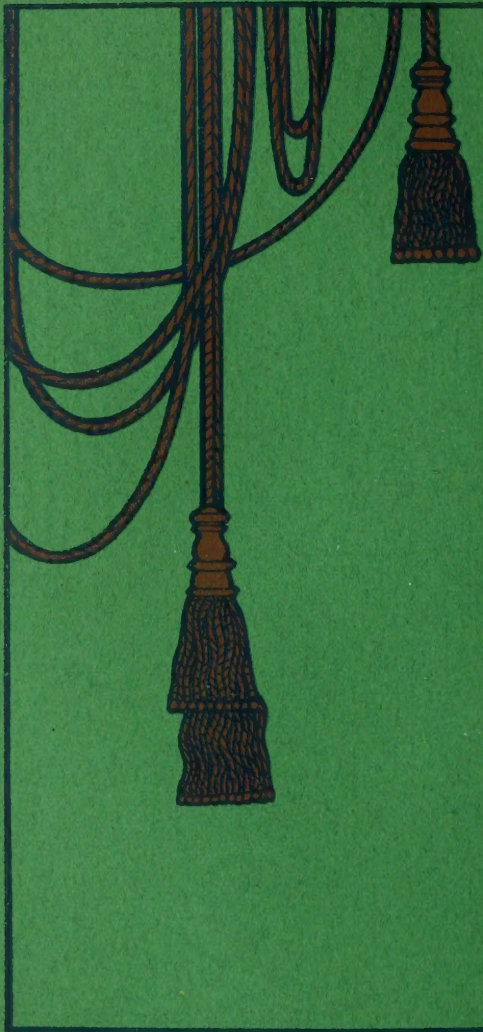




3 1761 03941 2945



UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY





DAS THEATER BAND VII
WILHELMINE SCHROEDER-
DEVRIENT VON CARL
HAGEMANN ○○○○○○○○○

DAS THEATER

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON DR. CARL HAGEMANN
MIT BUCHSCHMUCK GEZIERT VON E. M. LILIEN

Bd. Bisher erschienen:

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------|
| I. Der grosse Schröder | von Prf. B. Litzmann |
| II. Bayreuth | von Prf. W. Golther |
| III. Josef Kainz | von Ferd. Gregori |
| IV. Albert Niemann | von Prf. R. Sternfeld |
| V. Das Burgtheater | von Dr. Rud. Lothar |
| VI. Adalbert Matkowsky | von Philipp Stein |
| VII. Wilhelmine Schröder-
Devrient | von Dr. C. Hagemann |
| VIII. Sonnenthal | von Dr. Rud. Lothar |
| IX. Die Meininger | von Karl Grube |
| X. Iffland | von Dr. E. A. Regener |
| XI. Das Cabaret | von Dr. H. H. Ewers |
| XII. Goethe als Theaterleiter | von Philipp Stein |

In Vorbereitung:

- | | |
|-----------------------|------------------------|
| Ludwig Barnay | von Dr. Heinr. Stümcke |
| Lessing als Dramaturg | von Prf. B. Litzmann |
| Die Devrients | von Dr. H. H. Houben |
| Laube und Dingelstedt | von Dr. C. Hagemann |
| Das Théâtre français | von A. Moeller-Bruck |

Diese Sammlung wird fortgesetzt

Es sind fünfzig Bände vorgesehen

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50

Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50



rt D
1422th

Hagemann, Carl (Carl)
Das Theater. Bd. 7.

WILHELMINE
SCHROEDER-
DEVRIENT

VON

CARL HAGEMANN

ZWEITES TAUSEND



84977
9/12/07

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

FÜR BÜCHERLIEBHABER
WURDEN DIE ERSTEN ZWANZIG
EXEMPLARE DIESES BUCHES
AUF ECHTES BÜTTENPAPIER GE-
DRUCKT UND HANDSCHRIFT-
LICH NUMERIERT. DER PREIS
DIESER IN ORIGINAL-COLLIN-
LEDER GEBUNDENEN LUXUS-
AUSGABE BETRÄGT 10 MARK,
SIE IST DURCH ALLE BUCH-
HANDLUNGEN ZU BEZIEHEN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



Frau Cäcilie Avenarius, Richard Wagners Lieblingsschwester und Vertraute seiner Kinder- und Jünglingsjahre, lebte noch als würdige Matrone immer wieder gern in den köstlichen Erinnerungen ihrer übergläcklichen Jugend. Und gar oft pflegte sie aus jenen Tagen zu erzählen. Kleine, intime Erlebnisse zumeist — liebenswürdige Anekdoten, harmlose Episoden aus der Kinder- und Studierstube: einfache Berichte vom Streit und Widerstreit jugendlicher Gefühle und Ideen, ungeschminkte Beiträge zur Psychologie des reifenden Menschen. Fast immer ohne aufdringliche Pointen, selten aber ohne tieferen Sinn, selten ohne mehr oder weniger deutliche Beziehung zu dem Tun und Lassen des späteren Meisters, zu seinen Anschauungen, seinem Wollen und Können, seinen Worten und Werken.

Und da war nun der noch immer schönen Frau im Silberhaar, mit den weltklugen, ge-

mütstiefen Blauaugen und der klangvollen, weichen Stimme, eine Geschichte ganz besonders lieb und wert, die wir erst seit kurzem aus der Aufzeichnung einer Freundin kennen.

Immer und immer wieder konnte sie erzählen, wie sich einstmals in den schlichten Räumen der Familie Geyer eine Gruppe von Freunden eingefunden hatte, um einen berühmten Gast, um eine große, damals gerade in Leipzig gastierende Bühnensängerin zu begrüßen und zu hören. Und sie kam und sang ganz unvergleichlich. Der älteste Bruder Albert begleitete, „und still in die tiefe Fensterbrüstung gelehnt, stand unbeweglich Richard Wagner und ließ den ganzen Zauber der Töne auf sich einwirken. Es war, als ob ein Schleier von seinen Augen fiel. . . Zum erstenmal fühlte er das Wesen und die Wirkung des dramatischen Ausdrucks. Er war aus einem unbewußten Traum erwacht. Seine Augen glänzten und sein schmales, zartes Gesicht war vor Erregung totenbleich.“ Wie betäubt schlich er aus dem Zimmer und ließ sich für den Abend nicht

mehr sehen. Während der wundervolle Gesang weitertönte, saß er mit groß geöffneten Augen in seinem kleinen Stübchen: und seine künstlerische Lebensaufgabe stieg vor ihm auf. . . Jetzt sah er zum erstenmal deutlich und rein, was er in der Welt sollte — mußte. Nicht nur der Künstler, auch der Seher war in ihm erwacht. Das tiefgroße Erlebnis jener wenigen Minuten und die darauf folgende furchtbare Nacht hatte den Musikdramatiker, den Neuwerter des deutschen Operntheaters geboren. . .

Und die dies mit ihrer seltenen Kunst vollbrachte, war Wilhelmine Schröder-Devrient. . .





Wilhelmine Schröder-Devrients künstlerische Erscheinung im Verlaufe der modernen Kulturentwicklung, des an genialen und talentvollen Menschen so reichen neunzehnten Jahrhunderts, ist ganz einzig und groß — die Wirkung ihrer genialischen Eigenschaften, ihres frei waltenden Temperaments, ihres durchaus originellen, zukunftsfrohen Künstlertums weit vorgreifend und in der Allgemeinheit der künstlerisch und kritisch für die moderne Bühne Tätigen auch heute noch nicht einmal ganz und gar lebendig.

Die große Frau hatte wohl als erste — wenigstens in dieser Unumstößlichkeit und Sicherheit als erste erkannt, daß es für die Oper nicht nur damit geschehen ist, eine gut durchgebildete, szenisch ein wenig belebte Gesangkunst zu zeigen: das heißt schön, hinreißend und mit vollendeter Schulung zu singen, sich für diese Aufgabe irgend

ein Kostüm überzuwerfen und zu den Gesangsvorträgen ein paar anmutige Bewegungen zu machen. Sondern daß es sich vielmehr darum handeln muß, den durch die Musik in seiner ganzen Tiefe und Breite geoffenbarten Charakter unter Anspannung bedeutsamer psychischer Qualitäten, unter der völligen Preisgabe einer reifen, an weit verzweigtem äußeren und inneren Erleben durchgebildeten Persönlichkeit auszudeuten und mit allen Mitteln der musikalisch-szenischen Gesamtkunst für empfängliche Zuhörer und Zuschauer darzustellen.

Wilhelmine Schröder-Devrient ist als die erste moderne Darstellerin des musikalischen Dramas, und zwar gleich als der größten eine, wahrscheinlich sogar überhaupt als die größte anzusprechen: getrieben von der Idee des frei gestaltenden dramatischen Künstlers, suchte sie diese Idee in ihrer Totalität, in ihrem Ablauf nach Anfang, Höhe und Ende mit Hilfe eines reichen Instinktlesbens und einer wie im Fieber gesteigerten Schöpferlust restfrei zu erfassen und die restfreie, sinnfällige Darstellung eben dieser Idee

durch zweckvolles, ehrliches Nützen der gesamten Ausdrucksmedien zur unumstößlichen Grundlage ihrer Kunstübung zu machen. In ihr paarte sich die Kraft intuitiven Erlebens mit dem Vermögen geistigen Ergründens. Sie war so etwas wie naive Künstlerin und Kulturkünstlerin in einer einzigen geschlossenen künstlerischen Persönlichkeit.

Wilhelmine Schröder-Devrient wußte nichts von Launen und selbstischen Regungen irgendwelcher Art. Für sie gab es immer nur eine Frage, und die hieß: was ist Wahrheit? . . . Was ist Wahrheit für die Interpretation gerade dieser künstlerischen Idee, gerade dieses künstlerisch geschauten Charakters — und was ist Wahrheit für die Interpretation gerade dieser künstlerischen Idee durch mich, durch meine Individualität, nach den Verhältnissen meiner Mittel, meines Könnens? Was ist schöne Wahrheit — was ist für ästhetische Wirkungen berechnete Wahrheit?

Und so vollbrachte sie im Anschluß an große Kunstschöpfungen großer Männer,

vornehmlich deutscher Nation, für die Bühnendarstellung des musikalischen Dramas nicht mehr und nicht weniger als dieses:

Sie betätigte in ihren Leistungen ein edles, poetisches Pathos, ein wahres Pathos in scharfem Gegensatz zu jenem vulgären theatralischen Pathos der herrschenden Konvention, zum falschen Pathos — und setzte die großzügige künstlerische Wirkung an Stelle des kleinlichen theatralischen Effekts. Sie wollte nicht nur Form, sondern Leben: echtes, warmes Leben — nicht nur Schein, sondern Sein — nicht nur Trug und Gaukelspiel, sondern Wahrheiten, Ewigkeiten, Schönheiten. Sie wollte nicht allein unterhalten und zerstreuen, sondern predigen und sammeln: das heißt künden von großen Kunstwerken, vom Spiel und Streit der Leidenschaften, von all dem Kleinen und Großen im Menschen, in Welt und Gesellschaft. . . Ihr Beruf galt ihr heilig, und Priesterin hat sie sich genannt. Sie war die erste, die dem plebejischen Dünkel des zu ergötzlichem Zeitvertreib entbotenen Komödianten durch den aristokratischen

Stolz auf ihre kulturelle Mission ersetzte. Denn nur aus dem Gefühl heraus, daß es sich auch der Mühe verlohnt, kann man Großes und Eigenes für sich und die Menschheit erringen.

Das Geheimnis der phänomenalen Wirkung muß für Wilhelmine Schröder-Devrient in drei wesentlichen Bedingungen ihrer ganzen Schaffensweise gelegen haben:

Zunächst in der Kunst, jeden einzelnen Charakter nach der völligen Erkenntnis seines letzten Wesens logisch und psychologisch zu entwickeln und nach Merk- und Höhepunkten unaufdringlich zu gliedern, ohne dabei die fließende Evolution irgendwie zu hemmen. . . Weiter in der Kunst, die einzelnen Darstellungsmittel ihrer inneren Notwendigkeit gemäß, ihrer Eignung für eine beste, konformste, das heißt wohl in erster Linie einfachste, selbstverständlichste Ausdeutung der Gefühlswerte entsprechend aufzuteilen und alle diese vielen Teilerscheinungen der Charakterisierung zu einer Totalität zusammenzuschließen. . . Und zuletzt

in der Kunst, bei all ihrem Gebaren die Linie der charakteristischen Schönheit nie aufzugeben, die ästhetischen Grundnormen nie außer acht zu lassen. . .

