesangsmeister in Dresden, mit der Bitte, die Mängel der Ausbildung auszugleichen. Mieckſch übernahm den Unterricht und hatte so großen Erfolg, daß Wilhelmine schon nach einigen Monaten das Studium abbrach. Es war jedoch zu früh; die Folge war ein erneuter Verfall der Stimme. Nun mußte Wilhelmine wohl oder übel den Lehrer abermals um Hilfe anrufen, und Mieckſch übernahm den Unterricht von neuem. Diesmal zeigte Wilhelmine eisernen Fleiß und strengen Gehorsam, da sie wohl erkannte, daß ein anderer Weg, ihre Stimme zu retten, nicht möglich war.

Die Katastrophe in der Ehe

Inzwischen hatte sich ihr äußeres Leben gewandelt. Zwischen Wilhelminens Schicksal und dem ihrer Mutter begann sich eine merkwürdige Ähnlichkeit zu zeigen. Wie die Mutter

hatte Wilhelmine sehr früh geheiratet; in rascher Folge hatte Wilhelmine trotz ihrer großen Tätigkeit am Theater vier Kindern das Leben gegeben. Doch bald war eine Katastrophe in der Ehe eingetreten: eine leidenschaftliche Liebe zu einem anderen Mann hatte Wilhelmine erfaßt. Daß sie schuldig gewesen, läßt sich nicht bezweifeln; doch noch weniger läßt sich der Fall nach moralischen Grundsätzen entscheiden.

Drei Briefe Wilhelminens an Carl sind aus jener Zeit erhalten. Der erste, den sie gleich nach der Entdeckung ihres Fehltritts geschrieben, ist voll Reue und Zerknirschung; Wilhelmine bittet ihren Gatten in rührender Weise um Vergebung. Wohl jeden andern hätten ihre Worte ergriffen, doch Carl ließ sich nicht erbitten und reichte die Scheidungsklage ein.

Der zweite Brief läßt uns noch tiefer in die Seele Wilhelminens sehen. Sie spricht von dem „Wurm, der an ihrem Herzen naget", aber Carls Selbstgerechtigkeit und gemachte Tugendhaftigkeit beginnt sie zu erbittern, und sie schreibt: „Daß Du Dich für so schuldlos erklärst, freut mich für Dich. Wie wohltuend muß das Gefühl sein, wenn man zum Himmel blickt und sagen kann: Ich bin der Einzige, der unter Millionen ohne Sünde ist." Doch Carl bleibt unzugänglich; Wilhelmine wird vom Gericht schuldig gesprochen und der Gatte verweigert ihr das Recht, ihre Kinder zu sehen. Ein langjähriger Kampf um die Kinder beginnt. Man kann sich denken, wie diese Angelegenheit die ganze Stadt, vom Theaterarbeiter bis zum König, beschäftigte; man kann sich denken, wie dieser Streit auch auf den Theaterbetrieb wirkte; wie bald durch Wilhelmine, bald durch Carl Konflikte hervorgerufen wurden. Carl, der juristisch im Recht, moralisch aber im Unrecht war, wurde schließlich des Kampfes müde und reichte seine Entlassung ein. 1834 ging er nach Hannover.

Was Wilhelmine in diesen Jahren gelitten, läßt sich aus einer späteren Aufzeichnung erkennen: „Ich war erst 23 Jahre, als meine erste Ehe getrennt wurde. Aber ich hatte schon damals allen Schmelz der Jugend verloren, alle Illusionen, die das Leben schmücken. Ich konnte schon damals mit voller Wahrheit sagen: Ich bin ein Fremdling überall." Und noch nach 25 Jahren ist der elementare Haß gegen Carl in ihr lebendig, und sie schreibt, freilich etwas theatralisch: „Daß ich diesen Menschen verachte, wie nichts auf der Welt, daß ich ihm fluche, und diesen Fluch nie von ihm nehme, denn er hat mein Leben vergiftet und zerstört, und den tiefen Haß, den ich gegen ihn hege, wird auch der Tod nicht lösen."

Die Jahre der Blüte

Nach der Ehescheidung (1829) begann ihre Blütezeit; sie wurde selbständiger und selbstbewußter; ihre Kunst nahm einen höheren Flug, ungeahnte Kräfte, die in ihr geruht, begannen sich zu entfalten. Man mag die Dinge beklagen, doch es liegt etwas Wahres darin, wenn Wilhelmine sagt: „Frei mußte ich werden, wollte ich als Weib und Künstlerin nicht zugrunde gehen." Und aus eigener Erkenntnis war ein anderes Wort Wilhelminens geschöpft: „Unglücklich muß ein Künstler werden, will er die Weihe des Genius empfangen." Doch auch jenes Wort ist wahr: „Wie ein wilder Strom sollte ich über Abgründe und Klippen dahinjagen, ob Herz und Seele mir auch oft brechen sollten."

An Hand der Partien, die sie in Dresden gesungen, läßt sich das Wachstum ihrer Künstlerschaft verfolgen. Mit Emmeline, Pamina, Agathe, Rosine (Barbier von Sevilla), Cordelia (in einer Oper von Kreutzer) hatte sie begonnen; als Donna Anna (Don Juan) erkannte sie in dem Kampf zwischen der Liebe zu dem Verführer und der Rache für den Vater den eigentlichen Konflikt des Stückes und beleuchtete damit das Grundwesen des Charakters;

als Webers Euryanthe zeigte sie sich in voller Größe; als Spohrs Jessonda und als Statira in Spontinis Olympia wuchs sie im tragischen Fach.

Bis 1826 war Carl Maria ihr ein treuer Führer in künstlerischen Dingen; nach seinem frühen Tode war sie des musikalischen Beraters beraubt, denn weder Morlacchi noch Reißiger waren imstande, ein Genie wie sie zu leiten. Fortan suchte sie allein den Weg, und größer und größer wurde ihr Gebiet. 1828 sang sie Rezia (Oberon) und zeigte das Aufsteigen des Charakters von anfänglicher Zurückhaltung bis zur majestätischen Größe in der Ozeanarie; 1829 gab sie Glucks Iphigenie in Tauris und schuf damit ihre erste große Gestalt aus der Welt der Antike; ein Kunstwerk des Phidias, sagt ein Zeitgenosse von ihrer Darstellung, schien in ihr Leben gewonnen zu haben. Im selben Jahr wuchs Wilhelmine in der Vestalin über die Aufgaben, die ihr die Rolle bot, hinaus. Im ganzen betrachtet, fehlten ihr, und das war ein Unglück, bis auf Wagner deutsche Opern von Bedeutung; in italienischen und französischen Werken mußte Wilhelmine wohl oder übel ihre Kraft entfalten.

Zwei Höhepunkte des Schaffens brachten ihr Romeo und Desdemona. Ihr Romeo in Bellinis Oper (1831) war eine vollendete Verkörperung einer männlichen Gestalt. Solange Wilhelmine noch jung und schlank war, entzückte sie als Romeo durch ihre ritterliche Haltung; ihr Klagegesang am Sarge Julias war eine ihrer höchsten Leistungen; ein halbes Leben, sagte sie, habe sie für diese Rolle gebraucht. Desdemona in Rossinis Otello 1832 war, wie es von der Tochter Sophies zu erwarten war, künstlerisch aus dem Geiste Shakespeares geschaffen.

Und weiter war in der Sturm- und Drangzeit ihres Lebens die Entwicklung geschritten: als Amazilly in Spontinis Ferdinand Cortez, als Rebekka im Templer, als Amina in der Nachtwandlerin, als Aline in Robert dem Teufel. Das Jahr 1835 zeigte sie mit Norma in Bellinis sentimentaler Oper auf dem Gipfel ihrer Kunst; im fließenden weißen Gewande, den grünen Eichenkranz im Haar, das Beil der Priesterin in der Hand, bot sie eine überwältigende Erscheinung. Als Valentine, als Lady Macbeth, als Ginevra, als Adele de Foix in Reißigers mattherziger Oper feierte sie Triumphe.

Neben ihr schwanden in diesen Jahren die übrigen Kräfte der Dresdner Oper, so bedeutend sie waren: die hochbegabte „Hochdramatische" Agnese Schebest, der Heldentenor Anton Babnigg, die vielverwendbare Maschinka Schneider-Schubert, die Gattin des Konzertmeisters Schubert, der Baritonist Michael Wächter, die Altistin Caroline Botgorscheck, die glänzende Pauline Marx, die, jung und schön, sich zur Nebenbuhlerin Wilhelminens erhob und deren Eifersucht erregte, so daß ihr Wilhelmine auf offener Szene in einer Vorstellung eine Ohrfeige gab, endlich der große Tenorist Joseph Tichatscheck, dessen wir später gedenken.

Der beginnende Weltruhm

1830 trat Wilhelmine ins Licht der Weltöffentlichkeit. Sie gastierte an der Großen Oper in Paris und besuchte auf der Durchreise in Weimar auch Goethe, dem sie Schuberts Erlkönig vorsang. 1831 gastierte sie in Berlin, 1832 folgte ihr zweites Gastspiel in Paris, ihr erstes in London; 1833 war sie wieder in London; von 1835 bis 1836 nahm sie in Dresden einen großen Urlaub und erfüllte Europa mit ihrem Ruhm.

In Dresden war sie unbestritten die Erste; doch was sie im Vergleich mit den übrigen großen Sängerinnen bedeutete, erkannte sie erst, als sie in Wettbewerb mit den Gesangsgrößen von Paris und London trat.

Von 1820 bis 1840 war die Glanzzeit der großen Sängerinnen. Da waren von deutschen Sängerinnen am bedeutendsten: Anna Milder, Sabine Heinefetter, Nanette Schechner und Henriette Sontag; da trat von ausländischen Sängerinnen Maria Malibran auf; da war die große Catalani, da war die Pasta, deren Stimme drei Oktaven umfaßte, eine Künstlerin, der sich selbst Wilhelmine nicht gewachsen fühlte; da waren die Grisi, die Pisaroni und endlich die vielbewunderte Jenny Lind, die schwedische Nachtigall, mit ihrer keuschen unendlich klaren Stimme, die die Musikwelt von ganz Europa in Entzücken versetzte.

Mochten auch manche von den Genannten Wilhelminen an Gesangskunst übertreffen, mochte auch Henriette Sontag ihre Stimme länger bewahren, da sie besser sang und leidenschaftsloser war, im dramatischen Ausdruck war Wilhelmine einzig.

In Paris schrieb man nach einer Aufführung des Fidelio: „Seht diese Frau, die der Himmel eigens dazu geschaffen hat, Beethovens Fidelio zu sein. Sie singt nicht, wie andere Künstler singen; sie spricht nicht, wie wir es gewöhnt sind; ihr Spiel ist den Regeln der Kunst durchaus nicht angemessen — es ist, als wüßte sie gar nicht, daß sie auf der Bühne steht. Sie singt mit der Seele noch mehr als mit der Stimme; ihre Töne kommen aus dem Herzen mehr als aus der Kehle; sie vergißt das Publikum, sie vergißt sich selbst, um ganz in dem Wesen aufzugehen, das sie darstellt." Und ein Dresdner Kritiker schrieb die begeisterten Worte: „Dresden besitzt die zwei größten Frauen der Gegenwart, die Sixtinische Madonna und die Schröder-Devrient. Und Philister lamentieren, daß die Darstellerin des Romeo und der Desdemona 5000 Taler bekommt; sie jammern, daß die größte Künstlerin auf dem Erdball 5000 Taler im Jahr erhält! Was ist da zu lamentieren? ... Und manche lamentieren, daß Wilhelmine nicht alle Markttage auftritt, wie Staberle im Theater an der Wien. Die Aloe ist nur eine Pflanze, und sie blüht aller hundert Jahre nur einmal. Oh Dresden — oh ihr Runkelrübenaktien- und Steinkohlenassoziationen!"

Eine Kindheitserinnerung einzufügen sei gestattet. Mit meinem Vater, dem Cellisten F. A. Kummer, hatte Wilhelmine oft zusammen gewirkt; „meinen Kummer will ich immer um mich haben", pflegte sie, wie erzählt wird, zu sagen, und deutlich erinnere ich mich eines Umstands: auf dem Notenschrank des Besuchszimmers meines Elternhauses standen einige Vasen: eine von Wilhelmine Schröder-Devrient und eine andere von Jenny Lind, der „schwedischen Nachtigall", der späteren Frau Goldschmidt, die einige Zeit in Dresden lebte. Im Sturm des Lebens sind beide Erinnerungsstücke verlorengegangen.

•

In Dresden wurde Wilhelmine auf das schwärmerischste verehrt. Alles an ihr wurde bewundert: ihre Stimme, ihr Spiel, ihre Erscheinung. Ihr Kopf, von dunkelblonden Locken umwallt, war am schönsten unter einem frischen Blumenkranz oder einem Diadem. Ihre Gesichtszüge hatten etwas Starres, wenn sie unbewegt waren; aber sie belebten sich, wenn sie sang oder spielte. Ihre Gesichtsfarbe war niemals blühend; sie war eine „blasse Frau"; aber in ihre tiefen blauen Augen trat, wenn sie erregt war, der intensivste Ausdruck.

Es ist freilich richtig, Wilhelminens Urlaubsüberschreitungen, ihre Gesuche an die Generaldirektion in Dresden waren oft unerträglich. Gleich bei ihrem ersten Gastspiel in Paris überschritt sie ihren Urlaub und wurde kontraktbrüchig; nur durch die ernstesten Vorstellungen Lüttichaus ließ sie sich bewegen, zurückzukehren und mußte es auf sich nehmen, 5000 Taler Vertragsstrafe zu zahlen, die ihr der König in seiner Milde zur Hälfte erließ.

Es ist charakteristisch, daß die Generaldirektion von Wilhelmine und von ihrem Schwager Emil Devrient besondere Aktenstücke anlegen ließ, um die dramatischen „Irrungen" der beiden beisammen zu haben. Liest man die Akten mit den Augen eines Beamten, so gibt man Lüttichau recht; sieht man auf das Leben, so gibt man der Künstlerin recht. Denn Wilhelmine hat auf ihren Gastspielen die Werke Beethovens, Mozarts und Webers in die Fremde getragen und deutsche Kunst in aller Welt heimisch gemacht. Und Dresden war einfach nicht imstande, Wilhelmine nach Verdienst zu bezahlen: man stand vor der Notwendigkeit, entweder ihren Wünschen nachzugeben oder auf sie zu verzichten...

Das Wesen ihrer Kunst

Halten wir in dieser Zeit, ehe der Abstieg beginnt, das Bild Wilhelminens fest. Ein rastloses Ringen nach Vollendung, nach Wahrhaftigkeit geht durch ihr Schaffen. „Es gibt nur ein ewiges Suchen in der Kunst", sagte sie, „und verloren ist der Künstler, verloren für die Kunst, der glaubt, am Ziele zu sein." Sie erstrebte nicht den schönen, sondern den wahrhaftigen Ausdruck. Mit der Ekstase ihres Wesens, die sie mit ihrer Geistigkeit auch in der Leidenschaft wunderbar überwachte, hat sie eine ganz neue Art der Darstellung in der Oper heraufgeführt. Sie war die erste singende Darstellerin Deutschlands, ja der Welt. Nicht die Lust am bloßen Klang, sondern die Darstellung eines Menschen war ihr die Hauptsache. Das schuf ihr, auch wenn man die Mängel ihres Gesangs erkannte, die einzige Stellung in der Kunst. Die Macht, die sie bewegte, war die Musik; ohne Musik war sie nicht imstande, zu schaffen. „Ich kann nichts ohne Musik", sagte sie. Die Töne waren ihr Boten aus einer höheren Welt; ihr Gesang war der Ausdruck von tiefstem Erleben. Grenzenlos hat sie sich auf der Bühne verschwendet, in der Leidenschaftlichkeit ihres Spiels hat sie sich bei der Darstellung ihrer Partien verzehrt. Schmerzlich war ihr, daß sie zumeist in Werken fremdländischen Ursprungs auftreten mußte. Denn sie war in ihrer Erscheinung wie in ihrem Denken und Fühlen die Verkörperung des Deutschtums. In einer Zeit der italienischen und französischen Oper hielt sie als Künstlerin an ihrer deutschen Gesinnung fest. Einmal wurde in Dresden eine Oper italienischen Ursprungs einstudiert, Sargino von Paër. Morlacchi, der „Italianissimo", dirigierte, hatte tausenderlei auszusetzen und rief endlich, indem er mit dem Taktstock aufschlug: „Noch einmal singen! Die Choristen haben gesungen wie die Schweine, wie die deutschen Schweine!" Alle auf der Bühne waren stumm, nur Wilhelmine trat mit blitzenden Augen aus dem Hintergrund: „Wenn Er doch einmal von Schweinen spricht, so will ich Ihm nur sagen, daß Er Seine italienische Schweinemusik selber singen kann." Damit warf sie ihm ihr Notenblatt vor die Füße, kehrte ihm den Rücken und ging ...

Als Vertreterin deutscher Kunst hat sie auch Richard Wagner gesehen. Als 17jähriger hatte er sie in Leipzig 1830 zum ersten Mal in der Partie des Fidelio gehört. Er war durch ihr Spiel ganz außer sich geraten und hatte ihr einen glühenden Brief geschrieben, den Wilhelmine noch nach Jahren auswendig wußte. Auch in der Folge war er ein Bewunderer ihrer Kunst. Im Jahre 1851 schrieb Wagner in der Mitteilung an seine Freunde: „Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch; noch lange Zeit, selbst bis auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zum künstlerischen Schaffen belebte." Und in dem Aufsatz über Schauspieler und Sänger schrieb er: „Immer wieder wurde die Frage an mich gerichtet, ob denn ihre Stimme wirklich so bedeutend gewesen sei. Wer mich noch jetzt fragen sollte, dem würde ich antworten: Nein!

Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

E. A. Richter, Die erste Oper Gottfried Sempers

Nach einer Lithographie im Stadtmuseum Dresden

E. B. Kietz, Porträt Johann Gottlieb Reißiger

Sie hatte gar keine ‚Stimme'; aber sie wußte so schön mit ihrem Atem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man darüber weder an Singen noch an Stimme dachte."

Als Wagner nach Dresden kam, schuf er ihr in den Partien von Adriano, Senta und Venus drei große Aufgaben. Die Partie des Adriano in Rienzi gelang Wilhelminen vollkommen; als Senta zeigte sie sich auf der Höhe ihrer Kunst; leider wurde der Holländer schon nach vier Aufführungen beiseite gelegt; als Venus stand Wilhelmine, als Erscheinung gesehen, schon auf der absteigenden Linie ihrer Laufbahn. Eine Oper, die Sarazenin, die Wagner eigens für Wilhelmine schreiben wollte, und die in der Zeit Manfreds und der Hohenstaufen spielen sollte, kam nicht zur Ausführung, da Wilhelmine an dem Entwurf keinen Gefallen fand.

Man sollte denken, daß Wilhelmine für Wagner das tiefste Verständnis besessen hätte. Doch war dies nicht der Fall. Menschlich hat Wilhelmine in den ersten Jahren Wagner zwar sehr viel geholfen, aber das tiefste Verständnis für Wagner hat Wilhelmine nie besessen. Und in späterer Zeit hat sie sich zurückhaltend über seine Werke ausgesprochen. Aber der Meister vergaß sie nicht, und auf dem Sgraffitobild an der Villa Wahnfried in Bayreuth erscheint Wilhelmine als tragische Muse neben Schnorr von Carolsfeld als Wotan und Cosima als Muse der Musik.

Der Abstieg

Nach 1845 begann sich der Stern Wilhelminens zu neigen. Von ihren großen Gastspielen kehrte sie ruhm- und erfolggekrönt nach Dresden zurück, in den kleinen, zugigen, abscheulichen „Musentempel", das alte Komödienhaus. Doch anders als sie gegangen, kam sie wieder. Durch ihre Gastspiele in den Hauptstädten Europas war Wilhelminens Wesen verändert. Wohl war ihre Kunst gewachsen, war durch das Vorbild der Malibran und der Pasta gesteigert, aber sie hatte auch eine Neigung zu Übertreibungen und Theatereffekten aus der Ferne heimgebracht. Nach ihrer Rückkehr überkam sie eine innere Rastlosigkeit; ihre Neigung zu fieberhaftem Spiel wuchs; durch Übersteigerung ihrer Kraft hielt sie sich aufrecht. Sie hatte dafür eine Entschuldigung zur Hand: „Die Tenoristen", pflegte sie zu sagen, „sind in der Regel Holz oder Schwamm; was soll man da machen? Wenn ich mit meiner großen Leidenschaft unter den Strohmännern nicht lächerlich und maßlos erscheinen soll, muß ich sie in die Ecke schleudern und das Feld allein behaupten." Doch die Gewohnheit, durch das Spiel die Schwächen des Gesanges zu verdecken, war ihr als Künstlerin gefährlich. In dieser Zeit der sinkenden Kraft hat sie Hector Berlioz bei seinem Gastspiel in Deutschland gesehen und von den „dreifachen Salven" gesprochen, die sie zur Erhöhung der Wirkung in ihren Rollen abfeuere ...

1841, bei der Einweihung des neuen glänzenden Semperschen Theaters, trat sie als Euryanthe auf; unter Wagners Leitung sang sie 1843 Armide, 1846 Alkestis, 1847 Klytemnästra in der Iphigenie in Aulis, ihre letzte neue Rolle. Zur Mutter, zu Sophie Schröder, lockerten sich in dieser Zeit die Beziehungen; Mutter und Tochter sahen sich zwar noch häufig, aber als leidenschaftliche Naturen waren sie einander zu ähnlich.

1842 trat Wilhelmine in Beziehung zu dem sächsischen Gardeleutnant Oskar von Döring. Diese Neigung wurde ihr Verhängnis. Döring war ihrer nicht würdig; er war ein leidenschaftlicher Spieler, der eine absolute Gewalt über sie erlangte und sie von Gastspiel zu Gast-

spiel hetzte. Mutter, Geschwister und Freunde warnten sie, umsonst; Wilhelmine war in Hörigkeit zu Döring verfallen; schon sein Anblick machte sie von ihm abhängig; sie war wie verblendet; Schriftstücke, die den wahren Charakter Dörings enthüllten, warf sie ungelesen ins Feuer und erklärte, alles, was man gegen ihn vorbringe, sei Verleumdung. Ihr Kontrakt in Dresden lief ab; sie sah von einer Verlängerung ab, da sie Döring heiraten wollte und sie nach den Anschauungen der Zeit als Gattin eines Offiziers nicht auftreten konnte. Eine Abschiedsvorstellung für sie anzusetzen, wäre eine Pflicht der Generaldirektion gewesen, doch umsonst wartete Wilhelmine acht Wochen darauf; endlich, am 16. Mai 1847, trat sie in der Rolle der Klytemnästra das letzte Mal in Dresden auf; am 1. Juni schied sie, zur Kammersängerin ernannt, mit einer Pension von 1000 Talern. Kurze Zeit darauf, am 29. August, schloß sie in der Kirche zu Kleinzschocher bei Leipzig die Ehe mit Döring. Am selben Tag hatte der Großherzog von Strelitz, ihr Gönner, ihr geschrieben und sie eindringlich vor der Ehe mit Döring gewarnt, doch der Brief kam zu spät. Sie unterschrieb den Ehekontrakt ungelesen; mit der Linken deckte sie die letzten Zeilen des Schriftstückes zu, so blind war ihr Vertrauen auf Döring. In dem Kontrakt verschrieb sie, ohne daß sie es wußte, Döring ihr ganzes Vermögen, selbst die Hälfte ihrer Dresdner Pension.

Nach der Trauung ging sie in Begleitung Dörings nach Kopenhagen zum Gastspiel; von da wollte sie nach Petersburg gehen, neuen Ruhmestaten entgegen. Am 29. Dezember 1847 spielte sie in Riga eine ihrer erschütterndsten Rollen, den Romeo. Es war, ohne daß sie es ahnte, das letzte Mal, daß sie auf der Bühne stand; zum letzten Mal tönte von ihren Lippen das Klagelied der Liebe am Sarge Julias; ein erschütternder Abgang ... Die Bühne hat sie nie wieder betreten ... Im Februar 1848 kam es in Dorpat zu einem Bruch mit Döring. Wilhelmine erkannte zu spät, was sie getan. Döring hatte mit der Heirat sein Ziel erreicht; rücksichtslos nützte er seine Rechte aus; er eilte nach Dresden, um Beschlag auf ihr Vermögen, ja auf ihre Möbel zu legen. Wilhelmine war vernichtet, zertreten, an Leib und Seele krank. Das Schwerste aber war: sie war als Künstlerin vernichtet; als „singende Darstellerin" hat sie sich nie wieder erhoben ... Mit der Hilfe von Freunden, mit dem letzten Rest ihrer Mittel kaufte sie sich von Döring los; Ende 1848 wurde die Ehe geschieden.

1849, im „tollen Jahr", kam sie von Berlin nach Dresden; die Mairevolution entflammte sie; von ihrem Verhalten erzählt Richard Wagner; eine Fahne in der Hand, rief sie mit glühenden Worten von einem Erker der alten Löwenapotheke am Altmarkt das Volk auf, zum Schloß zu ziehen. Es war eine Aufwallung, eine Verirrung der temperamentvollen Frau; Freunde zogen sie vom Fenster zurück; die Episode schien bald danach vergessen zu werden; ruhigere Zeiten kamen. 1850 reichte sie einem vornehmen hochgebildeten Mann, dem livländischen Edelmann Heinrich von Bock, die Hand, der ihr schon in den Tagen ihres Unglücks in Dorpat beigestanden hatte. Rührend und dankbar schrieb sie die Worte: „Als er mich aus meiner Demütigung emporzog an sein Herz, da flammte eine Liebe in mir empor, wie ich sie nie zuvor empfunden hatte."

Der Ausklang

Auf eine Bühnenlaufbahn mußte sie freilich verzichten. Ein erschütterndes Bild, das ihre letzten Lebensjahre bieten. Auf Trikaten, dem Gut ihres Gatten in Livland, in der Einsamkeit und dem furchtbaren russischen Winter, hielt sie es nicht lange aus. Schaffen, schaffen war ihr Wunsch. So kehrte sie nach Deutschland zurück und kam 1851 nach Dresden. Hier wurde

sie, da sie sich an der Mairevolution beteiligt hatte, verhaftet, aber durch das Eintreten des Gatten bald befreit. König Friedrich August II., eingedenk ihrer großen Verdienste, schlug den Prozeß gegen sie nieder (die Prozeßakten sind noch vorhanden). Aber der Verdacht revolutionärer Beteiligung lag auf ihr und in Rußland wurde sie ausgewiesen. Erst 1853 durfte sie nach dem Land ihres Gatten zurück. Doch nicht dauernd hielt es sie dort; 1858 war sie wieder in Deutschland. Ihr Aussehen war verändert; ihre blonden Locken, die früher so viel bewunderten, waren gedunkelt; das Bild von Begas, das jetzt im Wandelgang des Opernhauses hängt, zeigt sie mit dunklen Haaren. Die 55jährige war entschlossen, ihre Künstlerlaufbahn, die sie vor zehn Jahren aufgegeben hatte, wenigstens als Konzertsängerin wieder aufzunehmen. Ein letzter Kampf um Ehre und Ruhm beginnt. Sie fühlte sich künstlerisch gewachsen; der seelische Ausdruck ihres Gesanges war bezwingend; doch ihre Kräfte versagten, ihre Gesundheit war untergraben; schattenhaft war die Stimme geworden. Ihre Zeit war vorbei ... Sie bewarb sich um Konzerte, doch von überall her kamen Absagen; zwischen Hoffnung und Entsagung warf sie sich hin und her. Neue Pläne beschäftigten sie; sie wollte nach Amerika, sie wollte ihre Memoiren schreiben ... Es war zu spät; ein Krebsleiden verzehrte ihre letzten Kräfte.

Den Sommer 1859 verbringt sie in Dresden, das sie so geliebt. Viele Wohnungen hat sie hier gehabt; es sind über zwölf: auf der Schloßgasse, auf der Augustusstraße Nr. 3, wo noch eine Lyra am Balkon an sie erinnert, auf der Marienstraße, im Calberlaschen Haus (heute Bellevue), auf der Lüttichaustraße, dann am Altmarkt. Von da übersiedelte sie nach einem Pavillon auf dem Neustädter Ufer. Da hatte sie Ruhe, da hatte sie die Aussicht über den Fluß und das Ufer bei Antons. Da erfreute sie sich noch einmal des Frühlings. Am 6. März 1859 sang sie in Leipzig zum letzten Mal. Nach jedem Lied brach sie weinend zusammen, aber wie sang sie! Mit matter Stimme zwar, aber mit dem herzerschütterndsten Ausdruck: den Wanderer von Schubert, Ich grolle nicht von Schumann (ein Lied, das ihr Schumann gewidmet hatte) und das Lied: Es ist bestimmt in Gottes Rat. Das war ihr letztes Lied ... Im August ging sie zu ihrer Schwester nach Coburg, die dort Schauspielerin war. Dort ist sie, 56jährig, gestorben (26. Januar 1860).

Die letzte Ruhestätte fand sie, wie sie es gewünscht, in Dresden, der Heimat ihres Herzens. Der Gatte ließ die Leiche nach Dresden überführen. Auf dem Trinitatisfriedhof, unter einer Eiche, liegt ihr Grab. Ein niedriges Eisengitter umgibt es; Blumen blühen im Sommer in einem Viereck, und ein Granitblock liegt zu Häupten. Darauf stehen gewichtig und schwer die Worte: „Wilhelmine von Bock-Schröder-Devrient".

Dresdens Heldentenor: Joseph Tichatscheck

Neben Wilhelmine war Tichatscheck das stärkste Talent der Dresdner Oper. Für die Theaterenthusiasten der Zeit schienen Wilhelmine und Tichatscheck zusammenzugehören; doch tief war der Unterschied: Wilhelmine war das schöpferische Genie, Tichatscheck das glänzende Talent; Wilhelmine wies in die Zukunft, Tichatscheck stand auf dem Boden der überlieferten Opernkunst; Wilhelmine war die tragische Darstellerin, „die Königin der Tränen"; Tichatscheck, viel geringer begabt, war eine heiter-joviale, oberflächliche Natur. Hält man sich diese Unterschiede vor Augen, dann wird einem klar, daß Wilhelmine und Tichatscheck wohl zusammenwirkten, doch innerlich ganz verschieden waren.

In Weckelsdorf in Böhmen, am Abhang des Riesengebirges, wurde Tichatscheck 1807

geboren. Eine ärmliche strohbedeckte Hütte war seine Geburtsstätte. Der Vater, ein einfacher böhmischer Weber, hieß eigentlich Tichatschke, erst am Theater nahm der Sohn den Namen Tichatscheck an. Der Vater besaß, wie die Böhmen so häufig, großes musikalisches Talent; von ihm erbte der Sohn die musikalische Begabung. In Wien empfing er die erste Ausbildung; in Graz fand er das erste Engagement; in Dresden trat er 1838 an. In der Erstaufführung der Hugenotten sang er die Partie des Raoul. Hier wurde Tichatschecks Vater Zeuge des großen Triumphes seines Sohnes. Noch hatte der Vater bisher von einer Stellung des Sohnes am Theater nichts wissen wollen; die Geburt eines Enkels hatte ihn nach Dresden gelockt. In einer Loge des alten Komödienhauses folgte der Vater der Aufführung. Neben ihm saß eine alte Dame, Sophie Schröder, die Mutter Wilhelminens. Als der Vater den Gesang seines Sohnes hörte, war er von dem Beruf des Sohnes überzeugt. Doch auch die alte Dame war tief bewegt; Valentine war ja eine der schönsten Partien Wilhelminens; Hand in Hand folgten die Eltern der Vorstellung und waren Zeuge des Erfolgs. Hier sehen wir in die Verschiedenheit der Naturen Tichatschecks und Wilhelminens hinein: Tichatscheck, der leicht bestimmbare, schwelgte naiv in der Partie des Raoul; Wilhelmine, die stärkere Intelligenz, erkannte wohl den inneren Unwert der Partie der Valentine, doch die Effekte, die in der Partie lagen, taten es ihr an.

In der Folge sang Tichatscheck mit steigendem Erfolg Adolar, Hüon, Florestan, Sever, Ivanhoe, Cortez mit Wilhelmine als Partnerin; in Opern, in denen sie nicht mitwirkte, sang er die strahlenden Heldenrollen des Masaniello und Melchthal, dazu Fra Diavolo und Postillon von Longjumeau. Der prachtvolle unerschöpfliche Naturklang der Stimme, die köstliche Reinheit der Intonation, die spielende Leichtigkeit, mit der Tichatscheck die schwierigsten Partien sang, sicherten ihm überall Beifall. Es waren Erfolge, jawohl; doch noch nicht der Erfolg, der ihn über die gleichwertigen Opernkräfte der Zeit erhob.

1842 ging Wagners Rienzi über die Dresdner Bühne, und nun erst tritt Tichatscheck in das Licht historischer Bedeutung; es war das Schicksalsjahr Tichatschecks. Haben wir schon bei Wilhelmine gesehen, daß sie für Wagners Schaffen nicht das volle Verständnis besaß, so gilt dies in erhöhtem Grade für Tichatscheck. Man muß es aussprechen: er hat das innerste Wesen Wagners nie verstanden. Die Naturen, die Kunstanschauungen waren zu verschieden, als daß sich die beiden innerlich hätten nahe kommen können. Als Sänger aber hat Tichatscheck um Wagner die größten Verdienste gehabt; er war einer der ersten, die sich für die Aufführung des Rienzi einsetzten. Wohl haben ihn theatralische Äußerlichkeiten — die Kostüme, die silberne Rüstung — in mancher Hinsicht mit bestimmt. Doch Tichatscheck besaß auch den unfehlbaren Instinkt des Bühnenmenschen; er fühlte, daß in Rienzi der Quell des Genius zu finden war. Und so wendete er der Einstudierung des Werks die größte Aufmerksamkeit zu. Er, der lebensfrohe Östreicher, der sonst einer Jagd oder einer Einladung zuliebe eine Aufführung bedenkenlos absagte, kam zu den Proben des Rienzi aufs pünktlichste, hielt von 6—½12 Uhr in der Erstaufführung die anstrengende Partie durch und weigerte sich entschieden, daß ihm Wagner auch nur das geringste strich. Tichatschecks beste Eigenschaften — die unzerbrechliche Stimme, die strahlende Höhe, die heroische Erscheinung — kamen in der Partie des Rienzi glänzend zur Geltung. Nicht zu verschweigen ist freilich, daß Tichatscheck wohl in der ersten Hälfte der Oper (Rienzis Größe) zu berauschen wußte, daß er aber in der zweiten, schwierigeren, künstlerisch wertvolleren Hälfte (Rienzis Fall), wenn der Schmerz den Helden zu überwältigen droht, den Anforderungen als tragischer Sänger nicht gewachsen

war. Wie bedeutend trotz einzelner Mängel Tichatschecks Leistung als Rienzi war, das zeigte sich, als bald nach der Dresdner Aufführung das Werk in Berlin und Hamburg ohne Tichatscheck in Szene ging und die Wirkung viel schwächer war.

In der Uraufführung des Fliegenden Holländers sang Tichatscheck nicht mit; 1845 brachte ihm die Aufführung des Tannhäuser eine große, aber schwere Aufgabe. Hier war nicht auf Gesang und strahlende Höhe, sondern auf Darstellung seelischer Entwicklungen das Schwergewicht gelegt, und Tichatscheck sah sich vor eine Aufgabe gestellt, die er zu erfüllen außerstande war, denn Tichatscheck, so bedeutend er war, hatte nur Glanz oder Milde in seiner Stimme; damit aber war im Tannhäuser nicht auszukommen; der zweite und der dritte Akt verlangen notwendig den Ausdruck des Schmerzes in höchster Steigerung. Wagner erzählt in seiner Lebensgeschichte, es sei unmöglich gewesen, Tichatscheck mit dem Seelenzustand Tannhäusers im Wartburgakt vertraut zu machen; hier mußte Wagner große Striche im Finale vornehmen. Auch der verzweifelnde Tannhäuser, der von der Romfahrt zurückkehrt, mißlang dem Sänger vollkommen. Hier war Tichatscheck an die Grenze seines Talentes gekommen. Doch um Tichatscheck, den wichtigsten Sänger, für die Aufführung bei guter Laune zu halten, teilte ihm Wagner, wie er in der Lebensgeschichte erzählt, seine Unzufriedenheit nicht mit. Tichatscheck lebte also, und er durfte es tun, in dem Glauben, daß er in dieser Partie seinem Freund vollkommen genug getan habe. Bald aber kam für Tichatscheck eine schmerzliche Enttäuschung. In seiner Schrift über Tannhäuser 1851 schrieb Wagner über die Darstellung Tannhäusers und enthüllte mit schonungsloser Offenheit die Gebrechen Tichatschecks. Alexander Ritter, ein junger Dresdner Freund Tichatschecks (mein Stiefbruder Otto war mit Julie Ritter vermählt), erzählte, daß er eines Tages, bald nach dem Erscheinen der Schrift, Tichatscheck in seiner Wohnung besucht und ihn in Tränen über die Schrift Richard Wagners gefunden habe. Als Ritter ihn trösten wollte, sagte Tichatscheck: „Glauben Sie nicht, daß hier eine Kränkung vorliegt. Ich denke an keine. Was ich empfinde, ist der Schmerz, zu erkennen, daß meine Leistung dem Freund so viel weniger Anlaß zum Dank hat bieten können, als ich glaubte."

War das schon schmerzlich, so war eine zweite Enttäuschung noch bitterer. In einem vertraulichen Brief an Liszt (29. Mai 1852), der an die Öffentlichkeit gelangte, sprach Wagner scherzend von dem „beschränkten Köpfchen und dem gutmütigen Schafsgesicht Tichatschecks", ein Wort, das ihm Tichatscheck gewaltig übelnahm. Doch Tichatscheck, stets bereit, sich für Wagner einzusetzen, hat auch diese Prüfung seiner Gesinnungstreue tapfer überstanden.

Als Lohengrin erblühte und in Dresden die erste Aufführung erleben sollte, schien eine neue große Aufgabe für Tichatscheck zu erwachsen. Für Lohengrin war Tichatscheck der gegebene Darsteller. Sicher ist, daß Wagner bei der Komposition von Lohengrin an den Silberklang der Stimme Tichatschecks gedacht hat. Tichatscheck war denn auch später einer der besten Sänger des Lohengrin. 1858 erschien, dank seinen Bemühungen, Rienzi wieder auf der Bühne des Hoftheaters und hatte großen Erfolg. Wagner dankte dem Freund mit charakteristischen Worten, in denen er Tichatschecks Verdienst zwar anerkennt, aber Tichatscheck, den prächtigen Menschen mit dem kindlichen Herzen, etwas ins Ironische zieht: „Die Wiederauferstehung des Rienzi wird für die Kunstgeschichte ein ganz einziger Zug bleiben. Ich kann Dir nur immer sagen: ich danke Dir! Ich bin ja so unvermögend ... Aber was ich tun will, ist, in meinem Testament zu bestimmen, daß man uns beiden in Dresden beim Theater ein Monument setzt; wir beide müssen da ausgehauen werden, und in Zukunft

soll man sagen, wenn man auf unsere Statuen weist: da stehen sie alle beide, besondersch der Tichatscheck!"

1859 erschien Lohengrin in Dresden auf der Bühne; Wagner nahm aus der Ferne herzlichsten Anteil, und Juni 1859 entrang sich ihm das rührende Geständnis: „Ach, mein Gott! was gäbe ich darum, jetzt einmal an der Spitze meiner Kapelle zu stehen!" Mit Tichatscheck als Lohengrin, der Bürde-Ney als Elsa, Anton Mitterwurzer als Telramund, der Krebs-Michalesi als Ortrud brachte die Aufführung dem Werk und den Mitwirkenden reiche Ehren.

Uneingeschränkt hat Tichatscheck fünfundzwanzig Jahre hindurch das Tenorfach in Dresden beherrscht. Johann von Leyden, Eleazar, Idomeneo, Rinaldo, Achilles (in Glucks Iphigenie in Aulis) waren einige seiner wichtigsten Partien. Im Kampf um die Wagnersache, die noch lange umstritten war, blieb er einer der Getreuesten. Über ganz Deutschland hat er die Wagnerschen Werke bei seinen Gastfahrten getragen und war der eifrigste Apostel des Meisters; in Schweden war er der erste Rienzi, in Holland der erste Tannhäuser. Merkwürdig die Frische, die er sich auch in späteren Jahren bewahrte. Bewundernd äußerten sich Spohr, Marschner, Spontini über seine Gesangskunst; seine Intonation war goldrein; seine Rezitation war noch im Alter ein Wunder. Wohl hatte er sich im Lauf der Jahre manche Eigentümlichkeit des Singens angewöhnt; er zerhackte oft die melodische Phrase und liebte es, Hilfskonsonanten bei einzelnen Worten einzuschieben und, um deutlich zu sein, die Silben wunderlicherweise zu verdoppeln; man lächelte wohl darüber, aber allen Spott machte er durch den Wohllaut seiner Stimme zunichte. Eine amüsante Geschichte aus seinem Leben erzählen wir später (Aus dem Alltag des Theaters).

Bis ins Alter blieb er Dresden treu; 1862 schied er als Mitglied der Oper und trat wie Emil Devrient in das Verhältnis eines Ehrenmitgliedes. Fortan trat er nur zu gewissen Zeiten in der Oper auf. Urlaub hat er viel beansprucht, Vorschuß auch sehr viel, denn Tichatscheck lebte flott und fühlte sich als Kavalier; Schulden zu machen, war seine geringste Sorge. Aber wie unentbehrlich er für die Hofoper war, geht daraus hervor, daß noch 1869 kein Wagnersches Werk (außer Holländer und Meistersinger) ohne seine Mitwirkung in Dresden gegeben werden konnte. Und während die großen Sänger der Zeit um ihn verblühten, blieb er bis ins Alter merkwürdig unverändert. Tichatscheck besaß, wie Sophie Schröder sagte, einen Filigrankörper, aber eine Riesenstimme; er wirkte, wenn man ihn sah, nicht besonders vorteilhaft, aber auf der Bühne sah er blendend aus. Der Wagnersache in Dresden hat er bis zuletzt genützt, die Reihe der großen Wagnersänger in Dresden beginnt mit ihm: Wilhelmine, Anton Mitterwurzer, Johanna Wagner, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Therese Malten zeigen bis zu den späteren und den heutigen großen Sängern die Verbundenheit Dresdens mit der Sache Wagners.

Im Jahr 1867, als Tichatschecks Stern sich schon neigte, wollte König Ludwig II. seinem Freund Richard Wagner eine ungekürzte Aufführung des Lohengrin in München bieten. Für die Titelrolle kamen nur die bedeutendsten Tenoristen der Zeit, Walter Niemann und Tichatscheck, in Frage. Niemann erklärte (was für die Zeit sehr charakteristisch ist), er fürchte die Partie des Lohengrin ohne Kürzung nicht durchführen zu können; Tichatscheck aber, der Sechzigjährige, sagte ohne Bedenken zu. Peter Cornelius, der Freund Wagners, hat über die Proben zu Lohengrin sehr anschaulich berichtet: „In jeden Ton hauchte Tichatscheck sein Herz", schreibt Cornelius. „Der alte, vom Leben zusammengerittene Knabe war ganz

aus Schönpflästerchen und Pappdeckeln zusammengeflickt, aber wenn er den Mund auftat und sang, da war ewige Jugend und die Quellen rauschten ... Das hatte dann nicht mehr Wagner komponiert, sondern Tichatscheck sang es." Am 11. Juni kam König Ludwig II. zur Generalprobe des Werks; Wagner dirigierte selbst. Doch Ludwig nahm Anstoß an dem Alter Tichatschecks; außerdem tadelte er, daß Tichatscheck nicht, wie der König vorgeschrieben, in einem blauen Mantel auftrat. Ludwig wunderte sich über Wagners „Unvernunft", diesen Sänger auftreten zu lassen, und tat die häßliche Äußerung, Tichatscheck könne nächstes Jahr bei der höfischen Zeremonie am Gründonnerstag zur Fußwaschung der Greise nach München kommen. Wagner wollte sich rechtfertigen und die Besetzung verteidigen, umsonst; Ludwig drang auf Ausschaltung Tichatschecks, und als Wagner darauf nicht einging, erzwang er durch königlichen Befehl die Änderung der Besetzung. Wagner war verletzt, legte die Direktion nieder, begab sich nach der Schweiz in sein „Asyl" und schrieb an Tichatscheck einen für die Öffentlichkeit bestimmten Brief, der großes Aufsehen erregte. Es kam beinahe zu einem Bruch zwischen Ludwig und Wagner, doch ein Brief Cosimas, der klugen Vermittlerin, der „Brieftaube zwischen Ludwig und Wagner", die damals noch das Vertrauen des Monarchen besaß, beseitigte die Spannung. Tichatscheck wurde „unpäßlich", verließ München, und ein anderer sang in der öffentlichen Aufführung die Partie. Eine zierliche Gruppe des Lohengrin aus Nymphenburger Porzellan, ein Exemplar, das nie wiederholt wurde, war das Geschenk des Königs für Tichatscheck; aber was war für den Künstler diese Ehre, wenn ihr die Öffentlichkeit fehlte? — Im Briefwechsel Richard Wagners und Ludwigs erhalten wir Einblick, wie sich allmählich die Spannung zwischen dem König und Wagner verlor.

•

1870 feierte Tichatscheck unter Anteil von ganz Dresden sein vierzigjähriges Bühnenjubiläum; auf stolzer Höhe wiegte sich sein Künstlerleben. Unter der Flut von Zuschriften, die er erhielt, kam auch folgendes Telegramm, das sich auf die Erfolge Wachtels, der früher Kutscher gewesen, als Postillon von Longjumeau bezog: „Vierzig Jahre brav gesungen— Manchen Ehrenkranz errungen — Wachtelschlag und Peitschenknall — Kühn entgegnend überall — Aller Tenoristen Schreck — Preis ich meinen Tichatscheck." Als Verfasser riet man auf Wagner; doch das Gedicht war nicht von ihm; ein witziger Kopf hatte es im Wagnerstil erfunden; der Meister gratulierte zu Tichatschecks Ehrentag nicht. ... Wenn Tichatscheck mit seiner Frau in der Öffentlichkeit erschien, so ging seine Frau mit zwei Hunden gewöhnlich allein voran; einige Schritte hinter ihr folgte Tichatscheck ...

Nur noch auf dem Chor der Katholischen Hofkirche hörte man bisweilen den silbernen Ton seiner Stimme, doch auch das immer seltener. Und endlich kam das große Verstummen. Die letzten vier Jahre seines Lebens war Tichatscheck gelähmt. 1883 nahm er am Tode Wagners rührenden Anteil; 1886 starb er, 78jährig; im Stadtmuseum zu Dresden liegen die Ehrengaben, die goldenen und silbernen Kränze, die ihm die Bewunderer gewidmet hatten; im Konferenzzimmer der Generalintendanz steht fein und zierlich unter Glas König Ludwigs schneeweiße Lohengringruppe.

Das schauspielerische Dresden

Emil Devrient

Wenden wir uns zu den schauspielerischen Talenten, so tritt uns Emil Devrient als die markanteste Erscheinung, als Vertreter der höfischen Kultur Dresdens entgegen. Weder Tichatscheck noch Wilhelmine haben das Dresdnerische so getroffen wie er, man kann von ihm sagen: er hat sich nicht mit dem Dresdner Hoftheater, er hat sich mit Dresden selber vermählt. Seine Grenzen freilich waren nicht zu verkennen: ans Schönheitliche, an idealistische Spielweise war er gebunden. Doch mag man auch vom Standpunkt historischer Betrachtung Emil Devrients Kunst heute als überwunden betrachten, hier, wo wir aus Dresdner Boden das Theater sich entwickeln sehen, müssen wir über den „Göttlichen" anders urteilen: Emil Devrients Vorzüge können wir nicht verneinen, wenn wir nicht Dresdens Wesenszüge selber verneinen wollen...

Seine Anfänge

In Berlin war Emil 1803 geboren; Ludwig Devrient, das große schauspielerische Genie, war sein Oheim; in jungen Jahren ging Emil zur Bühne und begann in Braunschweig seine Laufbahn. Noch fehlte ihm alle Persönlichkeit; noch war es nur die Schönheit des Gesichtes, die Biegsamkeit seiner Gestalt, die für ihn einnahmen; aber die Stimme besaß einen bezaubernden Klang. In Bremen suchte er sich zu vervollkommnen, die Technik des Sprechens zu entwickeln; bis spät in der Nacht saß er am Klavier und bildete seinen Sprechton am Instrumentalton; so entstand der schwingende Nasalton, der bis ins späte Alter für Emil bezeichnend war. Noch war er, wie die meisten damaligen Bühnenkünstler, zugleich Sänger und Schauspieler; noch gab er Almaviva, Sarastro, Don Juan, Kaspar (im Freischütz) neben Melchthal, Max Piccolomini, Fiesco; erst später entsagte er der Tätigkeit in der Oper.

Von Bremen kam er nach Leipzig. Ein Gastspiel Pius Alexander Wolffs, der unter Goethe in Weimar die Weihe empfangen, wirkte entscheidend auf ihn. Seit er im alten Leipziger Theater Wolff gesehen hatte, schloß er sich dem Weimarer Darstellungsstil, den er schon früher geliebt, immer eifriger an. Goethes berühmte Regeln für Schauspieler vom Jahr 1817 hatten die Grundsätze zusammengefaßt, die, ursprünglich nur zur Erziehung und Ausbildung von Anfängern bestimmt, zum Schaden der Entwicklung der Schauspielkunst als allgemein verbindlich erachtet wurden. Für Emil waren sie Richtschnur, ja Offenbarung, die er bis an sein Lebensende verehrt hat. Gemessenheit von Rede und Spiel — Vermeiden aller Gewaltsamkeit — Anmut der Bewegungen — statuenhafte Haltung — bildmäßige Wirkung des Darstellers — genaueste Festsetzung der Stellung — schachbrettmäßige Bewegung der

Personen waren die Hauptpunkte. Wie stimmten diese Grundsätze zu Emils Talent, zu Emils schöner Erscheinung, zu Emils Anmut, zu seinem federnden Gang, zu seinem betörenden Organ, zu seinem Mangel an leidenschaftlichem Ausdruck! Mit Ludwig Devrient, seinem Oheim, dem großen Charakterspieler, ja auch nur mit Carl Devrient, Emils älterem Bruder, war Emil an Urwüchsigkeit, an Feuer der Leidenschaft nicht zu vergleichen, aber Emil besaß den Blick für das, was die Zeit von einem Darsteller verlangte; mit unbeugsamer Energie bildete er sich zum glänzendsten Darsteller „idealischer Natur" und wurde schließlich zum erfolgreichsten Schauspieler seiner Generation; Heinrich Laube hat recht, wenn er meint, daß nicht durch Pius Alexander Wolff, sondern durch Emil Devrient Goethes Schauspieler-ideal zur Verwirklichung gekommen ist.

Doris Böhler

In Leipzig lernte Devrient das einzige weibliche Wesen kennen, das sein Schicksal bestimmt hat: Doris Böhler. Sie war ein Schauspielerkind, Darstellerin und zugleich Sängerin, klein, beweglich, sehr zart, frisch und natürlich, frei von aller Bürgerlichkeit, frei von aller Manier und Künstelei. In zahlreichen Rollen war sie Emils Mitspielerin: sie war Kätchen von Heilbronn, er Wetter vom Strahl — sie Franziska, er Tellheim. Künstlerisch war Doris damals weiter vorgeschritten als Emil. „In der springenden Laune, in der Frische ihres Talentes", sagt Eduard Devrient, „in dem innigen Ton ihrer naiven Rollen lagen für Emil wohltuende Anregungen." War es ein Wunder, daß die beiden schönen Menschen — er zwanzigjährig, sie vierundzwanzigjährig — sich liebten? War es ein Wunder, daß Doris zunächst bedeutender schien? Sie war selbständiger, naturfrischer, beweglicher als Emil; sie dachte nicht daran, sich im Sinn der Weimarer Schule zu bilden; sie blieb dem Gesetz ihres Wesens treu.

In Leipzig schlossen Doris und Emil die Ehe; in Hamburg waren sie gemeinsam engagiert. Sie lebten in völliger Harmonie, doch — wenn wir den Ereignissen vorgreifen wollen — so blieb es nicht. Allmählich kam Emil mit den kunstmäßigen Mitteln, die er sich aneignete, schneller vorwärts als Doris. Wie so oft in Schauspielerehen, war es auch hier gefährlich, wenn der eine Gatte sich rascher entwickelte als der andere. In Leipzig hatte Emil als Darsteller unter Doris gestanden; in Hamburg stand er neben ihr; doch bald stand er über ihr.

Um die Entwicklung der Dinge zu verstehen, müssen wir in Emils Ehe blicken. „Doris' Ehe war glücklich, aber gerade weil sie glücklich war, wurde sie unglücklich. Das ist nicht aus der Logik, das ist aus der Psychologie des Schauspielers zu erklären" (Ludassy). Doris wurde wiederholt Mutter; einem Sohn und drei Töchtern schenkte sie im Lauf der Jahre das Leben. An die große Sophie Schröder muß man denken; fast unglaublich will es uns scheinen, was sie erlebte; vierzehn Kindern schenkte sie in der Zeit ihrer schauspielerischen Tätigkeit das Leben; ehelich oder außerehelich, das war ihr gleich, und sie war doch die Bewunderung der Welt, war die „große Schröder" geworden. Aber so glücklich, so robust war Doris, die zierlich bewegliche, nicht; tief griffen die Wochenbetten in ihr Dasein. Überflügelt vom Gatten, doch von Ehrgeiz erfüllt, sah sie in der Ehe bald die Ursache ihrer Hemmung. Und schließlich, mit einem immer mehr sich feierlich stilisierenden Schauspieler wie Emil zu leben, war für eine Frau wie Doris nicht leicht. So waren die Vorbedingungen eines Zwiespalts vorhanden; nur eines Anlasses bedurfte es bei dem entzündlichen Temperament von Doris und eine Katastrophe begann.

Von Hamburg wurden Emil und Doris 1831 gemeinsam nach Dresden engagiert. In Dresden waren Carl Devrient, Pauli, Friedrich Julius, Julie Gley, Friderike Schirmer, Caroline Bauer, Franziska Berg die hervorragendsten Darsteller. In fünf Rollen, darunter als Posa, trat Emil im alten Komödienhaus in Altstadt auf; im kleinen Pillnitzer Schloßtheater stellte er sich der königlichen Familie vor. Rasch vollzog sich die weitere Entwicklung: 1832 wurde Emil lebenslänglich angestellt; 1834 ging Carl Devrient, bisher der Besitzer aller großen Heldenrollen, Hamlet, Tasso, Antonius, von Dresden weg; Emil erbte die Rollen; sein Glück war gemacht; schon 1836 wurde ihm zugesichert, daß er nur erste Rollen zu spielen habe; als in späterer Zeit einmal Zweifel auftauchten, ob Emil wirklich die Zusage erhalten, druckte er den Paragraphen des Vertrages ab ...

Das Devrientfieber

Wie bezwingend, wie überwältigend Emil in seinen jungen Jahren gewesen, geht aus den Berichten der Zeitgenossen hervor. „Emil glänzte nicht, aber er zog an; er war kein mannhafter Held, aber ein poetischer Jüngling. So haben wir uns den Max gedacht, den Posa, den Tasso und alle Lieblingsgestalten unserer Poeten. Nur wer Emil Devrient in der Blüte seiner Jahre gesehen, hat das Jugendideal des deutschen Theaters kennengelernt."

Wie in höheren Schichten schwebte Emil in Dresden dahin; nie spielte er eine Rolle, die unedel war, nie sagte er auf der Bühne ein Wort, das unschön war; zögernd sprach er in einer Rolle das Wort Geld aus; er liebte es, dafür Gold zu sagen; von den Mitspielern fühlte er sich abgesondert; ein unsichtbarer magischer Kreis schien auf der Bühne um ihn gezogen; stolz und kühl wandelte er über der Menge. In klassischen Rollen lag seine Hauptstärke; seit 1839 kamen Rollen in jungdeutschen Stücken hinzu, Richard Savage, Werner, Monaldeschi und andere; in neuem Licht erschien er den Leuten; ganz Dresden war begeistert; der König schätzte ihn; zwei alternde Prinzessinnen, Augusta und Amalie (die Lustspieldichterin), waren seine besonderen Gönnerinnen. Devrients Ansichten und Launen beherrschten das Theater; Lüttichau, der Generaldirektor, fügte sich im allgemeinen seinen Ansprüchen, dachte aber, wie wir sehen werden, im geheimen an Einschränkung seiner Rechte; widerstrebte Lüttichau offen der Anmaßung Emils, so setzte dieser, ein geschickter Diplomat, in zahlreichen Eingaben seinen Willen durch.

Zumal bei den Frauen war er beliebt; auf sie wirkte er nicht nur durch Schönheit, auf sie wirkte er — ein Lächeln überkommt uns — auch durch Tugendhaftigkeit. Unglücklich durfte Emil auf der Bühne wohl sein, doch niemals unwürdig; er spielte, sagt sein Bruder Eduard, eine Zeitlang kaum eine Rolle, der die Tugendhaftigkeit nicht fingerdick auf den Wangen lag ... Aus Erzählungen von Leuten, die ihn noch auf der Bühne gesehen, wird seine Beliebtheit klar. Sein Bild wurde in Dresden vergöttert; in Geheimfächern, im Mittelteil des Mahagonischreibsekretärs, hob man es auf und zog es zur Bewunderung bisweilen hervor; in Biskuit, Stahlstich, im Lichtbild war er dargestellt; in Wachs boissiert, war das Reliefbild des „Göttlichen" vorhanden; unvorsichtigerweise kam, wie mir eine Verwandte erzählte, die Emils Blütezeit erlebt hatte, ein solches Bild eines Tages in die Nähe des warmen Ofens; das Bild zerschmolz, und das Wehklagen war groß ...

Ein Organ war ihm verliehen, das die Herzen bezwang; es war dunkel und weich, in hohem Grade musikalisch; es schmolz in unendlicher Wehmut hin, wenn es Schmerz ausdrücken wollte. Mit allem Wohllaut tränkte es sich, wenn es ruhige Schönheit darstellte;

Leidenschaften darzustellen war ihm versagt. Eine geläufige Redeweise war ihm nicht verliehen, er sprach etwas schleppend, in den oberen Tönen war das Organ nur mit Vorsicht zu gebrauchen; wenn er anstrengende Rollen spielte, z. B. Richard II. oder Coriolan, so mußte er sich, wie man sagte, „menagieren"; doch eine unfehlbare Technik gab ihm die Macht, jederzeit den Eindruck hervorzurufen, den er bewirken wollte. Immer stand er über der Rolle; kein Affekt ließ ihn sich selber vergessen; nichts war dem Augenblick überlassen; Zorn, Leidenschaft, Freude, Verzweiflung, es war alles einmal wie das andere, er erschütterte nie, aber er entzückte.

Wie er über die Tiefen der Leidenschaft nicht gebot, so erhob er sich auch geistig nicht zu besonderer Höhe. Doch Wille war in ihm, Wille zum unermüdlichen Studium, Wille zur klarsten Besonnenheit, Wille zur typischen Schönheit auf Kosten des charakteristischen Ausdrucks. Etwas Raffaelisches war in Emil vorhanden; mit dem Raffaelischen verband sich das Virtuosenhafte. Umsichtig und scharf berechnete er den Beifall voraus. Es war noch die Zeit des Hervorrufs bei offener Szene: der Schauspieler, der Beifall gefunden hatte, trat vor, wenn man ihn beklatschte, unterbrach das Spiel der anderen und verneigte sich dankend; das konnte so oft geschehen, wie sich der Beifall erneuerte. Schon Tieck hatte die leidige Gewohnheit abschaffen wollen, doch Tieck, der Dramaturg, war ohne Einfluß. Emil, der den Hervorruf als untrüglichen Gradmesser des Erfolges schätzte, wollte auf den Hervorruf keinesfalls verzichten. Aber hinter alle Geheimnisse des kundigen Szenenbeherrschers konnte man blicken, wenn man Emils Spielweise schärfer betrachtete: mit allen Virtuosenmätzchen, auch mit unwürdigen, wirkte Emil, wenn ihm ein Hervorruf zu winken schien; mit Bescheidenheit, mit höchster Zurückhaltung spielte er dagegen, wenn ein Hervorruf unmöglich war ...

Und den Ruhm, der ihn in Dresden umstrahlte, trug er auf Gastspielen von Ort zu Ort; von Köln bis Königsberg, von Zürich bis Stettin gingen die Fahrten; Gastspielanträge über Gastspielanträge kamen an Emil; kaum konnte er den Ansprüchen genügen. So oft er auch draußen war, unerbittlich hielt er in Dresden seine Stellung fest; war er auswärts, so durfte kein anderer in Dresden seine Rollen spielen. Die Störung kann man sich denken; natürlich durfte auch kein Schauspieler engagiert werden, der ihm hätte gefährlich werden können. Außerdem bestimmte er, als sei es selbstverständlich, Spielplan, Besetzung und Annahme der Stücke in Dresden.

Der Konflikt in der Ehe

Auf dieser Höhe des Lebens brach über ihn, den Bewunderten, Beneideten, das Verhängnis herein: Doris zwang ihn zur Scheidung. In der Frische ihrer Natur, im geheimen Widerspruch zu Emil hatte sich Doris entwickelt. Bis 1838 hatten die Gatten in Frieden gelebt; 1839 hatten sie sich eine Zeitlang getrennt; 1841 war Doris wieder zu Emil zurückgekehrt; 1842 wollte Doris mit allen Mitteln von ihm los. Caroline Bauer, die mit beiden in Dresden engagiert war, meint in ihren Theatermemoiren, Emil habe in seinem Leben viele Herzen gebrochen, das seinige aber unversehrt erhalten, da er überhaupt kein Herz besessen habe. Das ist nicht richtig; es ist kein Zweifel, daß ihn die Trennung von Doris aufs stärkste bewegt hat. In einen Kampf ohnegleichen sah sich Emil verwickelt. In einem Brief spricht er von den „Torheiten einer in ihrer Leidenschaftlichkeit über alle Schranken setzenden Frau". Wenn man das Folgende liest, muß man ihm recht geben; denn was sie tat, übersteigt jedes Maß. Doris,

die 42jährige (damals galt das als alt) hatte in Dresden einen reichen 26jährigen deutsch-russischen Kaufmann, Nicola von Halpert, kennengelernt und war zu ihm in Beziehungen getreten. Emil gab gerade in Petersburg ein Gastspiel, das eine Kette von Triumphen war. Indessen spielte sich in Dresden das Liebesdrama zwischen Doris und Halpert ab; Emil erhielt Kenntnis; Doris begehrte die Scheidung; Emil lehnte sie ab. Da Doris gegen ihren Gatten keine Gründe hatte und nicht klagbar werden konnte, von ihm aber loskommen wollte, so zeigte sie sich selbst als Ehebrecherin bei Gericht an, erklärte, daß das Kind, das sie erwartete, nicht von ihrem Manne sei und scheute auch den letzten, furchtbarsten Schritt nicht: sie erduldete im Gefängnis die gesetzliche Strafe für Ehebrecherinnen. Nun konnte sich Devrient, wollte er nicht am Pranger stehen, nicht länger gegen die Scheidung sträuben und reichte die Klage ein. Wahrlich, man weiß nicht, was man sagen soll. War es der Haß, der sie von Devrient trennte? War es die Liebe, die sie zu einem anderen zog? Jedenfalls fällt einem das Wort des Euripides ein: „Nichts Hartnäckigeres lebt auf der Welt als ein Weib." ...

Wie schwer Devrient diesen Schlag empfand — er, der schon die Berührung eines Mitspielers auf der Bühne als eine Beleidigung ansah! — kann man sich vorstellen. In einer Lage wie dieser hatte ihn Dresden noch nicht gesehen; der „Göttliche" stand in seiner Menschlichkeit da. Die alte Sophie Schröder, die Mutter Wilhelminens, war zu der Zeit, als sich die Ehetragödie vollzog, zu Besuch bei ihrer Tochter, war also Augen- und Ohrenzeugin der Vorgänge, die Dresden auf das tiefste erregten. In einem Brief an ihren Sohn Alexander in Augsburg berichtet sie von den Vorgängen (Briefe der Sophie Schröder in den Schriften der Deutschen Theatergesellschaft, Band 2, Seite 58, vom 2. Oktober 1842).

Man möchte die Glaubwürdigkeit Sophies bezweifeln, aber Wort für Wort läßt sich der Vorgang aus den Akten der Generaldirektion belegen. Lüttichau fragte beim Stadtgericht an, ob die Gerüchte, die über Doris umliefen, wahr seien, und das Gericht bestätigte, daß sich Doris freiwillig zur Verbüßung ihrer Strafe im Polizeigefängnis gestellt habe. Natürlich war ein weiteres Verbleiben von Doris als Hofschauspielerin nicht mehr möglich; Lüttichau berichtete an den König, und dieser verfügte, daß Doris am 1. Dezember 1842 zu entlassen sei. Doch alles fließt und alles zerfließt ...

Doris nach der Scheidung

Wie verschieden war das Schicksal, das die Beteiligten traf! — Die Ehe wurde geschieden; durch Urteil des Gerichts wurden dem Gatten die Kinder zugesprochen. Emil litt unter den Vorgängen schwer; doch der würde irren, der glaubte, daß er vernichtet sei. In stolzer Ruhe ertrug er den Schlag, nur für einen Augenblick war seine Stellung angetastet; doch wie das Bild auf dem Spiegel des Teiches wiedererscheint, wenn der Stein versunken ist, der die Fläche zerstört hat, so glätteten sich auch hier wieder die Wellen, und vor Emils unerschütterlicher Ruhe verstummten gar bald die boshaften Zungen. Zum zweiten Mal verheiratete er sich nicht; mit verdoppelter Kraft arbeitete er an der Pyramide seines Ruhms.

Doris verzichtete nach der Scheidung auf die Bühnenlaufbahn, verließ Dresden, heiratete Halpert und lebte mit ihm auf seinen polnischen Gütern. Aber auch die zweite Ehe von Doris blieb nicht ungetrübt; die Tochter, die aus der Verbindung mit Halpert hervorging, starb zum Schmerz der Mutter in jugendlichem Alter; ihr Tod warf Schatten auf die Ehe der

Eltern; der so viel jüngere Gatte dachte sich mit einer polnischen Aristokratin zu verheiraten und schlug Doris die Scheidung vor. Doris widerstrebte; doch mußte sie sich fügen.

Anfang der siebziger Jahre kehrte sie als alte Frau nach Dresden, der Stätte ihrer früheren Triumphe, zurück. Die Zeiten hatten sich geändert; die Ehegeschichte war vergessen; Emil war 1872 gestorben. Die Tochter erster Ehe lebte in Dresden und verkehrte mit ihrer Mutter sehr freundlich. Fast wie eine Novelle klingt das Leben der Vereinsamten aus. „Doris war immer sehr zart, im Alter körperlich schwach. Sie konnte fast nur noch in ihrem Lehnstuhl sitzen oder ausfahren, doch war sie geistig außerordentlich lebhaft und reizvoll, von feinem, ironischem Humor. Mit der Tochter fuhr sie zuweilen nach dem Annenfriedhof auf der Chemnitzer Straße, wo Emil begraben lag. Sie konnte nicht mehr aussteigen, aber sie ließ sich ein Sträußchen Blumen oder ein paar Efeublätter vom Grabe bringen." ... Eine 87jährige, starb sie in Blasewitz.

Emils Rollen

Devrients Repertoire in Dresden war groß; 550 Rollen hat er im ganzen in seinem Leben gespielt. In Schönheit, in Grazie, in Klangzauber waren sie alle getaucht. Posa stand voran; es war seine berühmteste Rolle, mit einem Adel ohnegleichen hat er den Malteser gespielt, kein Schauspieler der Zeit hat ihn in dieser Rolle übertroffen. Als Egmont besaß er die schimmernde Überlegenheit des Kavaliers; in Tasso war ergreifend der Adel des Künstlermenschen; als Hamlet hob er das Träumerische zu sehr hervor, ein unendlich süßer Zauber ging von dem „Mondscheinprinzen" aus, den er spielte, doch stand die Rolle in Gefahr, ins Sentimentale abzugleiten; den Monolog im Hamlet: Sein oder Nichtsein legte er, wie ein Zeitgenosse sagt, den Leuten wie ein Bonbon auf den Teller. Groß war er als Leicester in der Maria Stuart; er machte diese Rolle geradezu zur wichtigsten des ganzen Stücks. Coriolan, so gut Emil in der Rolle auch aussah, gelang ihm weniger, da ihm die stimmlichen Mittel fehlten; als Richard II., den er selber bearbeitet hatte, war er zu weich, zu rührselig; als Ferdinand in Kabale und Liebe ergriff er noch im Alter aufs tiefste. Eine besondere Vorliebe hatte er für Künstlernaturen, Tasso, Rubens, Molière (im Urbild des Tartuffe), Heinrich in Holteis Lorbeerbaum und Bettelstab. In den Stücken der Prinzessin Amalie gab er meisterhaft die scheinbar einfältigen jungen Leute, die zuletzt in ihrem vollen Adel hervortreten. In den jungdeutschen Dramen war er am echtesten; hier war Geist von seinem Geist. Sorgfältig war er bemüht, jugendlich zu erscheinen. Er mied den Ausdruck starker Gemütsbewegungen, weil dadurch die Linien des Gesichts vertieft wurden. So erhielt er sich zwar in gleichbleibender Schönheit, doch machte der schöne, edle Kopf oft den Eindruck einer Büste. Hohen Wert legte er auf Toilettenkünste; der kurze Vollbart, die schöngekräuselten Locken, das Renaissancekostüm ließen Egmont, Essex, Petruchio, Sigismund fast als Brüder oder Verwandte erscheinen.

Noch zweimal kamen in dieses Leben starke Erschütterungen: 1844, als sein Bruder Eduard von Lüttichau hierher gerufen wurde, um als Oberregisseur der Alleinherrschaft Emils entgegenzutreten (im folgenden Abschnitt stellen wir das dar) und 1854, als Bogumil Dawison als Charakterspieler eine wahre Revolution gegen Emils gesamte Kunstbehandlung hervorrief; das merkwürdige Bild dieses Gegensatzes wird uns später beschäftigen. Hier abschließend nur einige Linien. Emil sehnte sich 1851 von Dresden weg. Nun war er zwar lebenslänglich engagiert; doch hatte er davon eine besondere Auffassung. Der lebenslängliche

Kontrakt, meinte er, sei nur bindend für die Generaldirektion; der Künstler sei nicht gebunden, sondern könne sein Engagement wie ein Staatsbeamter jederzeit kündigen. Diesen Standpunkt verfocht er gegen Lüttichau in zahlreichen Schriftstücken. In Dresden wurde Emil allerdings nicht sehr hoch bezahlt (nur 2800 Taler feste Gage!); doch nicht auf Erringung geldlicher Vorteile kam es ihm an, sondern nur auf Loslösung von vertraglichen Bindungen, auf volle Freiheit für seine Gastspiele. 1856 wurde er bei der glanzvollen Feier seines 25jährigen Jubiläums ordentliches Ehrenmitglied des Hoftheaters. Da ihm auch dies nicht genügte, so wurde er 1857 außerordentliches Ehrenmitglied. Er brauchte fortan nur 24- bis 30mal im Jahr in Dresden zu spielen, dies aber waren für die Theaterbesucher Festtage. So war endlich der Abstand zu anderen Künstlern gewahrt; seine Gastspieltätigkeit wurde fortan nicht mehr gehemmt.

Devrient im Alter

Auch im Alter erregte Emil Entzücken; alle Zeugen stimmen darin überein. Unverwüstlich nennt ihn Heinrich Laube; ohnegleichen nennt die Birch-Pfeiffer seine Erscheinung; zwar etwas sarkastisch, aber fast neiderfüllt schreibt sein Bruder Eduard: „Emil ist fraglos ein Theaterwunder; überall spielt er bei überfülltem Theater, bei geräumtem Orchester seine alten, hundertmal gespielten Rollen; nur das Gesicht sieht schrecklich aus in seiner bemalten Öde." ...

In Gesellschaft ging Emil nur selten; er sprach auch nur wenig; doch liebte er es, wie Zeugen berichten, sich in die Tür zwischen zwei Zimmer zu stellen, damit man ihn besser sehen könne ... Maßvoll war er in der Kunst; maßvoll im Leben. „Selbst in seinen Liebschaften blieb er besonnen", sagt Feodor Wehl, der ihn in Dresden beobachtet hat. „Auch nach der Trennung von Doris, als ihm die Herzen der Frauen zuflogen, blieb er immer der Göttliche, der sich nur lieben ließ; nie vergaß er seine Würde; nie sprach er ein gemeines Wort; nie allerdings auch ein Wort, bei dem man warm wurde."

Nach 1852 machte Emil einen Versuch, ins ältere Fach überzugehen; er spielte Tell, Wallenstein, selbst Faust und Lear (in London), doch scheiterte, wie vorauszusehen, dieser Versuch; Emil kehrte wieder zu den jugendlichen Rollen zurück, in denen man nicht müde wurde, ihn zu bewundern.

Emil war der erste deutsche Schauspieler, der als solcher einen Orden erhielt; Herzog Ernst von Coburg-Gotha, der „Schützen-Ernst", verlieh ihm diesen Orden; noch sieben andere kamen; für die Zeit war es ein Ereignis; das allgemeine Ansehen des Schauspielerstandes seiner Zeit hat Emil mächtig gehoben. Seine reichen Gastspieleinnahmen verwaltete er sorgsam; er erwarb aus den Erträgnissen ein Rittergut in der Lausitz. Ein Haus in Dresden besaß er nicht, auch eine Equipage hielt er sich nicht. „Die Dresdner verzeihen einem Schauspieler kaum seine Gage", sagte er, „eine Equipage gar nicht." Sein Gesundheitszustand blieb gut, nur die Augen wurden schwach; er konnte schließlich nicht mehr lesen; eine gefährliche Krankheit überstand er noch als Sechziger. Künstler und Künstlerinnen sah er kommen und gehen; das erste Sempersche Theater sah er erstehen und nach einigen Jahrzehnten in Asche sinken; auch den körperlichen Zusammenbruch und den frühen Tod seines großen Widersachers Dawison, den er haßte, überlebte er. Schüler besaß er nicht, doch sein Vorbild wirkte richtunggebend; Anna Langenhaun in Dresden und Ida Pellet in Leipzig standen ihm näher. 1868 nahm Emil Abschied von der Bühne; dieser Abgang brachte ihm den höchsten äußeren Triumph; der Herzog von Coburg ernannte ihn zum Geheimen Hofrat

— ein früherer Schauspieler Geheimer Hofrat, es war nicht auszudenken ... Im Jahr 1868, als er seinen Abgang feierte, stand seine Popularität in Dresden auf der Höhe. Zwei Tage nach dem Festtag unternahm Emil mit seiner Familie einen Ausflug nach dem Steiger im Plauenschen Grund. Die anwesenden Gäste erkannten ihn, jubelten Emil zu, und der Wirt brachte an dem Stuhl, wo er gesessen, die Inschrift an: „Hier saß Emil Devrient."

Sein Andenken erhielt sich noch viele Jahre in ungeschwächter Dauer; mit rührender Treue bewahrte Waldemar Staegemann, der Dresdner Kammersänger, sein entfernter Verwandter, viele Jahre später noch Andenken an ihn, Briefe, Bilder, das Prachtgewand, das Emil zu Hause trug. Im Stadtmuseum, im Wandelgang des Parketts im Schauspielhaus in Dresden hängen seine Bilder.

Doch alles fließt und alles zerfließt ...

Emils Ruhm hat sich nicht so frisch gehalten wie der seines großen Oheims Ludwig Devrient; entblättert sind heute Emils Lorbeerkränze; ein Schönling, ein Vornehmling heißt er in der Geschichte des Theaters; doch ins Herz der Dresdner hat er sich wie kein anderer eingeschrieben.

Eduard Devrient

Emil und Eduard waren Brüder, aber sie waren Gegensätze. War Emil Egoist, so war Eduard Moralist; war Emil in der Scheinwelt des Theaters befangen, so war Eduard Idealist; war in Emil das Theaterblut stärker, so war in Eduard das Kunstverständnis größer; besaß Emil allgemeine Bildung, so war Eduard hochgebildet und ein namhafter Schriftsteller; war Emil nur auf die Vorherrschaft seiner Persönlichkeit bedacht, so stand für Eduard die Gesamtwirkung einer Vorstellung höher als die schauspielerische Einzelwirkung.

1801 war Eduard, der mittlere der drei Brüder Devrient, in Berlin geboren. Er bildete sich zuerst als Sänger aus und war am Kgl. Opernhaus in Berlin angestellt; durch einen unglücklichen Zufall verlor er die Gesangsstimme, ging 1834 zum Schauspiel über, fühlte sich aber als Darsteller nicht glücklich und sehnte sich danach, Regie zu führen.

1842 war Tieck, der alte Dramaturg, aus Dresden geschieden. 1843 wurde Eduard von Lüttichau zu einem Gastspiel nach Dresden eingeladen. Nach Schluß eröffnete ihm Lüttichau im Vertrauen, daß er die Einladung Eduards nur als Vorwand benutzt habe, um ihn persönlich kennenzulernen. Es handele sich um Wichtigeres als um ein Gastspiel: Eduard solle als Oberregisseur nach Dresden kommen, um Emils Willkür einzuschränken und um Ordnung und Beständigkeit im Schauspiel zu schaffen; Eduards abgeklärte Persönlichkeit, so meinte Lüttichau, werde von günstigem Einfluß auf Emil sein; Emil habe von seinem Bruder stets mit Verehrung gesprochen; Eduard sei der einzige Mensch, auf dessen Rat und Meinung Emil etwas geben werde.

Eine Stellung wie diese hatte sich Eduard immer gewünscht; Tiecks Nachfolger zu werden, war verführerisch. Doch Eduard war zu klug, um die Schwierigkeiten nicht zu erkennen, die sich dem Unternehmen entgegenstellen würden. Emil habe wohl so gesprochen, erwiderte er Lüttichau, doch auf Emils Worte sei nicht allzuviel zu geben. 1844 lud Lüttichau Eduard zu einem zweiten Gastspiel nach Dresden; jetzt wurden die Verabredungen bindend; Eduard wurde als Oberregisseur und Charakterspieler mit 2600 Taler (nur 200 Taler weniger als Emil) auf Lebenszeit angestellt; Eduard sollte — ein wichtiger Punkt! — die

Oberregie jederzeit kündigen können, ohne in seinen Bezügen als Darsteller gekürzt zu werden. Seine Dienstanweisung durfte sich Eduard selber ausarbeiten; seine Vollmacht ging weit über die Tieckſche hinaus; Tieck war, wie wir wissen, nur Ratgeber der Generaldirektion gewesen, befehlen konnte er nicht; in Eduards Instruktion wurden alle Mitglieder unter die Dienstgewalt Eduards gestellt; in Schauspiel und Oper sollte er Regie führen.

In tiefstem Geheimnis wurde alles behandelt; wie in einem Intrigenstück Scribes ging es zu; nur Frau von Lüttichau, die Gattin des Generaldirektors, wußte davon; Emil sollte vor die vollendete Tatsache gestellt werden. In Berlin löste Eduard seinen Vertrag; überraschend wurde in Dresden die Ernennung veröffentlicht, und ohne daß der allmächtige Emil noch sonst jemand davon gewußt hätte, wurde Eduard vom 1. Juni 1844 an als Charakterspieler und Oberregisseur angestellt.

Das Dresdner Hoftheater stand vor einer entscheidenden Wendung. Die Erkenntnis, die Lüttichau leitete, war richtig; die Unterstellung des ganzen Betriebes unter einen Willen war ein großer Gedanke; doch auf dreierlei kam es an: ob Lüttichau selber, an Alleinherrschaft gewöhnt, sich unter die Ordnung fügen würde, die er geschaffen — ob Emil freiwillig die Überordnung seines Bruders anerkennen werde — und endlich, ob die Macht der Gewohnheit nicht siegen werde ...

Um die Schwierigkeiten, mit denen Eduard zu kämpfen hatte, richtig zu beurteilen, muß man wissen, wie es mit der Regie bisher bestellt war. Der Regisseur jener Zeit war mehr Inspizient als künstlerischer Leiter; er hatte die Stücke oberflächlich einzurichten, die Besetzung vorzuschlagen, die Auftritte und Abgänge zu bezeichnen, Dekoration und Beleuchtung festzustellen, die Dauer der Vorstellung im Regiebuch anzugeben; das höchste war, daß er in den Rollenbüchern das Alter der Personen vorschrieb; von einer geistigen Einwirkung auf die Darsteller war nicht die Rede. Das geringe Ansehen der Regie zeigte sich auch in der Besetzung der Regiestellen: in der Oper waren die Regisseure meist ausgesungene Sänger, im Schauspiel vielfach invalide Darsteller. Ähnlich war es in Dresden gewesen.

Karl Dittmarsch, der seit 1833 die Regie führte, war ein mittelmäßiger Schauspieler, dem jede Feinheit des Geistes fehlte; die Darsteller waren an eine nachlässig bequeme Regieführung gewöhnt; Emil in Dresden, Seydelmann in Berlin hatten nie einen künstlerischen Willen über sich gefühlt. Und wie in Dresden und Berlin, so war es überall. Costenoble in Wien erzählt in seinen Memoiren einen köstlichen Fall. Der Schauspieler Heurteur am Burgtheater, kein Stern ersten Ranges, habe eines Tages gewettet, daß er an jeder Stelle Applaus erhalten könne, wenn man ihm Freiheit dazu gebe. Daraufhin habe Costenoble gesagt, wenn Heurteur seiner Sache so gewiß sei, so solle er einmal nach dem Wörtchen „und" Beifall erzielen. Heurteur war auf die Wette eingegangen; er sprach die bestimmte Szene mit bewegter Stimme; je mehr er sich der vorgesehenen Stelle näherte, desto mehr steigerte er die Rede; so kam er zu dem Wörtchen „und". Hier brach er schluchzend ab, schlug in höchster Erregung die Hände vor das Gesicht und stürzte ab; donnernder Beifall folgte; er hatte Applaus und Hervorruf auch nach einem „und" erzielt; ein Beispiel dafür, wie man darstellerische Wirkungen über alle künstlerischen Bedenken stellte.

Fehlte es an künstlerischer Disziplin, so fehlte es vielfach auch an künstlerischer Ausstattung. Wohl gab es in Dresden pompöse Ausstattungen, zumal in der Oper; im Schauspiel sah es anders aus. Da verfügte man nur über einige Zimmerdekorationen; man besaß ein grünes, ein weißes, ein gelbes Zimmer, einen Renaissancesaal usw. Das grüne Zimmer wurde

Nach einem Deckfarbenblatt im Stadtmuseum Dresden

A. Zingg, Der Liebethaler Grund, in dem 1846 große Teile des Lohengrin entstanden

Nach einer Lithographie im Stadtmuseum Dresden

L. Zöllner, Porträt Joseph Tichatscheck

gleichmäßig für Stücke im Renaissance- wie im Rokokozeitalter verwendet; im gelben Zimmer waren nach Sitte der Zeit die Kommoden auf die Wand gemalt. Im allgemeinen zeigte ein großes Zimmer als Ausstattung rechts und links je einen Tisch und zwei Stühle. Die Dürftigkeit ging bis zur Lächerlichkeit; in der Szene in Egmont zum Beispiel, in der Alba, Egmont und Oranien zu erwarten waren, standen auf der Bühne nur zwei Stühle, weil ja nur Alba und Egmont wirklich erschienen; die Bedienten hatten also vorher gewußt, daß Oranien zu der Unterredung nicht kommen werde.

Im Kostüm herrschte viel Willkürlichkeit. Emil trug z. B. als Major von Tellheim in Minna von Barnhelm keinen Zopf; dafür spielte er den Clavigo in Offiziersuniform; geschichtlich richtige Trachten erklärte er für Unsinn; im modernen Stück trug er mit Vorliebe enge Beinkleider, denn alles Enganliegende, meinte er, mache jugendlich. Die kleineren Schauspieler folgten dem Beispiel der größeren; der Schauspieler Emil Walther trug z. B. mit Vorliebe Stiefel ohne Absatz, sogenannte Podagrastiefel; Friedrich Porth, der junge Charakterdarsteller, spielte alle Fürsten, Grafen und Minister mit baumwollenen weißen Handschuhen, weil diese vom Theater geliefert wurden usw.

So waren Mißstände über Mißstände vorhanden. Die Regie in der Oper gab Eduard freiwillig auf; Richard Wagner war Kapellmeister; neben ihm Regie zu führen, war unmöglich; Eduard wurde von der Regie in der Oper sehr bald entbunden.

Im Schauspiel lag die Hauptschwierigkeit bei Emil. Den Mut zu einer offenen Aussprache hatte Lüttichau nicht besessen, es war alles heimlich gegangen. Hier lag der Grundfehler; welch ein Irrtum war es, Emil von seiner beherrschenden Stellung entfernen zu wollen, gleichzeitig aber darauf zu rechnen, daß sich Emil freiwillig unterordnen werde, weil der neue Oberregisseur sein Bruder war! „Beiläufig" zeigte Eduard ihm seine Dienstanweisung. Schweigend las Emil die Instruktion; zu seiner stillen Überraschung sah er, daß alle Darsteller — mithin auch er — zu Gehorsam und Folgsamkeit gegen Eduards Anordnungen verpflichtet waren. Doch Emil war nicht umsonst Schauspieler und Diplomat zugleich; er verzog bei dieser Entdeckung keine Miene; noch glaubte er, daß ihn, den Göttlichen, der Wille der Oberregie nicht erreichen werde.

Hoffnungsvoll begann Eduard seine Tätigkeit; Tartuffe und Julius Caesar waren die ersten Stücke, die er inszenierte. Bald waren Fortschritte in den Vorstellungen zu erkennen; die Bühnenarbeiter, die bei offener Szene die Dekorationen verwandelten, trugen jetzt das Kostüm der Zeit, in der das Stück spielte; vollständig geschlossene Zimmerdekorationen, bei denen auch die Decke auflag, wurden nach Pariser Muster eingeführt; man hörte nicht mehr den Souffleur usw.

Doch darf man nicht denken, daß Eduard nun alles mit einem Schlag verwandelt und alle Mißstände beseitigt habe; im Gegenteil: die Veränderungen gingen nur langsam vor sich. Eduard hielt im allgemeinen vier bis fünf Proben bei großen Stücken ab; die Dauer der Proben war nicht sehr lang; die Forum- und die Kapitolszene in Caesar wurden an einem Vormittag in 1½ Stunden erledigt, nach unseren Begriffen eine Unmöglichkeit; für Tasso und für Egmont hielt Eduard nur je 3 Proben für notwendig; in Richard III. strich er die Gestalt der Margarete und hielt nur zwei Gesamtproben und eine Einzelprobe für den fünften Akt ab. Doch selbst dies hielt Lüttichau für zuviel und sprach von Eduards „Überproben".

Das Personal zeigte anfangs viel Willigkeit und Eifer; Maria Bayer und Franziska Berg schlossen sich dem neuen Regisseur an. Doch Lüttichau, der an Alleinherrschaft gewöhnt war, mischte sich in Eduards Tätigkeit und traf Anordnungen, ohne Eduard davon Kenntnis zu geben; Theodor Hell, der Theatersekretär und Vizedirektor, drehte sich wie eine Wetterfahne nach den Ansichten des Chefs; Dittmarsch, der zweite Regisseur, gefiel sich in passivem Widerstand; das Personal wurde allmählich aufsässig. Eduard mit seinem gleichmäßigen Ernst und der idealen Forderung eines Gesamtspiels war nicht sehr bequem. In Kleinigkeiten verriet sich die veränderte Stimmung: Heese, der Bonvivantspieler, erschien nicht zu einer Probe des Clavigo und mußte erst geholt werden; Emil begann sich über allzu häufige Verwendung zu beklagen; klassische Stücke, sagte er, strengten ihn zu sehr an; Leseproben (für die Zeit waren sie notwendig) waren ihm lästig; geschichtlich richtiges Kostüm zu tragen, lehnte er für seine Person ab; überall verlangte er Rücksicht auf seine Ausnahmestellung. In einer Egmontprobe z. B. forderte Emil, daß in der tumultuarischen Volksszene bei Egmonts Erscheinen wie mit einem Zauberschlag alles stillstehen müsse, wenn er auftrete, während Eduard als Oberregisseur ein allmähliches Abklingen des Aufruhrs für richtig hielt. Emil hatte es von Anfang an als eine Kühnheit empfunden, daß an „seiner" Bühne ein Oberregisseur ohne sein Vorwissen angestellt worden war. Diese Wunde brannte ... Während des Winterhalbjahrs 1844/45 herrschte Friede. Dann standen sich, in zwei Brüdern verkörpert, zwei große Prinzipien gegenüber. Emil vertrat die Meinung, daß die Schauspielerpersönlichkeit von überragender Bedeutung sei und daß der Glanz der Einzelleistung den Erfolg ausmache; Eduards Standpunkt war, daß der Wert einer Vorstellung wohl auf der guten Einzelleistung, mehr aber noch auf der harmonischen Zusammenwirkung des Ganzen beruhe. Um diese Prinzipien ging es, und der Bruderkrieg im Hause Devrient begann ...

Lüttichaus Hoffnung war gewesen, daß das brüderliche Verhältnis von Emil und Eduard einen günstigen Einfluß haben werde. Doch gerade diese Erwartung ging nicht in Erfüllung; im Gegenteil, Emil erklärte, es sei völlig unnatürlich, daß ein Bruder der Vorgesetzte des andern sei.

Aus den Eingaben, die Emil an die Generaldirektion richtete, geht die Auffassung Emils deutlich hervor: er wollte sich im Alltagsdienst, zumal in klassischen Stücken, nicht verbrauchen lassen; er habe, führte er aus, bei seiner schauspielerischen Bedeutung nicht bloß Pflichten für Dresden, sondern für ganz Deutschland, und verlange daher, daß man in Dresden Stücke gebe, in denen er auch im übrigen Deutschland auftreten könne. Dies gab den Anstoß zu offenem Konflikt. Emil wollte 1845 die Aufführung eines aus dem Französischen übersetzten dramatischen Schauspiels mit Gesang: Don Cesar von Irun durchdrücken, mit dem Frédéric Lemaitre, ein namhafter französischer Schauspieler, großen Erfolg erzielt hatte. Eduard bezeichnete das Stück als wertlos; Lüttichau war anfangs derselben Ansicht; doch setzte Emil in einer Unterredung unter vier Augen bei Lüttichau die Annahme durch. Darauf erklärte Eduard seinen Rücktritt von der Oberregie (8. Januar 1848).

Nur 18 Monate hatte Eduards Tätigkeit als Oberregisseur gedauert. Nun begann das letzte Kampfspiel. Eduard erklärte, eine Oberregie sei unmöglich, wenn das wichtigste Talent des Theaters sich der Absicht der Oberregie entgegenstelle. Emil behauptete — allerdings

ohne sachliche Begründung — Eduard sei als Oberregisseur sein Feind; er könne sich unter seinen Bruder nicht beugen; er werde Eduard niemals als Vorgesetzten ansehen; er habe nicht geglaubt, daß es dem Bruder einfallen werde, gegen ihn die Rechte eines Vorgesetzten auszuüben.

Lüttichau war in schlimmer Lage: einerseits wollte er Emils Vorherrschaft einschränken, andererseits wollte er Emils glänzendes Talent nicht einbüßen. Zweifellos traf ihn selbst ein Teil der Schuld an dieser Zuspitzung: er hatte Emil von Eduards Instruktion keine Kenntnis gegeben. Wenn er auch nicht verpflichtet war, Rechenschaft über seine Maßnahmen abzulegen, so war es doch bei Emils Stellung, wie sie einmal war, ein Fehler schwerster Art, Änderungen zu treffen, ohne Emils Einverständnis zu erhalten. Lüttichau suchte zu vermitteln; in Gegenwart von Hell hatte er eine dreistündige Unterredung mit den Brüdern, doch ohne Ergebnis. Emil wußte, daß ihm Lüttichau nicht auf die Dauer Widerstand leisten werde. Mit dürren Worten erklärte er, er werde lieber alles aufs Spiel setzen, als sich dem Bruder unterordnen.

Da der Versuch einer Vermittlung gescheitert war, mußte Lüttichau an den König berichten. In diesem Bericht sagte Lüttichau charakteristischerweise, es sei zu befürchten, daß es bei dem Temperament Emils zu einem unangenehmen Auftritt, ja sogar zu einer Gewalttätigkeit des gereizten Künstlers kommen könne. Darum, schrieb Lüttichau resigniert und unter Preisgabe seiner Reformgedanken, bleibe nichts anderes übrig, als Eduard unter ehrenvoller Anerkennung seiner Verdienste seiner Pflichten als Oberregisseur zu entheben. Und das geschah; König Friedrich August II. enthob Eduard des Amtes (18. Februar 1846), bestimmte jedoch, daß sich Lüttichau des dramaturgischen Rats von Eduard weiterhin bedienen solle und daß alles so bleibe, wie es Eduard angeordnet habe.

•

Emil hatte gesiegt, doch welch ein Sieg! Über die letzten Auswirkungen, die damit verbunden waren, war man sich nicht klar, und doch war es unumstößlich: in Dresden war auf lange Zeit eine künstlerische Entwicklung des Schauspiels nicht mehr möglich. Dittmarsch, der handwerkliche Regisseur, der stets eine Vorstellung möglich machte und der immer gefügig war, kam wieder hervor; der Schauspieler Quanter unterstützte ihn von 1849 bis 1855 als Regisseur, Rottmeyer von 1850 bis 1852, Winger von 1852 bis 1857.

Die Nachwirkung von Eduards Rücktritt trat bald hervor. Hier ein Beispiel: Hamlet sollte nach Eduards Abgang wieder aufs Repertoire kommen; Emil trat mit der übermütigsten Miene als Diktator auf; er forderte, daß nach Hamlets großen Monologen der Vorhang fallen solle; nur mit Mühe verstand er sich dazu, die Szene zwischen Hamlet, Polonius und den Schauspielern zu spielen, weil Polonius in dieser Szene zu stark im Vordergrund stand (Eduard gab Polonius!); die Begräbnisszene, in der Hamlet ins Grab springt, wollte er nicht spielen; Dittmarsch aber, der Spielleiter, stand im Regiewinkel und wartete ab ...

Den Schmerz Eduards über diesen Ausgang kann man sich denken; sein höchster Lebenstraum war vernichtet. Lüttichau hatte ihn im Stich gelassen; ihn traf die Hauptschuld; doch auch Eduard kann man von Schuld nicht freisprechen. Ging es ihm wirklich um seine Lebensaufgabe, so mußte er viel hartnäckiger kämpfen; aber allzufrüh gab er die Sache, die er vertrat, auf und sah keine andere Rettung als die Flucht. Die Bestimmung seines Vertrags, daß er jederzeit die Stellung als Oberregisseur niederlegen könne, ohne in seinen Bezügen

geschmälert zu werden, erwies sich als verhängnisvoll; sie machte ihm den Rücktritt zu leicht. Die Grenzen von Eduards Wesen werden hier bemerkbar; so schnell durfte ein Mann wie Eduard nicht von seinem Posten weichen ...

Das Hauptinteresse an Eduard ist damit erschöpft; er wirkte nur noch als Darsteller (Marinelli, Mephisto, Oranien, Menenias, Riccaut). In der denkwürdigen Uraufführung von Otto Ludwigs Erbförster gab er die Titelrolle; zu Goethes hundertstem Geburtstag spielte er als erster Gutzkows Königsleutnant, da er gut französisch sprach; in Tasso gab er neben Emil als Tasso den Antonio, und mit Wonne sahen die Dresdner den Groll der Brüder in der Streitszene sich entladen ... Eduard war Verstandesschauspieler; er zergliederte, „anatomierte" die Rollen; Laube rühmte ihm ernsthafte Strenge, priesterliche Würde nach; Gutzkow spricht boshafterweise von Schlafrockkunst, Pendantentum, Mittelmäßigkeit; Rellstab trifft wohl das Richtige, wenn er sagt, an Eifer und Streben, an Wissen, an literarischer Bildung, an Reinheit des Herzens und an sittlichem Ernst erreichte ihn wohl keiner; doch ein elementarer Schauspieler war er nicht.

In einer der stillsten Straßen der Plauenschen Vorstadt in Dresden, auf der Feldgasse, in einer jener kleinen gemütlichen, heute verschwundenen Villen, deren Obstgärten bis auf die Ammonstraße reichten, wo auch Dr. Pusinelli, Wagners Hausarzt, wohnte, hatte sich Eduard seine Arbeitsstätte geschaffen. Gustav Freytag, Otto Ludwig, Maler und Künstler waren seine Freunde; sein Haus war ein Sammelpunkt des geistigen Lebens in Dresden; nur Gutzkow, der Dramaturg, hielt sich fern; Richard Wagner erschien nur bisweilen. Hier hielt Eduard Vorlesungen dramatischer Werke ab; doch reichte er an Tiecks Vorlesungen nicht heran. Hier, auf der stillen Feldgasse, entstand sein bedeutendstes Werk, die mehrbändige Geschichte der deutschen Schauspielkunst, ein Werk, das wohl in Einzelheiten berichtigt werden kann, in seiner Gesamtheit aber auch heute noch nicht übertroffen ist und das in der Geschichte des deutschen Idealismus nie vergessen werden wird.

1852 folgte Eduard dem Rufe des Großherzogs Friedrich von Baden als Direktor des Karlsruher Hoftheaters. In Karlsruhe ist ihm vieles gelungen; hier war er geborgen, hier hatte er keinen Gegner, doch wirkte er nur an einem mittleren Theater; Freytags Journalisten, Lindners Brutus und Collatinus, Freytags Fabier waren die wichtigsten Premieren in seiner Karlsruher Zeit. Das Andenken an Dresden, an die Feldgasse, hat ihn nie verlassen. „Dresden", sagte er, „war doch meine eigentliche Heimat." 1857, 1858 und 1860 kam er zu Besuch hierher. Aus Dingelstedts Briefen wissen wir, daß Eduard, der sich in Karlsruhe nicht glücklich fühlte, den Wunsch hatte — wie Dingelstedt übrigens auch — in Dresden der Nachfolger Lüttichaus zu werden. Eine Rückkehr als Generaldirektor, während Emil als Ehrenmitglied wirkte, welch ein Triumph wäre das gewesen! Aber der Plan scheiterte.

Das Verhältnis zu Emil war seit dem Bruderzwist gestört. Emil, der Egoist, hat den Konflikt zwar leicht vergessen; Eduard, der Moralist, hat ihn nie überwunden. „Vergeben, vergessen, vergelten!" Noch 1873 taucht dieses Problem im Briefwechsel zwischen Eduard und seiner Gattin Therese auf. „Willkürlich vergessen kann man nicht", schreibt Eduard, „vergeben soll aber mehr sein als Nichtvergelten, was also soll es sein?" —

Und Therese antwortet: „Was Du sagst, hat auch mich oft beschäftigt; aber ich meine: uns ist darüber gar keine Bestimmung oder Wahl gelassen. Willkürlich vergessen kann man

nicht. Der Mensch kann gar nicht sagen, ich will vergessen; denn tausend Dinge, die uns nützlich und angenehm wären, vergessen wir, und andere Dinge drängen sich mit immer gleicher Schärfe und Genauigkeit auf, die wir gern los sein möchten ... Und das Vergeben! Damit, meine ich, haben wir nun gar nichts zu tun. Hat jemand ein Unrecht oder eine Schuld an uns begangen, so ist das Vergeben ganz allein Gottes und seines Gewissens Sache ... Nun bleibt noch das Vergelten! Du lieber Gott! Welcher ordentliche Mensch kann an Vergeltung denken ..."

Mit diesem Wort nehmen wir Abschied von Eduard. Friede und Versöhnung liegt nun um ihn; 1877 starb Eduard; 1882 folgte ihm Therese.

Das geistige Dresden

Carus

Das Dresdner Theater, Oper und Schauspiel, haben wir in den Hauptvertretern kennengelernt; das Kulturleben, das das Theater umgab, wollen wir in einigen Bildern darstellen. Zwei Persönlichkeiten des geistigen Lebens treten uns entgegen: Carus und Ida von Lüttichau. 1816 kam Carl Gustav Carus hierher; glänzend begabt, diplomatisch geschickt; ein Naturforscher von Bedeutung; 1827 wurde er Leibarzt des Königs. Doch nicht nur als Naturforscher war er zu bewerten; Carus war ein Universalgeist; als Polyhistor war er mit Goethe zu vergleichen; was Goethe für Weimar, war Carus in bescheidenerem Grade für Dresden; „Statthalter des Goetheschen Geistes" war Carus für Dresden. Wie Goethe eilte er als Anatom und Biolog der Zeit voraus; als Naturforscher war er bahnbrechend; als Psycholog war er Begründer der modernen Seelenkunde; als Naturphilosoph sprach er den großen Gedanken des Lebens aus: „Der ganze Kosmos ist lebendig"; als Maler schuf er mit C. D. Friedrich und Claussen Dahl eine romantische Landschaftsmalerei; als Schriftsteller schrieb er über Lebensmagnetismus, über Goethe, über Berlioz, über Adelaide Ristori, über Richard Wagner; ein Meister des Wortes, gab er von Dresden und Pillnitz Schilderungen der Luft- und Lichtstimmungen, die nie übertroffen wurden; zu Theater und Musik stand er in nahen Beziehungen; mit Beethoven und Bach hat er sich beschäftigt; mit Goethe und Alexander von Humboldt war er befreundet und wechselte mit ihnen Briefe; mit Ludwig Tieck, Cuvier, Thorwaldsen, Cornelius, Kaulbach, stand er in Verkehr; Rietschel war sein Schwiegersohn; Semper besprach mit ihm die Entwürfe zum neuen Museum; kein Fremder von Bedeutung kam nach Dresden, der die Schwelle seines Hauses nicht überschritt.

Noch steht in Dresden sein Haus (Große Borngasse, heute Carusstraße 18; eine Bronzetafel erinnert heute an Carus). Eine schwerfällige Rustikafront zieht sich heute vor dem Carusschen Hause hin; hier befand sich in früherer Zeit ein Hof, in dem alte Linden standen; ein reizvolles, feingliedriges Gebäude erhob sich; Statuen standen im Garten, der sich bis zur Langen Gasse (heute Zinzendorfstraße) hinzog. Im Erdgeschoß befand sich der Saal, der, wenn auch verändert, noch heute vorhanden ist. Da stand die Kolossalbüste Goethes in Marmor, die Jean Pierre David d'Angers geschaffen hatte und die etwas kleinere Marmorbüste von Carus, die sich wie die Goethebüste im Buchmuseum des Japanischen Palais befindet. Der Saal auf der Borngasse sah zu Lebzeiten von Carus eine glänzende Versammlung: hier hielt Carus wissenschaftliche Vorlesungen; hier sangen Wilhelmine Devrient, Jenny Lind, Johanna Jachmann-Wagner und Joseph Tichatscheck, ein besonderer Liebling von

Carus; in diesen Räumen spielte Clara Schumann; Eduard Devrient rezitierte; Rietschel ordnete zur Geburtstagsfeier von Carus plastische Vorführungen an; Wilhelmine Schröder-Devrient und Maria Bayer stellten lebende Bilder.

Nach Vorbild des geheimrätlichen Goethe hatte Carus sein Leben stilisiert. Als Goethes Enkel Wolf von Goethe einen Abguß der klassischen Büste Goethes von Trippel überbrachte und sich im Carusschen Hause umsah, sagte er: „Wenn sich Großvater in diesem Hause sehen könnte, so würde er sagen: Hier weilte ich schon lange." Höfisch gemessen war der Zuschnitt des Carusschen Lebens, bezwingend die Art seines Benehmens; seine Umgebung verehrte ihn, sah zu ihm auf; er genoß fast die Ehren eines Fürsten, auch zu Hause; sobald er in die Gesellschaft trat, erhob sich jung und alt und sprach nicht, ohne angeredet zu sein.

1845, bei der großen Hochflut der Elbe, schritt er als letzter über die Augustusbrücke, ehe der Mittelpfeiler mit dem vergoldeten Kruzifix in den Fluten versank; 1854 geleitete er die Leiche des Königs Friedrich August II., der in Tirol verunglückt war, mit anderen Hofbeamten nach Dresden; in Frieden, in emsigster Arbeit verrann sein Leben; 1862 wurde er Präsident der Leopoldina; 1869 starb er. Doch merkwürdig! Er, der so lange hochgefeiert war, wurde nach seinem Tode rasch vergessen. Ein halbes Jahrhundert lag Nacht und Schweigen über dem Namen von Carus; erst 1920 begann, wunderbar zu sagen, eine Carus-Renaissance; eine neue Lebensphilosophie war erwacht; Bergson, Spengler, Kayserling hatten sie eingeleitet; Carus, der Vergessene, kam erst als Psycholog, dann als Naturforscher wieder zu Ehren. Neuausgaben von Carusschen Werken erschienen; Klages, Kern, Wäschke, von Dresdnern Rudolph Zaunick, traten in der wissenschaftlichen Welt für ihn ein. Und auch der Maler Carus, der Autodidakt, der zahlreiche Bilder geschaffen (Blick von der Gondel auf Dresden; Blick in die Wildnis der Pillnitzer Insel; Blick auf die Felsen des Riesengebirges) kam, seit 1906 auf der Jahrhundertausstellung in Berlin die Maler der Romantik neu entdeckt worden waren, zu ganz unerwarteter Geltung. In der Dresdner Gemäldegalerie hängen seine Bilder, im Kupferstichkabinett liegen seine phantastischen Zeichnungen; im Goethehaus in Weimar hängen drei seiner Bilder; in unvergleichlicher Vielseitigkeit strahlt sein Bild.

Ida von Lüttichau

Die große Unbekannte: so könnte man sie nennen. Die verborgene Kraft würde man damit bezeichnen, die von ihr ausging. Es ist merkwürdig: wenn man die Briefe und Denkwürdigkeiten der Zeit von 1830 bis 1850 durchblättert und die Rede kommt auf Ida von Lüttichau, so erklingt ein besonderer Ton. Wie ein silberner Schatten gleitet die Lüttichau durch das geistige Leben Dresdens. Aber schwer ist es, den Heutigen ihre Bedeutung klarzumachen. Kein Werk hat sie hinterlassen; ihre Briefe haben sich zerstreut, ihre Worte sind verhallt; ihre Denkbücher, in denen sie den Reichtum ihres Innern niedergelegt hatte, sind nach ihrem Tode vernichtet worden. Ja, selbst das Daguerrotyp, das ihre Züge überliefert, ist zum Schatten verblaßt. Nur aus Reflexen können wir auf ihr Wesen schließen; in ihrer Zartheit kann ihre Persönlichkeit nur in Umrissen nachgeschaffen werden.

Sie war 1798 zu Sellin in der Mark als Tochter des Oberstallmeisters Christoph von Knobelsdorf geboren. Schon mit 15 Jahren hatte sie Kant und Fichte gelesen; die Schriften von Solger und Friedrich Schlegel waren ihr vertraut; kein philosophisches System war ihr zu hoch, keine geistige Sphäre zu weit, daß sie sich nicht darin zurecht-

gefunden hätte; die Malerei übte sie mit Vollkommenheit aus; sie sang sehr schön und spielte mit Virtuosität die Harfe; auf dem Klavier versenkte sie sich in die Werke Bachs zu einer Zeit, als Bach erst von wenigen verstanden wurde.

In Berlin lernte sie August von Lüttichau kennen, der den kriegsgefangenen König als Kammerjunker dorthin begleitet hatte; 1818 heiratete sie Lüttichau, der Kammerherr und Oberforstmeister geworden war. Bald nach der Vermählung erkrankte Lüttichau; der zarte Körper der Frau litt unter der monatelangen Pflege; wiederholte Kindbetten erschöpften sie; drei ihrer Kinder sah sie frühzeitig sterben.

So waren die Schmerzen der Frau und der Mutter durch ihr Herz gegangen. Inzwischen war Lüttichau Generaldirektor des Hoftheaters geworden. Damit kam auch Ida in Beziehung zum Theater. Niemand war geeigneter als sie, Beraterin des Gatten zu sein. Mit Ludwig Tieck war sie 1823 bekannt geworden. In Tiecks Schilderungen ersteht ihr Bild. In der Erscheinung, sagt Tieck, erinnerte Ida von Lüttichau an die Prinzessin in Goethes Tasso. Ihre Haare waren blond, ihr Profil war zart; eine Schönheit war sie keineswegs; doch ihre blauen Augen, die Lieblichkeit des heiteren Kinderblicks nahmen für sie ein; den tiefen Ernst ihres Wesens erkannte man erst bei näherem Eingehen. Sie war viel kränklich, ihr Nervensystem war reizbar; eine Tages hatte sie das Unglück, daß ihre Kleider Feuer fingen, als sie einen Brief siegelte; monatelang mußte sie liegen, um die Narben zu heilen. Sie zog sich nach dem stillen Ulbersdorf bei Lichtenhain, dem Gut ihres Gatten nahe bei Schandau, zurück. Hier lebte sie längere Zeit in tiefster Einsamkeit, beschäftigte sich mit ernsten Studien, begann Tagebücher und Aufzeichnungen. Doch nichts von dem, was sie schrieb, wollte sie gedruckt sehen, Tieck schrieb ihr einmal: „Sie sollten etwas Großes, Größeres als Briefe unternehmen, wenn es auch nur für mich ganz allein wäre; Sie finden so wunderbar den Ausdruck für niemals ausgesprochene Gedanken."

Zahlreich sind die Zeugnisse der Zeitgenossen, die sie rühmten. Tieck schrieb über den Umgang mit ihr: „Nie war ich, den Umgang mit Novalis abgerechnet, so seelenreich wie in ihrer Gegenwart." Wagner widmete ihr die Partitur des Holländer und spendete ihr ein unvergleichliches Lob: Sie sei die erste Frau höherer Art gewesen, mit der ihn das Leben zusammengeführt habe; sie habe für die Musik des Holländer, die nach der rauschenden Musik des Rienzi in Dresden wenig gefiel, volles Verständnis gehabt; sie habe als eine der ersten die Musik von Tannhäuser in ihrer Tiefe erfaßt; sie habe Lohengrin richtig erkannt, nur die hohe amtliche Stellung Lüttichaus, sagt Wagner, habe ihn gehindert, mit ihr häufiger zusammen zu sein.

In das Verhältnis zu ihrem Gatten blicken wir nur wenig hinein. Unzweifelhaft ist, daß das Wesen des Gatten dem ihrigen entgegengesetzt war; unzweifelhaft auch, daß sie geistig bedeutender und feinfühliger war als er. Dahingestellt bleibe Wagners Urteil, daß die Lüttichau, Dresdens geistvollste Frau, leidvoll dahingesiecht sei. Wagners Abneigung gegen Lüttichau mag hier die Linien verschoben haben; doch soviel ist klar, daß Ida in der Ehe einsam war.

Auf der Langen Gasse (Zinzendorfstraße 11) erbaute sich Lüttichau 1835 ein Haus. Es steht noch heute, ein vornehmer, kleiner klassizistischer Bau, der von den Häusern ringsum fast erdrückt wird, gegenüber der Einfahrt zum früheren Palais der Sekundogenitur, ein Zeuge vergangener Tage. Hier gab Lüttichau als Generaldirektor jedes Vierteljahr Abendgesellschaften, hier sammelte sich die höfische und künstlerische Welt Dresdens. Lüttichaus

ganzer Lebenszuschnitt war vornehm; sein Schloß in Ulbersdorf ist noch heute eines der stattlichsten der Gegend; hier verbrachte die Lüttichau die Tage der Krankheit. Seit 1841 bewohnte Lüttichau, um als Chef des Theaters dem Hoflager nahe zu sein, eine Villa in Pillnitz, die ebenfalls noch steht (Lüttichauallee in Pillnitz 1c); eine Maulbeerbaumallee führte damals hinauf; im Mittelsalon hat sich noch der Marmorkamin erhalten; in einem Seitengemach, erzählt Gutzkow, wurde der Vertrag zwischen ihm und Lüttichau verabredet.

Einen tiefen Einschnitt bedeutete es für Ida, daß Tieck 1842 seine Stellung als Dramaturg in Dresden aufgab und nach Berlin übersiedelte. Diese Trennung hat Tieck unendlich geschmerzt. Seine Briefe hallen von Klagen über die Entfernung von Ida wieder. (Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens, Heft 36, von Prof. Fiebiger.) Nur teilweise vermochte Carus der Lüttichau den Verlust Tiecks zu ersetzen. Seit 1839 war Carus ihr Arzt; fast täglich besuchte er sie; in Pillnitz wohnte Carus in einem Landhaus nahe bei ihr (heute Laubegaster Straße 3), und in der Nacht klangen über die schweigenden Gärten die Töne von Idas Flügel zu Carus hinüber. Unter ihren Augen entstanden viele literarische Arbeiten von Carus; er teilte ihr die schwierigsten Kapitel seiner Schriften mit; einige Stellen über unbewußtes Seelenleben, die die Lüttichau niedergeschrieben, nahm er in die zweite Auflage der Psyche hinein. Carus erhielt nach Idas Tod auch die Denkbücher, die uns ihr Bild völlig anschaulich gemacht hätten. Doch die Eifersucht der Tochter von Carus, die dem siebzigjährigen Vater die Freundschaft mit der geistvollen Frau nicht gönnte, hat uns um diese Schätze gebracht; die Denkbücher der Lüttichau sind verbrannt worden. Das wenige, das von ihnen noch vorhanden, ist in dem Lebensbild erhalten, das Elisabet Lemaistre mit viel Zartheit von ihr gezeichnet hat.

Mit tiefem Schmerz hat Carus, ohne ihr helfen zu können, das jahrelange Siechtum seiner Freundin verfolgt. „Mein Dasein", schrieb sie, „ist ein einziges Vibrieren, ein Töneschwingen wie auf einer Äolsharfe; mein ganzes Leben vor Gott ist nur wie ein kranker Hauch." Ihr Ende hat sie lange kommen sehen. „Ein Schreck, ein Zufall, ja ein Gedanke könnte mich töten; ich will mich nicht überleben." Am 1. Februar 1856 erlitt sie einen Schlaganfall. Sie starb, als ein orkanartiger Schneesturm über Dresden hinwegfegte. Carus wurde gerufen, doch konnte er nur ihren Tod feststellen. Ins dumpfe Grabgewölbe der Ulbersdorfer Kirche, wo die Familiengruft der Lüttichaus lag, wollte sie nicht gebracht sein. Ihre letzte Ruhestätte fand sie auf dem Trinitatisfriedhof, wo neben ihr später auch Carus zur ewigen Ruhe gebettet wurde. So ruhen die beiden Vertreter des geistigen Dresden auch im Tode vereint beieinander. Kein Werk von Bedeutung hat Ida von Lüttichau hinterlassen; ihre Briefe sind bis auf wenige Reste verschwunden. Doch ihre Freunde erinnerten sich ihrer; ihr Bild ist dem Nähervertrauten auch heute noch lebendig, denn dem Zarten, sagt Goethe, ist vieles gegönnt.

•

Das literarische Dresden

Prinzessin Amalie

Marie Amalie, Herzogin zu Sachsen, als Lustspieldichterin Amalie Heiter genannt, war eine der seltsamsten Erscheinungen im literarischen Dresden. Sie war 1794 geboren und aufgewachsen im Zeremonienwesen des alten sächsischen Hofes. Sie hatte als Kind niemals zu Fuß über die Straßen Dresdens gehen, nie die Augustusbrücke betreten dürfen; die

strengste Etikette hatte sie vom wirklichen Leben geschieden, sie kannte nichts als den Hofzirkel und das Theater. Lebhaft und rege war ihr Geist; klein war Prinzessin Amalie von Wuchs, aber die Augen waren klug und schön; Ludwig Geyer, der Porträtmaler und Hofschauspieler, der Stiefvater Richard Wagners, hat sie 1817 als Mädchen gemalt; Vogel von Vogelstein hat sie in reiferen Jahren gezeichnet. C. M. von Weber gab ihr Kompositionsunterricht und bezeichnete die Stunden bei ihr als die angenehmsten und geistig angeregtesten. Im Carousselgebäude im Pillnitzer Schloßpark spielte sie in Hofkreisen Komödie; in Dresden mußte sie allabendlich ins Theater gehen. Es war für sie die einzige Gelegenheit, in das Leben der Menschen zu blicken, wenn auch nur von der Hofloge des Theaters aus. Da sah sie die Werke der Klassiker und schrieb selbst gegen 30 Stücke im Jambenstil. Ein Werk von ihr wurde im Hoftheater gegeben, fiel aber durch. König August der Gerechte war gegen die literarische Betätigung der Prinzessin, und so blieben diese Werke im Pult.

So war Amalie etwa 40 Jahre geworden; da kam die Stunde, in der sie ihr eigentliches Talent, fürs Lustspiel, entdeckte. Lüge und Wahrheit, Die Braut aus der Residenz, Der Oheim, Die Fürstenbraut, Der Landwirt, Der Majoratserbe machten die Runde über alle Bühnen Deutschlands. In München wurden 14, in Dresden 24 Stücke von ihr gegeben. Die Einkünfte aus ihren Stücken verwandte sie für wohltätige Zwecke; so schien sie reich, weil sie auf jeden Prunk verzichtete und weil sie anspruchslos, ja fast klösterlich einfach lebte.

Äußerlich betrachtet, spielen alle Stücke von Amalie Heiter in adligen Kreisen; in Wirklichkeit aber atmen sie die bürgerliche Luft der Zeit. Die väterliche Autorität herrscht in ihnen unbedingt vor. Die Stücke haben meist die Voraussetzung, daß eigenwillige Väter oder Vormünder das Schicksal ihrer Kinder und Mündel bestimmen, und daß dadurch Verwicklungen entstehen, die sich in freundlicher und milder Weise lösen. Die Sprache ist flüssig und leicht, nicht ohne feinere Züge, aber breit; Schwung und Größe fehlen, aber aus den Stücken spricht der Takt des Herzens, spricht die Lauterkeit einer weiblichen Seele. In der liebenswürdig reizenden Darstellung von Caroline Bauer und Emil Devrient bildeten die Stücke Amaliens das Entzücken der Dresdner Theaterbesucher; heute fehlt ihnen jede Glaubwürdigkeit.

Als einzige der Töchter des Prinzen Max, ihres Vaters, blieb sie unvermählt; dreimal trug sie als Brautjungfer ihren glücklicheren Schwestern die Hochzeitsschleppe. Nur aus Reflexen läßt sich schließen, daß auch in ihr Dasein Herzenserlebnisse hineingespielt haben. Es gibt in einem ihrer Lustspiele, dem Siegelring, eine nette Stelle. Da sagt eine Person des Stücks, indem sie an die Männer denkt, mit denen sie in Berührung gekommen: „Je nun, man sieht wohl bisweilen um sich her, und da denkt man, das wäre so übel nicht, und wenn das anginge! Aber dann denkt man wieder: 's geht nicht an ... da bringt man sich die Locken in Ordnung und ist so heiter wie zuvor." Und so, wie es die Prinzessin in diesem Lustspiel schildert, so war es auch in ihrem Leben. „Man bringt sich die Locken in Ordnung und ist so heiter wie zuvor ..."

Mit den literarischen Kreisen Dresdens kam Amalie wenig in Berührung; nach 1848 erlosch ihr schriftstellerisches Schaffen. 1851 hatte sie das Unglück, auf dem einen Auge zu erblinden. In stiller Zurückgezogenheit, im Verkehr mit ihren geliebten Büchern lebte sie im Prinzenpalais am Taschenberg, in Pillnitz und in Weesenstein. König Johann, ihr Bruder, der Dantekenner, stand ihr bis zuletzt am nächsten. So verklingt in Harmonie das Leben von Amalie. Sie war, als sie alterte, eine kleine hagere Gestalt geworden, die kranken Augen waren geschützt durch eine blaue Brille, das rauhe Organ nahm wenig für sie ein; aber schon

nach wenigen Augenblicken wünschte man ihre Erscheinung gar nicht anders als sie war. 1862 gab man ihr bestes Stück, Die Fürstenbraut, neu einstudiert mit Pauline Ulrich. Amalie starb 1870 in Pillnitz, just als Kronprinz Albert, der Vertreter einer neuen Zeit, zum Feldzug nach Frankreich aufbrach. 1871 und 1887 lebten ihre Stücke noch einmal auf; still ging Amalie dahin, ohne tiefere Spuren zu hinterlassen.

Nieritz

Nur obenhin gleitet der Blick, wenn man bloß die Oberschicht des Dresdner Lebens, Prinzessin Amalie, Frau von Lüttichau, betrachtet. Erst wenn man den Gestalten auf der Höhe des Lebens das Bild des Armenschullehrers und Volksschriftstellers Gustav Nieritz entgegenstellt, erst dann erkennt man die Enge, die Dürftigkeit, die Selbstgenügsamkeit, das stille Duldertum der Kleinbürger von 1820 bis 1860; erst dann sieht man, wie die Mehrzahl der Menschen damals lebte.

Nieritz, das Urbild des Dresdners nach den napoleonischen Kriegen, wurde 1795 geboren. In den Gassen um den Neustädter Markt, wo sich noch heute die Spuren des Altdresdner Lebens finden, verbrachte Nieritz seine Kindheit. Der Vater, Lehrer an der Armen- oder Polizeischule im Polnischen Brauhaus (heute Körnerstraße 1), bezog jährlich 200 Taler; ein Kanonier und ein früherer Bedienter waren Hilfslehrer; sie erhielten als Entgelt freien Mittagstisch und 4 Taler monatlich. Am liebsten hätte Nieritz studiert, doch der Vater brauchte, um den Schuldienst zu versehen, eine billige Kraft, und so wurde Nieritz Unterlehrer. 170 bis 180 Schüler, Mädchen und Knaben, wurden gleichzeitig in einem einzigen Raum des Polnischen Brauhauses unterrichtet; es waren die Ärmsten der Armen, die sogenannte Polizeibrut. In der einen Abteilung unterrichtete der Vater, in der anderen der Sohn. Dazu kam eine große Schwierigkeit: der Vater wurde mit den Jahren schwerhörig; die Kinder gaben absichtlich die verkehrtesten Antworten; der Sohn wollte einschreiten, der Vater verhinderte es jedoch; noch herrschte unbedingt der Wille des Familienoberhauptes. So durchlebte Nieritz eine wahre Hölle. Bei der Behörde herrschte Hochmut und schlimmster Kastengeist; die Beamten vom Bürgermeister bis zum Ratsdiener und Bettelvogt dünkten sich als unumschränkte Gebieter über die Bürger; die Grobheit, deren sie sich bedienten, war maßlos; Beschwerden dagegen waren aussichtslos; vor den Vorgesetzten oder Höhergestellten erbleichten und erzitterten die Untergebenen; die Lehrer wurden nicht wie Angestellte, sondern wie Knechte behandelt. Finstere Melancholie bemächtigte sich oft des jungen Nieritz; doch wie schwer auch die Lage für ihn war, die Zähigkeit, die Tüchtigkeit, der Fleiß, die Erbteile des obersächsischen Stammes, hielten ihn aufrecht. Fünf Taler monatlich betrugen seine Einnahmen; einmal wurde ihm eine bessere Stelle angeboten; hätte er sie angenommen, so wäre er sorgenfrei geworden; doch aus kindlicher Liebe zum Vater, der den Gehilfen verloren hätte, schlug er das Anerbieten aus. Gealtert, fast taub, bat der Vater endlich um Pensionierung; der Sohn hätte in die Stelle aufrücken müssen, doch um die Kosten der Pensionierung zu ersparen, mußte der Vater trotz seiner Schwerhörigkeit weiter unterrichten; ja, um die Schikane zu vollenden, wurde der Vater, ohne daß der Sohn es wußte, nach 35jähriger Dienstzeit auf vierteljährliche Kündigung gesetzt, um ihn nötigenfalls schnell loswerden zu können. Nieritz war, als er dies hörte, wie versteinert, doch auch dieses Mal fand er sich in das Unvermeidliche, und der Gottesglaube half ihm ...

Durch die Drangsale der Not und des Krieges war Nieritz als Jüngling geschritten; die napoleonische Zeit, die Schlacht bei Dresden, die Dürftigkeit und Enge der Friedenszeit hatte er durchlebt; die Originale, die wunderlichen Gestalten der Kleinstadt, an denen Dresden so reich war, kennengelernt; in die Häuser der Vornehmen war er als Privatlehrer und Klavierspieler gekommen. So war in seinem lebendigen Geist wie in einer Chronik das Leben des biedermeierlichen Dresden verzeichnet; das Weltbild, das er als Volksschriftsteller schaffen sollte, lag vor ihm. 1823 heiratete er; 100 Taler betrug sein festes Einkommen; außerdem erhielt er 50 Taler im Jahr vom Vater. Im Polnischen Brauhaus, wo er geboren war, bezog er seine Wohnung. Eine Stube mit getünchten Wänden war der Raum, den er mit seiner Frau bewohnte und den er durch eine Tapetenwand in zwei Teile teilte. In dem einen Raum standen ein altes Kanapee und einige Möbel; ein Stehpult, wie man es damals zum Schreiben viel benutzte, konnte er nicht kaufen; dafür stellte er ein kleines Holzbänkchen auf eine Kommode; an der Stubenwand hing er einen Drahtleuchter mit einem Talglicht auf, und das Schreibpult des Schriftstellers war fertig. Und auch ein altes Klavier war in dem Zeisignest; der mühselige Ertrag von 1500 Privatstunden hatte ihm den Ankauf ermöglicht.

Um einen Zuschuß zum Lebensunterhalt zu verdienen, malte Nieritz Ansichten von Dresden und Umgegend — eines seiner Bilder befindet sich noch heute im Stadtmuseum — doch sein Maltalent war klein, und so mißlang der Versuch. Der Vater stirbt; Nieritz hofft, Nachfolger des Vaters zu werden. Doch als Nieritz sich um das Ämtchen bewirbt, kommt der allmächtige Minister Graf Einsiedel, ein eifriger Protestant (Stephanist), mit einigen höheren Beamten in die Armenschule, um die Rechtgläubigkeit des Lehrers zu prüfen. Wider alle Billigkeit erhält Nieritz die erledigte Stelle nur auf ein Jahr, „damit er in seiner Aufmerksamkeit erhalten werde", und obendrein kürzte ihm die Behörde sein kleines Gehalt. Wehklagend verbrachte Nieritz, wie er erzählt, acht Monate fast Nacht um Nacht; dann hatte er überwunden; er dankte Gott, verzichtete auf die erhoffte Stelle und blieb Unterlehrer. Er schien es immer bleiben zu müssen, ein anderer Lehrer wurde ihm vorgesetzt.

35 Jahre war er alt, da entdeckte er sein Erzählertalent. Rastlos quollen die Erzählungen aus seiner Feder hervor, und so gering er auch bezahlt wurde, er vermochte mit dem, was er erspart und erhungert hatte, sich auf dem „Sand" in Neustadt, einem damals gering geachteten Teil von Neustadt, ein kleines Stück Feld zu erwerben. Hier gräbt er, hier pflanzt er, hier schafft er sich ein Erdenparadies, hier erbaut er sich ein Schneckenhäuschen (heute Antonstraße 6). Drei Fenster ist es breit, es hat nur ein Erdgeschoß und ein Dachstübchen. Jedem, der es sieht, wird die Wesensart von Nieritz, seine Bescheidenheit, sein Glück, seine Zeisigexistenz klar. Hier lebt er in dem kleinen Häuschen mit seiner Familie — in dem Dachstübchen wohnt seine Mutter — hier trägt seine Frau eine Schüssel selbsterbauter Kartoffeln auf den Tisch; hier sammeln sich die Kinder jubelnd um das Lieblingsgericht, hier schmausen sie wie die Könige, hier erklingt unter den Händen von Nieritz das alte Pianoforte, hier tauscht er mit keinem Minister und mochte der auch noch so mächtig sein ...

Nieritz war kein Dichter in höherem Sinne; seinen Erzählungen fehlt die Lyrik; seiner Darstellung fehlt das Temperament; seinen Schilderungen mangelt ein höheres Niveau. Zu literarischen Kreisen, zu Tieck, Tiedge, Carus, Gutzkow hatte er keine Beziehung; Wagner sah er nur ein einziges Mal; dessen Kunst lehnte er ab; ins Theater kam er wohl, doch blieb er ohne tiefere Beziehungen zur Bühne. Er war ganz und gar der Typus des Kleinbürger-

tums seiner Zeit; liebenswert und tüchtig, doch ohne höhere Geistigkeit. Seine Schriften sind heute überlebt; bedeutsam ist nur seine Selbstbiographie, sein letztes, sein bestes, sein freimütigstes Buch, das ein unübertreffliches Bild von Dresdens Zuständen gibt.

Allmählich rang sich Nieritz empor; nach langer Wartezeit wurde er Direktor einer Bezirksschule. Nach 40 Jahren Gesamttätigkeit wird er pensioniert; doch da er ein Schneckenhäuschen und ein Gärtchen besitzt, da er ein Schriftsteller ist, erhält er nur zwei Fünftel seines Gehalts als Pension. Die Jahre vergehen, Nieritz ist ein Achtzigjähriger, da bittet er die Behörde um Erhöhung seiner Pension, da es ja nicht mehr lange dauern könne, und diesmal wird seine Bitte erhört; auch Ehren kommen: ein Festessen, ein silberner Pokal, ein kleiner Orden, die üblichen Alterserscheinungen ... 1876 stirbt Nieritz. Ein Neustädter war er sein Leben lang. Die Glocken vom Turm der Dreikönigskirche läuten bei seinem Begräbnis; die Nieritzstraße ist ihm zu Ehren genannt; ein Denkmal mit Kindergestalten steht auf der Theresienstraße.

Gräfin Hahn-Hahn

In die bürgerlich stille Welt Dresdens trat 1845 Gräfin Hahn-Hahn, die erste Emanzipierte, die in Dresden gelebt hat. In Abstammung, Lebenshaltung und Schaffen war sie das gerade Gegenteil von Nieritz; nur mit den oberen Kreisen der Gesellschaft kam sie in Berührung, aber in der Kulturgeschichte Dresdens darf ihr Bild nicht fehlen. 1805 war Ida Gräfin Hahn im Land der Obotriten geboren; der stolzeste, der hochmütigste Adel Deutschlands lebte hier; ihr Vater Carl Hahn war Landesmarschall von Mecklenburg, hatte 100 Rittergüter besessen, war aber wegen Verschwendung und Theaterleidenschaft unter Kuratel gekommen, Direktor einer wandernden Schauspieltruppe geworden und schließlich zum Gespött der Welt als „Theatergraf" in Dürftigkeit 1858 gestorben. Mit 21 Jahren hatte Gräfin Ida einen Verwandten, Grafen Friedrich Hahn, geheiratet; von da an nannte sie sich Gräfin Hahn-Hahn. Ihr Gatte war rücksichtslos und ungebildet; Ida war geistig hochbedeutend; von ihm wurde sie geschieden. In Dresden, wie sie schreibt, zwischen Himmel und Erde, das heißt, auf der alten Augustusbrücke, hatte sie den Mann kennengelernt, der der Richtstern ihres Lebens wurde, den Freiherrn Adolph von Bystram. Bystram, der Erkorene ihres Herzens, war ein kurländischer Edelmann, dreizehn Jahre älter als sie; eine blendende Erscheinung, ein vollendeter Kavalier. Die gleichen aristokratischen Neigungen verbanden ihn mit der Gräfin. „Meine Seele blühte auf unter seinem Lächeln", schrieb sie, „die Welt schlug für mich ihr Auge erst auf, als ich in das seine schaute." Unabhängig und frei, gingen Bystram und die Gräfin auf Reisen nach Frankreich, Italien, Spanien, Schweden und dem Orient, eine Ruhelosigkeit erfaßte sie; Reisen und Schreiben — Schreiben und Reisen wurde das Gesetz, nach dem die Gräfin lebte. Für die Gesellschaft, in der sie verkehrte, war es eine Kühnheit ohnegleichen. „Ich habe mich mit Bystram auf eine Klippe gestellt", sagte sie, „ich habe die Gesellschaft verlassen und sie hat mich verlassen. Da habe ich mir vorgenommen, sie wieder zu gewinnen, und es ist mir gelungen ..."

Das geschah durch ihre Romane; 1839 hatte sie zu schreiben begonnen; der Roman: Der Rechte hatte Aufmerksamkeit erregt; andere waren gefolgt; 1841 gewann sie mit dem Roman: Gräfin Faustine die beherrschende Stellung im Schrifttum; bald war sie die gelesenste Schriftstellerin in Deutschland. Um Gräfinnen und Baronessen gruppierte sich die Handlung ihrer Romane, bürgerliche Männer kamen nur vor, wenn sie romantische Ge-

stalten waren; um Liebe drehte sich alles und um die Darstellung adliger Männer und Frauen und ihrer Lebensgewohnheiten. Zwei Typen von Frauengestalten zeigte die Gräfin mit Vorliebe: die Unverstandene und die Emanzipierte. Mit ihrer Darstellung traf sie den Nerv ihrer Zeit; bald gab es Unverstandene und Emanzipierte ohne Zahl. „Jedes alternde Mädchen, jede Frau, deren Porzellanmalerei, deren Klavierklimpern dem Mann keine Offenbarung dünkte, steifte sich zur Unverstandenen auf." In Gräfin Faustine hatte die Gräfin sich selbst, Bystram als Baron von Andlau deutlich genug geschildert; um den letzten Zweifel zu beseitigen, hatte Bystram in einer Vorrede sich zu den Anschauungen der Gräfin bekannt. Was man auch gegen die Gräfin vorbringen mochte, eines mußte man ihr zugestehen: ihre Persönlichkeit war aus einem Guß; alles ging bei ihr mit Animo ... „Ich bin ein Mensch, der sein eigenstes innerlichstes Sein auslebt." Das sagte sie nicht bloß, danach lebte sie auch.

1845 übersiedelte sie mit Bystram nach Dresden. Ihr Kommen erregte ungeheures Aufsehen. Alles drängte sich, sie zu sehen. Sie war eine schlanke aristokratische Erscheinung. Die Hände und Füße waren lang und schmal; in all ihren Romanen verherrlichte sie lange, schmale Füße; das eine Auge hatte sie durch eine Operation verloren; blonde Locken deckten, kunstvoll geordnet, das erloschene Auge; doch das erhaltene blitzte hell und geistvoll. Dresden war von ihr wie berauscht; vom Expeditioner bis zum Geheimrat, vom Nähmädchen bis zur Hofdame schwärmte alles für sie. Ihre ganze Art widersprach der Dresdner Gewohnheit; unbekümmert um das Urteil der Welt hatte sie sich mit dem Mann, den sie liebte, in Gewissensehe verbunden; mit ihm lebte sie, mit ihm machte sie Spaziergänge. Und das erlebte man in Dresden, wo gutbürgerliche Mädchen ohne Begleitung überhaupt nicht ausgehen durften oder höchstens zur Schneiderin und Putzmacherin! Wie ein Wunder staunte man die Gräfin und ihre Lebensführung an. Jedem guten Herkommen widersprach diese Art zu leben; doch kühle aristokratische Gemessenheit umgab die Gräfin; keine Spur von Verletzung strengster Etikette war in ihrer Umgebung zu finden. Frei bewegte sich an ihrem Teetisch die Unterhaltung, alles durfte in geistvoller Konversation berührt werden; nur der Vater, der Theatergraf, nicht; der Hochmut ihrer Kaste erfüllte die Gräfin. In der Dresdner Gesellschaft wurde sie zuvorkommend empfangen; sie verkehrte mit Frau von Lüttichau, Carus, Vogel von Vogelstein, mit den adligen Kreisen, mit Gutzkow und dem Major Serre; auch Wagner kam mit ihr in Berührung. Am Hof hätte man sie gern empfangen, doch die Gewissensehe mit Bystram war ihr hinderlich. Die Gräfin wohnte in einem Doppelhaus an der Promenade (heute Ringstraße 26). Vor dem Haus befand sich damals ein Vorgarten mit einer Fontäne; das Wasser schleuderte eine goldene Kugel bald in die Höhe, bald zog es sie wieder herab, ein Spiel biedermeierlicher Art; ein Balkon war am Haus; da konnte man bei anbrechender Dämmerung im Sommer die Gräfin auf- und abgehen sehen, unbekümmert, ob man sie von der Promenade beobachtete.

1847 traf sie ein unerwarteter Angriff. In diesem Jahr erschien ein satirischer Roman: „Diogena, Roman von Iduna Gräfin H. H.", eine zielbewußte Verspottung der Gräfin und ihrer schriftstellerischen Eigenart. Die Satire traf. Verfasserin war Fanny Lewald, die sonst nicht zu erwähnen wäre. Die Eifersucht des Weibes hatte die Schwächen der Gräfin durchschaut: die Verherrlichung der nichtstuerischen Existenzen — die Unwahrheit der psychologischen Schilderung — die blinde Überschätzung der Liebe — das Übermaß von Fremdworten — die lächerliche Art, wie die Kleidung beschrieben wurde. Die Schreibart der Gräfin wurde satirisch nachgeahmt. Hier eine Probe der Schilderung: „Mein Antlitz", sagt

Diogena, „sah wie ein klarer weißer Musselin aus, den man mit dem zartesten rosenroten Musselin gefüttert hatte; wie leichte blauseidene Blattschnürchen liefen die Adern darunter hin..." Und eine Probe des karikierten Gesprächstils: „Du weinst, Madonna?" fragt Anatol seine Geliebte. „Ich kann Dich nicht täuschen", erwiderte Diogena, „ich liebe Dich nicht mehr. Du bist brillant, Du bist sublim, Du bist indossible, Du bist foudroyant, aber ich liebe Dich nicht mehr... Fühle es, mein Herz klopft ruhig und still... Mir fehlt die bewegende Kraft für meine Existenz, ich schlafe ein vor Unmöglichkeit, Dich zu lieben..."

1849, vor dem Ausbruch der Revolution, ging die Gräfin nach Berlin. Vorher hatte sie die gesamte Korrespondenz, die sie in 22 Jahren mit Bystram geführt, verbrannt. „Die Zeit, die nach uns kommt, soll nichts von uns wissen." Es war eine Vorahnung dessen was kommen sollte. Bald nach der Abreise der Gräfin erkrankte Bystram in Dresden; die Angst trieb die Gräfin nach Dresden zurück; zu ihrem Entsetzen fand sie den Freund im Sterben. Drei Tage später verschied Bystram. Auf dem Trinitatisfriedhof bettete sie den Freund zur Ruhe. Auf dem Mittelgang vom ersten Haupteingang rechts war das neunte Grab seine Ruhestätte. Ein großer Granitstein deckte die Gruft; die Inschrift des Grabsteins lautete: „Ich schlafe, aber mein Herz ist wach" (Hohes Lied 5, 2). Die Gräfin verließ Dresden und kehrte nicht wieder hierher zurück. Das Grab ist heute verschwunden.

Das Leben der „ersten Emanzipierten" sei mit wenigen Strichen zu Ende gebracht. Mit dem Tode Bystrams hatte die Gräfin den Halt verloren. In der Silvesternacht des Jahres 1849 faßte sie den Entschluß, zur katholischen Kirche überzutreten. Sie schrieb dem Fürstbischof von Breslau von ihrer Absicht, überzutreten. Der Fürstbischof wies sie an Ketteler, einen jungen feurigen Priester, später Bischof von Mainz. Ketteler bekehrte sie, und in einer öffentlichen Erklärung widerrief sie all ihre Schriften. Ungeheuer war das Aufsehen, das dieser Schritt erregte; in den Zeitungen tobte der Kampf, und Spottverse wurden auf die Gräfin gedichtet, die sie lächerlich machten.

An dem Ernst ihrer Bekehrung war nicht zu zweifeln. Nur ins Extrem schlug ihre Überzeugung um: hatte sie früher Götzendienst mit der Liebe getrieben, so war ihr jetzt alles Weltliche zuwider. In Mainz stiftete sie mit dem Geld, das sie als Schriftstellerin erworben, ein Kloster „Zum guten Hirten". Sie wurde zwar nicht selbst Nonne, doch lebte sie als Klosterfrau in einem kleinen Stübchen des von ihr gestifteten Gebäudes. Die Einschränkung fiel ihr, der Verwöhnten, schwer, und kein Zweifel, sie hat den Aufenthalt im Kloster bisweilen bereut ... Der Liebe starb sie ab. Caroline Bauer überliefert von ihr aus den Tagen nach der Bekehrung das Wort: „Ob ich mit einem Mann spreche, ob mit einem Starmatz, das ist mir einerlei." Sie schrieb bis zuletzt zahlreiche Romane in katholischem Sinn, etwa dreißig Bände. In Andachtsübungen war sie unermüdlich. Ein Augenzeuge sah sie bei einer Fronleichnamsprozession in den Straßen von Mainz und berichtet darüber. „Unmittelbar vor dem Bischof mit der Monstranz ging, rückwärts schreitend, das Gesicht der Monstranz zugekehrt, eine alte Frau, in den Händen einen Rosenkranz; das geistliche Gewand war etwas hochgeschürzt, so daß man die kleinen Füße sah, auf die sie stolz war." ... Böse Zungen behaupteten, ein Streifen Weltlichkeit habe die Gräfin nicht verlassen, auch als sie der Welt entsagt hatte. In ihren letzten Jahren erblindete sie vollständig.

1880 starb sie. Briefe und Tagebücher, die sie hinterlassen, wurden verbrannt; Aristokratin bis zuletzt, haßte sie Nachlaßveröffentlichungen; nur der Briefwechsel, den sie mit der

verwitweten Königin Marie von Sachsen geführt, hat sich im Hausarchiv der Grafen Hahn erhalten.

Karl Gutzkow

1847 machte Lüttichau den Schriftsteller und Dramatiker Karl Gutzkow zum Dramaturgen des Hoftheaters. Es war die große Zeit der Dramaturgen: Mosen in Oldenburg, Gall in Stuttgart, Prutz in Hannover, Laube in Wien, wirkten in jenen Jahren fast gleichzeitig am deutschen Theater. In Dresden lagen besondere Gründe vor, einen Dramaturgen zu berufen. Nach Eduards Rücktritt war ein Rückgang des Schauspiels nicht zu verkennen; dazu hatte das Jahr 1846 dem Hoftheater einen Fehlbetrag von 17000 Taler gebracht. Lüttichau fühlte, daß eine geistige Macht in das Schauspiel wieder einströmen mußte und so wurde das Amt des Dramaturgen wieder erneuert.

Zwei Männer standen zur Wahl: Laube und Gutzkow. Daß Laube wegfiel, war ein Verlust. Laubes Tätigkeit hätte das Dresdner Theater zu einer erhöhten Bedeutung gebracht; die Theatergeschichte Dresdens hätte einen ganz anderen Lauf genommen. Doch die maßgebenden Schauspieler, voran Emil und Maria Bayer, waren gegen Laube, dessen Energie man kannte, und so wurde Gutzkow, der verträglicher schien, zum Dramaturgen ernannt.

Willkommen war Gutzkow in Dresden nicht; darüber durfte er sich keinem Zweifel hingeben. Schon als Preuße — 1811 war Gutzkow in Berlin geboren — war Gutzkow nicht beliebt; zudem war er als früherer Jungdeutscher dem Hofe verdächtig; nur widerstrebend hatte der König in die Berufung Gutzkows gewilligt. Doch zweierlei kam Gutzkow zustatten: die persönliche Freundschaft mit Emil Devrient, dem wichtigsten Darsteller Dresdens, und der Ruhm, der Gutzkow als Dramatiker umstrahlte. Nie ist in Dresden ein Dramaturg angestellt worden, der als Dramatiker so viele Erfolge aufzuweisen hatte wie er. Richard Savage, Werner, Ein weißes Blatt, Zopf und Schwert, Das Urbild des Tartuffe hatten in Dresden großen Erfolg gehabt. Die dramatische Kraft Gutzkows schien Bürgschaft zu geben, daß er auch weiterhin erfolgreich sein werde. Dazu war Gutzkow eine Persönlichkeit von sprühendem Geist; in den gesellschaftlichen Kreisen wurde er freundlich aufgenommen. In Lüttichaus Salon lernte er die Gräfin Hahn-Hahn kennen; der Verkehr mit den Hofkreisen war ihm neu und schmeichelte ihm; ein buntes Gesellschaftstreiben umgab ihn.

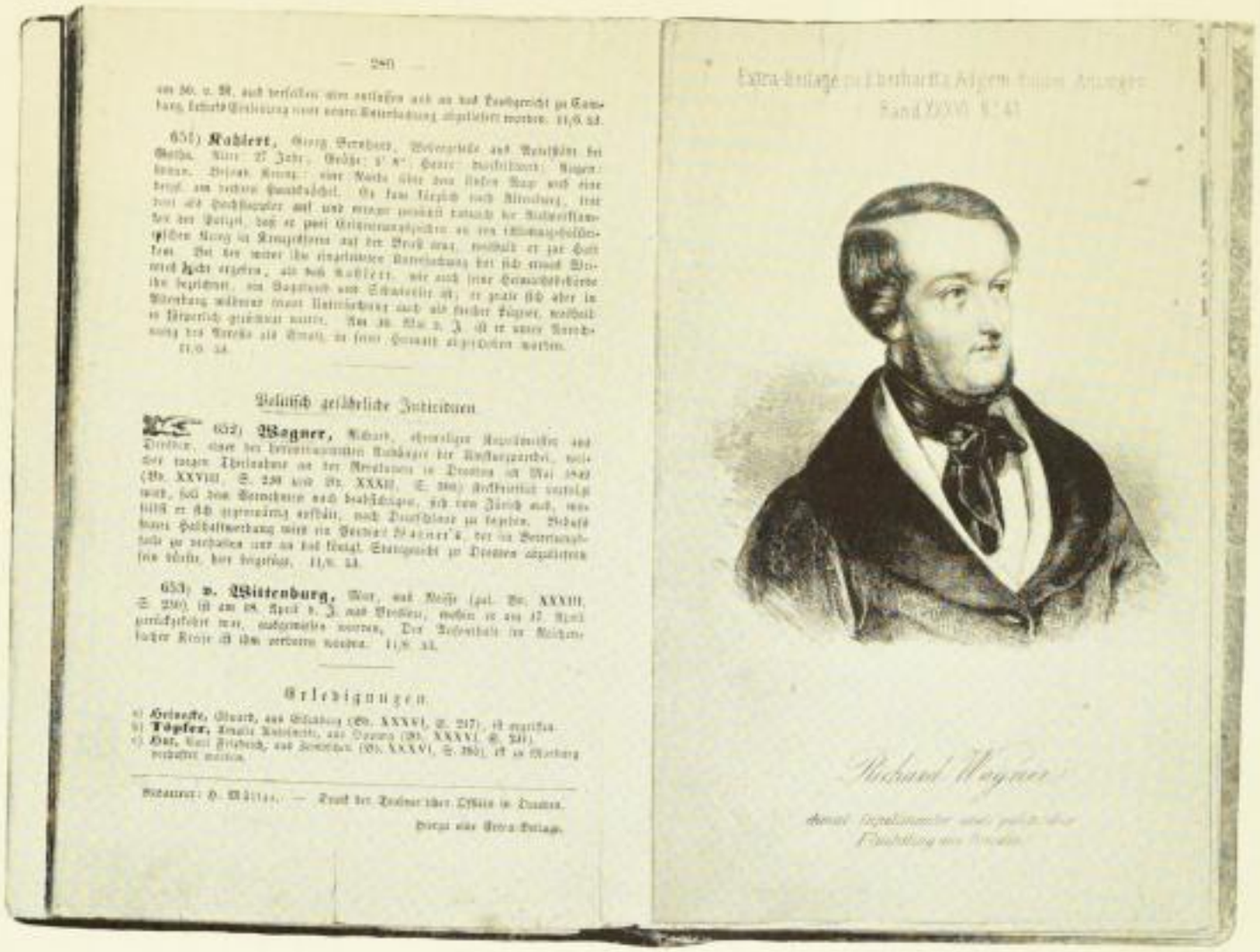
Wenige Wochen, ehe Gutzkow sein Amt antrat, erlebte sein Schauspiel Uriel Acosta in Dresden seine Uraufführung (Dezember 1846). Heute können wir die Erregung kaum verstehen, die dieses Stück verursachte; in das geistige Leben Dresdens sehen wir hinein, wenn wir die Geschichte dieser Aufführung verfolgen. Den Uriel gab Emil; er spielte einen „schrecklich koketten Uriel in wunderbaren Gewändern", aber er war nun einmal der Abgott der Dresdner. Eine Szene entschied den Erfolg. Maria Bayer gab die weibliche Hauptrolle. In der Szene, in der Uriel von den Priestern verflucht wird, eilte sie von der einen Seite der Bühne auf die andere und sprach die Worte, deren Ausdruck und Empfindung sie berühmt gemacht haben: „Er wird geliebt, glaubt besseren Propheten"; bei dieser Stelle bebte das Haus vor Erregung. Dichter und Darsteller wurden begeistert gerufen; nicht glänzender hätte der neue Dramaturg eingeführt werden können. Am dritten Abend nach der Uraufführung sollte eine große Gesellschaft zu Ehren des Dichters stattfinden. Emil war da; die schöne Maria Bayer saß, von Bewunderern umgeben, in prachtvoller Toilette auf einem Diwan und sah in der Richtung der Tür, um dem Dichter entgegenzugehen. Endlich kam

Gutzkow — er hatte, wie Ironiker sagten, ein Gesicht wie eine Spitzmaus — die Augen nach seiner Gewohnheit halb geschlossen; er ging langsamen Schrittes, war tief verstimmt und hielt den Kopf gesenkt wie Hamlet. Gutzkow hatte erfahren, daß wenig Hoffnung bestehe, eine weitere Aufführung in Dresden zu erleben. Der König hatte nach der Aufführung an Lüttichau geschrieben, er werde ihm künftig einen Zensor setzen, wenn Stücke „so aufregender Art wie die Karlsschüler und Uriel" im Hoftheater gegeben würden.

Gutzkow, rasch entschlossen, reichte daraufhin seine Entlassung als Dramaturg ein, noch ehe er die Stellung angetreten hatte. „Wenn ich so begrüßt werde, kann ich beim Personal kein Vertrauen finden." Sein Verhalten machte Eindruck; Prinz Johann, der Bruder des Königs, bekam den Auftrag, das Stück einzurichten. Noch ist das Regiebuch mit seinen dicken Strichen vorhanden. Nach diesen Änderungen durfte das Stück gegeben werden, und Gutzkow trat seine Stellung an (1. Januar 1847).

Fleißig und eifrig war er, doch bedeutend war Gutzkow als Dramaturg nicht. Goethes Iphigenie war das erste Stück, das er inszenierte; Romeo (in willkürlicher Bearbeitung) das zweite; Coriolan das dritte (ebenfalls in höchst willkürlicher Bearbeitung); es war Gutzkows größter Erfolg als Regisseur; besonders die Massenszenen gefielen; Shakespeares König Johann war das vierte Werk, das er in Szene setzte. Doch Mißhelligkeiten aller Art kamen; die Schauspieler wurden erbittert, weil Gutzkow, der Dramaturg, über sie nach auswärts schrieb, allerdings, ohne seinen Namen zu nennen; die Flitterwochen des Engagements verrauschten, schon räsonierte man lebhaft über den neuen Dramaturgen. Heinrich Laube, der frühere Konkurrent Gutzkows, schrieb: „Wie sie über den Gutzkow schimpfen, das ist noch gar nicht vorgekommen; es ist geradezu ein Schrei." 1848 kam ein neues Stück von Gutzkow, Wullenweber, auf die Bühne; das Stück war bedeutend, doch durch zuviel Verwandlungen zerrissen; nur mit Mühe wurde es dreimal gegeben. Schon begann die Dämmerung seines Glücks; von seinen Premieren wich der Erfolg. In sturmbewegter Zeit nahm Gutzkow 1848 Urlaub und ging nach Berlin. Durch eine Rede bei einer Volksversammlung vor dem Schloß in Berlin machte sich Gutzkow beim sächsischen Hof mißliebig; Gutzkows Abgang wurde wohl schon damals ins Auge gefaßt. 1849 kam ein neues Stück Gutzkows, das Volksschauspiel Liesli in Dresden auf die Bühne; das Publikum lehnte es ab, trotz der Glanzleistung der Bayer; ein empfindlicher Schlag; Gutzkows beherrschende Stellung als Dramatiker erlitt eine neue Einbuße. Am 3. Mai 1849 wurde das Hoftheater wegen der Revolutions-Unruhen geschlossen. Die Kündigungsklausel trat in Kraft; alle Theaterkontrakte, mit Ausnahme der lebenslänglichen von Emil und Eduard Devrient, wurden aufgelöst. Die Gefahr ging vorüber; die Gagen wurden zwar gekürzt, die Kontrakte aber erneuert; Gutzkows Vertrag war einer der wenigen, die man nicht verlängerte . . . Die Tätigkeit Gutzkows war zu Ende . . . Sie hatte nur zwei Jahre vier Monate gedauert. Gutzkows dramaturgische Tätigkeit — das ist das Ergebnis — war nur eine Episode, in der Gesamtheit seines Lebens ohne Bedeutung. An Streben hat es Gutzkow als Dramaturg nicht fehlen lassen: 48 Ur- und Neuaufführungen, 36 Neueinstudierungen in so kurzer Zeit sprechen für sich selbst, auch wenn man bedenkt, daß damals die Neueinstudierungen meist nur oberflächlich genommen wurden; neue Impulse hatte er dem Theater nicht gegeben.

Gutzkow war froh, als er die Entlassung in Händen hatte. Auf Lüttichaus Wunsch leitete er noch die Feier von Goethes hundertstem Geburtstag in Dresden. Am 27. August 1849 wurde Tasso mit Emil gegeben; am 28. ein zweiaktiges Bruchstück aus Faust II. Teil: Der



— 280 —

am 30. v. M. auch verhaftet und entlassen und an das Landgericht zu Camburg, behufs Einleitung einer neuen Untersuchung abgeliefert worden. U.S. M.

651) **Kahlert,** Georg Bernhard, Webergeselle aus Neustadt bei Gotha. Alter: 27 Jahre; Größe: 5' 8"; Haare: dunkelblond; Augenbrauen: dunkelblond; Kinn: eine Narbe über dem linken Auge und eine desgl. am rechten Handgelenk. Er kam kürzlich nach Altenburg, trat hier als Hochstapler auf und erregte gegenwärtig durch der Aufsehen-Sache der Verdacht, daß er gegen Erpressungsversuche an den Altenburg-Gothaischen Kreis in Kriegsform auf der Brust trug, weshalb er jetzt Haft hat. Bei der unter ihn eingeleiteten Untersuchung hat sich einige Wichtigkeit ergeben, als noch Kahlert, wie auch seine Komplicen-Gefährten behaupten, ein Begleiter und Schutzmann ist, er prahlt sich aber in Altenburg während einer Unterredung auch als Hochstapler, weshalb er Verdacht gefunden wurde. Am 30. Mai d. J. ist er unter Verdachtung des Betrugs als Dieb, an seine Heimath abgeliefert worden. U.S. M.

Politisch zeitbürliche Inkriminaten

652) **Wagner,** Richard, ehemaliger Kapellmeister aus Dresden, einer der hervorragendsten Anhänger der Revolutionspartei, welcher lebhaft Theilnehmer an der Revolution in Dresden im Mai 1849 (Bd. XXVIII, S. 230 und Bd. XXXII, S. 280) stattfindet, weshalb, daß dem Gerichtsamte auch bekanntgegeben, sich von Zürich aus, wohin er sich zeitweilig verfügt, nach Deutschland zu begeben. Behufs seiner Haftentwerfung wird an Herrn Wagner's, der in Beurtheilung zu verhalten und an das Königl. Stadtgericht zu Dresden abzuliefern sein dürfte, hier beigefügt. U.S. M.

653) **v. Wittenburg,** Max, aus Neiße (gel. Bd. XXXIII, S. 290) ist am 18. April d. J. aus Breslau, wohin er am 17. April zurückgekehrt war, entwichen und, Der Aufenthalt des Rückkehrlicher Kreise ist ihm verboten worden. U.S. M.

Erledigungen.

a) **Heinecke,** Eduard, aus Gilsdorf (Bd. XXXVI, S. 217), ist eingeliefert.
b) **Töpfer,** Johann Bernhard, aus Dresden (Bd. XXXVI, S. 241).
c) **Hot,** Karl Friedrich, aus Sonneberg (Bd. XXXVI, S. 186), ist in Altenburg verhaftet worden.

Redacteur: H. Müller. — Druck der Teubner'schen Offizin in Dresden.

Hierzu eine Extra-Beilage.

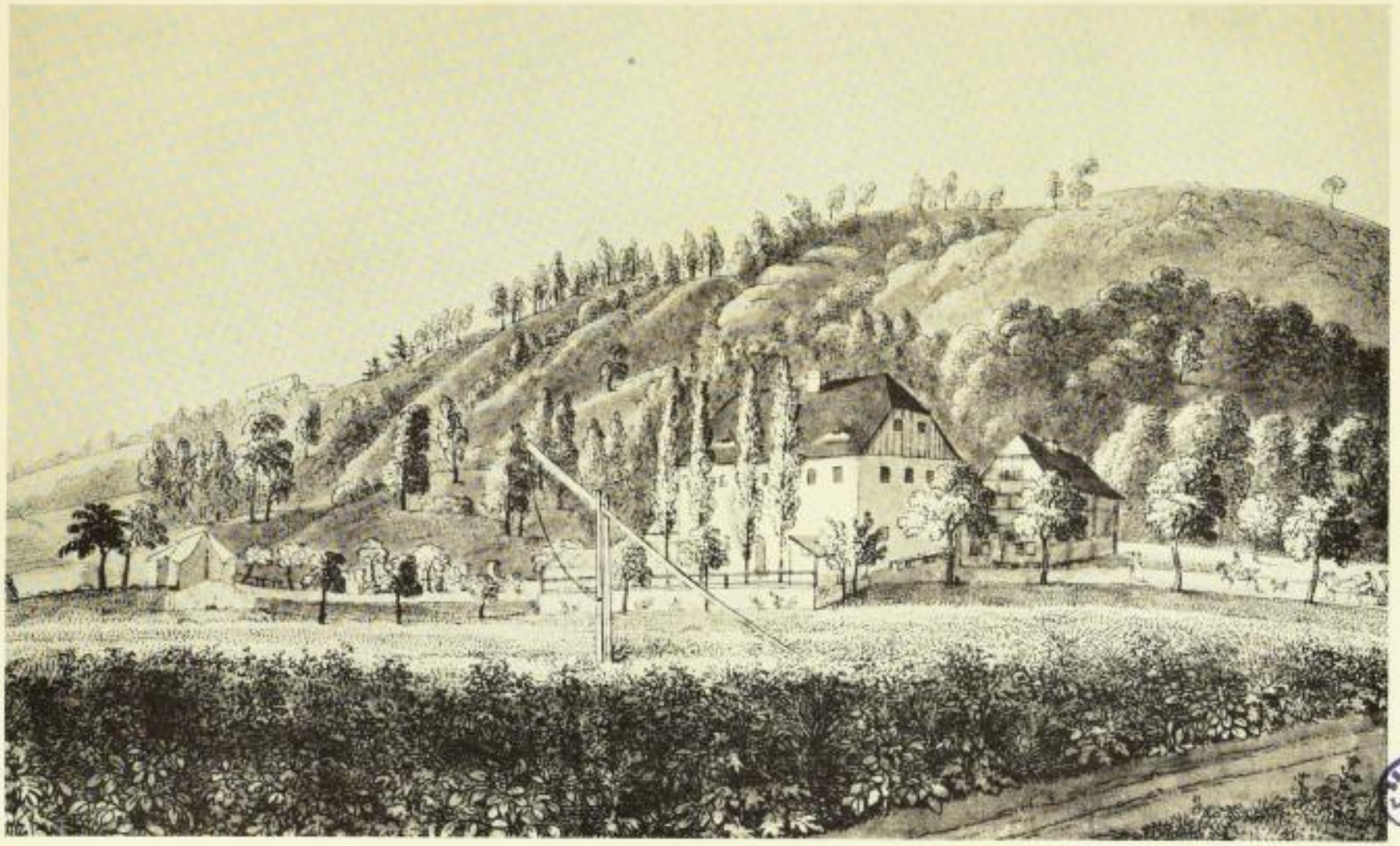
Extra-Beilage zu Eichhardt's Allgem. Polizei-Anzeiger. Band XXXVI. N° 41.

Richard Wagner

dessen ehemaliger und politischer Aufenthalt unbekannt

Nach dem Allgemeinen Polizei-Anzeiger im Landeskriminalamt Dresden

Der Steckbrief gegen Richard Wagner



Nach einem kolorierten Stich im Stadtmuseum Dresden

G. Stamm, Der Gasthof zum Steiger im Plauenschen Grunde, von dem aus Richard Wagner die Flucht gelang

Raub der Helena mit der Musik von Reißiger; Maria Bayer gab die Helena. Die Bühneneinrichtung war, wie bei Gutzkow die Regel, höchst willkürlich, aber dadurch bedeutsam, daß hier Faust II. als Bruchstück zum ersten Mal auf die Bühne kam. Bei einer späteren Vorstellung blieb Liedtke, der Darsteller des Faust, auf seiner Luftfahrt aus den Armen der Helena im Tauwerk hängen und fing an, mit den Schnürbodenarbeitern um sein Leben zu zetern. Seitdem war eine Wiederholung unmöglich. Am dritten Tag der Goethefeier wurde Gutzkows Gelegenheitsstück: Der Königsleutnant gegeben; an sich ein wertloses Werk; doch durch die Rolle des Grafen Thorane, eine Effektrolle für Charakterspieler, blieb das veraltete Stück von allen Werken Gutzkows am längsten am Leben.

Groß und gewaltig erhob sich Gutzkow nach der Entlassung als erzählender Schriftsteller. Diejenigen irrten, die glaubten, mit der Entlassung als Dramaturg sei Gutzkows Bedeutung für das geistige Leben Dresdens geschwunden; im Gegenteil, erst jetzt kam er auf seine Höhe. Mit namenlosem Fleiß schrieb er in Jahresfrist (1849/50) den vielbewunderten neunbändigen Roman: Die Ritter vom Geiste, die Zusammenfassung seiner inneren und äußeren Erlebnisse während der letzten zwanzig Jahre. Wird das Werk heute auch nicht mehr gelesen — ohne Kommentar ist es für heutige Leser unverständlich —, so lebt es doch in der Geistesgeschichte Deutschlands für immer fort. Und Gutzkows Produktion steigerte sich noch in dem Roman: Der Zauberer von Rom, einem großen epischen Gemälde, das den Kampf der modernen Freidenker mit dem Papst, dem „Zauberer von Rom", schildert.

Das dramatische Schaffen Gutzkows setzte nach 1850 aus; seine dramatische Kraft war erschöpft, wenn auch noch einzelne Bühnenwerke von ihm erschienen.

Auf dem Dippoldiswaldaer Platz hatte er anfangs gewohnt, in den Sturmjahren auf der Johannisgasse, gegenüber dem heutigen Rathaus, später auf der stillen Lindengasse; hier waren in einem heute verschwundenen Haus die Ritter vom Geist entstanden; zuletzt wohnte er auf der Prager Straße, die damals vornehme Wohngegend war. Die fünfzehn Jahre, die Gutzkow insgesamt in Dresden verbrachte, waren vergleichsweise die glücklichsten seines Lebens. Fünfzehn Stücke sind von ihm über die Dresdner Bühne gegangen. Trotz dieser Tätigkeit und trotz der späteren Einführung der Tantieme waren Gutzkows Einnahmen gering. Mühsam mußte er sich mit der Feder seinen Unterhalt verdienen.

Im Jahr 1861 ging Gutzkow als Generalsekretär der deutschen Schillerstiftung nach Weimar. Schon war er nervös belastet; von unsichtbaren Feinden glaubte er sich verfolgt; 1865, in einem Zustand seelischer Überreizung, unternahm er einen Selbstmordversuch. Er wurde gerettet, doch seine Kraft war gebrochen; 1878 erstickte er bei einem Zimmerbrand.

Welch ein Leben, welch ein Schaffen und welch ein Ende! In 67 Jahren hat Gutzkow so viel veröffentlicht wie Goethe in 80; Hunderttausende von Briefen, sagt Rudolf Göhler, der viel über ihn geschrieben, sind von Gutzkow erhalten. In Dresden wurde auf dem Georgplatz eine Bronzebüste Gutzkows errichtet; ganze 300 Mark gab das Hoftheater dazu; Tausende von Mark hatte es früher mit seinen Stücken verdient ...

Überblickt man Gutzkows Schaffen, so muß man sagen: seine Dramen sind von der Bühne verschwunden; seine Romane werden nicht mehr gelesen; kein Lied lebt von ihm fort; keine Biographie, die seiner würdig wäre, erhält sein Andenken; ja — schmerzlich zu sagen — kein menschlicher Zug verklärt in der Erinnerung seine Erscheinung; wie aus Abendnebeln grüßt uns sein verblassendes Bild, und melancholisch gedenkt man daran, daß der Wahlspruch dieses Mannes einst gelautet: Mon métier est vivre...

Gottfried Semper, der Erbauer des Hoftheaters

1803 war Gottfried Semper in Hamburg geboren; 1834 erhielt er einen Ruf nach Dresden an die Bauschule. Ursprünglich sollte Schinkel nach Dresden kommen, doch dieser lehnte ab und empfahl Semper; wäre Schinkel, der Meister des klassischen Stils, nach Dresden gekommen, so stünde wohl ein anderes, ein klassizistisches Dresden vor uns. Semper aber brachte die italienische Renaissance, die mit ihren blühenden Formen dem baulichen Charakter der Stadt unstreitig besser entsprach als die Antike, nach Dresden.