Sie spielte auf dem komplizierten Darstellungsapparat ihrer Mittel wie ein geschickter Organist auf dem Registerwerke der Orgel. Wie dieser seine Fugen jedesmal gleichsam von neuem orchestriert — und zwar wohl im ganzen nach Vorbedacht und künstlerischer Ueberlegung, im einzelnen aber mit Vertrauen auf die augenblickliche, intuitive Eingebung — so verteilte auch die Schröder-Devrient ihre Ausdrucksmittel nach einem zielsicheren inneren Bedürfnis und ließ sie in den verschiedensten dynamischen Stärkegraden und in verschiedenartiger seelischer Belebung nacheinander, nebeneinander, mit- und übereinander in Wirksamkeit treten. Ja, sie konnte sogar ganze Darstellungsgebiete gelegentlich ausschalten oder doch sehr einschränken, wenn es der Stil des Kunstwerkes erforderte. Mußten zum Beispiel in differenziert angelegten Aufgaben, wie in der Darstellung des

Fidelio, die Mittel der stimmlichen und mimischen Charakteristik mehr in den Vordergrund treten, so versuchte sie in den Werken Glucks, wo die klassisch-musikalische Formensprache nicht viel Gelegenheit für gesangliche Akzente gibt, vor allem die edlen Hilfen der Plastik heranzuziehen.

Dabei war ihre Treffsicherheit im Mischen der Ausdrucksmittel, in der Art ihrer Verwendung beim Crescendo und Decrescendo, beim Akzelerieren und Retardieren, in der symbolischen Verwertung gewisser Kombinationen für bedeutsame, leitende Motive so groß, daß sie sich hier getrost dem Augenblick überlassen und somit viele ihrer künstlerischen Maßnahmen gleichsam improvisieren konnte. Auf der höchsten Sprosse der leidenschaftlich bewegten Darstellungsskala, in der Kulmination der Handlung warf sie sich dann auch wohl ihrem Genius einmal ganz in die Arme und ließ ihre Leistung von seiner schaffenden Kraft allein weitertragen.

Durch diesen höchst genialen Aufschwung wuchs sie aber von Mal zu Mal. Denn immer

trat nachher wieder die leidenschaftsfreie Kontrolle, die rücksichtslose Nachprüfung in ihr Recht. Die Ehe der rein künstlerischen Energie mit dem ruhigen Intellekt in der Schaffensart Wilhelminens wurde nie geschieden.

So fehlte denn ihren Gestalten das Stereotype. Jedesmal gab es eine andere Variation, ohne daß sich die Grundverfassung des Charakters änderte. Und alle ihre Gestalten schienen dem Kunstfreund gleich echt zu sein, weil sie aus dem gleichen Drange nach ästhetischer Wahrheit, mit der gleichen Aufbietung aller verfügbaren Kräfte und aus der gleichen ästhetischen persönlichen Anschauung heraus getrieben wurden. Man glaubte sie der Künstlerin der Reihe nach sämtlich. . .

Der Reihe nach. Denn für den Augenblick wollte man jedesmal nur die Schöpfung als die größte, vollendetste gelten lassen, die dort oben gerade allmählich erstand — wobei ihre Fähigkeit, in der Darstellung seelischer Regungen durch plastische, mimische und stimmliche Werte bei aller Dezenz und

aphoristischer Schärfe doch absolut klar zu sein, die Suggestion bedeutsam unterstützte. Für den Augenblick erhob sich jedesmal eine andere Möglichkeit gar nicht. Auch nie vorher glaubte man die Figur so gesehen zu haben. . . Die Schröder-Devrient schuf eben immer etwas ganz Eigenes: ihr Allereigenstes. Und nie hat sie von irgend jemandem geborgt, nie auch nur zur Seite geschickt.

Ihre große strategische Begabung im Gebrauch der künstlerischen Mittel verwendete Wilhelmine Schröder-Devrient nun nicht nur für sich, für ihre eigne Charakter-schöpfung. Sie ließ auch das ganze Ensemble zum Besten der künstlerischen Oekonomie in der Gesamterscheinung des Kunstwerkes davon profitieren, soweit die Partner dies zugeben wollten. Wo sie nur immer konnte, führte sie als Darstellerin der tragenden Rolle ohne Gage und Kontrakt mit Vorliebe auch noch Regie. In Dresden beugten sich die Künstler zum Beispiel stets willig den zweckvollen Eingebungen der genialen



DAS ALTE DRESDNER THEATER VOR 1841

Frau, die allen voran ja selbst immer nur die Stellung im Ganzen beanspruchte, die Situation und Handlung zwanglos ergaben. Statt der einen ausschlaggebenden Bedingung, der sich die meisten Opernstars jener Zeit nur einzig und allein unterzuordnen pflegten — nämlich auf alle Fälle nach Maßgabe ihres Spielhonorars und ihrer Beliebtheit beim Publikum aus dem Ensemble herauszustecken — hatten alle die tausend kleinen Bedingungen, die aus der Idee des Kunstwerkes abzuleiten waren, für sie und die Partner in gleicher Weise Geltung.

Vor allem verlangte sie von jedem Mitwirkenden Begeisterung und Preisgabe der letzten Kräfte. Mattes Spiel und Launenhaftigkeit konnten sie ganz außer sich bringen. Und für alle die Vielzuvielen am Theater, die da immer nur meinen, daß um zehn Uhr ja doch alles aus sei, hatte sie nur Hohn und Spott. Ohne bitteren Ernst war ihrer Ansicht nach die letzte künstlerische Illusion nicht zu erzielen. Und für dieses Ideal sollte einem Künstler nichts zu teuer sein. Sie ließ sich von einem ungeschickten

Partner als Marie in Grétrys Blaubart lieber an den Haaren über die Bühne schleifen, ehe sie auch nur mit einer Wimper gezuckt hätte. Nicht einmal ein Wort des Tadels an den Kollegen kam über ihre Lippen, als sie sich endlich von der Ohnmacht erholt hatte, die jener Tortur folgte.

Auch mußten die Partner wenigstens bis zu einem gewissen Grade auf ihre genialen Absichten eingehen. Es war deshalb nicht immer leicht, mit ihr zu spielen. Und stellte man sich auf der Gegenseite einmal gar zu hölzern an, so konnte sie sehr drastische Mittel anwenden oder aus Wut jeden Besserungsversuch überhaupt aufgeben und den Ärmsten abends in Grund und Boden spielen. „Die Tenoristen“ — sagte sie einmal zu Fanny Lewald — „sind in der Regel halb Holz, halb Schwamm; was soll man damit machen? Wie soll man sich auf dem Niveau von Menschen erhalten, die man zu allem stoßen muß? Es ist wahr, mancher von ihnen hat in der Aufregung meines Affekts wohl meine starke Hand recht ordentlich gefühlt; aber wenn ich mit meiner großen

Leidenschaft neben den Stroh Männern nicht lächerlich und maßlos erscheinen wollte, mußte ich sie in die Ecke schleudern und das Feld allein behaupten.“ Meistens aber reichte der Zauber ihrer menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit hin, um auch die sonst schwer Zugänglichen gefügig und wenigstens einigermaßen leistungsfähig zu machen.

Wilhelmine Schröder-Devrient schlug als künstlerische Gesamterscheinung alle Rivalinnen ihrer Zeit. Allein die Malibran wird von manchen Kritikern als eine ebenfalls intuitiv schaffende, geniale Künstlerin neben sie gestellt. Von den übrigen konnte die Milder-Hauptmann nur mit einer großen, schönen Stimme und mit leidlich geregelter Plastik dienen. Die Schechner hatte ebenfalls einen klangvollen, herrlich geschulten Sopran, begnügte sich aber mit natürlich-sinnigem Spiel in oberflächlichem Anschluß an den Gang der für sie in Betracht kommenden Musik. Und die Sonntag entzückte zwar alle Welt durch ihre fabelhaft durch-

gebildete, glockenreine Koloraturstimme, kam aber über mädchenhaft-anmutige Bewegungen, denen sie einen leisen Stich ins Kokette zu geben verstand, nicht weit hinaus. Und ähnlich stand es mit der Catalani und der Pasta.

Alle diese Sängerinnen waren eben nur Spezialitäten, das heißt im besten Sinne Artisten, indem sie ihre einseitigen, aber an sich bedeutenden Mittel zur Erzielung verblüffender Teilwirkungen einsetzten. Wilhelmine Schröder-Devrient aber war ein Ganzes, eine Künstlerin, deren Sehnsucht einzig und allein nach möglichst bedeutungsvollen Charakterschöpfungen mit den reichen Mitteln der Opernbühne ging. Jene anderen blieben jedesmal dieselben Gesangskünstlerinnen — eine Bezeichnung, die ihnen gewiß zugestanden werden muß — sie zogen sich nur verschieden an. Wilhelmine aber stellte faktisch jedesmal etwas ganz anderes vor: ihr eignete die große Kunst der absolut künstlerischen Transfiguration. Sie war eben auch Schauspielerin. Ja, sie hatte zunächst nur als Schauspielerin ge-

wirkt. Und erst dann war die Sängerin dazu gekommen, um jetzt, im Verein mit der Musikerin, die dramatische Sängerin zu ergeben:

Die dramatische Sängerin — etwas ganz Neues. . .

Fast alle Schauspieler hatten bekanntlich zu jener Zeit auch in der Oper mitzuwirken, die sich als Stars gewöhnlich nur eine sogenannte Koloratursangerin und einen lyrischen Tenor leistete. So mußte Sophie Schröder viele Jahre hindurch stets auch in der Oper auftreten, obwohl man ihr die Partien nur mühsam mit der Violine einpauken konnte. Und Emil Devrient, Deutschlands letzter großer Schauspielvirtuose, bekam vorher erst manche liebe Gesangsrolle zugeteilt, ehe er in Dresden Alleinherrscher im Heldenfach wurde, ob- schon ihm jede gesangliche und musikalische Ausbildung fehlte. Es gab damals eben Schauspieler, die auch etwas singen konnten oder doch so gut singen mußten, als es eben anging. Und dann gab es Sänger, die zur Not etwas zu schauspielern verstanden, das

heißt, die immer nur soviel Bewegungen machten, als es der schönen Tonbildung keinen Abbruch tat.

Wilhelmine Schröder-Devrient gehörte zu keiner von diesen Erscheinungen. Sie brachte es vielmehr mit der Zeit zum völligen Austrag der beiden Halbheiten, indem sie die Zweigkünste nacheinander und in gleichem Maße zu bewältigen versuchte, um dann kühn zu einer ganz neuartigen Kunst durchzudringen.

So lernte sie durch ihre Verwendung im rezitierten Schauspiel zunächst einmal dichterisch geschaute Charaktere zu ergründen und innerlich zu gestalten und mußte zunächst einmal den spröderen Mitteln der reinen Schauspielkunst geschlossene Leistungen abzuringen versuchen. Und als sie dann ihre Stimme entdeckte, kam diese als ein neues, gewiß sehr wesentliches, aber schließlich doch nur als ein Ausdrucksmittel zu verschiedenen anderen, schon durchgebildeten hinzu.

Wilhelmine Schröder-Devrient ging hiermit genau den umgekehrten Weg, wie ihn

damals und auch noch heute fast alle übrigen Bühnensänger zu gehen pflegen, die bei einem meist ganz theaterunkundigen Lehrer zuerst Tonbildung und dann eine Anzahl von Partien studieren und zuguterletzt in ein paar flüchtigen Stunden mit irgend einem Vaterspieler ein paar schauspielerische Schulübungen durchmachen.