Drei große Bauvorhaben riefen 1839 nach Vollendung: ein neues Hoftheater — eine neue Gemäldegalerie — ein neues Orangeriegebäude. Vor Sempers Geist stand eine große Vision: er wollte alle drei Gebäude mit dem damals noch offenen Zwinger vereinigen; ein „Forum des Geistes" sollte Zwinger, Museum und Theater vereinigen; der Zwingerhof sollte ein historischer Ehrenhof Sachsens mit Springbrunnen und Statuen werden; die Königsstatue Friedrich Augusts des Gerechten von Rietschel sollte nur den Mittelpunkt bilden. Wohl war König Friedrich August II. für den Plan eingenommen; wohl trat Prinz Johann, der Kunstprinz, für den Forumsgedanken ein; ein Platz wäre geschaffen worden, der vielleicht verkehrstechnisch mangelhaft gewesen wäre, doch nördlich der Alpen seinesgleichen nicht gehabt hätte. Aber Eifersucht und Ängstlichkeit hinderten die Ausführung; von den großen Gebäuden des Forumplanes wurde zunächst nur das Hoftheater aufgeführt.

Hätte Semper auch nichts anderes geschaffen als das erste köstliche Hoftheater, sein Verdienst wäre unendlich gewesen. Näher zur Katholischen Hofkirche als das heutige Opernhaus stand das erste Sempersche Theater, die junge Knospe der Renaissance, die erste jünglinghafte Offenbarung des Semperschen Geistes. Zu Zwinger und Hofkirche stand es in einem wohl abgewogenen Verhältnis; bis zum zweiten Stockwerk war es in reinem Sandstein aufgeführt; die über dem Foyer liegende Umfassung des Zuschauerraums war etwas zurückgenommen und mit Sgraffitobildern geschmückt. Belebt war die Schauseite mit reichstem plastischem Schmuck; Bildsäulen großer Dichter und Komponisten waren stimmungsvoll und zart in die Schauseite eingegliedert. Die Giebelfelder an den Seiten schmückten Reliefs von Rietschel; auf der Rückfront befand sich ein Relief, der Bacchuszug von Hähnel, ein geniales, bei dem Brand leider zerstörtes Werk. An den Zuschauerraum mit seinem sonnigen Glanz, seiner innerlichen Ruhe schloß Semper das Bühnenhaus; Zuschauerraum und Bühnenraum lagen unter einem gemeinsamen Dach.

Im Innern herrschten feine, zarte Verhältnisse. In Parkett, Amphitheater und vier Rängen erhob sich der Zuschauerraum. Über den Logen des I. und II. Ranges waren kleine Halbkuppelchen zur Dämpfung des Schalls angebracht, wie sie auch im heutigen Opernhaus vorhanden sind. Die Farbe des Innern war getöntes Weiß mit Gold; rot waren Draperien und Polster. Das Proszenium war von korinthischen Säulen eingefaßt; über dem Zuschauerraum lag eine reichkassettierte flache Decke. Das Dach war, der Technik der Zeit entsprechend, von Holz. Hier lag, wie sich später herausstellte, die feuergefährlichste Stelle des Baus. Unterhalb des Orchesters war eine Holzwölbung angebracht, die die Schwingung des Tons verstärkte. So war das ganze Theater ein einziges tönendes Instrument. Glockenförmig waren die Ränge des Innern geschwungen; es faßte insgesamt 1800 Personen.

Die kleinen Hoflogen lagen im ersten Rang; die große Festloge und das Foyer befanden sich, anders als heute, im zweiten Rang. Zu einer großartigen Flucht von Räumen waren das Foyer, die Treppenhäuser und die Seitensäle zusammengefaßt; sie standen in Beziehung zu einem Konzertsaal hinter der Bühne, der freilich wegen Geldmangels nicht ausgebaut wurde. Diese Flucht von Räumen war mit der Bühne durch Treppen verbunden und im Sinn der Renaissance als Schauplatz für Maskenbälle und große Feste gedacht.

Beherrscht wurde das Innere von dem großen Vorhang, den Julius Hübner gemalt hatte; dargestellt war (als eine verspätete Huldigung für Tieck) der Triumphzug der Romanze nach dem Vorspiel zu Tiecks Oktavian: die Romanze ritt in der Mitte auf einem milchweißen Roß, der Dichter führte sie an der Hand; aus den Büschen zur Seite traten verschiedene Gestalten hervor: der Liebende, die Tapferkeit, die Schönheit usw. Unter dem Hauptbild befand sich ein Fries von Gestalten von Ludwig Richter, nicht gerade ein Meisterwerk des liebenswürdigen Künstlers. Von Hübners Sohn gemalt, ziert eine Kopie des Vorhangs das Leipziger Theater noch heute.

Die Bühne hatte Semper im ersten Entwurf bemerkenswerterweise nach Tieckschen Ideen in Form einer Reliefbühne, also ziemlich kurz, gestaltet. An sich ein vortrefflicher Gedanke, der für das Schauspiel von Vorteil gewesen wäre; doch das neue Theater sollte für Oper, Schauspiel, Ballett und Posse gleichmäßig dienen; die Bühne mußte, wie Semper richtig erkannte, einen „chamäleonartigen Charakter" tragen; und so wurde in einem zweiten ausgeführten Entwurf eine tiefere Bühne geschaffen und am bisherigen Bühnensystem festgehalten.

1838 hatte man mit der Grundsteinlegung des Theaters begonnen; die Stände hatten noch gar nicht ihre Zustimmung zur Errichtung des Theaters gegeben, als man schon mit den Vorbereitungen begann; ungestüm hatte Lüttichau auf den Beginn gedrängt, und so waren die Mauern schon errichtet, ehe der Landtag die Gelder bewilligt hatte. Zwei alte Prinzessinnen, denen man das nicht vergessen soll — Augusta, die Tochter Friedrich August des Gerechten, und Amalie, die Lustspieldichterin —, schossen aus ihrem Privatvermögen je 80000 Taler als Darlehn vor. Aber freilich, die Kosten beliefen sich im ganzen auf 367282 Taler 13 Neugroschen; 100000 Taler mußte der König aus eigenen Mitteln dazugeben. Denn in unvorhergesehenem Maß waren die Kosten gewachsen; die besten technischen Einrichtungen hatte man vereinigt; die Maschinerie war von Mühldörfer in Mannheim, dem Ahnherrn der modernen Bühnentechnik, die Gasbeleuchtung von Blochmann in Dresden, dem Inspektor des Physikalischen Salons, dem verdienstvollen Schöpfer der ersten Gasbeleuchtung in Dresden, eingerichtet. Bald tauchten auch andere Schwierigkeiten auf; 44 große neue Dekorationen mußten angeschafft werden; die Kgl. Kapelle mußte verstärkt werden, um die Klangwirkung zu erhöhen; 43000 Taler verschlang die Malerei des Innern; 13000 Taler erhielt Rietschel, 8000 Taler Hähnel. Nur 3000 Taler erhielt Semper, der Meister des Baus, dazu das Ritterkreuz des Verdienstordens, damals eine seltene Auszeichnung, und täglich zwei Freikarten für das Parkett.

Am 31. März 1841 wurde das alte Komödienhaus, in dem man während des Neubaus weitergespielt hatte, geschlossen. Ein Holzschnitt ist uns erhalten, der das neue Theater in einem Winkel neben dem in Trümmer sinkenden alten Komödienhaus zeigt; ein anderes Blatt zeigt uns die letzte Vorstellung, die im Komödienhaus stattfand. Eine Ehrentafel nannte Gottfried Semper als den Erbauer des neuen Theaters.

Am 12. April 1841, am zweiten Osterfeiertag, wurde das neue Theater mit einem Festspiel von Theodor Hell eröffnet. Darauf folgte Webers Jubelouvertüre unter Reißigers Leitung, und als Hauptwerk des Abends Tasso. Emil gab Tasso, Caroline Bauer die Prinzessin, Franziska Berg die Sanvitale, Friedrich Porth den Antonio, Heckscher den Herzog. Die Festvorstellung vereinte König, Königin, die Prinzen und führenden Persönlichkeiten Dresdens. Glanzvoll ergoß sich das neue Gaslicht über das neue Haus; im Kronleuchter brannten 96 Gasflammen, was damals eine große Zahl war. Die Ausstattung war glänzend; Desplechins in Paris hatte die große Gartendekoration des ersten Aktes geschaffen.

Im Kreis der Festgäste fehlte bloß einer: Semper. Leicht verstimmt, wie er war, hatte ihn eine abfällige Kritik des Baus verletzt, und so war er der Eröffnungsvorstellung fern geblieben. Bald war das Publikum von schwärmerischer Liebe für den Bau erfüllt; die Fremden strömten herbei, um das neue Theater zu sehen, die Einnahmen hoben sich, das Ansehen Dresdens als Theaterstadt stieg ungeheuer; Lüttichau sah sich allgemein gefeiert. Auch auf die Künstler wirkte der Neubau sehr belebend; Tichatscheck, die Schröder-Devrient, Anton Mitterwurzer, alle Lieblinge der Oper, schienen glänzender als je zu sein; die berühmte Kapelle schien herrlicher zu klingen als früher. Nicht gleich günstig war die Wirkung auf das Schauspiel; die intime Wirkung der Vorstellungen wie im alten Haus war dahin; von einer dauernden Belebung des Spielplans in Oper und Schauspiel durch das neue Haus konnte man nicht reden. Als die Festklänge verrauscht waren, gingen wieder wie gewöhnlich in Oper und Schauspiel die Dutzendwerke einheimischer und ausländischer Autoren über die Bühne. Der Alltag bemächtigte sich von neuem des Spielplans, und Eduard Devrient hatte recht mit seinem Ausspruch: „Am Theater ist alles, was geschieht, nur ein Schlag ins Wasser." ...

So berechtigt die Bewunderung war, die das neue Theater fand — der junge Moltke, der es sah, schrieb seiner Braut: „Dies ist fürwahr das schönste Gebäude, das ich in dieser Art gesehen" — die Schwächen des ersten Semperschen Baus soll man nicht übersehen: die prachtvollen Foyers im zweiten Rang lagen ungünstig, die Korridore waren zu eng, das Orchester zwar lang gestreckt, doch zu schmal, die Bühne reichte für manche Zwecke nicht aus; die Garderoben der Schauspieler gingen auf einen Raum neben der Bühne; die Zahl der Ausgänge im Parkett war zu gering; die Türen des Foyers im Parkett gingen gleich ins Freie; wenn im Winter die Türen offen blieben, wehte der Schnee fast ins Parkett usw. Semper selbst war mit dem Werk, das er geschaffen, nicht zufrieden. Man müsse, sagte er, ein solches Bauwerk eigentlich zweimal aufführen, wenn etwas Vollendetes entstehen solle.

Nur gestreift seien die übrigen Werke Sempers in Dresden, die das bauliche Bild der Stadt erneuerten: auf der Bürgerwiese entstand ein Palais im Stil des Palazzo Pandolfini; auf der Wiesentorstraße in Neustadt die Villa Rosa, an der heute das Königsufer dahingeht; für das Venetianische Haus am damaligen Terrassenufer entwarf er den Plan; die köstliche Wanddekoration der Säle im heutigen Buchmuseum im Japanischen Palais zeichnete er; für den Postplatz entwarf er den Brunnen in Gestalt einer gothischen Spitzsäule, die jetzt zwischen Sophienkirche und Taschenbergpalais steht; und endlich, nach unendlichen Mühen Sempers, der neun Projekte geschaffen hatte und einen anderen Platz wünschte, wurde 1847 der Bau der Gemäldegalerie in Angriff genommen. 1849 mußte Semper, wie Wagner in die Wirren der Maiunruhen verwickelt, entfliehen. Unvollendet ließ er sein letztes Werk, das Museum; andere Hände vollendeten es, nicht zum Vorteil des Ganzen; die zahme Kuppel, die heute den Bau abschließt, war nicht Sempers Gedanke; in jubelnder, festlicher Freude,

1842 Rienzi
1843 Holländer

ein Gegenstück zum Kronenpavillon, sollte die Kuppel weit höher als die jetzige aufsteigen und, mit einer Monumentalgruppe gekrönt, den Zwingerhof und den Platz vor dem Theater mächtig beherrschen. Doch seinen Plan zu vollenden, war ihm versagt... Die Ehrentafel im Theater mit seinem Namen wurde nach seiner Flucht abgeschlagen ...

•

Von den Bildern des geistigen, des musikalischen, des schauspielerischen, des künstlerischen Dresden nehmen wir Abschied. Nur zweier Vorstellungen im ersten Semperschen Theater gedenken wir noch: 1842 ging Wagners Rienzi, 1843 ging Wagners Fliegender Holländer über die Bühne des neuen Theaters; zu seinem höheren Zweck wurde das Theater geweiht. In breiterem Strom, in höherem Glanz steigt aus Dresdens Theaterwelt Richard Wagners Bild beherrschend empor...

Richard Wagner

Der künstlerische Genius des Jahrhunderts

Hoffnungen und erste Siege

Am 12. April 1842 traf Wagner mit seiner Frau Minna geb. Planer von Paris hier ein, um die Aufführung von Rienzi zu fördern. 1840 hatte er Text und Partitur des Rienzi von Paris nach Dresden gesandt, hatte sich an den König gewandt, hatte Lüttichau, Reißiger, Wilhelmine, Tichatscheck, Theodor Hell mit Briefen bestürmt. Lange hatte er vergeblich auf eine Antwort gewartet; in Not, Elend und Frondienst hatte er in Paris die schwersten Jahre seines Lebens verbracht; endlich, Juni 1841, hatte ihm Lüttichau die Annahme des Werkes mitgeteilt. Wie eine Erlösung hatte Wagner die Nachricht begrüßt; doch Woche um Woche war vergangen, ohne daß er weiteres erfuhr. Da hatte es ihn in Paris, der „Mördergrube", nicht länger gehalten; in fünftägiger ununterbrochener Fahrt eilte er von Paris hierher. Notdürftig brachte er mit geliehenem Geld seine Angelegenheiten in Ordnung; in Teplitz weilte er zur Erholung; auf der Ruine des Schreckensteins verbrachte er eine romantische Nacht; der Plan zu Tannhäuser beschäftigte ihn; erfrischt, gekräftigt, beseligt kehrte er nach Dresden zurück; die Stunde, da Rienzi im Hoftheater einstudiert werden sollte, rückte heran ...

Im damals völlig vernachlässigten nordwestlichen Pavillon des Zwingers mit Aussicht auf das Nymphenbad, wo sich heute die französischen Bilder befinden, begannen die Proben am Klavier. Ein Neunundzwanzigjähriger, mit Energien bis zum Bersten gefüllt, war Wagner bei den Proben tätig.

Das „alberne Schlafrockbild", das Wagner so „auf dem Strich hatte", galt lange Zeit als das früheste Bildnis Wagners. Im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig liegt ein früheres Bild, ein Daguerrotyp, das ein moderner Photograph durch vierzehn Behandlungen in ein den heutigen Anforderungen entsprechendes Bild umgewandelt hat. Als jugendlich gewinnende Erscheinung tritt uns Wagner entgegen; die späteren Züge Wagners sind bereits zu erkennen. Äußerlich schien der kleine bewegliche Mann mit der breiten Stirn, den offenen Zügen, nur bestrebt, seine Oper Rienzi auf die Bühne zu bringen. Doch ihn erfüllte etwas Geheimnisvolles; noch vermochte er selbst nicht zu sagen was. Doch alle fühlten: nicht wie Reißiger trieb er Kapellmeistermusik. Ein Strom der Begeisterung ging von ihm in den Proben aus. Leicht lernte Tichatscheck die Riesenpartie des Rienzi; mühsam dagegen eignete sich Wilhelmine ihre Partie, den Adriano, an. Zornig schleuderte sie einmal die Rolle weg, als ihr wieder und wieder eine schwierige Stelle nicht glückte. Doch eine andere Stelle (in h-moll) war in der Musik, die sogenannte Neugroschenstelle, die

später wegfiel. Da waren Wilhelmine und Tichatscheck so begeistert, daß sie bei der Probe je einen Neugroschen dem Komponisten bezahlten; niemand ahnte, daß Minna und Wagner in ihrer Armut von dem Ertrag der Sammlung ihr Mittagessen zu bestreiten pflegten...

Oktober 1842 begannen unter Reißiger die Gesamtproben im Theater. Umfassende Vorbereitungen waren getroffen, alle Mittel waren aufgeboten; 537 neue Kostüme waren angefertigt; Fischer hatte die Chöre prachtvoll einstudiert. Endlich kam die Stunde; die Bühnenproben begannen; Kapellmeister Reißiger übernahm die Führung der Kapelle.

Da sitzen sie, die „Musikusse", wie sie Wagner später nennt, die unter Morlacchi, Weber, Marschner, Reißiger den alten Ruhm der Kapelle bewahrt hatten, siebzig erlesene Künstler: Karl Lipinski, von Geburt ein Pole, und Franz Schubert, die beiden ersten Geiger — Friedrich Dotzauer und Friedrich August Kummer (mein eigener Vater), die beiden Meistercellisten — Bernhard Fürstenau, der große Flötist — Carl Kummer und der junge Hiebendahl, die beiden Oboisten — Kotte, der Meisterklarinettist — Queißer, der Trompeter — Lewy, der Waldhornist, der später Lüttichau als Spion gegen Wagner diente. Sänger, Musiker, die Kapelle, das ganze Theater: sie alle sind bei den Proben begeistert.

Am 20. Oktober 1842 ist die Aufführung. Der schimmernde Neubau Sempers erlebt den größten Tag, den er bisher gesehen hat. Mit Minna, mit seiner Schwester Clara Wolfram aus Chemnitz wohnt Wagner der Aufführung bei. Niemals wieder, sagt er, habe er eine Premiere erlebt wie diese. Um 6 Uhr abends hat die Vorstellung begonnen; um 10 Uhr sind erst drei Akte vorbei; doch niemand geht fort; bis Mitternacht dauert die Vorstellung. Tichatscheck, den die glänzende Rolle, das Erscheinen zu Pferde, die prachtvollen Kostüme begeistern, hält durch bis zum Schluß; Wilhelmine in Jünglingstracht reißt als Adriano hin. Wagner war von der Aufführung erschüttert; „er lachte und weinte aus einem Sack"; von den Lorbeerkränzen, die er empfangen, legte ihm Minna ein Blatt unter das Kopfkissen, so daß er auf seinen eigenen Lorbeeren schlief.

Noch war Rienzi stärker instrumentiert als heute, noch war die letzte Form des Werkes nicht gefunden. Dennoch überwältigte Rienzi alles. Mit einem kostbaren Kleiderstoff von Brokat oder Seide verglich Prinzessin Amalie das Werk. Zur zweiten Aufführung kommt König Friedrich August II.; die Besucher strömen herbei; die Dampfwagen auf der erst kürzlich eröffneten Bahn Leipzig—Dresden sind an den Tagen der Aufführung voll besetzt. Man will die Zahl der Aufführungen vermehren; man teilt die Oper in zwei Teile, Rienzis Größe und Rienzis Fall, doch kehrt man bald wieder zur ungeteilten Aufführung zurück. Die sechste Aufführung — und das ist denkwürdig — dirigiert Wagner selbst, um Reißiger zu entlasten; zum ersten Mal steht er als Dirigent an der Spitze der Kapelle.

Wandel und erste Kämpfe

Doch nicht ungetrübt bleibt das Glück. Ja, könnte Wagner die Dresdner Aufführung, so wie sie ist, mit Wilhelmine Devrient und Tichatscheck, mit ihren Chören, mit ihrem Glanz, nach Paris, der Hauptstadt der Oper, versetzen, sein Glück wäre gemacht, Wagners ganzes Leben hätte sich gewandelt. Doch Dresden liegt abseits, und die Hauptsache ist: noch fehlt die Presse, die heute jeden Erfolg verbreitet; kein anderes Theater erwirbt Wagners Werk, und noch zahlt Dresden keine Tantieme; für einmalige Entschädigung von 300 Talern — statt der sonst üblichen 20 Louisdors — ging Rienzi auf 42 Jahre (bis 1884!) in den dauernden Besitz des Hoftheaters über.

Doch ein anderes Glück naht mit lockender Gewalt; nach dem Erfolg des Rienzi will Lüttichau die Ehre der Erstaufführung des Holländer Berlin nicht mehr gönnen, die Partitur wird aus Berlin, wo sie eingereicht war, zurückverlangt. In drei Monaten wird das Werk einstudiert; große Hoffnungen werden wach. Doch Wagner begeht in der Besetzung der Hauptrollen einen grundsätzlichen Fehler: er, der sonst so bühnensichere, drängt die Partie des Holländer einem Sänger auf, der dafür eigentlich keine Eignung besitzt (Michael Wächter), wo er doch den großartigsten Darsteller, Anton Mitterwurzer, für den Holländer gehabt hätte; den Erik gibt er einem schwachen Sänger (Reinhold), den Daland singt Risse; die weibliche Hauptrolle, Senta, gibt natürlich Wilhelmine Schröder-Devrient. Der Tag der Aufführung kommt (1. Februar 1843); Berlioz, der zufällig anwesend ist, wohnt der Erstaufführung bei. Der erste Akt erregt Spannung; der zweite Akt, getragen von dem Schwung Wilhelminens als Senta, entfesselt einen Beifallssturm; der dritte Akt interessiert durch sein bewegtes Leben.

Doch die Hoffnungen, die Rienzi erregt hatte, erfüllte der Holländer nicht. Das neue Werk war düster und schmucklos; kein rauschender Chor, kein schmetterndes Blech, kein kriegerischer Marsch, keine Kostümpracht entzückte wie in Rienzi. Aus Sehnsucht und Schmerz war das Werk geboren; auf Innerlichkeit war alles gestellt. Zwar fühlte jeder Künstler: der Fortschritt von Rienzi zu Holländer war ungeheuer, doch das Publikum war von dem Werk befremdet; es hatte eine Oper erwartet und fand ein Drama — es hatte sich „Musik" versprochen und es fand „Erlebnis" ...

Wagner, der den Eindruck der Premiere überdachte, mußte erkennen: man hatte das neue Werk seiner Schöpferkraft nicht verstanden; die Absicht, die ihm vorgeschwebt, hatte man nicht erkannt. Die Begeisterung des ersten Abends erlosch, schon nach vier Aufführungen wurde der Holländer abgesetzt. Das Wunderwerk der Darstellung der Senta durch Wilhelmine war vernichtet; nur noch einmal hat sie in Berlin die Rolle wieder gesungen. Eine Neuaufnahme konnte Wagner trotz aller Bemühungen in seiner Kapellmeisterzeit in Dresden nicht erreichen. Bis 1862 wurde — fast unglaublich zu sagen — der Holländer in Dresden nicht wieder gegeben; eins der erfolgreichsten Werke der Opernliteratur lag jahrelang unbeachtet da; für 200 Taler war auch der Holländer (bis 1884) dauernd und ohne Zahlung einer Tantieme in den Besitz des Theaters übergegangen.

Doch etwas anderes, Unerwartetes, nahte. Morlacchi, der italienische maestro di cappella, war am 28. Oktober 1841 auf der Reise nach Italien in Innsbruck gestorben; bald danach, am 14. November 1842 hatte auch Musikdirektor Giuseppe Rastrelli das Zeitliche gesegnet; die beiden italienischen Kapellmeister Dresdens waren aus dem Leben der Stadt verschwunden. Kein Italiener sollte wieder an ihre Stelle kommen; einen deutschen Kapellmeister wünschte der König. Von selbst lenkten sich aller Blicke auf Wagner. Lüttichau verhandelte mit ihm wegen des Engagements als Musikdirektor. Doch zeigte es sich, daß Wagner eine Anstellung als Musikdirektor ablehnte; nur um die Stellung als Kapellmeister, nur um die Nachfolgerschaft Webers konnte es sich handeln. Kein Zweifel: er hätte am liebsten das Anerbieten einer festen Stellung überhaupt abgelehnt. Doch die kühle Aufnahme des Holländers, in dem er Neues, Eigenes, Besseres gegeben und doch nicht erfolgreich geblieben war, machte ihn bedenklich. Er stand vor der Wahl: freischaffender Künstler oder Kgl. Diener. Eine innere Stimme warnte ihn, sich zu binden. Doch die Erinnerung an die furchtbare Not in Paris, die er durchlitten, stand drohend vor ihm; Minna, die Freunde

drängten ihn zur Annahme; Caroline von Weber, die Witwe des Freischützkomponisten, die Reißiger, den Nachfolger ihres Mannes, haßte, bat Wagner, zu bleiben; die Aussicht, indirekt Nachfolger Webers zu werden, war allzu verlockend. Noch schwankte er, doch ein Zufall entschied. Der König hatte auf Lüttichaus Antrag die Anstellung Wagners überraschend schnell genehmigt; am 2. Februar 1843, vormittags 12 Uhr, wird Wagner in das Konferenzzimmer der Generaldirektion auf der Schössergasse gerufen; ein Kgl. Reskript wird ihm vorgelesen; das Probejahr, das er abgelehnt hatte, wird ihm erlassen; als Kgl. Kapellmeister mit 1500 Taler wird Wagner auf Lebenszeit nach Dresden engagiert. Das größte künstlerische Genie des Jahrhunderts ist an Dresden gefesselt. Lüttichau, der sonst so formenstrenge, begleitet Wagner bis an die Tür seiner Wohnung (Am See 35); Minna fällt dem Gatten bei der Nachricht seiner Ernennung fast sinnlos vor Freude um den Hals. Am 7. April wird er als zweiter Kapellmeister feierlich eingeführt, einige Tage später wird er vom König empfangen; länger als es sonst bei Hofbeamten wohl üblich war, dauert die Audienz; Lüttichau, der im Vorzimmer wartet, wird über die lange Dauer ungeduldig; voll Hoffnung kehrt Wagner vom König zurück; doch schon ist die erste Höhe des Glücks für Wagner überschritten.

Als Nachfolger Webers fühlt sich Wagner; August Röckel wird ihm als Musikdirektor zur Unterstützung zur Seite gegeben; ein neuer Zug kommt in das musikalische Getriebe. Wohin Wagner auch kommt, überall sprüht er von Leben. „Der nie zufriedene Geist, der stets auf Neues sinnt", die Gabe, die ihm die Norne, die Schicksalsgöttin, bei seiner Geburt verliehen, beginnt sich zu regen. Auch Lüttichau wünscht eine Reform; beim Orchester beginnt Wagner. Reißiger ist erschlafft und im Alten befangen. Wagner, so lautet Lüttichaus Auftrag, soll den Schlendrian überwinden, die stille Zufriedenheit im musikalischen Leben beseitigen. Doch wie bald stößt Wagner an! Lipinskis Art, sich als Geiger durchzusetzen — stets etwas früher als die anderen Geiger einzusetzen, damit man ihn höre, diese bewunderte Eigentümlichkeit eines Virtuosen — muß Wagner vom Standpunkt des künstlerischen Leiters bekämpfen; die Zeitmaße bei der Direktion der Opern Mozarts und Webers nimmt Wagner anders als Reißiger, der die Kapelle an ruhegesättigte Zeitmaße gewöhnt hatte; die Erfassung einer Oper als eines poetischen Kunstwerks war für Wagner eine Notwendigkeit, Selbstverständlichkeit; seine Art, temperamentvoll, manchmal willkürlich, zu dirigieren, verletzt die Gewohnheit, erregt Widerspruch; Beschwerden über Beschwerden kommen an Lüttichau. Am 1. Mai 1843 ist eine aufgeregte Sitzung in der Generaldirektion. Veranlassung sind Wagners „Pariser Tempi", an die man nicht gewöhnt war. In der Sache hat Wagner unzweifelhaft recht; doch in der Reizbarkeit seines Wesens geht er bei der Aussprache zu weit; er läßt sich hinreißen, er muß sich wegen seiner Übereilung entschuldigen. Ein salomonisches Urteil wird gefällt; bei Einstudierung neuer Opern soll Wagners Auffassung bestimmend sein; bei der Direktion älterer Opern soll es, auch wenn es gegen seine künstlerische Überzeugung geht, bei den Tempi bleiben wie bisher.

Manches andere Widrige kommt hinzu. Aus Magdeburg, Königsberg, Riga, wo er früher gelebt, melden sich die Gläubiger Wagners; der jähe Umschwung in seinem Schicksal, seine Anstellung als Hofkapellmeister ist die Ursache; das Trauerspiel der Schulden, das vergangen schien, beginnt von neuem. Zwar rettet ihn zunächst die Schröder-Devrient; nach der

Aufführung des Rienzi leiht sie ihm mit einer großmütigen Geste tausend Taler. Doch das erste Zeichen kommender Kämpfe ist da; der große Gegensatz wacht auf: „Ich bin nicht zum Geldverdienen auf der Welt, sondern zum Schaffen."

Und die Dresdner Umwelt, die ihn im Rienzi so freudig begrüßte, beginnt sich zu wandeln: Reißiger, bequem, allen Neuerungen feind, durch den jungen glänzenden Geist verdrängt, ist begreiflicherweise voll Neid; das Publikum, durch Reißiger an die französische große Oper gewöhnt, ist über Wagners Kunstrichtung verwundert; die Kritik, die nach Rienzi verstummt war, ist nach dem raschen Verschwinden des Holländer erwacht; Unsanglichkeit, Überladung mit äußeren Mitteln, Mangel an Melodie beginnt man Wagner vorzuwerfen; von Werk zu Werk begleiten ihn nun diese Vorwürfe; die Leipziger, die in der Musik sehr einflußreich sind, lehnen ihn ab; gegen Wagner als Komponisten wie als Dirigenten geht der Kampf los.

Der Bruch in Wagners Leben

Wagners Verhältnis zu Dresden ist in zahllosen Biographien behandelt worden; grundsätzlich Neues läßt sich kaum sagen. Im allgemeinen sieht man in äußeren Kämpfen das Kennzeichen der Dresdner Jahre. Wagner selbst stellt in seiner Lebensgeschichte die Sache so dar, als sei er schon bei seinem Engagement völlig gegen die Annahme der Stellung als Kapellmeister gewesen, ja als habe er eine Art von Untreue gegen sich selbst begangen, als er sich in die Dienstbarkeit in Dresden begab. Das ist eine Erklärung, die er 24 Jahre später gegeben hat, in dem Bestreben, sein Leben, das schon im Licht der Weltberühmtheit stand, zu stilisieren. In Wirklichkeit hielten sich bei Wagner die Stimmen für Annahme oder Ablehnung anfangs das Gleichgewicht; erst allmählich ist er sich der Unhaltbarkeit bewußt geworden; nur für die letzten Jahre Wagners in Dresden (1847—49) gilt die Auffassung, daß die Anstellung als Kapellmeister ein Verhängnis war, ganz unbedingt. In Kürze gesagt, handelt es sich um folgendes: Durch das Innere Wagners geht seit dem Jahr 1847 ein Riß; Wagners Existenz wird seit diesem Jahr ein Problem; Wagner wird von diesem Zeitpunkt an durch den Zwiespalt der Pflichten eine tragische Erscheinung; er wird von dem Widerstreit der Pflichten zerrissen. Stellt man sich auf diesen Standpunkt, so stehen die Ereignisse von 1847 an in einem neuen Lichte da.

Nicht im Kampf mit dem Philistertum, nicht im Kampf mit Lüttichau oder Reißiger, nicht im Kampf mit der Kritik, nicht in äußeren Verhältnissen darf man das schmerzlichste Kennzeichen der Dresdner Jahre erblicken; der Konflikt ging viel tiefer: Wagner litt auch an sich selbst. In einem erschütternden Brief hat Wagner von dieser Zeit gesprochen (Wagners Briefe an Minna Wagner I, 73). Innerlich zerfallen mit dem Opernwesen seiner Zeit, hellsichtig über die Zustände und die Personen des Theaters, an das er sich gebunden, hatte er als Kgl. Diener seine Kraft auf Lebenszeit einem Unternehmen verschrieben, das er innerlich überwunden hatte. Was ihn in Dresden erwartete, hat Wagner gewußt: in Dresden mußte er als Kapellmeister das fördern, was er als Künstler bekämpfte. Aus diesem Widerstreit ergibt sich alles übrige. Um den Pariser Nöten zu entgehen, zugleich im gläubigen Vertrauen auf die Möglichkeit von Reformen, hatte sich Wagner zur Dresdner Stellung entschlossen. Als es geschehen, als die auswärtigen Erfolge ausblieben, als die Hoffnungen auf die Reformen scheiterten, erwuchs aus dem Gegensatz: freischaffender Künstler oder Kgl. Diener, der unerbittliche Gegensatz. Nicht Wagners Heroismus erleidet damit eine Minderung; wir sehen ihn nur in einem menschlichen Licht. Erst wenn wir

Wagner an sich selber leiden sehen, erst dann wird uns seine heroische Größe vollkommen offenbar.

Über das Fundamentale muß man sich jedoch klar sein: nicht Dresden allein trägt bei den Kämpfen die Schuld, auch das Genie, als es inkonsequent wurde, als es sich in die Dienstbarkeit der bestehenden Verhältnisse begab, trifft ein Teil der Schuld ...

Der Aufschwung des Genius

Zuerst geht Wagner über jeden Zwiespalt in seinem Innern hinweg. Wohl muß er auch Werke wie Favoritin und Lucrezia dirigieren, der Kgl. Dienst bringt es mit sich; doch noch tut er es ohne Haß; noch geht der Glücksstrom der ersten Jahre darüber hinweg. Um ihn ist blühendes Leben; wie Jubel klingt es oft aus seinen ersten Briefen; an Ehrungen fehlt es nicht; Berlioz nimmt teil an der Zeremonie von Wagners Einführung und sieht ihn im Rausch seiner Freude; der große italienische Maestro Spontini ist mehrere Tage hier und Wagner erlebt mit ihm wunderbare Dinge. In den Jahren seiner Dresdner Tätigkeit vertieft sich seine Bildung; das geistige Gesicht Wagners beginnt sich zu wandeln, sein Blickfeld zu erweitern; Sage, Geschichte, Literatur dringen mächtig auf ihn ein. In entlegenste Gebiete versenkt er sich; aus Jakob Grimms Mythologie und Weistümern steigt die Welt der germanischen Vorzeit vor ihm auf. Dazu beschäftigt er sich, während Gutzkow und Laube selbstgefällig noch in Zeitdramen schwelgen, mit der ewigen Größe des Aeschylos; in Aristophanes dringt er ein; die Schriften Platons liest er; im alten Athen ist er, wie er schreibt, heimischer als im modernen Leben.

Im Theater betätigt er sich zumeist, und darum sieht ihn die Umgebung meist nur im Licht des Theaters. Als Kapellmeister ist er unermüdlich; schon fünf Wochen nach seinem Amtsantritt führt er Glucks Armide mit Wilhelmine Schröder-Devrient auf. Ein glänzender Erfolg; sechzehnmal wird das Werk unter Wagners Leitung in kurzer Zeit gegeben.

Der Kapelle widmet Wagner besondere Pflege; mit Stolz sieht er sich an ihrer Spitze. Er hat nicht nur in dem bekannten Trinkspruch beim Kapelljubiläum das Dresdner Orchester gepriesen; er hatte mit der Kapelle die größten Absichten vor. Er wollte die Arbeit Webers, die 18 Jahre liegen geblieben, vollenden, er wollte das ganze Verhältnis Dresdens zur Musik der Zeit verändern; Dresden sollte, wie Max Maria von Weber, der Sohn Carl Marias, von ihm vernahm, das Weimar Deutschlands für die Musik werden; Gedanken sind es, die Jahrzehnte ruhen und die erst in veränderter Zeit wieder Gestalt gewinnen; Dresden sollte sich nach Rienzi und Holländer an Erstaufführungen gewöhnen; Dresden sollte der italienisch-französischen Oper, die unter Reißiger blühte, eine deutsche Oper entgegensetzen. Und andere Pläne kamen hinzu: die Zahl der Kapellkonzerte, die beschämend gering war, wollte Wagner vermehren; ein neues Konzerthaus (wie lange hat es gefehlt!) sollte sich gegenüber dem Zwinger, wo heute das Schauspielhaus steht, erheben. Unter seiner feurigen Leitung erscheint Beethovens Pastoralsinfonie im alten Opernhaus Augusts des Starken. Haydns Schöpfung folgt; im Saal des Palais im Großen Garten führt er seine Faustouvertüre auf; eine Neuaufstellung des Orchesters, die die Wirkung verbessert, setzt er durch; die Wunderharfe des Dresdner Orchesters beginnt neu zu tönen.

Zwei große Taten verstärken die Wirkung. 1843 führt er in der Frauenkirche seine Chorkomposition Das Liebesmahl der Apostel auf. König und Hof sind da; 1200 Sänger sind aus ganz Sachsen gekommen und erfüllen das Schiff der Kirche. Das Orchester ist

unsichtbar aufgestellt, die Chöre singen zunächst allein; erst bei der Ausgießung des heiligen Geistes, erst beim Brausen der nahenden Gottheit fällt das Orchester ein; aus der Kuppel tönt der Knabengesang der Engel; erste Vorahnung der Parsifalklänge aus der Höhe; der Zuschnitt der Chöre ist zwar theatralisch, die Wirkung aber ist einzig.

1844 führt er die Leiche Webers, des vergötterten Meisters, in feierlichem Pomp nach Dresden. Im düstern Gewölbe der Morfieldkapelle in London hatten die Überreste Webers halb vergessen geruht. An einem Dezemberabend 1844 wird die auf dem Wasserweg von London mit dem Schiff kommende Leiche auf dem Landungsplatz hinter dem heutigen Hotel Bellevue empfangen; die Künstlerschaft Dresdens, an der Spitze Wilhelmine, erwartet sie; zwischen Theater und Hofkirche bewegt sich unter Fackelbeleuchtung der Zug nach dem Katholischen Friedhof in Friedrichstadt; einen Trauermarsch aus Motiven der Euryanthe hatte Wagner komponiert; an der Gruft hielt er die Grabrede, die schönste, die je ein deutscher Künstler erfahren. Wagner, dem man sonst im gewöhnlichen Leben den Leipziger Dialekt sehr stark anhörte, sprach, wie Ohrenzeugen berichten, bei dieser Gelegenheit das reinste Deutsch; Emil Devrient, der bei der Feier anwesend war — gewiß ein unverdächtiger Zeuge —, erklärte, einen stärkeren rednerischen Eindruck nie gehabt zu haben.

Wie ein Fanal wirkt die Tat; Dresden ist überwältigt; der Begriff des künstlerischen Menschen wächst auf zu unvorstellbarer Höhe. „Bisher", so hatte Jean Paul im Jahre 1813, kurz vor Wagners Geburt, in Bayreuth geschrieben, „bisher warf der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken gern an zwei so weit auseinanderstehende Menschen, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt." Bei Wagner waren die Gaben vereint; Wagner war Musiker, Dichter, Komponist und Orchesterchef zugleich; er war ein mimisches Talent, wie es die Welt noch nicht gesehen; er besaß eine Arbeitskraft unvergleichlicher Art; bei der Fülle der Arbeit begreift man nicht, wie es ihm möglich war, die Zeit zur Schaffung neuer Werke zu finden. Wagners Genie wächst in diesen Jahren nicht auf wie ein Stamm, sondern wie ein Wald. Wortgewaltig war er stets; blitzartig weiß dieser Geist Ideenverbindungen zwischen den entlegensten Wissensgebieten zu schaffen. Und alles mit der höchsten Begeisterung; organisch wächst alles zusammen.

Daß Dresden ihm nicht folgen konnte, daß August von Lüttichau, Gottlieb Reißiger, selbst Robert Schumann ihn nicht verstanden, daß auch die Freunde ihn nicht faßten, daß Gutzkow gegen ihn war, ist klar. Die „Tütenmacher und Gottliebe", das Philistertum in Dresden, so hat Wagner gemeint, hätten ihn an der Wirkung in Dresden gehindert. Der Grund lag viel tiefer — und damit berühren wir einen Hauptschaden in Dresdens künstlerischem Leben —, das Gefühl der Ehrfurcht vor dem Schaffenden großen Stils war noch nicht entdeckt, das künstlerische Interesse der Bevölkerung, das Miterleben in der Seele des Volkes fehlte; der Glaube an das Genie war noch nicht da. Und auch Wagner war sich der Gewalt seiner eigenen Begabung, war sich des letzten Ziels seiner Bestrebungen noch nicht bewußt. Durch die Übersteigerung in der Revolution — durch die Verirrung in utopische Gedanken — durch eine immer mehr sich vertiefende Reflexion — durch Kampf und Not mußte er gehen, und vor allem, aus dem qualvollen Zwiespalt zwischen Amt und freiem Schöpfertum mußte er sich lösen. Wäre er in Dresden in den Fesseln des Amtes geblieben, dann wäre Dresden das Grab seiner Kunst geworden; an Dresden wäre der Titan zugrunde gegangen. „Heilig ist nur der freie Mensch und nichts Höheres ist, denn er" ...

Wagner daheim

Von den großen Ereignissen wenden wir nun den Blick ins Kleine; Wagners Persönlichkeit wollen wir eingebettet sehen in das kulturgeschichtliche Leben der Zeit.

Im Hotel Stadt Gotha auf der Schloßstraße war er die erste Nacht abgestiegen; von der möblierten Stube auf der Töpfergasse 1, wo er eine eigene Wohnung gefunden, war er in ein altes, heute abgebrochenes Barockhaus auf der Waisenhausgasse 5 links im Hof gezogen (hier steht heute der Neubau der Deutschen Bank); in dem Barockhaus hatte er den Erfolg des Rienzi erlebt; von da war er November 1842 in das Haus Am See 35, I, übersiedelt (heute abgebrochen). Es lag der Kleinen Plauenschen Gasse gegenüber und hatte einen Durchgang nach Marienstraße 44. Hier Am See hatte er die Ernennung zum Hofkapellmeister erfahren. Im Oktober 1843 hatte er auf der Ostra-Allee 6 (heute Nr. 13, Gewerbehaus) eine dauernde Stätte gefunden und sich schön und stattlich eingerichtet. Hier hat er die ruhigsten Jahre seines bisherigen Lebens verbracht.

Das Haus Ostra-Allee sah damals ungefähr so aus wie heute: eine schlichte vierzehnfenstrige Schauseite; ein Balkon war im ersten Stock; die heutige Vorfahrt fehlte; ein Vorgarten mit elliptisch nach innen geschwungener weinbewachsener Pergola zog sich vor dem Haus hin; auf der Hofseite floß damals der Mühlgraben offen dahin. Von den Fenstern des zweiten Stocks, wo Wagners Wohnung lag, schweifte der Blick über den Zwingerteich mit einer Insel in der Mitte. Drei Prachtstücke schmückten das Arbeitszimmer Wagners: der große Stahlstich nach dem Nibelungenbild von Cornelius (das Bild blieb im Besitz Wagners) — der Konzertflügel von Breitkopf und Härtel — und der Schreibtisch, an dem er die Partitur des Tannhäuser und des Lohengrin schrieb und der später in den Besitz der Familie Ritter und meines Stiefbruders Otto kam und der heute in der Richard-Wagner-Gedächtnisstätte in Bayreuth steht.

Auf der Ostra-Allee waltete Minna des Hausfrauenamtes. Ein merkwürdiges Leben lag hinter ihr und wohl verdient sie, daß man sich ihrer Schicksale erinnert. In Öderan war sie 1809 geboren, also vier Jahre früher als Wagner; ihr Vater, der Mechaniker Gotthelf Planer, war verarmt und von Öderan nach Dresden gezogen; hier war Minna von einem gewissenlosen Menschen, einem Adligen, mit 16 Jahren verführt worden. Hätte der Mechaniker Gotthelf Planer von dem Fehltritt der Tochter erfahren, so hätte er Minna aus dem Haus gestoßen. Eine kaum glaubliche Komödie — halb heroisch mutet sie uns an, halb grotesk — wurde dem 56jährigen Mann vorgespielt: die Mutter Minnas, Christiane Planer, gab vor, ein Kind zu erwarten; heimlich gebar Minna ein Kind, namens Natalie; die Mutter, Christiane Planer, gab das Kind als ihr eigenes aus; bis an seinen Tod war Gotthelf Planer überzeugt, daß es sein leibliches Kind sei. Jung und bildschön, suchte Minna etwas zu verdienen und trat auf einer Vorstadtbühne Dresdens, in dem Schmierentheater der Geschwister Ziegenhorn am Freiberger Platz als Schauspielerin auf; von da kam sie nach Dessau; eigentliche Bildung besaß sie nicht; das Leben ließ ihr keine Zeit, sich welche zu erwerben; in Lauchstädt, wo sie engagiert war, lernte sie Wagner kennen; in Magdeburg verlobte sie sich mit ihm; den Fehltritt ihrer Jugend gestand sie ihm; Wagner vergab ihr. In Magdeburg war Minna schon eine gefeierte Schauspielerin; Wagner war damals ein unbekannter Musikdirektor; in Königsberg schloß Wagner 1836 in der Tragheimer Kirche mit Minna die Ehe; Natalie nahm er als 10jähriges Kind in sein Haus. Doch seinem

Schicksal hatte er, wie er bald fühlte, durch die Ehe eine verhängnisvolle Wendung gegeben. Und unaufhaltsam trat diese ein; schon 6 Monate nach der Vermählung war Minna mit einem reichen Kaufmann Dietrich aus Königsberg heimlich entflohen; Wagner war ihr in heller Verzweiflung nachgeeilt, hatte sie bei ihren Eltern in Dresden getroffen und sich mit der Entflohenen versöhnt. Doch bald war Minna aus den untragbaren Irrsalen der Ehe von neuem entwichen. Woche um Woche war Minna verschollen; die Scheidungsklage hatte Wagner eingereicht; in Zurückgezogenheit hatte er in einem der gelben Pavillons im Großen Garten in Dresden bei seinem Schwager, dem Sanskritforscher Heinrich Brockhaus, gewohnt; in seiner Verlassenheit hatte er Bulwers Roman Rienzi gelesen und der Entwurf einer großen Oper war vor ihm aufgestiegen. In Riga, wo er 1837 Kapellmeister geworden, war Minna zu ihm zurückgekehrt, hatte mit erschütternder Offenheit, in tiefster Reue ihre Schuld bekannt und auch diesmal Wagners Verzeihung erhalten; in Paris, in schwerster Zeit, hatte sie alle Schuld gesühnt und in unerschütterlicher Treue bei ihm ausgehalten. Minna war klein, beweglich und auffallend hübsch; als „Frau Kapellmeister" fühlte sie sich außerordentlich wohl. Wagners innerstes Wesen verstand sie nicht; man hat ihr daraus einen Vorwurf gemacht; mit Unrecht; ihre Tugenden und Verdienste soll man nicht vergessen. Für Wagners Wohl war sie unermüdlich besorgt. Wagner war viel zu Haus; er liebte es, des Abends Freunde bei sich zu sehen; Minna breitete eine behagliche Häuslichkeit um ihn; Wagner ließ es sich gern gefallen und fand darin eine Bindung mit ihr. Sie war im Gegensatz zu Wagner, der für wirtschaftliche Verhältnisse gar kein Verständnis hatte, höchst sparsam und umsichtig; sie war von unerschöpflicher Energie in praktischen Dingen und voll gesunden Menschenverstandes, aber hemmungslos; über enge Bürgerlichkeit ging ihr Gesichtskreis nicht hinaus.

In diese Wohnung, in der Peps, ein Wachtelhund, und Papo, der fröhliche Papagei, die fehlenden Kinder ersetzten, kamen nun die Freunde.

Wilhelm Fischer war der älteste der Freunde. In Konradsdorf bei Freiberg war er 1789 geboren. Im Theater war Fischer Chordirektor und Regisseur der Oper. Unter Morlacchi und Reißiger hatte er zahlreiche Opern glänzend inszeniert; Rienzi, Holländer und Tannhäuser gingen unter seiner Regie zuerst in Szene; den Chor hatte er zu seltener Vollendung geführt. Fischer war grundmusikalisch, ein Schaffender war er jedoch nicht; er schrieb, um sich am Herrlichsten zu freuen, alte Musikhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts ab. Im Äußeren glich er Napoleon I. Sein Bild, das ihn im Kreise seiner Familie zeigt, hängt jetzt im Foyer des Opernhauses.

Ferdinand Heine, der Kostümzeichner und Schauspieler, das „liebe Heinemännel", wie Wagner ihn nannte, war jünger. Er war ein Freund von Ludwig Geyer gewesen, dem Stiefvater Wagners. Heine war klein und dürr; hinter großen Brillengläsern schauten scharfe, kluge Augen heraus. Sein Einkommen war knapp. Draußen in der „Vorstadt", auf der Viehweide 2, I, wo er wohnte (Schützenplatz, heute Platz der SA.), hatten er und „Mama Heine" in der Zeit vor Rienzi Wagner und Minna oft bei sich gesehen und in der Zeit der Not mit Kartoffeln und Hering bewirtet. Als Schauspieler war Heine ohne Bedeutung, aber er leistete als Kostümzeichner für seine Zeit Vorzügliches; in Museen und Bibliotheken machte er als einer der ersten Studien für historische Kostüme. 1858 starb er.

Theodor Uhlig, der Jüngste der Freunde, war Violinist und Vorgeiger der Kapelle. Er war eine Erscheinung von zarter und intelligenter Gesichtsbildung, dem König Friedrich

August II. auffallend ähnlich; blauäugig, kühl und blond, leidenschaftslos, gelehrt und liebenswürdig. Uhlig hatte sich aus den dürftigsten Verhältnissen heraufgearbeitet. Ursprünglich ein Gegner Wagners, wurde er durch die Aufführung der Neunten Sinfonie Wagners Freund. Geistig genommen, stand er Wagner von allen Freunden am nächsten; ihm gegenüber erschloß sich Wagner am vollkommensten; von ihm stammt der erste Klavierauszug vom Lohengrin; leider starb Uhlig schon 1853; seine Tochter Elsa Uhlig war voll von Geschichten über Wagner und die Kapelle.

August Röckel war Musikdirektor und leitete neben Reißiger die berühmte Musik in der Katholischen Hofkirche, für die sich Wagner weniger interessierte. Röckels Erscheinung war sanft und gemütlich; mit seiner Beleibtheit, mit seiner goldenen Brille, mit seinem hellen gescheitelten Haar wirkte Röckel äußerlich wie das Urbild eines zufriedenen Bürgers. Er war weit in der Welt herumgekommen; er war bei der Julirevolution 1830 in Paris gewesen, später nach London gegangen; in den vierziger Jahren war Röckel Mitglied der Linksparteien im sächsischen Landtag geworden. Röckel, der gegenüber von Wagner auf der Friedrichstraße im sogenannten Menageriegarten wohnte, war es, der Wagner die verhängnisvolle Wendung zur Politik gab. Als Herausgeber der Volksblätter wurde Röckel 1848 als Musikdirektor entlassen; am Maiaufstand 1849 beteiligte er sich als einer der eifrigsten, wurde bei einem Streifzug gefangen und bald nachher zum Tode verurteilt. Das Todesurteil wurde nicht vollzogen, aber dreizehn furchtbare Jahre verbrachte Röckel, aufrecht und mutig wie ein Held, im Zuchthaus in Waldheim. Nie hat er um Gnade gefleht. Wie ein Gespenst stand Röckels Gestalt vor Wagner, als er sich in Zürich, in Paris, in Luzern, in Wien der Freiheit erfreute, ein Schreckbild dessen, was ihn, Wagner, selbst erwartet hätte, wenn er in den Maitagen gefangengenommen worden wäre. Künstlerisch trat Röckel nach der Freilassung 1862 nicht mehr hervor.

Anton Pusinelli, Wagners Hausarzt, dessen Bild als des „Treuesten der Treuen" in Wagners Lebensgeschichte fortleben wird, und der junge Bildhauer Kietz, der Bruder des Pariser Kietz, schließen die Reihe der näheren Freunde Wagners in Dresden ab.

Zu Wagners weiterem Kreis gehörten u. a. der geniale Architekt und trinkfeste Zecher Gottfried Semper, der junge Weltreisende Friedrich Gerstäcker und der hochgebildete Schauspieler und Oberregisseur Eduard Devrient, mit dem Wagner damals sehr gut stand. Bei Julius Otto, dem freundlichen Liederkomponisten, verkehrte Wagner im Haus, doch kam er zu ihm in keine nähere Beziehung; zu Robert Schumann, dem einzigen, der ihm in Dresden als Musiker ebenbürtig war, entwickelte sich trotz aller Versuche, die Wagner unternahm, kein näheres Verhältnis.

Von den Literaten in Dresden hielt sich Wagner fern; zu Gutzkow, dem Dramaturgen des Hoftheaters, bestand ein gespanntes Verhältnis; mit Theodor Hell, dem alten Sekretär des Hoftheaters, kam Wagner natürlich gar nicht überein; Reißiger war zu bequem, sich mit Neuerungen abzugeben; Reißiger war wohl überschwenglich und biedermännisch — er küßte Wagner auf die Backen, wenn er ihn begrüßte — aber ihm war nicht recht zu trauen; und geglaubt hat er an Wagner nie. Zwei Schriftsteller Dresdens, der Journalist Dr. Julius Schladebach und der Liederkomponist Carl Banck, die sich zu Wagner in Gegensatz stellten, wurden von diesem völlig ignoriert. Wagner verachtete — von seinem Standpunkt mit Recht — die Journalistik, die ihn in Dresden umgab und ihn in kleinlicher Weise bekämpfte.

„Das unmoralische Gewerbe des Theaterrezensenten" wollte er 1849 in seinem Entwurf für das deutsche Nationaltheater grundsätzlich aufgehoben sehen ...

Günstiger war Wagners Verhältnis zu den Frauen. So war es stets. „Frauen", schrieb er später, „sind die Musik meines Lebens." Frau von Lüttichau, die Gattin des Generaldirektors, hatte für Wagner als Künstler das größte Verständnis; Frau von Könneritz war Wagners Gönnerin; Caroline von Weber, die Witwe des Komponisten, hielt zur Wagnerschen Partei; ebenso die Sängerin Johanna Wagner, die Tochter seines älteren Bruders Albert, nur daß sie für geistigen Verkehr zu jung war, und daß sie sich nach ihren großen Erfolgen bald in Primadonnenlaunen gefiel; Clara Schumann stand Wagner innerlich fern.

Die Höhe des Schaffenden

Aus Teplitz brachte Wagner 1842 den Entwurf zu Tannhäuser mit. In den folgenden Jahren arbeitete er daran weiter; am 13. April 1845 vollendete er die Niederschrift. In höchster Ekstase hatte er das Werk geschaffen; die Erregung der Zeit hatte ihn erfüllt; tief aus dem Innern Wagners war die Erotik gequollen; genial war die Verbindung von Tannhäuser und Sängerkrieg. Mit der Glut der Empfindung, mit dem jähen Wechsel der Stimmung war Tannhäuser ein Ausdruck von Wagners eigenem Wesen. Eine üppige Erregung, so erzählt Wagner selbst, habe ihm Blut und Nerven während der Komposition in fieberhafter Wallung erhalten; der Gedanke habe ihn beherrscht, ein schneller Tod werde die Vollendung hindern.

Auf der Ostra-Allee in Wagners Wohnung begannen mit Tichatscheck und Johanna die Proben am Klavier. Peps, der Hund, unterbrach mit Gekläff, Papo mit Geschrei: „Richard, Freiheit, Santo Spirito" die Musik; doch der sonst so reizbare Wagner ertrug in seiner Tierliebe mit unerschütterlichem Ernst, mit beispielloser Geduld die Störung.

Von der Erstaufführung (19. Oktober 1845) haben wir von Max Maria von Weber, dem Sohn des Komponisten, eine Schilderung. Dicht gefüllt waren alle Ränge des Rundbaus, der alles umfaßte, was das damalige Dresden an Persönlichkeiten besaß. Die kleine Gestalt des Komponisten erschien am Pult; bleich und bewegt hob Wagner den Taktstock. Noch waren seine Bewegungen beim Dirigieren einfach, fast eng; nur selten breiteten sie sich aus; aber mit der Unwiderstehlichkeit elektrischer Zuckungen wirkten sie auf das Orchester. „Nach der Vorstellung", erzählt Max Maria, „standen wir auf der halberleuchteten Bühne zwischen Versatzstücken und Dekorationsfetzen. Wagner befand sich im Kreis der Künstler, blaß und sich den Schweiß abtrocknend. Mit meiner Mutter trat ich beglückwünschend hinzu; aus der Garderobe schoß Wilhelmine, die Darstellerin der Venus, in weißem Frisiermantel, das prächtige Blondhaar halb offen, wie ein Sturmwind heraus, packte meine Mutter am Arm und rief: ‚Nicht wahr, Weberchen, Musik hat er gemacht (wie, das sagte sie nicht), aber ein großer Mann wird er doch' ..."

Vieles hatte zusammengewirkt, um den vollen Erfolg der Uraufführung Tannhäusers zu hindern. Herrlich war Anton Mitterwurzer als Wolfram; bezaubernd in der jungfräulichen Erscheinung Johanna Wagner als Elisabeth, nur der seelische Ausdruck im Gebet des letzten Aktes glückte ihr wenig; den Landgrafen sang Wilhelm Dettmer; Wilhelmine war in der Darstellung der Venus durch ihre reife Mütterlichkeit ziemlich gehemmt; bald gab sie die Partie an Frau Krietz ab; der Hauptdarsteller, Tichatscheck, versagte als Tannhäuser in

Nach einer Lithographie im Stadtmuseum Dresden

E. W. Arldt, Die Brandmauern des Großen Opernhauses nach den Maiunruhen 1849

Nach einem Gemälde im Stadtmuseum Dresden

E. Richter, Porträt Emil Devrient als Hamlet

einem der wichtigsten Punkte ... Wohl besaß Tichatscheck allen Glanz der Stimme, doch den Ausdruck für die Reue Tannhäusers im Wartburgakt vermochte er nicht wiederzugeben. Wagner mußte im Finale des zweiten Aktes einen Strich vornehmen, der den Sinn des Werkes völlig zerstörte; ebenso mußte er im dritten Akt in der Romerzählung Änderungen vornehmen, da Tichatscheck auch hier den tragischen Ausdruck nicht traf. Die Wirkung dieser Striche auf das Publikum kann man sich denken. Zwar erregt, doch verwirrt, ohne zu wissen, was Wagner gewollt, verließen die Zuschauer die Aufführung. Und auch das Werk selbst war bei der Uraufführung noch nicht in der Gestalt wie heute. Noch erschien in der Erstaufführung am Schluß nicht der Leichenzug Elisabeths auf der Bühne; nur ein Totenglöcklein von der Wartburg deutete den Tod der Heiligen an, und vor allem: noch fehlte die Rückkehr der jüngeren Pilger mit dem grünenden Stab und damit eine der Hauptwirkungen der Oper.

Nach der zweiten Aufführung schien, wie Wagner erzählt, Tannhäuser das Schicksal des Holländer teilen und nach wenigen Aufführungen verschwinden zu müssen; erst nach der dritten Aufführung trat eine Änderung ein. Eine neue große Dekoration für den Wartburgakt von Deplechin in Paris traf ein, und so phantastisch sie uns auch scheint, sie gefiel dem Publikum und erhöhte die äußere Wirkung. Auch Wagner wurde nicht müde, Änderungen in den folgenden Jahren vorzunehmen — Tannhäuser ist ja das am meisten umgearbeitete Werk Wagners —, und nach der Fassung von 1847 trat der große Erfolg von Tannhäuser ein. Daß das Werk eine Selbstsymbolisierung Wagners sei, verstand man freilich nicht; man sah in dem Werk nur eine „Oper" und eine Bereicherung des üblichen Repertoirs.

•

Ein Jahr nach der Aufführung des Tannhäuser quoll tief aus dem Innern Wagners die Aufführung der Neunten Sinfonie (April 1846). Im Jahr 1838 hatte Reißiger das Werk zum ersten Mal in Dresden aufgeführt, doch ohne Erfolg. Gegen eine Wiederaufführung durch Wagner wehrten sich die Vorstände der Kapelle, auch mein eigener Vater. Ein stiller, erbitterter Widerstand herrschte in der Kapelle. „Wenn der Kerl nur etwas davon verstünde", flüsterte Carl Kummer, der Oboist, seinem Nachbar vor der Probe zu. Doch Wagner ruhte nicht. Als er zur ersten Probe ans Pult trat, klappte er die Partitur zu, legte sie unter seinen Sitz und fing an, was damals ganz ungewöhnlich war, das Riesenwerk aus dem Kopf zu dirigieren. Da schwand bald der Widerspruch der Kapellmitglieder; zustimmend ging das Orchester ans Werk. Auch eine neue Aufstellung des Chors und des Orchesters setzte Wagner durch. Nach alter italienischer Anordnung hatte sich früher im Saal des alten Opernhauses das Orchester zwei Reihen tief in weitem Halbkreis von 56 Fuß von Wand zu Wand gezogen und den Opernchor umgeben; die Geiger standen links, die Bläser rechts unter den Logen. Wagner änderte die Aufstellung vollständig, setzte das Orchester vor den Dirigenten und stellte den Chor auf einen Stufenbau dahinter. Verändert war das Bild; imposant war die Wirkung. Und auch sonst waren alle Vorbereitungen getroffen. In unermüdlicher Arbeit hatte Freund Fischer den Chor geschult. In der Presse, in Erläuterungen nach Goethes Faust, hatte Wagner die Aufführung vorbereitet. Der Erfolg war überwältigend; er übertraf alle Erwartungen. Die Herzen flogen Wagner zu; der junge Hans von Bülow hörte das Werk zum ersten Mal und pflegte fortan auf der Ostra-Allee an dem Haus, wo Wagner wohnte, nicht vorbeizugehen, ohne die Mütze zu ziehen ...

Auf die Höhe seines Genius erhob sich Wagner in Lohengrin. Sechs Wochen nach der Aufführung des Tannhäuser las er (November 1845) im Engelklub die Dichtung des Lohengrin vor. Die Aufnahme war geteilt. Gutzkow, der Dramaturg, machte Einwendungen; Hiller, der Musiker, war kühl; Robert Schumann begriff nicht, wie man den Text komponieren könne; nur die bildenden Künstler — Semper, Hähnel, Rietschel — waren ergriffen.

•

Im Sommer 1846 ging Wagner auf Urlaub. In Großgraupa bei Pillnitz mietete er sich ein; drei Monate, von Mai bis August, hatte ihm Lüttichau Urlaub gegeben. In einer großen schwerfälligen Kutsche traf Wagner mit Minna und Peps in dem damals weltentlegenen Dörfchen ein. Und ein Idyll begann, wie man es sich nicht schöner denken kann. Noch steht das Haus, wo er die Musik zu Lohengrin skizziert hat, und das man jetzt als Gedächtnisstätte führt; nur die Scheune, die daneben stand, ist abgebrannt. In Graupa und im Liebethaler Grund erheben sich, unter großen Opfern von Prof. Guhr errichtet, zwei Denkmäler — nie hat Dresden, die Wagnerstadt, bis heute ein Richard-Wagner-Denkmal erhalten ...

In den Waldungen um den Borsberg, im Wesenitztal wanderte Wagner umher; auf den Jagdwegen und auf der Schönen Höhe bei Dittersbach hat Wagner, wie er schreibt, „gelohengrint".

Noch einmal scheint ihm das Glück zu lächeln; noch einmal scheint ein Werk zu entstehen, das ihn der Bedrängnis entreißt. Selige Einsamkeit umgibt ihn, aus Schutt und Moder eines mittelalterlichen Epos erhebt er den Stoff zu Lohengrin; wie entrückt ist er der Welt; versunken ist die Sinnenglut Tannhäusers; Sehnsucht nach Reinheit und Seligkeit erfüllt das neue Werk; klar, deutlich, geschlossen steht es vor ihm. Für die Aufführung in Dresden ist auch dieses Werk vorgesehen. Für Tichatscheck ist Lohengrin, für Johanna ist Elsa, für Mitterwurzer ist Telramund bestimmt; Dresdens Orchester soll in der Musik ertönen; von der Gewißheit, daß Lohengrin die erste Aufführung in Dresden erleben werde, ist Wagner völlig überzeugt ...

August 1846 kehrt er nach Dresden zurück; der Alltag, die Fron, die Opernwirtschaft beginnt von neuem; Lucrezia, Lucia, Regimentstochter, Martha — all die Erfolgsopern beherrschen das Repertoir und er muß sie dirigieren ...

Ganz gegen seine Gewohnheit beginnt Wagner bei Lohengrin mit der musikalischen Ausarbeitung des letzten Aktes. Ob er dem Werk einen tragischen oder einen glücklichen Ausgang geben sollte, darüber war Wagner anfangs eine Zeitlang in Zweifel. Frau von Lüttichau hatte ihn in der Überzeugung bestärkt, daß Lohengrin notwendig einen tragischen Schluß haben müsse. „Unter heißen Tränen, unter ausbrechendem Jammer" schrieb Wagner auf der Ostra-Allee den dritten Akt; im Marcolinipalais auf der Friedrichstraße schrieb er die Musik zum zweiten Akt und das Vorspiel.

Eine Selbstsymbolisierung war auch dieses Werk, und der Zusammenhang mit den vorhergehenden Werken war leicht zu erkennen. „Drei Wanderer oder Flüchtlinge, drei Liebe- oder Heimatsuchende schreiten durch Wagners Schaffen: der Holländer kommt über das Meer und sucht das Weib, das ihn erlöst; Tannhäuser kommt aus dem Reich der sinnlichen Liebe und findet im Opfertod der Geliebten die Erlösung; Lohengrin kommt aus dem göttlichen Reich des Entzückens und wird von dem Weib, dem er vertraut, getäuscht ... Ein

Aufschrei war der Holländer; ein Vergehen in Angstträumen war Tannhäuser; ein Engelsgesang des Schaffenden war der Lohengrin."

Eine ganze neue Offenbarung, eine sinfonische Dichtung für sich war das Vorspiel: das Kommen und Schwinden des Grals war darin dargestellt. Ein edles Gedicht, ein einziges unteilbares Wunder nennt Liszt mit Recht dieses Werk.

Doch nicht rastet Wagner; Entwurf reiht sich an Entwurf; fast unbegreiflich drängen sich in diesen Dresdner Jahren seine Arbeiten: Glucks Iphigenie auf Aulis bearbeitet er und gibt dem Werk einen neuen Schluß, Wagners und Glucks Klänge verschmelzen sich; Rossinis Stabat Mater führt er auf; beim Jubiläumskonzert der Kapelle erklingt im Palais des Großen Gartens das Finale des ersten Aktes von Lohengrin; Hans Sachs und die Meistersinger beschäftigen ihn im Jahr 1845 in Marienbad, doch bleibt der Plan vorläufig liegen; zwei Wortdramen, Friedrich der Rotbart und Achilleus, will er schaffen; er entwirft einen Jesus von Nazareth; ein viertes Stück, Siegfrieds Tod, ein Nibelungendrama in Stabreimen, entsteht Dezember 1848 und eröffnet den Blick in die Zukunft.

Eines persönlichen Erlebnisses von tiefster Bedeutung sei nur kurz gedacht; im März 1848 war Franz Liszt in Dresden; im heute abgebrochenen Hotel de Saxe auf dem Neumarkt fanden sich Liszt und Wagner; ein Freundschaftsbund entstand zwischen ihnen und warf seinen verklärenden Schimmer über die letzten Jahre Wagners in Dresden.

Vom geselligen Leben begann er sich nach 1845 zurückzuziehen. Zu Wilhelmine Schröder-Devrient, der Freundin der ersten Zeit, kam Wagner in ein eigenes Verhältnis. 1843 bis 1844 war Wilhelmine auf Gastspiele gegangen. In der Zwischenzeit war Johanna Wagner, die Nichte Wagners, als jugendlich-dramatische Sängerin hergekommen. Johanna war ein schlankes, hochgewachsenes Mädchen mit einer herrlichen Stimme, eine jener frühreifen Sängerinnen, die heute unmöglich sind. In ihrem jugendlichen Reiz sang sie Favoritin, Norma, Valentine und andere Rollen. Kein Zweifel, Johanna war die aufgehende, Wilhelmine die untergehende Sonne. Und das Engagement und den Theatererfolg Johannas machte Wilhelmine dem Kapellmeister zum Vorwurf. Ihre Beweggründe müssen wir verstehen; auch Wilhelmine war Weib, auch sie hatte eine Stellung zu verteidigen. Die Beziehungen zwischen Wagner und Wilhelmine erkalteten; von ihrem Liebhaber gedrängt, schlug Wilhelmine die Gewährung eines neuen Darlehns ab, das sie Wagner zugesagt hatte und forderte — ein unschöner Zug — ihre tausend Taler, die sie Wagner früher geliehen, auf dem Rechtsweg plötzlich zurück. Damit brachte sie Wagner im gefährlichsten Moment in höchste Bedrängnis. So trennten sich die Wege. Noch einmal hatte sie im Jahr 1847 unter Wagners Stabführung als Klytemnästra in Glucks Iphigenie auf Aulis einen großen Erfolg; dann scheidet Dresdens bedeutendste dramatische Künstlerin, von Wagner, vom Publikum, von der Generaldirektion kaltherzig beiseite gelassen, aus Dresden und treibt der Katastrophe mit ihrem Liebhaber entgegen, deren wir früher gedachten.

Die Dämonen steigen aus der Tiefe

Wagners Lage beginnt sich nach 1847 zu verdüstern; Schlag auf Schlag verfolgt ihn das Unglück. Rienzi, Holländer, Tannhäuser hatte Wagner in Selbstverlag genommen und die Werke dem Musikhändler Meser in Kommission gegeben. Partituren, Klavierauszüge, Einzelstimmen lagen von Rienzi, Holländer und Tannhäuser zum Versand bereit. Jede Seite, die Wagner mit seiner herrlichen Handschrift selber geschrieben, ließ er sofort auf Stein ab-

drucken und abziehen — eine Arbeit von riesigem Umfang. Das Geld für Herstellung des Druckes hatte er sich geliehen. In überquellender Kraft, im Vertrauen auf die dramatische Gewalt seiner Werke, im Glauben an die deutsche Natur seiner Schöpfungen hatte Wagner auf raschen Erfolg seiner Werke gehofft, doch Enttäuschung folgte auf Enttäuschung. Uneröffnet kamen die Riesenpakete der Partituren zurück; nur einzelne Theater in Deutschland nahmen eines der angebotenen Werke an; von Aufführungen in Wien, Paris oder London war keine Rede. Die Lage Wagners kann man sich denken. Erst warten die Gläubiger (Pusinelli, Hiebendahl, Kriete, Frau Klepperbein u. a.) in Hoffnung auf Erfolge; dann fragen sie nach dem Verlauf; ein Gerede über Schulden des Kapellmeisters durchläuft die Stadt; eine unglückliche Erklärung Wagners an Pusinelli im Anzeiger vermehrt das Gerede; die Enge der Verhältnisse Dresdens offenbart sich. Bald geriet Wagner in bitterste Bedrängnis; als er auf der Höhe seines Schaffens stand und die Neunte Sinfonie dirigierte, wäre er, wie er schreibt, glücklich gewesen, hätte er ohne Aufsehen 20 Taler borgen können.

Um die Gewinnung eines Verlegers, der die Werke übernommen hätte, bemühte sich Wagner umsonst. Den Holländer bot er 1843 Breitkopf und Härtel vergeblich an; für 224 Taler, die er Breitkopf für einen Konzertflügel schuldete, wollte Wagner dem Leipziger Verleger Breitkopf und Härtel Lohengrin überlassen; abermals umsonst; Rienzi, Holländer, Tannhäuser bot er demselben Verleger an, wollte auf den Gewinn aus diesen Opern verzichten und nur die Kosten für die Herstellung erstattet haben, doch auch dieses Anerbieten war umsonst.

Im verhängnisvollsten Moment klagte, wie erzählt, Wilhelmine ihre Forderung ein. Wagner stand in Gefahr, in die Hände von Wucherern zu fallen. In seiner Verzweiflung wandte sich Wagner an Lüttichau und bat um einen größeren Vorschuß. Noch stand er mit Lüttichau gut; noch hatte er Beweise seines Wohlwollens; ein Weg der Rettung schien sich zu öffnen; Wagner erhielt auf Lüttichaus Vortrag beim König eine große Summe (5000 Taler) als Vorschuß aus der Pensionskasse der Kapelle geliehen; die Rückzahlung wurde auf fünf Jahre aufgeschoben. Inzwischen, so war die Annahme, mußte sich der Ertrag aus den Opern einstellen. Doch die Einnahmen kamen nicht; das Gleichgewicht zwischen Einnahme und Ausgabe stellte sich nicht ein; selbst in bescheidenstem Maße gingen die Hoffnungen nicht in Erfüllung ... Frei und unabhängig hatte Wagner durch den Selbstverlag der Opern werden wollen, doch alles war schlimmer geworden; der Kommissionär C. G. Meser war unfähig; endlose Kämpfe und Mühen waren die Folge; während er am Lohengrin schuf, mußte sich Wagner mit Gläubigern und Geldgebern herumschlagen, mußte sich allen Demütigungen und Schikanen aussetzen.

In seiner Bedrängnis kam Wagner Januar 1848 bei Lüttichau um eine Gehaltserhöhung von 500 Taler ein. Die Bedrängnis selbst konnte freilich durch Erhöhung des Gehalts nicht beseitigt werden; es konnte sich nur um eine vorübergehende Hilfe handeln. Wagners Gesuch wurde auf Lüttichaus Vortrag zwar genehmigt, doch in bürokratischer Weise wurde die Hilfe beschränkt: Wagner erhielt wohl eine Gratifikation von 300 Talern aus dem Kapellfonds, doch nur auf ein Jahr; 200 Taler wurden als Zuschuß aus dem Ertrag der Abonnementskonzerte gewährt ...

Lüttichau ist wegen seines Verhaltens zu Wagner viel angegriffen worden und namentlich wegen seiner Haltung im Februar 1849 mit Recht. Lüttichau, aus ganz anderen Verhältnissen erwachsen, hat das letzte menschliche Verständnis für Wagner fraglos nicht besessen, doch

darf man Lüttichau nicht vom Standpunkt des Weltruhms betrachten, den Wagner später erwarb. Da ist es leicht, Lüttichaus Verhalten unbegreiflich zu finden. Man muß die Dinge aus dem Blickfeld von 1847 sehen: Lüttichau war Beamter, und daß er die Rechte des Königs wahrte, kann man ihm nicht verübeln.

Etwas anderes freilich läßt sich nicht bestreiten: zwischen Lüttichau und Wagner bestanden unüberbrückbare Gegensätze. Der lange hagere korrekte Lüttichau mit den harten Zügen, mit der höfischen Haltung — und der kleine bewegliche Wagner mit seiner Künstlernatur, mit seiner sprudelnden Beredsamkeit waren schon äußerlich vollkommene Gegensätze; tiefer aber gingen die inneren Unterschiede: für Wagner war die Kunst Lebensbedürfnis, für ihn gab es nichts Höheres als Kunst, für ihn war Kunst „Religion"; für Lüttichau, den Kavalier, den Generaldirektor, war das Theater, war die Oper nur ein Luxus, dienlich zur Aufrechterhaltung des Glanzes der Krone ...

1846 richtet Wagner an Lüttichau eine aufs sorgfältigste ausgearbeitete Denkschrift, „die Kgl. Kapelle betreffend". In den Akten der Generaldirektion ruht die Urschrift. Was Wagner in den drei Jahren an Erfahrungen über das Orchester als Kunstinstitut gesammelt, war hier vereinigt. Er erwägt das Größte und das Kleinste; er macht eine Reihe der beachtenswertesten Vorschläge; bis auf die Pulte der Kammermusiker erstreckt sich seine Sorgfalt. Man hätte denken sollen, daß die Denkschrift beachtet worden wäre, doch ein volles Jahr verstreicht, ohne daß Lüttichau antwortet. Und als die Antwort kommt, wird alles, auch das Vortrefflichste, abgelehnt; von Kleinigkeiten abgesehen, soll alles beim alten bleiben; Als „machtvolle Dummheit", wie er Ludwig Spohr schreibt, als Bosheit, als Albernheit empfindet Wagner die Ablehnung.

Einen zweiten größeren Anlauf unternimmt Wagner. Mai 1848 verfaßt er, mit Gedanken Eduard Devrients sich nahe berührend, einen Entwurf zur „Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen". Es ist die erste umfassende Kunstschrift Wagners, eine Schrift bemerkenswertester Art.

Schon zittert die große Erregung der Zeit durch die Schrift. Wagner geht aus von dem erhabenen Grundsatz Kaiser Joseph II.: „Das Theater soll keine andere Aufgabe haben, als auf die Veredlung des Geschmacks und der Sitten zu wirken." Das Theater, das ist der Grundgedanke der Reform, muß dem bisherigen Einfluß des Hofes entzogen werden; es darf nicht bloß dem Vergnügen des Hofes und der zahlenden Kreise überlassen bleiben; es muß höheren Zwecken dienen, es muß Nationaltheater werden; es muß — und hier berührt er sich mit modernsten Gedanken — ein Hilfsmittel des Staates werden, das Volk zu bilden und zu erziehen. Die Intendanz der Hofbeamten soll abgeschafft werden, Künstler sollen Oper, Schauspiel und Kapelle leiten; ein Staatsminister soll die oberste Leitung führen, dem König und der Nation verantwortlich sein. Ein großes kühnes Projekt, ein völliger Bruch mit der Vergangenheit, eine Absage an die bisherige Kunstpolitik... Der Schwung der Zeit, das ist deutlich zu erkennen, hat Wagner ergriffen; der Weg zu einer neuen Theaterkultur ist gewiesen. Dabei bedenkt Wagner, was sehr charakteristisch ist, auch hier das Praktische; er ist kein weltfremder Idealist, er ist ein Organisator großen Stils. Auch dieses Schriftstück ist in den Akten erhalten, wie alles, was Wagner schrieb, in seiner äußeren Form ein Meisterstück kalligraphischer Sorgfalt.

Wagners Absichten sind ideal; doch die Wirkung auf Lüttichau bedenkt er nicht ... Vor fünf Jahren hatte Lüttichau Wagner aus der Verborgenheit gezogen und zum Kapellmeister gemacht; jetzt hält Wagner die Beseitigung der Stellung des Generaldirektors für nötig ... Die Denkschrift überreicht Wagner nicht Lüttichau, sondern dem Minister des Innern und übergeht seinen Chef. Der Minister hat natürlich in der aufgeregten Zeit anderes zu tun, als sich mit Kunstdingen zu beschäftigen; er will die Verantwortung für das Projekt nicht tragen und rät Wagner, sich an die einflußreichen Männer der demokratischen Opposition im Landtag zu wenden, damit sie das Projekt verträten: der schlimmste Rat, der sich in praktischer Hinsicht geben ließ ...

Der Konflikt mit Lüttichau war da; doch noch höher stiegen die Schwierigkeiten. Einen Monat nach Einreichung der Denkschrift über das Theater las Wagner (15. Juni 1848) im oppositionellen Vaterlandsverein einen Aufsatz vor, der kurz vorher im Anzeiger als Sonderbeilage erschienen war: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?" Der Artikel war — wie wir heute erkennen — kein Angriff auf die Staatsform; Wagner schwärmte, was man damals freilich nicht verstand, von einem germanischen Volkskönigtum. Aber Mißverständnisse waren unvermeidlich; polemische Einzelbemerkungen über Adelsvorrechte, Hofschranzen und Intendanten wurden aus dem Zusammenhang gerissen; Wagners (idealer) Plan der Errichtung eines Nationaltheaters wurde politisch gedeutet ... Die Wirkung kann man sich denken: in Regierungskreisen herrscht Aufregung, in der Kapelle gibt es Stimmen für und wider; Erörterungen erscheinen in der Presse; Gerede erfüllt die Stadt. Am 18. Juni rechtfertigt sich Wagner gegen Lüttichau; am 25. richtet er an König Friedrich August II., der ihm sichtlich wohl will, einen Brief, worin er ihm seine Absicht bei Abfassung des Aufsatzes darlegt. Diesen denkwürdigen Brief zeigt er Lüttichau zur Prüfung; der Brief selber hat sich, wie ich nachforschen ließ, im Nachlaß des Königs nicht erhalten. Um dem Gerede in der Stadt zu entgehen, bittet Wagner Juni 1848 um vier Wochen Urlaub nach Wien — Wien ist in revolutionärer Erregung —; Lüttichau gewährt ihm den Urlaub; Reißiger erklärt sich bereit, den Amtsgenossen inzwischen zu vertreten.

Wagner kehrt zurück; da begegnet er lächelndem Hohn; auch die Schrift über die Organisation eines Nationaltheaters ist umsonst; in der aufgeregten Zeit, die nun kommt, übergeht man den Entwurf. Wagner sieht, daß man von dem Höchsten und Heiligsten, das ihn erfüllt, von der Kunst, nichts wissen will; er sieht, daß man nicht an die Schaffung eines Nationaltheaters denkt. Die frühere leidenschaftliche Hingabe Wagners ans Theater beginnt zu schwinden; sein Gesamtverhältnis zur Oper ändert sich; mit dem Kunstbetrieb der Oper zerfällt er völlig; gegen den Kunstgeschmack des Publikums empört er sich; zu dem Wesen von Dresden steht er in Gegensatz; die französisch-italienischen Opern (Liebestrank, Linda von Chamounix, Stradella, Martha) lehnt er ab. Doch gerade diese sind die erklärten Lieblinge des Publikums; die Oper kommt ohne diese Werke nicht aus, und man mag sagen, was man will: ohne diese und andere Modewerke hätte Lüttichau die Oper gar nicht halten können. Das Schmerzlichste aber war: als Kapellmeister mußte Wagner dirigieren, was er verachtete; der Bruch in seinem Leben war offenbar; der unlösbare Zwiespalt zwischen Kgl. Diener und Künstler tat sich auf ...

Da trifft (am 29. September 1848) zu unglücklicher Stunde der Bericht des Prokurators über die Verschuldung Wagners bei der Generaldirektion ein. Zu schwindelnder Höhe waren Wagners Schulden gewachsen; die Hauptursache der Verschuldung lag im Selbst-

druck und Selbstverlag der drei Opern, doch waren auch eigene große Ausgaben Wagners dazugekommen. Wagner selbst schweigt in seiner Lebensgeschichte verständlicherweise über diese Verhältnisse, und auch die meisten Biographen verschleiern die Höhe der Schulden. Aus der Aufstellung des Finanzprokurators Fleck in den Akten der Generaldirektion geht jedoch hervor, daß die Schulden Wagners in sechs Jahren 13459 Taler 28 Groschen betrugen. In den Dresdner Wagnerannalen 1913 habe ich die Gesamtsumme bereits früher veröffentlicht; doch ist dies wenig beachtet worden. 2400 Taler schuldete Wagner einem ungenannten Gläubiger (vermutlich Pusinelli), 1000 Taler einer Frau Klepperbein, 800 Taler einer Frau Tietze, 700 Taler dem Verleger Meser, 600 Taler dem Kommissionär Lenk, 500 Taler Albert Kühn, je 300 Taler Lewy und ungenannten Angestellten, 240 Taler Breitkopf und Härtel, dazu kamen 800 Taler Restschulden in Paris, 500 Taler an verschiedene Gläubiger usw. Hinzu kamen, wie uns bekannt ist, 5000 Taler Vorschuß aus der Pensionskasse und die aufgelaufenen Zinsen; an 20000 Taler reichte die Gesamtsumme. Niemals konnte Wagner hoffen, diese Summe von seinem Gehalt zu tilgen; die Einnahmen aus den Werken standen in unwahrscheinlicher Ferne. Man mag die Dinge nehmen, wie man will, das eine ist klar: Wagner war ruiniert. Das muß man wissen, will man den Gang der Dinge verstehen ...

Und in rascher Folge steigen die Verwicklungen: Musikdirektor Röckel wird am 5. Oktober 1848 vom Dienst suspendiert; mit Röckel war Wagner in vertrautester Verbindung; in Röckels Gartenhaus in Friedrichstadt gegenüber dem Marcolinipalais wohnte Wagner geheimen Versammlungen bei; am 10. Februar 1849 erscheint ein Aufsatz zwar ohne Wagners Namen, doch kenntlich an seinem Stil, in Röckels Volksblättern; am 8. April begrüßt Wagner in einem zweiten Artikel in schwärmerischen Worten die Revolution: „Erhabene Göttin Revolution, ewig verjüngende Mutter der Menschheit." Noch ist alles poetisch, noch ist alles ein Spiel des Geistes. Doch die Wirkung dieser Aufsätze auf die leitenden Kreise läßt sich denken; Rienzi erscheint bei Hofe in dieser Zeit als republikanisch und wird abgesetzt; Tannhäuser erlebt dasselbe Schicksal ...

Doch Wagner hat noch eine große Hoffnung: Lohengrin ist so gut wie angenommen; in strahlender Schönheit wird sich das neueste Werk seines Genius entfalten; alle Widrigkeiten werden schwinden. Wäre das Werk aufgeführt worden, so wären alle Werke der ersten Zeit — Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin — erstmalig über die Dresdner Bühne gegangen; unvergänglicher Ruhm hätte Dresden umstrahlt ... Und es schien möglich zu sein, daß Lohengrin gegeben wurde; die Dekorationen waren schon bei dem Sohn von Fischer in Auftrag gegeben. Da kommt, ohne Lüttichaus Zutun, ein Wink von oben; die Aufführung von Lohengrin wird aufgeschoben; die Dekorationen werden abbestellt. Wagner fühlt sich auch als Schaffender vernichtet. Das ist das Schlimmste, da sieht Wagner die letzte Hoffnung verloren! In sich selber frißt er seinen Gram hinein ... Entfernung von Dresden wäre Rettung, doch Schulden starren ihn an; er muß froh sein, wenn man ihn unter diesen Umständen behält; in gedemütigter Lage lebt er dahin ...

•

Noch tiefer geht der Konflikt; in seinem eigenen Heim, an seinem eigenen Tisch, so gesteht er, sitzt sein schlimmster Feind. Auch das muß man wissen, will man Wagner verstehen. Zu Minna war er in eine immer tiefere Verstimmung geraten. Seine Wohnung auf der Ostra-Allee, die zu teuer war, hatte er 1847 aufgegeben. Er war in eine damals entlegene, wenig

geachtete Gegend, in die Friedrichstadt, in den östlichen Seitenflügel des Marcolinischen Palais gezogen. Unter ihm hatte der Bildhauer Hähnel sein Atelier; die Fenster von Wagners Arbeitszimmer gingen nach dem alten französischen Garten. Das Arbeitszimmer Wagners lag nach Süden; es ist heute, wie man mir sagte, das Krankenzimmer Nr. 86. Eine Gedenktafel, daß Wagner hier am Lohengrin geschaffen, wäre wohl am Platze ...

Im Marcolinipalais lebte Wagner allein; hier war er von den Menschen getrennt; hier war Minna bei ihm; nur die Tochter Minnas, Natalie (die als Minnas jüngere Schwester galt und die ihre wirkliche Abstammung von einem Dresdner Adligen gar nicht kannte), lebte bei ihm, doch stand sie Wagner völlig fern; auch Minna, obschon die Mutter, verhielt sich gegen Natalie wenig freundlich.

Der Sommer 1848 war sonnig und schön. Am Vormittag arbeitete Wagner an der Partitur von Lohengrin; nur Peps hatte Zutritt; am Nachmittag, wenn die Sonnenstrahlen brannten, verkroch sich Wagner tief in das Fliedergebüsch des Gartens und las Aristophanes. Wenn die Freunde den Einsamen am Abend besuchten, sahen sie ihn zu ihrem Erstaunen auf den riesigen Figuren der Neptunsgruppe oder er war, wie er es liebte, mit wunderbarer Gelenkigkeit auf die höchsten Bäume des Gartens geklettert.

Noch lebten Minna und Wagner gut miteinander; die Dresdner Zeit war verhältnismäßig eine ruhige Zeit für die Wagnersche Ehe; Minna liebte ihren Mann auf ihre Art; doch vieles trennte sie. Die Wandlungen in Wagners Wesen, die innerste Triebkraft seines Schaffens verstand sie nicht. Rienzi war ihr höchstes Ideal; behäbige Existenz ging ihr über alles ... Sprach Wagner von seinen Hoffnungen und Idealen, die ihn erfüllten, so ließ sie ihn reden; daß Wagner die „schöne Stellung" als Hofkapellmeister behielt, schien ihr allein wichtig zu sein ... Zwei Menschen waren aneinander gekettet, die sich weit voneinander entwickelt hatten ... Über die seelische Spannung zu Minna hat sich Wagner während seiner Dresdner Zeit nicht ausgesprochen; streng hielt er darauf, daß die Freunde, die ihn besuchten, Minna die Achtung bezeigten, die sie verlangen konnte. Doch ein späterer Brief an Minna (Paris, 17. April 1859) breitet wie ein Scheinwerfer Licht über die Dresdner Jahre. Niemand wird ihn lesen ohne tiefste Erschütterung. Wagner schreibt an Minna: „Wenn ich von einem neuen Ärger, von neuen Kränkungen, von einem neuen Mißlingen tief verstimmt nach Hause kam, was spendete mir mein Weib anstatt des Trostes und erhebender Teilnahme? Vorwürfe, neue Vorwürfe, nichts als Vorwürfe." Dennoch — fährt er fort — sei er als häuslicher Mensch daheimgeblieben, aber nicht, um sich auszusprechen, Trost zu empfangen, sondern um seinen Gram in sich zu verschließen. Und in erschütternder Klage bekennt er: „Was ist alle körperliche Pflege, die Du mir allerdings reichlich angedeihen ließest, gegen die notwendige geistige (Pflege) für einen Menschen von meiner Erregtheit? Erinnert sich wohl meine Frau, wie sie es einst über sich vermochte, acht Tage lang mich auf dem Krankenbett zu pflegen, kalt und ohne Liebe, bloß weil sie mir eine heftige Äußerung vor meiner Erkrankung nicht vergeben konnte?" ... Die übereilte Heirat begann sich in den Stunden des schwindenden Glückes zu rächen ... Die Dämonen steigen aus der Tiefe ...

Wagner und die Revolution

Umsonst hatte Wagner um einen Wandel der künstlerischen Dinge gerungen, umsonst alle Mittel versucht, umsonst die Glut seiner Seele verschwendet; auf „lederne Wände" war sein Schall gestoßen. Da war ihm der Gedanke gekommen: nicht Einzelpersonen tragen die

Schuld, daß er sein Ziel nicht erreichte; die Ordnung der Welt stellt sich ihm entgegen. Und der Gedanke erwacht: die Welt muß sich ändern, damit die Kunst sich ändert. Eine große Vision steht vor ihm: zugrunde gehen muß die alte Welt, zugrunde gehen muß der alte Mensch; eine neue Weltordnung muß kommen; ein neues Menschengeschlecht, das vom Materialismus nichts weiß, muß erstehen; das Geld mit seiner „bleichen Metallseele" darf die Welt nicht mehr beherrschen ...

Bis hierher war Wagner den Anschauungen der Weltverbesserer wie Proudhon gefolgt; bis hierher war er nicht original. Doch Wagner wäre nicht Wagner gewesen, wäre er hierbei stehengeblieben. Wagners Normalzustand war niemals die Ruhe; Exaltation war ihm Bedürfnis. In der Erregung, die ihn umgibt, kommt er zu einem phantastischen, unerhörten Schluß: die Kunst muß vollenden, was die Revolution begann; die Kunst muß die Revolution veredeln und durchgeistigen; Kunst und Revolution müssen sich vereinigen, um einen neuen Menschen, den starken und schönen Menschen zu schaffen: „Die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit"; dieser Mensch der Zukunft, das ist Wagners phantastischer Künstlerglaube, wird das große Kunstwerk schaffen, das ihm vorschwebt; dieser schöne und starke Mensch wird das neue Zeitalter der Kunst heraufführen.

Irrtum oder nicht; Verblendung oder nicht; man muß Wagner aus seiner Seele verstehen. Die Wirkung dieses phantastischen Gedankens auf Wagner, den Kunstbesessenen, war ungeheuer. Aus dem Wirrsal seiner Kämpfe erhebt er sich; etwas Heroisches erfaßt ihn; mit einer Begeisterung, mit einer Selbstaufopferung ohnegleichen stürzt sich Wagner in die Revolution; wie eine Verklärung umgibt es ihn; lachend setzt er sein Leben, seine Existenz aufs Spiel; bis zur Selbstverbrennung verzehrt er sich in der Glut seiner Gedanken; durch das Grauen der Revolution wandelt er hindurch, wie beschützt von einer höheren Macht ...

Freilich, gesehen vom Standpunkt der Tagespolitiker, die Reichsverfassung, Parlament, Demokratie, Volksbewaffnung forderten, war Wagner ein Phantast, ein unklarer Kopf. Daß er etwas Überpolitisches, daß er ein neues Kunstzeitalter erstrebte, verstanden selbst die Nächststehenden nicht. Die Männer, die in den öffentlichen Versammlungen das große Wort führten, glaubten den kleinen Kapellmeister mit seinen idealen Forderungen beiseite schieben zu können. In Wirklichkeit stand Wagner höher als sie alle. Denn die Männer der Straße und der Versammlungen wollten nur eine Änderung der Staatseinrichtungen; Wagner, der geistige Revolutionär, wollte — so unmöglich die Mittel der Durchführung auch waren! — die Revolution, die die Weltanschauung änderte; Wagner, „der einsame Rebell", erhob sich gegen das Jahrhundert und dessen Weltanschauungen, und seine Gedanken wurden, wie wir wissen, erst heute verstanden ...

Die innere Geschichte Wagners in seiner Dresdner Zeit ist noch nicht geschrieben; an äußeren Dingen ist man haften geblieben; auf die Jahre in Zürich und die späteren Jahre richtet sich mit Vorliebe die Forschung; die unendliche Bedeutung der Dresdner Zeit hat man nur selten erkannt. Und doch! Die Jahre in Dresden sind die zeugende Zeit in der Entwicklung Wagners; die Jahre in Zürich, die nun folgen — in denen er ausgab, was er in Dresden errungen, sind an Kunstschriften wohl reicher, doch sie sind nur der Ausklang der Dresdner Zeit; denn so viel ist klar: ohne Revolution wäre Wagner nicht Wagner geworden.

Wagner selbst hat, als er 1867 Cosima die Geschichte seines Lebens in die Feder diktierte, die Teilnahme an der Revolution als „Einfall", „Neugier" und „Laune" bezeichnet. Wagner erzählt wundervoll, doch die Schilderung der Maitage umgibt er mit einem leichten Schleier.

Der Grund ist verständlich: als er den Rechenschaftsbericht seines Lebens gab, war er der Freund eines Königs, wollte er einem König Einblick in sein Leben geben; seine Kunst war im Begriff, sich die bürgerliche Welt zu erobern. Da war ihm die Erinnerung an die Maitage unangenehm, noch mehr, da schien ihm seine Teilnahme an der Revolution den höchsten Zwecken seiner künstlerischen Sendung zuwider zu sein.

Und noch ein anderer Grund lag vor: man kannte 1867, in konservativer Zeit, nur den einen Begriff der Revolution, und er schien für alle Revolutionen kennzeichnend zu sein: den Begriff der Revolution von 1789 mit ihren Schrecken, ihrem Blutvergießen, ihrer Zerstörung. Gegen den Gedanken, an einer Revolution in diesem Sinne teilgenommen zu haben, wehrte sich Wagner, und er wehrte sich dagegen mit Recht.

Doch der Begriff der Revolution ist nicht geblieben, der er war; der Begriff der Revolution hat sich erweitert, vertieft, vergeistigt (Richard Ganzer: Richard Wagner, der Revolutionär gegen das 19. Jahrhundert, 1934). Der Gedanke, daß eine Revolution nur etwas Zerstörendes sei, ist geschwunden; tiefer haben wir in die Geschichte geblickt. Wagners Teilnahme an der Revolution war kein Einfall, keine Neugier, keine Laune, wie er schrieb; Wagner folgte seinem innersten Gesetz. Und die Entwicklung beweist, wie recht er getan: denn die Revolution, die ihn zu vernichten schien, war seine Befreiung, seine Erlösung, sein Aufschwung, sein Glück. Darum soll man nicht, wie in vergangener Zeit, die Revolution wegdenken aus seinem Leben, soll seine Teilnahme an den Ereignissen nicht verschweigen oder verhüllen. Gewiß, er hat geirrt in den Maitagen, doch er hat als Mann, als Künstler, als Held für seine höchste Überzeugung gekämpft ...

•

Vom 3. zum 9. Mai spannt sich die Zeit der Dresdner Revolution. Von Stunde zu Stunde hat man Wagners Tätigkeit in der Revolution verfolgt. Georg Hermann Müller-Benedikt, der verdienstvolle Dresdner Ratsarchivar, schrieb das aktenmäßig klare Buch: Richard Wagner und die Mairevolution 1849. Nur in einzelnen Bildern ziehe das Leben Wagners im Flug am Beschauer vorüber.

Am 3. nachmittags weilt er auf dem Wilsdruffer Platz, dem heutigen Postplatz. Er steht in der Nähe des Brunnens, der früher dort war. Im Frühlingsglanz liegt vor ihm der weite Platz; die Kastanienbäume, die den Platz umsäumen, tragen weiße Blütenkerzen; eine aufgeregte Menschenmenge wogt hin und her. Da hört er vom nahen Annenkirchturm die Sturmglocke anschlagen; es war das verabredete Zeichen, es war das Signal zur Revolution, es war der Beginn einer neuen Zeit ... Ein seltsamer Zustand überfällt ihn, die Ahnung von etwas Ungeheuerem durchschauert ihn; ähnlich wie Goethe in der Schlacht bei Valmy sieht er die Umwelt in einem bräunlich-gelblichen Licht, wie bei einer Sonnenfinsternis ...

Am 4. früh ist er in der Stadt; Barrikaden sind während der Nacht aus dem Boden gewachsen; wogendes Getümmel von Sensenträgern und Gesindel erfüllt die Gassen; der König ist in der Nacht entwichen; eine provisorische Regierung wird vom Balkon des alten Rathauses ausgerufen. Auf dem Rathaus selbst herrscht stürmisches Leben; Wagner kämpft nicht, doch er ist tief erregt; ist überall dabei; in der Neustadt treffen sächsische Truppen ein, den Aufruhr niederzuschlagen; der Kampf bereitet sich vor. Doch beschäftigten ihn, wunderbar zu sagen, inmitten des Tumultes auch künstlerische Pläne: als er am Abend des 4., vorbei an

wachehaltenden Pikenmännern und Musketenträgern, in den Frieden seines Hauses heimkehrt, als die Sterne funkeln, denkt er an ein Drama Achilleus ...

Am Morgen des 5. ist er in der inneren Stadt; der Kampf breitet sich aus; Zuzüge kommen von Chemnitz; die Ankunft preußischer Hilfstruppen aus Berlin steht bevor. In der Gärtnerschen Druckerei auf der Großen Brüdergasse, wo die Volksblätter Röckels gedruckt werden, läßt er mit großen Lettern schmale Papierstreifen drucken, klettert während eines Waffenstillstandes über die Barrikaden, verteilt auf der Terrasse an die dort lagernden sächsischen Truppen die Papierstreifen mit der Aufschrift: „Seid Ihr mit uns gegen fremde Truppen?" (In der Landesbibliothek wird noch heute einer der Papierstreifen verwahrt.)

Am 6. ist Wagner als Beobachtungsposten auf dem Kreuzturm, dem Eckpfeiler der Verteidigung gegen Kreuz- und Schießgasse. Vom Kreuzturm sieht er den Brand des Großen Opernhauses am Zwinger. Auf Befehl Bakunins ist das Gebäude von den Revolutionären in Brand gesteckt worden; ausgedörrt ist das hundertjährige Gebälk; mit Dekorationen, mit der Garderobe des Hoftheaters, mit brennbaren Stoffen aller Art ist das Opernhaus vollgestopft. Wagner sieht vom Kreuzturm die Flammen aus den Fenstern schlagen; er sieht das Haus in Glut und Asche sinken, wo er einst Beethovens Neunte dirigiert hatte. Ein Schrei des Entsetzens erfüllt die Stadt, als Opernhaus und Zwinger in Flammen stehen; wie mit einem Schlag verstummt auf Minuten das Getöse des Kampfes; doch dann geht es weiter ... Aber auch in dieser Stunde denkt Wagner an Kunst: mit einem Lehrer Berthold läßt er sich auf dem Turm in philosophische und religiöse Erörterungen ein; mit anderen Besuchern unterhält er sich über Berlioz und Beethoven. Über ihm dröhnt im Turm unaufhörlich die Sturmglocke; von der Laterne der Frauenkirche pfeifen die Spitzkugeln der preußischen Scharfschützen herüber. Auf die Mahnung, sich zu decken, sagt er: „Die Kugel, die mich treffen könnte, ist noch nicht gegossen." In der Abenddämmerung des 6. sendet er den Gehilfen des Türmers nach Friedrichstadt zu Minna, um eine Flasche Wein und eine Dose mit Schnupftabak zu holen ...

Die Nacht vom 6. zum 7. verbringt er auf dem Turm. Vor ihm lag die schlafende Stadt; vom Schützeschen Garten an der Promenade tönte der Gesang einer Nachtigall herauf. Am Nachmittag des 7. sendet Wagner zum zweiten Mal zu Minna nach Wein und Schnupftabak; doch Minna verlangt, daß Wagner den Turm verläßt und nach Hause kommt. Als er bei ihr ist, nimmt sie ihm den Hausschlüssel weg und läßt ihn nicht fort. Das war die schicksalsschwere Nacht, in der draußen in der Umgegend Röckel bei der Führung von Zuzügen von herumstreifenden Reitern gefangen und weggeführt wurde ...

Am 8. wurde der Kampf heftiger. Sonnenhitze hatte bisher über der Stadt gebrütet; mit Regenwolken stieg der Morgen des 8. herauf; es war, als zeige sich der Wandel der Dinge an. Über den ganzen Tag zog sich der Kampf hin. Es muß wohl die schmerzlichste Erkenntnis für Wagner gewesen sein, daß die Hoffnungen, die er auf die Revolution gesetzt, zu schwinden begannen. In Löbtau, einem damals ganz ländlichen Dörfchen, verschafft er sich einen Wagen, um Minna nach Chemnitz zu seinem Schwager Wolfram zu bringen. „Das Wetter", so erzählt er, „hatte sich erhellt; es war ein lachender Frühlingsmorgen, als ich das letzte Mal die so oft auf einsamen Wanderungen beschrittenen Wege mit dem Bewußtsein, nie wieder hier zu wandeln, dahinschritt ... Während die Lerchen über mir schwirrten und aus den Furchen der Felder sangen, donnerte unablässig das große und kleine Geschütz herüber.

Unter der Begleitung dieser furchtbaren Musik rief ich der heiter daliegenden Stadt mit ihren Türmen meinen Abschiedsgruß zu."

In der Nacht zum 9. kehrt Wagner nach Dresden wieder zurück. Ein furchtbares Bild bietet sich ihm dar; Wachtfeuer lodern auf den Gassen; auf Strohschütten ruhen auf dem Pflaster Verwundete und Schlafende; an den Häuserwänden lehnen die todmüden Verteidiger; die Hoffnung auf Gelingen ist dahin. Ein zweites Mal verläßt er die Stadt und übernachtet in Freiberg.

Doch noch einmal — unbezwinglich ist seine Energie — bricht er am 9. nach Dresden auf. Er kommt nur bis Potschappel; die flüchtenden Revolutionäre strömen ihm entgegen; im Gasthaus Zum Steiger im Plauenschen Grund findet er vorübergehende Rast, hinterläßt, da er schnell aufbrechen muß, eine kleine Schuld, trifft in einem Wagen Bakunin und Heubner, die fliehenden Häupter der provisorischen Regierung, schließt sich ihnen an, fährt mit ihnen und einem Dritten nach Chemnitz. Bakunin und Heubner übernachten in Chemnitz im Gasthof Zu den drei Schwänen, Wagner logiert in einem anderen Haus. Und diese Vorsicht rettet ihn. Am 10. erfährt er frühmorgens, daß Heubner und Bakunin in Chemnitz in eine Falle gegangen sind und in der Nacht in ihrem Hotel verhaftet worden sind; ein Wunder hat ihn gerettet ... Am 11. bringt ihn sein Schwager Wolfram in einem dicht geschlossenen Wagen nach Altenburg, am 13. fährt er von hier mit der Post nach Weimar zu Liszt.

In Weimar geht es wunderlich zu. Man sollte denken, daß Wagner eilig seine Flucht fortgesetzt hätte, doch Wagner fühlt sich nicht schuldig und alles geht biedermeierlich zu. Wagner geht ohne Scheu ins Theater, hört eine Tannhäuserprobe, die Liszt dirigiert; unterhält sich mit der Fürstin Wittgenstein, Liszts Freundin, über sein Jesusdrama; läßt sich in Eisenach der regierenden Großherzogin vorstellen und besucht die damals noch nicht umgebaute Wartburg.

Allein bald erfährt er, was inzwischen in Dresden geschehen. Am 16. Mai hatte man bei Minna Haussuchung gehalten; wunderbar war es dabei zugegangen. Indessen Papo, der Papagei, das Zimmer Minnas mit seinem Geschrei erfüllte: „Freiheit, Richard, Santo Spirito", hatte der Polizeirat, der die Haussuchung leitete, menschenfreundlicherweise zu Minna gesagt, er habe die Möglichkeit, den Steckbrief noch drei Tage zurückzuhalten. Und so geschah es. Erst am 19. wurde der Steckbrief gegen Wagner mit dem Bilde Wagners im Schlafrock veröffentlicht. „Wagner", heißt es in dem Steckbrief, „ist von mittlerer Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille."

Wagner verbirgt sich nach Veröffentlichung des Steckbriefs auf Liszts Anraten in Magdala, einem großherzoglichen Kammergut bei Jena. Nur Minna will er nochmals sehen. Minna trifft in der Nacht vom 21. zum 22. Mai — zufällig war es Wagners Geburtstag! — in Magdala ein. Doch der Eindruck auf Wagner ist gering; kühl begegnen sich die Gatten; Minna fährt wieder nach Dresden zurück. Am 24. reist Wagner weiter; Liszt, der „seltenste aller Freunde", versieht ihn mit dem nötigen Geld. Über Rudolstadt, Koburg und Lichtenfels tritt Wagner, mit einem falschen Paß versehen, die Flucht an.

Franken und Schwaben, die er in drei Tagen und Nächten im Postwagen durchfährt, sind ruhig; am 28. kommt er in Lindau am Bodensee an. In einen leichten braunen Rock ist er gekleidet; eine graue Reisetasche mit grünem Band hängt über seiner Schulter. Den Paß

muß er in Lindau abgeben, um ihn visieren zu lassen. In furchtbarer Spannung verbringt er die Nacht im Gasthaus. Am Morgen des 29. klopft es an der Tür, der Gendarm steht davor und überbringt ihm den visierten Paß ...

Aufatmend betritt Wagner die Planken des Dampfschiffs, das ihn über den Bodensee nach Rorschach bringen soll ... Es ist ein wundervoller Frühlingsmorgen. Vor ihm liegt der breite See; Nebel erfüllt die Fläche; darüber erhebt sich die Kette der Schweizer Alpen in silberner Schönheit. „Dresden hat ihn verloren, doch die Welt hat ihn gewonnen." ...

Kleine Bilder aus dem Alltag

Um Abstand von Wagners heroischer Gestalt zu schaffen, seien hier einige Bilder aus dem Kleinleben des Theaters vorgeführt.

Emil hinter der Bühne

Emil Devrient stand schon in vorgerückten Jahren, als er einst in dem Stück: Rubens in Madrid (von der Birch-Pfeiffer) gastierte. Mit voller Elastizität spielte er im ersten Akt den Rubens als jungen Maler und Weltmann. Dann mußte Devrient Maske, Haltung und Ton eines alten Mannes, eines Holländers, annehmen. Er spielte auch den Alten vorzüglich und ging ab. Als er hinter den Kulissen ein paar Schauspieler bemerkte, richtete er sich mit einem Seufzer auf, der andeuten sollte, wie schwer ihm diese Verstellung ins Alter geworden sei und ging mit seinem berühmten federnden Schritt in seine Garderobe. Die Schauspieler sahen ihm nach. Einige Minuten später kamen sie an der Garderobe Emils vorbei; die Tür war zufällig halb offen, und da sahen sie den berühmten Emil erschöpft, schwer atmend im Stuhle liegen — jetzt wirklich ein alter Mann ...

Auch du, mein Sohn Eduard!

Eduard Devrient wurde, als er die Oberregie niedergelegt hatte, nicht immer mit brillanten Rollen bedacht, sondern mußte manchmal auch unbedeutende Rollen spielen. Einst hatte Eduard in dem Stück Landgraf Friedrich von Rost einen braven Abt von Reinhardtsbrunn darzustellen, der nur im ersten, zweiten und letzten Akt vorkam. An Abenden, an denen er wenig zu tun hatte, verwandelte Eduard seine Garderobe in eine Schreibstube und arbeitete an seiner Geschichte der Schauspielkunst. Karl Sontag erzählt: „Ich gab in dem Stück einen jungen Fürsten, der in dem betreffenden Akt eine unwichtige Szene mit dem Abt zu spielen hatte, der zu jedem Satz, den der Fürst sagte, nur seine Zustimmung zu geben brauchte. Die Szene sollte beginnen; der Inspizient hatte das Zeichen gegeben, „doch kein Eduard war zu sehen" (was Eduard, wenn er noch Oberregisseur gewesen wäre, aufs bitterste getadelt hätte). „Was sollte ich tun, warten konnte ich nicht. Rasch entschlossen ging ich hinaus und spielte meine und Devrients Rolle in Art eines Selbstgesprächs, das der Fürst mit sich führte. Unterdessen war Eduard aufgefunden worden, stürzte herbei und hörte die halbe Szene hinter der Bühne an. Als ich abgegangen war, schüttelte Eduard mir die Hand und sagte: „Meisterhaft haben Sie meine Nachlässigkeit verdeckt; das macht Ihnen sobald kein anderer nach. Ja, so ein Wagestück bringt nur die Jugend fertig!"

Konzert bei Hofe

Sophie Schröder, die große Tragödin, erhielt, als sie bei Wilhelmine in Dresden zu Besuch war, die Einladung, bei einem Hofkonzert mitzuwirken. Sie schreibt darüber an ihren Sohn Alexander in Augsburg: „Wilhelmine und ich hatten zu dem Konzert große Toilette gemacht, was mich einige Taler für einen neuen Kopfputz kostete. Dann ließen wir uns, wie das in Dresden üblich ist, in Chaisen nach dem Schloß tragen. Als wir ankamen, traten wir in einen prächtig erleuchteten Saal. Hier und in dem anstoßenden Saal brannten an 800 Wachskerzen. Es wurde Tee gereicht. Nach ungefähr einer halben Stunde traten die Herrschaften, der König und die Königin an der Spitze, vielleicht 80—100 Personen, in den Saal und alles begab sich auf die angewiesenen Plätze. Da sah man Diamanten, Perlen, Gold, Edelsteine und Sterne und Ordensbänder, daß einem die Augen fast übergingen. Gott weiß, wie es kam, ich konnte mich vor Angst kaum auf den Beinen halten. Doch ich faßte mich, der Gedanke, es muß sein, riß mich empor. Ich begann die Lenore von Bürger, und als ich die ersten paar Strophen gesagt hatte, wurde mir freier ums Herz, und ich trug das ganze Gedicht in allen Teilen so gelungen vor, wie vielleicht noch nie. Als ich geendet, ging ein Beifallsmurmeln durch den Saal und ebenso ging es nach dem zweiten Gedicht, dem Älpler. Als der erste Teil des Konzerts vorüber war, schoß die Königin, ohne vorher noch mit irgend jemand gesprochen zu haben, auf mich zu und sagte mir die verbindlichsten Dinge, ebenso auch der König; es wäre ihm heiß und kalt geworden, sagte er. Darauf folgten die Prinzen und Prinzessinnen und die geputzten Herren und Damen und überschütteten mich förmlich mit Lobeserhebungen. Wilhelmine sang dann wunderschön einige Lieder und erwarb sich ebenfalls viel Lobeserhebungen. Ich glaube, daß es die Leute interessierte, Mutter und Tochter so nebeneinander zu sehen. Am andern Tag brachte mir Herr von Lüttichau einen Goldschmuck mit Türkisen und Perlen. Es waren wohl 300 Perlen und einige zwanzig Türkise, also ein sehr nobles Geschenk."

Der Tenorist auf dem Dampfschiff

Sophie Schröder, Wilhelmine und Tichatscheck machten 1846 eine Reise nach Hamburg. Von Dresden bis Leipzig benutzten sie die Eisenbahn, von Leipzig bis Magdeburg fuhren sie mit der Extrapost. Tichatscheck war sehr lustig und erzählte fortwährend Schnurren in österreichischer Mundart. In Magdeburg lag das Dampfschiff bereit, die Reisenden nach Hamburg zu bringen. „Ich war noch nie auf einem Dampfschiff gefahren", schreibt Sophie an ihren Sohn, „Du kannst Dir denken, wie ängstlich ich war. Doch ließ es sich nicht ändern. Wilhelmine und ich machten es uns für die Nacht bequem. Wir schliefen alle in einer großen Kajüte. In der Mitte des Raums war eine spanische Wand, die die Schlafstellen der Herren und Damen trennte. Die Herren nahmen in dem vorderen Teil der Kajüte ihre Plätze ein und alles sank in Morpheus' Arme. Doch so ruhig sollte die Nacht nicht abgehen. Halb drei Uhr früh erwachte ich durch einen starken Schlag; ich dachte nicht anders, als daß die Dampfmaschine geplatzt wäre, doch Wilhelmine beruhigte mich, das Geräusch käme nicht von oben, sondern aus der Abteilung der Herren. Kaum hatte sie das gesagt, da erhob sich ein fürchterliches Geschrei, ein Werfen mit den Tischen, ein Rufen nach Licht, nach Hilfe. Mein Blut erstarrte; Wilhelmine hatte die Geistesgegenwart, gleich an die spanische Wand zu springen und die Türe zuzuhalten. Die schrecklichen Töne erhoben sich wieder, mit ihnen das Geschrei um Licht. Minna reichte nun unser Licht, das wir hatten brennen lassen, über die spanische

Wand, und das Chaos erhellte sich. Was war es? Ein Mensch, ein Engländer, hatte epileptische Zufälle im Schlaf bekommen, war aufs Gesicht gefallen, hatte alle Tische durcheinander geworfen und hatte einen der anderen Herren am Bein ergriffen, jeder hatte in der Dunkelheit geglaubt, es wäre auf sein Leben abgesehen. Tichatscheck, der große Sänger, war der Ängstlichste. Er war mitten im Schlaf geweckt und von der fixen Idee erfaßt worden, der Engländer sei tollwütig und von der Wasserscheu ergriffen. Er stürzte leichenblaß in Hemdsärmeln, aber sonst ganz dezent angezogen, zu Wilhelmine herein, triefend von Schweiß und an allen Gliedern zitternd. Denn ein so großer Heros er ist, wenn seine Silbertöne auf dem Theater erschallen, so ein großer Hasenfuß ist er im gewöhnlichen Leben. Der Engländer erholte sich und fiel bald darauf in einen tiefen Schlaf. Unser Sänger wurde wieder aus unserer Abteilung herausgeschafft und wir versuchten noch zu schlafen. Doch war daran, wie Du Dir denken kannst, nicht zu denken ..."

Lüttichau macht „Netze"

Richard Wagner erschien nach 1847 nur selten zu den Regiesitzungen in der Generaldirektion, weil er von der Überflüssigkeit der Beratungen überzeugt war. Eines Tages kam er aber doch und nahm an der Sitzung teil. Die Sitzung, schreibt Gutzkow in seinen Erinnerungen, ist mir unvergeßlich geblieben. Lüttichau vergaß in der Regel alles, was vor acht Tagen über den Spielplan ausgemacht worden war. Dann nahm er seinen Kalender und sah nach. Er hatte sich ja notiert, daß an dem einen Tag ein Werk von Gluck, an einem anderen ein Werk von Shakespeare, am dritten Tag ein Stück von Bauernfeld vorgesehen war. Was ihm die Regisseure und Kapellmeister von Ostern auf Himmelfahrt, von Himmelfahrt auf Pfingsten, von Pfingsten auf den ersten Advent versprochen hatten, das hatte er sich sorgfältig notiert. Er nannte das „Netze" machen, man könnte auch sagen, es war das Abstecken einer Eisenbahnlinie mit flatternden bunten Fähnchen. Wenn er all die Resultate vorführte, die in seinem Notizbuch verzeichnet waren, dann schienen uns Opiumwolken zu umnebeln; süße Träume senkten sich nieder, wobei der alte Theodor Hell regelmäßig zu entschlummern pflegte und nie anders, als mit einem „Jawohl, Exzellenz" wieder erwachte. Gutzkow fährt nun fort: „An diesem Tag, als der Kalender wieder mit der schönsten Fata Morgana bedeckt war, sollte sich Richard Wagner über die Möglichkeit aussprechen, ob er in irgendeiner Oper eine Rolle für Madame Kriete transkribieren könne. Im frohen Bewußtsein, daß alle wieder beisammen waren, gestattete Lüttichau, daß Wagner einige allgemeine Gedanken seinem Gutachten vorausschicken dürfe. Wagner war bald im schönsten Fluß seiner breiten Beredsamkeit. „Meinen Sie also, daß Madame Kriete —", unterbrach ihn endlich Lüttichau, als Wagner gerade den Unterschied zwischen Melodie und Rhythmus erläuterte. „Wie sich nun schon Gluck an die reineren Formen der Antike angeschlossen hat..." fuhr Wagner unerschütterlich fort. „Glauben Sie", erhob der Chef schon dringlicher seine Stimme, „daß die Kriete ..." Aber Wagner, im Bewußtsein, der neueren Zeit und dem Stimmregister der Kriete schon nähergekommen zu sein, ließ sich nicht stören. „Kommen wir nun aber endlich auf die Transkription", rief Lüttichau, auf die Uhr sehend, „würde denn diese für die Kriete ..." „Gluck hatte gerade vor den Piccinisten den Vorteil" — „Aber, Herr Jeses, wir wollen ja bloß wissen, ob die Kriete die Partie singen kann", schrie Lüttichau und unterbrach gewaltsam die Sitzung. Lüttichau hatte wieder einmal umsonst „Netze" gemacht ...

Nach einer Lithographie im Stadtmuseum Dresden

Engelmann, Porträt Wilhelmine Schroeder-Devrient

Nach einer aquarellierten Zeichnung im Stadtmuseum Dresden

Zeitgenössisch. Das Interims-Theater zwischen dem ersten und zweiten Semperbau

Wie wird man einen Dramaturgen los?

Im März 1848 ereignete sich folgender Vorfall in der Generaldirektion: Graf Luckner hatte ein Stück: Luiz de Sousa, von einem portugiesischen Dichter, übersetzt. Gutzkow war der Ansicht, daß es gekürzt und daß der Dialog sprechbarer gemacht werden müsse. Er nahm die Änderungen vor und ließ die Rollen von seinem eigenen Schreiber ausschreiben. „Kurz vor meinem Urlaub", so erzählt Gutzkow, „sollten die Rollen besetzt werden. Das war immer ein feierlicher Akt, wie die Vollziehung einer Staatsurkunde durch das Staatsoberhaupt. Ich hatte die Besetzung, wie ich sie mir dachte, schon im Buch angegeben. Aber siehe da! Lüttichau zog einen Zettel aus der Tasche und hatte eine andere Besetzung. War es ein Zufall, war es Laune oder war es eine Machenschaft von Meister Dittmarsch, genug, die Liste der Besetzung war der meinigen gerade entgegengesetzt. Es wurde darüber hin und her geredet und ich gestehe, ich wurde gereizt. Lüttichau bestritt mir das Recht, bei der Besetzung eines Stückes, dessen Bearbeiter ich war, mitzuwirken. ‚Nun denn, so unterlassen wir das Signieren', schloß ich, als die Aussprache dringlicher wurde, ‚es ist ja nicht so wichtig, daß Exzellenz meine Bearbeitung aufführen. Nehmen Exzellenz die ursprüngliche Übersetzung, wie sie ist, und lassen Sie alles nach Ihren Wünschen gehen.' Damit raffte ich meine Papiere zusammen, verbeugte mich und wollte mich entfernen. ‚Halt', rief Lüttichau, ‚die Rollen bleiben natürlich hier.' ‚Erlauben Sie, Exzellenz, die Rollen sind mein Eigentum, sie stammen von meiner Bearbeitung, und ich habe sie selbst herstellen lassen. Sie müssen ja ohnedies andere Abschriften haben, wenn Sie meine Bearbeitung nicht nehmen.' Damit nahm ich meine Papiere, verbeugte mich wieder und verließ das Sitzungszimmer, vielleicht schlug ich die Tür etwas unsanft zu ..."

Etwas bedenklich sah Lüttichau dem Dramaturgen nach. Lüttichau mußte an ein Wort Emils denken, als Lüttichau einen Dramaturgen für das Hoftheater anstellen wollte ... „Exzellenz", hatte Emil gesagt, „Sie wollen einen Dramaturgen anstellen? Bedenken Sie! Wie werden wir einen solchen Mann wieder los?"

Nun, bei Gutzkow ging es leicht; durch den Maiaufstand wurde Lüttichau Gutzkow und Wagner auf einmal los ...

Vom Maiaufstand bis zum Theaterbrand

1849 bis 1869

Die Stadt

Am 3. Mai 1849 war das Hoftheater wegen des Maiaufstandes geschlossen worden; am 1. Juni wurde das Schauspiel, am 2. die Oper wieder eröffnet. Verändert war das Aussehen der Stadt, viele Häuser trugen die Spuren des Kampfes, Barrikaden sperrten den Verkehr, Schutt und blutiges Stroh lag auf den Straßen, das Große Opernhaus war in Asche gesunken, die gesamte Garderobe des Hoftheaters war vernichtet worden; der König gab fürs erste 10000 Taler, um den entstandenen Schaden zu ersetzen. Ferdinand Heine, der Kostümzeichner, entwarf die Figurinen, der Garderobier Metzger führte die Entwürfe aus; langsam setzte das theatralische Leben wieder ein. Den Mitgliedern, soweit sie nicht lebenslänglich angestellt waren, wurde gekündigt; neue Kontrakte wurden ausgearbeitet; einer der wenigen, an die man nicht mit neuen Vorschlägen herantrat, war Gutzkow...

Vorsichtig vermied man alles, was alte Wunden berühren oder zu Kundgebungen führen konnte; alle Ansprüche wurden unglaublich vereinfacht, harmlose Stücke, alte Sing- und Lustspiele, holde Jugenderinnerungen kindlicher Gemüter, wurden wieder hervorgesucht. Das Publikum klatschte wohl bei den alten Stücken, doch nicht allzu heftig, denn die Abonnenten meinten, wenn sie bei den alten Stücken zu eifrig Beifall spendeten, so würden die Vorstellungen zu häufig wiederholt ...

Gewandelt war das geistige Gesicht der Stadt. Richard Wagner war in Zürich, Semper in London, Julius Fröbel in Amerika, Hermann Köchly in Frankreich; Gräfin Hahn-Hahn war katholisch geworden; Gustav Freytag lebte in Leipzig; Robert und Clara Schumann rüsteten sich zur Übersiedlung nach Düsseldorf. Geblieben waren die bildenden Künstler: Richter, Rietschel, Schnorr von Carolsfeld; Alfred Rethel, der seinen Totentanz in Dresden veröffentlicht, wenn auch nicht gezeichnet hatte, ging 1851 weg; Ferdinand von Rayski, der Bildnismaler des sächsischen Adels, kam von jüngeren bildenden Künstlern dazu. Von Schriftstellern überragte Karl Gutzkow die Mitstrebenden, doch 1861 verließ auch er Dresden. Andere siedelten sich hier an; 1849 zog Max Maria von Weber, der Dichter und Eisenbahningenieur, hierher; 1850 übersiedelte Otto Ludwig vorübergehend nach Dresden; ihm widmen wir später einen eigenen Abschnitt. Friedrich Hebbel kam 1854 hierher, um der Aufführung von Judith beizuwohnen; doch zwei Tage vor der Aufführung erlitt König Friedrich August II. in Tirol den tödlichen Unfall, dem er erlag, und die Premiere wurde verschoben; Hebbel reiste ab und Dresden spiegelte sich nicht im Geiste des Dichters; von 1855 bis 1857 lebte Klaus

Groth in Dresden; 1857 kam Gustav Kühne hierher, ein geschäftiger Literat, der als letzter vom Jungen Deutschland 1888 starb; der junge Otto Roquette, der spätere Verfasser von Waldmeisters Brautfahrt, war einige Jahre Lehrer am Bezzenbergerschen (Vitzthumschen) Institut; von Gelehrten kamen der Kunsthistoriker Hettner und der Zoolog Reichenbach her; Gottfried Keller dachte flüchtig daran, nach Dresden zu übersiedeln; August Bürck, der sich mit Marie Bayer verheiratete, Carl und Otto Banck (der eine Bruder war Musiker, der andere Literat, zwei charakteristische Gestalten des Dresdner Lebens), Ferdinand Stolle, Feodor von Wehl, Rudolph Genée gesellten sich von Tagesschriftstellern dazu; Robert Waldmüller (Duboc) schuf sich auf der Höhe von Wachwitz einen Ruhesitz, das „Bergnest", wo sich Dichter und Schriftsteller versammelten; 1863 wurde der Literarische Verein gegründet. Doch verschwunden waren die Männer, die früher dem geistigen Leben den Stempel aufgedrückt hatten; alles zog sich ins Kleine und Enge zurück; die großen Persönlichkeiten begannen zu fehlen, und damit wurde der Zeit der Stempel aufgedrückt.

In einem verwinkelten Gebäude auf der Schössergasse 16 hauste die Generaldirektion. Hier hielt Lüttichau, wenn auch gealtert, doch ungebeugt, die Zügel der Verwaltung in Händen. Lüttichau besaß das Recht des unmittelbaren Vortrags beim König; niemand durfte ihm hineinreden; nur das Ministerium des Kgl. Hauses stand über ihm. Neben Lüttichau wirkte der mehr als siebzigjährige Hofrat Winkler (Theodor Hell) als Sekretär des Hoftheaters. Alles ging höchst einfach zu; ein Kopist und ein Kanzleidiener bildeten damals das gesamte Personal, das in der Generaldirektion beschäftigt war.

Ein Abbild der patriarchalischen Verwaltung war das Gebäude auf der Schössergasse; in alter Zeit war es Rüstkammer gewesen, Goethe hatte hier die eisernen Ritter gesehen; eine Wendeltreppe führte vom ersten Stock zu den oberen Stockwerken empor. Ein unterirdischer Gang führte angeblich zum nahen Löwenhof. Nichts zeigt anschaulicher den Geist, der in der Verwaltung herrschte, als die Feier bei der Einweihung eines Anbaus. Lüttichau war von einer Badereise aus Gastein zurückgekehrt; inzwischen waren die Räume der Generaldirektion erweitert worden. Mit festlicher Ansprache und Gesang wurde Lüttichau begrüßt. Julius Pabst als Dramaturg hatte eine Dichtung verfaßt, die komponiert worden war, und ein Quartett sang: „Teurer Chef, du kehrest wieder — in der Deinen Kreis zurück — Dich begrüßen unsere Lieder — Künden Liebe Dir und Glück." Ein kleiner Zug, der aber das Wesen der Zeit charakterisiert.

Kleinleben im Theater

Jede Schauspielaufführung begann mit einer Ouvertüre. Zwischenaktsmusik hielt selbst Laube für unentbehrlich, um die Stimmung anzuregen und zu erhalten, doch paßte die Musik oft nicht zum Stück. Man verfuhr dabei willkürlich. Wenn hinter der Szene der Umbau fertig war, erscholl die Klingel des Inspizienten und unvermittelt, oft mitten im Musikstück, brach auf ein Zeichen des Vorgeigers das Orchester ab. Theodor Uhlig, Richard Wagners junger Freund, war bis zu seinem frühen Tod (1852) Vorgeiger bei dieser Musik. Theaterferien für das gesamte Personal gab es nicht; man spielte das ganze Jahr hindurch, obschon das Theater im Sommer oft leer war. Der kontraktliche Urlaub der Mitglieder war über das ganze Jahr verteilt; die ersten Mitglieder hatten zwei bis drei Monate Urlaub und gingen während dieser Zeit auf Gastspiele; fast nie sah man die Künstler vollzählig beisammen. In

der Karwoche, aber auch an den ersten Feiertagen zu Ostern, Pfingsten und Weihnachten spielte man im Hoftheater nicht; an den Freitagen in jeder Woche gab man, alter Gewohnheit folgend, meist ein ernstes Stück.

Schlimm stand es um die Regie; hier war schon früher die schwache Seite des Dresdner Theaters. Seit 1833 war Karl Dittmarsch Regisseur; sein Grundsatz war, jede Vorstellung, die angesetzt war, zu erhalten; war dennoch eine Änderung nötig, so schob er, wie ein guter Koch, der stets etwas zur Aushilfe bereit hat, zwei bis drei kleine Lustspiele ein; so entstanden die sogenannten Potpourri-Abende oder „Mixten-Abende", die aus lauter kleinen Stücken bestanden und sehr beliebt waren; man gab z. B. das Schwert des Damokles, Monsieur Herkules, Die Wiener in Paris, Das Versprechen hinterm Herd und ähnliche Stücke. Die ersten Kräfte der Bühne bestellte Dittmarsch nur zu den Hauptproben; zweite Kräfte — die sogenannten „Lappigen", wie man sie in Dresden nannte — mußten, wenn es notwendig war, ohne Probe einspringen; gestrichene Stellen wurden von den Mitgliedern bei der Probe überschlagen, am Abend nach Belieben gesprochen; Eduard Devrients Reformen waren vergessen. Wie gering man die Regie einschätzte, zeigte die Bezahlung der Regisseure. Winger wünschte 1858 eine Zulage von 200 Talern zu den 400 Talern, die die gewöhnliche Bezahlung der Regisseure ausmachten; außerdem bat er um dauernde Anstellung als Spielleiter. Lüttichau lehnte das Verlangen ab; auf unbestimmte Zeit einen Regisseur zu verpflichten, sei unrätlich, antwortete er; 600 Taler im Jahr für die Regietätigkeit sei zu hoch. Der Name des Regisseurs wurde auf dem Zettel nicht genannt. Die Vorstellungen begannen in der Regel um 6 oder ½7 Uhr und dauerten bis gegen 9 Uhr. Der billigste Platz kostete 5 Ngr., der teuerste 1 Taler. Dennoch klagte man 1864, der Mittelstand könne das Eintrittsgeld nicht erschwingen. 800 Taler brachte das Altstädter Hoftheater bei ausverkauftem Haus, 200 Taler das Linckesche-Bad-Theater, das der König bis 1857 gepachtet hatte; 40000 Taler betrug der jährliche Zuschuß des Königs für Oper und Schauspiel, 42000 Taler für die Kapelle. „Grüne Zettel" wurden in dieser Zeit zum ersten Mal angeschlagen, wenn eine Vorstellung geändert wurde. Und manchmal änderte man in sonderbarer Weise: statt Goethes Faust gab man etwa Lumpacivagabundus, statt Geibels Brunhilde Orpheus in der Unterwelt.

Die Kleinwelt des Theaters tut sich auf, wenn man das Dekorationswesen betrachtet. Die Dekorationen der Oper nannte man imposant, wir würden sie überladen nennen; Deplechin in Paris, Gropius in Berlin, Arrigoni und Otto Rahn in Dresden stellten die großen Hintergründe her. Gelegentlich kam es zu komischen Zusammenstellungen; in einer Tannhäuservorstellung stand z. B. 1862 im Wartburgsaal ein Baumstamm unvermittelt in der Nähe des Throns, er diente dazu, Beleuchtungskörper zu verbergen; Dekorationen aus Don Juan wurden auch im Sommernachtstraum verwendet; Narziß spielte man in Renaissancezimmern; im Käthchen von Heilbronn war eine gotische Vorhalle mit dem Byzantinischen Saal aus Oberon in Verbindung gebracht; im Don Carlos zeigte das Zimmer des Königs merkwürdigerweise dieselben Möbel wie das Zimmer der Königin: in Landschaftsdekorationen waren Baumkronen zu sehen, die keine Stämme hatten; von den Luftsoffitten, die von oben wie Tücher herabhingen, waren die einen hellblau, die anderen dunkelblau; kam jemand mit einer Lampe in ein dunkles Zimmer, so kam die Aufhellung durch die Proszeniumslampen regelmäßig zu spät; die Gardine, durch die Othello spähen sollte, ließ sich unter Umständen nicht teilen; Quanter steckte z. B. in der Rolle des Jago den Kopf durch eine Spalte in der Kulisse, als sich zufällig die Tür nicht öffnen ließ usw. Man lachte, war aber geduldig und nahm es nicht ernst.

Unverbrüchlich hielt man an den Werken der Klassiker fest. Sie bildeten den Stamm des Spielplans; doch gab man auch neuere Stücke. 1850 erlebte der Erbförster von Otto Ludwig die Uraufführung. 1854 kam Judith von Hebbel auf die Dresdner Bühne; 1861 gab man Kleists Hermannsschlacht — in München wurde die Hermannsschlacht erst 1871, in Berlin sogar erst 1875 gegeben! — Doch wurde Kleists Werk (wegen der Hallyszene) nach drei Aufführungen abgesetzt; 1867 kam der erste Teil von Hebbels Nibelungen nach Dresden. Dafür ergoß sich der Strom der epigonischen Stücke über die Bühne: Der Fechter von Ravenna von Halm, Brunhild von Geibel, Die Fabier von Gustav Freytag, Werke von Heigel, Tempeltey, Weilen, Nissel und Rudolf Gottschall; die rührselige Philippine Welser von Redwitz wurde ein Zugstück; Narziß von Brachvogel, für uns ein unerträgliches Werk, galt als nervenaufregendes Geschöpf wildester Art, die Pagodenszene und die Schlußszene zwischen Narziß und der sterbenden Pompadour gaben virtuosen Schauspielern willkommene Gelegenheit, zu glänzen. Bürgerlich-rührende Stücke lieferte die Birch-Pfeiffer. Sie war vierzig Jahre lang die Beherrscherin der Bühne; heute ist sie vollkommen vergessen; ihre Stücke waren, wie Theodor Mundt sagt, „der Heringssalat neben der gewöhnlichen Hausmannskost". Aus den Romanen von George Sand, Collins, Victor Hugo u. a. stellte die Birch mit großer Geschwindigkeit bühnenwirksame Rührstücke her, in denen sie die Gemüter „einweichte". Wenn in der Grille der Zwillingsbruder Laundry Abschied von der Schwester nahm und sagte: „Auf Wiedersehn, Fanchon! Über ein Jahr", da bebte man vor Rührung, und niemand schämte sich im Theater der Tränen. König Friedrich Wilhelm IV., der die Grille sehr liebte, gab, wie man sagt, einem kleinen Kriegsschiff der preußischen Marine den Namen Grille. Für die Jane Eyre in der Waise aus Lowood war man begeistert; die schwärmerischen Helden- und Liebhaber-Darsteller, die jugendlichen Naiven hatten goldne Zeiten und erfreuten sich dankbarer Rollen; Roderich Benedix sorgte mehr für Stücke aus dem alltäglichen Leben (Die Wespe, Der Störenfried, Die zärtlichen Verwandten, Das bemoste Haupt). Sehr beliebt waren Übersetzungen aus dem Französischen; Eugène Scribe, „der dramatische Ingenieur", schrieb erfolgreiche Intrigenstücke (Ein Glas Wasser, Minister und Seidenhändler u. a.); Scribe schilderte keine Personen, sondern nur Eigenschaften, zog die Figuren wie an Drähten und verwandelte das magere geschichtliche Geschehen in eine Art Maskerade; Rudolf Gottschall und andere folgten seinem Beispiel.

Tantiemen für Aufführungen dramatischer Werke zahlte man in Dresden grundsätzlich nicht; 1844 hatten Berlin und Wien schon die Tantiemen eingeführt; 1864 gab es bereits 42 Theater in Deutschland, die Tantieme entrichteten; in Dresden begnügte man sich mit einer dauernden Abfindung. Für eine Oper zahlte man im allgemeinen 200 Taler; 40 Taler gab man für ein Lustspiel, 100 für ein Trauerspiel; Otto Ludwig erhielt für den Erbförster 40 Taler, für die Makkabäer 10 Friedrichdors, Brachvogel für Narziß 60 Taler; die Birch-Pfeiffer erhielt für die Grille und die Waise aus Lowood je 20 Friedrichdors in Gold; Grillparzer bekam für Des Meeres und der Liebe Wellen nichts, da das Stück bereits gedruckt war; Hebbel erhielt für den ersten Teil der Nibelungen 80 Taler; als man den zweiten Teil 1872 aufführte, zahlte man nachträglich Hebbels Erben nochmals dieselbe Summe. Wagners Meistersinger waren 1869 das erste Werk, dem man in Dresden eine Tantieme bewilligte. Die Verhältnisse änderten sich nach Einführung des Tantiemegesetzes, doch selbst 1875 wollte man für Grillparzers Esther kein Honorar entrichten, da man die Rollen aus den Gesammelten Werken ausgeschrieben habe ...

Auf dem Theater herrschten Gewohnheiten, die heute verschwunden sind. Hervorruf bei offener Szene war im Trauerspiel bis 1868 gestattet; dreimaliger Hervorruf war eine große Ehre; wurde ein Darsteller beim Auftreten durch Klatschen begrüßt, so verneigte er sich vor dem Publikum, ehe er zu sprechen begann. Lorbeerkränze und Huldigungsgedichte wurden vielfach überreicht; Prologe und Festspiele waren bei fürstlichen Vermählungen die Regel. In den Vorstellungen der klassischen Stücke herrschte der getragene Schönheitsstil; man sprach langsam und gemessen; der Weimarische Stil wirkte nach; Karl Sontag erzählt, daß die Aufführungen in Dresden gewöhnlich eine halbe Stunde länger dauerten als in Wien. Die Damen trugen im Gesellschaftsstück in den fünfziger Jahren Krinolinen; die Reifröcke waren mit Spitzen und Falbeln übersät; waren die Sitze hart, so kostete es Anstrengungen, sich mit den Reifröcken zu setzen; auch im klassischen Stück wurden Reifröcke nicht ganz verschmäht; die Schwestern der Jungfrau von Orleans aus Don Remy trugen, wie Augenzeugen berichten, noch in den sechziger Jahren Krinolinen. Bei den Herren war das Dosenspiel sehr beliebt. Seit dem 18. Jahrhundert waren Tabakschnupfen und der Gebrauch der Dosen allgemein üblich. Stellten die Schauspieler Geheimräte, Präsidenten oder ältere Herren dar, so pflegten sie, um die Spannung zu erhöhen, in geeigneten Momenten eine Prise zu nehmen. Hierbei war die Art, wie der Schauspieler den Höfling, den Doktor, den Bürger, den Mann aus dem Volke durch die Art des Schnupfens charakterisierte, von Bedeutung, und Ungeschicklichkeit beim Dosenspiel konnte unter Umständen den Erfolg eines Gastspiels gefährden.

Das Schauspiel

Ältere harmonische Talente

Von den männlichen Schauspielern war Emil Devrient der bedeutendste; er war der Ruhm, aber durch seine Manier auch die Gefahr der Dresdner Bühne. Von den weiblichen Mitgliedern ragte Maria Bayer hervor. Sie war 1820 in Prag geboren; 1841 kam sie nach Dresden; in den Rollen der Liebhaberinnen lag ihre Stärke; sie war die ideale Partnerin Emil Devrients, doch freier von Manier als dieser. Ihr Talent war deutsch, mit einem leichten Anflug des Östreichertums. Sanft duldende, sentimentale und schalkhafte Gestalten gab sie vorzüglich; übermütig kecke Rollen gelangen ihr nicht; Leidenschaft fehlte ihr; ein leises Phlegma umgab sie; ihrem Organ mangelte die ausdauernde Kraft. Ihre Eboli verschmähte den von Frau Stich-Crelinger geschaffenen spanisch-nationalen Typ; ihre Jungfrau von Orleans war in den heroischen Teilen keineswegs gelungen; dämonische Gestalten konnte sie nicht schaffen; ihr Talent war dafür zu weich; vielleicht ähnelte später Clara Salbachs Talent dem der Bayer. Orsina, Lady Macbeth, Königin Elisabeth faßte die Bayer nur von der Seite des Gefühls auf; als Iphigenie und Antigone entfaltete sie die volle Harmonie ihres Wesens. In jungen Jahren entzückte sie bei ihren Gastspielen die Wiener; der trockene Laube wird poetisch, wenn er in der Geschichte des Burgtheaters auf sie zu sprechen kommt; der alternde Grillparzer, der menschenscheue, theaterfeindliche, schmückte sein Stübchen bei den Schwestern Fröhlich mit ihrem Bild als Hero. 1851 gab sie Hermione im Wintermärchen. Als die Bayer in der Rolle der Hermione die Stufen herabschritt, da sah man, wie ein Bewunderer schreibt, die drei schönsten Schritte, die man je auf einer deutschen Bühne gesehen hat. Wie weit die Bayer auch als Heroine zu gehen vermochte, zeigte sie als Cleopatra in Shakespeares Antonius und Cleopatra, in einer Rolle also, die ihrer künstlerischen Eigenart

schnurstracks zu widersprechen schien. In der schweren Rolle der Anna, in Richard III., als Gräfin Terzky, als Adelhaid Runeck, in den Journalisten, als Portia in Cäsar war sie bewundernswert. Persönlich war Maria Bayer eine gewinnende Erscheinung, heiter und witzig, sarkastisch und mit einem Mundwerk begabt wie wenige. „Sie lästert göttlich", schrieb ein Zeitgenosse, „doch ihr Wesen war so liebenswürdig, daß man ihr nicht böse sein konnte." Rollensucht lag ihr fern; sie war eine Feindin aller Reklame, und nie hat sie die Kunst zur Hervordrängung ihrer Persönlichkeit benützt. In erster Ehe war sie mit August Bürck, in zweiter Ehe mit Freiherrn von Falkenstein vermählt; ihren Künstlernamen Maria Bayer behielt sie bei. Als sie alterte, gab sie Volumnia in Coriolan, Isabella in der Braut von Messina, Athalia von Racine; in diesen Rollen habe ich sie noch gesehen. Ihr Gedächtnis litt im Alter unter Unsicherheit; 1894 wurde sie Ehrenmitglied; eine Neunzigjährige, starb sie 1910; auf dem Annenfriedhof ist sie begraben. Sonne und Poesie lag in ihrer Blütezeit um sie; in ihrer Jugend schien ein letzter Glanz der Goetheschen Zeit sie zu umschweben. Im Wandelgang des Parketts im Schauspielhaus hängt ihr liebliches Bild als Prinzessin in Tasso; ein Blütenkranz liegt um ihr Haar.

Neben der weichen Frauenschönheit der Bayer stand fast nornenhaft ernst und herb die Gestalt der Charakterspielerin Franziska Berg. Sie war 1813 in Mannheim geboren und badische Mundart war ihr eigen. Sie kam aus kleinen Verhältnissen; sie war keine ursprüngliche Natur; sie besaß nicht die siegende Schönheit der Bayer; sie schöpfte aus der Reflexion; doch was ihr an Genialität abging, ersetzte sie durch außerordentlichen Fleiß. Sie gab als Nachfolgerin von Julie Gley zuerst Liebhaberinnen, doch bald erkannte sie, daß sie zum Charakterfach übergehen müsse. Am Neujahrstag 1840 spielte sie die Rolle der alten Mutter in Gutzkows Richard Savage, wunderlich genug für den, der sie wenige Tage vorher als Pariser Taugenichts gesehen hatte. Franziska Berg spielte nun die Rollen des Heldenmütterfachs: Lady Macbeth, Königin Elisabeth. Hätte die Berg mit ihrem herrlichen Organ richtig umzugehen gewußt, sie wäre eine der erfolgreichsten Darstellerinnen der deutschen Bühne geworden. Doch Unentschlossenheit und Schüchternheit, die ihr eigen waren, hemmten sie. Die Berg spielte später im bürgerlichen Stück alle Großmütter, nicht weil sie alt war, sondern sie wurde alt, weil sie alle diese Rollen übernahm. Durch die Untätigkeit nahm ihre Kraft ab; zur Fürstin Isabella fehlte ihr schließlich der Mut. Als Oberförsterin in Ifflands Jägern, als Mutter in Töpfers Hermann und Dorothea, als Dame in Trauer (Minna von Barnhelm), als altes Weib im Verschwender, als Sorge in Fausts zweitem Teil bewies sie auch den Spätergeborenen ihre Künstlerschaft; wie eine Glocke tönte ihr Organ. 1881 feierte sie ihr fünfzigjähriges Künstlerjubiläum, 1889 bat sie um Lösung des Kontraktes. So endete ein Künstlerleben in stiller Entsagung. 1893 starb sie; auf dem Alten Katholischen Friedhof liegt sie begraben; ein großes Bild im Wandelgang des Schauspielhauses erinnert noch heute an sie.

Ganz anders wirkte Gustav Räder. Sein Andenken ist auch heute noch nicht erloschen. 1810 war er in Breslau geboren, 1839 kam er nach Dresden. Räder war rund und beleibt; er war ein Komiker von Natur. „Wäre Lachen zu erregen das oberste und einzige Gebot eines Komikers, so wäre Räder das größte komische Talent seiner Zeit gewesen." Doch die Wahrheit zu sagen: Räder war kein Menschendarsteller von überragender Bedeutung; er hätte vielleicht das Zeug dazu gehabt, doch fehlte ihm jede künstlerische Verantwortung. Die spaßigen Extempores, die er in seine Rollen einfügte, gingen wie Lauffeuer durch die Stadt;

zweideutig oder anstößig war er nie. Mit jeder Rolle wuchs seine Beliebtheit; selbst Richard Wagner meinte einmal: „Wissen Sie, Räder, Sie und ich sind doch schließlich die einzigen, die in Dresden etwas können." In der Oper sang Räder Baculus, Bartolo und Van Bett. Im Sommertheater auf dem Linckeschen Bad herrschte er unbedingt; steckte er nur das Gesicht aus der Kulisse, so lachten schon die Dresdner. Unwiderstehlich war er in seinen eigenen Stücken (Weltumsegler wider Willen, Artesischer Brunnen, Flick und Flock, Aladdin). Von Raimund und Bäuerle, den östreichischen Volksdramatikern, übernahm er in seinen Stücken äußerlich eine Beziehung zur Elfenpoesie; doch Märchengeist, poetisches Gefühl besaß er nicht. Deutlich neigte er als Darsteller zur Karikatur; an Nestroys Stücke lehnte er sich als Dramatiker an und übernahm von ihm die Vagabundenromantik in seinem erfolgreichsten Stück: Robert und Bertram. Von Natur war Räder aufbrausend und heftig, ein gerissener Darsteller, von Spielwut erfüllt; mit Couplets, Balletts, Verkleidungen überlud er seine Rollen, drängte die Mitspielenden zurück und kannte nur sich selbst. Ausgezeichnet war er als Valentin in Raimunds Verschwender; schwächer als Autolycus im Wintermärchen. Von dieser Rolle sagte ein Beurteiler bissig, Räder sei mehr Feldschlößchenlagerbier als Champagner. Dieser Schauspieler, der für die Kasse ein Magnet war, wurde keineswegs sehr hoch bezahlt. Hätte er nach Einführung des Tantiemegesetzes gelebt, so wären seine Einnahmen als Dramatiker sehr bedeutend gewesen. Das Hoftheater verdiente zum Beispiel an Flick und Flock in 83 Vorstellungen 50000 Taler; Räder hatte mit Mühe 800 Taler als Gesamtabfindung erhalten. Tragikomisch fand dieser Darsteller, der Dresden jahrzehntelang unterhalten hatte, durch Blutvergiftung an einem Hühnerauge sein Ende; 1868 starb er in Teplitz. Auf dem Annenfriedhof auf der Chemnitzer Straße, wo so viele Schauspieler ruhen, liegt er begraben; in der Ehrengalerie im Schauspielhaus befindet sich sein Bild, etwas konventionell und bieder; doch in den Rollenbildern, die er selber entworfen und koloriert hat, und die in einem Album im Stadtmuseum gesammelt sind, lebt ein Hauch seines Wesens fort.

Von den Künstlern, die von 1850 bis 1870 hier wirkten, sei nur einiger gedacht. Friedrich Porth ist an der Spitze zu nennen, der „alte Porth", der Ahnherr einer zahlreichen Künstlerfamilie. Er war Charakterspieler; an Leidenschaft und Gefühl fehlte es ihm; am besten war er, wenn er kalte, schleichende oder herrische Charaktere darstellen konnte. Sein Bild, gemalt von Julius Hübner, in der Ehrengalerie des Schauspielhauses zeigt ihn als Präsidenten in Kabale und Liebe mit breitem, rotem Ordensband. Karl Quanter teilte sich mit ihm ins Charakterfach. Quanter besaß eine imposante Erscheinung; seine Spielweise war durchdacht, doch kühl und beamtenmäßig. Schwere Schicksale trafen ihn, er erblindete im Alter; ein Sohn fiel in einem amerikanischen Duell, doch mit Heiterkeit und Ergebung trug er sein Los. Eduard Winger gab Heldenrollen wie Tell und Wallenstein, doch mit mehr Glück bewegte er sich auf dem Boden des bürgerlichen Stücks (Musikus Miller). Der Bonvivant Rudolf Heese, der sentimentale Emil Walther, der noch in den achtziger Jahren spielte, der gewandte Alexander Liebe und die reizvolle Antonie Wilhelmi, die jedoch nur kurze Zeit hierblieb, wären zu nennen. Die übrigen waren Durchschnitt; das Dresdner Schauspiel, das ließ sich nicht leugnen, war ins Stocken gekommen.

Einflüsse von auswärts

Von auswärts drangen mannigfache Einflüsse nach Dresden. 1850 und 51 kamen französische Schauspieler hierher; 1857 kam Julie Rettich vom Burgtheater in Wien, die als

Julie Gley 1833 die Dresdner entzückt hatte, als reife, vollentwickelte Künstlerin nach Dresden. Die Rettich war klar in der Disposition der Rollen, rhetorisch in großem Stil, fast männlich in der Erscheinung; doch konnte sie, wie die Grenzboten schrieben, nicht Guten Morgen sagen, ohne in Pathos zu verfallen.

Eine mächtige Wirkung rief das Gesamtgastspiel hervor, das Franz Dingelstedt 1854 in München veranstaltete. Für 12 Theaterabende waren hier die ersten Darsteller Deutschlands versammelt: aus Wien Anschütz, Laroche und die Rettich — aus Berlin Döring, Liedtke und Hendrichs — aus Hamburg Marie Seebach — aus München Friedrich Hasse, Jost, Christ, die Dahn-Hausmann u. a. Aus Dresden war nur Emil Devrient da, der Ferdinand, Leicester, Oranien, Manuel, Riccaut gab und sozusagen der Oberregisseur des Gastspieles war. In den Münchner Bilderbogen von Dingelstedt, der köstlichsten Theatergeschichte, die Deutschland besitzt, erhält man ein farbiges Bild dieser Aufführungen. Groß war der Eindruck, den die italienische Schauspielerin Adelaide Ristori in Dresden hervorrief. Sie begann als Maria Stuarda: eine hohe, feine Gestalt, bis zur Magerkeit schlank, eine edle Erscheinung. Man bewunderte das reine, fast ungeschminkte Antlitz mit den großen, halbgeschlossenen, sehnsüchtigen Augen; ihre sanften, wie hingehauchten Bewegungen waren voll Reiz; Eleonore Duse erinnerte später an ihre Erscheinung.

1856 kam Marie Seebach, die bei dem Münchner Gesamtgastspiel allgemeines Aufsehen erregt hatte, als Gast nach Dresden und gab hier u. a. ihr bewundertes Gretchen. Wie sie Lachen, Weinen, Verzweiflung ausdrückte und wie sie jedes Glied des Körpers an der Bewegung der Seele teilnehmen ließ, fesselte ungemein und zeigte, daß Marie Seebach eine eigenartige Erscheinung war, die weit über die anderen Darsteller der Zeit hinausragte; sie verließ nach ihrem Gastspiel Dresden, kehrte aber von 1871 bis 1886 nach Dresden zurück, doch ohne hier zu spielen.

Der große Umschwung kam 1854 mit dem Antritt von Bogumil Dawison. Mit ihm zerriß die Harmonie, die das Schauspiel bisher ausgezeichnet hatte; mit ihm kam die große Gefahr. Man muß die Fehler der Vergangenheit erkennen; man kann an dieser Erscheinung nicht vorübergehen. 1818 war er in Warschau von jüdischen Eltern geboren; in Paris hatte er Einflüsse von der französischen Schauspielkunst empfangen. Daß man dadurch, daß man deutsch spricht, kein deutscher Schauspieler wird, ist klar. Ein Zufall führte ihn nach Dresden. 1852 stand das Dresdner Hoftheater in Gefahr, Emil Devrient, den Helden- und Liebhaberdarsteller, und Eduard Devrient, den ersten Charakterspieler, zu verlieren. Lüttichau mußte, wenn er das Dresdner Theater auf seiner Höhe erhalten wollte, an Ersatz denken; alle großen Talente, die er gewinnen wollte, waren gebunden. Er lud in Abwesenheit Emils Dawison zu einem Gastspiel nach Dresden. Dawison kommt und gefällt; Lüttichau glaubt, in ihm den Darsteller gefunden zu haben, den er sucht und bietet ihm einen glänzenden Vertrag: 3000 Taler Gage, 1000 Taler Benefiz, 4 Monate Urlaub, erste Helden- und Charakterrollen; für den Fall des Abgangs werden ihm 600, später 1000 Taler Pension zugesichert.

Doch ein Hindernis ist vorhanden: Dawison, der in Dresden nur gastiert hat, ist vertraglich ans Burgtheater in Wien gebunden; kurz entschlossen, beschließt er, sich frei zu machen. Ein charakteristischer Fall! Laube erzählt: eines Tages gibt man im Burgtheater Bauernfelds Lustspiel Krisen. Laube ist hinter der Bühne und spricht mit einigen Darstellern; Dawison geht an ihm vorüber, macht auffällige Gestikulationen und stößt Schimpfworte aus. Man macht Laube darauf aufmerksam; Laube weiß sofort, was geschehen wird, schickt zum

Schauspieler Lucas und läßt ihn bitten, sofort zu kommen; Dawison werde in einer Stunde ohnmächtig werden. Und wirklich, es vergeht keine halbe Stunde, da bricht Dawison auf der Bühne zusammen; der Regisseur tritt vor den Vorhang, verkündet, Herr Dawison sei krank geworden, Herr Lucas werde für ihn eintreten; die Vorstellung geht ungehindert zu Ende. Am andern Morgen bestimmt der Oberstkämmerer: Herr Dawison betritt nie wieder die Bühne des Hoftheaters ... Dawison ist frei ...

Mai 1854 tritt Dawison in Dresden an. Unersättlich ist sein Rollenhunger: Franz Moor, Richard III., Mephisto, König Philipp, Hamlet, Othello, Wallenstein, Riccaut, Narziß, Königsleutnant. Drei Verdienste hat er gehabt: er durchbricht den Schönheitsstil des langsamen getragenen Pathos; er gibt der Rede Schnelligkeit und natürlichen Fluß; er legt das Hauptgewicht auf Charakteristik und realistisches Spiel. Doch ein undeutsches, volksfremdes, gefährliches Element kommt; das Ensemble wird zerrissen durch sein Kommen; Konflikte aller Art entstehen; zu Devrient gerät er in Gegensatz; zu Maria Bayer wird das Verhältnis gespannt; gegen den alten Dittmarsch, den Regisseur, wird er beleidigend und ordinär; vor allem aber: statt eines Virtuosen (Emil), der aus dem Rahmen tritt, hat Lüttichau jetzt deren zwei. Nur ein Beispiel: Goethes Tasso hatte mit Emil in der Titelrolle bisher nur ein freundliches Mittelhaus erzielt; trat aber Dawison, dessen Feindschaft zu Devrient bekannt war, gleichzeitig als Antonio auf, dann war das Haus ausverkauft. Ein Hochgenuß war es für die Dresdner, wenn Dawison als Antonio spottete:

„Leichte Kränze, Kränze gibt es
Von sehr verschiedner Art: sie lassen sich
Oft im Spazierengehn bequem erreichen."

und Devrient als Tasso ihm entgegenwarf:

„Verschwende nicht
Die Pfeile Deiner Augen, Deiner Zunge!
Du richtest sie vergebens nach dem Kranze,
Dem unverwelklichen, auf meinem Haupt.
Sei erst so groß, mir ihn nicht zu beneiden,
Dann darfst Du mir vielleicht ihn streitig machen."

In einer Vorstellung des Tasso hatte Dawison einmal in der Schlußszene die Hand auf Emils linke Schulter gelegt; entrüstet war Emil, der keine Berührung duldete, zurückgetreten und der Streit war hinter der Szene weitergegangen. Das waren die Ereignisse, die Dresden erregten ...

Der Gegensatz zwischen beiden war naturnotwendig; der Sturm im Wasserglas geht uns Heutige nichts mehr an; nur der Ausgang ist denkwürdig und gehört unerläßlich in die Geschichte des Dresdner Hoftheaters. Dawison, von Erfolgen berauscht, die er in Petersburg, Paris und andern Orten gefeiert, findet Dresden zu eng und ertrotzt seinen Abgang. 1864 gibt er seine Abschiedsvorstellung; seine große Gastspieltätigkeit beginnt; Hunger nach Ruhm und Gold erfüllt ihn; ruhelos treibt es ihn von Ort zu Ort. Ein charakteristischer Zug für seine Jagd nach Geld: trotz der Aufregung, in der er beständig lebt, zählt er in Breslau, während er auf der Bühne den Othello tragiert, die Logen, die voll besetzt sind, und als ihm der Kassierer in der Pause den Kassenbericht bringt, schreit er laut auf: „Sie haben mich um zwei Logen betrogen, ich habe zwei mehr gezählt." Dawison ist auch der erste Schauspieler in

Deutschland gewesen, der seine Gastspielhonorare der Presse mitteilte. Die Sucht nach Gold treibt ihn 1866 nach Amerika. Der äußere Erfolg ist auch hier sehr bedeutend — 23000 Dollar für einen einzigen Zyklus — an 100 Abenden tritt er in Amerika auf. Doch die Anstrengung geht über seine Kräfte; in New-York betritt er als Lear zum letzten Mal die Bühne. 1867 kehrt er goldbeladen, doch als gebrochener Mann zurück; ein Schlaganfall trifft ihn; die Sprache versagt ihm; umsonst sucht er an den Heilquellen in Gastein und Landeck Heilung. Seine Stimmung wechselt; oft hält er sich für den ärmsten Mann der Welt und will Hungers sterben; oft lebt er im Wahn, König zu sein und die Welt mit seinen Schätzen beschenken zu können. Dawison glaubt, erst jetzt als Künstler auf die Höhe zu kommen; er bemüht sich, in Dresden, das er schnöde verlassen, wieder engagiert zu werden. Vergebens; es ist zu spät; Gehirnerweichung tritt schließlich ein und vernichtet all seine Aussichten ...

Indessen sich sein Schicksal vollzieht, rüstet sich Emil Devrient, sein großer Rivale, zum letzten, steilsten Aufstieg; Emil war in der Geschichte das Gegenstück Dawisons. Stets hatte Emil seine Kräfte sorgfältig geschont; selbst eine furchtbare Krankheit, die schwarzen Pocken, die ihn im Alter befiel, hatte er überstanden. Am 1. Mai 1868 gibt er als Tasso seine Abschiedsvorstellung. Es ist Ostermontag; Dresden ist in einem Theaterrausch; der Theaterkassierer hatte Nächte hindurch vorher außerhalb seiner Wohnung schlafen müssen, so sehr hatte man ihn wegen Billette bestürmt; Maria Bayer gibt Emil zuliebe noch einmal die Rolle der Prinzessin; König Johann empfängt Emil in seiner Loge; Orden regnen von überall her; Devrient wird als erster Schauspieler Coburg-Gothaischer Geheimer Hofrat, und auch das letzte geschieht: Emil überlebt den Rivalen; in Geistesumnachtung versinkt Dawison; erst ein Vierundfünfzigjähriger, stirbt er 1872; auf dem Annenfriedhof ist er begraben.

Jüngere Talente

Von Dawison wenden wir uns einer erfreulicheren Erscheinung zu, deren Andenken noch heute lebendig ist: der jungen Pauline Ulrich. 18$\frac{35}{53}$ wurde sie als Tochter eines Kgl. Kammermusikus in Berlin geboren; in bürgerlich einfacher Umgebung wuchs sie auf; ein wildes Töchterlein; Gouvernante sollte sie werden, doch strebte sie zur Bühne. Auf dem Liebhabertheater der Urania und der Concordia in Berlin, wo so viele Darsteller ihre Laufbahn begannen, betrat auch sie zuerst die Bühne. Die Stich-Crelinger, die berühmte Tragödin, gab ihr einige Stunden. Doch hatte die Stich wenig Zeit; Charlotte von Hagn, die Holde, wird das Vorbild der Künstlerin. Im Berliner Kgl. Schauspielhaus gibt die junge Ulrich in der denkwürdigen Uraufführung von Brachvogels Narziß als Volontärin das Kammermädchen Colette; in Stettin findet sie die erste Anstellung; in Hannover die ersten Erfolge; der blinde König Georg V., ein Theaterenthusiast, schickt sie zum Studium nach Paris; französische Darstellungskunst tritt ihr nahe. Doch Marie Seebach hemmt ihr Fortkommen in Hannover; Minona Frieb-Blumauer empfiehlt die Ulrich nach Dresden; 1859 wird sie hier engagiert.

Aus zeitgenössischen Bildern tritt uns ihre Erscheinung entgegen: eine schlanke Figur, anmutig weiche Gesichtszüge, den Frauengestalten auf Anselm Feuerbachs Bildern ähnlich. Schalkhafte Grazie, leichte Konversation zeichnen sie aus; in der Tragödie erhebt sie sich zunächst nicht über das Korrekte. Mit Emil steht sie nicht sehr gut; die Bayer beginnt sich von jugendlichen Liebhaberinnen zurückzuziehen; die Ulrich ist als Ersatz ausersehen, doch fehlt ihr noch viel. Am Vorbild der Bayer und der Berg bildet sie sich mit unbeugsamem Fleiß; rein

und kristallklar fließt von ihren Lippen die Rede. Allzeit stand ihr Verstand über den Bewegungen ihres Gemüts; sie war keine urwüchsige, doch eine kluge Darstellerin. So schritt die Ulrich, an inneren Gestalten reich, durch den Kreis der jugendlichen Liebhaberinnen. Manches mißglückte ihr, zum Beispiel Luise Millerin (hier fehlten ihr die Tränen in der Stimme), Julia (hier fehlte ihr der Rausch des Liebesglücks); besser gelangen ihr Ophelia, Desdemona, Viola, Widerspenstige, Donna Diana (hier erschien sie nach Mode der Zeit in einer Krinoline, das Kleid mit Rosen bestickt, wie eine wandernde Rosenlaube), Estrella im Stern von Sevilla, Zauberin am Stein, Eglantine, Prinzessin von Montpensier und Marquise von Vilette. Sie entzückt in der Fürstenbraut, einem Stück von Amalie Heiter, durch ihre Vornehmheit selbst den strengen König Johann, dringt vom Lustspiel zur Tragödie und wird so die Stütze und der Mittelpunkt des Ensembles.

•

Auch Maria Bayer hat noch große Erfolge; doch zwischen der Bayer und der jungen Ulrich klafft eine Lücke. Um diese auszugleichen, wird 1861 Lila von Bulyovsky, eine schöne Ungarin, engagiert, verschwindet aber bald; Fanny Jannauscheck, eine Tschechin, ein dunkel-fremdartiges Talent, tritt 1862 an ihre Stelle; doch auch sie findet keinen Anklang; Anna Langenhaun kommt als junge deutsche Heroine, eine wundervolle Erscheinung, Schülerin und letzte Liebe des alternden Emil Devrient. Ihr Bild hängt heute in der Theatersammlung des Stadtmuseums. Sie gibt Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Eboli, Pietra. Sie hat die Schönheit des romantischen Stils, doch nicht die Schärfe des Intellekts; sie ist oft kränklich und leidet an den Nerven; nach dem Tod ihres vergötterten Emil verstärkten sich diese Krisen; 1873 mußte sie die Bühne verlassen; doch lebte sie im Ruhestand noch 40 Jahre. Andere junge Talente wuchsen auf — es ist die Wartezeit der Ulrich, — Valeska Guinand ist jung und hübsch, eine Lustspielbegabung, doch bleibt sie immerdar ein Talent zweiten Ranges. Auch männliche Darsteller kommen und gehen; der liebenswürdige Friedrich Dettmer, Sohn des Dresdner Bassisten Wilhelm Dettmer, wächst allmählich in die Liebhaber- und Heldenrollen hinein; Karl Sontag, der Bruder der Sängerin Henriette Sontag, ein gewandter Konversationsschauspieler, ist mit der Ulrich befreundet, er ist beliebt, geht aber bald nach Hannover; der Bonvivant Franz Jauner ist ein keckes Lustspieltalent, frisch und lebendig, ein behender Geist von seiltänzerischer Gewandtheit, den man jedoch in Dresden nicht zu halten wußte und der nach Wien geht, um Direktor des Carltheaters zu werden.

Das Fach des Charakterspielers, das übergroß war, wird unter zwei Darsteller, Jaffé und Fallenbach, geteilt, doch Fallenbach geht 1867 ab; Jaffé, ursprünglich Baritonist, fleißig, talentvoll und gebildet, ist für das bürgerliche Stück sehr geeignet, doch fehlt ihm alle elementare Kraft und die große Linie der Darstellung. Der junge Friedrich Mitterwurzer, der Sohn des verdienstvollen Dresdner Sängers Anton Mitterwurzer, der spätere große Charakterdarsteller, gastiert als Don Carlos auf Anstellung; doch die Gelegenheit, ihn an Dresden zu fesseln, wird versäumt. In der jungen Ulrich und dem jungen Friedrich Dettmer verschmelzen sich die Stile der realistischen und der idealistischen Richtung und auf Dettmer und der Ulrich beruht, im ganzen betrachtet, die Hoffnung und die Zukunft des Dresdner Schauspiels ...