Allerdings hatte sie auch Genie genug, um für die neue Phase ihrer künstlerischen Wirksamkeit sämtliche Ausdrucksmittel qualitativ und quantitativ den neuen Aufgaben entsprechend richtig zu verwenden und besonders die im Schauspiel bereits gültige Bedingung, daß schon Maske und Anzug jedesmal einen integrierenden Teil der Bühnendarstellung ausmachen muß, nun auch für die Oper hinüberzunehmen. Hier kannte man bisher nur Kostüme, aber keine Kleidung — nur sauber angezogene, „schön“ geschminkte Gesangskünstler, aber keine schon im Aeußeren wahrheitsmäßig hergerichtete Charakterdarsteller. Erst Wilhelmine Schröder-Devrient zeigte durch ihr vorbildliches, epochemachendes Beispiel, wie

wichtig auch in der Oper die peinlich durchgearbeitete, leicht ansprechende und geschichtlich und logisch einwandfreie Kleidung ist — wieviel der fleißige, selbstlose Darsteller schon in der Ausgestaltung seines Aeußeren für den Gesamteindruck und für die gefällige Ergründung seiner Figur durch das Publikum leisten könne.

Dabei galten ihr die rein malerischen, die historischen und dramatisch-ästhetischen Werte gleichviel. Sie hat Maske und Anzug stets im Geiste der Zeit und Kultur erdacht und aus dem Gehalt der Dichtung abgeleitet. Sie hat mit Feinfühligkeit und Geschmack die Farben und Farbkombinationen zu wählen, die Flächen und Linien den eigenartigen Verhältnissen der Bühne entsprechend zu führen gewußt.

Auf diese Weise erzielte sie namentlich in der ersten Zeit ihres Wirkens vielfach rauschende Auftrittserfolge. Wie oft ist es vorgekommen, daß der Kapellmeister mit dem Intonieren des Orchesters warten mußte, bis das Publikum sich über die fabelhaft echte äußere Erscheinung der Künst-



JOHANNES ALOYS MIKSCH

lerin als Emmeline in Weigls Schweizerfamilie einigermaßen beruhigt hatte. Und wenn sie dann zu spielen anfing und sich mit einer unvergleichlichen Natürlichkeit in ihrem Charakterkostüm bewegte, dann wollte die allgemeine Bewunderung kein Ende nehmen.

Sie zog die Kleider eben nicht nur an, sondern trug sie — konnte sie tragen. Man glaubte ihr Zöpfe und Mieder des schlichten Schweizermädchens, das Samtwams Roméos, die einfache Männerkleidung Leonorens und die fließende Gewandung der Iphigenie in gleicher Weise. Das Kleid, die Haltung und die Gesten hatten stets nur eine gemeinsame Wurzel: den Charakter, die Dichtung.





Eine vollendete Gesangskünstlerin im Sinne des reinen Musikers ist Wilhelmine Schröder-Devrient allerdings nie gewesen. Dieser Mangel, den ihr die kritischen Zeitgenossen immer und immer wieder vorwerfen zu müssen glaubten, hatte wohl darin seinen letzten Grund, daß der Uebergang vom Schauspiel zur Oper auf Wunsch der sehr ungeduldigen Mutter seinerzeit viel zu eilig vor sich ging, und daß die siebzehnjährige Künstlerin überhaupt noch viel zu unreif war, um diesen schwierigen Uebergang mit dem ganzen Ernst des Augenblicks und dem ganzen großen Verantwortungsgefühl vollziehen zu können.

Ihr vollkräftiges Talent hatte ihr schon im rezitierten Drama schnell alle Herzen gewonnen. Als Aricia (Phädra), Luise (Kabale und Liebe), Beatrice (Braut von Messina) und Ophelia (Hamlet) entzückte sie zwei lange Theaterwinter hindurch ganz

Wien. Sie wurde damit der Liebling der frohsinnigen Theaterstadt zu einer Zeit, wo andere Novizen sich in ganz kleinen Rollen bescheiden müssen und, wenn sie dann in größere Aufgaben hineinwachsen, erst ganz allmählich Beachtung zu finden pflegen. So konnte sie es mit der Schwenkung zur Oper schon wagen und ihre zahlreichen Bewunderer nach heimlich betriebenen kurzen Gesangsstudien beim Singmeister Joseph Mozatti plötzlich als Mozartsängerin überraschen.

Und der Erfolg gab ihr recht. Die eminenten musikalisch-dramatischen Qualitäten und die Anwendung dieser Qualitäten zugunsten einer reinen künstlerischen Wirkung öffneten ihr jetzt als kaum erwachsenes Mädchen die Pforten unserer bedeutendsten Kunststätten und verschafften der noch nicht Zwanzigjährigen nach einem glänzenden Gastspielerfolg die neidenswerte Position als erste dramatische Sängerin an der Dresdener Hofoper.

Die Zeit zu systematischen und regelrechten Gesangsstudien war nun aber ein für allemal verpaßt. Der unbestrittene Er-

folg der jungen Künstlerin steigerte sich von Auftreten zu Auftreten. Zahlreiche Gastspiele führten sie in ununterbrochenem Siegeszuge über die deutschen Bühnen. Und nach verhältnismäßig kurzer Frist gab es in Paris und London sogar schon europäische Triumphe.

Zwar erkannte die kluge und gewissenhafte Frau durchaus die große Wichtigkeit der absoluten Gesangkunst für ihre weitergreifenden Ziele als musikalisch-dramatische Künstlerin. Sie ließ es deshalb auch an intensiven Privatstudien nicht fehlen. Ja, sie nahm jedesmal, wenn sie von ihren Gastspielen nach Dresden zurückkehrte, wiederum Uebungsstunden bei dem altbewährten Chordirektor Miksch, dem Freunde und Ratgeber Webers. Auch hat sie sich später beim Zusammentreffen mit berühmten Gesangsgrößen stets bemüht, ihren Kollegen und Kolleginnen von der italienischen Oper das nach Möglichkeit abzulernen, was ihr selbst fehlte.

Das einmal Versäumte war aber natürlicherweise nicht mehr ganz nachzuholen.

Nicht allein, daß ihr der Ablauf des Figurenwerks Schwierigkeiten machte, daß den Rouladen, Passagen und Läufen der nötige Fluß, dem Triller die nötige Schlagkraft und Geschwindigkeit fehlte. Der Stimme selbst mangelte auch die rechte Durchbildung. Sie klang nicht sehr metallreich und zeigte manchmal gutturalen Tonansatz. Vor allem vermißte man im Brustregister die rechte Kraft, weshalb ihr tiefere Partien niemals sonderlich zusagten. Und in der Höhe mußten ihre Freunde namentlich späterhin vielfach ein unschönes Schreien bedauern, das lediglich in der mangelhaften Schulung seinen Grund hatte. Die Mittellage allerdings klang ganz wundervoll, besonders in der *mezza voce*. Hier ist sie auch von ihren Rivalinnen nicht übertroffen worden. Und dann wurde stets ihre tadelfreie Aussprache selbst in den schwierigsten Tonkombinationen, die absolute Reinheit der Intonation und nicht zuletzt die große Kunst der Tonbeseelung gerühmt und bewundert.

In dieser Kunst des seelisch-intellektuellen Tonfärbens — in der Kunst, die Töne nicht

nur quantitativ, sondern auch qualitativ zu verändern, war sie von Gottes Gnaden: unerreicht und mustergültig für alle Zeiten. Als musikalisch-dramatische Vortragskünstlerin ist sie eine jener seltenen Erscheinungen gewesen, die der Weltwille nur in übergroßen Zwischenräumen hinausgehen läßt, um wieder einmal mit vernichtender Ironie zu zeigen, was es für den Menschen durch die Steigerung eines berufenen Einzigen zum Genie zu offenbaren, zu enthüllen gibt und welche Freude im weiten All latent ist, ohne vom Gros der Menschheit für sich genützt zu werden.

Wilhelmine Schröder-Devrient konnte nicht absolut schön singen. Sie konnte aber dramatisch singen, charakteristisch singen. Sie ersetzte den nur-schönen Ton durch den intelligenten Ton. Die Töne waren ihr nicht allein schönklingende Materie, die an sich sinnliche Reize erregen und in mehr oder weniger schwierigen Abfolgen, mit geschickter Herausarbeitung der gesanglichen Pointen, mehr Staunen und Bewunderung als Ergriffenheit und Genuß zur

Folge haben können und sollen. Die Töne waren ihr ausschließlich Attribute seelischer Komplikationen, Boten aus einer sonst unzugänglichen Welt, Kündler von tiefem und tiefstem Erleben: von Qual und Lust, von Fluch und Segen, von Trauer und Freude, von Haß und Liebe.

Der melodische Ablauf der musikalischen Phrase galt ihr wenig. Ihr Sinn, ihr Gehalt, ihr Gefühls- und Ideenwert alles. Sie suchte jedesmal nach dem Poeten im Musiker. Und fand sie die Tonfolgen einmal aller Reize bar, so goß sie selbst aus ihrer reichen Seele einen Inhalt hinein. Deshalb wirkten ihre Schöpfungen, auch wenn es sich um die urältesten Rollen des damals unsagbar monotonen Opernspielplanes handelte, stets wie etwas ganz Neues.

Die Gesangsphrase war ihr also wesentlich gehobene Rede — die Forderung, die das musikalische Drama ihrer Ansicht nach als Interpretin von Charakteren an sie stellte: die Kunst des deklamatorischen Gesanges, der musikalisch-charakteristischen Deklamation. Und das gab ihre Stimme, zur

besten Zeit wenigstens, vollends her. Die Schröder-Devrient konnte nicht nur in der Behandlung des einzelnen Tones eine seltene Meisterschaft entwickeln, sondern auch in der Phrasierung, im Abtönen der Stärkegrade, im Verlauf des Crescendos und Decrescendos, in den Uebergängen bei kleineren und größeren Stimmungswechseln, in dem Nebeneinandersetzen von Kontrasten, in ihren Akzenten und Pointen den höchsten Anforderungen gerecht werden. Ihr Organ zeigte sich von einer Biagsamkeit sondergleichen und konnte auch im Affekt durch die Gewalt der psychischen Empfindung von der Künstlerin zu einer kolossalen physischen Kraft gesteigert werden, die ihr sonst eben im allgemeinen gebrach.

Wie das völlige Verständnis, das gänzliche innere Zueigenwerden einer besonders schwierigen Stelle einem Sänger dann auch die nötigen absoluten Machtmittel zur Darstellung zuführen kann und wie immer nur das völlige Verständnis diese Machtmittel zuführen wird, hat übrigens Wagner an zwei sehr interessanten Beispielen ge-



WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT ALS FIDELIO

zeigt: Während seinem Lieblingskünstler Schnorr von Carolsfeld mit dem Bewußtsein von dem Inhalt, von dem richtigen Ausdruck im Liebesfluche Tristans auch die gesangliche Fähigkeit wurde, diesem Ausdruck völlig gerecht zu werden, konnte es Tichatscheck trotz seiner großen, ausdauernden Stimmittel nicht dahin bringen, seinen Part im zweiten Tannhäuser-Finale bei den Worten „Zum Heil den Sündigen zu führen“ ganz zu bewältigen, weil ihm der letzte Sinn dieser für das Drama so wichtigen Phrase nicht aufgegangen war.

Daß Wilhelmine Schröder-Devrient nun manchmal zu weit ging und an Vortragsnüancen zu viel und zu vielerlei brachte, ließen allerdings selbst die größten Bewunderer der Künstlerin unwidersprochen. Die Fülle ihres Empfindungslebens, die Wucht ihres künstlerischen Temperaments war eben zu groß, ihre ganze künstlerische Erscheinung gegenüber den manchmal recht minderwertigen Aufgaben der Theaterpraxis zu übermächtig, zu genial. Und dann befand

sich ihr Künstlertum überhaupt in der Gewitterstimmung am wohlsten. Ihr Platz war immer dort, wo es Leidenschaften zu entwurzeln gab, wo man sich dem Weltgeist näher fühlte. Mit dem leichten Kräuseln der Oberfläche war ihr nicht Genüge geschehen. Sie mußte zur Tiefe hinunter. Und wenn der vorschaffende Künstler nur halbe und dürftige Arbeit verrichtet hatte, dann grub sie selbst weiter nach, bis sie auf den Grund kam.

Sturm und Donner sind ja nun gewiß schön und überwältigend — können schön und überwältigend sein wie nichts anderes. Aber die Sonne muß doch auch einmal wieder scheinen. Die ungefärbten, ungemischten Töne, die Klänge in ihrer göttlichen Reinheit haben zuzeiten auch im Drama Berechtigung und Schönheit, namentlich als Ruhepunkt im auf- und absteigenden Schwall des Gefühls, die nach einer inneren ästhetischen Norm zeitweilig eintreten müssen.

Wenn deshalb nun auch die abfällige Beurteilung ihres nicht ausreichenden absoluten Gesangsvermögens sicher nicht ganz unberechtigt ist, so darf man doch eines nicht vergessen: Die Musikkritiker — denn nur die gab es, Theaterkritiker für das musikalische Drama kannte man damals nur ganz vereinzelt — die Musikkritiker, die ihre Stimme in dieser Hinsicht fortgesetzt bemängelten, haben doch wohl das Prinzip ihres ganzen künstlerischen Wollens nicht recht begriffen — haben das Bewußtsein von dem Vorabend einer neuen, großen, musikalisch-dramatischen Darstellungskunst nicht gehabt. Ihr Ideal war der Gesang aus einer italienischen Kehle über italienische Worte in italienischem Geschmack: sie wünschten, um mit Wagner zu sprechen, „das Frönen einer sinnlichen Lust an reinem Vokalismus“. Und so fand auch von deutschen Sängern nur der einigermaßen Gnade vor ihren Ohren, der sich diesem Ideal nach Möglichkeit näherte. Denn es ganz zu erreichen, wird ja einem deutschen Sänger niemals möglich sein. Und nur eine Spezialität

kann jenen Anforderungen gelegentlich einmal bis zu gewissem Grade gerecht werden.

Die deutsche Kehle eines deutschen Singschauspielers geht eben auf ganz andere, auf viel umfassendere künstlerische Darstellungswerte aus, hat ganz andere Bedürfnisse, einen ganz anderen Geschmack des kunstverständigen Publikums zu befriedigen. Sie soll innerhalb des Opernablaufs nicht ausschließlich eine Anzahl von geschlossenen Virtuosenleistungen liefern, sondern als Glied im Ganzen nur dazu beitragen, daß eine Menschendarstellung zur Wahrheit kommt, daß ein Charakter entwickelt und geschaffen wird. Und dazu bedarf es nicht des „schönen“ Singens, sondern des charakteristischen Singens — das gewiß gelegentlich auch in jenem Sinne „schön“ sein kann und muß, das aber meistens in jenem Sinne nicht schön ist. Im Drama kann ein unschöner Ton sehr schön und ein schöner Ton sehr häßlich sein.

Dies alles ist uns heute ja ganz klar und erscheint mehr wie selbstverständlich. Der Gedanke mußte aber doch einmal gefaßt,

das letzte Wesen des dramatischen Gesanges einmal ergründet werden. Und der sich damit wohl als erster abgab und als erster nach diesen Normen zu lehren versuchte, hieß Johannes Aloys Miksch — ein stiller, einfacher Mann, aber der zielsichere Theoretiker einer neuen großen Kunst. Und Wilhelmine Schröder-Devrient war seine erste gelehrige Schülerin, die der Welt das nun noch in weit höherem, reinerem Maße vollends offenbar machte, was der Meister auf seinem Mansardenstübchen verhalten-leidenschaftlich zu predigen pflegte.

Viele ihrer Kritiker haben also von unserer Künstlerin etwas verlangt, was sie gar nicht geben konnte und wollte. Sie haben ihren Betrachtungen und Urteilen ästhetische Schulwerte zugrunde gelegt, die schlechterdings unpassend, unberechtigt waren und zu ganz schiefen Ergebnissen führten. Mit ganz wenigen anderen machte hier nur der alte Rellstab eine gewisse Ausnahme.

Der erste Kritiker aber, dem das neue Wunder in seiner ganzen Pracht und mit all seinen vielen Konsequenzen aufging, war

kein Kritiker von Beruf, sondern ebenfalls ein genialer Künstler — es war: Richard Wagner. . .

Wilhelmine Schröder-Devrient erwies sich natürlich in ihrer ganzen rassereinen Erscheinung als deutsche Sängerin mit einer nordischen Kehle, als deutsche Frau mit weiter Bildung, hohem Geiste und seltener Tiefe des Erlebens in den musikalischen Dramen am hervorragendsten, die nicht auf die italienische Oper mit Canto und Rezi-tativ, sondern auf das deutsche Singspiel mit seinen in den dramatischen Dialog eingestreuten liedartigen Weisen zurückgingen. Die Mitwelt hat weitaus am meisten ihrer Marie in Grétrys nichtssagendem Blaubart, ihrem Romeo und ihrer Desdemona in Bellinis und Verdis Shakespeare-Ver-sündigungen, ihrer Norma und ähnlichen Partien zugejubelt. Die Nachwelt wird sich mehr an ihre Pamina, Agathe, Emmeline, an ihre Euryanthe, Donna Anna, an ihre beiden Iphigenien und vor allem an ihren Fidelio halten und lieber darüber etwas

hören wollen. Während sie dort nur eine geniale Virtuosin war und sein konnte, auch wenn sie mehr tat, als eigentlich zu tun blieb und weit über eine schlichte Interpretation hinausging — so trat sie hier als gewaltig gesteigertes, nachschöpferisches Genie für den Fortschritt der deutschen Kunst in die Schranken: als Menschendarstellerin und Stilkünderin zugleich.

Schon bei ihrem ersten Auftreten offenbarte sich die eben Siebzehnjährige in ihrer ganzen künstlerischen Sonderart, in ihrem angeborenen Können als Deuterin menschlicher Charaktere mit Hilfe der Gesamtmittel des modernen Operntheaters. Aus dem wesenlosen, idealisch-poetischen Jungfrauentypus der alten Bühne wurde Mozarts Pamina in ihrer Darstellung zu einer holden, aber höchst greifbaren, fest umrissenen Mädchengestalt voller Leben und Charme. Die innere Wahrheit und Schlichtheit in ihrem schauspielerischen und gesanglichen Tun brachte es zu einem tiefen Eindruck. Und schon jetzt stieg bei einigen Weitsichtigen die Ahnung auf, daß sich mit diesem

Kinde dort oben bald ein großes Kunstgeheimnis offenbaren werde.

Und ihre Agathe, die wenige Monate darauf unter des Komponisten Augen folgte, sollte dies bestätigen und weitere Freunde gewinnen. Was die junge Künstlerin hier gab, war so ganz das verträumte, zurückhaltende Kind der deutschen Natur, des deutschen Waldes mit den leicht sentimentalischen Regungen, mit der großen Liebe und dem felsenfesten Glauben an alles Gute, Hohe und Schöne.

Aber erst der Fidelio schlug völlig durch und ließ alle Zweifel verstummen: am 9. November 1822 eroberte Wilhelmine Schröder-Devrient als Leonore dem Wunderwerke Beethovens die Bühnen der Welt. . . . Ebenso wenig wie heute der Ring des Nibelungen unser Nationaleigentum wäre, wenn uns der Meister seine Inszenierung in Bayreuth nicht selbst vorgemacht und die Künstler für die neue Aufgabe selbst ausgesucht und vorgebildet hätte — ebenso wenig könnten wir den Fidelio heute den unseren nennen, wenn die jugendliche



SGRAFFTOBILD ÜBER DER TÜR VON WAINFRIED

Schröder-Devrient damals nicht gezeigt hätte, was es mit dem großen Denkmal, was es mit der Rolle der Leonore für eine menschliche und künstlerische Bewandnis sei.

Die Aufnahme der seit sechzehn Jahren bekannten Oper war bei der ersten Darstellung nur recht lau gewesen. Nach den großen künstlerischen Einschränkungen und den mannigfachen absprechenden Urteilen der maßgebenden Kritik fristete sie ein höchst klägliches, unwürdiges Dasein — bis eben unsere Künstlerin die Hauptrolle schuf und damit dem ganzen Drama zu der Bühnenerscheinung verhalf, der es zur vollen Wirkung dringend bedurfte.

In ihren italienischen Partien hat Wilhelmine Schröder-Devrient Rivalinnen gehabt. Hier mußte sie sich sogar vor der Malibran, vielleicht auch bisweilen vor der Sontag beugen, was sie übrigens auch willig getan hat. Als Donna Anna und Euryanthe konnte man hier und da gewiß mit ihr rechten. Und ihre jugendlichen Mädchengestalten sind ihr später von Jo-

hanna Wagner und Agnese Schebest wohl annähernd nachgespielt worden.

Als Leonore im Fidelio hat sie aber niemand übertreffen, hat sie nicht einmal jemand erreichen können. . . Rein gesanglich vielleicht. In der Größe der Gesamtleistung aber gewiß nicht. Es gab bisher auf den deutschen Bühnen nur eine Isolde: Rosa Sucher. . . Es gab nur einen Fidelio: Wilhelmine Schröder-Devrient. . .

Ihre Leonore war nicht nur die Hauptfigur des Dramas und als Charakter-schöpfung von seltenem ästhetischen Ebenmaß, von höchster Kraft des Ausdrucks und unerreichter Straffheit der künstlerischen Steigerung. In der Gestalt, wie sie unsere Künstlerin lebendig werden und zur Entwicklung kommen ließ, spiegelte sich vielmehr die ganze Handlung in ihrem steten Ablauf wieder. Die kleinste Veränderung der Situation, jedes irgendwie bedeutsame Wort fand bei ihr ein Echo und den entsprechenden szenischen Ausdruck. Alle die Feinheiten der unendlich reichen Partitur erhielten ihre adäquate Darstellung. Aus

einer wundervollen Gesamtfassung des Charakters und seiner Gefühle, seines Wollens, Wünschens und Sehnsens ergaben sich eine Menge von Einzelzügen, die die ganze Evolution der Handlung deutlich machten.

Bei der ersten Aufführung sollte sich dann allerdings noch etwas Seltsames ereignen. Mit bisher auf der Opernbühne noch nicht erlebter wahrheitsvoller Großzügigkeit hatte Wilhelmine unter schaudernder Begeisterung des Publikums ihre Rolle bis zur Kerkerszene durchzuführen vermocht, als die letzten Kräfte zu schwinden drohten. . . Eine furchtbare Angst packte sie. . . Und gleich darauf ging ihr die Herrschaft über ihre Mittel so gut wie vollends verloren. . . Jetzt aber geschah das Wunderbare: das Publikum glaubte diese Angst und ihre darstellerischen Konsequenzen — die gleichzeitig zufällig in die Situation hineinpaßten — als künstlerische Leistung. . . Man nahm das in furchtbarer Beklemmung herausgestoßene „Töt' erst sein Weib“, den berühmten unmusikalischen Schrei und die auf Florestans „Mein Weib,

was hast du um mich erduldet“ unter Tränen lächelnd herausgestoßenen Worte „Nichts, nichts, nichts“ für große Kunst. Und ein Sturm des Beifalls löste sich aus. . .

Der Künstlerin aber hatte dadurch ihre Natur, die in ihr beschlossene intuitive Schöpferkraft an einem Beispiel allerhöchster Potenz gezeigt, was hier not tat, was überhaupt in der musikalisch-dramatischen Kunst not tat. Jene furchtbare Stunde der Angst gebar uns die Künstlerin Wilhelmine Schröder-Devrient, gebar uns eine neue Kunst. . .