Wechsel in der Generaldirektion

Inzwischen hatten sich in der Generaldirektion Änderungen vollzogen. 1856 dachte Lüttichau, gebeugt durch den Tod seiner Gattin, die Geschäfte der Generaldirektion in jüngere

Hände zu legen. Er wünschte Dingelstedt, den Intendanten des Münchner Hoftheaters, als Nachfolger. Welch eine Aussicht, wenn Dingelstedt Lüttichaus Nachfolger geworden wäre! Dingelstedt war von feinstem künstlerischem Geschmack, ein Diplomat ersten Ranges, der glänzendste Bildregisseur, den Deutschland vor dem Herzog von Meiningen gehabt hat; ohne Zweifel hätte er dem Dresdner Theater die stärksten Antriebe gegeben. Dingelstedt glaubte sich der Erreichung seines Zieles schon nahe, nur ein Hindernis bestand: Dingelstedt hatte im Jahr 1840 die Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters geschrieben, und da die Generaldirektion ein Hofamt war, so sprach dieser Umstand gegen ihn; König Johann, korrekt, kühl, klar, bestimmte einen Juristen, den Oberappellationsrat Otto von Könneritz, zum Nachfolger Lüttichaus. Dingelstedts Hoffnungen waren vernichtet; für das Dresdner Theater war der entscheidende Moment verpaßt. ...

1862 schied Lüttichau nach 37jähriger Tätigkeit aus seiner Stellung; 1863 starb er, 76 Jahre alt. Otto von Könneritz, der zweite Generaldirektor dieses Namens, war gewissenhaft und voll guten Willens, doch war er keine künstlerische Persönlichkeit. Nur wenige Jahre stand Otto von Könneritz an der Spitze des Hoftheaters; 1866 raffte ihn bald nach dem Krieg ein Schlaganfall weg; zum Generaldirektor wurde 1867 Reichsgraf Julius Platen-Hallermund ernannt. Platen (geboren 1816) war ein welfischer Aristokrat und hannoverscher Offizier; als Oberstleutnant hatte er den Abschied genommen und war Generalintendant des hannoverschen Hoftheaters geworden. Nach der Einverleibung Hannovers in Preußen 1866 war Platen nach Dresden übersiedelt; Beusts Fürsprache bahnte ihm den Weg zur Generaldirektion.

Platen war ein Sohn des Glücks, ein glänzender Kavalier, ein ironischer Weltmann, eine aristokratische Erscheinung, hochmütig, mit den Gewohnheiten eines Selbstherrschers, das Urbild eines adligen Intendanten in höfischer Zeit. Durch die dreizehn Jahre, die er Intendant in Hannover gewesen, war Platen ohne Zweifel ein erfahrener Theaterleiter; er war tätig, entschlußfroh, liebte keine Weitläufigkeiten, sondern entschied kurzer Hand; tiefere Beziehungen zur Kunst besaß Platen nicht. Doch für die Zeiten des Glanzes, für die Errichtung eines neuen Opernhauses in Dresden, das bald darauf erstehen sollte, war Platen der gegebene Mann. Das Hoftheater hielt er auf der Höhe; im Engagement von Künstlern hatte er eine außerordentlich glückliche Hand (Schuch, Malten, Matkowsky, Gudehus u. a.); Karl Porth und Albrecht Marcks zog er 1871 nach Dresden; er sorgte für glänzende Ausstattungen im neuen Altstädter Haus (Tell, Käthchen, Fiesco, Cäsar, Faust). Belebende Kraft ging jedoch von Platen nicht aus; ein grand seigneur, regierte er nur vom Büro aus; auf die Proben kam er selten, doch ging er fast allabendlich in die Vorstellungen. Max Grube, der ihn von der Bühne beobachten konnte, berichtet boshaft, daß Platen, hinter der Gardine verborgen, manchmal mit dem Rücken zur Bühne in seiner Loge gesessen und in einem Spiegel die Aufführung verfolgt habe, während er das Leibblatt der Dresdner, die Alten Nachrichten, las ... Ob es wahr ist, ob erfunden, steht dahin. ... Ein großer Gesellschaftsmensch, zog Platen Künstler und namentlich Künstlerinnen zahlreich in sein Haus; allmonatlich gab er große Soireen, bei denen die ersten Künstler mitwirkten; selbst das Königspaar erschien bisweilen zu diesen Abenden. 1872 wurde Platen Exzellenz; bis 1889 stand er an der Spitze des Hoftheaters.

Die Welt eines Dichters versinkt

Ein Bild, das uns mit unendlicher Trauer erfüllt, schieben wir hier ein: Otto Ludwigs Ringen um Schaffung eines deutschen Dramas. 1843 war Otto Ludwig das erste Mal nach Dresden gekommen. 1850 war sein Drama Der Erbförster im Hoftheater mit Eduard Devrient in der Titelrolle aufgeführt worden. Das Stück war ein „Waldtraumbild", aus tiefster Seele geboren; wie eine Wundererscheinung stand Otto Ludwigs Drama inmitten der Epigonenwerke, die den Spielplan beherrschten.

Von Hoffnungen auf die Zukunft erfüllt, übersiedelte Otto Ludwig 1852 dauernd nach Dresden. Noch stand Otto Ludwig in der Blüte des Lebens, noch war von der Krankheit, die ihn später befiel, nichts zu bemerken. Eine große hagere Gestalt, das mächtige Haupt von Haaren umwallt, glich er einem mittelalterlichen spanischen Ritter. In Dresden sein Heim zu haben, war sein Wunsch; im Trompeterschlößchen auf dem Dippoldiswaldaer Platz, in einer einfachen Einkehrstätte, fand er sein erstes Quartier; ein Steinrelief an der Außenseite des Hauses erinnert heute an seinen Aufenthalt. Mit Emilie Winkler aus Garsebach bei Meißen hatte er sich verheiratet; zwei Söhne und eine Tochter wuchsen mit den Jahren heran; ein bescheidenes, doch glückliches Familienleben umgab ihn; in Strehlen, in Oberloschwitz, in einem Haus des Azaleengärtners Seidel auf der Pillnitzer Straße wohnte er; ein kleines Vermögen gewährte ihm die Mittel, von denen er zehrte. 1853 gingen Otto Ludwigs Makkabäer in Dresden über die Szene. Das Stück war glänzend ausgestattet, der Eindruck tief; Otto Ludwigs Name wurde in ganz Deutschland gefeiert, doch nach drei Aufführungen verschwand das Stück. Für uns Heutige ist der Glanz erloschen, den das Werk für die Zeitgenossen besaß; das Stück ist ein Rückfall ins Epigonische; es fehlt ihm die wurzelhafte Verbindung mit dem Leben des Dichters, und vor allem: eine Gestalt wie die Leas ist, zumal im fünften Akt, für uns heutzutage schlechterdings nicht mehr tragbar.

Nach den Makkabäern vollendete Otto Ludwig kein dramatisches Werk mehr. Eine Tragik eigener Art beginnt sein Leben einzuhüllen. Wohl wendet er sich hoffnungsvoll der erzählenden Dichtung zu; die Novellen Heiterethei und Zwischen Himmel und Erde entstehen und bringen ihm einmütigen Beifall. Doch nach 1857 versiegt auch sein episches Schaffen; er vertieft sich in Shakespearestudien. Die Schatten um Otto Ludwigs Leben beginnen dunkler zu werden; das kleine Vermögen, von dem er lebt, wird aufgebraucht; Not und Mangel treten an ihn heran. Um 1860 beginnt er zu erkranken; Skorbut, Rheumatismus, Unterleibsleiden, Gliederlähmung, ein Heer von rätselhaften Krankheiten überfällt ihn; bald kann er die Schwelle seines Hauses nicht mehr überschreiten; 5 Jahre qualvollen Leidens beginnen. Wohl hat er teilnehmende Freunde: Gustav Freytag, Heydrich, Julian Schmidt, Heinrich von Treitschke; die Schillerstiftung gibt ihm als erstem deutschen Dichter eine lebenslängliche Rente und ehrt damit sich selbst; von Berlin empfängt er nachträglich den Schillerpreis.

In einem Gartenhaus auf der Äußeren Rampischen Gasse 35b (heute Pillnitzer Straße 48—50, das Gartenhaus ist längst verschwunden und öde Fabrikgebäude stehen an seiner Stelle) ist die Stätte, wo er leidet und schafft. Große Entwürfe beschäftigen ihn, eine Welt von Gestalten erfüllt ihn: Agnes Bernauer (Der Engel von Augsburg), Genoveva, König Darnley (Maria Stuart), Albrecht von Waldstein, Marino Falieri, Friedrich II. von Preußen, Tiberius Grachus u. a. „Deutlich stehen die Gestalten vor mir", klagt er, „doch der

Sprung über den Graben vom Denken zum Festsetzen geht nicht." In der Nacht treten die unerlösten Gestalten der Phantasie vor ihn und verlangen ihr Leben. Um Ruhe zu finden, verbrennt er eine Kiste voll Entwürfe.

Wie ein Alp liegt das Shakespearestudium auf ihm und verzehrt seine letzten Kräfte. Mit einer Milde, einer Hoheit des Geistes ohne gleichen erträgt er sein Leben. Friedrich Pecht, der ihn besucht, staunt über die unerhörte Kraft des Ausdrucks, mit dem er sein eigenes Leiden darstellt. Eduard Devrient, der in seine Krankenstube kommt, berichtet: „Was hat man für Mühe, aus diesen Röcken, Westen und Filzschuhen, wilden, durch- und übereinanderstürzenden Haaren, struppigem Bart und Brille den Menschen herauszufinden." Ein anderer Besucher, der ihm eine Spende aus Berlin überbringt, erzählt: „Ich hatte 42 Napoleondors zusammengebracht, wechselte die Summe in Goldmünzen um, kaufte Blumen und Früchte und machte mich auf den Weg nach der Rampischen Gasse. Unterwegs kaufte ich eine Pfingstmaie und ließ sie mir ans Haus tragen. Im Vorgarten waren die Knaben Ludwigs, die wie junge Löwen auf mich zusprangen und mich fast umreißen. Ich trete ein; Frau Ludwig ist glückselig; Ludwig liegt in dem inneren Zimmer; der gute Kerl ist schrecklich abgemagert; er kann sich kaum aufrichten; ich stelle ihm die Maie hin, er faßt ein Blatt an und sagt: „Das einzelne Blatt riecht nicht, aber der ganze Stamm riecht gut, da mach mir mal einer einen Vers draus." Ich lege ihm die Goldstücke hin, die ich bringe; da faßt er mich, schluchzt und sagt endlich: „Ich war so stolz, so stolz. Es hat mich noch kein Mensch auf der Welt weinen sehen." Seine Stimme, sein innerstes Wesen war noch so wie sonst; der großartige Kopf war wie ehedem: das lange volle Haar, die Löwenmähne.... Er wird des Morgens auf das Sofa und abends vom Sofa auf das Bett gewälzt; er kann mit der Rechten gar nichts halten, mit der Linken kaum ein Glas; den Anblick weißen Papiers kann er nicht ertragen; lesen kann er nicht; sich vorlesen lassen auch nicht; nichts als rauchen aus seiner langen, auf den Boden gestellten Pfeife."

Auch das letzte, an dem er gearbeitet, sollte er nicht vollenden: auch die Shakespearestudien blieben ein Bruchstück. Doch noch immer glaubt der Kranke ans Schaffen: „Ach, nur zwei bis drei Jahre völliger Sorglosigkeit und Gesundheit, und einige Tragödien sollten entstehen, deren sich meine Nation nicht zu schämen brauchte." Noch einmal wechselt er die Wohnung; vor dem Rampischen Tor, in einer Villa auf freiem Felde, nahe dem Striesener Platz (heute Pillnitzer Straße 82, das Haus ist fast unverändert) findet er sein letztes Heim. Hier stirbt er am 25. Februar 1865 ... Die Welt eines Dichters versinkt ... Auf dem Trinitatisfriedhof ist er begraben; im Schiller-Goethe-Archiv in Weimar ruht sein Nachlaß; im Stadtmuseum in Dresden ist ein Raum mit den rührend-schlichten Dingen, die ihn umgaben, seinem Andenken geweiht; auf der Bürgerwiese steht, in weißem Marmor gestaltet, seine Herme: schmerzvoll, tief sinnend, leidverzehrt schaut sein Bild in die Ferne. Ein Künder des Deutschtums, lebt Otto Ludwig im Herzen des Volkes.

Stillstand in der Oper

Mit Wagner war der Genius verschwunden, der das musikalische Leben Dresdens bewegt hatte. 1850 wurde Karl Krebs (eigentlich Miedke) dem Namen nach Wagners Nachfolger; er war jovial, heiter und beweglich, ein Kapellmeister alten Stils. 1860 kam Julius Rietz hierher; er stand geistig und künstlerisch höher als Krebs; er war ein Musikgelehrter ersten

Ranges, doch Temperament fehlte auch ihm. Für Konzertaufführungen war Rietz der gegebene Mann; für das flutende Leben einer Vorstellung hatte er kein Verständnis; das Theater und Julius Rietz hatten nichts miteinander gemeinsam. Mit Energie leitete er das Orchester, doch den Sängern paßte er sich nicht an; lieber ließ er einen Sänger im Stich, als daß er ihm nachgegeben hätte. Er war ein Anhänger der Klassiker, in seinen Kompositionen ein Epigone; schon Robert Schumann stand ihm fern; für Richard Wagner hatte er kein Herz. 1874 wurde er zum 40jährigen Dirigentenjubiläum zum Generalmusikdirektor ernannt; er war der erste in Dresden, der diesen Titel erhielt. In der Familie erlebte er Unglück; Schulden drückten ihn lebenslang. Mit den Jahren erlosch seine Spannkraft, schließlich konnten selbst die treuesten Anhänger seinen Niedergang nicht leugnen. 1876 wurde ihm die Direktion von Armida, Don Juan, Zauberflöte, Tannhäuser abgenommen; in unschöner Weise wurde dem früher so Bedeutenden seine bevorstehende Pensionierung angekündigt; 1878, kurz ehe er in Pension ging, starb er; rasch sank er, der früher so beliebt gewesen, in Vergessenheit; Schuchs junger Ruhm als Operndirigent überstrahlte ihn.

Wagner und Hans von Bülow haben Rietz wenig geschätzt; doch aus den Tagebüchern, die in vier starken Bänden von 4000 Seiten in der Sächsischen Landesbibliothek liegen, tritt uns seine Persönlichkeit, seine reiche Bildung, sein Ringen und Streben, sein Kampf mit sich selbst, sein häusliches Unglück deutlich entgegen.

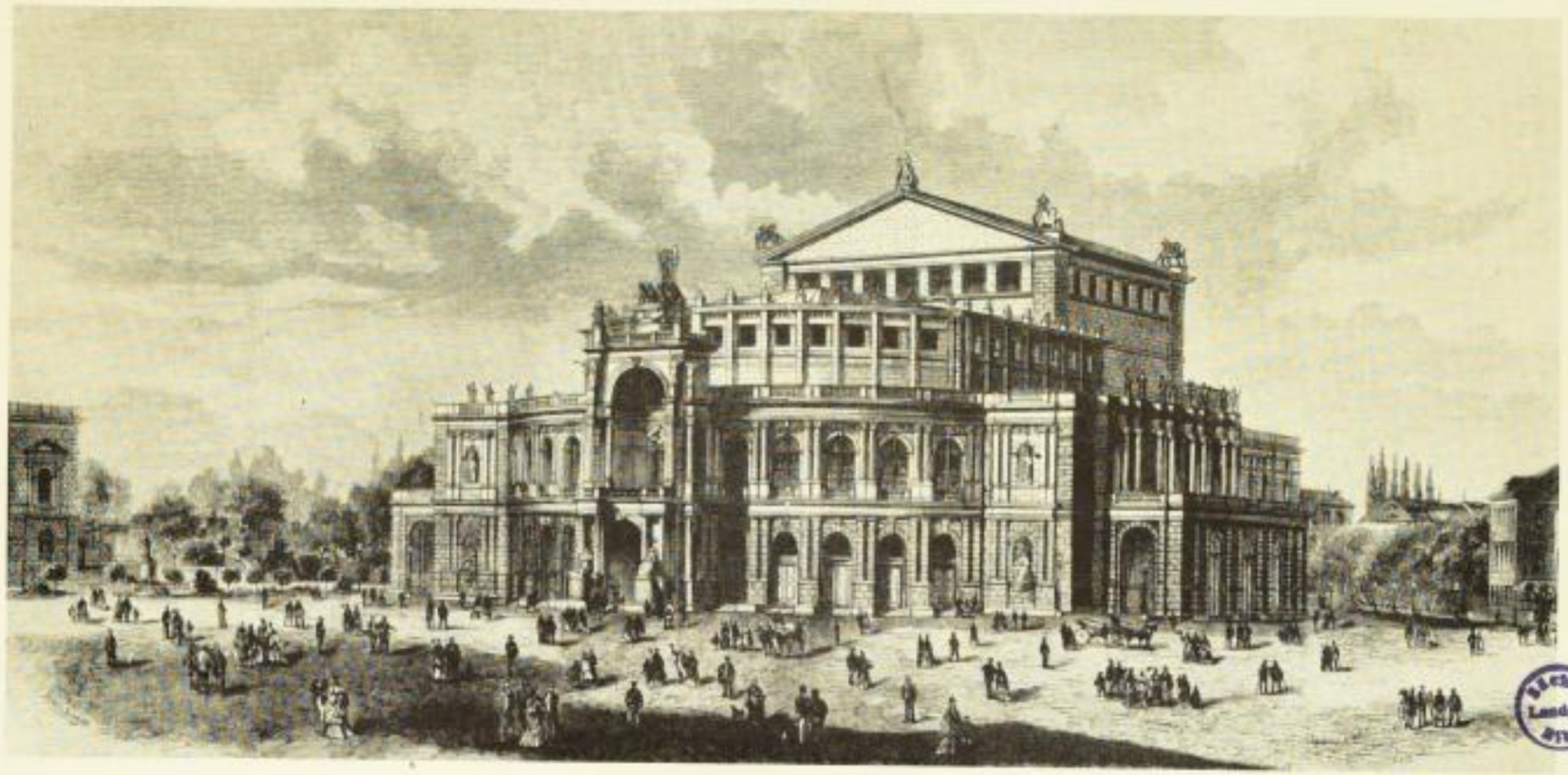
•

Von den älteren Kräften der Oper war Tichatscheck noch immer der Unverwüstliche, doch seine Zeit ging zu Ende; 1867 wurde er zum Ehrenmitglied ernannt. Der Baritonist Anton Mitterwurzer, der Don Juan, Pizarro, Hans Heiling, Holländer, Wolfram, Telramund gab, stand in vorderster Reihe; 1870 trat Mitterwurzer in Ruhestand, die alte Garde von Sängern starb aus; von jüngeren Kräften war der Tenorist Ludwig Schnorr von Carolsfeld der bedeutendste; ihm widmen wir später einen eigenen Abschnitt. Emil Scaria, der größte Bassist seiner Zeit, war nur kurze Zeit hier, dann ging er nach Wien; Degele gewann als Mitterwurzers Nachfolger große Bedeutung.

Im Ensemble folgten vier große Sängerinnen aufeinander: Aloyse Krebs-Michalesi, die Gattin des Kapellmeisters, sang hauptsächlich Altpartien (Fides, Eglantine, Azucena, Ortrud) — Jenny Bürde-Ney, war mit dem Schauspieler Bürde vermählt („er wußte viel", wie man sagte, „spielte aber entsetzlich; sie wußte wenig, spielte aber wundervoll"); sie gab Norma, Donna Anna, Fidelio, Valentine, Frau Fluth; ihre Stimme ergoß sich wie ein Lichtstrom über die Zuhörer, alle Beurteiler waren ihres Lobes voll — Emilie Jauner-Krall sang Margarete, Selica, Susanne, Regimentstochter — Emilie Kainz-Prause, die letzte der Primadonnen alten Stils, gab hochdramatische ebensogut wie Koloraturpartien, sang Fidelio, Fides, Selica, Ortrud, Lucrezia, Rosine, Leonore, Aida, und erregte durch ihre Vielseitigkeit Bewunderung. — Von jüngeren Kräften traten Natalie Hänisch, Aglaja Orgeni und Melitta Otto-Alvensleben hervor.

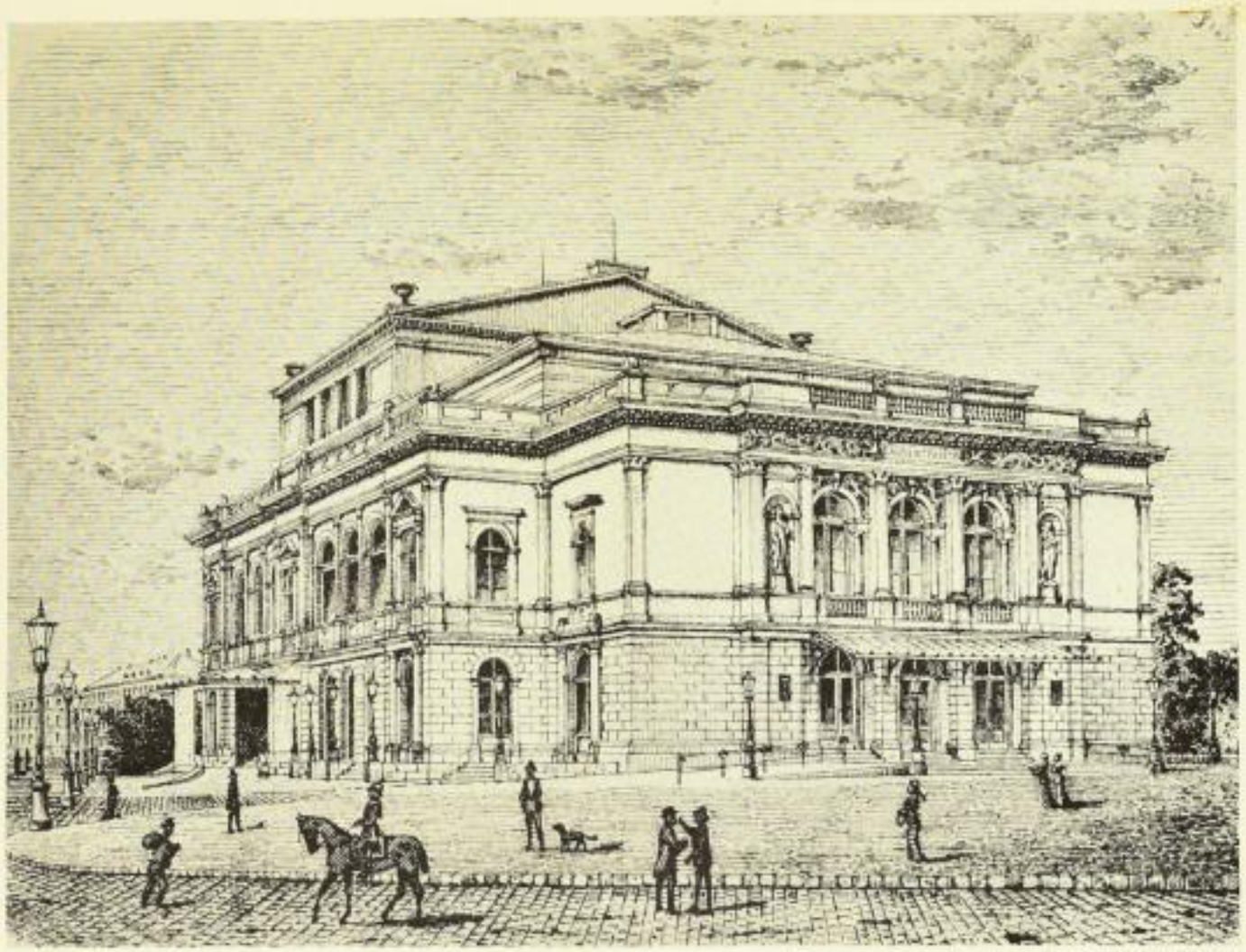
•

Auf alter Höhe stand die Kapelle; die einzelnen Kräfte waren oft sehr tüchtig, doch die überlegene geistige Leitung fehlte. 1860 ging der große Geiger Lipinski, ein geborener Pole, ein Meister, den selbst Robert Schumann eine imposante Persönlichkeit nannte, ab; in den



Nach einem Holzschnitt im Stadtmuseum Dresden

Manfred Semper, Die neue Oper Sempers



Nach einer Federzeichnung im Stadtmuseum Dresden

Zeitgenössisch. Das ehemalige königliche Schauspielhaus, das Albert-Theater, jetzt Theater des Volkes

vierziger Jahren hatte er das unvergeßliche Lipinskische Quartett, eine künstlerische Veranstaltung auf klassischem Boden, ins Leben gerufen. In dem schönen alten, später abgebrochenen Saal des Hotels de Saxe am Neumarkt, in Meinholds Sälen auf der Moritzstraße und in Brauns Hotel auf der Pirnaischen Gasse (heute Palmengarten) fanden die „musikalischen Akademien" statt. 1861 wurde Johann Lauterbach aus Kulmbach in Bayern Lipinskis Nachfolger und führte die Reihe der großen Geiger der Dresdner Kapelle (Volumier, Pisendel, Cattaneo, Hunt, Babbi, Polledro, Rolla, Morgenroth, Lipinski) weiter; Lauterbach war ein Meister der Kantilene; wenn er auf der berühmten Stradivarigeige spielte, die der Kapelle gehörte, sang das Instrument in seinen Händen; 1864 schied der Cellist Friedrich August Kummer, der mit Friedrich Dotzauer den alten Ruhm der Kapelle mit erhalten hatte, nach fünfzigjähriger Tätigkeit in der Kapelle aus; Friedrich Grützmacher wurde sein Nachfolger.

Richard Wagner kehrt zurück

In der Pflege der Wagnerschen Opern war schon vor Wagners Flucht Stillstand eingetreten; von Dezember 1848 bis Oktober 1852 erschien kein Wagnersches Werk auf dem Spielplan; Wagners Name war seit dem Maiaufstand in Dresden verpönt; Klatschgeschichten und Lügen unerhörtester Art liefen über ihn um; er sollte das Opernhaus oder das Prinzenpalais angezündet haben; an eine Aufführung seiner Werke war nicht zu denken. 1852 wurde Tannhäuser versuchsweise in den Spielplan genommen; die Aufführung begeisterte die Jugend, doch auf höheren Wink verschwand die Oper nach fünf Aufführungen. Und abermals, von 1852 bis 1858, erschien kein Werk Wagners auf dem Spielplan; erst 1858 wurden auf Tichatschecks Betreiben Rienzi und Tannhäuser neu einstudiert und diesmal mit Erfolg aufgeführt; 1859 kam auch Lohengrin auf die Bühne, und fortan verschwanden Wagners Werke nicht mehr vom Spielplan in Dresden.

September 1849 war Minna auf Wagners dringende Bitte von Dresden nach Zürich übersiedelt; mehrere Jahre hatten sie dort gelebt; nach der Wesendonk-Katastrophe 1858 hatte sich Wagner von Minna getrennt; Minna war zunächst von Cosima von Bülow nach Berlin eingeladen worden, hatte aber abgelehnt; sie lebte bei Frau Pauline Tichatscheck, der Gattin des Sängers, in Dresden, bei ihrem Schwager Tröger in Zwickau und hatte im Winter 1861/1862 eine eigene Wohnung in Dresden gemietet. Sie verkehrte hier mit Frau Tichatscheck, mit Mathilde Schiffner u. a. Wagner gab ihr jährlich 1000 Taler, für seine Verhältnisse vor der Münchner Zeit eine beträchtliche Summe; auch durch das Vermieten von Zimmern verdiente sich Minna einiges Geld. Bei ihr lebte Natalie Planer, die als Minnas jüngere Schwester galt. Natalie hatte ein freudloses Leben geführt; in Chemnitz hatte sie Klavierunterricht gegeben, die Stunde zu 5 Pfennig; sie war im Leben herumgestoßen worden; die Mutter nannte sie faul und gefräßig ...

Unaufhörlich hatten die Ansichten Wagners über Dresden in der Zeit der Verbannung gewechselt. In der ersten Zeit nach der Flucht hatten Wagners Briefe an die Dresdner Freunde Uhlig, Fischer und Heine froh und heiter gelautet; er war beglückt, den Dresdner Verhältnissen entronnen zu sein, doch allmählich war es ihm zur Gewißheit geworden, daß er außerhalb Deutschlands nicht leben konnte; unwiderstehlich wurde sein Verlangen, seine Schöpfungen im Klang zu erleben. So begann denn sein jahrelanger Kampf um die Begnadi-

gung (Woldemar Lippert, Richard Wagners Verbannung und Rückkehr). Bei der Hochzeit des sächsischen Thronfolgers Albert mit Carola von Wasa 1852 hoffte Wagner begnadigt zu werden, umsonst; 1854 richtete Minna ein Gnadengesuch an König Johann, abermals umsonst; 1856 entschloß sich Wagner selbst, ein Gnadengesuch an den König zu richten. Er tat es in einem innigen und würdigen Schreiben, das wohl Berücksichtigung verdient hätte. Doch König Johann, „der Jurist unter den Königen", beharrte auf dem starren Rechtsstandpunkt, den wir heute nur schwer begreifen können: Wagner habe sich als Beamter vergangen; daher sei freiwillige Stellung vor Gericht, Unterwerfung unter dessen Spruch notwendig; dann erst könne Gnade eintreten. Darauf konnte Wagner begreiflicherweise nicht eingehen. Doch die Verhältnisse änderten sich; 1860 wurde ihm das Betreten des deutschen Bundesgebietes gestattet; nur Sachsen war ihm zunächst noch verschlossen. Am 26. März 1862 traf ein neues Gesuch Wagners beim König Johann ein und diesmal hatte Wagner Erfolg; schon am 27. März schrieb der König an den Rand des Gesuchs, daß ihm die straffreie Rückkehr nach Sachsen zu gestatten sei.

Minna hoffte im geheimen, daß Wagner dauernd mit ihr in Dresden zusammenleben werde; nach außen hin hat sie oft das Gegenteil gesagt. An ein Zusammenleben in Dresden dachte Wagner trotz gelegentlicher brieflicher Äußerungen nicht; allzuviel hatte er sich von Dresden weg entwickelt; die Gegnerschaft in Dresden, die nie erloschen war, wäre von neuem aufgeflammt; das Zusammenleben mit Minna wäre der Beginn neuer Kämpfe gewesen. Nur um Minna genugzutun, kam er „auf einen Sprung" nach Dresden. Nach 13½jähriger Abwesenheit traf Wagner am 3. November 1862 hier ein; Minna erwartete ihn auf dem Bahnhof und geleitete ihn nach ihrer Wohnung (Walpurgisstraße Nr. 16, I, heute Nr. 12).

Ein kleinbürgerliches Idyll tut sich auf. Am Eingang der Wohnung begrüßte ihn ein Schwellenteppich, auf den sie das Wort „Salve" gestickt hatte. Drei Zimmer standen für ihn bereit; im Salon erkannte er die rotseidenen Möbel aus der Pariser Zeit vom Jahr 1859, die Minna nach Dresden genommen hatte; im Arbeitszimmer stand das Pult, an dem er einst Tannhäuser und Lohengrin komponiert hatte; das Pult war in den Besitz der Familie Ritter gekommen, und Minna hatte sich die Sachen nur ausgeliehen. Gegen Zahlung von 60 Talern hätte Wagner das Pult erwerben können; Minnas Mienen verfinsterten sich, als Wagner gegen diesen Vorschlag gleichgültig blieb.

Am andern Morgen früh schritt Wagner durch die wohlbekannten Straßen, die er in dem phantastischen Zustand während des Maiaufstandes zuletzt gesehen hatte; sie schienen ihm nüchtern und langweilig. Niemand erkannte ihn, auch der Handschuhmacher nicht, bei dem er früher gekauft und dessen Laden er aufgesucht hatte. Da stürzte ihm ein älterer Mann mit Tränen in den Augen nach und begrüßte ihn: der alte Kammermusikus Carl Kummer — „der genialste Oboebläser, dem ich jemals begegnet bin und den ich wegen dieser Eigenschaft fast zärtlich ins Herz geschlossen hatte". Mit ihm sprach Wagner von der alten Kapellmusikgarde; doch die meisten, mit denen er zusammengewirkt, waren gestorben oder pensioniert; nur F. A. Kummer war in der Kapelle noch im Dienst; Lüttichau und Reißiger waren tot; Lipinski war in Polen, so daß ihm (Wagner) alles grau in grau vorkam. Beim Minister von Beust machte er Besuch, um ihm für die Verwendung in der Gnadensache zu danken; mit lächelnder Eleganz empfing ihn Beust. Mit Minna allein zu sein, vermied Wagner nach Möglichkeit. Nach dem Steiger im Plauenschen Grund, wo er 1849 auf der Flucht gerastet, fuhr er hinaus und beglich eine kleine Schuld, die er dort hinterlassen. Die alten

Freunde des Hauses, Anton Pusinelli, Wagners Schwester Clara Wolfram, das Sängerpaar Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld lud er am Abend ein und las ihnen die neuentstandene Dichtung der Meistersinger vor. Wie wundervoll Wagner gerade die Meistersinger vorlas, wissen wir aus anderen Berichten; selbst im Gewirr der Volksszenen war jede einzelne Stimme deutlich zu erkennen. Am vierten Tag reiste er über Leipzig nach Biebrich, seinem Wohnsitz, zurück, Minna begleitete ihn zum Bahnhof und nahm, wie Wagner schreibt, „mit dem bängsten Vorgefühl, ihn nie wiederzusehen", Abschied von ihm. In der Tat: es war ein Abschied für immer, Minna hat ihn nicht wiedergesehen. ...

Ein kleines charakteristisches Ereignis knüpft sich daran: 50 Taler 7 Ngr. 5 Pfg. waren für die Ausfertigung der Begnadigungsurkunde — die einst so heiß erstrebte! — aufgelaufen. Doch weder von Minna noch von Wagner bekam die Sportelkasse jemals das Geld. ...

Nach Wien, Petersburg, Moskau, Penzing bei Wien, in tiefstes Unglück führte ihn das Leben. Am 2. Mai 1864 trat in Stuttgart jene wundervolle Wendung seines Lebens ein, die ihm den jungen König Ludwig von Bayern zuführte, den verkörperten Genius seiner Kunst, der in Wagners Schicksal mit starker Hand eingriff.

In der Stille lebte Minna weiter in Dresden; die schwachen Beziehungen zu Wagner lockerten sich mehr und mehr. Das Urteil über Minna hat oft gewechselt, auch Wagners Äußerungen zeigen die schroffsten Gegensätze. Eine Biographie von Minna gab es bisher nicht; erst 1938 veröffentlichte Friedrich Herzfeld über sie das erschöpfende Buch: Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner (bei Wilhelm Goldmann in Leipzig). Wagner hat sich über Minna verschieden ausgesprochen; in der Erregung hat er auch scharfe Urteile über sie gefällt, doch bei weitem überwiegen seine Äußerungen des Verständnisses und des Bedauerns. Schon in Zürich war Minna schwer leidend; seit Jahrzehnten war sie herzkrank; wiederholt war sie in Dresden dem Tode nahe. Ihre Kräfte verzehrten sich; Dezember 1865 schleppte sie sich mit Mühe von der Walpurgisstraße nach dem Altmarkt; doch mußte sie dort umkehren. In ihrem letzten Willen bestimmte sie, daß Richard nicht das geringste von ihrer Hinterlassenschaft erhalten solle und daß Natalie Planer alles erben solle. Dabei bezeichnete Minna, auch im Anblick des Todes, Natalie, ihre eigene Tochter, als ihre jüngere Schwester. Den Entwurf eines letzten Briefes an Wagner sandte sie nicht ab. In der Nacht zum 25. Januar 1866 war sie, von Erstickung bedroht, aufgewacht, aus dem Bett gesprungen, hatte das Fenster geöffnet, konnte sich nicht mehr zu Bett legen; einsam und allein war sie gestorben. ...

Wagner war, als ihr Tod eintrat, in Marseille; sein Hausarzt Pusinelli, der Getreue, telegraphierte an ihn und schrieb ihm ausführlich; Pusinelli sorgte auch dafür, daß Minna ein würdiges Begräbnis erhielt. In Vollständigkeit sind noch die Dokumente vorhanden, die Pusinellis rührende Sorge um die Verstorbene zeigen. In langem Zug begleiteten die alten Freunde: Joseph und Pauline Tichatscheck, Heine, Pusinelli, Kriete, Otto Kummer, Hähnel, Kietz, Konzertmeister Schubert, die Entschlafene nach ihrer Ruhestätte nach dem Annenfriedhof an der Chemnitzer Straße; eine Trauermusik von den Bläsern der Kapelle und Gesangsvorträge gaben ihr das Geleit auf dem letzten Weg.

Zu ihrem Begräbnis erschien Wagner nicht. An Cosima von Bülow, die Gefährtin seines Lebens, telegraphierte er: „Nur betäubt, doch stark." An Pusinelli schrieb er am 25. Januar 1866 aus Genf: „Ruhe, Ruhe, dem furchtbar gequälten Herzen der Bejammernswerten, Dank all denen, die meinem armen, traurig-seligen Weibe letzte Liebe und Ehre bezeigten."

Vergessen worden ist Minna nicht. Das Kreuz aus grauem Marmor, das früher auf ihrem Grabstein stand, ist verschwunden; doch so oft man auch an ihre Ruhestätte tritt, man findet häufig ein kleines rührendes Zeichen des Gedenkens auf ihrem Grabe.

In großartigster Weise offenbarte sich die Freundschaft Anton Pusinellis. Bei einem Ständchen, das die Liedertafel Wagner im Jahre 1843 gebracht hatte, war Wagner zuerst mit ihm bekanntgeworden. Im ersten Briefe Wagners an Pusinelli finden sich die prophetischen Worte: „Es gibt einen Blick, an dem man sich erkennt, — man braucht sich bloß beim Namen zu rufen, so hat man sich gewonnen." In den sieben schweren Dresdner Jahren hatte sich Pusinelli als wahrhafter Freund bewährt; in den Jahren des Exils hatte ihm Pusinelli mancherlei Opfer finanzieller und seelischer Art gebracht. Doch Pusinellis Name ist nicht so bekanntgeworden, wie er es verdiente. Das kommt daher, daß Wagners Briefe an Pusinelli vollständig nur in einer englischen Übersetzung vorliegen (Letters of Richard Wagner to Pusinelli, New York 1932). Eine ernsthafte und würdige Ausgabe, gewiß; doch ist der Sprachgeist Wagners durch die Übersetzung verwischt. Deutsch liegen die Briefe in einer Auswahl in den Bayreuther Blättern vor. Nur wer die Originalbriefe — besonders den erschreckenden Brief Wagners aus Penzing vom 21. März 1864 — vollständig kennt, kann über die Freundschaft von Wagner an Pusinelli urteilen. „Du Teuerster, Du Edelster der Freunde", nennt ihn Wagner 1856. „Du Lieber bist doch nun einmal der Einzige in meinem Leben, der vollkommen rein und liebenswert vor mir steht", schreibt er 1878.

Bis zum Tode Pusinellis ging diese Freundschaft. Noch dem todkranken Freund sandte Wagner die Dichtung des Parsifal. 1878 starb Pusinelli. „Oh, was hatte dieser für ein großes Herz und mit diesem Herzen liebte er mich", klagte Wagner. Die Urschriften der Briefe hat die Familie Pusinelli nach Amerika gegeben; die Abschriften hütet die Familie in Liebe und Treue. Das Haus auf der Feldgasse, wo Pusinelli lebte und starb, wo Wagner einkehrte, als er nach Dresden kam, ist 1937 einem großen staatlichen Neubau gewichen; der Garten, der bis zur Ammonstraße reichte, ist verschwunden; doch unverändert durch alle Wechsel der Zeiten leuchtet das Andenken Anton Pusinellis, des „Treuesten der Treuen".

Nach dem Tode Minnas schrieb Wagner an Natalie und bat um Rücksendung seiner Briefe an Minna; auf Minnas Nachlaß hatte er schon früher verzichtet. Natalie schickte ihm 265 Briefe zurück und versicherte, daß dies alle seien, die sie habe. Wagner gab ihr nach dem Tode Minnas 120 Taler jährlich; sie verheiratete sich bald danach; ihr Mann starb; Wagner trat für sie ein und überwies durch seinen Bankier Feustel kurz vor seinem Tod 3000 Mark an ein Leisniger Stift, damit sie sich dort einkaufen könne; da lebte sie bis 1892, dann zog sie in einen Gasthof in Leisnig und verbrachte dort noch einige Jahre.

Doch die wunderbaren Ereignisse, die sich an Minna und die Briefe Wagners knüpften, waren damit noch nicht zu Ende. Natalie hatte eine Anzahl Briefe Wagners an Minna, darunter solche, die für Wagner ungünstig waren, entgegen ihrer Versicherung zurückbehalten und sie in der Leisniger Zeit, als sie schon eine alte Frau war, an eine reiche Engländerin, Mrs. Burrell, verkauft, die mit einem geradezu fanatischen Eifer alle biographischen Daten und Briefe sammelte, die sich auf Wagner bezogen. Nataliens Schriftstücke über Wagner waren bedeutend. Im ganzen waren es 518 Dokumente, darunter etwa 150 Briefe Wagners aus der frühesten Zeit seiner Liebe zu Minna, 50 Briefe Wagners an seinen Freund, den Maler Kietz, der berühmte, verloren geglaubte acht Seiten lange Brief Wagners an Mathilde Wesendonk, den Minna in Zürich aufgefangen hatte, Briefe von

Wagner an Tichatscheck, musikalische Schätze und Bilder — kurz, der gesamte Nachlaß Minnas, soweit ihn Natalie besaß; dazu kamen die persönlichen Aufzeichnungen Nataliens über ihren 26jährigen Aufenthalt in Wagners Haus, angeblich zwei starke Bände umfassend. Mrs. Burrell wollte dieses ganze Material schriftstellerisch verwerten und bereitete ein großes handgeschriebenes Prachtwerk vor, ein ganz merkwürdiges Buch. Nur ein Band ist erschienen (Richard Wagner. His life and works from 1813—1834 by Mary Burrell, London 1898). Je ein Exemplar befindet sich im Archiv der Kreuzschule, wo Wagner früher zur Schule gegangen war, in der Dresdner Stadtbibliothek und anderwärts. Noch während der Drucklegung starb Mrs. Burrell; ihr Gatte setzte nach ihrem Tode das Werk nicht fort; die Schriften ruhten eine Zeitlang im Burrellschen Familienarchiv, kamen später nach Amerika und werden jetzt in Philadelphia an unzugänglicher Stelle aufbewahrt ...

Die Tragödie des Sängers

Auf wenige Jahre drängt sich das Leben und Schaffen des Sängers Ludwig Schnorr von Carolsfeld zusammen. 1836 war er in München als Sohn des Malers Julius Schnorr geboren; 1847 war der Vater als Galeriedirektor und Akademieprofessor nach Dresden gekommen; auf dem Konservatorium in Leipzig hatte der Sohn seine musikalische Ausbildung erhalten. Für Wagnersche Musik war der junge Schnorr schon früh begeistert; am Hoftheater in Karlsruhe wurde er als Tenorist engagiert; 1860 vermählte er sich als Vierundzwanzigjähriger mit Malwine Garrigues, einer hochbedeutenden Sängerin in Karlsruhe. Mit der Aussicht, Nachfolger des berühmten Tichatscheck zu werden, wird Schnorr Mai 1860 nach Dresden verpflichtet; alle großen Partien des Tenorfachs fallen ihm allmählich zu: Tamino, Belmonto, Tannhäuser, Lohengrin, Raoul. Doch bei dem gemächlichen Sichgehenlassen unter Krebs und Rietz fühlt sich Schnorr in Dresden nicht wohl. „Unsere Theater gleichen Vergnügungspforten", schreibt er; „mich hat wahre und ideale Begeisterung an das Theater geführt, unerloschen sind jene Gefühle, doch in der Wirklichkeit sinken sie in ein Nichts herab."

Bei einem Gastspiel lernt ihn Wagner 1862 in Karlsruhe kennen. Wagner hatte zuerst gegen ihn ein Vorurteil; man hatte ihm gesagt, Schnorr leide trotz seiner Jugend an Fettsucht. In der Tat, als Schnorr in der Rolle des Lohengrin auftritt, sieht Wagner in dem kleinen Kahn des Schwanenritters einen jugendlichen Herakles nahen. Doch so bestimmt wirkt Schnorr auf ihn, daß Wagner erklärt, nur noch einmal, bei Wilhelmine Schröder-Devrient, einen gleich starken Eindruck empfangen zu haben. Aber zugleich mit der Freude über diese ungeheure Begabung ergreift ihn ein unbestimmtes geheimes Bangen. ...

Mit Malwine weilt Schnorr einige Wochen in Biebrich am Rhein, Wagners damaligem Wohnsitz. Ein kleiner charakteristischer Zug: Wagner, der sich auf Schnorrs Kommen freut, beobachtet vom Balkon seiner Wohnung die Ankunft seiner Freunde auf dem Bahnhof. Zur Begrüßung stellt er sich, wie er es manchmal tat, mit dem Kopf auf den Steinpfeiler des Balkons und schwenkt in dieser gefährlichen Lage die Füße in der Luft. Im Turmzimmer seiner Wohnung in Biebrich, seinem „Biberneſt", singen Ludwig und Malwine die Partien von Tristan und Isolde; Wagner hört zum ersten Mal den Zwiegesang im zweiten Akt; Hans von Bülow begleitet am Klavier.

Das Leben führt in den folgenden Jahren den Tondichter und den Sänger auseinander; erst 1865 sehen sich Wagner und Schnorr in München wieder. Ein großer Wandel hatte sich vollzogen; der junge König von Bayern, Ludwig II., war Wagners Freund; Wagner stand auf der Höhe seiner Macht; die kühnsten künstlerischen Wünsche Wagners gingen in Erfüllung; Tristan und Isolde sollte in einer Mustervorstellung in Szene gehen; Schnorr und Malwine sollten die Titelpartien singen; „wie auf einem Pfühl der Liebe" fühlte Wagner seine Kunst gebettet; seine „Löwen" nannte er Malwine und Schnorr. Für Tristan war Schnorr wie geschaffen; sein Organ war breit und schwer, von baritonalem Klang, von leiser Wehmut überschleiert. Zur Aufführung kam Anton Mitterwurzer, der Dresdner Baritonist, nach München, sang Kurwenal und nahm den tiefsten Anteil; Hans von Bülow studierte die Musik in mühevollster Arbeit ein. In der Probe zum ersten und zweiten Aufzug folgte Wagner mit Auge und Ohr gespannt der Darstellung Schnorrs; im dritten Akt, beim Anblick des wunden auf das Lager hingestreckten Helden, wendete sich Wagner von der Bühne ab, folgte nur mit halbgeschlossenem Auge dem Spiel und regte sich auch nach den höchsten Akzenten des Sängers nicht. „Meine scheinbare Teilnahmlosigkeit", erzählt Wagner, „machte Schnorr befangen; doch als ich mich nach dem Liebesfluch taumelnd erhob, um in erschütternder Umarmung dem Freund leise zu sagen, daß ich kein Urteil aussprechen könne, da er mein Ideal erfüllt habe, da blitzte sein dunkles Auge mit dem Stern der Liebe auf, und ein kaum hörbares Schluchzen drang aus seinem Munde." ...

Zwischen Ludwig II. und Richard Wagner stieg in diesen Tagen die Freundschaft zu einer Höhe, die nicht zu überbieten war. Im Briefwechsel zwischen Ludwig II. und Wagner (erschienen 1937) liegen die Zeugnisse vor. „Mein König, mein Erlöser — Heiliger, ich bete Dich an", schreibt Wagner. — „Teuerster meines Lebens, Wonne meines Daseins — einem Funken bin ich gleich, bestimmt, in der Strahlensonne des Genius aufzugehen", antwortet König Ludwig.

Am 10. April 1865, vormittags 10 Uhr, fand die erste Orchesterprobe zu Tristan statt; Hans von Bülow leitete sie; am selben Tag gebar Cosima eine Tochter, die zur Erinnerung an diesen Tag den Namen Isolde erhielt. Einige Zeit später fand die Taufe statt; ihr wohnten Cosima, Hans von Bülow, Wagner, das Ehepaar Schnorr und Frau von Kaulbach bei; Wagner stand Pate bei dem Kind. Nach vollzogener Taufe, so erzählt Wagner in den Briefen an König Ludwig, setzte sich Bülow an den Flügel und begleitete Schnorr zu einem Marienlied; Isolde wurde später die Gattin von Kapellmeister Beidler.

Am 10. Juni 1865 fand die Uraufführung von Tristan statt; der Erfolg war groß. Schnorr schreibt: „Der Augenblick, als wir Hand in Hand mit dem geliebten Meister auf der Bühne standen, als wir heilige Tränen weinten, der Augenblick wird in uns leben, bis alles Denken ein Ende hat." Nach der letzten Vorstellung wurde Schnorr vom König empfangen; Großes hatte der König mit dem Sänger vor: Schnorr, der für das Alltagsleben des Theaters nicht paßte, sollte der Bühne entsagen, an die Spitze der vom König geplanten Kunstschule treten, sollte nur noch „der Sänger des Königs" sein. Doch auf der Höhe des Lebens nahm ihn das Schicksal weg. „Ach", klagte Schnorr, „nicht mein Handeln und Singen greift mich in Tristan an, aber mein ruhiges Daliegen am Boden nach der großen Erhitzung der vorangehenden Szene ist mir tödlich; denn trotz aller Bemühungen habe ich es nicht erreichen können, daß man das Theater gegen den Luftzug abschließt, der eiskalt über mich Regungslosen hinzieht und zu Tode erkältet." Nur noch einmal trat er als Erik im Holländer

auf; nur noch einmal sang er mit hinreißender Schönheit in einer Privataufführung vor dem König Siegmunds Liebeslied, Loges Lied von Weibeslust und Wonne, Siegfrieds Schmiedelieder und Walter Stolzings Preislied. Wie von aller Qual des Daseins fühlte sich der Sänger entrückt; Siegfried schien seine nächste Aufgabe zu werden. ...

Nichts ahnend von dem, was kommen sollte, trennten sich Wagner und Schnorr; ein allernächstes Wiedersehen war ihnen so gewiß, daß sie es für überflüssig hielten, erst Abschied zu nehmen. Am Morgen des 14. Juli reiste Schnorr nach Dresden, nahm hier an einigen Proben teil; doch bald legte er sich zu Bett; er litt nach Aussage der Ärzte an springender Gicht — in Wirklichkeit war es wohl Typhus.

Als ihn die furchtbare Erkrankung überfiel, stand sofort der Gedanke des Todes vor Schnorr; er wußte, was ihm beschieden sei und rief: „Leb wohl, Siegfried! Tröstet meinen Richard!" Als sich seine Sinne verdunkelten, hob er sich noch einmal empor und begann zu singen. Das Wunderbare war, daß er auch Worte der Dichtung von Siegfried sang, die Wagner damals noch gar nicht komponiert hatte. ... Drei lange schwere Stunden vergingen in Fieberphantasien; die Melodien und Worte des Sängers verwirrten sich; gegen Morgen sank er zurück und schloß, erst 29 Jahre alt, am 21. Juli 1865 die Augen für immer.

Wagner wollte zur Bestattung nach Dresden kommen; um 9 Uhr sollte das Begräbnis sein, doch das große Sängerfest, das gerade in Dresden war und Zehntausende von Sängern in der Halle auf der Waldschlößchenwiese vereinte, hielt den Zug auf. Wagner traf auf dem (Alten) Leipziger Bahnhof verspätet ein, und als er durch die buntgeschmückten, menschenerfüllten Straßen zum Trauerhause fuhr (heute Lüttichaustraße 32, zwischen Sidonien- und Wiener Straße), da war die Leiche des Freundes, die zu verwesen begann, schon um 7 Uhr der Erde übergeben worden, und Wagner fand nur die jammernde Witwe. „In Dresden zu weilen", schrieb Wagner an seinen Freund Pusinelli, „war mir unmöglich; ich ging sofort, fast blind, nach dem Böhmischen Bahnhof, von wo der Zug nach München absauste." Minna, die damals noch lebte und die sich zur Zeit, als Wagner hier war, in Tharandt aufhielt, besuchte Wagner nicht. In seinen Erinnerungen an Schnorr (Gesammelte Schriften, 8. Band) hat Wagner dem verstorbenen Freund ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Auf dem Annenfriedhof ruht unter einer breiten Esche Ludwig Schnorr; die sterblichen Reste Malwines wurden später in sein Grab gesenkt; auch die Eltern Schnorrs liegen dort; Bronzereliefs und Worte nach der Dichtung zu Tristan und Isolde schmücken das Grab.

Doch wie fast alles, was mit Wagner zusammenhängt, mit einem Wunder verknüpft ist, so auch hier; an die Tragödie schloß sich ein Satyrspiel. Malwine — übrigens 11 Jahre älter als Schnorr — fiel nach dem Tode ihres Gatten in die Hände einer Betrügerin, einer Hellseherin J. von R., die Malwines Gesangsschülerin war. Die Hellseherin behauptete, wie Wagner erzählt, bei nächtlichen Zwiesprachen vom Geiste Ludwig Schnorrs die Weisung erhalten zu haben, sie (die Hellseherin) solle sich mit König Ludwig, Malwine mit Wagner verbinden. Ein Traum der Hellseherin spielte dabei eine Rolle. In ihrer krankhaften Erregung nach dem Tode des Gatten schenkte Malwine den Vorspiegelungen Glauben. Am 10. November 1866 traf sie mit J. von R., „einem kürassiermäßigen Weib", wie Wagner schreibt, in Triebschen bei Luzern ein, wo Wagner mit Cosima lebte, und teilte Wagner die Weisung der Geisterstimmen mit. Eine Abschrift des Traumes ließ Malwine dort. Wagner durchschaute den Betrug und verbot der Hellseherin das Haus; an Malwine, mit der er

früher das brüderliche Du getauscht hatte, richtete er einen Brief und kündigte ihr die Freundschaft. Malwine ließ durchblicken, daß sie von den verborgenen Beziehungen, die zwischen Wagner und Cosima bestanden, dem König Mitteilung machen werde. Wagner, in gefährlichster Lage, enthüllte in einem Brief dem König die Machenschaften (Briefwechsel mit Ludwig, Band II, 117). Eifersucht und bitterster Haß gegen Cosima und Wagner entbrannte in der Seele Malwines. Am 9. Januar 1867 wurde Malwine der Aufenthalt in München untersagt; die Gnadenpension von 2000 Gulden, die sie kurz vorher als Witwe Schnorrs vom König bezog, wurde gesperrt, falls sie nicht innerhalb von 14 Tagen widerrufe. Am 12. Januar richtete Malwine an den König einen Brief. Im Nachlaß Ludwig Schnorrs in der Landesbibliothek in Dresden liegt noch die Abschrift des unglaublichen Briefs. Malwine weigerte sich zuerst, zu widerrufen; dann tat sie Abbitte und bezog wieder das Gnadengehalt. Ob ihr die Geisterstimmen dazu geraten, wissen wir nicht. ...

Die Aufführung der Meistersinger 1869

Schon vor der Uraufführung der Meistersinger in München war man in Dresden entschlossen, als erste Stadt Deutschlands dem Beispiel Münchens zu folgen und die Meistersinger zu geben. Wer die treibende Kraft gewesen, ob Platen, ob Tichatscheck, wissen wir nicht; wohl Tichatscheck; Rietz, der Kapellmeister, war es jedenfalls nicht. Über Tichatscheck gingen die Verhandlungen mit Wagner. Max Schloß, der Dresdner Regisseur, der die Uraufführung gesehen, hielt Kürzungen für notwendig; Wagner lehnte ab und forderte, „da Dresden keinen geeigneten Kapellmeister habe", daß der junge Hans Richter bei der Dresdner Aufführung mitwirken solle. Auf eine Bevormundung der Kapellmeister konnte man in Dresden selbstverständlich nicht eingehen; der Plan der Aufführung geriet ins Stocken; die bereits bei Quaglio in München in Auftrag gegebenen Dekorationen wurden abbestellt. Auf diese Maßregel änderte Wagner überraschend schnell die Meinung; er sah von der Forderung der strichlosen Aufführung ab; auch auf die Forderung einer Mitwirkung von Hans Richter verzichtete er. Dresden seinerseits bewilligte — zum ersten Mal in der Geschichte des Hoftheaters — für die Meistersinger eine Tantieme von 7 Prozent, und Wagner ersuchte umgehend um Übersendung eines Vorschusses von 100 Louisdors. ...

Ungewöhnlich groß waren die Schwierigkeiten, die sich der Aufführung entgegenstellten. Noch kannte man außerhalb Münchens den Meistersingerstil nicht; die Sänger waren an die Aufgaben nicht gewöhnt, und vor allem: Kapellmeister Rietz besaß kein wahres Verständnis für Wagner. Als Rietz im August 1868 den Klavierauszug durchspielte, war er, wie er in seinem Tagebuch schreibt, über die „Sterilität und Unnatur" des Werkes entsetzt. Doch allmählich — wir müssen der Wahrheit die Ehre geben! — vollzog sich in Rietz ein Wandel; die wunderbare Polyphonie des Werkes tat es ihm, dem Musikgelehrten, an; mit Eifer ging er an die Einstudierung; 55 Proben hielt er selbst ab.

Tichatscheck, der Getreue, hätte Walter Stolzing am liebsten selber gesungen und sein Lebenswerk damit gekrönt; doch Tichatscheck war bereits 62; trotz Wagners Fürsprache wurde er mit seinem Wunsch abgewiesen, und ein junger, in Dresden engagierter schwedischer Sänger, Leonard Labatt, erhielt die Partie; eine schmerzliche Wunde blieb im Herzen Tichatschecks zurück.

Den Hans Sachs erhielt Anton Mitterwurzer; er war wohl mit dem Herzen vollkommen dabei; doch auch er war bereits ein Sechziger und lernte seine Partie sehr schwer; den Wahnmonolog und andere Stellen mußte Rietz schließlich streichen. Eugen Degele wurde mit Mühe zum Beckmesser überredet, doch wurde er ein ausgezeichneter Darsteller des Beckmesser. Scaria studierte den Pogner; Melitta Otto-Alvsleben erhielt die Partie der Eva; ihr Spiel war nicht bedeutend, aber ihre Stimme war glockenrein und voll Wohllaut.

Schon war alles für die Aufführung vorbereitet, da wurde Rudolph, der Dresdner Sänger des David, vom Schlag getroffen; Anton Schlosser von München wurde als Aushilfe gerufen, traf aber erst einen Tag vor der Aufführung ein. ...

Am 21. Januar 1869 war die Aufführung; sie dauerte von 6 bis ½11 Uhr. Trotz mancher Unvollkommenheiten hatte sie großen Erfolg; die Sänger wurden vielfach gerufen; als man auch nach Rietz verlangte, kehrte König Johann an die Brüstung der Loge zurück und klatschte Beifall; mit Tränen in den Augen umarmte man sich nach der Vorstellung auf der Bühne. Die Presse war, wenn man sie mit der in anderen Städten vergleicht, sehr verständnisvoll; in Berlin sprach man z. B. nach der ersten Aufführung der Meistersinger von musikalischem Zwergholz, in Wien vom Klappern der Holzpantoffeln in der Musik. Der bedächtige Carl Niese, der Kritiker des Dresdner Anzeigers (im bürgerlichen Leben Advokat), hob die Präzision und Sicherheit der Vorstellung hervor; der junge Ludwig Hartmann, der Wagnerianer, war in der Konstitutionellen Zeitung begeistert; E. Banck im Journal, ein früherer Gegner Wagners, mußte den wachsenden Beifall zugestehen, den die Musik fand; Theodor Drobisch in den Dresdner Nachrichten nannte die Meistersinger einen Höhepunkt, der nicht zu überbieten sei. Nun die Kehrseite: Richard Wagner hatte die Aufführung zwar nicht selbst gehört, war aber ein abgesagter Feind von Rietz und sprach sich (auf die Aussage von anderen hin) in der Schrift über das Dirigieren sehr ungünstig über die Dresdner Aufführung aus. Arthur Liebscher, der verdiente Dresdner Musiker, der leider allzu früh starb, hat im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte (Band 38) den Verlauf der Dinge untersucht und an Hand der Tagebücher von Rietz das Wachsen und Werden der Vorstellung geschildert. 5000 Vorbestellungen gingen zur Erstaufführung ein; nicht alle Anfragen ließen sich befriedigen, denn das Theater faßte nur 1800 Personen; binnen weniger Monate wurden die Meistersinger fünfzehn Mal wiederholt. Eine glänzende Aussicht für die Zukunft schien sich zu eröffnen.

Der Brand des Hoftheaters

Wenige Monate später traf ein furchtbarer Schlag das künstlerische Leben Dresdens; das Sempersche Hoftheater brannte ab. Aus Briefen, aus Tagebüchern, aus zeitgenössischen Berichten wird uns die Größe dieses Unglückes noch heute offenbar. Wie hatte Dresden an diesem Bau gehangen; wie hatte es in diesem Theater seinen schönsten baulichen Ausdruck gefunden; wie knüpfte sich an dieses Theater die Erinnerung an herrliche Stunden; wie war hier der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens gewesen! Das alles brach in wenigen furchtbaren Stunden zusammen. ...

Im Probesaal des Theaters waren am Morgen des Unglückstages (21. September 1869) die Mitglieder des Balletts versammelt; sonst war der weite Bau fast menschenleer; im Kassenraum holten sich die Abonnenten die Billetts für den Abend. Da — 5 Minuten vor

12 Uhr mittags — vernahm man das Anschlagen der Sturmglocke vom Kreuzturm. Die Leute, die am Theater vorbeigingen, trauten kaum ihren Augen: aus den Rundfenstern unterhalb des Dachs brachen auf der Seite nach der Elbe Flammen hervor.

An der gefährlichsten Stelle, in dem Raum zwischen der Decke über dem Zuschauerraum und dem Dach, war das Feuer entstanden. Hier waren zwei Arbeiter beschäftigt gewesen, tragbare Gasschläuche aneinander zu kitten. Auf einem Tisch waren Leinwandstreifen ausgebreitet; mit flüssigem Gummi sollten sie gedichtet werden; Benzin wurde dazu verwendet; um den Geruch von Gummi und Benzin im Theater zu dämpfen, wurden laut Vorschrift — o Ironie! — Räucherkerzchen angewendet. Doch kaum hatte der Arbeiter unter dem Tisch das Schwefelhölzchen angestrichen, um das Räucherkerzchen anzuzünden, als das verdunstende Benzin an den Händen des Arbeiters Feuer fing; im Nu stand der Tisch in Brand; rasch liefen die Flammen über die mit flüssigem Gummi bestrichene Leinwand. Das hölzerne Dach des Theaters war dürr und trocken; der Fußboden war von der abendlichen Hitze des Kronleuchters ausgedörrt. Die Arbeiter wurden des Brandes selbstverständlich nicht Herr; der eine ließ sich an einem Seil in den oberen Schnürboden und von da in die Tiefe hinab; der andere lief über die Treppe und erfüllte das Haus mit dem Geschrei: Feuer, Feuer! Das Ballettpersonal stürzte zum Zuschauerraum, sah durch die Tür die Decke über dem Kronleuchter brennen; die Feuerwächter, ein Oberfeuerwächter und sechs weitere Wachtmänner, eilten an die bedrohte Stelle; auf dem Theaterplatz sammelten sich die Menschen; zehn Minuten nach 12 Uhr mittags rasselten aus der Stadt zwei Handspritzen, mit Pferden bespannt, heran, doch bei der Höhe des Brandherdes kam man nicht zur Stelle; die Wasserbecken, die die Bühne überfluten sollten, versagten; die Röhren hatten sich verbogen oder waren verschmolzen. Das Dach war mit Kupfer gedeckt; das Metall schmolz und durch die Dämpfe färbten sich die Flammen grün, rot und gelb; schwarzer Qualm dringt durch die oberen Fenster, während die unteren Räume noch unberührt sind. Mehr und mehr Spritzen treffen ein, doch es sind Spritzen, die nur mit der Hand bewegt werden; wie sollen sie des Elementes unter dem Dach Herr werden! Zeitgenössische Bilder zeigen die nach unseren Begriffen lächerlich schwachen Hilfsmittel, deren man sich bediente, den Brand zu löschen. Unaufhaltsam frißt das Feuer weiter, ergreift die nach hinten liegenden Dekorationsmagazine; hier liegen die Dekorationen für die Werke, die man am häufigsten gab: Meistersinger, Hugenotten, Armide, Undine, Sommernachtstraum; meist waren es Arbeiten von Deplechin; die brennbaren Stoffe geben dem Feuer die willkommenste Nahrung. Durch Gänge, Korridore und Säle wälzt sich der Qualm; zu den Fenstern des Foyers dringt der Rauch heraus; das Gebäude ist um 1 Uhr schon bis zur Mitte von Rauchwolken erfüllt. Militär rückt im Laufschritt an und sperrt den weiten Platz ab. Auf dem Zwingerwall, an der Hauptwache, am Hotel Bellevue, auf der Terrassentreppe, auf der Brücke stehen die Menschen in Massen.

Unterdessen vollzieht sich im Theater unaufhaltsam das Unheil. Das Dach stürzt in den Zuschauerraum; der Kronleuchter kracht herunter; der große Theatervorhang von Hübner mit dem Bild des Triumphzugs der Romanze, das Schmuckstück des Zuschauerraums, der rote Zwischenaktsvorhang fängt schnell Feuer; Amphitheater und Logen gehen in Flammen auf. Es ist der gefährlichste Moment, denn jetzt gibt es keine Rettung mehr: der Brand bekommt Luft, als das Dach einstürzt; eine turmhohe Feuergarbe loht empor; bis zur Landhausgasse, bis zum Pirnaischen Platz fliegen Brände; der Luftdruck und die Glut werden plötzlich

so stark, daß die Tausende von Zuschauern an Helbigs Restaurant unwillkürlich zurückweichen; auf dem Schloßturm wird das Geländer heiß.

Sinnlos trägt man aus den unteren Räumen heraus, was man ergreifen kann; rotsamtene Polster, Sessel, weiße Türen, aus der Instrumentenkammer rettet man die kostbaren Musikinstrumente, zum Teil noch aus italienischer Zeit; aus anderen Räumen rettet man die Künstlerbilder; die Partitur, die Singstimmen der Meistersinger werden geborgen. Die Rüstkammer mit ihren alten prachtvollen Waffen, den Partisanen der Trabanten aus kurfürstlicher Zeit, die silberne Lohengrinrüstung Tichatschecks, die Möbel aus Barock- und Rokokoschlössern, der Schmuck der Ulrich, die Habseligkeiten der armen Ballett- und Chormädchen verbrennen. Bald erkennt man, daß das Theater selbst nicht mehr zu retten ist; auf die Umgebung richtet man die Sorge. Spritzen überschütten die Dächer von Schloß, Galerie und Bellevue mit Wasser.

Die Galerie schwebt in höchster Gefahr; durch die Glut werden die Bilder gefährdet, besonders die Sixtinische Madonna im Eckkabinett; in den vorderen Räumen werden die hauptsächlichsten Bilder abgehängt. Zum Glück ist es ziemlich windstill; hätte Nordwestwind geherrscht, die Galerie mit ihren Schätzen wäre verloren gewesen.

König Johann, telegraphisch herbeigerufen, trifft zu Wagen aus Pillnitz eilends ein. Seine Frage, ob Menschen umgekommen sind, wird verneint; darauf sagt der König: „So muß man das andere mannhaft ertragen."

Anfangs halten die starken Umfassungsmauern den Brand wie ein Krater zusammen; doch die Rückfront des Theaters wird von den Flammen durchglüht; die hintere Mauer mit dem Relief des Bacchuszugs von Hähnel stürzt donnernd zusammen; der Brandherd liegt auch nach hinten offen; gierig frißt sich das Feuer durch die Untermaschinerie — sie ist aus Holz — in die Tiefe.

Um 4 Uhr nachmittags ist das Innere des Theaters ein rauchender Trümmerhaufen. Aus den Schuttmassen des Innern zucken die Flammen empor; die Statuen Goethes, Schillers, Mozarts, Glucks, Molières, Shakespeares und Sophokles' an der Außenwand haben sich in ihren Nischen merkwürdigerweise erhalten. ...

Der Mond kommt in den Nachtstunden und beleuchtet das furchtbare Bild; wie die Ruine eines römischen Bauwerks sieht die Brandstätte aus; unheimlich wird das Innere bisweilen von den aufzuckenden Flammen beleuchtet.

So vergeht die Nacht; der Platz ist weithin abgesperrt; erst am Morgen wird man sich des ganzen Unglücks bewußt. Bis ins innerste Mark war Dresden getroffen; das Heiligtum der Kunst war vernichtet, eines der schönsten Theater der Welt, das so viele Fremde angezogen hatte, war zerstört. ... Nur 28 Jahre hatte es seiner Bestimmung gedient. ...

Trauernd stand ganz Dresden vor den Ruinen. Empörung über die große Fahrlässigkeit, die hier gewaltet, lief durch die Stadt; der Zorn richtete sich vornehmlich gegen Platen, den Generaldirektor; im Landtag hörte er die bittersten Vorwürfe; doch kühl und sicher, ein Aristokrat, der jeder Lage gewachsen ist, hielt Platen stand. ... Mit diesem Unglück verbindet sich für mich eine Erinnerung aus frühester Kindheit. Meine Eltern wohnten damals in Strehlen; ich war ein vierjähriges Kind; von der Anhöhe hinter Strehlen sah ich die schwarzen Rauchwolken aufsteigen; meine Mutter weinte; ich verstand es nicht; doch die Erinnerung an diese Stunde senkte sich tief in die Seele des Kindes. ...

Vom Theaterbrand bis zum Amtsantritt Seebachs

1868 bis 1894

Die Bretterbude

Am 21. September war das Theater abgebrannt; am 25. begann der Abbruch; am 2. Dezember wurde der Ersatzbau in den Zwingeranlagen eröffnet ... Noch erinnere ich mich deutlich dieses Baues. Er war niedrig, bestand aus Fachwerk und war mit Brettern umkleidet, die mit den Jahren braun wurden. Der Zuschauerraum stieg nicht in Logen, sondern amphitheatralisch auf; man saß auf gepolsterten Bänken wie in einem großen hölzernen Zirkus. Eine Gaskrone mit 144 Schnittbrennern erhellte den Raum; an den Pfeilern waren Wandleuchter mit Milchglasglocken; zahlreiche Ausgänge führten auf Korridore oder ins Freie; Luftheizung sorgte im Winter für Erwärmung. Das Dach war doppelt; bei Gewitter trommelte der Regen aufs Dach; bisweilen regnete es durch die Seitenluken herein; einmal kam zum Schrecken der Zuschauer der Kronleuchter ins Rutschen. Im Sommer war es glühend heiß in diesem Bau; 1877 mußte die Vorstellung von Figaros Hochzeit wegen unerträglicher Hitze abgesagt werden.

Die Kosten, die der Zivilliste durch den Brand erwuchsen, waren beträchtlich. Jeder Tag, an dem nicht gespielt wurde, kostete der Krone 600 Taler; der Bau des Interimtheaters erforderte 60000 Taler; zahlreiche Neueinrichtungen mußten getroffen werden; 101 Prospekte und Bögen, 474 Kulissen und Hänger, 26 geschlossene Zimmerdekorationen mußten angeschafft werden. Die Theatermaschinerie unter der Bühne war aus Holz, mit Seilen und Winden ausgestattet; an der Hand meines Vaters schritt ich durch diese Wunderwelt und sah zum ersten Mal das Innere eines Theaters. Der Orchesterraum gewährte nur 50 Musikern Platz; die Ankleidezimmer der Künstler gingen auf die Bühne; Lärm ließ sich nicht ganz vermeiden; der Liebe aber tat dies keinen Abbruch; Dresden hat schönere Theater gesehen als die „alte Bretterbude", doch bei dem amphitheatralischen Anstieg der Plätze sah und hörte man von jeder Stelle gleich gut.

Am Abend des 2. Dezember 1869 wurde das Interimtheater eröffnet. Schneemassen lagen auf den Straßen, Eiszapfen glitzerten von den Dächern. Die Karossen des Königs Johann und der Prinzen rollten heran; Lakaien mit brennenden Pechfackeln standen nach Sitte der Zeit auf den Trittbrettern hinter den Wagen. Pauline Ulrich sprach den Prolog, Frau Bayer gab Iphigenie; tags darauf folgte als erste Oper Mozarts Figaro; Rietz dirigierte, wie er schreibt, im Frack aber in Pelzstiefeln; 900 Taler betrug die Einnahme an

diesem Abend. Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, die Werke Goethes, Schillers, Shakespeares erschienen schon im Jahre 1870 auf der Bühne des Interimtheaters; das Publikum gewann die Bretterbude lieb; fast zehn Jahre, bis Februar 1878, war das schlichte Gebäude der Schauplatz von bedeutenden künstlerischen Ereignissen.

Das Neustädter Haus

1868 hatte der Verschönerungsverein Neu- und Antonstadt beschlossen, auf dem Bautzner Platz ein Theater zu errichten; ein Aktienverein bildete sich; zum ersten Mal in der Theatergeschichte Dresdens errichtete die Bürgerschaft aus eigener Kraft ein Theater. Es war ein einfacher Bau, gut gegliedert; die Einsprünge rechts und links an der Vorderfront waren noch nicht zugebaut; Sgraffitobilder waren über den Fenstern. Zu Ehren des Kronprinzen, der siegreich aus dem Feldzug 1871 heimgekehrt war, gab man dem Theater den Namen Albert-Theater. Die Kgl. Generaldirektion nahm das Haus in Pacht und beseitigte damit klugerweise eine Konkurrenz, die ihr hätte gefährlich werden können. Der Betrieb vergrößerte sich; neues Personal mußte angestellt werden, von 386 Vorstellungen im Jahr 1873 stieg die Zahl der Aufführungen 1874 auf 651. Herbst 1873 fand die Eröffnung statt; die Besucher staunten über das neue Theater; durch die Bretterbude war man bescheiden geworden. Durch matte ovale Scheiben fiel, wie im alten Berliner Wallnertheater, das Gaslicht zugleich in die Logen und in die Korridore; der Zuschauerraum war einfach weiß mit Gold; der resedagrüne Vorhang zeigte in der Mitte eine kleine gemalte Allegorie der Poesie; der Gaskronleuchter strahlte ein „Lichtmeer" aus. Man sitzt nicht mehr in einem Zirkus, sondern in einem wirklichen Theater, war das allgemeine Urteil. Viermal in der Woche spielte man im Neustädter Haus; dreimal davon im Abonnement; fast vier Jahrzehnte fanden die Schauspielvorstellungen in diesem Gebäude statt; 1895 ging es in kgl. Besitz über; 1913 wurde das Altstädter Schauspielhaus auf der Ostra-Allee eingeweiht; das Albert-Theater erlebte als Privattheater unter René, Röbbeling, Voigt, Paul Willi, Hermine Körner u. a. wechselvolle Schicksale; wie ein Schiff im Sturm schwankte es oft dahin und stand wiederholt vor dem Untergang; 1936 wurde es als Theater des Volkes in städtische Verwaltung genommen; und eine neue Periode begann.

•

1872 war auf der Zirkusstraße ein Privattheater entstanden; es war eingebaut und stand in Straßenfront. Oswald Baumgart hatte es zu Ehren seiner Frau Herminia, einer schönen jungen rotblonden Frau, ursprünglich Herminiatheater genannt; bei der Eröffnung waren im ersten Rang Emil Devrient und Joseph Tichatscheck, Dresdens alte Theatergrößen, unter den Zuschauern anwesend. Schon 1873 mußte Baumgart Dresden wegen Verschuldung verlassen; das Theater nannte sich fortan Residenztheater; Hugo Müller (ein Lustspieldichter und glänzender Bonvivant), Ferdinand Dessoir, Engelbert Karl (ein guter, volkstümlicher Komiker), Madeleine Karl (seine Witwe), Carl Witt (sein Schwiegersohn) führten nacheinander die Direktion; das Residenztheater wurde das große Gastspiel- und Versuchstheater Dresdens: die Meininger spielten jahrelang hier, Pfarrer von Kirchfeld, Stützen der Gesellschaft, Maria Magdalene, Gespenster, Das vierte Gebot, Wildente, Ehre, Heimat, Einsame Menschen, Kollege Crampton, Biberpelz wurden hier das erste Mal gespielt;

Adalbert Matkowsky, Josef Kainz, Felix Schweighofer, Jenny Groß, Agnes Sorma, alle Berühmtheiten der Bühne traten hier auf. Eine ebenso merkwürdige wie im Strome des Geschehens vergessene Tatsache war die erste Dresdner Darbietung der Walküre im Residenztheater durch Angelo Neumanns reisendes Wagnertheater am 19. Dezember 1882; Scaria gab den Wotan, Frau Reicher-Kindermann die Brünnhilde, Unger den Siegmund, Frau Klafsky die Sieglinde; der Erfolg war gering, das Theater namentlich bei der Wiederholung am nächsten Abend schlecht besetzt; Anton Seidl dirigierte das auf Miniaturformat verkleinerte Orchester. Später nahm das Residenztheater die Wendung zur Operette; seine Lebenskraft schwand dahin, und wegen Feuergefährlichkeit wurde es schließlich geschlossen.

Schuchs Engagement

1872 gastierte der Theaterunternehmer Pollini mit seiner italienischen Wanderbühne in Dresden. Die Süßigkeit der Stimmen, der „Belkanto", die Grazie und die Geschmeidigkeit, mit der die Werke dargestellt wurden, entzückte die Dresdner. Etwas Italienisches hatte immer im Wesen der Stadt gelegen; doch war das Italienertum in der Oper allmählich völlig zurückgetreten; an solide, korrekte Kapellmeistermusik hatten Reißiger und Rietz die Zuhörer gewöhnt; an Leichtigkeit und Grazie, an sprühendem Leben hatte es den Aufführungen oft gefehlt. Durch das Gastspiel der Italiener, durch die Meisterschaft, mit der der junge Kapellmeister Schuch das Orchester leitete, ging den Dresdnern eine Welt der Klangschönheit auf, die ihnen fast entschwunden war.

In Graz, der freundlichen Stadt an der Mur, war Ernst Schuch 1846 geboren. Östreichertum und warmblütiges Musikantentum verbanden sich in ihm. Als Siebenjähriger war er als Geiger, als Neunjähriger als Klavierspieler aufgetreten; von Musik war das Leben seiner Vaterstadt von alters her erfüllt; mit Begeisterung hatte er schon als Kind die Vorstellungen der italienischen Oper in Graz besucht; die Geschmeidigkeit, den leichten Fluß der italienischen Vorstellungen hatte er frühzeitig kennengelernt. Er studierte zuerst die Rechte; doch die Musik fesselte ihn mehr; er gab nach kurzer Zeit das Studium auf und widmete sich der Musik; ein Sechsundzwanzigjähriger, wurde er von Theodor Lobe entdeckt und als Musikdirektor ans Lobetheater in Breslau verpflichtet; in Würzburg und Basel erwarb er sich Routine; der junge Schweighofer sang zuerst unter seiner Direktion; in Graz, seiner Vaterstadt, übernahm er bei einem Gastspiel, das Pollini hier veranstaltete, unvorbereitet die Leitung des Orchesters und gefiel so, daß Pollini, der findige Theatermann, ihn als Kapellmeister seiner Wandertruppe engagierte.

Als Mitglied dieser Gesellschaft kam Schuch nach Dresden. In der Vorstellung von Donizettis Meisterwerk Don Pasquale dirigierte er am 19. März 1872 zum ersten Mal die Kgl. Kapelle. Es war in der alten Bretterbude. Wie eine Offenbarung, so berichten Zeitgenossen, wirkte die Vortragsweise. Spielend perlten die Töne der italienischen Oper dahin; ursprüngliche Empfindung strömte von dem Orchesterleiter aus; Gesang und Begleitung schmolzen zusammen; Grazie und Sicherheit der Orchesterleitung waren bewundernswert. Mit richtigem Blick erkannte Generaldirektor Platen das Talent, das der Dresdner Opernleitung fehlte; von der Bühne der Italiener weg engagierte er Schuch; am 1. August 1872 trat Schuch als Musikdirektor mit 1500 Talern in das Gefüge der Dresdner Oper; 1873 ward er zum Kapellmeister ernannt.

Ein Sechsundzwanzigjähriger, stand Schuch neben dem einundsechzigjährigen Rietz an der Spitze der Kapelle. Eine neue Entwicklung begann. Staunend sah Rietz das Aufsteigen seines jungen Amtsgenossen; in seinem ersten Sinfoniekonzert dirigierte Schuch Berlioz' Sinfonie fantastique; es war zeitlebens eine Glanzleistung von ihm; 1872 dirigierte er Lohengrin als erste Wagnersche Oper; die Elsa sang die Orgeni, zart, aber geziert; Lucia, Amelia, Mignon, Liebestrank, Der König hat's gesagt, Maskenball folgten; Violetta (La Traviata) schloß sich an. Gegen den Stoff der Traviata hatte man sich in Dresden lange gesträubt; über dem Werk, so hatte man in den 70er Jahren geurteilt, liege der Hauch des Lasters; man gab Traviata auch nicht im modernen Kostüm, sondern in der Tracht vergangener Jahrhunderte.

Doch bei italienischen Werken blieb der junge Kapellmeister nicht stehen; 1875 führte er Liszts Heilige Elisabeth in Gegenwart und unter Beifall des Komponisten auf; 1876 folgte die Aufführung von Verdis Requiem, das der Meister zur Feier von Italiens großem Toten Alessandro Manzoni geschaffen hatte; Verdi, den man bisher in Dresden nur als Schöpfer von Ernani, Troubadour, Traviata, Rigoletto gekannt hatte, erschien in einem neuen Licht; alle fortschrittlichen Musiker Dresdens sammelten sich um den jungen Kapellmeister. 1875 schloß Schuch die Ehe mit der Koloratursängerin Clementine Proska, einer Wienerin; Platen hatte sie bei der Marchesi in Wien ausbilden lassen; 1873 war sie als Nachfolgerin der Alvsleben nach Dresden gekommen. Die Proska war blond und schlank, fesch im Spiel, eine reizende Erscheinung; schelmische Augen belebten ein Rokokogesichtchen; sie besaß einen einschmeichelnden hohen Sopran; Akzente der Leidenschaft waren ihr versagt, aber als Ännchen, Zerline, Königin der Nacht, Lucia, Philine, Gilda, Annina (Liebestrank), Violetta hatte sie große Erfolge, und Schuch befestigte durch die Heirat mit ihr sein Ansehen; 1882 wurde er zum Hofrat ernannt.