Und sie selbst hat sie dann in die Lande getragen. In Paris und London haben sie der unermüdlichen Priesterin deutscher Zukunftskunst geradeso begeistert gelauscht wie in Dresden, Berlin und Hamburg, in Leipzig, Braunschweig und Hannover, in Breslau, München, Prag, Wien und Pest. Und zwar wuchs sie in ihre ureigensten Aufgaben immer tiefer hinein, je mehr der leidenschaftliche Lebenstrieb, je mehr das verlangende Weib in ihr erwachte.



Der Grundzug im Charakter der Schröder-Devrient war ein unersättlicher Lebensdurst, ein starker Drang nach freiheitlichem Tun und Reden und eine fanatische Wahrheitsliebe.

Schon als Kind gab sie sich laut, unbändig und trotzig — keck und wild. Der Trotz hat sich dann später wohl gelegt und mit den Jahren der alles regelnden Vernunft weichen müssen. Die Wildheit aber ist geblieben. . . Eine Schröder-Devrient brauchte Leben, Erleben: großes, volles, furchtbares Erleben. Sie brauchte es für sich und für ihre Kunst. . .

Ihr schlug ein heißes Herz. Aber nie hat sie es wissentlich verkauft, nie das Pulsen ihrer großen Liebe gegen Vorteile äußerer Art einzutauschen unternommen. Nie in ihrem Leben wurde sie auf Hintertreppen oder im Salon irgend eines Ein-

flußreichen gesehen, um hier ergebene Besuche zu machen: nie hat sie irgend eine Protektion angerufen, hat sie irgend einen Menschen persönlich für sich bemüht und nie um eines Rezensenten Hilfe gebuhlt. Sie ist solchen Elementen sogar immer weit aus dem Wege gegangen und hat ihren Stolz darin gesucht, ihre Stellung und ihren Welt-ruf allein ihrem Können, ihren Kunsttaten gutschreiben zu dürfen.

Ueber ehrliches, begründetes Lob konnte sie ihre Freude haben, wegen einer klugen Kritik ernstlich dankbar sein. Faden Schmeicheleien und posierender Bewunderung gegenüber war sie jedoch ganz unempfänglich, und Taktlosigkeiten hat sie stets gehörig heimgezahlt. Als man sie später in Berlin festhalten wollte, mußte die Vertragsbestätigung des Königs schließlich unterbleiben, weil sie sich eines sehr zudringlichen hohen Herrn dadurch ein für allemal zu erwehren versucht hatte, daß sie ihm ohne viele Umstände ins Gesicht schlug. . .

Das künstlerische Berlin ist überhaupt im Verpassen günstiger Momente groß ge-

wesen: Niemanns Meisterschaft hätte es zehn Jahre früher, Wagners Werke mindestens zwanzig Jahre früher haben können. Und die Schröder-Devrient ließ man sich dort überhaupt entgehen.

Diesem ihrem offenen Wesen hatte Wilhelmine es dann später auch zu danken, daß die Dresdener Theaterleitung sie ohne Sang und Klang von der Stätte ihrer mehr als zwanzigjährigen Erfolge zu verabschieden wagte. Die Festvorstellung für die scheidende Künstlerin wurde damals solange hinausgeschoben, bis sie nach sechswöchigem Warten endlich abreisen mußte: ohne Gruß, ohne Dank. . . Ganz im Gegensatz zu ihrem Schwager Emil Devrient, dem dann später am 1. Mai 1868 ein Abschiedstriumph bereitet wurde, wie ihn die Theatergeschichte noch nicht erlebt hat. Und dabei war Emil Devrient doch nur ein großer Komödiant.

In einer geradezu kindlichen Naivität allem Menschlichen gegenüber befangen, zeigte sich Wilhelmine Schröder-Devrient boshafte Machenschaften, all den vielen In-

trigen und Kabalen, die das neidvolle Theaterleben zu erzeugen pflegt, eben keineswegs gewachsen. . .

Am Theater selbst hatte man sie lieb. Bewährte sie sich doch ihren Kunstgenossen gegenüber jederzeit als trefflicher Kamerad: sie war bescheiden, gerecht und edel — freundlich, hilfreich und gut. So rücksichtslos, drastisch und barsch, so voller Sarkasmus, Witz und Spott sie auch für den Augenblick sein konnte, wenn der Zorn über niederträchtige menschliche Handlungen oder minderwertige künstlerische Leistungen sie packte — so fand doch niemand für die Anzeichen wirklichen Könnens und Strebens wiederum beredtere Worte, hatte niemand mehr Freude daran, als gerade Wilhelmine Schröder-Devrient.

Hier blieb es aber auch meistens dann nicht nur bei der bloßen Anerkennung. Hier half sie selbst nach besten Kräften mit. Nicht allein, daß sie Anfängern unermüdlich ihre Rollen einstudierte und mit Rat und Tat für die großen allgemeinen Anforderungen des Berufs zur Seite ging. Auch



SOPHIE SCHRÖDER
nach Kriehubers Stich

ihre Garderobenbestände und nicht zuletzt ihre Börse stand den Bedürftigen zur Verfügung. Mit einem Opfermut sondergleichen hat sie mehrfach die ganze teure Ausbildung junger Künstler bestritten. Denn Neid und Eifersucht waren ihr durchaus fremd. Hierin steht sie in der Bühnenwelt wohl so ziemlich allein. Das Wohltun war ihr eben Herzensbedürfnis — die ständige Befriedigung eines sehrenden Mitleidgeföhls zu einem daseinswürdigen Dasein unerläßliche Bedingung. In zahllosen armen Familien hat sie Gevatter gestanden und jahrein jahraus eine umfassende private Wohltätigkeit geübt. Dabei half sie nicht im Stile gewisser Armenpfleger, sondern stets allemal da, wo es wirklich not tat.

Wilhelmine Schröder-Devrient hatte ja das seltene Talent, sich in jedem Kreise, in jeder Lebenslage bewegen zu können. Sie war von unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit und von seltenem Takt. Schließlich fühlte sie sich in der frivolen Welt der Kulissen, wo bei den Proben manch köstliches Bonmot, manch gewagte, aber esprit-

volle Anekdote über die Länge der Pausen hinweghelfen muß, ebenso zu Hause, wie im Audienzsaal der Fürsten, wo sie ohne Verlegenheit mit gelassenem, unaufdringlichem Selbstbewußtsein aufzutreten und mit Würde und Stolz Kunst und Künstler zu repräsentieren wußte. Zurückhaltend und korrekt, wenn sie ihrer nicht ganz sicher war und auf keinerlei Geistesverwandtschaft traf, tat sie sprudelnd und ausgelassen, wenn ihr volles Verständnis zuteil wurde. Sie hat deshalb die Gesellschaft beherrscht, wie kaum eine zweite deutsche Frau ihrer Zeit.

Sie hat die Gesellschaft beherrscht. . .

Zu einer Herrschaft über sich selbst, zu einer völligen Abgeklärtheit ihrer Weltanschauung, zu einem ruhigen Maß der eigenen Lebenshaltung sollte es Wilhelmine Schröder-Devrient nicht bringen. Es gärte zu sehr in ihr. Immer und immer wieder erhob der Dämon sein Haupt. Das Genie ließ ihr keine Ruhe. Sie war eben zu groß und zu wild, um die Harmoniefolgen des Daseins in edlen, sympathischen Klängen ab-

laufen zu lassen, und blieb deshalb in letztem Sinne eine unbefriedigte Natur. Ziele um Ziele wurden gesteckt. Und hatte sie wirklich erreicht, was sie wollte, so wandte sie sich unwillig ab. Heute gab sie ein Königreich hin für den Genuß, nach dem sie schmachkend verging. Morgen schon kam der unüberwindliche Ekel hinterher: schneller als bei vielen anderen Menschen, und intensiver, peinigender. . .

Zwischen diesen Extremen wurde sie hin- und hergeworfen. Aus dem Taumel des Gesellschaftstreibens floh sie zu einsamer Betstunde in die nächste Kirche. Die gesteigerte Lust am Leben und Lieben wandelte sich plötzlich in eine unerträgliche Angst vor den Konsequenzen dieser Lust. Eben noch gottgefällig und todessehnsüchtig, packte sie dann wieder ein wunschvolles Begehren, schüttelte sie eine unsagbare Angst vor der Auflösung. Am Abend mochte sie die Triumphe als Künstlerin nicht missen, und am nächsten Morgen sehnte sie sich nach Ruhe und Einsamkeit. Höchstes Kraftgefühl und Selbstbewußtsein

wichen kurz darauf der Mutlosigkeit und niedriger Selbsteinschätzung.

Und so ging es weiter, bis ins Kleinere, Kleinste.

Konnte sie selbst in den Aeüßerungen ihrer Leidenschaften bis zur fesselfreien Maßlosigkeit kommen und alle Schranken der guten Sitte überspringen, so fühlte sie sich bei anderen durch die kleinste gesellschaftliche Unbotmäßigkeit doch wiederum auf das empfindlichste getroffen. Gerade hatte sie noch unter bitterem Weinen von einem tragischen Ereignis ihres Lebens berichtet, als ihr plötzlich die Erinnerung an irgend eine komische Episode aufstieg, die sie nun sogleich, noch unter Tränen lächelnd, zum besten gab. Und in tiefersten Szenen konnte selbst noch die reife Frau, der die Kunst doch sonst über alles ging, an ihren Partnern auf der Bühne die kindischsten Streiche ausführen.

Was jedoch bei alledem das schlimmste war: Wilhelmine Schröder-Devrient glaubte sich im Grunde unverstanden und verlassen.

Ihre Sehnsucht nach dem Letzten, Höchsten konnte sie keinem mitteilen. Sie mußte ihr schweres Geschick so ziemlich ganz allein tragen. Denn das Glück der Liebe ist ihr nicht zuteil geworden — wenigstens nicht in den Jahren, wo sie es mit allen Fibern erwünschte und wo sie es hätte nützen können. Sie suchte und suchte nach einem barmherzigen Menschen, nach einem geliebten Manne. Wie oft gab sie sich hoffnungsvoll hin, um schwer enttäuscht immer wieder in die Einsamkeit ihrer großen Seele zurückzukehren.

Als sie aber nun nach vielen Enttäuschungen endlich doch einen treuen Freund gefunden hatte, dessen Stellung die Ehe mit einer Bühnenkünstlerin allerdings nicht gestattete, ließ sie ihn einem schrecklichen Phantom zuliebe wieder fallen, das jetzt in Gestalt eines Herrn von Döring ihren Weg kreuzte. Die Künstlerin war diesem grund- und ehrlosen Manne bald so ergeben, daß sie sich ihm ganz verschrieb: sich und ihr Vermögen, ihre Gesundheit und selbst ihren Ruf. Denn sie opferte der unersätt-

lichen Geldgier dieses Mannes zuzeiten sogar die fleckenlose Reinheit ihres künstlerischen Tuns, indem sie sich durch ihn von Bühne zu Bühne hetzen ließ und dabei nun auch kleinere und kleinste Theater keineswegs verschmähte.

Auch nichts konnte hier fruchten, um sie von dieser unseligen, kopflosen Leidenschaft zu befreien. Eine Anzahl von Dokumenten, die ihr das wahre Wesen Dörings enthüllen sollten, warf sie unbesehen in den Kamin. Und lieber gab sie alle ihre bisherigen Freunde auf, um nur diesem einen Menschen gefällig sein zu können. Dabei vergeudete er am Spieltisch, was sie mit Preisgabe aller Rücksichten auf sich und ihren großen, reinen Namen zusammenraffte. Und erfuhr die verblendete Frau einmal davon, so nannte sie sein Verhalten allenfalls unbesonnen und vergab ihm.

Nur ganz vereinzelt wurden pessimistische Gedanken in ihr wach. Doch schon der Anblick jenes Mannes brachte sie sofort wieder in die alte Hörigkeit zurück. . . Erst nach einer schamlosen Frechheit ohne-

gleichen sollte sie ganz klar sehen. . . Und tief erschüttert wandte sie sich jetzt von diesem Scheusal ab.

Aber nun war es zu spät.

Durch einen Heiratskontrakt, den sie derzeit ungelesen unterschrieben hatte, legte Döring mit einer brutalen Rücksichtslosigkeit auf ihr ganzes Vermögen Beschlagnahme. Und Wilhelmine Schröder-Devrient war arm, bettelarm. Nur mühsam gelang es ihr, die Summe von einigen Freunden zusammenzubringen, die der Elende obendrein auch noch für sein Einverständnis zur Scheidung forderte.

Wilhelminens Lebensmut war jetzt dahin. Zwar lächelte ihr in der Ehe mit einem livländischen Edelmann, dem sehr gebildeten, innerlich vornehmen Herrn von Bock, dann noch einmal so etwas wie ein spätes Glück. Sie fühlte sich an der Seite dieses lebenswürdigen Menschen recht wohl und war ihm für seine große Güte von Herzen dankbar. Zu einer völligen Klarheit ihres Wesens hat sie aber nicht mehr durchdringen können — auch nachdem sie ihre Kunst nicht mehr ausübte. Im Gegenteil.

Die unseligen Kontraste ihres Charakters spitzten sich immer mehr zu, und die allgemeine Unzufriedenheit und Ruhelosigkeit wurde immer größer.

Befand sie sich auch nur kurze Zeit auf dem Gute ihres Mannes in Trikaton, so gelüstete es sie unbezwingbar wieder nach ihrem Vaterlande: der rege Geist verlangte Anregung, der Kunsthunger Nahrung. Sie brauchte große Menschen und große Verhältnisse. . . Und war sie glücklich in Deutschland, dann packte sie sehr bald die Sehnsucht nach ihrem Gemahl und nach den stillen Verhältnissen des einsamen Herrenhauses. So wechselte sie ständig ihren Aufenthaltsort und rieb sich vollends auf: diese glücklich-unglückliche Frau.

Aber doch: gerade diese ewigen inneren Kämpfe, dieser spannungsvolle Wille, dieser rastlose Trieb nach einem Ausgleich der in ihr tobenden allmächtigen Mächte, der apollinischen und dionysischen Elemente, sind Wilhelmine Schröder-Devrient die notwendigen Bedingungen zu ihrer Kunst gewesen.

Das Geschick hatte ihr auf der Höhe des Daseins die Macht verliehen, das Chaos ihrer Erlebnisse zu unteilbaren, genialen Kunstschöpfungen zu verdichten.

Sie war eine Vollkünstlerin und ein Vollmensch. Mensch werden, Künstler werden heißt im Kampf sein: im Kampfe mit der Welt der realen und idealen Erscheinungen. Und Wilhelmine hat gekämpft, viel gekämpft. . . „Die Schröder-Devrient war weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuositums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin, im vollen Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung, auf die Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt, und dies Ganze war eben in Leben und Kunst unser soziales Leben und unsere theatralische Kunst“ — schrieb Richard Wagner in der Mitteilung an seine Freunde. . .



Wagner und Wilhelmine Schröder-Devrient. . .

Der Name des Meisters ist heute in aller Munde, und seine dramatischen Werke finden in aller Herzen und Sinnen ein tausendfältig Echo. Seine Muse aber hat man vergessen. Den meisten wird sie erst jetzt an ihrem hundertsten Geburtstage zum erstenmal aufstoßen, wenn es die Tageblatt-Redaktion für der Mühe wert halten sollte, einen Gedenkartikel zu bestellen. Vielleicht erfährt man dann auch bei dieser Gelegenheit, daß Wagner einen sehr instruktiven Essay über Schauspieler und Sänger geschrieben hat, worin er mit einer kaum sonst in seinen Schriften erreichten Gedrungenheit und Klarheit der Ausdrucksweise zu dem modernen deutschen Kunstbegriff des Singschauspielers hinzufügen und die Phasen der Entwicklung aus dem ganz ungeheuerlichen Stilwirrwarr des allgemeinen Operntheaters

zu dem gesunden Kunstprinzip eines deutschen Musikdramas an seinen eigenen Arbeiten klar zu legen versucht — und daß dieser Essay „dem Andenken der großen Wilhelmine Schröder-Devrient“ gewidmet ist.

Vielleicht wird sogar der eine oder andere diesen Aufsatz im neunten Bande seiner gesammelten Schriften und Dichtungen einmal aufchlagen und zu seiner Ueberraschung folgenden Abschnitt darin finden: „In betreff dieser Künstlerin wurde immer wieder die Frage an mich gerichtet, ob denn, da wir sie als Sängerin rühmten, ihre Stimme wirklich so bedeutend gewesen wäre, — worunter denn alles verstanden zu werden schien, worauf es in diesem Falle überhaupt ankomme. Wirklich verdroß es mich stets, diese Frage zu beantworten, weil es mich empörte, die große Tragödin mit jenen weiblichen Kastraten unserer Oper in eine Rangordnung geworfen zu wissen. Wer mich noch jetzt fragen sollte, dem würde ich heute ungefähr folgendes antworten: — Nein! Sie hatte gar keine „Stimme“; aber sie wußte so schön mit ihrem Atem um-

zugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte! Außerdem verstand sie es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponieren habe, wenn es der Mühe wert sein solle, von einem solchen Weibe „gesungen“ zu werden: das tat sie durch das von mir gemeinte „Beispiel“, was diesmal sie, die Mimin, dem Dramatiker gab, und welches unter allen, denen sie es gab, einzig von mir befolgt worden ist. — Aber nicht nur dieses Beispiel, sondern alle meine Kenntniss von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau; und durch diese Belehrung ist es mir eben auch gestattet, als den Grundzug dieses Wesens die Wahrhaftigkeit aufzustellen.“

Es darf Wilhelmine Schröder-Devrient in unseren Tagen des Wagner-Enthusiasmus nicht vergessen werden —: erst durch ihre Bemühungen, die widerspenstigen Teile in dem völlig gelockerten Organismus der

Oper zu einem Ganzen zu zwingen, wurde dem jungen Wagner die Unnatur dieser Gattung so recht klar. Ihre genialen Charakterschöpfungen sind es in allererster Linie gewesen, die sein dramatisches Empfinden anzufachen und seinen Kunstsinn zu beflügeln verstanden. Und an der ungeheuerlich gesteigerten Leistungsfähigkeit ihres dramatischen Genies hat er dann später in der Praxis die Gesangspartien seiner Musikdramen bemessen. Sie zeigte ihm, was man hier wagen durfte und wagen mußte. An ihrem Beispiel erkannte er, daß es in allererster Linie die Musik war, die ihre Kunst zu jener phänomenalen Charakteristik hinauftrieb — daß also die Geburt der neudeutschen Tragödie aus dem Geiste der Musik zu erfolgen habe.

„Ich kann nichts ohne Musik,“ sagte Wilhelmine eines Tages zu Fanny Lewald, als diese ihrer Freundin den Vorschlag machte, doch zur reinen Schauspielkunst zurückzukehren. „Musik ist das Element, das meine Kräfte flüssig macht und in Bewegung setzt. Und wenn ich es versuchen

wollte, wenn ich die Rollen meiner Mutter spielen wollte, so würde ich mir wie eine elende Nachahmerin vorkommen. Denn die Rollen, welche die Mutter gespielt hat, sind nicht anders zu schaffen, als sie sie hingestellt hat. Und ich muß schaffen! schaffen! selbst schaffen! . . .“

Nun — wenn je einer aus der Welt des hohen Scheines wirklich geschaffen, selbst geschaffen hat, so war es Wilhelmine Schröder-Devrient.

Es muß groß und einzig gewesen sein, was sie der staunenden Mitwelt, was sie vor allem Richard Wagner zu offenbaren gewußt hat. „Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, selbst bis auf den heutigen Tag, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte,“ schrieb der Meister (1851) an seine Freunde.

Und an einer anderen Stelle seiner Schriften mußte er bekennen, daß er in seinem frühesten Jünglingsalter von der großen Schröder-Devrient „für sein ganzes Leben

bestimmend eine augenblickliche, bis ins Innerste gehende Wirkung“ verspürt habe, die ihm nur noch einmal im Leben in ähnlicher Weise zuteil geworden sei, als ihm Schnorr von Carolsfeld eines Tages seinen Lohengrin vorspielte.

Wilhelmine Schröder - Devrient und Schnorr von Carolsfeld bedeuten in der Tat zwei wichtige Merkmale in Richard Wagners so bewegtem Kunstleben: Wilhelminens Genius gab seinem Schaffen die Richtung, ließ ihn einen ersten langen und heißen Blick in das gelobte Land werfen, ließ ihn verheißungsvoll und zielsicher nach vorwärts schauen. . . Und Schnorrs Genius verhalf ihm dann später zu der reinsten Freude an dem Geschaffenen selbst, ließ ihn einen tiefen Blick in sein eigenes Lebenswerk tun, „wie es wohl selten, vielleicht nie noch einem Künstler ermöglicht worden ist“, ließ ihn dankbar und befriedigt nach rückwärts schauen. . .

Und so kann es denn nicht wunder nehmen, daß Wagner sich in dem Augenblick dieser beiden guten Geister, dieser

Eckstützen seiner ganzen Kunst erinnerte, als er endlich in Bayreuth die ersehnte Heimat gefunden hatte und nun daran denken konnte, sich nach eigenen Plänen und Wünschen ein Haus zu bauen, um von hier seinen bedeutsamen Festspielplänen Gestalt zu geben. Das von Professor Krauße in Dresden entworfene Sgraffitobild über der Tür an der Villa Wahnfried zeigt links Wilhelmine Schröder-Devrient als tragische Muse. In der Mitte steht Schnorr von Carolsfeld als Wotan-Wanderer, von den beiden Raben umflattert. Und rechts als dritte große Erscheinung in des Meisters Leben sieht man als Personifikation der Musik Frau Cosima, der Siegfried Wagner als Jung-Siegfried mit dem Schwert über der Schulter und dem Horn an der Hüfte zur Seite trollt: ein Symbol des Wagnerschen Kunstschaffens.



Alles für's Wohl! Nicht für den
Reisepfennig!

Wilhelmine Schroeder Devrient

Freitag d. 28 März
1829

HANDSCHRIFT DER WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT



Wilhelmine Schröder-Devrient führte ihren gewichtigen Doppelnamen mit Stolz und Achtung vor der erhabenen Vieldeutigkeit seines Klanges.

Der Mädchenname erinnerte sie an ihren Vater Friedrich Schröder, einen schlichten, guten Mann und tüchtigen Bühnensänger, und an das überragende Genie ihrer Mutter Sophie Schröder, der gewaltigsten unter den damals lebenden deutschen Tragödiinnen. Ja, er trug ihre Gedanken noch weiter zurück bis hin zu dem großen Friedrich Ludwig Schröder, dem ersten Schauspielkünstler der neueren deutschen Bühne.

Doch auch der Name Devrient blieb ihr selbst dann noch heilig, als sie sich von ihrem ersten Gatten Karl Devrient, der ihren Leidenschaften in Kunst und Leben nicht gewachsen war, getrennt hatte — damals,

wo sie in dem kritischen Alter der Mitte Zwanzig von ihrem Dämon zur höchsten Lebensbejahung, aber auch zur höchsten Kunst getrieben wurde. Führte ihn doch gleichzeitig der große Meister Ludwig Devrient, der Oheim der Gebrüder Karl, Eduard und Emil: dieser eminente Charakterdarsteller in des Wortes höchstem Sinne, dieser Lear-Tragöde, der vielfach eine solche Wirkung auf seine Zuhörer auszuüben wußte, daß sie den Applaus ganz vergaßen und sich scheu nach Hause drückten.

Von allen aber hat Wilhelmine ihre Mutter Sophie Schröder als Künstlerin am meisten bewundert. . .

Als Künstlerin. . . Denn von der Mutter als Menschen pflegte sie kaum jemals zu sprechen. Sie hatte hier wohl zuviel Ausschlaggebendes von ihr geerbt: das Zwiespältige ihres Wesens und die ungezügelte Leidenschaft. Und schon deshalb vertrugen sich die beiden großen Frauen als Menschen nicht. . .