Malten, Riese, Gudehus

Fast gleichzeitig mit Schuch stieg die junge Therese Malten zu einer beherrschenden Stellung empor. Sie hieß eigentlich Therese Müller; 1855 war sie in Insterburg in Ostpreußen geboren; von der Mutter hatte sie musikalische Begabung geerbt; in Danzig und Berlin (bei Gustav Engel) hatte sie sich ausgebildet; bei Hofschauspieler Kahle, einem Pathetiker der alten Schule, hatte sie dramatischen Unterricht genommen; eine Achtzehnjährige, stand sie 1873 in Dresden als Pamina in der Zauberflöte zum ersten Mal auf der Bühne. Emmy Zimmermann, ihre Vorgängerin, hatte eine blühende Stimme besessen, aber ihr fehlte die Leidenschaft; Wagners Musik hatte sich ausgebreitet; bloße Gesangskunst genügte nicht mehr; man verlangte darstellerische Begabung.

Aus der Welt der Leidenschaft stieg bei der jungen Malten die Darstellung; Pathos war ihr Bedürfnis, die große Pose war ihr angeboren; lyrische Einfachheit war ihr nicht gegeben. Von Wagnerschen Partien hielt Platen sie anfangs fern; doch als Maria in Edmund Kretschmers pomphaft-breiter Oper Die Folkunger, die in Dresden, dem Wohnort des Komponisten, sehr gefiel, zeigte die Malten große Entwicklungsmöglichkeiten. Für Ziergesang war sie nicht geschaffen; in Gounods Margarete mißglückte ihr die Schmuckarie; die Gräfin in Mozarts Figaro gab sie im Stil einer Iphigenie; aber 1878 hatte sie als Leonore im Fidelio entschiedenen Erfolg; geistig und poetisch erfüllte sie die Gestalt mit Leben und stand damit am Anfang ihrer großen Laufbahn; Fanny Moran-Olden, die spätere große Wagnersängerin, die junge Marcella Sembrich, also Kräfte ersten Ranges, traten mit ihr

in Wettbewerb, doch siegreich behauptete sich die Malten. Sie erhielt jetzt heroische Rollen: Iphigenie in Aulis, Eglantine (in Euryanthe), Rezia, Eurydike, dazu Senta, Elisabeth, Elsa. 1880 wurde sie als Fünfundzwanzigjährige zur Kammersängerin ernannt. in London feierte sie 1881 Triumphe, 1882 sang sie in Bayreuth die Kundry.

Es war damals die Zeit des pathetischen Stils; heute sucht man die Gestalten des Wagnerschen Musikdramas zu vermenschlichen; anders in den achtziger Jahren. Da gab man den Wagnerschen Gestalten, selbst Elsa und Evchen, etwas Überlebensgroßes; da waren Pathos und heroische Geste das erste und wichtigste Erfordernis. Und für den heroischen Stil war die Malten geschaffen: ihre Erscheinung war pompös, ihre Gesichtszüge entbehrten vielleicht der feineren Linien, waren aber für die Fernwirkung geschaffen; ihre Stimme war musikalisch nicht aufs höchste ausgebildet; reichte aber in der Höhe und Tiefe sehr weit; ihre Stimmittel waren gewaltig; in der Darstellung war sie nicht frei von Manier. In der Entrücktheit, im Ausbruch der Leidenschaft gab sie ihr Bestes. Wenn sie als Elisabeth im zweiten Akt des Tannhäuser über die Bühne rauschte und die festliche Halle begrüßte, brauste ihr der Jubel entgegen. Ob sie mit ihrem Gesang, ihrer Darstellung, ihren weitreichenden Gesten noch heute solche Begeisterung erregen würde, ist zweifelhaft. Wenn sie aber zu ihrer Zeit großartig wirkte, so dankte sie dies ihrer Phantasie, ihrem flammenden Temperament. In Dresden wurde sie umschwärmt, ein Kreis von Bewunderinnen, besonders von Engländerinnen umgab sie beständig; Graf Arnim, ein bekannter Kunstfreund und Theaterenthusiast, war ihr Gönner; ihr Leben hatte großen Stil; auf ihrer Besitzung in Zschieren hielt sie im Sommer förmlich Hof; war sie in der Stadt und ging sie über den Altmarkt am Germaniadenkmal, so strömten selbst die Blumenfrauen herbei und brachten ihr Blumen. Den Aufstieg, den die Malten mit Brünnhilde und Isolde erlebte, behandeln wir später.

Neben der Malten stand in den siebziger Jahren der Tenorist Lorenzo Riese. An Glut der Empfindung war er der Malten nicht von ferne zu vergleichen; im Grunde kam er über den Geist des Troubadour nicht hinaus. In Mainz war Riese ursprünglich Kapellmitglied gewesen; der große französische Tenorist Roger hatte ihn bewogen, zur Bühne zu gehen; Hüon, Ivanhoe, Raoul, Manrico, Edgardo, Rinaldo, Masaniello, Prophet waren die Rollen, in denen er heimisch war. Im Postillon von Longjumeau hatte der berühmte Tenorist Wachtel, früher Droschkenkutscher, durch Peitschenknallen begeistert; Riese, der frühere Orchestermusiker, handhabte mit Geschicklichkeit das Posthorn. Riese besaß einen strahlenden Tenor; körperlich war er unter Mittelgröße. „Wäre ich einen Kopf größer", pflegte er zu sagen, „so wäre ich nicht zu bezahlen." Wagnersche Partien, z. B. Lohengrin, sang er wohl bisweilen, doch war er dafür nicht geeignet; sein Spiel war behende, doch maniriert und unideal; seine Aussprache ähnelte der von Tichatscheck; als Riese in Wien gastierte, sang er so vokalreich, daß die Wiener glaubten, er sänge gotisch. In späteren Jahren hatte er das Unglück, daß er sich ein Auge herausnehmen und durch ein Glasauge ersetzen lassen mußte, doch war dieser Mangel auf der Bühne nicht zu bemerken. 1893 schied er von der Bühne; weder eine Abschiedsvorstellung noch die Ernennung zum Ehrenmitglied nahm er an; 1907 starb er in Radebeul.

Anton Erl, ein geborener Wiener, ein zarter lyrischer Sänger, ein „Tenore di grazia", war als Tamino, Almaviva, Faust, Romeo, Wilhelm Meister sehr beliebt; als Schüler des Kunstmalers Rahl in Wien war er auch ein guter Zeichner; ein Karikaturenalbum von den Mitgliedern der Oper war im Besitz von Platen, ist aber später verschollen. 1912 schied Erl

Nach einer Photographie der Sächsischen Landesbildstelle

Das Foyer in der neuen Oper Sempers

Nach einer Photographie der Sächsischen Landesbildstelle

Der Wandelgang im neuen Schauspielhaus

aus, doch bis 1918 trat er noch häufig als Gast auf. Paul Bulß fesselte als Baritonist durch kraftvolles Organ und kavaliermäßige Haltung; er gab Don Juan, Zampa, Luna, Escamillo, Rattenfänger, Trompeter von Säkkingen; weniger lagen ihm tragische Partien. Wie Schuch und Riese, wohnte er in der Lößnitz; vierspännig kutschierte Bulß in die Stadt zu den Proben; 1888 schied er aus und ging nach Berlin.

Drei Sängerinnen, die später Weltruhm erlangten, gehörten in den siebziger Jahren kurze Zeit der Dresdner Oper an: Marcella Sembrich, die als junge unbekannte Sängerin nach Dresden kam, Anna Sachse-Hofmeister, die 1880 nach Wien ging, und Ernestine Heink-Rößler, die als Frau Schumann-Heink später eine Weltberühmtheit wurde. Der Bassist Emil Fischer war ein Sänger von großer Noblesse (Kühleborn, König Marke, Hans Sachs, Wotan), doch schied er 1885 kontraktbrüchig aus. Eduard Decarli, der Vater des späteren Schauspielers Bruno Decarli, kam ihm an Tonschönheit nicht gleich, wirkte aber in Dresden viele Jahre; der Tenorist Heinrich Gudehus wurde neben der Malten der Träger der großen Wagnerschen Partien. Während seiner Ausbildung war Gudehus eine Zeitlang Schüler von Malwine Schnorr, der Witwe des großen Wagnersängers gewesen, deren wir früher gedachten. Gudehus sang Hüon, Adolar, Florestan, Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Siegmund, Siegfried, Cellini; er war ein Heldentenor von hoher Stimmlage; mit der Malten trat er in zahlreichen Opern auf, doch von der Malten unterschied er sich erheblich: lebte die Malten in der Ekstase, so war Gudehus zwar kraftvoll, doch nüchtern; seine Stimme besaß etwas Sprödes, Unbiegsames; die Begeisterungsfähigkeit der Malten fehlte ihm; in Gesang und Darstellung eignete ihm wenig Wandelbarkeit; auf die Dauer konnte er eintönig wirken. Der Ruhm der Malten umstrahlte ihn; ihre Ekstase riß ihn fort; als Gudehus 1894 nach Berlin ging und ohne die Malten sang, gefiel er bedeutend weniger; doch wenn Georg Anthes oder Karl Burrian, seine Nachfolger in Dresden, unvermutet absagten, kam Gudehus von Berlin herüber und trat mit stählerner Kraft statt ihrer auf; 1909 starb er in Loschwitz.

Das Schauspiel und seine Mitglieder

Pauline Ulrich

Im Schauspiel war Pauline Ulrich die führende Persönlichkeit. Ihre Anfänge schilderten wir früher. 1875 ging sie ins Heroinenfach über; Sappho, Iphigenie, Eboli, Königin Elisabeth, Gräfin Terzky, Pompadour fielen ihr zu. Im Konversationsstück war sie ausgezeichnet, in der Tragödie wuchs sie erst mit den Jahren heran. „Pauline Ulrich", schreibt ein Bewunderer, „glich in der Jugend nicht einer Zentifolie; ihre Gestalt besaß vielmehr den Reiz nelkenartiger Gewächse, bei denen aus schöngeschwungenem Kelch die Farbenpracht der Krone hervorquillt." Mit Charlotte Wolter vom Burgtheater wurde sie oft verglichen, doch war sie ganz anders als diese. Die Ulrich war mehr Darstellerin des Verstandes als des Temperaments; das dämonische Zusammenballen der Leidenschaft in einen einzigen Ausdruck war ihr versagt. Als Regentin im Egmont bot sie das vollendete Beispiel der Darstellung einer historischen Gestalt; als Iphigenie und Antigone glich sie einer lebendig gewordenen griechischen Statue; als Gräfin Terzky, als Herzogin von Marlborough im Glas Wasser war sie auf ihrer Höhe. In modernen Stücken, als Gräfin Udaschkin (Graf Waldemar), als junge Witwe in Bauernfelds Stücken wirkte sie ausgezeichnet. Zu gewagten Experimenten war sie

geneigt. Als 1877 ihre Konkurrentin, die Haverland, in einer Vorstellung der Maria Stuart plötzlich erkrankte, trat sie in den Schlußakten an deren Stelle auf; als Elisabeth hatte sie soeben das Todesurteil der Stuart unterschrieben; als Maria erschien sie in der folgenden Szene in weißem Gewand, in rotblondem Haar, die Schottenkrone auf dem Haupte.

In hohem Grad war ihr die Kunst der Toilette eigen; als Orsina kam sie in rotem Kostüm, mit rotem Hut und rotem Haar; das Tizianische Rotblond liebte sie besonders; reines Blond, so hatte schon Richard Wagner erkannt, kam auf der Bühne wenig zur Geltung. Auf Gastspielen gab sie bisweilen auch Kameliendame oder Fedora, doch nie in Dresden. Hier waren solche Stücke verpönt, nur in Städten, die wenigstens vier Wegstunden von Dresden entfernt waren, in Meißen, Bautzen, Großenhain oder Chemnitz spielte sie solche Rollen. . . .

Anna Haverland und Franziska Ellmenreich waren ihr eine Zeitlang gefährliche Nebenbuhlerinnen. Anna Haverland, die im Äußern an Klara Ziegler erinnerte, war eine pompöse Erscheinung; ihren vielbewunderten Arm hat Meister Schilling in der Statue der Germania auf dem Niederwalddenkmal verewigt. Der Mächtigkeit der Erscheinung der Haverland entsprach aber nicht die Mächtigkeit des Naturells. Franziska Ellmenreich war geistiger als die Haverland; ihr Organ war leise verschleiert; in klassischen Rollen bewahrte sie edelsten Stil; in modernen Rollen, im französischen Gesellschaftsstück war sie schwer zu übertreffen; persönlich war sie eine der vornehmsten Erscheinungen der deutschen Bühne. Durch die Heirat mit dem Freiherrn von Fuchs-Nordhoff, einem sächsischen Husarenoffizier, wurde ihr nach den Anschauungen der Zeit das Verbleiben an der Dresdner Bühne unmöglich gemacht; selbst König Albert bemühte sich vergeblich, den Widerstand der Familie zu überwinden; 1881 verließ die Ellmenreich die Dresdner Bühne und schuf sich zuerst am Stadttheater, dann am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg eine große Stellung.

Mit Zähigkeit behauptete die Ulrich ihren Platz; die Barkany z. B. durfte, als sie in Dresden gastierte, die Jungfrau von Orleans nicht spielen, weil diese Rolle zum ausschließlichen Besitz der Ulrich gehörte. 1880 hatte sie als Helena großen Erfolg; als Margarete in Richard III. entfaltete sie ihre zündende Beredsamkeit. Entzückend war sie als Beatrice (Viel Lärm um nichts) und als Porzia (Kaufmann von Venedig).

1884 schien es, als ob sie Dresden verloren gehen sollte; Streitigkeiten über Garderobengelder waren die Ursache; doch sie erreichte die Erfüllung ihrer Wünsche und wurde lebenslänglich verpflichtet. Bei ihrem Jubiläum Mai 1884 gab sie Donna Diana, die sie einst, als blutjunge Anfängerin, in Dresden gespielt hatte. Allmählich erfüllte sich auch an ihr das Gesetz der Zeit; 1890 gab sie die Fürstinmutter in der Braut von Messina; 1891 erschien sie als Frau Besnard in Haus Fourchambault zum ersten Mal auf der Bühne im weißen Haar; das Publikum war frappiert und bereitete ihr große Triumphe. Doch der Übergang ins Mutterfach fiel ihr schwer; „alt" zu sein, Milde auszustrahlen, gelang ihr nicht; sie bewahrte die Beweglichkeit, die jugendliche Haltung der Heroine. Ihre Erscheinung, ihre Kunst des Schminkens kam ihr dabei zustatten.

Der junge Wiecke war zuerst entsetzt, als er auf der Probe die Ulrich erblickte, mit der er als Gast am Abend den Franz in Götz von Berlichingen spielen sollte; sie trug bei der Probe Regenmantel und aufgeschürztes Kleid; am Abend aber war die Ulrich als Adelhaid so schön, daß der Darsteller verwirrt und geblendet vor ihr stand. Vorzüglich gelang ihr die Herzogin von Reville in Paillerons Welt, in der man sich langweilt; als Prologsprecherin bei Wagners

Totenfeier war sie in antikem Gewand von unübertrefflicher Wirkung; Ibsenrollen (Lona, Ella, Frau Alving) gelangen ihr weniger. Wohl aber glückten ihr wunderbar die alten Herzoginnen in Wildes Konversationsstücken. Im Leben trug sie bis 1910 rötliche Haare; als sie das erste Mal auf der Generaldirektion in weißen Haaren erschien und Graf Seebach ihr wegen ihres Aussehens gratulierte, sagte sie lächelnd: „Das hätten Exzellenz schon lange haben können." Allmählich wurde die Frage der Nachfolgerschaft dringend; ein Versagen des Gedächtnisses trat in späteren Jahren manchmal ein; doch nur schweren Herzens trennte sich die Ulrich von der Bühne. 1914 wurde sie zum Ehrenmitglied und zur Professorin der Schauspielkunst vom König ernannt; 1916 starb sie, 81 jährig auf ihrer Besitzung (auf dem Körnerweg Nr. 12) in Loschwitz; in der Ehrengalerie des Schauspielhauses befindet sich ihr großes Bild von Georg Meckes; auf dem Annenfriedhof fand sie ihre letzte Ruhe.

Die Unsterblichkeit eines Tages . . . .

Zahlreich, wie die Schatten der Unterwelt, von denen Odysseus erzählt, daß sie vom Blut des Lebens trinken und erneut Gestalt gewinnen wollen, drängen sich in der Erinnerung des Geschichtsschreibers die Bilder der vielen heran, die einst auf der Bühne geglänzt haben; mit Lob wurden sie überschüttet; in den Zeitungen wurden sie gefeiert; ihr Andenken schien nie erlöschen zu sollen. Und doch! Auch das herrlichste Feuilleton über einen Bühnenkünstler, ist nur die Unsterblichkeit eines Tages; nur wen der Strahl der Geschichte berührt, und sei es auch nur flüchtig, lebt fort. . . .

Friedrich Dettmer

Friedrich Dettmer, der Nachfolger Emil Devrients, war um 1880 der Heldendarsteller (Fiesko, Tell, Marc Anton, Hamlet, Posa, Faust). Dettmer besaß eine männliche Erscheinung, ein blühendes Organ; er war der siegende Held, berühmt und gefeiert; selbst Emil Devrient trat im Gedächtnis der Menschen allmählich zurück. Sein Leben war, wie er rühmen durfte, von der Sonne des Glücks beschienen. Ein künstlerisches Tagebuch führte er bis zuletzt; leider verbrannte es seine Witwe; nur wenige Teile haben sich erhalten. In der Fülle der Kraft verschied er, nur 46 Jahre wurde er alt; 1880 überraschte ihn, als er eine Rolle studierte, plötzlich der Tod. . . . Die Dresdner wollten nicht glauben, daß ihr Liebling gestorben sei; zu Tausenden strömten sie nach dem Trauerhaus auf der Ammonstraße. Auf dem Neuen Annenfriedhof fand er seine Ruhe. Sein Sohn Wilhelm Dettmer, der bei den Meiningern spielte, wurde nach Dresden berufen, um das Andenken des Vaters zu erhalten, doch war er weit schwächer als dieser.

Karl Porth

Die Heldenväter gab Karl Porth, der Sohn von Friedrich Porth. In Weimar hatte er bei Marr und Genast bleibende Eindrücke erfahren. Berühmt war vor allem sein Organ, tief und wohllautgesättigt; als er 1871 in Dresden antrat, besaß er, wie man sagte, „das Devrientsche Alphabet." Klarheit, Deutlichkeit, Fleiß, Gewissenhaftigkeit waren ihm eigen; er war Pathetiker; seine Sprache war musikalisch; er liebte die tönende Rede; er wechselte in einem Satz oft viermal die Betonung; doch wenn alle Worte gesperrt gedruckt werden, so lehrt die Erfahrung, daß die Wirkung oft verloren geht. Porth war ein stattlicher Mann, der seinen Goethekopf — „frei nach Rauch" — stolz durch die Straßen der Hauptstadt trug.

Genieblitze waren ihm versagt; das Letzte, das Höchste, traf er selten. Wallenstein, Götz, Cajetan, Richter von Zalamea waren seine Rollen; den Präsidenten in Kabale und Liebe spielte er nach dem Muster seines Vaters; Macbeth, Othello, Lear erreichte er als Darsteller nicht; sprachlich glückte ihm Faust; diese Gestalt war das Muster eines vornehmen und vernünftigen Hoftheaterstils. Seine Hoffnung, daß noch eine dritte Generation der Familie Porth in Dresden wirken werde, erfüllte sich nicht; 1896 verabschiedete er sich, wurde Professor und Hofrat; 1905 starb er.

Emil von der Osten

Charakterspieler war Julius Jaffé; er gab Mephisto, Menenius, Polonius, Sekretär Wurm; Nachfolger Dettmers als Heldenspieler wurde Emil von der Osten. Er besaß eine riesige Erscheinung; er sah aus wie ein junger Reitergeneral. In seiner Jugend war er schwedischer Marineoffizier gewesen; vor Guadeloupe in Westindien war sein Schiff, eine schwedische Brigg, gescheitert; in Deutsch und Englisch hatte er in Amerika Hamlet, Othello, Narziß gespielt. Im Lustspiel war er zwanglos und hinreißend, ein Bonvivant, wie man wenige sah. Schwächer war er im klassischen Stück; Posa, Hamlet, Tasso konnte er nicht recht glaubhaft machen; besser gelangen ihm Coriolan, Marc Anton, Dunois, Essex, Tell; hier kam ihm seine große Erscheinung zustatten. Im Salonstück war Osten voll gesundem Realismus, weltkundig und humorvoll; der höhere Schwung fehlte ihm; ein gewisser Dilettantismus haftete ihm an, immer schimmerte der Herr von der Osten durch; vermählt war er mit der Schauspielerin Rosa Hildebrandt. Nach seinem Abgang 1891 spielte er nur auf dem schwedischen Theater; 1905 starb er in Oskarshaam in Finnland; seine Tochter Eva, vermählt mit Friedrich Plaschke, wurde später Dresdens große Primadonna.

Adalbert Matkowsky

Eines Darstellers müssen wir besonders gedenken: des jugendlichen Adalbert Matkowsky. 1857 war er in Königsberg geboren; der Sohn einer armen Näherin, ein Kind der Liebe; den Vater hat er wenig gekannt. Matkowsky war sein eigentlicher Name. Heinrich Oberländer in Berlin war sein Lehrer. 1877 stand er das erste Mal auf der Bühne der alten Bretterbude in Dresden; bildschön, ein Neunzehnjähriger, mit künstlerischen Mitteln ohnegleichen ausgestattet.

Ein Feuerstrom brach mit ihm in die laue Atmosphäre des Hoftheaters. Sturmgleich war Matkowskys Entwicklung. Don Carlos, Don Cäsar, Romeo, Max Piccolomini, Wetter vom Strahl, Fiesko, Petruchio, Karl Moor fielen ihm zu. Nach einigen Jahren erhielt er einen zehnjährigen Vertrag und eine Gage von 13500 Mark, was damals sehr viel war.

Von Matkowsky schwärmte ganz Dresden; jeder Anfänger, der zur Bühne gehen wollte, ahmte ihn nach, ihn, der doch unnachahmlich war; vor der Zudringlichkeit der Theaterschwärmer mußte die Polizei seine Wohnung schützen; an seinem Privatleben nahm man regstes Interesse; als Matkowsky 1880 als Einjährig-Freiwilliger beim Schützenregiment diente und zum Manöver ausrückte, begleitete ein Flor junger Damen die Kompagnie durch die Stadt. Nicht alle Rollen, die er damals spielte, gelangen ihm; er übertrieb auf das Heftigste; Ströme von Schweiß überrannen schon nach wenigen Minuten sein Gesicht; er war in seiner Leidenschaftlichkeit ein Klavierspieler, der immer mit Pedal spielte; sein Tasso

war nicht reif; sein Hamlet wurde niemals etwas Ganzes; doch in Rollen wie Prinz Heinz, Harold, Siegismund (Traum ein Leben) brach das Genie dieses Künstlers durch. Barnay nannte ihn ein einzigartiges Talent; Grube bewunderte ihn. „Ich habe nie einen schöneren Schauspieler gesehen als ihn", schrieb Klara Ziegler, als sie die Thusnelda im Fechter von Ravenna neben ihm spielte, „wie die Verkörperung des germanischen Königtums stand er als Thumelikus neben mir."

Von Bewunderern war Matkowsky umgeben, vom Glück förmlich getragen; wie kaum ein anderer Schauspieler wurde er verwöhnt und verhätschelt. Kein Wunder, daß das Temperament des Künstlers alle Grenzen überströmte; bald durchbrach es alle Schranken; ein Zweiundzwanzigjähriger, schloß er mit einer sechs Jahre älteren Frau die Ehe im phantastischen Glauben, sie aus irgend einem Grunde zu „retten"; niemand begriff diese Ehe; doch anfangs war die Ehe glücklich; mit seinem Zechgenossen Körzinger durchschwärmte er die Nächte; ein Halsleiden zwang ihn, nach Meran in Tirol zu gehen; er überschritt den Urlaub, reiste in Italien mit einer kleinen Schauspielerin Lilly Benke, versäumte nach seiner Rückkehr hartnäckig die Proben und wurde endlich, nachdem die Generaldirektion mit beispielloser Geduld seine Ausschreitungen ertragen hatte, 1886 für kontraktbrüchig erklärt.

Nach den Bestimmungen des Bühnenvereins durfte er fortan an keiner Bühne engagiert werden, ehe er die Vertragsstrafe in Höhe einer Jahresgage bezahlt hatte. Mit einem Schlag war er all seiner Hoffnungen beraubt; seine Existenz schien vernichtet; seine Bitte, ihn in Gnaden wieder aufzunehmen, war erfolglos; keine Abschiedsvorstellung, kein Abschiedsabend wurde ihm gegönnt.

Diese Folgen machten auf ihn tiefsten Eindruck; für sein ganzes Leben empfing er eine Lehre, die er niemals vergaß. Eine vornehme Engländerin, die ihn später heiratete, übernahm die Zahlung der Vertragsstrafe. Jetzt war er geborgen; bei Pollini in Hamburg fand er Aufnahme; zwei Jahre blieb er dort; 1889 kam er nach Berlin ans Schauspielhaus. Hier begann seine reife Zeit: Othello, Coriolan, Antonius, Percy (in Heinrich IV.), Kandaules, König Ottokar, Wallenstein, Macbeth, Tell, Ödipus, Faust und Götz wurden die großen Schöpfungen seiner Berliner Jahre.

Seine Entwicklung weiter zu verfolgen, ist hier nicht der Ort. Im Jahre 1890 kam Matkowsky als Gast wieder nach Dresden; 1896 setzte er als König Heinrich in Wildenbruchs Heinrich und Heinrichs Geschlecht — Gustav Starcke gab Papst Gregor — Dresden in höchstes Entzücken. Seitdem kehrte er fast alljährlich als Gast ins Residenztheater zurück.

„Ich werde hundert Jahre", hatte er einst auf der Höhe seiner Kraft von sich gerühmt; doch rascher als man dachte, verzehrte sich seine Kraft. Noch war er in den Momenten der Leidenschaft von unvergleichlicher Wirkung, doch dazwischen lagen oft lange Strecken, die er fast vollkommen fallen ließ. Adernverkalkung ergriff ihn in frühen Jahren; ein Todkranker, kam Matkowsky 1908 noch einmal zur Kur auf dem Weißen Hirsch nach Dresden. „Von der Höhe des Weißen Hirsches blickte er auf die Stadt seiner glänzenden Jugend, des großen Aufstiegs, des seligen Rausches; Freund Körzinger war noch da; mit ihm bummelte er durch die alten Gassen, traf hie und da noch einen alten Bekannten; doch über dem Leben des Künstlers lag schon der Schatten des nahen Todes." Ohne Heilung von seinen Leiden zu finden, kehrte Matkowsky nach Berlin zurück; der Raubritter in der Rabensteinerin, eine Episodenpartie, war eine seiner letzten Rollen. Dezember 1908 trat er das letzte Mal auf; 1909 starb er, erst ein Zweiundfünfzigjähriger, in Berlin. Unendlich war die Trauer um ihn

auch in Dresden; der Generation vor 1900 hatte er das Ideal des heldischen Menschen gegeben. „Nur wer Matkowsky in der Blüte seiner Jahre gesehen, hat das höchste Gnadengeschenk erblickt, das Gott dem Theater unserer Zeit gegönnt hat."

Jüngere Darsteller

Von der einzigartigen Erscheinung Matkowskys kehren wir zu den Erscheinungen des Alltags zurück. 1883 versuchte Max Grube jugendlicher Charakterspieler in Dresden zu werden. Er kam von Leipzig, wo man ihn über die Maßen gefeiert hatte. In Dresden hatte er weniger Glück; Grube war gebildet und ehrgeizig, doch naturlos und theatralisch; seine Genialität war nur Schein; 1885 ging er wieder ab. Höher als Grube stand sein Nachfolger Adolf Klein, ein Charakterspieler von großer Noblesse, der später am Lessingtheater seine Hauptwirkungsstätte fand.

In Kürze nennen wir als namhafte Darsteller der Zeit: den Sänger und Schauspieler Heinrich Marchion, der bis ins höchste Alter spielte — Albin Swoboda, der als Grillhofer Wurzelsepp, alter Schalanter volkstümliche Kraft entwickelte — Karl Koberstein, den Darsteller von Naturburschen und rauhen Charakteren, der auch literarisch tätig war — die Komiker Ernst Engelhardt, Emil Schubert und Karl Löber — Emil Bauer, den Darsteller von Bonvivants und Moserschen Leutnants — den Sänger und Schauspieler Dr. Karl Weiß, der lateinisch sprechen und griechische Verse dichten konnte, Dresdens gelehrtesten Bühnenkünstler — Henriette Wolff, die Darstellerin weiblicher Charakterrollen — die jugendliche Naive Auguste Diacono, in ihrer Blütezeit eine reizende Erscheinung — die geistig sehr geschmeidige Soubrette Paula Tullinger, die später Koloratursängerin wurde und Violetta sang u. a.

Gäste

Als Gast trat die Heroine Klara Ziegler auf; Hedwig Niemann-Raabe entzückte als Naive durch anmutige Ungezogenheit und überwältigende Natürlichkeit; Friedrich Haase erschien 28 Jahre hindurch jeden Winter auf 10 bis 14 Tage in Dresden. Große Charakterrollen wie Hamlet, Philipp II., Richard III. zu spielen, hütete er sich; von diesen Rollen stellte er nur sehr schöne Bilder aus; mit Vorliebe aber gab er Rollen wie Harleigh, Cromwell, Rochferrier, Hofmarschall von Kalb, Riccaut, Königsleutnant, Marquis von Seiglière. Musterhaft war er in der Darstellung von alten Grandseigneurs; ausgezeichnet war seine Beobachtungsgabe; immer stand er im Vordergrund; immer blieb er derselbe; immer geschmeidig und anmutig; immer war er köstlich in den Einzelzügen, frisch auch in hundert Mal gespielten Rollen. Sieben kleine Künste, schreibt Schlenther, standen ihm zur Verfügung: das Hüsteln, das Räuspern, das Spiel mit der wunderschönen Hand (auf die er besonders stolz war), das Spiel mit dem kleinen Fuß, das Überschlagen der Stimme in den Fistelton usw. Eine wirkliche Menschengestalt schuf er niemals, sondern immer nur Teile davon. Sein Organ war spröde; weich konnte er nicht sein, nur sentimental. Durch die Virtuosität aber, die technische Vollendung seiner Rollen fesselte er ungemein. In Dresden war er sehr beliebt, besonders bei König Albert; 1879 wurde Haase, damals eine Seltenheit, zum Ehrenmitglied ernannt. 1896 verabschiedete er sich in seiner Lieblingsrolle, dem Grafen Thorane im Königsleutnant, und diesmal erklangen seine Abschiedsworte in vollem Ernst: „Adieu, adieu, pour toujours!"

Einige Jahre früher gab ein anderer — heute schon halb vergessener — Mime, Ludwig Barnay, zahlreiche Gastspiele. Festen Fuß faßte Barnay in Dresden nicht; sein dauernes Verbleiben wäre auch kein Gewinn für Dresden gewesen.

Die Meininger in Dresden

1874 begannen die Meininger ihre Wanderfahrten durch Deutschland. Mit ihnen kam der denkwürdige Umschwung in der Regie. Am 16. September 1876 eröffneten sie mit Julius Cäsar ihr Gastspiel in Dresden. Das Aufsehen, das sie erregten, war ungeheuer: in Julius Cäsar wogte die Volksmasse wie ein Sturmwind herein; in Fiesco ergoß sich die Pracht der Renaissance über die Bühne; in der Hermannsschlacht lebte die Urzeit der Germanen auf; im Käthchen von Heilbronn stieg die Welt des deutschen Mittelalters empor; in Wilhelm Tell atmete man Schweizer Luft; Was Ihr wollt war ein Fest der Phantasie.

In Dekorationen, Kostümen, Waffen, Teppichen, Möbeln, Geräten, Haarschmuck war die höchste geschichtliche Treue beobachtet; bis auf Kleinigkeiten ging die Sorgfalt; bis auf den Medusenkopf, der das Gewand des Cäsar zusammenhielt, bis auf die antike Leuchte im Zelt des Brutus, bis auf die Bewaffnung der Legionen war alles aufs genaueste nachgebildet.

Das Schauspielerische stand nicht auf gleicher Höhe; die Einzelleistungen waren mit denen des Hoftheaters nicht zu vergleichen; Josef Nesper, Hellmuth-Bräm, Leopold Teller standen weit unter den Kräften des Hoftheaters; doch Ludwig Chronegk war ein guter Regisseur und Direktor, und über allen stand der Herzog von Meiningen.

Nicht aus sich allein hatte Herzog Georg den Gedanken einer Reform der Schauspielaufführungen gehabt; von englischen Vorbildern, von den sogenannten Shakespeare Revivals Edmund Keans, revueartigen Schaustücken, ging er aus; doch nicht auf dem Standpunkt der Engländer blieb er stehen; sein Geschmack war feiner, seine Bildung tiefer, sein künstlerischer Gesichtskreis weiter. Georg war in erster Linie Maler, Zeichner, Kunsthistoriker; in Italien hatte er Anregungen empfangen; der Bühne hatte er frühzeitig seine Aufmerksamkeit zugewendet. Durch seine Heirat mit der Freifrau von Heldburg, der früheren Schauspielerin Ellen Franz, verstärkte sich sein Interesse für die Bühne; in jahrelanger stiller Arbeit wuchsen Mustervorstellungen in der kleinen Werrastadt heran. Die Truppe hier zu halten, war unmöglich, der Fremdenverkehr war gering; mit Julius Cäsar, Eingebildetem Kranken, Käthchen von Heilbronn und anderen Stücken schickte der Herzog 1874 die Truppe auf Wanderschaft durch die deutschen Städte; es war die erste große Wandertruppe der Neuzeit.

In der Zeit des schauspielerischen Virtuosentums war die Einzelleistung übermächtig geworden; durch die Wortregie Laubes war das Bühnenbild ärmlich und phantasielos geworden. Hier setzte der Herzog ein; von seiten des Bühnenbildes strebte er zur Gesamtkunst. Wohl war die Pracht der Ausstattung der Hauptreiz; wohl entsprach die historische Inszenierung (Piloty) dem Zeitgeist. Doch nicht in Äußerlichkeiten darf man die hauptsächliche Wirkung der Meininger suchen: das dramatische Kunstwerk, wie es aus einem Geiste gewachsen, auch in einem Geiste darzustellen, Dekoration, Darstellung, Ausstattung in

Harmonie zu setzen, die Massen mit gemeinsamem Leben zu durchdringen, die Welt der Geräusche meisterhaft in die Vorstellungen zu ziehen, Dichtung, Darstellung, Regie, bildende Kunst zu einem unlösbaren Ganzen zu verbinden: das war der Grundgedanke der Reform; die Treue zum Werk ihr höchstes Ziel.

Durch die Wanderfahrten trugen die Meininger die Regiegedanken des Herzogs durch die Welt; in sechzehn Jahren gaben sie in 36 Städten 2500 Vorstellungen. Allzusehr sind wir geneigt, die Errungenschaften der Meininger, die uns heute Selbstverständlichkeiten geworden sind, zu unterschätzen; jeder kleine Regisseur macht heute, was damals eine Entdeckung war. Man muß die Blätter jener Tage lesen, will man die Überraschung der Zeitgenossen erkennen. Staunend schrieb Otto Banck 1876 im Dresdner Journal: „Seit dreißig Jahren besuche ich die Vorstellungen, doch ein so geistreiches Durchdenken aller Szenen, ein solches Zusammenwirken wie bei den Meiningern habe ich noch nicht gesehen."

Im Kgl. Hoftheater in der Neustadt spielten die Meininger bei ihrem ersten Kommen in Dresden; die Vorstellungen waren außerordentlich besucht; die Folgen zeigten sich, als sie schieden: wochenlang waren die Vorstellungen in der Neustadt nach dem Weggang der Meininger nur schwach besucht; Platen stellte daher den Meiningern das Neustädter Haus nicht mehr zur Verfügung; fortan spielten sie im Residenztheater.

1877 besuchten sie Dresden zum zweiten Mal; im Kaufmann von Venedig stand die Inselstadt mit ihren Plätzen, ihren Prunksälen, ihren Kanälen, ihrem Maskentreiben zur höchsten Bewunderung vor den Augen der Zuschauer. 1882 kehrten sie zum dritten Mal wieder; Wallenstein und Wintermärchen waren diesmal ihre größten Erfolge. Wer das bunte Treiben in Wallensteins Lager, das Bankett in den Piccolomini, das Einbrechen der Pappenheimer in Wallensteins Tod gesehen, wird den Eindruck nie vergessen.

Im folgenden Jahr 1883 brachten sie die Räuber, die Hexe, die Ahnfrau, Preziosa. Man bewunderte von neuem die Aufführungen, doch der Eindruck war anders als vorher: man stand nicht mehr vor Überraschungen, vor unbekannten szenischen Effekten. Vor allem aber: auch Dresden war mit den Jahren weitergeschritten. Albrecht Marcks, „der alte Marcks", der Oberregisseur des Schauspiels, einer der tüchtigsten Spielleiter, die Dresden besessen, hatte die großen Anregungen, die die Meininger gegeben, aufgenommen und was gut und richtig darin war für Dresden verwertet. Die Aufführungen, die nach 1878 unter Marx' Regie stattfanden, bewiesen das; ja, einmal, als die Meininger hier waren, wagte Marcks Julius Cäsar fast gleichzeitig mit ihnen zu geben und bestand in Ehren. Das Zeitalter der Meininger näherte sich dem Abschluß. . . .

Ruft man sich die Vorstellungen der Meininger ins Gedächtnis zurück, so muß man sagen: die Meininger spielten realistisch, ohne Pathos, verstandesmäßig; eine leichte Trockenheit lag über ihren Vorstellungen. Emil Drach, der später nach Dresden kam, gab Leontes und Karl Moor; Karl Weiser, Franz Moor und Illo; Alexander Barthel, „der schöne Barthel", Max Piccolomini; Olga Lorenz, die bleiche, gab Amalia und Maria Stuart; Maria Schanzer, die zweite Gattin Hans von Bülows, gab Königin Elisabeth und Hermione.

1884 brachten die Meininger keine neuen Stücke, 1887 führten sie die Jungfrau von Orleans auf; doch schon stand man den Aufführungen kritisch gegenüber; von „Meiningerei" begann man zu reden. Als Darstellerin der Jungfrau wechselten Olga Lorenz und Amanda Lindner, die später nach Berlin ging; Max Grube, ein alter Dresdner Bekannter, gab den Talbot.

Die merkwürdigste Vorstellung, die bei dieser Gelegenheit in Dresden stattfand, war die von Ibsens Gespenstern (Dezember 1887). Mit der Vorurteilslosigkeit, die den Herzog auszeichnete, hatte er dieses damals verpönte Stück zur Aufführung in Dresden bestimmt. In Berlin hatte Chronegk auf „freundliches Zureden" der Polizei die Aufführung der Gespenster unterlassen. In Dresden, der Stadt des befreundeten Hofes, wagten die Meininger die Aufführung. Höchste Spannung herrschte im Residenztheater; zwischen Abscheu und Verwunderung schwankte die Stimmung. Am nächsten Morgen verbot auch in Dresden die Behörde die Aufführung. Chronegk fragte telegraphisch beim Herzog an, was statt der Gespenster gegeben werden sollte. Mit grimmigem Doppelsinn antwortete der Herzog: „Gebt was ihr wollt", und Chronegk besaß den Humor, „Was Ihr Wollt" anzusetzen. . . .

Es war das letzte Mal, daß die Meininger in Dresden auftraten; 1890 vollzogen sie in Odessa ihre Auflösung. Meteorgleich wie ihr Erscheinen, war auch ihr Verschwinden. Wenn etwas ihren Ruhm hätte erhöhen können, so war es diese Art ihrer Auflösung; kein letztes, kein allerletztes Auftreten bezeichnete ihren Abschied. Als Grube dem Herzog vorstellte, daß eine Rundreise durch die Weltstädte vor der endgültigen Auflösung große Vorteile bringen werde, lehnte der Herzog ab. „Die Arbeit der Meininger ist getan", sagte er, „was die Theater lernen sollten, haben sie gelernt."

Die Meininger hörten auf, doch sie erloschen nicht. . . .

Trotz mancher Schwächen bleiben ihre Verdienste unvergänglich, und bis auf den heutigen Tag haben sich die Anregungen, die sie gaben, erhalten. Bis 1959 bleiben laut testamentarischer Anordnung die Papiere und Zeichnungen des Herzogs versiegelt; werden sie einst geöffnet, so wird die Welt das Vermächtnis, das er hinterlassen, erneut erkennen.

Das neue Opernhaus

Von 1870 bis 1878 war das neue Opernhaus in Dresden erwachsen; Gottfried Semper, der Meister des ersten Baues, hatte die Pläne entworfen; die Ausführung hatte er seinem Sohn Manfred überlassen.

In Herrlichkeit erhebt es sich noch heute; einer Beschreibung bedarf es nicht; jedem Dresdner ist es bekannt. In Jugendkraft und Grazie war Sempers erstes Hoftheater erwachsen, in Harmonie war das Bauwerk getaucht; feingliedrig und zierlich war der Rundbau des alten Theaters gewesen. Das neue Theater, das nun erstand, war anders: die Massen waren breiter und wuchtiger; die Blütenkunst des 15. Jahrhunderts hatte sich zur mächtigen Kraft der Hochrenaissance gesteigert; der stilistische Zusammenhang mit der Galerie war gelöst; prächtig, selbstbewußt, stolz beherrschte das neue Gebäude den Platz.

Was an Schönheit der Einzelausführung fehlte, wurde durch die architektonische Wahrhaftigkeit des Bauwerks ersetzt. Geschieden waren Bühnenhaus und Zuschauerraum; der Haupteingang zwischen den Statuen von Goethe und Schiller war noch nicht zugebaut wie eine Zeitlang später.

Im Innern steigerte sich die Zweckmäßigkeit zu festlicher Pracht. Wir sind an den Anblick gewöhnt; er überrascht uns nicht mehr; doch wie wirkte das Bauwerk, als es neu war! Eine Marmortreppe stieg man empor; eine festliche Halle empfing den Beschauer; ein Wald von Säulen öffnete sich; ein Bild architektonischer Schönheit, wie man es in Dresden bisher

noch nicht gesehen. Stufen führten zu einem Wandelgang von schwerer, wuchtiger Pracht; Vergoldung an den Säulen; in schweren Falten fielen Portieren an den Fenstern herab; die Decke war mit Gemälden geziert.

Dann der Zuschauerraum, ein überwältigender Anblick! Noch heute, viele Jahrzehnte nach der Einweihung, nimmt das Innere des Opernhauses den Beschauer gefangen und behauptet sich siegreich neben den schönsten Theatern der Welt. Das Parkett hatte sich Semper ursprünglich amphitheatralisch zur Festloge ansteigend gedacht. Schon war der Unterbau des Amphitheaters gegründet, da mußte auf Wunsch des Königs Albert der Entwurf geändert werden; das Parkett stieg nur mäßig an; die Kgl. Festloge erhielt ihren beherrschenden Platz. Glockenförmig geschweift waren die Ränge; kleine Muscheln waren, wie im alten Theater, über den Logen angebracht, um die Klangwirkung zu erhöhen; Medaillonbilder der Künstler zierten die Brüstungen des 1. Ranges.

Drei Vorhänge schlossen die Bühne: der Hauptvorhang, von Ferdinand Keller in Karlsruhe gemalt, noch heute erhalten, zeigt in üppiger Pracht die Phantasie auf hohem Thron, eine Fackel erhebend, umgeben von allegorischen Figuren der Künste; ein roter und ein gelber Vorhang mit schweren, gemalten Falten (heute nicht mehr verwendet) dienten bei Aktschlüssen oder bei Verwandlungen.

Anfangs hatte man mit einer Bauzeit von 3 Jahren gerechnet, doch dauerte es 8 Jahre, ehe das Gebäude fertig wurde; endlose Schwierigkeiten waren zu überwinden; die Kosten wuchsen ungeheuer; der ursprüngliche Anschlag hatte auf 1,8 Millionen Mark gelautet; 1876 erhöhte er sich auf 4,2 Millionen; die Krone mußte bedeutende Zuschüsse geben.

Dennoch waren die Kosten, gemessen an der Schönheit des Baues, geringer als bei andern Theatern. Gottfried Semper, der alte Meister, der in Wien blieb und nur die Entwürfe schuf, deutete die Einzelheiten nur an; Manfred mußte sie allein ausführen; schwer war der Vater zu befriedigen, doch eine Verschiedenheit der Hände, die am Theater gearbeitet, war nicht zu erkennen; das Honorar Manfreds für Plan und Ausführung betrug 153 000 Mark.

Die Zahl der Plätze war nicht größer als im alten Haus (1800), doch die Baufläche war viel größer: die technischen Einrichtungen der Bühne, die für die Zeit vollendet waren, schuf der Dresdner Maschinenmeister Friedrich Witte; die Dekorationen wurden nicht mehr gebrochen oder gerollt, sondern schwebten frei zum Schnürboden empor. Am 2. Februar 1878 (Sonnabends) fand die Eröffnung mit Iphigenie statt. Friedrich Dettmer sprach den Prolog, Schuch hatte, was er selten tat, einen Hymnus komponiert, Pauline Ulrich gab Iphigenie. Die Akustik im Orchester war für die Musik günstig; das Gebäude war zwar aus Stein, doch die Brüstung der Ränge war Stuck. Vom Innern des Theaters war man sofort überwältigt; da war man in der Bewunderung einig; am Äußeren, dem „Steinkasten", der das Bühnenhaus betonte, Sempers architektonischem Hauptgedanken, mäkelte man anfangs vielfach herum. Der geniale Wurf des Bauwerks aber zeigte sich bei der glanzvollen Feier des fünfundzwanzigjährigen Ehejubiläums des Königspaares. Auf dem Theaterplatz entfaltete sich bei der Feier ein überwältigendes Bild; der schimmernde Bau war in den Kranz der Schönheiten Dresdens gefügt.

Kämpfe in der Oper

Das neue Theater war für Oper und Schauspiel bestimmt, doch bald zeigte es sich, daß es für die Oper geeigneter war als für das gesprochene Drama. Mit der Eröffnung des

neuen Theaters begann Schuchs große Zeit. Ein Zweiunddreißigjähriger, glühte er von Tatkraft und Ehrgeiz; genial erfaßte er, was die Bühne erforderte. Schuchs Art zu dirigieren hat man oft beschrieben; die Schwierigkeiten, unter denen er aufstieg, noch nicht. Doch nur wer die Schwierigkeiten kennt, mit denen er zu kämpfen hatte, wird Schuchs Verdiensten gerecht.

Bisher hatten die Kapellmeister in Dresden nur für die musikalische, die Regisseure nur für die szenische Ausführung Sorge getragen. So hatten Rietz und Krebs als Kapellmeister, Schloß und Eichberger als Spielleiter gewaltet. Schloß und Eichberger waren abgegangen; nach einer stärkeren Persönlichkeit in der Regie hatte man Verlangen. 1879 war Karl Tetzlaff als Spielleiter gekommen. Er besaß Talent und Geschmack, war kenntnisreich, erfahren im Dienst, dabei ehrgeizig; mit der Inszenierung der Königin von Saba hatte er einen glänzenden Erfolg. Kraft seiner Persönlichkeit verlangte er größere Selbständigkeit, doch bald stieß er auf den Widerstand Schuchs.

1880 begann der Kampf; in zahlreichen Akten spiegelt er sich wieder. So schweigsam im allgemeinen die Akten in künstlerischen Dingen sind, in dieser Zeit der Auseinandersetzungen zwischen Schuch und Tetzlaff werden sie beredt: Schuch erklärt, der Dirigent sei durch das Studium der Partitur früher und vollständiger in Kenntnis von dem Werk als der Regisseur; der Kapellmeister sei führend; die Tätigkeit des Regisseurs sei auf den szenischen Apparat beschränkt. Tetzlaff erwidert schlagfertig, es komme darauf an, ob auch der Regisseur den musikalischen Forderungen gewachsen sei. Schuch stellt die (richtige) Behauptung auf, die Oper sei ein musikalisches Kunstwerk, die Musik habe allen Anordnungen die Richtung zu geben. Tetzlaff erwidert etwas spitzfindig, die Musik ja, aber nicht der Musikdirigent.

So wogte der Kampf; bei solchen Gegensätzen war an Einigung nicht zu denken; keine Verhandlung, keine Vermittlung von Platen half; einer von beiden mußte weichen. Und dieses geschah: am 2. Januar 1881 wurde die Entscheidung der Generaldirektion über die Annahme von Opern, über die Besetzung der Rollen, über das Engagement von Sängern, kurz, über alle die Oper betreffenden Fragen Schuch übertragen. Darauf forderte Tetzlaff die Entlassung; am 28. Januar 1881 erhielt er sie und ging nach Wien; am 1. Mai wurde Karl Überhorst, ein williger Mann, sein Nachfolger; der Kampf um die Vorherrschaft in der Regie war beendet.

Doch gleichzeitig entspann sich der Kampf auch um die Vorherrschaft in der Musik. Hier lagen die Dinge verwickelter; hier war die Entscheidung schwerer. In Dresden war von alters her der Dualismus der Kapellmeister üblich: Morlacchi und Weber, Morlacchi und Reißiger, Reißiger und Wagner, Reißiger und Krebs, Krebs und Rietz waren „koordiniert"; es war beinahe schon historisch, daß die Kapellmeister in Dresden gleichgeordnet waren, sicher nicht zum Vorteil des Ganzen; das Theater verlangt nun einmal die einheitliche Leitung.

Am 12. September 1877 war Rietz gestorben; im gleichen Monat war Franz Wüllner sein Nachfolger geworden. Wüllner war ein ausgezeichneter Musiker; an Bach, Beethoven und den Klassikern war er gebildet; in seiner Musikgelehrsamkeit erinnerte er an Rietz. War Wüllner auch kein feuriger Musiker, war er am Pult auch mehr Erzieher als fortreißender Dirigent, so war er doch ein ernster Künstler, klar in der Ausdeutung, korrekt und vornehm in der Auffassung der Werke. In München hatte er als Dirigent der Volkskapelle, als Dirigent der Oper, als Leiter der Kunstschule verdienstvoll gewirkt. Sinfonische und chorische Musik,

überhaupt Konzertmusik, lag ihm mehr am Herzen als Opernmusik; unter höchsten Ehrenbezeugungen ließ man ihn in München ziehen. Ein Wagnerdirigent war er nicht; mit Wagner hatte er heftige Meinungsverschiedenheiten in München gehabt; 1869 hatte Wüllner das Rheingold, losgelöst von dem Ganzen, gegen Wagners Willen, auf König Ludwigs Befehl dirigiert; Wagner hatte Wüllner geschrieben — in der Wagner-Gedächtnisstätte in Bayreuth liegt die Urschrift des Briefes —: „Hand weg von meiner Partitur, das rate ich Ihnen ... Taktieren Sie in Liedertafeln und Singvereinen, oder wenn Sie durchaus Opernpartituren handhaben wollen, so führen Sie die von ihrem Freund Perfall auf." 1870 hatte Wüllner, ebenfalls auf König Ludwigs Befehl und gegen Wagners Willen, die erste Aufführung der Walküre in München geleitet. So war seine Person umkämpft, aber Achtung vor seinem Musikertum war ihm gewiß.

Daß ein Mann wie Wüllner nur als Gleichberechtigter neben Schuch angestellt werden konnte, war klar. Ausdrücklich sicherte Platen ihm die volle Gleichberechtigung zu; die Liste der Werke, die jeder Kapellmeister leiten sollte, wurde genau aufgestellt; jeder Zwiespalt schien vermieden; zur Genialität Schuchs schien Wüllner die glücklichste Ergänzung zu bilden.

Doch Menschen, nicht Verträge, so wissen wir, bestimmen den Lauf der Ereignisse. Wüllner war ein Musiker ersten Ranges, das ließ sich nicht bestreiten. Doch etwas anderes ließ sich auch nicht leugnen: Wüllner gab dem Theaterblut keine Freiheit. Platen, der rasche Bewegung liebte, verlangte schnellere Einstudierung und weniger Proben; leicht fügte sich Schuch der Anordnung; Wüllner, korrekt aber schwerflüssig, bedurfte längerer Proben, um selber freier schalten zu können; die Anordnungen der Kapellmeister kreuzten sich; die Aufführungen verschleppten sich. Platen bestimmte: in dringenden Fällen solle Schuch an Stelle des Generaldirektors die nötigen Verfügungen treffen. Das stieß auf den Widerstand Wüllners. Nach dem Wortlaut des Vertrages war er im Recht; die Spannung wurde dadurch verschärft, daß Schuch zwar dienstälter, aber um 14 Jahre jünger als Wüllner war. Durch alle Kreise der Gesellschaft ging der Zwiespalt; König Albert, ein hervorragender Musiker, stand auf Seiten Schuchs; Platen folgte ihm; Prinz Georg, so hieß es, stand in der Auffassung des Rechts auf Seiten Wüllners. 1882 verstärkten sich die Zwiespältigkeiten; endlich, auf Wunsch König Alberts, verzichtete Wüllner freiwillig auf die Leitung der Oper, die ihm ohnedies nicht sehr lag. Schuch behielt das glänzende und dankbare Feld der Direktion der Oper allein; Wüllner wurde auf das Feld der Kirchenmusik in der Katholischen Hofkirche und auf die Leitung der Palmsonntags- und Aschermittwochskonzerte beschränkt. Das Gehalt wurde ihm belassen; er wirkte als Kirchendirigent hervorragend; das Dresdner Konservatorium erlangte unter Wüllners Leitung Weltruf. Doch entbehrte Wüllner fortan die Fühlung mit dem kunstliebenden Publikum; seine Stimmung kann man sich denken ...

Sieht man aufs Ganze, so läßt sich nicht leugnen: König Alberts Entscheidung war richtig; wären nicht alle Fäden in einer einzigen Hand zusammengelaufen, wären nicht alle Kräfte nur einem einzigen Ziele dienstbar geworden, nie hätte die Dresdner Oper die Stellung erlangt, die sie in der Musikwelt behauptet hat.

Freilich, auch Schattenseiten waren nicht zu verkennen. Kein ebenbürtiger Musiker wurde Wüllners Nachfolger; Adolf Hagen, der aus Riga an Wüllners Stelle kam, war zuverlässig, umsichtig und fleißig, doch keine Kraft ersten Ranges, als Dirigent der Sinfoniekonzerte ungenügend; so lange Schuch die Zügel führte, kam kein Kapellmeister von Bedeutung neben ihm auf.

Messen, Vigilien und Vespern in der Kirche zu dirigieren, konnte einen Mann wie Wüllner auf die Dauer nicht befriedigen; 1884 bat er um Entlassung und fand am Gürzenich in Köln ein großes Feld der Betätigung. Wüllners Abgang wurde von allen ernsten Musikern Dresdens beklagt. In seinem Sohn Ludwig Wüllner, dem großen Rhapsoden, stieg der Name Wüllner noch einmal zu höchster Bedeutung auf; ein schweres Leiden untergrub des Vaters eiserne Gesundheit; 1902 starb er in Köln; 1938 starb sein Sohn, Ludwig Wüllner, 80jährig, in Kiel.

Glänzende Zeiten in der Oper

Die Vorherrschaft Schuchs war gesichert, der Dualismus der Kapellmeister beseitigt; die Oper war zu entscheidenden Taten gerüstet. Ein Glücksumstand ohnegleichen kam Schuch zustatten: das Schicksal hatte ihn ausersehen, Wagners neuere Werke: Tristan, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung als erster in Dresden aufzuführen und damit unvergänglichen Ruhm zu erwerben.

Wagners ältere Werke gab man viel; von Wagners neueren Werken hielt man sich anfangs zurück. 1863 erschien das Vorspiel zu Tristan im Sinfoniekonzert; die Aufnahme war zweifelnd. Eine lange Pause folgte; 1875 fand im Residenztheater durch Privatunternehmer ein Walkürenkonzert mit Klavierbegleitung statt, ein merkwürdiges Experiment, dem König Albert, ein großer Musikfreund, beiwohnte; 1876 folgte ein ähnliches Konzert im Saal des Hotel de Saxe, Dresdens vornehmster Konzertstätte; 1877 erklang im Sinfoniekonzert der Kgl. Kapelle Wagners Trauermusik aus Siegfried, und das Publikum wurde dadurch so erhoben, daß es, ein seltener Fall, die Wiederholung des Werkes verlangte; frohlockend schrieb die wagnerfreundliche Presse: „Die Tadler sind bis auf wenige mumifizierte Professoren verstummt"; doch die Kämpfe um Wagner waren noch lange nicht zu Ende; im Gegenteil, der Broschürenstreit wurde gerade in den 70er Jahren sehr heftig. März 1879 hörte man im Hofkonzert — ein Zeichen der Zeit! — zum ersten Mal Siegmunds Liebeslied und das Terzett der Rheintöchter; 1880 brachte das Aschermittwochs-Konzert Bruchstücke aus dem Ring des Nibelungen. Inzwischen hatte Angelo Neumann in der Schwesterstadt Leipzig mit einer Aufführung der Nibelungentetralogie die Musikwelt in hellste Begeisterung versetzt. Die Dresdner Musikfreunde fuhren zu den Vorstellungen nach Leipzig; Ende 1882 kam Neumanns Truppe, wie wir sahen, nach Dresden, ins Residenztheater. Der Wunsch, die neueren Werke Wagners auch von einheimischen Kräften zu hören, wurde immer lauter, besaß doch Dresden in der Malten und Heinrich Gudehus zwei Wagnersänger ersten Ranges! 1881 forderte Wagner in einem Brief aus Palermo die Malten zur Mitwirkung an den Festspielen in Bayreuth auf; 1882 wirkten die Malten als Kundry und Gudehus als Parsifal bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth unter den Augen des Meisters mit; 1884 fand im Palmsonntagskonzert der Kgl. Kapelle die Aufführung des dritten Aktes von Parsifal unter Schuchs Leitung in Konzertform statt.

•

Wiederholt weilte Wagner in Dresden. 1871 besuchte er Pusinelli auf der Feldgasse; Wagner war in heiterster Stimmung, spielte und sang den Freunden den eben komponierten Kaisermarsch vor, eilte, wie erzählt wird, über die Verandatreppe in den Garten und kletterte im Übermut auf einen Baum, der dort stand (der Garten ist heute verschwunden).

Am 12. Januar 1873 traf Wagner abermals, und zwar diesmal mit Cosima in Dresden ein. Am folgenden Tag besuchte er eine Vorstellung des Rienzi unter Schuchs Leitung. Am nächsten Tag fand im oberen Saal des Belvedere ein Festmahl statt. Die Liedertafel, deren Chormeister Wagner gewesen, sang. Etwa 150 Gäste waren anwesend, alte und neue Freunde: Pusinelli, Fürstenau, Kummer, Hübler, Beaulieu-Marconnay, der frühere Weimarer Intendant, unter dem Lohengrin das erste Mal aufgeführt worden war, und andere.

Am bemerkenswertesten war, das sich Mathilde Wesendonk und ihr Gatte unter den Gästen befanden. Die Liebe zwischen Mathilde und Wagner war längst erkaltet; der Briefwechsel hatte 1863 aufgehört; doch freundliche Beziehungen waren entstanden. Zur Vermählung Wagners mit Cosima im August 1870 hatte Mathilde den Neuvermählten einen Edelweißstrauß gesandt, zur Erinnerung an die Gefahren, unter denen Cosima und Wagner „ihr am Rande des Abgrundes blühendes Glück" errungen hatten. Den Wohnsitz in Zürich hatten Wesendonks aufgegeben. Während des deutsch-französischen Krieges hatten sie in Zürich ein Siegesfest gefeiert, das ihnen von den Schweizern übel gedeutet worden war und das zu Gegenkundgebungen geführt hatte. Dadurch verstimmt, hatte Wesendonk seine Villa auf dem grünen Hügel verkauft und war 1872 nach Dresden übersiedelt. Der neue Besitzer des Grundstückes in Zürich ließ das historische Wagnerhäuschen neben der großen Villa, Wagners „Asyl", leider niederreißen; ein kleines dürftiges Haus erhebt sich jetzt an dessen Stelle; das „Asyl" dürfte nicht viel anders ausgesehen haben. In Dresden bewohnten Wesendonks eine prächtige Villa Ecke Wiener und Goethestraße (heute Wiener Straße 11); Manfred Semper, der gerade am Bau des neuen Hoftheaters beschäftigt war, erweiterte die Villa durch eine prachtvolle Gemäldegalerie; Reste aus dem alten Semperschen Theater waren in diesem neuen Teil eingefügt, Statuen schmückten das Haus und den Garten; heute ist das Bauwerk zerstört und nüchtern umgebaut; nur eine einzelne kleine plastische Figur ist im Garten erhalten geblieben.

Am 5. September 1881 traf Wagner, ein Achtundsechzigjähriger, begleitet von Cosima und seinen Kindern Eva und Siegfried, zum letzten Mal in Dresden ein. Am 6. September hörte er den Fliegenden Holländer im Opernhaus. Zeitgenossen erzählen: Die Vorstellung begann unter Schuchs Leitung; bänglich sah man auf den Meister, der im 1. Rang saß. Die Vorstellung verlief höchst nervös und ungleich. Wagner begleitete von seiner Loge die Vorstellung mit heftigen Gestikulationen und Bemerkungen. Bald sagte er: „Sehr gut, sehr gut", bald schüttelte er den Kopf. Den Nebensitzenden wurde das schließlich zu viel und sie wandten sich an den Logenschließer, um den kleinen Mann im grauen Anzug zur Ruhe zu verweisen. Doch der Logenschließer sagte, als er in die Türe trat: „Das ist ja Richard Wagner!" Nach dem zweiten Akt begab sich der Meister auf die Bühne. Aus dem Briefwechsel mit Ludwig II. wissen wir, daß Wagner wenig mit der Dresdner Aufführung zufrieden war. Über Schuch sagte er, wie berichtet wird, gelegentlich: „Er ist der einzige Schuch, der mich nicht drückt."

Während der Tage, die er in Dresden verbrachte, zeigte Wagner den Seinen das Marcolinische Palais, wo er einst gewohnt, weilte am Grabe Webers auf dem Friedrichstädter Katholischen Friedhof und besuchte Großgraupa, wo er am Lohengrin gearbeitet hatte. Wagner wohnte in Dresden im Bellevue; er lebte sehr zurückgezogen (beim Zahnarzt Jenkins ließ er sich behandeln), besuchte aber wiederholt die Oper (Preziosa und Freischütz); am 13. September verließ er Dresden, um nicht wiederzukehren. ...

Am 13. Februar 1883 starb Wagner in Venedig. In den Nachmittagsstunden traf die Nachricht seines Todes in Dresden ein; tiefsten Eindruck rief diese Kunde hervor. Zwei Tage danach veranstaltete Kapellmeister Mannsfeld mit seinem Privatorchester im Gewerbehaussaal eine Trauerfeier. Es war nur ein Bierkonzert, berichten Zeugen; man saß an Tischen; aber Leute aus allen Kreisen füllten in Trauerkleidung den Saal. In der ersten Reihe des hinteren Saales saß ein alter Mann mit schwarzer glänzender Perücke, der bitterlich weinte und sich nicht trösten konnte: Tichatscheck, Wagners erster Darsteller des Rienzi und Tannhäuser. Am 27. fand im Opernhaus unter Schuch die große Gedenkfeier zu Ehren Wagners statt; Pauline Ulrich sprach einen Prolog in höchster Verklärung; darauf folgte eine Aufführung der Meistersinger.

Und nun endlich, nachdem sich das Grab über Wagner geschlossen hatte, einigte man sich mit den Erben des Meisters über die Aufführung der neueren Werke. Zwischen Dresden und Wagner bestand, wie wir wissen, ein alter Gegensatz. In seiner Kapellmeisterzeit hatte Wagner Rienzi für 300 Taler, Holländer für 220, Tannhäuser für 300, Lohengrin für 283 Taler dauernd an Dresden verkauft. Die Summe entsprach, gesehen vom Standpunkt der Zeit, den üblichen Gepflogenheiten. Doch die Zeiten hatten sich geändert; Dresden hatte mit den Werken Wagners Hunderttausende verdient; Berlin und die meisten Hoftheater in Deutschland entrichteten freiwillig auch für Wagners ältere Werke Tantiemen; Wien zahlte z. B. für den Holländer sogar rückwirkend Honorar. Das Recht der Billigkeit sprach unverkennbar für eine Änderung der früheren Vereinbarungen. Doch Recht stand gegen Recht; Wagner hatte 1846 aus dem Kgl. Kapellfond 5000 Taler Vorschuß erhalten. Auf Tilgung dieser Schuld hatte Lüttichau bestanden; beharrlich hatte Platen daran festgehalten. 1869 waren, wie wir erzählten, für die Meistersinger zum ersten Mal 7 v. H. Tantieme entrichtet worden; in der Folge hätte Platen sehr gern auch die Walküre erworben, das Glanzstück der Tetralogie. Doch Wagner forderte für die ihm entgangenen Tantiemen der älteren Werke 21 000 Mark. Daran scheiterten die Verhandlungen.

Die Einigung, die bei Wagners Lebzeiten nicht geglückt war, gelang nach seinem Tod: Kommerzienrat Adolf Groß aus Bayreuth, der Vertreter der Erben, brachte einen Vergleich zustande; Februar 1884 wurde der Friede geschlossen: Dresden verzichtete auf die alte Schuld von 5000 Talern, zahlte für die Werke von Rienzi bis Lohengrin fortan 3, für die folgenden Werke 7 v. H. und verpflichtete sich, Tristan und den Ring des Nibelungen in kürzester Frist aufzuführen.

Nun war die Bahn eröffnet; nun begann für Dresden eine unvergeßliche Zeit; nun kam für Schuch sein höchster Aufstieg. Am 21. Mai 1884 erschien Tristan und Isolde; Gudehus und die Malten gaben die Titelpartien; Liszt wohnte einer Probe bei. Am 22. November folgte Rheingold; Emil Fischer sang Wotan, Therese Malten Fricka, Degele Alberich. Am 13. Mai 1885 folgte Walküre; Therese Malten gab Brünnhilde, Gudehus Siegmund, Emil Fischer Wotan. Der Erfolg war sehr groß; König Albert ließ Schuch seinen königlichen Dank sagen; am Reformationstag 1885 folgte Siegfried; die Malten sang Brünnhilde, Gudehus Siegfried; für Fischer, der kontraktbrüchig wurde, trat Jost ein; den Waldvogel sang Clementine Schuch. Am 2. Juni 1886 schloß die Götterdämmerung die Reihe dieser Vorstellungen; vom 16. bis 21. August erlebte Dresden die erste Gesamtaufführung des Rings; es war die Krönung des großen Werkes, für das Schuch unermüdlich gearbeitet hatte.

Im selben Jahr ging Tichatscheck, Wagners alter Vorkämpfer, heim. Seit Jahren lag der alte Sänger in seiner Wohnung im Guttenberghaus (Café König, 2 Treppen) gelähmt darnieder; vorbei war die lustige Zeit, vorbei der Glanz, vorbei die Triumphe; vorbei auch die Schulden; eine Ehrengabe der Freunde enthob ihn wenigstens der drückendsten Sorgen. Am 18. Januar 1886 starb Tichatscheck, ein Achtundsiebzigjähriger; auf dem Katholischen Friedhof fand er die letzte Ruhe.

In einem Wassertropfen spiegelt sich die Welt

Ein Theater, so haben wir als Grundwahrheit aller Theatergeschichte erkannt, steht nie allein; aus der Stadt, ihrem Wesen, ihrem Volkstum, ihrer Kultur, wächst das Theater hervor; aus der „Welt" steigt die „Scheinwelt" empor. Nur in Umrissen sei der Welt, der Stadt, der Entwicklung gedacht. 1871 hatte Dresden 117000 Einwohner; 1905 besaß es eine halbe Million; doch den Charakter einer Residenzstadt verlor es nicht; es behielt sein vornehmes, geruhsames Wesen; verglichen mit Berlin war es eine stille Stadt. Doch die neue Zeit drang unaufhaltsam vor; Durchbrüche veränderten das äußere Bild Dresdens; die Promenaden, die mit dürftigen Lindenalleen den Stadtkern umgaben, wurden zur Ringstraße umgebaut, die Grunaer Straße durch Felder und Gärten geführt, die König-Johann-Straße geschaffen; doch nur prahlerische, nichtssagende Gebäude in falschem Renaissancestil mit Türmchen, Giebeln und Erkern entstanden auf der König-Johann-Straße. Auf der Brühlschen Terrasse fiel der Canalettosaal; es fiel das Kaffee Torniamenti mit seinem zierlichen Säulenvorbau, wo sich einst die gute Gesellschaft Dresdens versammelt hatte; die neue Kunstakademie wuchtete auf der Terrasse und erdrückte sie fast. Die alten Palais, die einst der Stadt den Charakter gegeben, verschwanden: auf der Waisenhausstraße fiel das Boxbergsche Palais, das inmitten eines Gartens stand und im Erdgeschoß Säle mit Deckengemälden von Öser aus der Frühzeit Goethes enthielt (hier entstand 1898, von Heinrich Mau ins Leben gerufen, das Centraltheater mit einer Fassade in betrunkenem Barockstil); auf der Ostra-Allee fiel das kleine Prinz-Max-Palais, einst Kgl. Sommerwohnung, mit seinem Türmchen und seinem Schmuck im Stil der Zopfzeit und den Gärten am Weißeritzmühlgraben und am Kleinen Gehege; auf der Moritzstraße wurde beim Durchbruch der König-Johann-Straße das Schönburgsche Palais niedergelegt, auf der Augustusstraße fiel das Brühlsche Palais, einst der Sitz der Königinwitwe. Vor den Privatbauten machte die Zeit erst recht nicht halt; das schmucklose Körnersche Wohnhaus auf der Moritzstraße, wo sich Goethe, Kleist, Arndt und so viele Größen versammelt hatten, verschwand; das Chaisenhaus auf dem Altmarkt gegenüber der Ausmündung der Schreibergasse, wo einst die gelbgekleideten Chaisenträger Strümpfe gestrickt hatten, das Gespött so vieler Jahre, fiel. Von großen neueren Gebäuden entstanden das Viktoriahaus an der Seestraße, der Kaiserpalast am Pirnaischen Platz; mit den volkstümlich-kräftigen Gestalten des Fürstenzugs belebte sich die kahle Wand auf der Augustusstraße; das alte Archivgebäude am Schloß gegenüber der Hauptwache verschwand; das Kgl. Schloß umkleidete sich mit einem Sandsteinmantel; das Georgentor wurde umgebaut; Denkmäler ohne Zahl entstanden: 1871 das Körnerdenkmal auf dem Georgplatz, 1880 auf dem Altmarkt das Germaniadenkmal, das sich inmitten des Blumenmarktes freundlich erhob, heute aber fremdartig auf Cabriolets und Limousinen herabschaut; 1896 wurden die Brunnen auf dem Albertplatz errichtet, 1903 das Bismarckdenkmal, 1906 das König-

Nach einer Photographie im Stadtmuseum Dresden

Joop und Siebe, Porträt Therese Malten

Nach einem Stich im Stadtmuseum Dresden

Zeitgenössisch, Porträt Pauline Ulrich

Albert-Denkmal. Statt der neuen Museen, deren die Kunststadt dringend bedurfte, wurden Gebäude aus älterer Zeit umgebaut: das Stallgebäude an der Augustusstraße zum Johanneum, das frühere Zeughaus zum Albertinum.

Die alte Augustusbrücke mit ihren Pfeilern und engen Bögen, die schönste Brücke Deutschlands, wie sie Lichtwark genannt, blieb vorläufig unangetastet; 1875 wurde die Albertbrücke, 1885 die Carolabrücke fertig; die massigen Ministerialgebäude erhoben sich auf Neustädter Seite und verengten das Bild der Elbe. Die Wiener Straße und Umgebung war die vornehmste Wohngegend; 1897 wurde der Hauptbahnhof errichtet; hier hatten sich an der Strehlener Straße einst kleine Gärtchen befunden, wo Kartoffeln und Zwiebeln gebaut wurden; auf dem freien Feld beim Bahnhof erhoben sich zeitweilig hölzerne Zirkusbauten von Renz und anderen Kunstreitern; auf der Prager Straße standen die Struvesche Villa und ein Schlachtenpanorama inmitten von alten Bäumen; zwei Bahnschranken, die bei Annäherung eines Zuges herabgelassen wurden, zerschnitten den Verkehr zwischen Prager Straße und Reichsstraße; jetzt führten Hochgleise darüber hinweg; der Hauptbahnhof schien für alle Zeiten zu genügen.

An der Elbe befand sich bei der Augustusbrücke in den siebziger Jahren noch Helbigs Restaurant mit seinen Glasveranden; auf der Elbe schwamm vor den Plätzen der Besucher das Konzertpodium; in Schönheit verfiel der Zwinger; für seine Erhaltung tat man nicht viel; die brüchigen Steinfiguren wurden mit Zement gekittet und mit grauer Ölfarbe gestrichen; das Nymphenbad war von Schlingpflanzen überwuchert; die Zeit der Erneuerung kam erst später; die Orangenbäume, die den Hof belebten, kamen in den Pillnitzer Schloßpark. In Blasewitz stand neben dem Naumannschen Palais (heute Residenzstraße 52) noch das kleine Haus, wo einst die Eltern des berühmten Komponisten Johann Gottlieb Naumann gewohnt hatten; der Ort besaß noch ländlichen Charakter; zwischen Blasewitz und Loschwitz vermittelten zwei flache Fährboote mit niedrigen Schaufelrädern den Verkehr; die Brücke, das „Blaue Wunder", entstand 1891; jeder Fußgänger, der darüber gehen wollte, mußte damals 2 Pfennig entrichten. In Pillnitz residierte im Sommer der Hof; an der Elbe lag das kleine Hosterwitzer Kirchlein „Maria am Wasser" mit seinem stillen Friedhof, wo Julius Hammer seine letzte Ruhestätte gefunden; auf der Elbe schaukelten sich vor der Freitreppe des Schlosses rote und grüne Prachtgondeln; gegenüber lag die Insel wie eine Welt für sich mit ihrer Baumwildnis; hundertjährige Bäume wuchsen hier; die große Wiese im Innern wurde selten gemäht; Axt und Säge kamen kaum hierher.

Im Großen Garten verschwand Nesmüllers Sommertheater; hinter der Großen Wirtschaft lag das Gebäude. Ferdinand Müller, genannt Nesmüller, hatte 1854 im Saal des Gewandhauses (heute Stadtbank) das sogenannte Zweite Theater Dresdens gegründet, wo er im Winter Vorstellungen gab; im Großen Garten gab er Operetten (Schöne Helena, Schöne Galathee), Volksstücke (Der Registrator auf Reisen, Der Aktienbudiker) und Parodien auf Wagnersche Opern (Tannhäuser oder Die Keilerei auf der Wartburg). In meiner Kindheit habe ich das Sommertheater noch gesehen; vor dem Theater war ein Garten mit Tausenden von Rosen; das Theater war ursprünglich ein offener Fachwerkbau mit kleinen Türmchen; die Zuschauer saßen im Freien auf Bänken, mit Tischen davor, bei einem „Töpfchen" Bier, zu dem sich Würstchen gemütlich gesellten; Kinder zahlten nur die Hälfte; die Vögel hatten freien Eintritt und setzten sich frank auf den Kopf des Souffleurs; in den Pausen traten die Kellner aus den Kulissen heraus; später wurde der Zuschauerraum mit einer

gläsernen Wand umgeben und überdacht. Nesmüller, Ottilie Genée, Laura Schubert, Minna Hensel (später im Residenztheater, Mutter der Helena Forti) waren die Hauptkräfte. Der Besuch war meistens schwach; der Weg durch den Großen Garten ohne Beleuchtung; nur zweimal in 25 Jahren war das Sommertheater über und über voll: zur Körnerfeier und zum Goldenen Ehejubiläum des Königs Johann, und da waren es Freivorstellungen. 1881 wurden die Vorstellungen bei Nesmüller eingestellt; 1884 wurde das Theater abgebrochen, die edlen Rosenstöcke versteigert, der Platz in Gartenanlagen verwandelt. Alt und grau geworden, sah Nesmüller seine Existenz vernichtet; 73jährig, starb er 1895 in ärmlichen Verhältnissen; ein Stück altes Dresden verschwand.

Doch das Bild der Umwelt wäre nicht vollständig, wollte man nicht die großen und kleinen Veränderungen erwähnen, die sich im täglichen Leben vollzogen. Da ist der neuen Einrichtungen im Verkehr zu gedenken; längst sind sie uns gewohnt, doch nicht so lange, wie man meint, liegt ihre Einführung zurück. 1870 wurden die letzten Öllampen in den Straßen durch Gaslaternen ersetzt; 1882 brannten in einem Geschäft auf der Marienstraße die ersten zwei elektrischen Lampen in Dresden; doch war man anfangs damit nicht ganz einverstanden: man fürchtete, die Grellheit des Lichtes könne die Vorübergehenden blenden; 1885 richtete man im Altstädter Rathaus eine Beleuchtung von elektrischen Glühlampen ein; 1895 flammten auf der Schloß- und Seestraße die ersten elektrischen Bogenlampen auf.

Gelassenheit herrschte auf den Straßen, Wagen, mit Pferden bespannt, waren nicht zahlreich, der Lärm nicht groß, allgemein aber klagte man über den „Trubel". Asphaltierung sah man noch als Luxus an; 1872 wurde die Augustusstraße, wo die Königinwitwe wohnte, asphaltiert, 1888 die See- und Schloßstraße; doch die Geräuschlosigkeit der Straßen, meinten einige, bringe das Publikum in Gefahr.

1872 kamen die ersten gelben Pferdebahnen vom Böhmischen Bahnhof nach Blasewitz auf; eine englische Gesellschaft baute die Bahn; noch mußten anfangs die Wagen auf Wunsch der Fahrgäste überall halten; geschah dies nicht, so murrten die Passagiere; die Bahn war eingleisig; an den Weichen mußten die Wagen oft vier bis fünf Minuten warten; im Sommer verwendete man Oberdeckwagen; nur Herren durften auf dem Oberdeck sitzen, Damen nicht; auf der (alten) Augustusbrücke durften die Wagen der Pferdebahn anfangs nicht gleichzeitig hinüber und herüber fahren; drei Signalleute wurden aufgestellt, um Zeichen zu geben; erst 1881 wurde das gleichzeitige Befahren der alten Brücke mit Straßenbahnwagen gestattet; als einst starker Schneefall war, ritt der Direktor der Straßenbahn zu Pferde neben den Wagen, um die Beseitigung der Hindernisse zu überwachen. 1877 wurde dem König Albert das erste Telefon vorgeführt; 1882 hatte Dresden 200 Telefonteilnehmer, im Lauf des Jahres wurden es 300; nachts war das Telefon nicht zu benutzen, Fernverkehr nach Chemnitz oder Leipzig war zunächst nicht möglich; über die Dächer liefen auf Gestängen die Telefondrähte.

Zu diesen Zuständen, die uns lange entschwunden scheinen, kamen die gesellschaftlichen Anschauungen. Nichts charakteristischer als ein Ereignis aus dem Jahr 1884. Ein junges Mädchen hatte beim Briefkastenonkel angefragt, ob sie Konzerte allein besuchen könne, und sie erhielt die Antwort: „Ins Theater können Sie jedenfalls allein gehen; mit den Konzerten müssen Sie vorsichtig sein. Eine alleinstehende Dame kann beispielsweise die Konzerte auf dem Belvedere frequentieren, weil sie dort ein Publikum trifft, das sich keine Belästigungen zuschulden kommen läßt, aber besonders hübsch sieht solch ein einsames Schwälbchen nicht aus."

Tiefer Friede umfing die Welt; in Ruhe waltete die Regierung ihres Amtes; Handel und Wandel blühten; der Wohlstand stieg; das einfach-schlichte Leben, das bisher in Dresden geherrscht hatte, schwand in weiten Kreisen der Bevölkerung; in die Wohnungen der Reichen drang mit der Mode der Zeit vielfach ein falscher Luxus: geschnitzte Renaissancemöbel aus Eiche, Leuchterweibchen, Butzenscheiben, Geräte aus cuivre poli, Makartbuketts mit gefärbten Gräsern in Majolikavasen, Portieren an Türen und Fenstern, die das Licht nicht durchließen, wurden vielfach üblich; die Damen trugen enge Korsetts und schinkenförmige Ärmel, große federgeschmückte Hüte; die Herren hatten den Schnurrbart aufgesteift à la Haby usw. So friedlich die Zeit schien, unter der Decke des tiefsten Friedens begannen sich feindliche Mächte zu regen. ... Sportleben bestand nicht; Autos, Motorräder, Schwebebahnen waren unvorstellbare Begriffe; 1869 tauchten in Dresden die ersten Hochräder (Velozipede) auf; man stürzte an die Fenster, wenn ein Hochrad auf der Straße vorüberfuhr; 1872 fand die erste Bootwettfahrt auf der Elbe statt; 1883 die erste Ruderregatta zwischen Wachwitz und Blasewitz. ...

Doch genug von diesen Dingen; das Bild Dresdens in den Jahren 1870 bis 1890 steht, wie ich glaube, vor den Augen des Lesers.

Wie in einem Wassertropfen spiegelte sich auch im Theater die Welt. Ruhig, vornehmlässig führte Generaldirektor Graf Platen die Geschäfte, nur auf Glanz der Krone bedacht; das Theater trug noch völlig den Charakter eines Hoftheaters; bei den Vorstellungen im Opernhaus standen in den Pausen im Parkett die Offiziere, ein Infanterie- und ein Gardereiteroffizier, mit wehendem Helmbusch auf, wenn der König erschien; 1874 betrug der Zuschuß des Königs zum Theater jährlich 620000 Mark, 1904 war der Zuschuß auf 834000 Mark angewachsen; München zahlte damals 600000, Stuttgart und Karlsruhe je 300000 Mark Zuschuß; die Stadt, die alle Vorteile von den Aufführungen hatte, gab nichts zur Erhaltung des Theaters. ... Die Eintrittspreise waren nicht hoch, doch den Dresdnern schienen sie zu teuer; 1874 wurden Klassiker-Vorstellungen alle 14 Tage mit ermäßigten Preisen (3 bis 15 Ngr.) eingeführt, doch blieben Lustspiel und Oper von der Ermäßigung ausgeschlossen.

Noch kannte ganz Dresden seine Künstler, noch nahm man am Leben seiner Lieblinge größten Anteil; beim Abgang Matkowskys wimmelten die Zeitungen wochenlang von Inseraten wegen dieses Ereignisses („Wer wird künftig Verse so sprechen wie Er?", klagten die Theaterschwärmer. „O daß man Lethe trinken könnte, um das zu vergessen!"). In Radmantel und Schlapphut, den wehenden Lavallière-Schlips um den Hals, waren die Künstler auf den Straßen der Residenz bekannte Erscheinungen; in der Kunsthandlung bei Besser am Altmarkt, bei Höffert und Raupp bewunderte man die neuesten Bilder der Darsteller. Im Theater war man sehr beifallsfreudig; eine Szene zwischen Posa und Philipp, ein Abgang Gretchens nach der Gartenszene, ein Monolog Wallensteins ohne Applaus war ein sicheres Zeichen des Durchfalls. Üblich war es, daß sich der Darsteller des Wallensteins nach den Worten „Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder" vor dem Publikum verneigte, wenn er Beifall erhielt.

Lorbeerkränze mit Schleifen waren sehr beliebt; man warf sie noch auf die Bühne; die Farbe der Schleifen mußte für Theaterschwärmer reinsten Wassers mit der Farbe des Kostümes in der Rolle der Schauspielerin übereinstimmen; jede Darstellerin hatte ihre Lieblingsfarbe; die der Ulrich war blaßblau. Bei Aufführungen in der Oper wurden der Malten im

Ring des Nibelungen Buketts und Brünhildenschilde aus Blumen überreicht; die Buketts waren nach Sitte der Zeit mit gepreßten Papiermanschetten umgeben, die Blumen einzeln auf Draht gezogen; beim Jubiläum der Bayer erschien ein römischer Triumphwagen aus Blumen auf der Bühne; beim Jubiläum der Ulrich stieg ein Blumenaltar aus der Versenkung und Pagen umbauten ihn mit Kränzen.

Graf Felix Luckner, der Gatte der Solotänzerin Mathilde Zink, war der große Theaterenthusiast Dresdens; fünfspännig fuhr er mit Dienern in roter Livree durch die Straßen und zertrümmerte wohl auch die Topfwaren einer Hökerin, die an der Straßenecke saß, aber er bezahlte sie freigebig; auf seinem Schloß Altfranken gab er Feste mit Flammen- und Blütenpracht und künstlichem Schneefall. Mag uns diese Art, sich kavaliermäßig zu benehmen, auch sonderbar scheinen, für die Kunst hatte er ein Herz; dabei war Graf Luckner ein tapferer Kämpfer und Reiter aus dem 70er Krieg; ein anderer Graf Luckner, der Kapitän des Seeteufels, wurde jahrzehnte später im Weltkrieg ein gefeierter Seeheld.

Die Ausstattung der Stücke und die Dekorationen wurden nach Auftreten der Meininger und nach Errichtung des neuen Opernhauses prächtiger und prächtiger. Die Zeit, da in Salonstücken links ein Sofa und ein Tisch, rechts ein Stuhl und ein Tisch gestanden, war vorbei; Brückner in Coburg, Rieck in Dresden, Brioschi in Wien schufen großartige Dekorationen; die Brücknerschen Bühnenbilder besaßen Weltruf; sie entsprachen dem Zeitgeschmack und schmeichelten sich den Sinnen ein. Der Aufwand in Kostümen war groß; in Schleppen rauschten die Künstlerinnen über die Bühne.

Gastspiele waren noch sehr häufig und unter Umständen sehr ertragreich; in Breslau verdiente z. B. die Ulrich in ihrer besten Zeit in vier Wochen 12000, in Budapest 9700 Mark, in manchen Städten weniger; sie bestritt damit den Aufwand für Luxustoiletten, mit denen sie die Pracht der Aufführungen erhöhte, nicht immer aber das Wohlgefallen der mitspielenden Damen erregte.

Im Schauspiel waren Krieg im Frieden, Veilchenfresser, Reif-Reiflingen mit Offizieren und Offiziersburschen sehr beliebt; daneben waren Raub der Sabinerinnen, Cyprienne, Hüttenbesitzer Zugstücke; bis auf den Raub der Sabinerinnen sind sie heute längst vergessen. In der Oper waren Folkunger, Rattenfänger, Trompeter von Säkkingen, Königin von Saba sehr begehrt. Das Ballett hatte niemals besonderen Erfolg in Dresden; Köller, Rothe, Thieme, Berger, Trojanowsky waren tüchtige Ballettmeister; doch selbst die besten Ballette (Der hüpfende Freier, Die Puppenfee, Meißner Porzellan, Coppelia) hielten sich nicht lange. In sittlicher Beziehung war man sehr prüde; 1876 wurde ein aus dem Französischen übersetztes Schauspiel, Die Rosadominos, im Hoftheater gegeben; die Szene stellte ein Mittelzimmer in einem eleganten Restaurant vor; rechts und links befanden sich sogenannte Separées; die Dominos flatterten ein und aus; es ging alles höchst anständig zu, sogar Königin Carola besuchte die Vorstellungen wiederholt; aber in der Kirche predigte man gegen das Stück.

Und endlich, um das Bild abzuschließen, noch zwei kleine Züge! Die Dinerstunde der Vornehmen war im Laufe der Zeit von 3 auf ½5 Uhr gerückt; da man noch vielfach nach dem Diner ins Theater ging, so begannen die Vorstellungen jetzt nicht vor 7 Uhr, durften aber nicht allzulange dauern; war ein Trauerspiel nach 10 Uhr aus, so gingen manche Theaterbesucher früher weg. ... Und noch etwas anderes: Zur Bequemlichkeit der Theaterbesucher

hatten die Logenschließer Fußbänkchen zu verleihen; auch brachten manche Theaterbesucher die Fußbänkchen wohl selber mit; erst 1887 fiel das weg. Welche Gewohnheiten, welche Sitten! Wie in einem Wassertropfen spiegelt sich im Theater die Welt. ...

Platens letzte Jahre und das Interregnum

Nur in einigen Linien deuten wir die Entwicklung an. In der Oper wirkten sich Tristan und der Nibelungenring aus; Verdis Don Carlos und Berlioz' Cellini ragten unter den Neuheiten hervor; der Trompeter von Säkkingen mit den Scheffelschen Liedern und den schmalzigen Melodien Neßlers war wie geschaffen zum Ausruhen nach den Wagnerschen Tonschöpfungen; Opern von Grammann, Hochberg u. a. fanden bei den Erstaufführungen lärmenden Beifall, versagten aber bei den Wiederholungen; es waren Werke aus der Nachfolgeschaft Wagners; die Oper, ein gefräßiger Moloch, verzehrte wie immer ihre eigenen Kinder sehr schnell.

Tiefe Schatten warf der Wiener Ringtheaterbrand 1881 auf das Theaterleben; wochenlang waren Oper und Schauspiel nur wenig besucht.

Graf Platen hielt das Theaterleben in gewohntem Gang; 1882 wurde er 70 Jahre, 1889 raffte ihn ein Schlaganfall weg. Ein junger Nachfolger für Platen wäre notwendig gewesen, doch konnte sich König Albert zunächst nicht dazu entschließen und ernannte Geheimrat Wilhelm Immanuel Bär vom Kgl. Hausministerium zum stellvertretenden Generaldirektor. „Mein alter Bär wird es schon schaffen", sagte der König. Und dabei blieb es; 5 Jahre dauerte das Interregnum. Verwaltungsmäßig machte Bär die Sache recht gut; er war ein rechtschaffener, milder alter Herr, der im Theaterleben aufging, bei den Mitgliedern sehr beliebt war und dem Neuen nicht fremd gegenüberstand.

Hier muß ein Grundirrtum, der die Dresdner Theatergeschichte bisher beherrscht hat, berichtigt werden. Die allgemeine Annahme ist, daß sich erst unter Seebach, gar erst durch Zeiß, die Wendung zur lebenden Dichtung und Musik in Dresden vollzogen habe. So lautet die Legende; die Geschichte lehrt etwas anderes: Nicht unter Seebach, sondern in der Zeit des Interregnums 1889 bis 1894 trat die große Wendung zur modernen Produktion ein; Seebach fand, als er sein Amt antrat, den Weg zur lebenden Kunst schon gewiesen und schritt auf den Anfängen weiter. Hier die Beweise: Oktober 1889 kamen Ibsens Stützen der Gesellschaft auf die Bühne; es war das erste moderne Drama, das in Dresden erschien; die Aufführung war ein dramatisches Ereignis; die Wirkung so bedeutend, daß man sich seit Jahren keiner ähnlichen Wirkung im Schauspiel entsann. So erstaunt war man über dieses erste moderne Stück, daß man in Dresden fragte: „Kann man mit Frau und Töchtern hineingehen? Ist es wahr, daß in München nach der Aufführung Die Stützen der Gesellschaft einige Damen ohnmächtig aus dem Theater getragen wurden?"

März 1890 folgte ein noch erstaunlicheres Stück: Nora von Ibsen. In Berlin und München war man schon 10 Jahre früher an dieses Werk herangetreten; da in Dresden die Darstellerin der Hauptrolle versagte, war die Wirkung nicht so tief wie anderwärts. November 1890 folgte Ibsens Volksfeind; das Stück begeisterte anfangs, doch drang es nicht durch und hinterließ einen zwiespältigen Eindruck. 1894 kam Rosmersholm; auf ein Werk dieser Art war man nicht vorbereitet; man verstand das Problem noch nicht; Rosmersholm wurde eisig aufgenommen.

Leichter erschloß sich die moderne Oper dem Verständnis; 1891 und 1893 kamen die ersten veristischen Werke, Cavalleria Rusticana und Bajazzo auf die Bühne und schmeichelten sich in die Gunst der Theaterbesucher ein.

Im Personal traten manche Veränderungen ein. Auch hier ist es ein Irrtum, daß Seebach das neue Ensemble geschaffen habe; schon vor Seebach wurde eine Reihe der bedeutendsten Mitglieder engagiert; in der Oper Marie Wittich, Irene von Chavanne, Georg Anthes, Karl Scheidemantel, Karl Perron, Erika Wedekind; im Schauspiel Charlotte Basté, Albert Paul, Richard Franz, Karl Wiene, Clara Salbach.

In der Regie trat neben dem alten Marcks Emil Drach bedeutsam hervor. Drach war ein durchgeistigter Künstler, ein Mann reicher Bildung, ein schwungvoller Vertreter des Schillerschen Idealismus; ein grüblerischer Zug vereinte sich in seiner Darstellung mit fortreißendem Temperament (Karl Moor, Fiesko, Tell, Wallenstein, Othello, Hamlet, Coriolan, Macbeth); doch machte Porth, der sich bedroht sah, gegen ihn Front; als Regisseur scheiterte Drach an persönlichen Eigenschaften. Wie ein Meteor kam und schwand er dahin; schon nach zwei Jahren ging er nach München und fand in geistiger Umnachtung ein frühes Ende.

Unter Bär waren Oper wie Schauspiel im Aufstieg; zu vollenden, was unter ihm begonnen, war dem alten Mann nicht beschieden. Ein Führer war er nicht; er hat die neuen Wege nicht gefunden; doch die Zeit, die Umstände kamen ihm zustatten; ein Theaterleiter, so lehrt die Erfahrung, leitet ja nicht nur, er wird auch geleitet. ... Der Achtzigjährige fühlte selbst, daß er der Last der Geschäfte nicht mehr gewachsen war. In Erwartung des Umstands, daß er bald einen Nachfolger erhalten werde, enthielt sich Bär in den letzten Jahren der Entscheidung in wichtigeren Sachen; ein jüngerer Beistand zur Ausübung der höfischen Verpflichtungen wurde ihm zur Seite gegeben; ein Nachfolger kam; neuen Zielen strömte die Entwicklung zu.

Das Theater unter Seebach 1894—1918

Seebachs Persönlichkeit

1894 wurde Nikolaus Graf Seebach an die Spitze des Hoftheaters gestellt. Lüttichau war 76 Jahre, als er starb, Platen 77, Bär 81; jetzt kam ein Vierzigjähriger. In Paris war Seebach 1854 geboren, sein Vater Albin Leo war sächsischer Gesandter in Paris und Brüssel gewesen; in Belgien war Albin Leo zum Grafen ernannt worden; zum Katholizismus war er übergetreten; Richard Wagners Begnadigung in Dresden hatte er herbeiführen helfen; die Mutter war eine große Theaterfreundin.

Große Verhältnisse umgaben schon in der Jugend den Sohn; Zar Nikolaus I. von Rußland war sein Pate; in Paris auf dem Collège Rollin, auf dem Jesuitenkonvikt in Feldkirch in Östreich, auf dem Gymnasium in Bautzen wurde er unterrichtet; im Gardereiterregiment in Dresden diente er; als Rittmeister der Reserve ging er 1888 ab; unabhängig und frei, unvermählt, machte er große Reisen nach England, Frankreich, Ägypten, Amerika; für Theater und Musik in Dresden und Bayreuth interessierte er sich, wurde Kgl. Kammerherr und als Liebling der Königin Carola zum Generaldirektor des Hoftheaters ernannt.

Die Legende hat Seebachs Bedeutung übertrieben; man muß ihn sehen, wie er war. Als er antrat, war er ohne fachmännische Kenntnis des Theaters. Er besaß natürlichen Geschmack, guten Blick, gesundes Urteil, kannte die Theater der Weltstädte; ein künstlerischer Mensch war er nicht; in tiefere Schichten des Geistes zu dringen, war ihm versagt; doch besaß er zweierlei: er wußte zu herrschen und verstand gute Mitarbeiter zu finden. Kühl und unnahbar stand er über den Parteien und Personen; eine Zone der Vornehmheit umgab ihn; es war keine Anmaßung, es war eine Natürlichkeit; von der Mutter, der russischen Gräfin Nesselrode, besaß er die Unbekümmertheit um das Urteil der Welt, bisweilen auch die sarmatische Rücksichtslosigkeit; durch seine Unabhängigkeit in wirtschaftlicher Beziehung fühlte er sich wie ein kleiner Dynast.

Er war, wenn er wollte, von gewinnendem Wesen; war viel auf Reisen, in Paris, Monte Carlo, Dänemark und anderwärts; glänzend sprach er fremde Sprachen; Internationalität umgab ihn; eigene geistige Anstrengungen scheute er; sichtbar hervorzutreten, vermied er; doch alles ging durch seine Hand. Ein großer Arbeiter war er nicht; ein Aktenmensch gar nicht; nur auf Stunden erschien er täglich im Büro; alle Schriftstücke ließ er sich machen; außer den Unterschriften enthalten die Akten nur wenige Zeilen von seiner Hand.

Sentimental war er nicht; gegen Untergebene war er gerecht und trat für sie ein; doch hielt er streng auf Distanz; selbst Schuch, sein erster Kapellmeister, durfte die Loge Seebachs

im Opernhaus nicht unaufgefordert betreten; Seebach war und blieb stets „der Graf"; Günstlingswesen gab es nicht.

Bilder, die wir aus Seebachs jungen Jahren besitzen, zeigen die elegante, hochgewachsene Gestalt, die vornehm-lässige Haltung des Kavaliers; Äußerlichkeiten, wie das Augenglas, das an einem schwarzen Band über die Weste fiel, prägten sich schon damals ein. Hörte man ihn reden, beobachtete man die sonderbare Art, abgerissen zu sprechen, sich geräuschvoll zu räuspern, so konnte man wohl an eine Gestalt aus dem Gefolge von Serenissimus denken; eine leise Menschenverachtung umgab ihn; sein Wesen, seine Allüren, der Nimbus, der die Hofstellung umgab, hinderte allzu nahe Berührung.

Gegen Versuche, ihn unmittelbar zu beeinflussen, war er unzugänglich; doch etwas anderes war zu bemerken: fremde Gedanken, die man Seebach außerhalb der Generaldirektion zutrug, nahm er mit Leichtigkeit auf; sprach er sie wiederholt aus, so glaubte er fest, daß sie seine eigenen gewesen seien; freilich wechselte er sie auch leicht; das Merkwürdige war, daß er auch entgegengesetzte Meinungen rasch hintereinander vertrat.

Für bedeutend hielt sich Seebach selber nicht, im Anfang bestimmt nicht. Im Spielplan ging er, noch mehr als Bär, mit der Zeit; ein sehr großes Verdienst, das ihm niemand absprechen kann; neben Stuttgart war Dresden eine der wenigen Pflegstätten des modernen Dramas in Deutschland; Dresden wurde, literarisch betrachtet, in der Seebachschen Zeit das führende Hoftheater in Deutschland; in der Oper stand ihm Schuch als bewährtester Ratgeber zur Seite.

Der Anklang, den die freiere Richtung des Schauspiels in der Presse fand, schmeichelte Seebach; geschickt wußten einige seiner Mitarbeiter in der Generaldirektion diese Empfänglichkeit zu benutzen; liberale Zeitungen, Berliner Tageblatt, Börsencourier, Frankfurter Zeitung und verwandte Blätter begannen Seebach auffallend zu preisen; ohne daß er es merkte, wurde er, der Aristokrat, von liberalisierenden Gedanken umsponnen; er glaubte immer zu leiten, und war manchmal doch der Geleitete.

In vornehmer Ruhe alterte Seebach; seine Laufbahn war glänzend; im Laufe der Jahre wurde er Exzellenz, erhielt Auszeichnungen aller Art, die goldene Ehrendenkmünze der Stadt Dresden; die Universität Leipzig machte ihn zum Ehrendoktor; kein anderer Theaterleiter besaß soviel Großkreuze wie Seebach; er nahm das als selbstverständlich, manchmal auch ironisch hin; als er einmal eine seltene Auszeichnung für Kunst und Wissenschaft trug und ein hoher Hofbeamter ihn fragte, was das sei, sagte er, wie Schumacher erzählt: „Keine Aussicht für Sie; das ist nur für geistig höherstehende Hofschranzen." Wiederholt wurde er, ein vollendeter Kavalier, in besonderer Mission an fremde Höfe gesandt: nach London zur Krönung Georgs V., nach Madrid zur Hochzeit des spanischen Königs, nach Rom zum Jubiläum Papst Leos XIII., nach Moskau zur Krönung des letzten Zaren.

Ein Sechziger war er geworden. Ein ehrgeiziger, kühner und überlegener Geist, ein Großindustrieller, ein Organisator großen Stils, musikalisch tief veranlagt, der sich für das Theater sehr interessierte, Karl August Lingner (der geistige Schöpfer des Hygiene-Museums), trat ihm mit den Jahren nahe. Etwas Merkwürdiges schloß sich daran: 1904 erbot sich Lingner, an Stelle des unmodern gewordenen Alberttheaters in Neustadt ein freistehendes Schauspielhaus in der Altstadt, in der Herzogin Garten, dem herrlichsten Platz, der sich hierfür denken ließ, für 1 200 000 Mark aus eigenen Mitteln zu errichten und der Krone auf Grund eines Werkvertrags gegen angemessene Pacht zu überlassen, wenn diese den Grund und Boden dazu

hergab; fünf namhafte Juristen begutachteten den Entwurf; König Georg genehmigte den Plan; an „formalen" Bedenken der Parteien, in Wirklichkeit an Neid und Mißgunst der Parteien gegen Lingner, scheiterte der Plan ... ein Verlust, der schwer auszugleichen war ... 1908 besann sich die Stadt auf ihre Pflicht, auch ihrerseits etwas zur Erhaltung des Hoftheaters beizutragen, nachdem sie jahrhundertelang vom Glanz des Hoftheaters gezehrt hatte, ohne ein Opfer zu bringen; Oberbürgermeister Beutler gründete einen Theaterbauverein, die Stadt trat den Bauplatz ab; von 1911—13 wuchs gegenüber dem Zwinger, doch auf weit ungünstigerem Gelände, das heutige Schauspielhaus empor; Seebachs sehnlichster Wunsch wurde erfüllt. ...

Es kam der Weltkrieg; Seebach war als Johanniter viel draußen, kam auf der Fahrt vom westlichen Kriegsschauplatz nach Konstantinopel in Johanniteruniform oder in Fliegerdreß oft nur auf Stunden nach Dresden, um Unterschriften zu leisten; ruhig und sicher lief, von der kundigen Hand der Mitglieder der Generaldirektion geleitet, das Getriebe des Theaters auch in der schwierigen Kriegszeit weiter; der bisherige Dramaturg Dr. Zeiß ging ab; ein anderer Dramaturg kam; geschickt wurde in der Presse der Übergang gedeckt; in Seebach war schon lange der Glaube erwacht, daß er die bewegende Kraft des Theaters sei.

So ist das Bild von ihm auf die Nachwelt gekommen; die Blüte, die das Dresdner Hoftheater unter ihm erlebte, wurde in der Presse zum großen Teil auf ihn zurückgeführt. Doch nicht alles, was unter einem Herrscher der alten Zeit geschah, geschah durch ihn. ... Zu schlichterem Urteil wollen wir kommen. Seebach war der letzte und erfolgreichste Ausläufer des höfischen Intendantentums; nicht mehr.

Seit 1. Januar 1917 wurde Georg von der Gabelentz in der Generaldirektion beschäftigt; ein Mann von freier und vornehmer Gesinnung, literarisch gebildet, Sohn der Oberhofmeisterin in Dresden, Verfasser feinsinniger Romane und Novellen; er sollte der Nachfolger von Seebach werden. Am 1. Oktober desselben Jahres schon wurde Gabelentz zum Stellvertreter von Seebach ernannt; am 1. Januar 1918 mit der Führung der Geschäfte beauftragt; es war sichtlich, daß Seebachs Zeit abzulaufen begann; ein schwerer Schlag für Seebach, der so lange allein geherrscht hatte; doch behielt Seebach die Stellung als Generaldirektor; nur von der Leitung der Oper zog sich Seebach seitdem zurück, beschränkte sich auf das Schauspiel, für das er in den letzten Jahren das meiste Interesse hatte. Der Umsturz kam, die höfische Intendanz verschwand hier wie anderwärts; Gabelentz nahm rechtzeitig den Abschied; Seebach, der vor dem 25jährigen Jubiläum als Generaldirektor stand, blieb zur Verwunderung seiner Standesgenossen als einziger höfischer Intendant Deutschlands im Amt; er wollte den Tag seines 25jährigen Jubiläums erleben; er kam noch in die Generaldirektion; man fragte ihn fast nicht mehr; er galt nur als Repräsentant. Das Jubiläum verrauschte; dann ward es um ihn stiller; sein Umgang änderte sich, er, der Exklusive, der früher nur in aristokratischen Kreisen, bei Frau von Knorring und anderwärts verkehrt hatte, kam nun auch in andere Häuser, besaß jetzt einen aristokratischen, einen demokratischen und einen anderen Stammtisch; er war Mitglied des Rotarierklubs, der über die ganze Welt verbreitet war; Lingner, sein Freund, dem er den Arm geliehen hatte, ihn in die höheren Kreise der Gesellschaft zu führen, war 1916 in der Blüte der Mannesjahre gestorben. Das Theater, ja sogar die Proben, besuchte Seebach auch nach seinem Abgang von der Generaldirektion, doch stieg er aus der Intendantenloge in das demokratische Parkett; die Zeit war anders geworden ...

1924 war er siebzig, der Geburtstag wurde glänzend gefeiert. Eine der letzten Aufführungen, der Seebach kurz vor seinem Ende im Opernhaus beiwohnte, war die der Totenmesse von Berlioz. Ohne eigentlich krank zu sein, ließ er in seiner letzten Zeit das Leben aus sich selbst entweichen. Das Glück, das ihn so lange begleitet hatte, das zum Stil seines Lebens gehörte, blieb ihm treu bis zuletzt. Mit gelassenem Lächeln erwartete er das Ende; ohne Todeskampf, kurz vor seinem 76. Geburtstag, starb er in der Nacht zum 14. Januar 1930.

Im Opernhaus fand seine Totenfeier statt, das Haus war in stimmungsvolles Halbdunkel getaucht, auf der Bühne stand Seebachs Büste, die sich sonst im Foyer befand, inmitten von Blattpflanzen. Als sich der Vorhang hob, erklang der erste Ton von Mozarts Requiem. Sein Bild hängt im Wandelgang des Schauspielhauses; in einen Sessel der Loge zurückgelehnt, scheint Seebach einer Vorstellung zu folgen; in jeder Einzelheit ist die Erscheinung Seebachs lebensgetreu; der letzte Grandseigneur einer versunkenen Zeit ging mit ihm dahin.

Der Hof

Das Charakterbild Seebachs wäre unvollständig, wollte man die Umstände vergessen, die ihm zustatten kamen: eine Autorität, die nicht zu erschüttern war — höchster wirtschaftlicher Aufschwung der Nation — ruhige feste Verhältnisse — eine glänzende Oper — ein Schauspiel, das in sich fest gefügt war — eine Literatur im Aufstieg — eine Stadt, die für die Kunst seit Jahrhunderten begeistert war — dazu ein überwältigender Reichtum an Mitteln (3,55 Mill. Mark hatte der König Zivilliste, fast 1 Million gab er für das Theater) — welche Vorbedingungen für eine günstige Entwicklung! (Hier das Wachstum der Zuschüsse, die die Theater erforderten: 1874: 626000; 1901: 834000; 1902: 799000; 1904: 900000.)

Trotz solcher Zuwendungen der Zivilliste wäre Seebachs Stellung schwierig gewesen, hätte er nicht an König Albert einen Rückhalt gefunden. Albert, der die Glanzzeiten unter Emil Devrient und Tichatscheck noch erlebt hatte, ging gern ins Theater; er hielt auch auf die Verständlichkeit im Schauspiel („Wissen Sie", sagte er einmal, „ich bin noch einer von den altmodischen Leuten, die im Schauspiel nicht bloß etwas sehen, sondern auch gut hören wollen"); er war sehr musikalisch, spielte am Klavier zum Erstaunen der Kammermusiker, die mit ihm musizierten, selbst schwierige Kompositionen, z. B. von César Franck, vom Blatt. Vor der Erfahrung und der Persönlichkeit Alberts beugte sich Seebach; wöchentlich zweimal erschien er allein zum Vortrag beim König. Doch Albert war hochbetagt; 1902 starb er; es folgte sein Bruder Georg; die Verhältnisse änderten sich; Georg, gleichfalls schon bejahrt, war gewissenhaft und pflichttreu, doch herb und streng, in seinen Vorstellungen unfreier als Albert; ohne Interesse für das Theater, das er nur wenig besuchte. Den Zuschuß, den das Theater von der Krone empfing, ließ er fortbestehen, doch die Wärme, die die Beziehungen Alberts zum Theater erfüllt hatte, hörten auf. Nur kurze Zeit regierte Georg; Mißgeschick aller Art traf ihn im Leben. Als Georg starb, wollte man ihm ein Denkmal errichten; Wrba schuf den Entwurf zu einem Erinnerungsmal, im ersten Entwurf einen idealisierten antiken Reiter, unbekleidet; das Denkmal sollte in die Nähe des Italienischen Dörfchens und der Brücke kommen. Königin Carola sah den antiken Reiter, der dem Wesen Georgs so wenig entsprach und klagte: „Mein armer Schwager! Er hat im Leben schon so viel Pech gehabt, nun muß er auch noch dieses Pech haben!" Doch kam es nicht dazu; im Krieg wurde die Bronze gebraucht. ... Es folgte Friedrich August III.; ein Soldat, ein Jäger; für Musik hatte er

gar kein, für Schauspiel nur wenig Interesse; das Höchste war, daß er für seine Kinder klassische Stücke aufführen ließ. Auch er enthielt sich der Einmischung in die Geschäfte des Theaters. Seebach stand ihm fremd gegenüber; zum Vortrag kam Seebach fast nicht mehr; der Verkehr ging schriftlich; die inneren Kräfte, die jahrhundertelang die Wettiner mit dem Theater verbunden hatten, waren erloschen ...

Die Stadt

Im Aufschwung war die Stadt; ihr Aussehen verjüngte sich; ein neues Rathaus und viele andere Gebäude zeigten das aufstrebende Leben; der Zwinger wurde in jahrelanger Arbeit dem Verfall entrissen; große Ausstellungen, Städte-, Hygiene- und internationale Kunstausstellungen, verbreiteten den Ruhm Dresdens. Fremde lebten damals noch zahlreich hier, besonders Engländer und Amerikaner, die für den Besuch der Oper von Bedeutung waren; mit Gartenanlagen und Blumen schmückte sich die Stadt; Hellerau, das rhythmische Dorf, wurde gegründet, von der Tanzkunst waren eine Zeitlang alle Literaten und Ästheten wie berauscht; Jaques Dalcroze zog her; Tessenow baute die Hellerauer Festhalle; Lingner schuf zum Staunen der Welt bewundernswerte Institute und Einrichtungen; auf Schloß Albrechtsberg war sein glänzender Sitz; weit über das bisherige Weichbild dehnte sich die Stadt; Oberbürgermeister Beutler erkannte, daß Dresden sich nicht durch selbständige Vororte einschnüren lassen dürfe; Dresdens Einwohnerzahl stieg, es wurde Großstadt, doch behielt es seinen ursprünglichen Charakter; Hügel, mit Gärten geschmückt, reizende Fluren umgaben noch immer die Stadt; ein Hauch von Theater und Musik umschwebte unsere Heimat. So haben noch viele von uns in der Jugend Dresden erlebt. Stille Vornehmheit und Heiterkeit erfüllte Dresden; die Vorzüge, von denen Plinius sagt, daß Epikur sie entdeckt habe, daß man nämlich zugleich in der Stadt und in der Natur leben müsse, blieben Dresden erhalten.

Die Kunst

In der bildenden Kunst spiegelte sich die Entwicklung; 1882 wurde Karl Woermann Direktor der Gemäldegalerie; moderne Bilder von Böcklin, Uhde, Klinger wurden für die Galerie angekauft; das erste Bild von Adolf Menzel kam in die Galerie; Woermann, der diese Ankäufe befürwortet hatte, schien den älteren Künstlern ein Durchgänger zu sein. Doch die Entwicklung ging weiter; 1891 kam der Maler Hermann Prell an die Akademie; Robert Diez wurde Nachfolger des Bildhauers Hähnel; eine junge Dresdner Künstlergruppe, die Goppelner Maler, strebten die Natur in neuem Geist zu erfassen. 1895 brachte der Lübecker Gotthard Kuehl Bewegung in die Akademie, belebte das Ausstellungswesen Dresdens und wurde durch seine Bilder der Stadt, besonders der alten Augustusbrücke, ein Schilderer Dresdens; 1902 kam der Landschaftsmaler Eugen Bracht hierher; Paul Wallot, ein löwenähnlicher Charakterkopf, erbaute unter tausend Schwierigkeiten das Ständehaus an der Terrasse; 1905 wurde Hans Erlwein Stadtbaumeister; Wilhelm Kreis errichtete die neue Friedrich-August-Brücke; Otto Gußmann belebte das dekorative Schaffen; nach Kuehls Tode trat Robert Sterl als Maler hervor. Georg Treu, der Erforscher von Olympia, reformierte die Skulpturensammlung, Cornelius Gurlitt lehrte an der Technischen Hochschule; Fritz Schumacher wurde als Professor der Architektur nach Dresden berufen; Karl Kötschau, später Erich Hänel, gaben dem Historischen Museum und in weiterem Umfang

dem künstlerischen Leben Dresdens neuen Aufschwung; Paul Schumann kämpfte im Anzeiger für moderne Anschauungen und brachte die ganze akademische Kunstwelt in Aufruhr; Dresden wurde eine lebendige Kunststadt; von Auswüchsen war die Malerei um 1900 noch frei; ein starker Aufschwung des künstlerischen Lebens traf, was sehr bedeutend ist, mit dem Aufschwung des Theaters unter Seebach zusammen.

Ibsen und Dostojewski in Dresden

Ein Intermezzo

Um 1868 lebten zwei der bedeutendsten europäischen Schriftsteller, Ibsen und Dostojewski, in Dresden. Ibsen kam 1868 mit Frau und Kind von Rom nach Dresden. Vier Wohnungen hat er hier gehabt; An der Frauenkirche 6, in einem alten Haus mit Galerien in einem düstern Hof; im Hauseingang links steht in goldenen Buchstaben eine alte Inschrift: „Durch Trübsal müsset Ihr in das Reich Gottes gehen"; in diesem Haus schrieb er das Lustspiel Bund der Jugend; das Haus ist unverändert erhalten; später wohnte er Königsbrücker Straße 33, dann Dippoldiswaldaer Gasse 7 parterre in einem kleinen dreifenstrigen Haus; von 1872 bis 1775 wohnte er im zweiten Stock Wettinerstraße 22, die damals erst durch die Gärten der Vorstadt gelegt worden war und im Gegensatz zu heute nur wenig Verkehr zeigte. Hier schrieb er sein Doppeldrama Kaiser und Galiläer. Eine Gedenktafel, gestiftet vom Literarischen Verein, die heut von Firmenschildern fast erdrückt wird, erinnert daran. Ibsen lebte sehr zurückgezogen und kam wenig in Gesellschaft, aber regelmäßig erschien er zu den Sitzungen des Literarischen Vereins, allerdings ohne an den Debatten teilzunehmen; bei Wolf Graf Baudissin, dem Freunde Tiecks, dem alten Shakespeare-Übersetzer, und bei dem Kunsthistoriker Hermann Hettner verkehrte er im Hause. Den Flausrock, den Ibsen bisher gewohnheitsmäßig getragen hatte, legte er in Dresden ab; er war, wie Augenzeugen berichten, schon damals ein feierlich schreitender Mann mit sonderbar aufgekämmtem Haar und langem schwarzem Gehrock. Das Gespräch war, wenn er in Gesellschaft kam, fast nur einseitig; er sprach deutsch, doch nicht fehlerfrei, bediente sich meist nur der Hauptsätze, traf aber mit wenigen Worten stets den Nagel auf den Kopf; bald nach dem Abendessen verließ der steinerne Gast das Haus. Ibsen erlebte in Dresden den Ausbruch des Krieges 1870; er war damals nicht sonderlich freundlich gegen Preußen gestimmt; seinen Sohn Sigurd (den späteren norwegischen Staatsminister) sandte er auf die Privatschule von Mochmann; 1875 übersiedelte er nach München. „Ich hoffe, daß dort das geistige Leben intensiver ist", schrieb er. In München gelangte er zu wachsendem Ruhm, und seine Beziehungen zu Deutschland wurden aufrichtig und herzlich.

Fast gleichzeitig mit Ibsen lebte der russische Romanschriftsteller Fedor Dostojewski in Dresden. Schwerste Zeiten lagen hinter ihm. In eine Verschwörung in Rußland verwickelt, hatte er 1849 mehrere Monate in der Peter-Pauls-Festung in Petersburg gefangen gesessen, war zum Tode verurteilt, unter dem Galgen begnadigt und zu zehnjähriger Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt worden; als Gemeiner hatte er 1854 ins Heer eintreten müssen, war zum Offizier befördert worden, war abgegangen und hatte sich der Schriftstellerei gewidmet. Als „Leutnant a. D. und Rentier" lebte er in Dresden. Ob Ibsen und Dostojewski sich in Dresden begegneten, wissen wir nicht. Als Dostojewski Frühjahr 1867 das erste Mal herkam, befand er sich auf der Hochzeitsreise mit seiner zweiten Frau und verlebte hier

die Flitterwochen; das Wetter war herrlich; den zauberhaften Aufenthalt in Dresden in jenen Tagen hat Dostojewski nie vergessen. 1869 kam er das zweite Mal und blieb bis 1871. Er schrieb hier den Roman Die Dämonen, worin er den Nihilismus verdammt. Vier Wohnungen hat Dostojewski in Dresden gehabt: zuerst wohnte er Viktoriastraße heute Nr. 9; seine zweite Wohnung war auf dem Johannisplatz (jetzt Johann-Georgen-Allee 8); später wohnte er auf der Bürgerwiese 22 im (abgebrochenen) Dianabad; endlich im Hause Moritzstraße 9, das beim Durchbruch der König-Johann-Straße verschwand. In Dresden wurde seine zweite Tochter geboren; von ihr stammt eine Lebensgeschichte ihres Vaters, die mancherlei Einzelheiten über sein Dresdner Leben enthält. Als Dostojewski auf der Polizei die Geburt seiner Tochter anmeldete und man ihn nach dem Mädchennamen seiner Frau fragte, konnte er sich beim besten Willen nicht darauf besinnen und mußte nach Hause gehen, um sich zu erkundigen. Dostojewski fühlte sich in Dresden sehr wohl; die schwierigen Geldverhältnisse, von denen die älteren Biographen erzählen, waren nach Angabe der Tochter gar nicht so schlimm; Dostojewski klagte sehr gern und ließ sich gern von andern trösten. Den Auszug der sächsischen Truppen in den Krieg erlebte Dostojewski; „man sah, sie wurden nicht getrieben, sie gingen von selbst", schreibt er. Juli 1871 verließ er Dresden und reiste über Warschau nach Petersburg. Ein großer Stich der Sixtinischen Madonna, die er über alles liebte, erinnerte ihn an die glücklichen Tage in Dresden.

Die Literatur

Starkes literarisches Leben herrschte in Dresden nicht; große Persönlichkeiten lebten nicht hier; doch hohe geistige Kultur herrschte in der Stadt. Im Literarischen Verein, im Symposion (einer Künstlergesellschaft), im Verein der Vierzehner sammelten sich die literarisch belebten Kreise. Der alte Shakespeareübersetzer Wolf Graf Baudissin, der Goetheforscher Woldemar von Biedermann, der frühere Weimarer Theaterintendant Eduard von Beaulieu (wohl der letzte, der Goethe noch persönlich gekannt) lebten hier. Wie in längst vergessene Zeiten taucht man zurück, nennt man die Namen einzelner Schriftsteller, die hier lebten: Viktor von Strauß, Richard von Meerheimb, Albert Moeser, Gotthelf Haebler, Ernst Eckstein, Karl Woermann, August Niemann, Heinrich Zschalig, Rudolf Stegemann, Schramm-Macdonald, Baron Locella, Graf Hardenberg u. a. Der Philosoph an der Technischen Hochschule, Fritz Schultze, hielt in Frack und weißer Binde und weißen Handschuhen, die er immer vor Beginn auszog, wissenschaftliche Vorträge, die besonders bei der Damenwelt sehr beliebt waren; Adolf Stern (eigentlich Ernst, nicht jüdisch, der Sohn eines Kupferschmieds in Leipzig) war an der Technischen Hochschule Professor für Literatur; er war Novellist und Essayist, leise resigniert, ein Mann von reichstem Wissen, der als einer der ersten für Hebbel, Otto Ludwig und Keller eintrat, „ein Historiker, unterstützt vom Poeten, und ein Poet, gemäßigt vom Professor" ...

1885 kam der großgesinnte, von nationalem Geist erfüllte Julius Langbehn hierher. Er war Schriftsteller; nur mit ganz wenigen (Seidlitz, Avenarius) verkehrte er in Dresden; er war, als er hier lebte, so arm, daß er mit zwei Handwerksgesellen ein Zimmer in Gruna teilte. (Hans Thoma, sein Freund, hat ein charakteristisches Bild von ihm gemalt, als einen Mann, der ein Hühnerei in der Hand trägt). Stolz und unabhängig, ein Mann von umfassendem Wissen, arbeitete Langbehn an einem Werk, dessen Titel er niemandem mitteilte, solange er daran schuf. 1890 veröffentlichte er zur höchsten Überraschung der Welt seine

Schrift: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Seinen Namen nannte er auch jetzt nicht. Sein Buch, das bei einigen Sonderbarkeiten außerordentlich wichtige und grundlegende Anschauungen über Kunst, Religion, Erziehung, Rasse, Volkstum entwickelte, erregte ungeheures Aufsehen; in fünf Monaten erschienen zehn Auflagen; „den neuen Schlag einer Weltenuhr" glaubte man 1890 in dem Werk zu vernehmen; man suchte nach dem rätselhaften Verfasser, dem „Rembrandtdeutschen", und wohl erinnere ich mich, wie das geheimnisvolle Buch Gegenstand vieler Gespräche war. 1892 verließ er Dresden, wo er über sechs Jahre geweilt hatte; er behielt das Geheimnis bei, das seine Person umgab; 1900 trat er zum Katholizismus über, 1907 starb er. Sein Buch trat in materialistischer Zeit zurück; erst in neuester Zeit, nach dem Umbruch von 1933, entsann man sich seiner wieder und erkannte, daß er (wie Lagarde) mit seinen Gedanken über Volkstum und Rasse seiner Zeit weit vorausgeeilt war (Momme Nissen, der Rembrandtdeutsche 1926). 1887 gründete Ferdinand Avenarius den Kunstwart in Dresden, eine kunsterzieherische Zeitschrift von großer Bedeutung, und lebte viele Jahre in Blasewitz; der Dichter und Musiker Karl Söhle, der Philosoph Erdmann u. a. gehörten zu seinem Kreis; Wilhelm von Polenz schrieb in Obercunewalde in der Oberlausitz im sittlich-religiösen Geist die Romane Pfarrer von Breitendorf und Büttnerbauer, starb aber, ein Zweiundvierzigjähriger. 1892 übersiedelte ein deutsch-dänischer Dichter, Karl Gjellerup, nach Dresden; von 1895 bis 1897 wohnte Hermann Sudermann in Dresden (Canalettostraße 10, II), doch blieb er nur vorübergehend hier; 1897 wurde ein Lesemuseum, 1902 wurde von Lingner die Lesehalle (die heutige städtische Bücherei) errichtet; die Literarische Gesellschaft, 1894 aus dem älteren Literarischen Verein hervorgegangen, von Major Nicolai geleitet, verbreitete die Kenntnis des modernen Dramas in Dresden.

Ein Intermezzo eigener Art sei erwähnt: 1885 wurde der junge Gerhart Hauptmann in der Johanniskirche (nicht Frauenkirche, wie er in seinen Lebenserinnerungen schreibt), mit Marie Thienemann getraut. In Hohenhaus in Zitzschewig, einem alten Bischofssitz, holten sich die drei Brüder Georg, Carl und Gerhart Hauptmann die drei sehr vermögenden Schwestern Thienemann zu Gattinnen. Gerhart, der Jüngste, kam nach einer schweren Krankheit aus Rom, wo er als Bildhauer gearbeitet hatte, nach Dresden zu seiner Vermählung. Auf dem Belvedere fand das Hochzeitsmahl statt; Gerhart war 22 Jahre alt, blaß und schmächtig; auf dem Kopf mit dem langen Blondhaar trug er den altmodischen Cylinderhut des verstorbenen Papa Thienemann; ein Rittmeister, ein Husar, der mit seiner Dame vorbeiging, musterte ihn und meinte: „Der wird nicht mehr lange leben" ... In Berlin, in Erkner, reifte Hauptmann als Dramatiker; 1889 erschien sein Drama Vor Sonnenaufgang; 1890 wurde es auf der Freien Bühne gegeben und entfesselte einen erbitterten Meinungskampf; eine fast unübersehbare Reihe von Werken schloß sich an. 1897 ließ Hauptmann für seine Gattin Marie Thienemann, von der er sich getrennt, auf der Hochuferstraße ein Gebäude im Burgenstil errichten (heute Hindenburgufer Nr. 84), das im Innern mit Sinnbildern aus der Versunkenen Glocke geschmückt ist, die gerade damals erschien. In dem Lustspiel Die Jungfern vom Bischofsberg 1907 gab Hauptmann ein dichterisch verklärtes Bild seiner Jugendtage in Hohenhaus und der Lößnitz.

Das Schauspiel

Als eine seiner ersten Maßnahmen verbot Seebach das Werfen von Lorbeerkränzen auf die Bühne, zog aber auf den Widerspruch von Theaterenthusiasten die Verordnung zunächst

wieder zurück; weiter schaffte er die Zwischenaktsmusik im Schauspiel ab, die nur Geld kostete und gänzlich veraltet war (man spielte z. B. die Ouvertüre zu Bruchs Lorelei vor Ibsens Rosmersholm); er bestimmte ferner die abonnementsfreien Donnerstage als Premierentage für das Schauspiel; er ersetzte die altmodischen Theaterbillette aus dicker Pappe, die man beim Logenschließer abgab, durch kleine, den Fahrkarten der Eisenbahn ähnliche Billette, und das Wichtigste: seit 1895 wurde das Albertheater in Neustadt der alleinige Schauplatz für das gesprochene Drama.

Kleinleben auf der Bühne

Pompös gemalte Vorhänge mit Falten und goldenen Schnüren umrahmten von alters her die Bühnenöffnung in Schauspiel und Oper; die Laubbögen der Soffitten verdeckten in Landschaftsbildern den Himmel; ein Garten sah mit seinen dicht verschlungenen Bäumen wie ein undurchdringlicher Urwald aus; da man daran gewöhnt war, fiel es nicht auf; für Gesellschaftsstücke hatte man keine wirklich gute Saloneinrichtung auf der Hofbühne; Freytags Journalisten, die in den fünfziger Jahren spielen, gab man im Kostüm von 1897; im klassischen Stück stellte man papperne statt plastischer Figuren auf usw. Doch die Verhältnisse änderten sich; die Technik drang vor; 1896 wurde das elektrische Licht eingeführt; Hugo Bähr (einer der bedeutendsten Elektrotechniker der Zeit) schuf die Einrichtung; die Bühne wurde nach dem Dreifarbensystem mit 1200 Lampen beleuchtet; die überlangen Pausen wurden gekürzt, die Verwandlungen hinter einem senkrecht niedergehenden schwarzen Vorhang ausgeführt. Doch anfangs hatte man Mühe, an den abonnementsfreien Donnerstagen des Schauspiels ein Premierenpublikum zusammenzubringen; Adolf Stern, Leonhard Lier, Ludwig Hartmann, Wolfgang Kirchbach, Karl Reuschel, Paul Hermann Hartwig, Felix Zimmermann u. a. halfen durch Theaterbesprechungen in den Zeitungen ein literarisches Publikum schaffen (die Theatergeschichtsschreiber vergessen meist den Einfluß der Zeitungen zu erwähnen).

Wandel im Geschmack

Der Geschmack änderte sich; die akademischen Epigonenstücke versagten; nur Körners Zriny blieb aus alter Anhänglichkeit noch lange erhalten; die früheren Feuilletonstücke fanden keinen Beifall mehr; nicht Seebach hat diese Stücke verdrängt, sondern die Zeit verdrängte sie. Im allgemeinen wendete man sich einer freieren Richtung zu, doch blieb Dresden dem klassischen Drama treu und vom Realismus wollte man nichts wissen. Nichts bezeichnender als die Worte, die die Dresdner Zeitung 1894 schrieb: „Es gibt offene Städte und befestigte Städte; offene Städte sind bald besetzt; befestigte Städte haben dem feindlichen Andringen standzuhalten; Dresden ist eine Hochburg des Idealismus; sich gegen den kunstfeindlichen Realismus zu wehren, ist Dresdens Mission." Schiller-, Goethe-, Molière-, Shakespeare-Zyklen schlossen gewöhnlich im Sommer die Spielzeiten; mit Schiller verdiente Dresden, wie Seebach rühmte, das meiste Geld; von 1902 bis 1903 umfaßte das klassische Repertoire des Schauspiels 40 Werke an 79 Abenden und 13 Nachmittagen.

Die Entdeckung der Nachklassiker

Mochte die Zeit auch Dichter von Bedeutung nicht hervorbringen, so ergoß sich doch die Dichtung der Nachklassiker (Kleist, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig) wie ein Strom

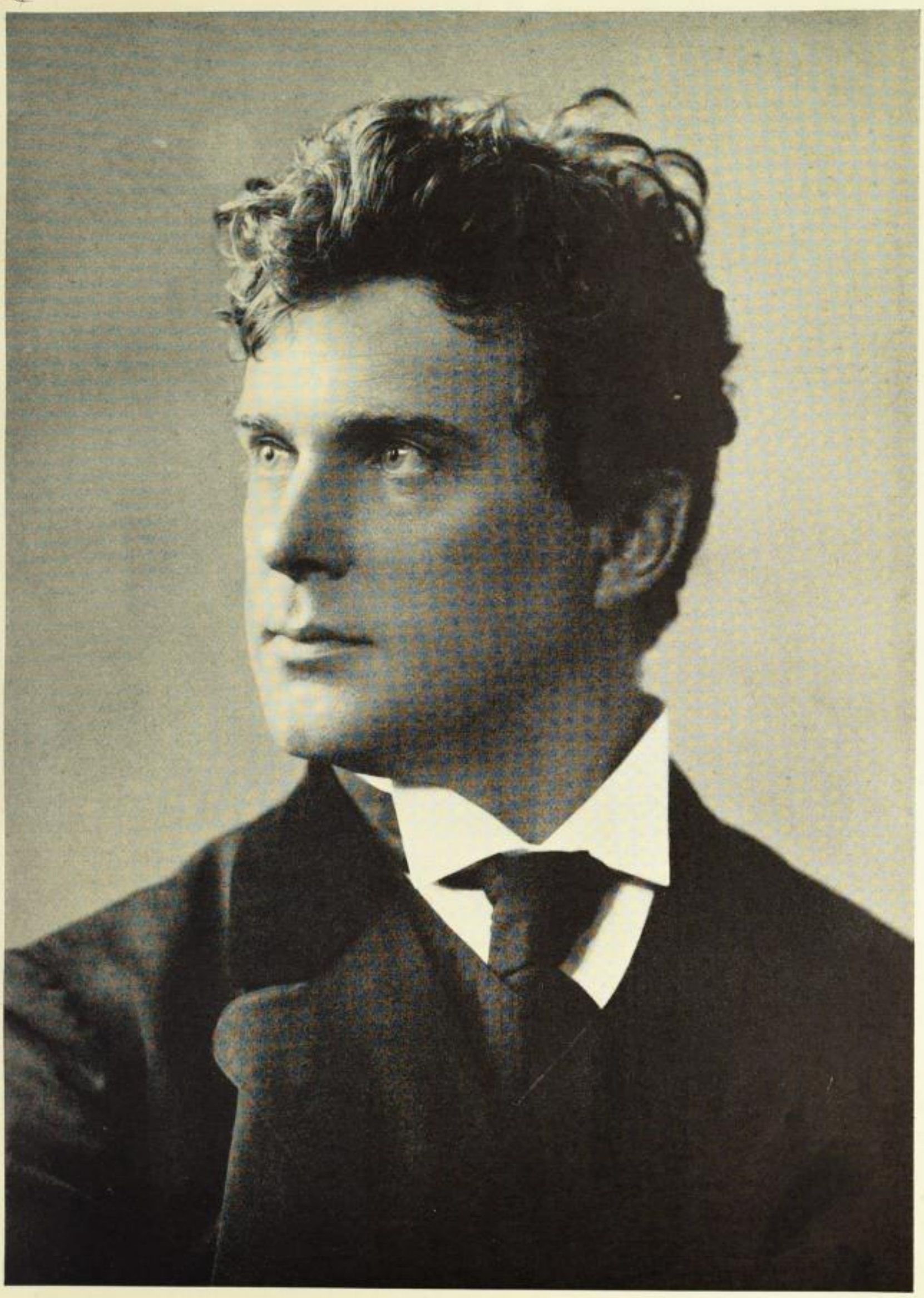
über die Bühne. Eine solche Zeit der Entdeckung edelster Werke, die man bisher nicht recht erkannt hatte, ist nicht wieder gekommen; ein heller Glanz liegt um die Jahrzehnte vor und nach 1900; ein Geschenk des Himmels waren diese Werke, die den Spielplan erweiterten und die Darsteller vor neue, ungeahnt große Aufgaben stellten. Nicht von selber kam die Erleuchtung; eine ganze Generation von Literarhistorikern, Stern in Dresden, Bartels in Weimar u. a. hatten mitgewirkt. 1889 wurde in Wien Hebbels Gyges mit mächtigem Beifall im Burgtheater gegeben; die Renaissance für Hebbel begann; 1893 brachte Prag den ersten vollständigen Hebbel-Zyklus, 1895 wurde Christine Hebbel, die greise Witwe des Dichters, in Berlin mit höchsten Ehren empfangen; Dresden setzte 1899 mit einer Reihe von wundervollen Aufführungen Hebbelscher Werke ein (Gyges, Maria Magdalene, Herodes, Agnes Bernauer, Genoveva); von Grillparzer kamen Jüdin von Toledo, Libussa, König Ottokar; von Kleist Amphitryon, Schroffensteiner, Robert Guiskard, Penthesilea; von Otto Ludwig, dessen Tochter Cordelia in Dresden das Andenken ihres Vaters mit rührender Treue hütete, erschienen Torgauer Heide und andere Werke.

Das veränderte Repertoire

Dazu kamen die Werke der stammverwandten skandinavischen Dichter. Ibsen stand voran. Mag die Entwicklung auch über ihn weggeschritten sein, die aufrüttelnde Bedeutung seiner Werke für die Zeit darf man nicht verkennen (Stützen der Gesellschaft, Volksfeind, Rosmersholm, Nora, John Gabriel Borkman, Wenn wir Toten erwachen, Baumeister Solneß, Brand). Zu Ibsen gesellte sich Björnson; 1901 erschien sein großes Doppeldrama Über unsre Kraft und wühlte die Gemüter auf. Bisher war das Residenztheater die Stätte gewesen, wo die neueren Stücke zuerst erschienen; seit das Hoftheater zahlreiche Erstaufführungen moderner Werke brachte, verlor das Residenztheater seine literarische Bedeutung; nur als Gastspieltheater (Matkowsky, Schweighofer, Jenny Groß, Agnes Sorma, Kainz) behielt es Geltung.

Von neueren Talenten deutschen Ursprungs kam 1895 Hermann Sudermann mit dem Glück im Winkel zuerst auf die Bühne, doch verschwand er verhältnismäßig bald. Gerhart Hauptmanns erste naturalistische Stücke wurden mit Recht gemieden; erst mit den abgeklärteren Werken begann man sich zu befreunden; 1897 erschien zuerst die Versunkene Glocke; vom Einsamen Menschen an folgten sich seine Dramen. Anzengruber hatte man lange mit Gleichgültigkeit angesehen; 1897 wurde der G'wissenswurm gegeben; 1898 der Meineidbauer, 1900 das Vierte Gebot. Weiter und weiter schritt die Zeit; zahlreiche junge Dichter deutschen Geblüts kamen auf die Bühne: Friedrich Lienhard, Max Halbe, Carl Hauptmann (Gerharts Bruder), Eberhard König, Wilhelm von Polenz, Paul Ernst, Geucke, Harlan, Schmidtbonn, Karl Schönherr. Otto Erler, ein in Gera in Thüringen geborener Dichter, der in Dresden seine Wirkungsstätte gefunden, wurde mit Zar Peter als starkes Talent deutscher Art entdeckt und lebte viele Jahre hier, ehe er nach Weimar übersiedelte.

Doch nur mit literarischen Stücken kann kein Theater der Welt bestehen; Unterhaltungsstücke überwogen natürlich: Renaissance, Goldene Eva, Jugend von heute, Flachsmann als Erzieher, Traumulus, Stella und Antonie, Zweimal zwei ist Fünf, Das Konzert, Wienerinnen, Am Teetisch u. a. Auch Versager kamen natürlich vor, doch „Schund", wie er vielfach anderwärts gegeben wurde, war im Dresdner Schauspielhaus nicht zu finden. Ausländer erschienen genug, ja übergenug; Bernard Shaw kam mit Candida 1903 auf die Bühne; doch



Nach einer Photographie im Stadtmuseum Dresden

E. Raupp, Porträt Paul Wiecke

Nach einem Ölgemälde im Staatstheater Dresden

R. Sterl, Porträt Graf Nikolaus v. Seebach

erst mit Pygmalion, Arzt am Scheidewege, drang er durch; in ihrer schillernden Vergänglichkeit wurden diese Werke weit überschätzt. Oskar Wilde, von Zeiß sehr gefördert, wurde viel gegeben (Idealer Gatte, Ernst, Frau ohne Bedeutung u. a.); Wildes Stücke enthielten gute Rollen, auf die Dauer aber behaupteten sie sich nicht; wie Bilder aus einem vergangenen Modejournal erscheinen sie uns heute.

Bühnenbild

Neben der Erneuerung des Repertoires trat eine Erneuerung des Bühnenbildes ein. Im allgemeinen ging in Seebachs erster Zeit die Entwicklung aufs Literarische, in Seebachs späterer Zeit auch auf Erfassung des malerischen Bildes. Der Anstoß kam von außen; Gordon Craig, Appia, Fortuny u. a. waren die großen Anreger; seit der Barockzeit hatte es keine so rasche Entwicklung des Bühnenbildes und der Bühnentechnik gegeben wie jetzt. Die häßliche Umrahmung des Bühnenbildes mit gemalten Vorhängen fiel weg, die Bühne wurde durch rechtwinkelige Versatzstücke umrahmt; das Szenenbild reinigte und vereinfachte sich; die moderne Innenkunst drang 1906 in die Gestaltung der Zimmerdekorationen; die von Laube so gehaßte Tapeziererinszenierung mit ihren Vorhängen, Portieren, Makartbuketts verschwand; für Landschaftsdekorationen wurde der Kuppelhorizont als großer Fortschritt erkannt; durch Benutzung von farbigen Schleiern, durch die das Licht fiel, lernte man, wie Fortuny gelehrt, auf der Szene mit Licht „malen". 1903 wurde Leonhard Fanto als Kostümzeichner an die Spitze des Trachtenwesens gestellt; historisch richtige Kostüme fügten sich dem Bild künstlerisch ein; eine Zahl, die viel sagt: über einhunderttausend verschiedene Trachten wurden seither unter Fanto, der aus Wien den Geist des neuen Bühnenbildes mitgebracht hatte, geschaffen. 1909 machte der Architekt Fritz Schumacher mit der Inszenierung von Hamlet durch Verwendung von Vorhängen und verstellbaren Dekorationsstücken einen interessanten Versuch; 1909 ging der Hoftheatermaler Rieck ab, der sich der neueren Malerei nicht mehr anbequemen konnte; Otto Altenkirch, fürs Landschaftliche besonders begabt, ein Schüler Eugen Brachts, wurde sein Nachfolger; Adolf Linnebach wurde Inspektor, dann technischer Direktor des Schauspielhauses, einer der hervorragendsten Bühnentechniker der Zeit; 1913 schuf er die Bühne des neuen Schauspielhauses, für die Zeit eine Meisterleistung; ein fester Kuppelhorizont auf der Bühne wurde geschaffen und nach dem System von Fortuny-Linnebach indirekt beleuchtet; ein völliger Umschwung in Beleuchtungs-, Maschinen- und Dekorationswesen vollzog sich.

1902 wurden die ersten Volksvorstellungen in Dresden eingerichtet; Seebach hatte anfangs widerstrebt; Wilhelm von Polenz, sein Freund, stimmte ihn um, und da der Versuch durchschlug und allgemeine Zustimmung fand, war Seebach bald dafür eingenommen; in der Spielzeit 1902—03 besuchten 11293 Personen auf Plätzen von 20 Pfennig bis 1,25 Mark die Volksvorstellungen; eine ganz andere Schicht von Besuchern kam in das Schauspielhaus; die höchste und letzte Bestimmung des Theaters, die schon Wagner erkannt hatte: dem Volk ein Erzieher zu sein, der gesamten Nation die Pforten des Theaters zu erschließen, begann sich durchzusetzen; ein Fortschritt — doch nicht mehr als 10 bis 15 Volksvorstellungen fanden damals im Jahr statt. Im allgemeinen war die Kunst ein Privileg der Besitzenden.

Drei Dramaturgen

Die Dramaturgen hatten wohl praktischen Anteil am Aufstieg des Theaters, intellektuelle Urheber waren sie nicht. Der älteste von ihnen, Franz Koppel-Ellfeld, trat als Nachfolger des Dramaturgen Julius Pabst 1890 an. Er war mehr Theaterbürobeamter als Dramaturg, dem alten Theodor Hell wesensverwandt; nicht tief; als Schriftsteller ein Plaudertalent. Als Intendanzrat führte er Seebach in die Geschäfte ein; neue Impulse gab er dem Theaterleben nicht. 1896 schied er aus; wegen einer Unvorsichtigkeit bei Benutzung einer fremden Erzählung wurde er pensioniert; tief schmerzte ihn dieser Abgang; nie hat er ihn überwunden; 81 jährig starb er.

Ernsthafter war sein Nachfolger Wolfgang Alexander Meyer-Waldeck; er war Erzieher eines badischen Prinzen in Karlsruhe gewesen, hatte sich am Berliner Theater umgetan und war 1896 nach Dresden gekommen. Ein Dramaturg war auch er nicht; poetisches Ingenium war ihm versagt; er war weltkundig, aber eitel; in erster Linie war er Geschäftsmann und Theaterpolitiker; das kaufmännische Talent überwog bei ihm das künstlerische; seine Prologe standen noch unter denen seines Vorgängers. Doch drang er tiefer in die Geschäfte ein; jahrelang war er Seebachs rechte Hand; er war erfolgreich in der Personalpolitik, glücklich in der Ausgestaltung des Spielplans. Er erkannte, daß man von den Unterhaltungs- und Feuilletonstücken abgehen und moderne Stücke aufführen müsse. Hauptmanns Versunkene Glocke inszenierte er selbst. So erwarb er sich, ohne von den künstlerischen Dingen tiefer berührt zu werden, um das Theater manche Verdienste. Rasch stieg er auf; 1898 wurde er Hofrat, 1904 Geheimer Hofrat; 1909 schied er freiwillig aus, um das Geschäft seines Schwiegervaters in Ägypten weiter zu führen. Doch der Sohn, dem zuliebe er das Geschäft übernommen hatte, starb; während des Weltkriegs kehrte Meyer-Waldeck zurück; der Verteidiger von Kiautschou gegen die Japaner war sein Bruder. 1917 wurde Meyer-Waldeck am Leipziger Stadttheater Martersteigs Nachfolger und Generalintendant; doch den Verhältnissen nach den Novemberunruhen war er nicht gewachsen; 1918 ging er ab, lebte als Privatmann in der Schweiz; in Dresden hatte er auf Pensionierung verzichtet; 1930 starb er.

Eine andere Natur war Karl Zeiß. 1871 war er in Meiningen geboren; der Vater war Finanzrat, die Mutter französischer Herkunft. In seiner Vaterstadt erlebte er die Spätzeit der Meininger; die Vorliebe für das Theater sog er ein; Ludwig Wüllner war der große Stern des Meininger Theaters; in Leipzig studierte Zeiß neuere Philologie; in Dresden wurde er Gymnasiallehrer; über Hebbel und Otto Ludwig veröffentlichte er kleine Studien. 1901 erwartete ihn eines Tages Meyer-Waldeck an der Tür der Drei-Königs-Schule und fragte ihn, ob er Hilfsarbeiter in der Generaldirektion werden wollte. Ans Theater zu kommen, hatte sich Zeiß immer gewünscht; mit Freuden willigte er ein. Einen Konkurrenten sich heranzuziehen, war kaum die Absicht Meyer-Waldecks, er wollte einen gefügigen Hilfsarbeiter; doch die Entwicklung lief anders. Zunächst war Zeiß ein Neuling im Theaterwesen; doch mit den Jahren wuchs er in die Geschäfte; 1904 wurde er angestellt, bald danach zum Dramaturgen ernannt; mit Hedwig Gasny vom Schauspielhaus schloß er die Ehe; sie schied auf Seebachs Anordnung von der Bühne; klug und einsichtig stand sie dem Gatten zur Seite; 1907 wurde Zeiß Hofrat. Graf Seebachs ragende Gestalt zwischen den kleinen Figuren von Meyer-Waldeck und Zeiß schien die typische Verkörperung des Dresdner Theaters zu sein. 1909 ging Meyer-Waldeck ab; die Bahn für weiteren Aufstieg war für Zeiß eröffnet.

Gern stellte Zeiß die Entwicklung so dar, als habe er dem Dresdner Schauspiel die Wendung zum modernen Drama gegeben; das ist Legende; lange vor ihm war das geschehen. Doch klarer, konzentrierter, zielbewußter wurde unter ihm die Theaterleitung.

Zusammenfassend muß man über Zeiß sagen: Höhenflug war ihm versagt; seine literarischen Leistungen, seine dreibändige Hebbelausgabe und anderes waren kaum mittelmäßig, seine Theaterbearbeitungen unbedeutend. Doch durch die Verbindung literarischer, diplomatischer und verwaltungstechnischer Eigenschaften wurde er Dresdens erfolgreichster Dramaturg. Stetigkeit herrschte unter ihm im Theaterbetrieb; klug verband er modernes und klassisches Repertoire; „gepflegtes Theater" zu schaffen, war sein Bestreben. Menschenbehandlung und Anpassungsfähigkeit zeichneten ihn aus; er war ehrgeiziger und härter als Meyer; durch burschikoses Wesen aber wußte er diese Eigenschaften zu verhüllen. Er regierte still; ein Meister war er in der Benutzung der Presse, zumal der liberalen; jeden Erfolg wußte er durch die Presse zu verbreiten; mit den zeitgenössischen Dichtern gewann er nahe Fühlung. Sehr verdient machte er sich um die Errichtung eines neuen Schauspielhauses in Dresden. 1912 wurde er Geheimer Hofrat, 1913 künstlerischer Leiter des Schauspielhauses.

Berufungen kamen aus Mannheim und Hamburg; doch Zeiß lehnte ab; stets unter Gewinnung von Vorteilen; mit Dresden schien er verwachsen; 1916 sollte er Generalintendant in Frankfurt am Main werden; gegen weitere Zugeständnisse wäre er in Dresden geblieben, doch das Hausministerium erfüllte seine Wünsche nicht. So ging er als Generalintendant nach Frankfurt; hier hatte er zwei Theater unter sich; auch in Frankfurt war er erfolgreich, doch schon unter schwierigeren Verhältnissen. Auf Frankfurt folgte München; vier Theater standen jetzt unter seiner Leitung; der Umkreis der Pflichten wurde größer, die Last drückender. Erfolge großen Stils waren ihm in München nicht beschieden; im stillen sehnte er sich weg; wie Dingelstedt, an den er freilich nicht entfernt heranreichte, schien er zu weiterem Aufstieg berufen; die Generalintendanz in Wien oder in Dresden schien ihm zu winken. Zur Feier von Seebachs 70. Geburtstag (9. Februar 1924) in Hotel Bellevue in Dresden wurde Zeiß erwartet; in diesen Tagen, auf der Höhe des Lebens, traf ihn im Nationaltheater in München der Schlag; wenige Tage danach starb er im Alter von 53 Jahren. Im Wandelgang des Schauspielhauses in Dresden steht die Marmorbüste, die Wrba von ihm geschaffen; ein kühles, glattes Werk; um die hochgewölbte Stirn scheint noch ein Hauch des Erfolgs zu schweben ...

Bilder und Silhouetten aus dem Schauspiel

An die Dramaturgen, die das Schicksal des Schauspiels bestimmen, erinnert sich wohl noch mancher; doch Schatten der Vergessenheit beginnen sich schon um die Gestalten der Künstler zu legen. „Das Kunstwerk des Schauspielers", sagt Iffland, „geht dahin wie das Lächeln über das Gesicht eines Menschen; darum rede der Freund und Bewunderer des seltenen Talents ein dankbares Wort von dem, was gewesen." In Liebe sei es versucht ...

Wiene

Des Charakterspielers gedenken wir zuerst, der die Entwicklung des Schauspiels fördern half: Carl Wiene. 1889 trat er an; als erster bahnte er Ibsen den Weg. Wiene war einer der wenigen Charakterspieler, die Herz und Empfindung mit Schärfe der Charakteristik

verbanden (Konsul Bernick, Volksfeind, Rosmer, Borkman, Kollege Crampton u. a.). Auch im klassischen Drama war er tätig, doch weniger erfolgreich; für Macbeth fehlte ihm die heroische Erscheinung. Auch Schäden wurden allmählich bemerkbar; sein Gedächtnis wurde brüchig; doch so oft er sich auch versprach, den Geist einer Rolle traf er immer. Machte ihn jemand auf sein häufiges Versprechen aufmerksam, so pflegte er zu sagen: „Gott sieht ins Herz, nicht aufs Maul." Doch im Lauf der Zeit wurden seine Mängel fühlbarer; ein Niedergang war nicht zu verkennen. 1907 erneuerte man den Vertrag mit ihm nicht mehr. 61 jährig, wurde er hinfällig; 18 Jahre hatte er in Dresden gewirkt. Eine neue Stellung nahm er nicht mehr an, trug sich mit hochfliegenden Plänen, wollte in Dresden ein Privattheater leiten, doch vergebens; 1913 starb er in einem Sanatorium in Berlin; schon sein Name ist heute fast verschollen.

Charlotte Basté

Eine der anmutigsten Erscheinungen, die das Schauspielhaus besaß, war Charlotte Basté. 1886 kam sie nach Dresden, im Glanz ihrer Jugend trat sie auf (Cyprienne, Nora, später Salome, Rautendelein). Tragische Rollen ihr zu geben, war verfehlt; doch die schönen mondänen Frauen, die jungen Witwen, die mit dem Herzen der Männer spielen, gelangen ihr wunderbar. In die Tiefe ging ihre Kunst nicht; einem feingetönten Pastellbild in goldenem Rahmen, wie sie in den Salons hingen, glich ihre Erscheinung; anmutig fließende Linien waren ihr eigen; lockender Glanz, Luxus, Eleganz mußten um sie sein; im ernsten Stück war sie oft sentimental. Leicht und mühelos schien ihr Spiel zu sein und war doch das Ergebnis ernster Arbeit und feinster Berechnung. Doch nicht in einer Gestalt läßt sich das Leben erhalten; seltner und seltner wurden die jugendlichen Rollen, die ihr lagen; Rollen, die sie älter erscheinen ließen, ging sie aus dem Wege. 1912 schied sie von der Bühne; mit Franz Wallner, dem Schriftsteller, war sie vermählt; die Zeit, die sie mit Leben erfüllt hatte, war dahin.

Clara Salbach

1889 trat sie ins Ensemble. 1861 war sie in Berlin geboren, die Tochter eines Gärtners; deutsch war ihr ganzes Wesen; in mädchenhafter Schönheit, in der Blüte ihrer Jugend kam sie nach Dresden; ihr Gretchen, in dem sie antrat, war eine Offenbarung; Maria Bayers schönste Zeit lebte wieder auf; als Luise Millerin, Amalia, Klärchen, Cordelia, Desdemona, Hero, Imogen war sie entzückend; als Thusnelda und junge Kriemhild war sie die Verkörperung des germanischen Ideals. Nicht durch Reflexion wirkte sie; instinktmäßig erfaßte sie ihre Rollen; sie war eine „Natur" in Goetheschem Sinne. Rechenschaft darüber, warum sie etwas tat, konnte sie nicht geben, doch mit unfehlbarer Sicherheit traf sie das Richtige. Auf die jugendlichen Mädchengestalten folgten reifere Gestalten (Sappho, Rhodope, Porzia, Prinzessin Eboli). Um 1902 war ihre Frühzeit abgeschlossen; Iphigenie, Adelheid, Medea, Orsina, Lady Milford fielen der Salbach zu. Hier war die Grenze ihrer Kunst: Iphigenie erfüllte sie; Mariamne nicht; Leidenschaft lag ihr nicht, nur die Herzenswärme der Salbach trat siegend hervor. 1912 kamen Mütterrollen (Fürstin Isabella, Elisabeth in Götz); das Talent der Salbach erstrahlte von neuem. So schritt sie durch den Wechsel der Zeit; sanfter Glanz, gesättigte Schönheit, Abendsonnenschein lag um die älteren Gestalten; in dunklerem Laub lächelten die herbstlichen Früchte. Es wandelt sich die Zeit; es wandelt sich der Mensch; doch unverändert blieb ihr die Jugend des Herzens. Als Sprecherin hörte man die

Salbach in kleineren Rollen; klar tönte das Organ der Salbach im Ensemble. 1932 schied sie von der Bühne; 43 Jahre hatte sie Dresden gehört; schöne Wahrhaftigkeit lag um ihr Schaffen, Dankbarkeit weckte es und unendliche Sehnsucht ...

Paul Wiecke

Die „grünen Pfade der Erinnerung" wandeln wir weiter; auf Paul Wiecke trifft unser Blick. 1862 war er geboren; auf der Landesschule Pforta, weltfremd und weltfern, erwarb er sich klassische Bildung; bei einer Schulaufführung gab er Sophokles' Antigone in griechischer Sprache, seine erste Rolle. In München studierte er einige Semester; in Weimar ging er zum Theater. In Weimar erfüllte ihn die Weihe des Ortes; hier entwickelte sich Wiecke, hier wurde er in der Rolle des Eros in Antonius und Kleopatra als Darsteller entdeckt; hier durchdrang er den Weimarschen Stil mit der frischen Natürlichkeit, die ihm eigen; hier war seine glücklichste Zeit; letzter Glanz der nachklassischen Zeit lag um Weimar und sein Theater. Als Ferdinand in Kabale und Liebe sah ihn Seebach und engagierte ihn nach Dresden. Hier trat er 1895 an. Über Don Carlos, Max Piccolomini, Homburg, Tasso ging die Entwicklung zu Hamlet, Kandaules, Herodes, Richard II., Faust. Zügellose Leidenschaft darzustellen, war ihm versagt; das Gefühlsmäßige durchdrang er mit dem Gedankenhaften. Er war einer der wenigen Darsteller, die „geistiges Erdreich" besitzen, die aus der Tiefe des Inneren schöpfen und darum nicht bloß Episodenspieler waren; von Literatur und Geisteswissenschaft, von Nietzsche, Hölderlin und den Modernen kamen ihm Einflüsse; als Empörer, als Ankläger, als Darsteller schwärmerischer Gedankenhelden fühlte er sich am wohlsten; er brauchte den Schwung des großen Gefühls, den Fittich des siegreich vordringenden Wortes. Kaiser Julian, Brand, Peer Gynt, Ibsens Gedankenhelden, spielte er als einziger alle drei. (Julian und Peer Gynt allerdings nicht in Dresden.) So durchtränkt er auch war von geistigen Elementen, nie schuf er aus dem bloßen Intellekt; er war ein Schauspieler des Herzens und der Phantasie; er war ein Ich-Schauspieler, kein Verwandlungsschauspieler; ein Meister der lyrischen Rezitation. 1914 vermählte er sich mit Irma Tervani von der Oper; an der Grenze, wo die älteren Heldenrollen beginnen, machte Wiecke halt; Tell, Egmont, Wallenstein spielte er nicht; den Weg ins eigentliche Charakterfach fand er nicht; doch die Gunst des Schicksals eröffnete ihm 1918 den Weg zur Regie; 1920 wurde er Direktor des Schauspielhauses. Aus einer Einzelerscheinung wuchs Wiecke zum Träger der großen Tradition Dresdens. Ein Entdecker neuer Welten, ein Führer zu Neuem war er nicht; doch er war ein Künstler, an dem man die Entwicklung des Schauspiels maß. So stand Wiecke zwischen zwei Zeitaltern; 1928 schied er aus; wurde Direktor eines Privattheaters in Dresden, ging dann nach Berlin; stiller und stiller wurde es um ihn; 1936 starb Irma Tervani; 1937 erlebte er den 75. Geburtstag; Paul Wiecke vergaß Dresden nicht, doch auch Dresden vergaß Paul Wiecke nicht ...

Silhouetten

Nur einzelner Künstler aus der Fülle der Erscheinungen, die die Bühne mit Leben erfüllten, sei gedacht. Als jugendlicher Liebhaber wurde Richard Franz gefeiert, ein Östreicher von Geburt, jung und sonnig, glänzend begabt, doch undisziplinierte. Als tragische Liebhaberin trat Alice Politz neben Clara Salbach hervor; feine Anmut, poetische Erscheinung, vornehmer Stil waren ihr eigen. Als Bonvivant schien eine Zeitlang Albert Paul

unersetzlich zu sein; sein Abgang rief einen Theaterskandal hervor; doch bald drängte ihn Ludwig Stahl zurück, ein Darsteller von klarem Verstand, weltmännisch, kühl und wendig. In Frische erhielt sich Adolf Müller; von Onkel Bräsig bis Menenius reichte sein Gebiet; gegen 8000mal trat er in Dresden auf; mit köstlichen niederländischen Bildern oder mit Menzelscher Griffelkunst war seine Darstellung zu vergleichen. Adolf Winds gab Heldenväter etwas trocken, Holthaus Charakterrollen; Hugo Waldeck (Herr von Vitzthum) erste Helden; Karl Blankenstein alternierte mit ihm in Heldenrollen.

Ein Einzelgänger war Willy Froböse; eine merkwürdige Erscheinung; scharf naturalistisch war seine Art; in das weiche harmonische Gesamtspiel Dresdens paßte er nicht; doch Paul Schlenther sagt mit Recht (von einem ganz anderen Darsteller): „Es sind nicht immer die schlechtesten Weine, bei denen der erste Schluck Befremden erweckt." An Bassermann schien er manchmal zu erinnern; in großen Rollen Froböses war meist ein Bruch. Ihn in Dresden zu erziehen, verstand man nicht; 1910 ging er nach Berlin ans Lessingtheater; 1912 erschoß er sich, ein Achtundvierzigjähriger, in seelischer Depression.

Doch neues Leben quoll unaufhörlich empor; Otto Gebühr war als Naturbursche und schüchterner Liebhaber voll Frische und Ursprünglichkeit, ein köstlicher Gewinn für das Ensemble; Alexander Wierth kam 1904 als Liebhaberdarsteller hierher; reizend und gefällig war seine Art, doch war er nicht mit der Flocke des Feuers getauft, das dem tragischen Liebhaber eigen sein muß; als Darsteller von Bonvivantrollen kam Wierth später zur Höhe. Julie Serda war in volkstümlich-herben Rollen, namentlich in Anzengruberschen Stücken, voll Leben, Hedwig Gasny als jugendliche Naive voll Munterkeit; Maximus René gab Bonvivantrollen etwas dumpf, doch charakteristisch. Als Regisseure des Schauspiels wirkten in den Jahren von 1892 bis 1920 Lobe, Richelsen, Erdmann, Stahl, Hanns Fischer und andere. Henriette Wolff gab weibliche Charakterrollen, doch starb sie vor der Zeit; Maximiliane Bleibtreu, eine Östreicherin, wurde ihre Nachfolgerin; als komische Alte im klassischen Stück, als Dialektschauspielerin, als Darstellerin im modernen Drama war sie eine belebende Kraft. Auf der Höhe der Entwicklung ergriff sie eine tückische Krankheit; im Alter von 53 Jahren starb sie 1923. Von zierlichen, knabenhaft spröden Liebhaberinnen erhob sich Alice Verden zu größeren Aufgaben; als einzige wuchs sie auch zu manchen tragischen Rollen auf; sie besaß Grazie der Linie und Harmonie der Kontur, verstand das Kostüm zu tragen wie wenige; im Konversationsstück war sie am bedeutendsten; Intelligenz und feines Stilgefühl waren ihr eigen. Ein Darsteller fein-komischer Charakterrollen war Hanns Fischer, ein geborener Dresdner; 1904 kam er hierher; ein Talent von großer Flüssigkeit, einfühlsam, technisch vollendet, ein Menschengestalter von reicher Begabung, in allen Sätteln gerecht; sehr beweglich; nicht so ursprünglich und zündend wie Räder, doch feiner und subtiler als dieser; er wurde Regisseur und Oberregisseur; vermählt war er mit Lotte Klein.

Um das Heroinenfach, das die Ulrich souverän beherrscht hatte, ging lange der Streit: Anna Pospischil, Gertrud Richard, Terka Czillag, Lucie Lissl, Teresina Oster, Melitta Leithner u. a. kamen und gingen; doch vorbei war für immer die Zeit der großen Heroinen; nach Heroinen zu suchen, wie sie früher die Bühne beherrscht hatten, war vergeblich. ... Adele Doré, die Gattin des Rezitators Emil Milan, versuchte sich 1917 mit Glück im Fach der älteren Mütter, doch starb sie schon 1918. Hans Wahlberg, Walter Iltz, Theodor Becker, Maria Fein, Auguste Diacono, Huff, Höhner, Paulsen, Gunz, Farecht, Ida Bardou-Müller, Luise Firle: welch ein Reichtum, welch ein Flor!

Die Pfade der Erinnerung wandeln wir weiter ... Am 6. Juli 1913 schloß das Albert-theater in Neustadt, das 40 Jahre dem Schauspiel gedient hatte, seine Pforten; die alten, schmucklosen weißen Theaterzettel verschwanden und Programmhefte kamen an ihre Stelle; am 13. September 1913 wurde das neue Schauspielhaus von Lossow und Kühne auf der Ostra-Allee eröffnet. Wir kennen es; wir brauchen es nicht zu beschreiben. Eine glänzende Versammlung von Bühnenleitern und Theaterleuten wohnte der Eröffnung bei; man ging durch das Haus; wundervoll war der Blick, den man vom Halbrund des Foyers im 1. Rang auf die Dächer des Zwingers, die Türme und das Stadtbild genoß; noch heut eins der schönsten Bilder von Dresden. Ein Ereignis war die Eröffnung; gewiß, ein Abschnitt in der Theater-geschichte Dresdens nicht. Etwas Unpersönliches sprach aus dem Bau; die Herzen eroberte sich das Schauspielhaus nicht; wenn wir mit einem Wort es sagen wollen: es fehlte das Dresdnerische ...

In den Darstellern blühte vielgestaltig das Leben; voll Fröhlichkeit, Kraft und innerem Reichtum, fest und männlich auf sich beruhend, war Alfred Meyer; von komischen Rollen wie Piepenbrink reichte seine Kunst bis zu tragischen Gestalten wie Musikus Miller. In hohe Gefilde der Geistigkeit strebte Gertrud Treßnitz; von jugendlichen Liebhaberinnen wuchs sie zu geistverklärten tragischen Heldinnen; Hebbelsche Gestalten lagen ihrem Intellektualismus besonders; zu reicher Entwicklung wäre sie berufen gewesen, doch nur auf zehn Jahre erstreckte sich ihre Tätigkeit; 1917 wurde ihr gekündigt, ein Verlust schmerzlichster Art. Eine moderne Schauspielerin, wie sie Dresden noch nicht gesehen, war Hermine Körner; 1909 trat sie an; geschmeidig, glänzend; Gestalten aller Art gelangen ihr; doch die Möglichkeiten, die in ihr lagen, kamen nicht zur Entfaltung; sie hätte Dresdens große Schauspielerin werden können; 1915 brach sie den Kontrakt; Theaterprozesse, die zum Ernst der Kriegsjahre wenig paßten, schlossen sich an; erst in Berlin erreichte sie die Höhe ihrer Entwicklung; in ihrer Tätigkeit als Direktorin des Dresdner Albertheaters war sie wenig erfolgreich, denn sie selbst brauchte einen Regisseur und Direktor, der sie leitete; als Gastspielerin im Albertheater kam sie zur Vollendung und zeigte, was Dresden an ihr verloren. Der übrigen, die in der Folge stärker hervortraten, gedenken wir später; hier sei nur einiger besonders gedacht.