Dann war aber auch wieder manches, was sie trennte. So besonders die ganz ver-

schiedene Weltanschauung, die namentlich auf politischem Gebiet zu grundlegenden Differenzen führte und von selbst auch auf die menschliche und künstlerische Lebenshaltung jeder einzelnen hinübergriff und hier bald ebenfalls unüberbrückbare Abgründe schuf.

Sophie Schröder empfand durchaus als Aristokratin und Royalistin, ihre ganze Kunst war eine Hofkunst, und Könige und Fürsten schützten und schirmten sie. In der Sonne ihrer Huld ging es der Künstlerin am wohlsten, fühlte sie sich ganz zufrieden.

Wilhelmine Schröder-Devrient hingegen empfand durchaus als Demokratin, ihre ganze Kunst war eine Volkskunst, und der Beifall des Geringsten wie des Vornehmsten galt ihr gleich, wenn er ihr nur immer echt klang. Um die Anerkennung des ganzen Volkes war es ihr zu tun. Lediglich für Menschen wollte sie spielen. So etwas wie Selbstzufriedenheit hat sie so recht niemals gekannt. Ihre Ansprüche stellte sie hoch, überhoch. Die Kunst war ihr etwas Göttliches, das Erreichen des Höchsten ein Ideal,

dem man wohl nahe zu kommen, das man aber nie ganz zu erreichen vermag.

An gegenseitiger Bewunderung haben es also die beiden Frauen nicht fehlen lassen. Denn auch die Mutter konnte über die Kunst ihrer Tochter selten genug Lobsprüche finden. . . Geliebt aber haben sie sich nicht.

Trotzdem ist Wilhelmine ihrer Mutter immer sehr dankbar gewesen: dankbar für die Strenge, mit der sie als schwer zu lenkendes Kind von ihr auf dem rechten Wege gehalten wurde — dankbar für die Ausdauer, mit der die viel beschäftigte Künstlerin sich dann später des Bühnenneulings annahm, ihm die Grundlagen der darstellenden Kunst beibrachte und Rollen und Partien einstudierte — dankbar vor allem für die kunstschöpferische Veranlagung, die ihr von Sophie Schröder überkommen war. Denn zeitlebens hat sie ihr Genie als mütterliches Erbteil betrachtet: das Genie und seine Attribute — den eisernen Fleiß und den nie ermattenden Bildungstrieb.

Wie Sophie Schröder stellte auch Wilhelmine Schröder-Devrient keine künstlerische Spezialität dieses oder jenes Genres vor. Sie war vielmehr eine durch und durch künstlerisch beanlagte Natur, eine Frau von großem ästhetischen Vermögen, von außerordentlichem Geschmack und starken kritischen Fähigkeiten. Ihr eignete ein erstaunlicher Sinn für die Schönheit der Dinge, ihrer Verhältnisse, ihrer Linien, Flächen und Farben, ihrer Beziehungen zueinander und zum Menschen, zum menschlichen Leben: ein erstaunlicher Sinn für die Harmonien und Melodien, für den großen Rhythmus der Erscheinungen. Sie war nicht nur Schauspielerin, Operndarstellerin, Konzert- und Oratoriensängerin von Gottes Gnaden, sondern zeichnete auch, modellierte, schriftstellerte, setzte Lieder und entwarf kunstvolle Handarbeiten und Kleider: manches davon unvollkommen, vieles unausgebildet, aber doch alles ein Ausfluß genialer künstlerischer Instinkte. Nirgends zeigte sich in dem, was sie machte, Dilettantismus, nirgends Handwerk.

Ihr täglicher Anzug war stets gewählt, aber einfach. Sie trug durchaus ein Eigenkleid. Zur Krinoline hat sie sich nie verstehen können. Diese Mode war ihr zu häßlich. Und da bei alledem eine unvergleichliche Anmut ihre ganze Erscheinung adelte, brachte sie es zu einer körperlichen Kultur ohnegleichen. Hierin hat sie ihre Mutter bald ebenso übertroffen, wie an äußeren Vorzügen überhaupt. Denn sie war eine Bühnenschönheit allerersten Ranges.

Aber niemand hat sich weniger mit der bloßen Ausbeutung reicher natürlicher Hilfsmittel begnügt, als Wilhelmine Schröder-Devrient. Wohl kaum jemals wurde von einer großen Künstlerin soviel Zeit und Muße zum Studium der Rollen verwendet, wie von ihr. Ein ausgezeichnetes Verständnis für die feilende Abrundung des zu einer Totalität zusammenschließenden Kunstwerks wußte auch das Kleine, Kleinste, ja Kleinliche für sich anzulegen. Nichts war ihr unbedeutend, wenn es nur immer zur Charakterisierung beizutragen vermochte.

Der unumstößlich wahre Satz, daß die komplizierte Kunstübung der dramatischen Sängerin des ordnenden Intellekts mehr als jede andere Kunstgattung bedürfe, war ihr ebenfalls von der Mutter eingeschärft worden, die sich damals noch vom Altmeister Schröder in Hamburg hatte belehren lassen, daß die Schauspielerin „nicht nur empfinden, sondern auch denken“ müsse.

Wilhelminens Fleiß ist denn auch nie erlahmt, die Sehnsucht nach dem Letzten in den Dingen und Problemen, nach Wahrheit und Klarheit nie verflogen, so daß sie es im Laufe der Zeit zu verlässlicher Allgemeinbildung bringen konnte. Was sie wußte, wußte sie ganz. Und was sie neu brauchte, studierte sie gründlich und immer gleich an der besten Quelle.

Von Sophie Schröder wird uns berichtet, daß sie es verstanden habe, den Bedingungen der Weimarer Darstellungsschule (die ideale Würde und Ebenmaß der schönen Gesten mit dem klangvoll deklamierten Worte zu vereinigen trachtete) und den der

Hamburger Darstellungsschule Schröders (die reale Leidenschaft und ihren künstlerischen Ausdruck durch den ganzen Apparat der Schauspielkunst nach Maßgabe innerer Wahrheit forderte) in gleicher Weise gerecht zu werden — daß sie in ihrer großen Kunst eine Art von Verbindung zwischen diesen beiden Stilarten hergestellt, den Gegensatz für einen Augenblick wenigstens zu leidlicher Versöhnung getrieben habe. Es soll ihr zuzeiten wirklich gelungen sein, menschliche Leidenschaften ihren letzten Werten und Graden nach mit den Mitteln einer würdevollen, idealischen Darstellungskunst so ziemlich restlos kundzugeben. Und dies ist dann gewiß etwas ganz Schönes, etwas ganz Großes gewesen.

Aber weit Größeres schuf ihre Tochter. . .

Ihr Genie war noch fundamentaler, maßgebender, folgereicher: es war im höchsten Grade schöpferisch. Wilhelmine Schröder-Devrient prägte den Begriff der dramatischen Sängerin mit der Tendenz nach musikalisch-dramatischer Charakter-Darstellung und setzte die singende Schau-

spielerin an die Stelle der auch etwas schauspielernden Sängerin.

Sophie Schröder war ein Endpunkt, eine große Einzelerscheinung, deren Wirksamkeit das ganze Problem der Schauspielkunst jedoch für die Folge kaum der Lösung näher brachte. Wir warten ja noch heute darauf.

Wilhelmine Schröder-Devrient dagegen war ein Anfang, war eine Pfadkünderin in der Evolution der dramatischen Kunst. Das Reich der künstlerischen Wahrheit im musikalischen Drama schickte mit ihr seine erste Botin aus, um nicht nur die Mitschöpfer an der Gestaltung der szenischen Erscheinungsform, sondern namentlich auch die Selbstschöpfer theatralisch-musikalischer Meisterwerke zu befruchten. Sie rangiert mit den großen Besserern, den Clara Schumann, Joseph Joachim, Hans von Bülow, Georg von Meiningen. Sie steht hier an vornehmster Stelle. Denn sie war es zuerst, die einem furchtbaren Niedergang in der Kunst ein energisches Halt gebot: die den Virtuosen mit dem Rezept einer billigen Publi-

kumskunst und einer niedrigen Sucht nach Erfolg für sich selbst als einzelnen dadurch gebieterisch von der Szene und aus dem Konzertsaal wies, daß sie die unerläßliche Forderung erhob, die Kunst um der Kunst willen zu treiben und in allererster Linie den Erfolg des Kunstwerks anzustreben.

Gewiß finden wir bei Wilhelmine Schröder-Devrient alles nur im Ansatz, im ersten großen, überzeugenden Wurf. Ihre Kunst führte noch reichliche Schlacken mit. Auch war sie sich ihres reformatorischen Tuns nicht recht bewußt. Nur daß sie mehr bedeutete, als alle die anderen, fühlte sie — fühlte sie stark. Was es damit aber eigentlich für eine Bewandnis hatte, ist ihr nicht recht aufgegangen. „... Ein Schelm macht's besser, als er kann — ich habe getan, was ich konnte. Jetzt blicke ich manchmal nicht ohne Wehmut auf mein künstlerisches Wirken zurück, Denn war ich auch noch weit vom Ziel entfernt, so war ich doch immer den anderen ein großes Stück voraus.“ So schrieb sie ihrem alten treuen Freunde Ge-

heimrat Carus, dem großen Goetheverehrer,
nach Dresden. . .

Ja, sie war ein Stück voraus — soweit sie damals überhaupt voraus zu sein vermochte. . . Es mußte denn doch erst ein großer Gebieter im Streit auftreten, der dieser einzigartigen Darstellungskunst die nötigen Unterlagen, die nötigen Vorlagen schuf — der sie deutete und nützte. Solange Wilhelmine Schröder-Devrient ihr Genie vornehmlich an mehr oder weniger unbedeutende und mißgestaltete Operngebilde einer alten, verschlissenen Tradition wenden mußte, konnte von einer Reinheit und Folgerichtigkeit der Ergebnisse keine Rede sein.

Und das ist nun das Seltsame, das Tragische an der Kulturerscheinung unserer Künstlerin: sie hat weder recht begriffen, daß Richard Wagner der Meister war, der sich eben anschickte, die rechten Kunstwerke für ihre neue Art der szenisch-musikalischen Darstellung zu schaffen — noch hat sie geahnt, was sie ihm zeit seines Lebens gewesen ist. Sie hat nicht gewußt, daß sie ihrem damaligen Kapellmeister in Dres-

den, dessen Senta sie „mit so genial schöpferischer Vollendung gab, daß ihre Leistung allein den fliegenden Holländer vor völligem Unverständnis des Publikums rettete“, durch die Zwiespältigkeit ihres ganzen Wesens zu der Konzeption des Tannhäuser unmittelbar und zu allen seinen übrigen Werken mittelbar angeregt hat.

Wilhelmine Schröder-Devrient ist sogar in ihren letzten Jahren den furchtbaren Gedanken nicht los geworden, daß sie wohl überhaupt vergebens gearbeitet und gelebt habe. Und der Schein sprach ja gewiß dafür. Unmittelbar nach ihrem Abgang von der Bühne kam eine Periode des absoluten Nichts. Außer Johanna Wagner und Agnese Schebest, die aber schon mit ihr zusammen tätig waren, gab es keine Bühnensänger von Bedeutung. Es sollten zwei Jahrzehnte vergehen, bis das Ehepaar Schnorr von Carolsfeld in München Tristan und Isolde sang. . .

Wilhelmine war eben die erste große Erscheinung einer neuen Kultur und Kunst,

war eine Vorläuferin mit der ganzen Johannistragik. Sie wirkte in einer halbreifen Uebergangszeit, die noch nicht scheiden konnte zwischen dem Gewesenen-Falschen und dem Kommenden-Wahren, die zwischen beiden hin- und herpendelte und beiden zujauchzte — der die Bewußtheit der ästhetischen Neuordnung in der musikalisch-dramatischen Kunst noch fehlte. Nur ganz wenige ahnten damals ihre eigentliche Größe, wußten von ihrer Mission. Im allgemeinen jubelte man ihr und der Sontag in gleichem Maße entgegen.

Daß Wilhelmine Schröder-Devrient später vielfach als Mensch von so manchen, sogar von solchen Leuten im Stich gelassen wurde, denen sie selbst einst reichliche Wohltaten erwiesen hatte, konnte sie verhältnismäßig schnell verwinden. Sie pflegte ihrer Empörung dann einmal ordentlich Luft zu machen und das häßliche Erlebnis damit ein für allemal von sich abzuschütteln. Besaß sie doch Lebenskenntnis genug, um zu wissen, daß man in der Gesellschaft wesent-

lich nur denen mit Achtung, Zuvorkommenheit und Freundschaft zu dienen pflegt, die Macht, Einfluß, Geld und Ruhm genießen. Und mit all diesen schönen Dingen war es zuletzt nur recht schwach bei ihr bestellt.

Wie sie sich aber darüber gegrämt hat, daß bald dann ebensosehr, ja in fast noch höherem Grade auch die Künstlerin so völlig in Vergessenheit geriet, daß sie hier scheinbar so gar keine Nachfolge finden sollte, mögen ein paar Briefstellen belegen, die auch sonst einen tiefen Einblick in das Wesen der seltenen Frau gestatten und deshalb hier zum Schluß willkommen sein werden.

An Clara Schumann schrieb sie am 3. Jan. 1850 aus Paris: „Ich habe meine Kunst geliebt und sie mit heiligem Enthusiasmus ausgeübt — ob ich etwas erreicht, ob ich denen, die nach mir kommen, etwas hinterlassen habe? Das ist die Frage! Mein Streben war nach dem Höchsten, und gern habe ich mitgeteilt, gern habe ich übertragen, wenn man es von mir begehrte und wo ich einen fruchtbaren Boden zu finden glaubte. Leider habe ich keine Resultate

aufzuzählen, und nur das Räuspern und Spucken ist manchmal gelungen. Die Geistes- und Herzensarmut war zu groß, der Boden zu steril, als daß er die kräftigen und gesunden Wurzeln fassen konnte, die ich aus meinem Herzen gerissen habe, um sie zu verpflanzen. Was sie jetzt treiben, darüber möchte man blutige Tränen weinen! Wo ist die Wahrheit, die Natur hin? wo der göttliche Funke, der in schwachen wie starken Gemütern zündet? Strohfeuer, widerliche Unnatur, Geschrei und Geheul, und statt von heiliger Begeisterung bis ins tiefste Mark erschüttert zu sein, geht man abgespannt, mißmutig davon und ärgert sich, daß man soviel Geld für vergoldete Dekorationen und bengalisches Feuer ausgegeben hat, was die Leere ausfüllen, die Schwäche bedecken soll, die all diese neuen Machwerke sehen lassen.“

Und weiter heißt es in einem Briefe an den Kammerherrn von Donop aus dem Jahre 1855: „Wer kümmert sich jetzt in Deutschland um die Schröder-Devrient? . . . Ich habe im vorigen Winter oft mit blutendem

Herzen gesessen. . . . Man hat es ihnen doch vorgemacht; wie kommt es denn, daß sich auch nicht eine leise Andeutung übertragen hat von dem, was ich vor dem ganzen Olymp verantworten konnte? Das Publikum, was mich doch auch gesehen und gehört hat, jubelte und schrie, mehr als es jemals bei mir getan. Da rollte mir wohl eine stille Träne über die Wangen, und leise seufzend rief ich aus: Unsinn, du siegst, und ich muß untergehen! Es gibt wohl kein schmerzlicheres Gefühl, als das — umsonst gelebt zu haben. Aber ist nicht jetzt die ganze Welt ein großes Narrenhaus? Wohin man sieht, ist an die Stelle der göttlichen Vernunft ein Zerrbild getreten. Wahrheit und Natur sind verschwunden, vor allem aus der darstellenden Kunst, und das einzige Ziel, welchem nachgejagt wird, ist — ein voller Geldbeutel, gleichviel, durch welche Mittel er gefüllt wird. Zum größten Teile sind die Künstler der Jetztzeit Heuchler außer der Bühne, wie auf derselben — und wo im Leben keine Wahrheit ist, da ist sie auch nicht in der Kunst.“



WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT

Und einige Monate vor ihrem Tode finden wir in der Antwort auf einen begeisterten Brief ihrer Verehrerin Elise Polko folgende Stelle:

„. . . Vor allem meinen Herzensdank für das treue Gedächtnis, welches Sie mir bewahrt; Sie glauben nicht, wie wohl es mir tut, wenn ich einmal wieder von einer Menschenseele höre, daß meine Klänge in ihr festgehalten haben, denn oft kommt es mir vor, als hätte ich ganz umsonst gelebt. Was lassen sich die Leute jetzt für ein Gaukelspiel gefallen, und zwar in denselben Rollen, in denen ich ihnen mein Herzblut hingetragen habe. Wie traurig ist es Mimen Los! Wir sollen und können ja hauptsächlich nur auf die Massen wirken, ermöglichen aber keine tieferen Spuren einzudrücken, als leichter Sand sie aufnimmt. Ein Windhauch kräuselt darüber hin, und alles ist verweht und vergessen! Diese Erfahrung mache ich jetzt hier an demselben Publikum, das, was ich zu schaffen vermochte, unmittelbar von mir empfangen. Mein armes heißes Herz blutet dabei und

hätte sich fast verblutet. Ja, das heiÙe Herz gehört eben dazu. Sie nennen so ein Herz eine Segnung des Himmels — wüÙten Sie, teure Frau, wie es mir im Leben zum Fluch geworden ist! Man steht mit einem heißen Herzen so gar allein, denn wer versteht es, sich an seiner Glut zu erwärmen, und scheut nicht vor der Gefahr zurück, sich daran zu verbrennen. . .“





Wilhelmine Schröder-Devrient war ein Genie. . .

Aber kein sonniges Genie wie Mozart, kein olympisches wie Goethe, kein triumphierendes wie Wagner. Sie sollte auch in den Tagen ihrer höchsten Erfolge niemals so recht von Herzen glücklich sein. Denn sie hat zunächst für sich als Künstlerin das doch nicht ganz erreicht, was sie erreichen wollte. Sie hat ihre Zeit, hat die Welt und die Menschen nicht bezwungen. Die reine Freude des völligen Gelingens, des himmelstürmenden Sieges blieb ihr immerdar versagt.

Wir wissen zwar heute, daß sie schließlich doch Siegerin war. Sie selbst hat das nicht gewußt, nicht einmal geahnt. . .

Wilhelmine Schröder-Devrient ist aber auch keine Lebenskünstlerin geworden. Sie konnte das Leben, konnte vor allem ihr

eigenes Leben nicht meistern. An dem Zwiespalt der in ihr wühlenden dämonischen Triebe und einer erhabenen Sehnsucht nach geläuterter Kunst hat sie sich verzehrt. Der Mensch in ihr, und nicht zuletzt die Menschen um sie gaben ihr den Todesstoß, ehe das letzte Große aus ihr geboren, ehe sie die Frucht ihrer Kunst ganz erkennen und vollends genießen sollte.

Eins nur blieb ihr und verscheuchte bisweilen wenigstens die trüben Stunden eines vereinsamten Lebensabends. Es war die Erinnerung an einige wirklich bedeutende Kunsttaten und das Bewußtsein, ihre Kunst um der Kunst willen getrieben zu haben: ehrlich, rücksichtslos, voller Begeisterung und mit dem ganzen Uebermaß einer starken Kraft.

Wir aber, die heute Wissende sind, sollten nie vergessen, was es mit dem modernen musikalischen Drama im Grunde für eine Bewandtnis hat: eine deutsche Frau gab diesem Kunstzweig als erste Richtung und Gesetz. Aus der Tiefe ihres großen, gemüt-

WILHELMINE SCHROEDER-DEVRIENT

reichen Menschentums legte sie den Grund zu einer einzigartigen ganz-deutschen Kunstgattung: zu dem modernen Musikdrama, dem heute die Welt gehört.

Diese große Frau war Wilhelmine Schröder-Devrient. . .

Sie wurde am 6. Dezember 1804 in Hamburg geboren und ist am 26. Januar 1860 in Koburg gestorben.



Von **Carl Hagemann** erschienen bisher
Regie, die Kunst der szenischen Darstellung
II. Auflage

Opernregie, Gesammelte Aufsätze zur In-
szene des musikalischen Dramas (In
Vorbereitung)

**Schauspielkunst und Schauspielkünst-
ler**, Beiträge zur Ästhetik des Theaters

Wilhelmine Schröder-Devrient, Bd VII
der Monographien - Sammlung „Das
Theater“

Sämtlich bei **Schuster & Loeffler**, Berlin und Leipzig

Wilde - Brevier

Oscar Wilde, Studien zur modernen Welt-
literatur

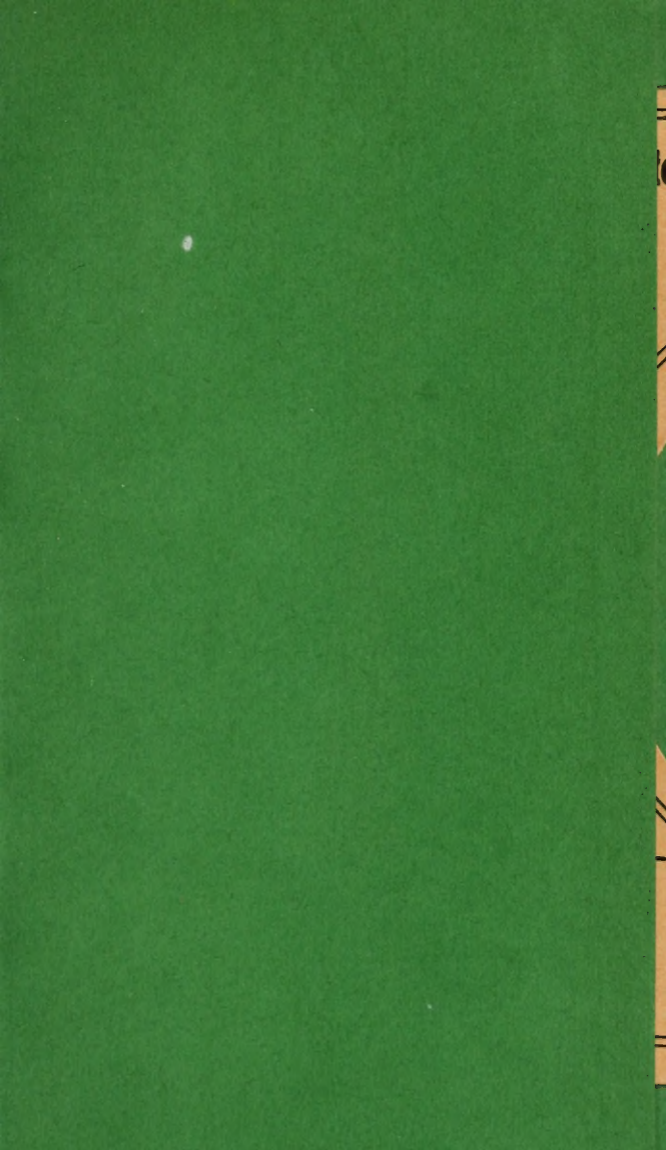
Bei **J. C. C. Bruns**, Minden i. W.

BREVIER - BIBLIOTHEK

- Band I: **Goethe** von H. Siegfried
Band II: **Schopenhauer** von H. Siegfried
Band III: **Gottfried Keller** von H. Siegfried
Band IV: **Shakespeare** von H. Siegfried
Band V: **Bismarck** von Philipp Stein
Band VI: **Hebbel** von C. Schroeder
Band VII: **Beethoven** von Friedrich Kerst

Jeder Band enthält eine beglückende Fülle von Aussprüchen, Gedanken und Weisungen aus den Werken, Briefen, Tagebüchern, Memoiren der genannten Meister in feinsinniger Auswahl.

In hocheleganter Ausstattung kostet jeder Band in Duodezformat: geh. 3 M., vornehm geb. 4 M.





84977

ArtD Hagemann, Carl
HL422th Das Theater. Vol.7.

DATE.

NAME OF BORROWER.

**University of Toronto
Library**

**DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET**

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