Lothar Mehnert

Im Mittelpunkt des Ensembles stand Lothar Mehnert. Seine Jugendentwicklung war ohne besondere Erfolge; am Leipziger Schauspielhaus setzte er sich als Bonvivantspieler durch; 1905 kam er nach Dresden; hier nahm er die Wendung zum Charakterspieler, doch erst mit den Gestalten in den Wildeschen Salonstücken, als Hyazinth in Eulenbergs Belinde und anderen Rollen begann seine Siegeslaufbahn. In satirischen, ironisch-überlegenen Rollen war er am größten; breit ausladend war sein Darstellungsstil in klassischen Rollen; er war kein Episodenschauspieler, er beherrschte die Szene; sein König Philipp, sein Wallenstein, sein Präsident in Kabale und Liebe waren voll Wucht und Eindringlichkeit, reiften aber erst all-mählich; durch Konzentration des Willens kam er im Leben wie auf der Bühne zur Höhe; einsam, fast unzugänglich war er als Mensch; sein Haupt umgab ein Schatten; bittere Menschenverachtung war ihm in der letzten Zeit seines Lebens eigen; mit den Jahren ver-zehrte sich seine Kraft; er war wie eine Kerze, die an zwei Enden brennt. Schon lange vor seinem Ende war er vom Tod gezeichnet; 1919 wurde er Oberspielleiter und stellvertre-tender Direktor des Schauspielhauses; er stand auf dem Gipfel des Erfolgs; er wurde, was

seit den Tagen der Ulrich nicht wieder vorgekommen, lebenslänglich engagiert; eine Aussicht auf reiches Schaffen schien ihm beschieden zu sein. Doch das Schicksal wollte es anders; er erkrankte, erholte sich zwar, doch die Krankheiten kehrten zurück; zu neuem Schaffen kam er nicht; den Einundfünfzigjährigen raffte der Tod dahin. Im Wandelgang des Schauspielhauses steht, in Bronze gegossen, Lothar Mehnerts leise lächelnde Totenmaske.

1921 umnachtete sich auf der Bühne in einer Vorstellung des Hamlet, als er Hamlets Vater gab, der Geist von Wahlberg; 1923 starb die Bleibtreu, 1926 starb Wierth, im gleichen Jahr Mehnert; 1928 schied Wiecke, 1929 starb Alfred Meyer, der große Menschendarsteller. Eine glänzende Zeit ging zu Ende; die bisherigen Kräfte traten zurück; doch nicht für immer schwanden sie dahin; im Herzen derer, die sie gesehen, lebten sie fort:

„Was vergangen, kehrt nicht wieder;
Ging es aber leuchtend nieder,
Leuchtet's lange noch zurück."

Schuch und die Oper

In der Oper ging die Entwicklung weiter; 1907 hatte Schuch die Sechzig überschritten; sein Haar war ergraut; aber er war noch immer die Kraft, die die Oper bewegte. Unvergleichlich seine Frische und Vielseitigkeit: Kapellmeister, Chordirigent, Operndirektor, Regisseur, Organisator war er in einem. Hob er den Taktstock, so elektrisierte er die Kapelle; sein sprühendes Feuer, sein Temperament riß Ausführende und Zuschauer hin; jeder Nerv an ihm lebte, wenn er dirigierte; begeistert folgte ihm die Kapelle. Dabei war er von unbeugsamem Fleiß, unermüdlich in der Arbeit mit den Sängern; er war ein „Sängerkapellmeister", wie ihn die Oper brauchte. Probierte er, so war er von peinlichster Genauigkeit; er hatte als Dirigent Ohren wie ein Luchs; machte ein Kammermusiker nur den kleinsten Fehler, so erhielt er einen bösen Blick; wer ihn in der Probe hörte und sah, konnte ihn für kleinlich halten; stand das Äußere fest, so schaltete Schuch mit souveräner Freiheit; das Orchester sang unter ihm wie ein klingender Körper. Er war gewinnend und geschmeidig; unwiderstehlich liebenswürdig, wenn er wollte; ein östreichischer Kapellmeister, eine leichtlebige Künstlernatur; dabei ein Diplomat; bei heißblütigem Temperament klug und ehrgeizig; verbindlich, wenn er wollte, überströmend im Gefühl, doch wandelbar im Ausdruck des Gefühls; imperatorisch, wenn er an der Spitze der Kapelle stand.

Eine Bewegung ging durch das Haus, wenn er abends zum Dirigieren erschien. Auch im Alter bewahrte er seine schlanke, biegsame Gestalt; rasch schritt er durch das Orchester; elastisch bestieg er den Dirigentenplatz; mit den Konzertmeistern wechselte er einen Händedruck; ein beherrschender Blick über das Orchester; das Haus sank in Dunkel; er erhob den Dirigentenstab, ein merkwürdiger Taktschlag, allen vertraut, die Schuch kannten, ein Niederschlag des Taktstocks; die Musik begann ...

Schuch hatte einen „sprechenden Stab"; der Aufführung gab er Strom und Lebendigkeit, den Sängern suggerierte er seinen Willen; Musikalisches und Bühnenmäßiges beherrschte er gleichmäßig; aus Orchester, Chor, Solostimmen schuf er ein einziges Kunstwerk. Leicht und sprühend floß alles dahin; wie vom Moment schien alles geboren, und war doch das Ergebnis unendlicher Mühe. Aufs höchste gesteigert, verfeinert, war seine Kunst; doch nie war er ein Virtuos; nie tat er, als ob er eine Kapelle wie die Dresdner erst anfeuern müsse; nie schau-

spielerte er am Pult; nie setzte er sich in Szene; ein Stück Natur lebte in ihm; das Grazerische, das Steiermärkisch-Quellende hatte er sich bewahrt.

Eine opera buffa von ihm zu hören war ein Genuß; ihn dirigieren zu sehen, eine Freude. Jede Musik, so schien es, lebte in ihm: Mozart dirigierte er vollendet; die Werke der Klassiker erschloß er den Zuhörern; das Pathos Wagners beherrschte er; die Opern Mascagnis und Leoncavallos durchtränkte er mit dem Geist ihrer Schöpfer; mit Toska und Bohème von Puccini erwarb er Weltruhm; die Slawen Smetana und Dvořák offenbarten ihm ihr innerstes Wesen. Cellini von Berlioz, Falstaff von Verdi, Manon von Massenet, Samson und Dalila von Saint-Saëns stellte er vollendet hin; Kienzls Urvasi hob er aus der Taufe; Moloch von Schillings, Tiefland von d'Albert, Königskinder, Hänsel und Gretel von Humperdinck führte er auf; für alles, was Leben und Eigenart besaß, setzte er sich ein; Alexander Ritter, Rheinthaler, Götz, Reinecke, Cornelius, Draeseke, Reinhold Becker u. a. sahen ihre Werke in Dresden; so sprühend durchdrang er jedes Werk, daß alles, was er dirigierte, Erfolg hatte; nur zwei Komponisten, Pfitzner und Siegfried Wagner, erschienen merkwürdigerweise nicht ...

Als Dirigenten eines Bühnenwerks mußte man ihn sehen; als Konzertdirigent war er nicht erschöpfend. Die Begrenzung, die allem Irdischen eigen, war auch bei Schuch nicht zu verkennen. Zu Bach oder Beethoven hatte er kein inneres Verhältnis; er war Sinnenmusiker, Opernkapellmeister, Bühnenmusiker; die leichtflüssig dahinjagende, glühende, berauschende, die vulkanisch ausbrechende Musik war seine Stärke; das Tristanhafte, das Metaphysische lag ihm weniger; er bewältigte es wohl, doch nur durch Geschicklichkeit ...

Der Kapelle widmete er sorgfältigste Pflege; ihr galt seine zärtlichste Liebe. Für die Nachwelt werden die Namen der Kapellmitglieder fast nie oder nur ganz selten genannt; doch welche Fülle von echten Künstlernaturen hat die Dresdner Kapelle von jeher besessen! In Dankbarkeit sei ihrer hier gedacht. Erste Künstler standen Schuch zur Verfügung: Johann Lauterbach, Rappoldi, Petri, Bärtich für die Violine — Spitzner und Rokohl für die Bratsche — Grützmacher, Böckmann, Bürchl, Stenz, Wille, Schilling für das Cello — Starke und Keyl für den Kontrabaß — Wunderlich, Paul Bauer (der Gatte der Harfenistin Melanie Bauer-Ziech), Amans für die Flöte — Biehring für die Oboe — Ritter-Schmidt und Johannes König für Oboe und Englisch-Horn — Gabler, Hermann Lange, Artur Richter, später Karl Schütte für die Klarinette — Knochenhauer für das Fagott — Hübler und Adolf Lindner für das Waldhorn — Fricke („Der Trompeter von Säckingen"), Seifert und Richard Bruns für die Trompete — Gölfert, Arnold, Meisel und Konrad Bruns für die Posaune — Knauer für die Pauke — Gottschalk für die Harfe — Theo Bauer, der Violinist, der ein Vierteljahrhundert an der Spitze des Tonkünstlervereins stand — die Reihe der ersten Kräfte im Orchester ist unendlich, sie läßt sich nicht annähernd erschöpfen ...

Selten ging Schuch als Dirigent nach auswärts; die „schlampeten Orchester draußen" gefielen ihm nicht; Dresden widmete er seine ganze Kraft (es waren damals natürlich andere Verhältnisse als jetzt); erst in späterer Zeit war er häufiger auswärts tätig. In Bayreuth dirigierte er nicht; er war als Wagnerdirigent voll Feuer, doch die Bayreuther Weihe besaß er nicht; mit der Uhr in der Hand stellten eifrige Wagnerianer fest, daß ein Werk der Tetralogie in Dresden nicht so lange dauerte wie in Bayreuth. Cosima lud Schuch 1889 ein, in Bayreuth zu dirigieren; König Albert verweigerte ihm den Urlaub; meine Kapellmeister, sagte der König, brauchen sich nicht den Bayreuther Stempel zu holen.

Drei Perioden hat Schuch durchlebt: die erste, als er Wagners Spätwerke siegreich aufführte; die zweite, als er sich für Bungert einsetzte; die dritte, als er die Werke von Strauß auf die Bühne brachte. Bei Bungert war es ein Fehlschlag; bei Strauß ein Sieg.

In einem großen zyklischen Opernwerk, der Homerischen Welt, einer Tetralogie, wollte August Bungert das strahlende hellenische Gegenstück zu Wagners Ring des Nibelungen schaffen. Zwanzig Jahre hatte Bungert daran gearbeitet; acht Jahre wendete Schuch an die theatralische Erweckung. Doch nur das erste der Werke, Odysseus' Heimkehr, hatte Erfolg; das zweite Werk, Kirke, ließ nach; Nausikaa erlahmte und Odysseus' Tod erlebte nur zwei Aufführungen.

Um so heller strahlte der Erfolg von Richard Strauß. Der Sinfoniker Strauß war schon lange entdeckt; dem Dramatiker Strauß brach Schuch die Bahn. Auch Guntram, Straußens erste Oper, hatte Schuch aufführen wollen, nur der Weggang von Anthes hatte es verhindert. Aber die folgenden Werke: Feuersnot, Salome, Elektra, Rosenkavalier erlebten ihre Uraufführung unter Schuch. Um dies Wagnis zu begreifen, muß man die Urteile der Zeitgenossen kennen. Den sinfonischen Orchesterstil in Feuersnot erklärte man für die Oper als unmöglich; Schuch überwand die Schwierigkeiten. Salome galt den Zeitgenossen als eine Kühnheit ohnegleichen; Dresdens damals bedeutendster Musiker, Felix Draeseke, wendete sich heftig dagegen. Elektras ekstatische Musik war unerhört; Rosenkavalier war ein Triumph. Ein Dorado für Uraufführungen nannte Strauß die Dresdner Oper. „Schuch ist ein Wunder", schrieb er; „Schuch läßt mich erst mein Werk kennen, der ganze alte Opernkram ist wie weggewischt und auf einmal steht das musikalische Lustspiel da." Die Blicke der ganzen Welt waren auf Dresden und seine Oper gerichtet. Ehrungen über Ehrungen waren im Lauf der Zeit gekommen: 1889 war Schuch Generalmusikdirektor geworden, 1897 hatte er den erblichen östreichischen Adel erhalten, 1899 wurde er Geheimer Hofrat; nur das Ehrenbürgerrecht von Dresden und den Ehrendoktor erhielt er nicht, weil er in der Lößnitz wohnte ...

Robert Sterl hat Schuch oft gezeichnet und gemalt; so charakteristisch, so lebendig sind Sterls Bilder, daß Schuch auch Späteren, die ihn nicht kannten, vor Augen steht. Fern der Stadt, in der Lößnitz, hatte sich Schuch schon vor Jahren sein Heim geschaffen (Kötzschenbroda, Schuchstraße Nr. 11); Schuch und die Lößnitz wuchsen zusammen; Paul Bulß, Lorenzo Riese, Theodor Lobe, Eduard Decarli, Gerta Barby, Clara Salbach u. a. wohnten von Künstlern hier; ein Zug, der für Schuch eigens eingelegt war, der sogenannte Schuch-Zug, führte ihn am Morgen zur Probe.

In unermüdlicher Arbeit verstrichen die Jahre. Nicht in blinder Verehrung darf man Schuchs Direktion verherrlichen; auch Schuch hatte Schwächen; viele Nieten waren unter Schuchs Erstaufführungen; man hat sie vergessen und denkt ihrer nicht mehr; Zeiten der Ermattung kamen, in denen die Neueinstudierungen stockten. Im ganzen dirigierte Schuch in 42 Jahren 2984 Vorstellungen, darunter 117 Erstaufführungen und 51 Uraufführungen. Schuch stand auf der Höhe; Rivalen in Dresden besaß er nicht; Hagen und Kutzschbach, die Kapellmeister, waren tüchtig; Hermann Kutzschbach war ein gewandter Operndirigent, ein guter Organisator, doch stand er im Schatten Schuchs; Kurt Striegler, aus einer vielköpfigen Dresdner Musikerfamilie stammend — Vater und Bruder wirkten in der Kapelle — war zu jung, um hervorzutreten; Karl Pembaur, der Erzieher des Chors, wirkte an unsichtbarer Stelle. Überhorst, Mödlinger, Moris, Toller, Bacmeister, d'Arnals waren die Re-

gisseure. Auch Widerstände machten sich gegen Schuch geltend; 1911 und 1912 bestand in der Generaldirektion durch Lingner, der bei Seebach sehr einflußreich war, eine Zeitlang die Neigung, den alternden Schuch ziehen zu lassen; in Wien hätte man Schuch als Nachfolger Weingartners, in München als Nachfolger Mottls mit Freuden begrüßt. Doch Schuch und Dresden zu trennen, welch ein Gedanke! Zum Glück kam es nicht dazu.

Die Feier des 40jährigen Dirigentenjubiläums 1912 brachte Schuch die größten Ehrungen; das umgebaute Opernhaus, mit einem Aufwand von 2 Mill. Mark erneuert, von Max Hasait, einem Schüler des alten Brandt, mit meisterhaften technischen Bühneneinrichtungen versehen, strahlte bei Schuchs Jubiläum in festlichem Glanz. Im Jahre 1913 dirigierte Schuch in Berlin auf dem Deutschen Musikfest; 1914 brachte er Wagners Parsifal, der eben frei geworden, in Dresden auf die Bühne. Wie ein Symbol mutet es uns an: Parsifal war der Ausklang seines Lebens.

Die Proben zu Parsifal hatten Schuch übermäßig angestrengt; im Barbier von Sevilla erschien er am 24. April zum letzten Mal am Dirigentenpult des Opernhauses. Ein nervöser Zusammenbruch trat ein; ein Schlaganfall traf ihn; den rechten Arm, den Zauberarm, der so oft die Kapelle zum Siege geführt, konnte er nicht mehr brauchen; er versuchte, mit dem linken Arm zu dirigieren ... In dieser Zeit der Bedrängnis wurde dem alten Kapellmeister eine große Freude zuteil: seine Tochter Liesel, die von der Mutter Clementine Schuch das Talent des Ziergesangs geerbt hatte, war in seinen letzten Tagen an der Dresdner Oper gastweise beschäftigt; am 1. August 1914 wurde sie engagiert.

Rascher, als man ahnte, kam das Ende. Am 10. Mai 1914, abends 6 Uhr, als in Dresden im Opernhaus die C-dur-Klänge des Vorspiels zu den Meistersingern aufrauschten, schloß Schuch, 67 Jahre alt, auf seiner Besitzung in der Lößnitz die Augen zum letzten Schlummer ... Die Aufführung der Meistersinger im Opernhaus ging an dem Abend, an dem Schuch starb, zu Ende; niemandem im Haus war das Hinscheiden Schuchs bekannt. Als der Vorhang nach der Szene auf der Festwiese gefallen, teilte Seebach den Mitwirkenden, die auf der Bühne zusammenkamen, die Trauerbotschaft mit. In stummer Trauer ging man auseinander ... Auf dem Friedhof in Kötzschenbroda, am Fuß der Lößnitzberge, die er so geliebt, fand Schuch die letzte Ruhestätte. Die Klänge des Trauermarsches aus Siegfried, von der Kapelle gespielt, gaben ihm das Geleite. Eine große Zeit war zu Ende; mit Erwartung, mit Bangen, sahen Dresdens Musikfreunde der Zukunft entgegen.

Bilder und Miniaturen aus der Oper

Therese Malten, die große Wagnersängerin, war 1903 von der Bühne geschieden; 1930 starb sie, 74 Jahre alt, auf ihrer Besitzung in Zschieren. Die Einrichtung ihres Musiksaals, die goldenen und silbernen Lorbeerkränze, die Elisabetkrone, die sie in Tannhäuser getragen, der rubinrote Gralsbecher, in dessen Höhlung ein elektrisches Licht erglühte, wenn man auf einen Knopf drückte, die Ecke der Holzbank, auf der Wagner in der Eule zu Bayreuth abends gesessen und die sie hatte absägen lassen, all die zahllosen Bilder und Andenken an eine versunkene große Zeit, darunter viele Nichtigkeiten, vermachte sie dem Opernhaus in Dresden. Ihr Flügel steht heute im Konferenzzimmer der Generalintendanz; in große Kisten verpackt, harren die Gegenstände des Nachlasses einer Auferstehung ...

1884 war Marie Wittich, eine 21jährige, nach Dresden gekommen. Edle Einfachheit, Stilreinheit, warmquellende Weiblichkeit zeichneten sie aus; Leidenschaft war ihr versagt. Sieglinde gab sie vollendet; als Alceste, Iphigenie, Donna Anna, Elisabeth, Elsa, Evchen, Penelopeia entzückte sie. Unter Cosimas Leitung, die die Partien mit ihr studierte, nahm sie später die Entwicklung zur Hochdramatischen, sang in Bayreuth Brünnhilde, Isolde, Kundry. Die vorbayreuthische Wittich, schrieb ein Beurteiler, erlebte ihre Rollen, die Bayreuther stellte sie dar. 1905 gab sie Salome von Strauß, die ihrem Wesen ganz entgegengesetzt war. Auf der Höhe ihrer Laufbahn schied Marie Wittich 1914 von der Bühne. Milder Glanz umstrahlte ihr Bild; schlicht gewinnende Menschlichkeit war ihr eigen.

Drei Tenoristen folgten einander; Anthes, Burrian, Bary. 1890 kam Anthes als Nachfolger von Gudehus hierher, jung, strahlend, ein rheinländisches Temperament. Lohengrin, Siegfried, Walter von Stolzing, Manrico, Lyonel, Fra Diavolo lagen ihm. Er besaß einen Tenor von metallischem Glanz, ein Organ von sinnlichem Reiz. Als er in Bayreuth als Walter von Stolzing sein „Fanget an" sang, ging eine Bewegung durchs Haus. Rasch stieg er in Dresden empor; Titel und Ehren aller Art fielen ihm zu. Um eines Gastspiels in Amerika willen brach er 1902 den Vertrag. Nach seiner Rückkehr waren ihm die deutschen Bühnen verschlossen; in Budapest fand er ein neues Engagement. Doch welch ein Schicksal! Er durfte in Budapest in jener Zeit nicht deutsch singen; auf italienisch, französisch, ja auf magyarisch sang er 16 Partien, darunter sämtliche großen Wagnerpartien, ein Triumph seiner Vielseitigkeit; doch die schöne Zeit in Dresden war dahin.

Karl Burrian war sein Nachfolger, an stimmlichem Glanz war er ihm gleich, doch das Strahlende war ihm nicht eigen. Burrian war klein und dick, nervös, unübertrefflich als Herodes, Evangelimann, Masaniello, Tristan. In seinem Wesen war er sprunghaft, unberechenbar; Absagen, Krisen, Entlassungsgesuche, Skandale, Prozesse aller Art jagten einander. Trotzdem war Burrians Beliebtheit in Dresden nicht zu überbieten. 1911 brach auch er den Kontrakt und ging nach Amerika, von da kehrte er nach Wien und Budapest zurück; in Prag, seiner Heimat, starb er; kometenartig war seine Laufbahn.

Ganz anders war Alfred von Bary: gesammelt, konzentriert, hochgebildet, durchgeistigt. Bary war von belgischem Adel, in La Valette auf Malta war er als Sohn eines Arztes geboren, hatte zuerst Medizin studiert, wurde Psychiater (Irrenarzt); von Nikisch in Leipzig wurde er als Sänger entdeckt, ging zur Bühne und hatte in Bayreuth große Erfolge. Sein Tenor hatte einen baritonalen Klang, in mancher Beziehung erinnerte er wohl an Schnorr von Carolsfeld, Wagners unvergeßlichen Sänger. Siegmund, Tristan, Samson waren einige seiner Hauptpartien. Ein Augenleiden hemmte ihn allmählich in seiner Bühnentätigkeit; seine Sehkraft wurde so schwach, daß er den Stab des Dirigenten nicht mehr erkennen konnte; der Weg, den er auf der Bühne gehen sollte, wurde ihm mit Kreidestrichen vorgezeichnet; nur seine künstlerische Überlegenheit half ihm über die Schwierigkeiten hinweg. Zehn Jahre blieb er in Dresden, ging dann als erster Tenor ans Hoftheater in München, kehrte zur ärztlichen Praxis zurück, wurde Nervenarzt, erblindete; materielle Sorgen nahten ihm; ein 53jähriger, starb er 1926 in München.

Zwei Baritonisten beherrschten unter Schuch die Oper: Perron und Scheidemantel. Perron war aristokratisch, schwerblütig, statuarisch; Scheidemantel bürgerlich, kraftvoll, hell, beweglich. Perrons Organ war voll Süßigkeit und von großer Weichheit; melancholische und tragische Gestalten lagen ihm besonders (Wolfram, König Marke, Amfortas);

Hans Heiling, Holländer, Dämon umgab er mit geheimnisvollem Zauber; Telramund und Wanderer gelangen ihm; Hans Sachs sang er dagegen nicht. Perron war ein Sänger von hoher Noblesse; durchgeistigt war sein Spiel; zur Pathetik neigte er allerdings, doch war er nicht einseitig; in Salome war er der erste Jochanaan, im Rosenkavalier der erste Ochs von Lerchenau. 1913 schied er aus, kehrte als Vortragsmeister erfolglos an die Oper zurück und starb, 70jährig, 1928.

Neben Perron stand Karl Scheidemantel als Heldenbariton. Tell, Don Juan, Zar Peter, Kühleborn, Kunrad (Feuersnot), Odysseus waren einige seiner Hauptpartien. In Weimar war er geboren und ursprünglich zum Lehrer bestimmt gewesen. Mannhaft, unspielerisch, ging er als Sänger auf das Charakteristische; als Kurwenal war er ergreifend, Wolfram sang er abwechselnd mit Perron, deutete die Gestalt aber ganz anders aus als dieser; in Hans Sachs rannen alle „Brünnlein seines Wesens" zusammen. Als Stimmbildner, als Bearbeiter von Cosi fan tutte und Don Juan war er tätig; in einem architektonisch charakteristischen Haus (Striesener Platz Nr. 8) schuf er sich sein Künstlerheim; vor dem Eingang breitete um 1900 ein Holunderbaum seine Blätter, ähnlich wie um die Werkstatt von Hans Sachs in den Meistersingern von Nürnberg. Faninal im Rosenkavalier war seine letzte Rolle in Dresden; als Hans Sachs nahm er 1911 Abschied; alle Solisten der Oper sangen im Schlußchor mit. 1920 wurde er als Leiter des Opernhauses wieder nach Dresden berufen, hatte mancherlei Pläne, konnte sie jedoch nicht verwirklichen, kehrte bald nach Weimar, seinem Altershause, zurück und starb hier 1923.

Die grünen Pfade der Erinnerung wandeln wir weiter; in Fülle drängen sich immer neue Gestalten und Bilder heran; nicht aller läßt sich gedenken. Irene von Chavanne, eine Grazerin, kam als blutjunge Anfängerin vom Konservatorium in Wien nach Dresden, sang Altpartien (Adriano, Amneris, Fides, Acuzena, Dalila), später ältere Partien; Erika Wedekind, Schwester von Frank Wedekind, wurde 1894 Nachfolgerin von Clementine Schuch; sie sang Zerline, Regimentstochter, Frau Fluth und andere Partien. Sie besaß wie ihre Lehrerin Aglaja Orgeni außerordentliche Virtuosität im Ziergesang und wurde in Dresden jahrelang sehr gefeiert.

Zwei Künstlernaturen von höchstem Adel schließen wir an: Eva von der Osten und Friedrich Plaschke. Eva von der Osten, eine Tochter des früheren Dresdner Heldendarstellers Emil von der Osten, war zunächst nur für kleinere Partien engagiert. 1904 sprang sie in einer Vorstellung von Stella und Antonie für eine erkrankte Darstellerin ein — Wiecke und die Basté waren ihre Partner — sang hinter der Szene ein Lied — noch höre ich, glaube ich, das Lied — trat auf und hatte großen Erfolg. Rasch stieg sie von lyrischen zu dramatischen, endlich zu hochdramatischen Partien auf, sang Octavian, Carmen, Tatjana, Elsa, Isolde, Brünnhilde, Frau ohne Schatten. Die Osten war eine Persönlichkeit, besaß echtes Theaterblut, war strahlend schön und nicht nur eine Sängerin, sondern auch eine dramatische Gestalterin. 1927 schied sie von der Bühne, Brünnhilde in der Walküre war ihre letzte Rolle; Plaschke sang den Wotan, der von Brünnhilde, „dem kühnen, herrlichen Kind", Abschied nahm; die Osten wurde schwer leidend; Schlaganfälle trafen sie; 1936 starb sie, 53 Jahre alt.

Ihr Gatte, Friedrich Plaschke, kam aus Prag; er war aus dem Opernchor hervorgegangen; 1900 trat er das erste Mal als Solist in der Partie des Heerrufers in Lohengrin auf, wuchs neben Perron und Scheidemantel zum Heldenbariton auf und sang Holländer, Telramund, Wolfram, Amonasro, Hans Sachs, Wotan, König Marke. Tiefe der Auf-

fassung und Innerlichkeit zeichneten ihn aus, geistige Überlegenheit war ihm eigen; zu höchster Vollendung reiften seine Gestalten bis zuletzt; er sang 1935 als Holländer zum letzten Male in Dresden, ohne daß jemand wußte, daß es ein Abschied war.

Eine merkwürdige Erscheinung war Charlotte Huhn. Sie war eine Darstellerin, die sich durch großen Stil und Adel der Bewegung auszeichnete. Sie sang Altpartien; als Orpheus und Iphigenie in Glucks Opern schuf sie wahre Idealtypen; nur kurze Zeit war sie hier. Sie war Okkultistin, als solche bewogen sie innere Gründe frühzeitig zum Weggang. Sie führte ein Wanderleben in Amerika, besaß einen fürstlichen Haushalt, gab die Bühnenlaufbahn auf, kam in Bedrängnis, verlor ihr Vermögen, sah als Hellseherin die Zukunft und ihren eigenen einsamen Tod voraus und starb 1925 in Hamburg.

Nur im Flug können wir weitere Erscheinungen streifen. An Margarete Siems denken wir, die als erste Darstellerin der Feldmarschallin im Rosenkavalier theatergeschichtliche Bedeutung gewann; an Irma Tervani, Schwester der Aino Ackté, die in heroischen Altpartien eine gestaltende Künstlerin und singende Schauspielerin war; an Rüdiger und Soot, an Pauli und Ermold, der in jungen Jahren hierher kam und sich eine erste Stelle als Baßbuffo eroberte; an Vogelstrom, den Bayreuther Stilkünstler, an Löltgen und den stimmmächtigen Taucher; an Soomer, der später nach Leipzig ging; an Staegemann, der feine literarische Bildung und Schauspielerintelligenz in das Opernwesen übertrug, sich jahrelang auch als Spielleiter bewährte; an Burg und den jungen, strahlenden Pattiera; an jene Unermüdlichen, die aus kleineren Anfängen zu den festesten Stützen des Ensembles wuchsen: Puttlitz, Zottmayr, Büssel, Schmalnauer, Lange. Wir denken endlich an Gerta Barby, an Helena Forti, an Minnie Nast, Magdalena Seebe, Grete Merrem-Nikisch, Elisabeth Rethberg, die einen internationalen Ruf gewann, an Liesel von Schuch, die Könnerin, an Elisa Stünzner, die auch darstellerisch hervorragend war, — „welch reicher Himmel, Stern bei Stern!"

Die letzten Jahre unter Seebach

„Schatten dämmern herauf ..."

Unerwartet traf 1914 der Ausbruch des Kriegs die Theater; die Künstler des Schauspiels und der Oper waren in den Ferien; Festspiele sollten im Herbst stattfinden; doch alle Berechnungen und Pläne wurden zerstört. Schwachmütige Herzen waren bei Kriegsausbruch für dauernde Schließung der Theater; der König lehnte ab; die Aufgabe des Theaters sei, gerade in den Zeiten der Not für Aufrechterhaltung der Stimmung zu sorgen. Herrliche Begeisterung durchtoste das Volk in den ersten Wochen des Kriegs; glanzvolle Siege erhöhten die Stimmung; seit 1870 hatte keine Begeisterung geherrscht wie jetzt.

In dieser Zeit der Hochstimmung wurde das Schauspiel am 5. September 1914 mit einem vaterländischen Abend aus der Zeit der Befreiungskriege eröffnet; am 12. September wurde von Ernst von Wildenbruch das nachgelassene Drama Der deutsche König gegeben, ein Schauspiel vom Heldenaufstieg Heinrichs des Städtegründers; kein Kunstwerk, doch für jene Tage sehr geeignet; über uns, so schien es, läutete die Glocke der Zeit. Von minder wertvollen Werken wurde der Spielplan gereinigt; wie mit einem Schlag verschwanden alle ausländischen Stücke. Götz von Berlichingen, Tell, Prinz von Homburg, Hermannsschlacht, Zopf und Schwert, Wallensteins Lager, Colberg wurden mit Jubel begrüßt; Katte von Hermann Burte

war die erste Uraufführung; ein schwerblütiges, gläubiges Werk; von Carl Hauptmann erschien Der Wächter auf den Bergen.

Etwas später als das Schauspiel setzte die Oper ein; ausländische Werke verschwanden auch hier; Freischütz, Figaros Hochzeit, Tristan, Hans Heiling, Barbier von Bagdad, Wildschütz wurden gegeben; ein altes Unrecht wurde gesühnt, indem man den Bärenhäuter von dem Sohn Richard Wagners, Siegfried Wagner, aufführte.

Doch die Schwierigkeiten wuchsen, je länger der Krieg dauerte; der Ausfall an Einnahmen war ungeheuer; vom 1. August 1914 bis 1. Januar 1915 betrug er 0,6 Millionen Mark, bis 1. Juli 1915 aber 1,25 Millionen. Die Einberufungen von Mitgliedern rissen in das Personal immer tiefere Lücken; 1916 waren vom Opernhaus (Solisten und technisches Personal) 76 Mann eingezogen, vom Schauspielhaus 50, von der Kapelle 19; gefallen waren 15. Das Ergebnis an neuen Stücken war gering. Doch merkwürdig — eine Erscheinung, die man auch sonst in politisch bewegten Zeiten gefunden hat — der Besuch, der anfangs sehr mäßig war, hob sich im Laufe des Kriegs; die Einnahmen stiegen; die Kürzung der Künstlergagen wurde aufgehoben; gegen Kriegsende waren die Theater besser besucht als sonst; fast jeden Abend waren die Theater ausverkauft.

Doch innere Wandlungen im Leben der Nation waren eingetreten: Die erhofften vertiefenden und erhebenden Wirkungen des Kriegs blieben aus; die innere Widerstandskraft der Heimat wurde unterhöhlt; verborgene Mächte machten sich breit; die Zersetzung des Volkes begann. Dazu kam noch etwas anderes; ein unterirdischer Einfluß, den man noch nicht zu deuten wußte, begann sich zu zeigen. „Nicht die Gewalt der Waffen", hatte Fichte einst in großer Zeit geschrieben, „sondern die Kraft des Gemütes ist es, welche Siege erkämpft." Was man in diesem Maße noch nie erlebt hatte, der jüdische Einfluß begann sich in Dresden einzuschleichen, auch im Theater. Ein bekanntes Merkmal der Zeit; doch wie der jüdische Einfluß während des Krieges auf das Dresdner Theater zu wachsen begann, das ist ein Vorgang, der noch niemals geschildert worden ist.

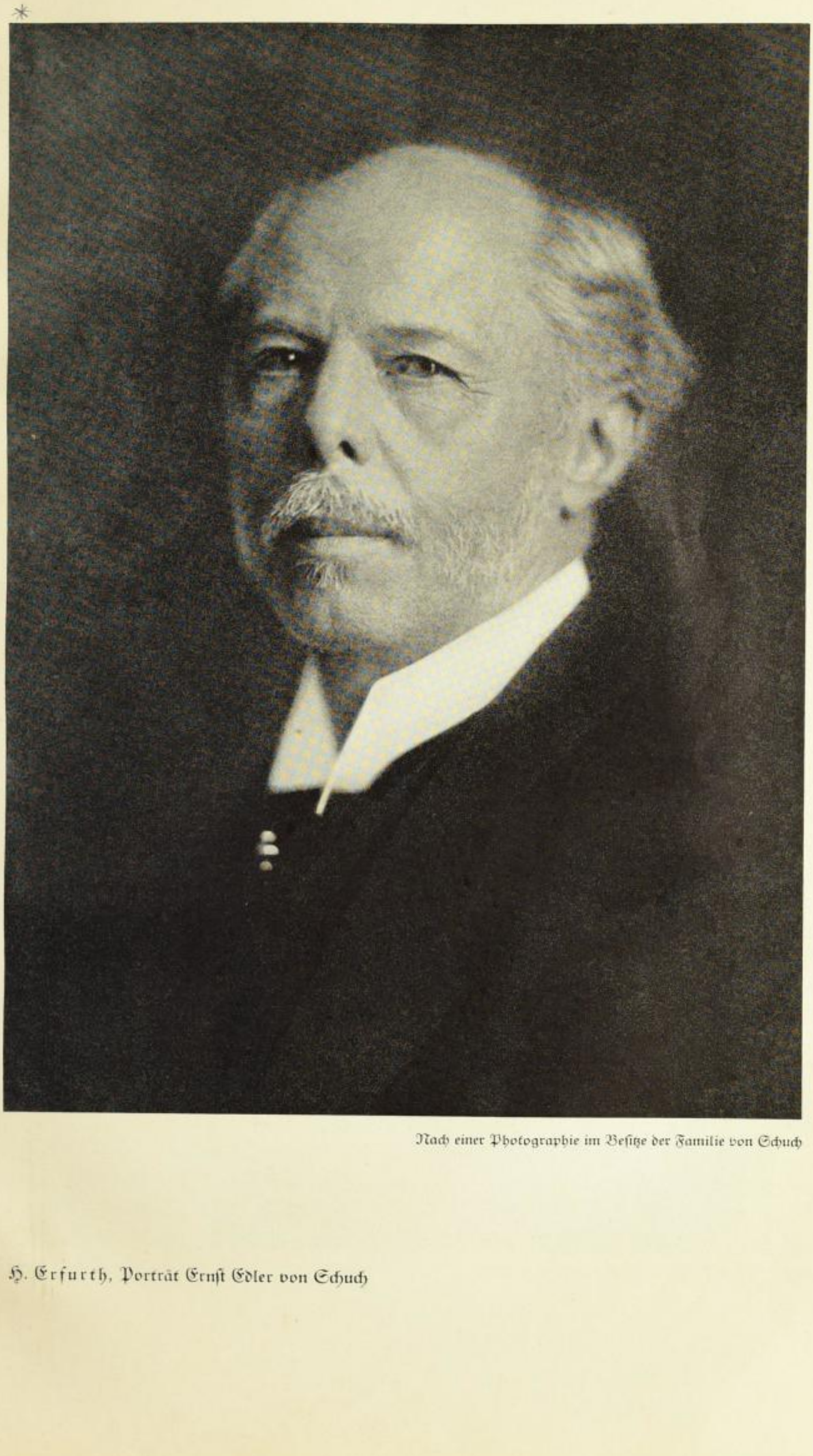
In der Oper begann es; mit einem Vorspiel hob es an. In der Oper bestand die Schwierigkeit, einen Nachfolger für Schuch zu finden. Daß nur eine allererste Kraft in Betracht kommen konnte, war klar. Doch den Vorschlag Paul Adolphs, Karl Muck, einen deutschen Dirigenten von hoher Bedeutung, zu berufen, lehnte Seebach ab. Der seit 1898 in Dresden wirkende Kapellmeister Kutzschbach wurde zunächst ausprobiert. Von Jugend auf war Kutzschbach mit der Kapelle verbunden; am Konservatorium in Dresden hatte er bei Draeseke studiert, war in der Oper 1895 zuerst Korrepetitor, dann dritter Kapellmeister geworden; einige Jahre war er als Kapellmeister in Mannheim tätig gewesen; mit der Hoffnung, in Dresden an erste Stelle zu kommen, war er 1910 hierher zurückgekehrt. Kutzschbach war feinsinnig, diensteifrig, technisch hervorragend; aber ein Ersatz für Schuch war er nicht; das Pädagogische war seine Stärke: bis kurz vor seinem Tode, 1938, leistete er Hervorragendes in dieser Eigenschaft (als Leiter der Orchesterschule der Staatskapelle). 1914 wurde Fritz Reiner als Nachfolger Schuchs angestellt. Ein Fehlgriff, wie sich bald zeigte; denn Reiner war zwar ein tüchtiger Kapellmeister, aber ihm fehlte die Persönlichkeit; dazu kam, daß er jüdischer Herkunft war. Zum erstenmal in der Geschichte der Dresdner Oper kam ein Nichtarier an die Spitze der Kapelle, dieses altberühmten Kunstinstituts, ein Symptom, das man nicht gleich verstand. Zuerst gefiel der neue Kapellmeister; er sah sich sehr gefeiert; ein Schauspiel, das man kennt; man nannte ihn genial; oft glänzt nicht der Mann,

sondern die Stellung. Die ersten Jahre vergingen; allmählich entstanden Konflikte; die Kapelle lehnte Reiner (Rübensaft) als artfremden Musiker ab. Als sich die Gegensätze zuspitzten, gefiel sich Reiner eine Zeitlang in passivem Widerstand; plötzlich forderte er die Entlassung; er glaubte wohl, daß er sie nicht erhalten werde, doch 1921 wurde sie angenommen. Blickt man zurück, so muß man sagen, ein siebenjähriges Interregnum war nutzlos verstrichen.

Im Schauspiel vollzog sich ein tieferer Einschnitt. Klug wurden die Karten gemischt; fast unmerklich spielten sich die Teilnehmer die Karten zu. Am 1. Oktober 1916 sollte Karl Zeiß als Generalintendant nach Frankfurt gehen. Einen Nachfolger für Zeiß zu bestellen, war das Problem. Putlitz in Stuttgart lenkte die Aufmerksamkeit seines Freundes Seebach auf Alfred Reucker, der sich in Zürich als Theaterleiter bewährt hatte; er sollte als Nachfolger von Zeiß als Dramaturg nach Dresden kommen; es wäre ein Deutscher gewesen. Doch Reucker lehnte das Anerbieten ab, da er während der Kriegszeit Zürich nicht im Stich lassen wollte. Nun wiederholte Seebach den Fehler, den er schon bei Reiner begangen hatte: auch ins Schauspielhaus stellte er einen Nichtarier an die Spitze. In Frankfurt a. M. war das jüdische Element von alters her vorherrschend; ohne jüdische Verbindungen war ein Generalintendant in Frankfurt unmöglich. Seit Jahren war Zeiß mit Julius Ferdinand Wollf, dem jüdischen Chefredakteur der Dresdner Neuesten, befreundet; in der Generaldirektion war J. F. Wollf sehr einflußreich; die Neuesten standen mit dem Frankfurter Generalanzeiger im Konzern. Karl Wollf, ein Vetter von J. F. Wollf — wie dieser jüdischer Abstammung — war in München Dramaturg. Mitte April 1916 legte J. F. Wollf seinem Vetter schriftlich nahe, sich um die Dresdner Stellung zu bewerben; am 22. April bestätigt Karl Wollf laut Akten die Anregung. Karl Wollf war in der Theaterwelt bisher nicht sonderlich hervorgetreten; Seebach kannte ihn zunächst nicht einmal dem Namen nach; trotzdem kam Karl Wollf als aussichtsreichster Bewerber in Betracht. Ein jüngerer Dresdner Dramatiker, Otto Erler, wurde als Nachfolger von Zeiß genannt; die Möglichkeit, einen deutschen Dramaturgen heranzuziehen, umging Seebach, fuhr nach München, sah eine Vorstellung, die Karl Wollf inszeniert hatte, schloß mit ihm den Vertrag, kehrte nach Dresden zurück, schlug dem Hausministerium die Anstellung von Karl Wollf vor; auf Seebachs Autorität bestätigte der König die Anstellung; der Ring war geschlossen.

Karl Wollf reiste, ehe er in Dresden antrat, durch die Theaterstädte Deutschlands, sah Stücke und Schauspieler an, die er für Dresden gewinnen wollte; dachte dabei auch an sich; da er gedienter Landsturmmann war und er in der Zeit der Not eingezogen worden wäre, ließ er sich von Dresden aus durch Seebach reklamieren. Am 1. Oktober 1916 trat er an, wurde Erster Dramaturg, hatte nicht die Vollmachten wie Zeiß; aber die Leitung des Schauspielhauses lag in seiner Hand. Wie in kommunizierenden Röhren das Wasser gleich hoch steigt, spielten sich die Ereignisse ab: in Frankfurt trat Zeiß am 1. Oktober an, am gleichen Tage Karl Wollf in Dresden. Der Einwurf, daß der Leiter des Schauspielhauses und der einflußreichste Schauspielkritiker Dresdens Vettern seien, wurde mit dem Hinweis entkräftet, die Vettern stünden sich nicht.

Karl Wollf war in Karlsruhe Rechtsanwalt gewesen, Mitgründer eines Arbeiterdiskussionsklubs, wie sie damals üblich waren, war in München journalistisch und wissenschaftlich tätig gewesen und 1912 Dramaturg des Münchner Hoftheaters geworden. Ein scharfer Intellekt; dialektisch geschickt; philosophisch gebildet; ein Rednertalent, das sich auch im Theater betätigte; eine Künstlernatur war er nicht. Größere dramaturgische Leistungen hatte



Nach einer Photographie im Besitze der Familie von Schuch

H. Erfurth, Porträt Ernst Edler von Schuch

Nach einem Ölgemälde im Stadtmuseum Dresden

G. Ruehl, Dresden von der Neustadt gesehen 1905

er nicht aufzuweisen; eine seiner Bearbeitungen, Dantons Tod von Georg Büchner, war in München in Szene gegangen. Rasch wuchs er in Dresden in die Geschäfte; am 1. Januar 1917 gründete er in Dresden die Zeitschrift Der Zwinger, um in der Presse zu wirken. Bald begann er auch Regie zu führen; März 1917 inszenierte er Strindbergs Nach Damaskus, ersten Teil; September 1917 Die Troerinnen von Euripides in der Bearbeitung von Franz Werfel; April 1918 Alkestis von Robert Prechtl, ebenfalls einem jüdischen Talent; für Troerinnen und Nach Damaskus hatte er Vorbilder, bei Alkestis nicht; da blieb er im Mittelmaß stecken; in der Inszenierung von Faust II., einem Prüfstein ersten Ranges, versagte er völlig; das Geschlecht von F. v. Unruh wollte er für Darmstadt inszenieren. In der Personalpolitik war er erfolglos; zahlreiche Darsteller engagierte er; in Scharen mußten sie bald wieder abgehen. Der Treßnitz, einem starken deutschen Talent, vielleicht nicht immer bequem, doch unzweifelhaft von Bedeutung, wurde gekündigt; Paul Wiecke, ebenfalls deutschen Wesens, der alterte, sollte abgehen; Wiecke wurde in der Gage etwas zurückgesetzt, aber gehalten; ein ausgesprochen jüdischer Regisseur, Berthold Viertel, für das Schauspiel angestellt u. a. m. So änderte sich manches, leise und allmählich. Ein fast prophetisches Wort vom alten Ernst Moritz Arndt fällt einem ein: „Welche Verwandlungen nahen! Ja, in welchen seid Ihr mitten drin und merkt sie nicht und meint, es geschehe etwas Alltägliches in dem alltäglichen Nichts, worin Ihr befangen seid."

Wohin der Weg ging, ahnten die meisten nicht. Da zerriß am 10. Februar 1918 mit der Aufführung von Reinhold Görings Drama Seeschlacht der Schleier, der die Entwicklung bisher verhüllt hatte. Um den Zusammenhang zu verstehen, muß man sich das Drama von Göring ins Gedächtnis zurückrufen; längst ist es vergessen; der Verfasser ist gestorben, in geistiger Umnachtung dahingegangen. Das Stück spielte im Panzerturm eines Kriegsschiffs unter Matrosen, die, in der stählernen Kasematte des Kriegsschiffs eingeschlossen, einer Entscheidungsschlacht entgegenfahren. Die Wirkung des Stückes zu verstehen, muß man wissen: Juni 1916 war die Seeschlacht am Skagerrak geschlagen worden; alle Kräfte mußten zusammengerafft werden; in einem Heldenkampf stand Deutschland; der letzten Entscheidung näherte sich der Krieg; die letzte große Offensive nahte. In einer Zeit wie dieser war das Stück einfach nicht zu ertragen. „Vaterland, lieb Vaterland, wir sind Schweine, die auf den Metzger warten"; „Wir werden für den Tod gemästet"; „Was Wahnsinnige wollen, müssen wir es tun?" „Ich hätte auch gemeutert, wie? Schießen lag uns wohl näher, wie?"

Wir erschrecken, wenn wir das heute lesen, fragen uns, wie konnte man an eine Aufführung in einem Hoftheater überhaupt denken? In Frankreich, das ist sicher, hätte ein „defaitistisches" Stück wie dieses die Hauptprobe nicht erlebt; die Schauspieler hätten sich geweigert, mitzuspielen; in Dresden tat das wohl dieser und jener, z. B. Friedrich Lindner, doch nur vereinzelt geschah es. Die „Mentalität" der Zeit, wie man sich ausdrückte, muß man kennen, wenn man die Annahme des Stückes verstehen will. Karl Wollf, der Dramaturg, bestürmte mit Briefen und Telegrammen den jüdischen Verleger S. Fischer in Berlin, das Stück zur Uraufführung nach Dresden zu geben; er versprach sich das Außerordentlichste davon. Mit seiner Begeisterung steckte Wollf auch Graf Seebach an. Seebach galt als der Vorurteilsloseste der höfischen Intendanten. Man muß die Zeitgenossen in den Schriftstücken sprechen lassen um die Ideologie der Zeit zu erfassen. „Es ist Pflicht eines Theaterleiters", schrieb Seebach Wollf, „Werke, in denen das innerste Ringen der Zeit Ausdruck gefunden, dem Publikum zugänglich zu machen, das dann als eine Gemeinschaft reifer Menschen selbst

entscheiden kann, ob es das Stück ablehnt oder ein innerlich Verwandtes und Erhebendes darin erkennt."

Nicht öffentlich, wie Seebach ursprünglich geplant, sondern in einer geschlossenen Vorstellung der Literarischen Gesellschaft wurde das Stück an einem Sonntagvormittag gegeben. Eine glänzende Aufführung; ein Marineoffizier überwachte die Einzelheiten; die Signale, das Feuern des Riesengeschützes im Panzerturm, das Einschlagen der Geschosse in das Schiff, der Pulverdampf, die Meuterei, das Sterben der Mannschaft, der ausbrechende Wahnsinn der Kämpfenden wurde erschütternd dargestellt; erste Kräfte gaben die kleinsten Rollen. Eine Anzahl von Zuschauern verließ unter Protest das Haus; einige unentwegte Parteigruppen wollten einen Erfolg herbeiführen, doch das Publikum machte nicht mit; schweigend, in dumpfer Benommenheit leerte sich das Haus.

Was nun kam, war unendlich charakteristisch. Der Chefredakteur J. F. Wollf stimmte dem Dramaturgen Karl Wollf im Urteil über das Stück begeistert zu. Im Stil der Kritik von Harden (Isidor Witkowsky) schrieb er: Die Gegner dieses Stückes seien Teutsche Chauvinisten, Bierbankstrategen, Spießer, Kunstschuster und Tölpel, die unangenehme Empfindungen im Verdauungstrakt haben. Bedingungslos hatte ich im Anzeiger Front gegen das Stück gemacht; Seebach erwiderte mit einer Gegenerklärung, zu der er J. F. Wollf — den Kritiker — als journalistisch-technischen Berater heranzog; von oben herab glaubte Seebach mit dem unbequemen Tadler fertig zu werden. Doch das Kgl. Hausministerium verhinderte eine öffentliche Aufführung. Am 11. März legte ich die Fehler der Wollffschen Geschäftsführung in einem Schreiben an die Generaldirektion dar; am 19. März gab Seebach einige Fehler zu; doch ließ er von Karl Wollf schreiben, Karl Zeiß — der verschwunden war — habe manches verschuldet ... In den Personalakten von Karl Wollf hätte sich mein Schreiben nicht vorteilhaft ausgenommen; an wenig sichtbarer Stelle wurde es vergraben, doch liegt es bei den Akten (Signum: A 4). Die handelnden Personen, J. F. Wollf, Karl Wollf und andere sind wirklich ganz gleichgültig; nur um zu zeigen, wohin in Seebachs letzter Zeit der Weg ging, habe ich diese Angelegenheit beleuchtet.

Einzig interessant war die Haltung von Seebach. An seiner nationalen Gesinnung war nicht zu zweifeln, er war von thüringischem Uradel; doch war er, international erzogen, von den Anschauungen der Zeit beeinflußt. Zeiß hatte reichlich für den eigenen Ruhm in der Presse, doch auch für den von Seebach gesorgt. Linksgerichtete Blätter, das Berliner Tageblatt, das Kleine Journal, Börsencourier, Börsenzeitung, Frankfurter Zeitung, die großen Blätter, die Deutschlands Theater damals beherrschten, hatten Seebach, je länger, desto mehr als den freiesten Theaterleiter Deutschlands gefeiert; von liberalisierenden Gedanken war er mehr und mehr umsponnen; in ihnen schien die Zukunft zu ruhen; ihrem Einfluß erlag er ... „Ihn hob, ihn trug und ihn verdarb die Zeit." (Grillparzer, Gedichte, erste Abteilung.)

Daß auch gutdeutsche Stücke kamen (Struensee, Luther auf der Wartburg, Armselige Besenbinder, Rebhühner, Schneider Wibbel), daß die Klassiker wie immer gepflegt wurden, daß bisweilen wahrhafte Kabinettsstücke in den Vorstellungen zustande kamen (Strindbergs Wetterleuchten), daß in der Oper manches geschah (Ariadne von Strauß) — wer wollte das leugnen? Das gesunde Gefühl, der deutsche Geist, die hohe Tradition Dresdens wirkten fort; die Mehrheit der Presse unterstützte das deutsche Empfinden; die alte Kunststadt Dresden ließ sich so leicht nicht zugrunde richten ...

Seebach, in seinem Herzen zu deutsch fühlend, hat den Fehler, den er mit Wollfs Anstellung begangen, später erkannt. Haarsträubende Gedichte Werfels, die sich mit Christus beschäftigten, erschienen im „Zwinger" von Karl Wollf; auch dies entsprach der Mentalität dieser Zeit. Den 1919 ablaufenden Kontrakt mit Wollf hätte Seebach nicht erneuert; Wollfs Abgang stand in Sicht.

Da, in den Novembertagen 1918, kam der politische Umschwung: der Zusammenbruch Deutschlands, der Sturz der Monarchie, der Sieg der Demokratie ... Die Politik, hatte Napoleon I. einst gesagt, ist das Schicksal; hier erwies es sich im kleinen. Die Stellung Karl Wollfs, die unhaltbar geworden, wurde gerade durch den Systemwechsel befestigt; er blieb Dramaturg; allerdings, das Vertrauen auf seine künstlerischen Eigenschaften hatte man verloren. Er wurde zwar Mitglied des Regiekollegiums; künstlerischer Leiter des Schauspielhauses blieb er nicht; aber durch anderthalb Jahrzehnte demokratischer Herrschaft behauptete er sich.

•

Falsche Politisierung der Theater

Mit Anbruch der demokratischen Herrschaft 1918 schien sich alle Ordnung zu lösen; ein Freiheitsrausch ergriff die Geister; Phrasen beherrschten die Zeit; über Nacht wurden die Überzeugungen gewechselt; in den Farben des Chamäleons schillerten die Idealisten. Wird einst die Geschichte dieser Jahre geschrieben, dann wird man staunen. Genug, die höchsten Hoffnungen des Kulturmenschen schienen sich mit Anbruch der demokratischen Zeit zu erfüllen. Die lästige Autokratie auch in den Theatern war versunken, die Generaldirektion ausgeschaltet; eines Führers, schien es, bedurfte man nicht; von Mensch zu Mensch wollte man sich verständigen; eine neue Blüte für die Theater sollte bevorstehen. Sah man aber die Verhältnisse in der Nähe an, dann bot sich ein anderes Bild. Zerfahrenheit herrschte, krasser Egoismus machte sich unter dem Deckmantel des Ideals breit. Volksbeauftragte übernahmen die Regierung. Ein neunzehnköpfiger Arbeitsrat bildete sich für das Opernhaus, ein Regiekollegium für das Schauspielhaus; Künstlerräte, Arbeiterräte, Betriebsräte, Ordnungsräte tagten und faßten Beschlüsse; Majoritäten regierten; im Rätesystem, das aus Rußland gekommen, schien das Heil zu liegen. Tolle Vorschläge zur Sozialisierung wurden laut: das Grüne Gewölbe, die Gemäldegalerie mit ihren Schätzen wollte man verkaufen. Die Kapelle sollte verkleinert werden und so weiter.

Als November 1918 der Zusammenbruch eintrat, wurde Paul Adolph durch den Volksbeauftragten mit der Führung der Geschäfte betraut. Bereits 1909 war Adolph in die Generaldirektion gekommen; die patriarchalisch-gemütliche Verwaltung des Hoftheaters hatte er in eine straffe, moderne Verwaltung umgestaltet; 1912 war er Geheimrat in der Generaldirektion geworden. Künstlerisch war Adolph interessiert, doch trat er neben Zeiß nach außen nur wenig hervor. Als die Verhältnisse sich wandelten, wurde Adolph Staatsvertreter für die Theater. Tief griff die Staatsumwälzung in das Getriebe der Theater. Oper, Schauspiel und Kapelle wurden, wie Museen und Hochschulen, Staatsanstalten; sie wurden, was schon Wagner erstrebt hatte, unter das Kultusministerium gestellt; die künstlerische Leitung sollte auf genossenschaftlichem Wege durch Künstler geführt werden, die aus einer Wahl hervorgehen würden; doch von selber drängten die Verhältnisse zu einer Änderung. Zuerst wurde Hanns Fischer durch Wahl des Personals zum Direktor des Schauspielhauses bestellt. Noch

fühlte sich der Direktor der Schauspieler, durch das Vertrauen berufen, als Gleicher unter Gleichen; allen Stimmen wollte er Gehör leihen. „Seht in mir das Gefäß eurer Tränen", sagte er bei seiner Einführung; Wiecke und Mehnert wurden durch Wahl Oberspielleiter. Doch nicht lange blieb Fischer Direktor; er erhielt eine Mißtrauenskundgebung vom Personal, das ihn erst gewählt hatte, und ging 1919 ab. Nun wurde Wiecke an die Spitze des Personals gestellt; Mehnert, der für Verwaltungsdinge nur wenig geeignet war, wurde stellvertretender Direktor.

In der Oper ging die Entwicklung ähnlich; 1920 wurde Karl Scheidemantel, der frühere große Sänger, der in Weimar im Ruhestande lebte, durch Wahl an die Spitze des Opernhauses berufen; doch rascher als man geglaubt hatte, löste sich auch dieses Verhältnis; 1921 kehrte Scheidemantel nach Weimar zurück. Und damit nicht genug; 1920 trat auch Adolph auf seinen Wunsch zurück; er hatte sich um die Festigung der Verhältnisse, um die Erhaltung der Musik in der katholischen Hofkirche, um die Schaffung einer Ehrengalerie bleibende Verdienste erworben; sein Plan, eine Musikhochschule in Dresden ins Leben treten zu lassen, war gescheitert. Eine merkwürdige Entwicklung trat ein. Staat und Stadt trugen seit der Staatsumwälzung gemeinsam zur Erhaltung des Theaters bei; zwei Drittel des Zuschusses gab der Staat, ein Drittel die Stadt; dafür verlangten Stadt und Staat Rechte; Vertreter von Stadt und Staat wollten bestimmen, wie die Mittel anzuwenden seien. Ein Verwaltungsrat bildete sich; zwei Minister und der Oberbürgermeister bildeten ein Drei-Männer-Kollegium und erlangten von selber die oberste Führung. Weiter und weiter ging die Entwicklung; man kam in diesem obersten Rat zur Erkenntnis, daß eine Teilung der künstlerischen und geschäftlichen Leitung nicht im Interesse des Theaters lag. Eine Persönlichkeit sollte in künstlerischer wie geschäftlicher Beziehung die Verantwortung allein tragen. Die Hirngespinste des Rätesystems begannen sich zu verflüchtigen; das Verwaltungskollegium, nicht mehr das Personal, wählte 1921 Dr. Alfred Reucker, den bisherigen Direktor der Vereinigten Stadttheater in Zürich, zum Generalintendanten. Reucker, 1868 geboren, war ein erfahrener Theaterleiter. Von der Pike auf hatte er gedient; vom Inspizienten war er aufgestiegen; zehn Jahre war er Schauspieler und Regisseur in Danzig, sechs Jahre in Prag Regisseur, zwanzig Jahre in Zürich Direktor gewesen; von der Universität Zürich war er zum Ehrendoktor ernannt worden; mit Schauspiel und Oper war er vertraut. 1921 übernahm er in Dresden die Gesamtleitung; ein verdienter Verwaltungsbeamter. Dr. Hans Reuter, wurde sein Stellvertreter. Die Verhältnisse schienen sich zu klären; 1922 wurde Fritz Busch aus Stuttgart zum Nachfolger Reiners als Generalmusikdirektor der Oper und der Kapelle ernannt.

Nicht im einzelnen können wir den Lauf der Dinge verfolgen; eins aber müssen wir feststellen: wohl war der Spuk der Künstler- und Arbeiterräte zerstoben, doch die Freiheit der Kunst, von der man geschwärmt, war nicht eingetreten. An Stelle der Künstlerräte war noch Schlimmeres getreten: der Einfluß der Parteien im Landtag. Einst, in autokratischer Zeit, war das Theater ein Staat im Kleinen gewesen, nur von einem Willen geleitet, von den Parteien völlig unabhängig. Jetzt griff die Politik der Parteien ins Theater; ein unwürdiges Spiel begann. Die Parteien drängten den Landtag; der Landtag drängte die Minister; die Minister drängten den Generalintendanten; der Landtagsberichterstatter wurde zur wichtigsten Persönlichkeit. Die Produktion der Dichter, die den Parteien nahestanden, sollte berücksichtigt werden. Wohl erschienen ernsthafte Stücke (Der Krieg von Johst, Dies irae von Schönherr,

Menschenfreunde von Dehmel), doch auch Werke der Expressionisten fehlten nicht; das Schaffen der Zeitdramatiker drang ins Schauspiel; Frank Wedekind und Hasenclever kamen immer zahlreicher aufs Repertoire; Georg Kaiser schien das große Genie der Zeit zu sein; die jüdischen Autoren Sternheim, Speyer, Friedrich Wolf, Franz Werfel machten sich breit. Auf nationale Empfindungen zu achten, schien entbehrlich zu sein; am Tag der Besetzung von Köln durch die Franzosen 1923 erlebte in Dresden das Frauenopfer von Georg Kaiser seine Uraufführung. 1924 kam Hinkemann von Ernst Toller im Schauspielhaus auf die Bühne. Den Lauf der Dinge zu verstehen, muß man sich des Stückes erinnern. Der arme gequälte Hinkemann, durch eine Verwundung im Kriege entmannt, der vor dem Zirkuspöbel lebende Ratten und Mäuse verschlingen muß, wurde — entsetzlich zu sagen — als Vertreter des deutschen Heldentums der Kriegsjahre hingestellt (ursprünglich hieß das Stück: Der deutsche Hinkemann). Ausgerechnet am Tag vor der Reichsgründung (17. Januar 1924) wurde das Stück gegeben. Ein Zufall, sagte der eine; eine Herausforderung, sagte der andere. Gegen die Verhöhnung des Deutschtums — wem fallen die gleißenden Werke der entarteten bildenden Kunst nicht ein! — erhob sich in Dresden aus nationalem Empfinden ein Sturm der Entrüstung. Ein Theaterskandal entstand, wie ihn Dresden noch nicht erlebt hatte; das Publikum war im Fieber; umsonst wollte Wiecke, der hier allzu schwache Regisseur, die Verantwortung auf sich nehmen. Das Deutschlandlied, von der studentischen Jugend der oberen Ränge gesungen, erbrauste; mit Mühe führte man die Vorstellung zu Ende. Nur einmal erschien das Stück, nicht wieder; so fest stand die demokratische Regierung denn doch nicht, um gegen den Willen der nationalen Kreise das Stück wiederholen zu lassen ...

•

Brücken in die Zukunft

Den Tummelplatz politischer Kämpfe verlassen wir. Noch einmal wenden wir dem, was bleibend ist, unser Augenmerk zu: den künstlerischen Leistungen.

1913 trat Friedrich Lindner in den Verband des Schauspielhauses. 1877 war er in Barmen im Wuppertal geboren; noch in romantischer Weise war er von Hause weg und zur Bühne gelaufen; vom Kölner Stadttheater aus hatte er das erstemal hier gastiert. Charakterspieler und jugendlicher Heldenspieler schien er zugleich zu sein, begann als Antonio im Tasso und als Oberst Wrangel im Wallenstein, zeigte zum erstenmal als Habundus in den Armseligen Besenbindern den vollen Eigenton. Zur Nachfolgerschaft von Wiecke wuchs er heran; als Hamlet, Tasso, Orest, Tellheim, Richard II., Faust erreichte er die Höhe. Eine neue Erscheinung für Dresden; eine fabelhafte Sprechtechnik, ein verführerischer Reichtum von stimmlichen Mitteln war ihm eigen, ließ ihn anfangs bisweilen ins Rhetorische abgleiten; allmählich festigte sich seine Darstellung, ließ er vom Übermaß. Später reifte er zu älteren Charakterrollen (Oktavio Piccolomini, König Philipp), in Kolbenheyers Stücken zumal verband er mit hoher Überlegenheit sprecherische, darstellerische und geistige Leistung.

Ein Jahr später, in der ersten Spielzeit nach dem Beginn des Krieges, kam Erich Ponto an das Schauspielhaus. Er stammte aus Lübeck, war von väterlicher Seite romanischen, von mütterlicher Seite germanischen Blutes, war Apothekerlehrling und dann in München Student der Pharmazie gewesen, betrat dort 1908 als Vierundzwanzigjähriger zum ersten Male die Bühne, kam über Passau, Reichenberg und Düsseldorf nach Dresden, noch nicht als ein

reifer, doch in vielem schon als ein fertiger Schauspieler: Charakterdarsteller und Charakterkomiker, ein Realist, ein Meister scharf charakterisierender und pointierender Sprech- und Spielweise, des ironischen Humors, in Rollen wie Schluck, Zwirn, Schneider Wibbel und Shakespeares Narren, bald aufsteigend zu Charakterrollen wie Marinelli, Harpagon, Shylock, Mephisto und zu dem alten Wann in Hanneles Himmelfahrt. Das Lustspiel blieb gleichwohl auch weiterhin seine Domäne. Seine feine, sichere Menschenzeichnung, sein vergeistigtes Komödiantentum, seine Vielseitigkeit, sein überlegener Humor, seine hervorragende Beherrschung des schauspielerischen Handwerks und sein großer künstlerischer Ernst machten ihn zu einem der beliebtesten und hervorragendsten Dresdner Schauspieler.

Viel später, 1923, kam aus Leipzig die Partnerin Pontos in vielen älteren Lustspielrollen nach Dresden: Stella David, die Nachfolgerin von Maximiliane Bleibtreu. Sie stammte aus Leitmeritz, war seit 1901 an der Bühne. Bald war sie hier fest beheimatet im Fach der Mütter, gleich vortrefflich in ernsten wie in komischen Rollen, auch sie ausgezeichnet durch die Kunst realistischer Kleinmalerei, durch scharfe, genaue Beobachtung und sorgfältige Sauberkeit in der Anwendung aller schauspielerischen Mittel, daher am besten in naturalistischen Stücken, in keinem Stile aber versagend. Im Jahre 1914 kam Willi Kleinoschegg nach Dresden, gebürtig aus Graz, ein Vertreter kraft- und blutvoller, ursprünglicher Schauspielkunst, der, obwohl in seinen jüngeren Jahren mitunter zu Unrecht in zweite Linie gestellt, bald einen festen und guten Platz im Ensemble hatte, vielfältig verwendungsfähig und doch stets von ganz persönlicher Prägung, besonders gut als Darsteller von Bauern, aufsteigend aber bis zu mancher großen klassischen Rolle, ja, bis zum Faust. Als Gretchen führte sich im Jahre 1919 eine junge Schauspielerin ein, die ebenfalls aus Österreich kam, aus Wien: Antonia Dietrich, eine schöne, edle Erscheinung, eine vorzügliche Sprecherin, die freilich erst um die feste Klarheit ihrer allzu weichen, musikalischen Sprechweise ringen mußte, sowie auch um die seelisch vertiefte Darstellung der klassischen jugendlichen Heldinnenrollen. In sehr stetiger, reiner Entwicklung erarbeitete sie alle, bis zur Iphigenie, fand dann mit Hebbels Kriemhild den starken Durchbruch zum Charakteristischen und bildete sich in schöner künstlerischer Linie immer mehr zu einer sehr kultivierten Darstellerin edler klassischer Frauengestalten, hervorragende Sprechkunst mit feiner, beseelter Darstellungskunst vereinend; auch im klassischen oder modernen Lustspiel trat sie wirkungsvoll hervor.

Zu denen, die während des Krieges in das Ensemble des Schauspielhauses kamen und bald zu seinen besonders sicheren Stützen gehörten, sind insbesondere zu zählen Rudolf Schröder, der seit 1908 an der Bühne war und 1914 aus Görlitz nach Dresden kam, ein gebürtiger Hamburger, ebenso zuverlässig wie erfolgreich in saftvollen und behaglichen Rollen, denen er stets eine charakteristische Prägung zu geben verstand, ferner Carla Hacker, eine Münchnerin, die 1917 nach Dresden kam. Schon früher, von 1901 bis 1907 war Bruno Decarli, der Sohn des Dresdner Bassisten, Mitglied des Schauspielensembles gewesen; 1923 holte man ihn wieder, nachdem er in Berlin und Leipzig beträchtlich gereift war. Wuchtige Kraft der Sprache und der Darstellung zeichneten ihn aus, ließen ihn namentlich klassische Rollen des älteren Fachs wirkungsvoll spielen, vom Hagen bis zum Tell. Unter den Erwerbungen der folgenden Jahre erwiesen sich einige als dauernd. So Walther Kottenkamp, engagiert 1925, ein schwerer Westfale, der vorher in Köln und Duisburg gewesen war und bald das Fach der Heldenväter ausfüllte, sich aber auch im Lustspiel vielfältig bewährte; so Grethe Volkmar, die im gleichen Jahre aus Wien kam, gebürtig aus Graz, seit 1917 bei der Bühne, vollsaftig und

temperamentvoll als Darstellerin, eine gute Sprecherin, besonders erfolgreich in naturalistischen Rollen, etwa als Rose Bernd oder in Hauptmanns Ratten; so später (1929) auch Luis Rainer, ein Südtiroler, der bei der Innsbrucker Exlbühne begonnen hatte, ebenfalls eine charakteristisch bayrisch-österreichische Spielbegabung, vielfältig verwendbar im Charakterfach, vom Shakespeareschen Narren bis zum Lustspiel und Salonstück. Unter den jüngeren Darstellern hoben sich bald heraus Felix Steinböck, ein feurig-edler, freilich etwas weicher jugendlicher Held, sehr guter Sprecher, der 1923 ins Ensemble eintrat, und Paul Hoffmann, gebürtig aus Barmen, der über Aachen, Düsseldorf, Köln und Gera 1926 nach Dresden kam, zunächst in Salonrollen tätig war, dann ins Charakterfach überging, den Marinelli, Hamlet und Mephisto spielte, ein kühler, klarer, sehr intelligenter Kopf. Viele Jahre lang, seit 1906, war mit nie versagender Sicherheit und Gewissenhaftigkeit Wilhelm Piltz als Spielwart tätig.

Zu den Spielleitern war nach der kurzen Tätigkeit des Juden Berthold Viertel (1919 bis 1922) der Ostpreuße Georg Kiesau gekommen, der in Köln als Schauspieler begonnen hatte, dann dort als dreißigjähriger unter Martersteig mit der Regie begann und seit 1922 in Dresden wachsende Bedeutung für die Weiterbildung des Darstellungsstiles gewann. Er war kein wilder Neuerer, sondern ein Künstler, der auf ein gleichsam musikalisch bewegtes, farbig fein abgetöntes, an Zwischentönen reiches Zusammenspiel den Hauptwert legte. Demgemäß war er am glücklichsten bei der Inszenierung von Werken mit Kammerspielcharakter. Im Jahre 1929 wurde er zum Direktor des Schauspielhauses ernannt. Eine vorübergehende Erscheinung als Spielleiter blieb Josef Gielen, der 1924 nach Dresden gekommen war.

Norddeutsche und süddeutsche Elemente haben sich etwa gleichgewichtig gemischt bei der künstlerischen Arbeit des Schauspielhauses in jener Zeit. Sie haben einen Ausgleich bewirkt, der in vielem mitgeholfen hat, den eigentümlichen Stil der Dresdner Bühne festzuhalten und weiterzubilden. Träger und führende künstlerische Persönlichkeiten waren wie immer, so auch hier, diejenigen, welche aus einer starken, natürlichen Verbundenheit mit dem ihnen eingeborenen Volkstum schöpferisch waren. Sie bildeten in unruhevoller, geistig oft so widerspruchsvoller und unsicherer Zeit einen festen Halt auch für die Dresdner Bühne; sie verstanden es, ihr Theater hinwegzutragen über manche Untiefen, es hineinzuführen in eine neue Zeit . . .

Die Ausstrahlungen der Ära Schuch

Zuerst langsam, dann immer rascher, lichteten sich die Reihen derer, die in der Kapelle, in den leitenden Stellen der Oper, im Ensemble den Ruhm der Schuchschen Ära geteilt hatten. Am stärksten wirkte der große Geist der Vergangenheit im Orchester nach: die „Wunderharfe" blieb, was sie gewesen, wozu sie Schuch gemacht: besonders als Strauß-Orchester von Weltruf, als virtuoses Instrument, erneuerte sich die Kapelle von innen heraus, verjüngte sich unmerklich, indem der ältere Meister dem jüngeren das Geheimnis der Tradition weitergab. Oft erschien in den Jahren nach dem Kriege der Schöpfer des Rosenkavalier, der Elektra, der Salome als musikalischer Leiter seiner Werke an der Spitze des berühmten Orchesters, und mitten im Alltag der Oper geschah bisweilen das seltene: ein Fest der künstlerischen Inspiration verbreitete seinen Glanz. Noch ein paarmal sah Dresden in den Jahren des Übergangs die Uraufführungen neuer Werke von Richard Strauß: Die Frau ohne Schatten

(1919), Intermezzo (1924, zum 60. Geburtstag des Komponisten), Ägyptische Helena (1928). Das Ehepaar Plaschke, die Rethberg — die man für die Helena aus Amerika holte —, Taucher: immer noch ein Ensemble, das die Welt aufhorchen ließ; aber der Zauber Schuchs fehlte; breite, nachhaltige Erfolge blieben diesen Werken versagt. Auch Hans Pfitzner konnte in Dresden nie recht heimisch werden, trotz der ernsten Kunstwirkungen, die von seinem Armen Heinrich, seinem Palestrina ausgingen; es fand sich keine Hand, die seine Rose vom Liebesgarten zum Leben erweckt hätte.

Das Glück der Dresdner Oper war vom Glanze ihrer künstlerischen Erscheinungen nicht zu trennen: Puccinis strahlende Turandot wurde lange umjubelt, aber ein Werk von strengster künstlerischer Zucht und herbem, neuartigen Stil: Schoecks Penthesilea, in der Irma Tervani ihr Talent großartig entfaltete — vielleicht die wertvollste Gabe der Nachkriegszeit — konnte sich nicht halten. Neben kurzlebigen, zweifelhaften Novitäten sah man Opern, die den Spielplan nachhaltig bereicherten: Verdis Falstaff (zum 25. Todestag des Meisters) und Moussorgskys Boris Godunoff, beide mit Robert Burg im Mittelpunkt eines heiter oder prunkend sich darbietenden Ensembles; auch die Howantschina des russischen Romantikers erschien vorübergehend. In diesen Jahren entwickelte sich das große bühnenmalerische Talent Adolph Mahnkes, zunächst nur im Schauspiel erprobt, zur Höhe; Georg Brandt erwies sich als Bühnentechniker des Erbes würdig, das ihm sein berühmter Vater hinterlassen hatte.

Gäste kamen und Gäste gingen: Lotte Lehmann, Barbara Kemp, Pasquale Amato, Baklanoff, fast alljährlich auch Elisabeth Rethberg, die gefeierte sächsische Landsmännin. Vom Gast zu einem der beliebtesten Mitglieder stieg Meta Seinemeyer auf; mit ihrem Namen verbindet sich manch festlicher Eindruck (Uraufführung des Doktor Faust von Busoni, Macht des Schicksals von Verdi, André Chenier von Giordano; ihre süß-sinnliche Stimme vermochte zu betören; ein tückisches Leiden raffte die Sängerin früh dahin. Eine Nachfolgerin fand die Seinemeyer zunächst nicht. Cläre Born ersetzte sie kaum; Tiana Lemnitz blieb zu kurze Zeit in Dresden. Doch andere Talente begannen zu fesseln: Marta Fuchs war als Mezzosopranistin in den Verband der Staatstheater getreten und wuchs bald, auch als Darstellerin, beherrschend empor. Um das Erbe Eva Plaschkes von der Osten warb Eugenie Burkhardt. Erna Berger und Elsa Wieber kamen fast als Anfängerinnen an die Dresdner Oper, um sich rasch zu entwickeln. In Viorica Ursuleac schien das große Gesangsprimadonnentum noch einmal aufleben zu wollen. Im Umkreis standen, vielfach bewährt, Sängerinnen wie Helene Jung und Angela Kolniak; eine der zuverlässigsten Stützen des Ensembles, künstlerisch fein, sicher und eigen, blieb in vielen Jahren Elisa Stünzner, die wir schon zu Schuchs Zeit kennenlernten.

Eine große Gelegenheit ließ sich die Staatsoper entgehen: das Weber-Jubiläum zum 100. Todestag des Meisters im Juni 1926 brachte nicht die erhoffte Besinnung auf den künstlerischen Reichtum seines dramatischen Erbes. Die Bläser der Kapelle spielten zwar am Vorabend des Gedenktages vom Balkon des Opernhauses Wagners Trauermusik auf Euryanthe-Motive; unter Fackeln versammelte sich eine Menge am Weber-Denkmal und hörte der Rezitation von Wagners Grabrede zu — eine würdige Feier; allein der Freischütz am nächsten Abend ward ohne Liebe dargeboten; hier schieden sich die Geister: Dresden als Weber-Stadt hatte versagt.

Doch in der Tiefe wirkt der Genius Webers und Wagners fort. Er kann eine Zeitlang unsichtbar bleiben, kann verschüttet werden: stets wird er sich zu gegebener Zeit erheben. Und die Liebe derer, die vom Geiste echter Kunst einmal berührt wurden, bestimmt das Fortleben der großen dramatischen Schöpfungen Dresdner Prägung: am 17. Juli 1926 wurde der Freischütz zum 800. Male gegeben; in den hier behandelten Zeitabschnitt fiel die 600. Aufführung des Tannhäuser, die 500. des Lohengrin, die 400. des Holländer. Die große deutsche Sendung der Dresdner Oper offenbart sich in diesen Zahlen. Doch auch das „italienische" Dresden, von Schuchs musikalischem Genie neu entdeckt, regte sich kräftig: 200 Mal wurde Aida gegeben, Tosca erreichte die 100. Aufführung. Im Geiste dieser Tradition konnte die Wiederaufnahme längst vergessener Werke von Verdi — Macht des Schicksals, Macbeth, Don Carlos, leider meist in den verfälschenden Bearbeitungen Werfels — Erfolge erringen und den Eindruck einer „Renaissance" vortäuschen. Georg Göhler in Hamburg und Altenburg hatte das Vorbild gegeben, doch beachtet wurde der „unbekannte" Verdi in Deutschland erst, als die Neuentdeckung sich im Glanz festlicher Dresdner Theaterabende zeigte . . .

Ihrer Art nach ist die Oper — im Vergleich zum Schauspiel — selbsterhaltend, nicht umstürzlerisch. Ihre großen Revolutionen kamen von innen. Nicht den Zeitgeist spiegelt sie zumeist, sondern ihre eigene Geschichte. In Dresden folgte man, das muß gesagt werden, auch in den Jahren des nationalen Niedergangs in der Oper im allgemeinen den Richtungen der Vergangenheit und mied die Auswüchse einer kranken Zeit. Den Wettbewerb der Schlagwortmoden machte man nicht mit. Freilich scheute man auch die klaren Wege, die in eine bessere Zukunft der deutschen Kunst hätten führen können. Kühnheiten gedeihen nicht in der Dresdner Luft, wie die Geschichte lehrt . . .

An der Schwelle der Gegenwart

Durch die Jahrhunderte haben wir Dresdens Theater begleitet; durch Zeiten des Aufschwungs und des Niedergangs sind wir geschritten; an der Schwelle der Gegenwart machen wir halt. Wohl drängt uns das Herz, wohl mahnt uns die Erinnerung, auch von den späteren Dingen zu reden. Doch der Zeit, die wir erlebten, stehen wir zu nahe, um sie geschichtlich zu erfassen.

Will man fortschreiten, so muß man den Weg kennen, muß wissen, was da war. Für die Folge, so hoffe ich, wird mein Buch einige Bedeutung haben. Aus der Erfahrung eines Lebens suchte es Geschichte zu formen, suchte das Gesetz der Geschichte im Widerspiel von Beharrung und Entwicklung zu ergründen. Aus der Geschichte wiederum soll die Zukunft lernen. So gibt der Verfasser auch seine Erfahrungen und Gedanken an die Zukunft weiter, die er nur ahnt, die er nicht sieht.

Tief ist die Nation umgepflügt. Die großen Kunstgenies — so hieß es in der Kundgebung eines der Männer, die das geistige Gesicht des neuen Deutschland bestimmen — sind noch nicht da, aber sie werden kommen, wenn ihre Stunde schlägt. „Wir sind nur ihre Wegbereiter; kommen sie, dann wollen wir sie festlich und mit Beglückung empfangen. Dann können wir beseligt unser Werk beschließen: denn eine Zeit hat sich erfüllt und ist durch göttliche Gnade groß und gesegnet geworden."

Wir sind am Ende, nicht am Schluß. Die alte Melodie ist aus —

ein neues Lied hebt an.

Namen- und Sachverzeichnis

Verzeichnis der Abbildungen

Die Photographien zu den Bildern lieferten: Stadtmuseum Dresden nach S. 88, vor S. 129, nach S. 240, nach S. 256, vor S. 273; Staatstheater Dresden vor S. 257; Privatbesitz nach S. 104, vor S. 105, nach S. 272; alle übrigen die Sächsische Landesbildstelle Dresden durch Vermittlung des Heimatwerkes Sachsen.

Inhalt

Druck: v. Baensch Stiftung, Dresden.

1 Taf. v. Tikkle, n.S. 16, 24, 32, 40, 48, 56, 64, 72, 80, 88, 96, 104, 112, 128, 144, 176, 192, 208, 224, 240, 256, 272,
Tio
20.8.81 Fuck

Zahlreiche Flecke
Kulicke. S. 229
Bie. 29.11.85

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

Rudel	3. Jan. 1990	9. Aug. 1994
2. 12. 85	02 März 1990	21. Okt. 1994
	13. Juni 1991	5. Jan. 1995
16. Jan. 1986	22. Okt. 1991	16. März 1995
31. März 1986	4. Feb. 1992	
	26. März 1992	21. Aug. 1995
22 Juli 1986	6. April 1992	06. Okt. 1995
	23. Mai 1992	
29. Jan 1987		16. Okt. 1995
26 Jan. 1988	10. Juni 1992	07. Feb. 1996
12 Feb 1988	25. Juni 1992	09. März 1996
02. Feb 1988	22. März 1993	23. Dez. 1996
	15. Juni 1993	06. März 1997
03. 03. 88		15. Mai 1997
3. Mai 1988	21. Nov. 1993	02. Mai 1998
	24.	

(204) JG 162/14/79
10. Jan. 2001

12 Aug 1980

Sep. 1980

17. 09. 80

16. 01. 81

19. 08. 81

Unterschriften entfernt Seiffe

02 Nov 1981

25. 05. 82

- 2. Aug. 1982

20. 06. 83

11. 11. 83

24. IV. 1984

4 Juni 1984

16 Nov. 1984

18. Juli 1985

07 VIII. 1985

15. Nov 1985

04. Juli 1992

Datum der Entleihe

02. Juli 1998

22. Juli 1998

18. Sep. 1998

08. Okt. 1998

13. Sep. 1999

26. Okt. 1999

(204)JG162/14/79

1 Taf. v. 9 Bll, n. S. 16, 24, 32, 40, 48, 56, 64, 72, 80, 88, 96, 104, 112, 128, 144, 176, 192, 208, 224, 240, 256, 272, 160
20.8.81 Freck

zahlreiche Flecke
Kulidst. S. 229
Rie. 29.11.85

ttid g bitte hier einstempeln!

Geschenk von 290 S., 1 Bl.		**Preis** 20,-
AK-Hinw. 3. Ex. 1. u. 2. Ex.: 12. 40. 999 u. 13. 4. 164		
Fach 1 Theaterwesen Kr 1 Sachsen Pf 1 Mus. Wl		
Bio K		**Bild K** ×
SWK		
Mag.-Stdnr. 32. 4. 298 ×		**zu**
ABGHKL Sonder-Aufst.	**Ausl.-V.** /	**zu**

10,5 357 III/9/139 It 1074