

Das Weimarer Hoftheater und seine Wagner-Sänger

Stefan Alschner

Die Geschichte der Wagner-Rezeption wäre mit Sicherheit anders verlaufen, hätte Richard Wagner in Dresden und später in Weimar nicht erstklassige und seinem Werk gegenüber aufgeschlossene Sänger und Sängerinnen vorgefunden. Stattdessen gäbe es heute vielleicht keine Geschichte der Wagner-Rezeption, die erzählt werden könnte, denn ohne Sänger wäre es nie zu einer Aufführung gekommen. Werke wie *Rienzi* oder *Lohengrin* hätte das gleiche Schicksal ereilt wie die Jugendwerke *Die Feen* oder *Das Liebesverbot*, welche zu Lebzeiten des Komponisten gar nicht oder nur ein einziges Mal erklangen.

Wagner war stets auf der Suche nach dem idealtypischen Sänger, der seiner Vorstellung vom perfekten Sängerdarsteller entsprach. Ludwig Schnorr von Carolsfeld gilt dabei als derjenige, welcher Wagners eigenen Vorgaben am nächsten gekommen zu sein scheint. In seinen Schriften ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Problematik des Gesangs bzw. der Rolleninterpretation allgegenwärtig und zieht sich wie ein roter Faden – fast möchte man sagen: wie ein wiederkehrendes Leitmotiv – durch dessen kunstästhetische Überlegungen: angefangen bei dem 1837 entstandenen, jedoch erst 1888 posthum veröffentlichten Aufsatz »Der dramatische Gesang«¹ über den 1865 verfassten »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«² und die 1872 entstandene Schrift »Über Schauspieler und Sänger«³ bis hin

1 Wagner, Richard: »Der dramatische Gesang (1837.)«, in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), Bd. 12, Leipzig⁶ o. J. [1911], S. 15-18.

2 Ders.: »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«, in: SSD, Bd. 8, S. 125-176.

3 Ders.: »Über Schauspieler und Sänger«, in: SSD, Bd. 9, S. 157-230.

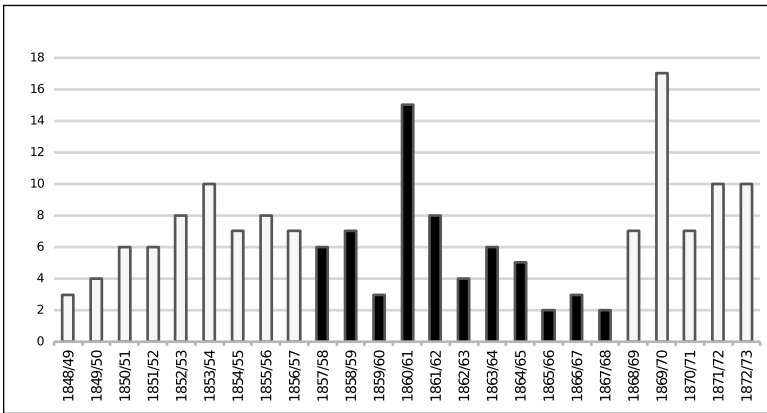
zu Wagners Kommentar anlässlich der zweiten Bayreuther Festspiele in der Schrift »Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882«⁴.

Weimar spielte gerade für die frühe Wagner-Rezeption mit der Erstaufführung des *Tannhäuser* 1849 und der Uraufführung des *Lohengrin* 1850 eine entscheidende Rolle. Mit diesen beiden Inszenierungen erreichte Wagners Werk erstmals eine überregionale Bedeutung, was sich in der Folge in zahlreichen Aufführungen deutschlandweit ausdrückte, wogegen Wagner bis 1849 nur in Dresden in nennenswertem Maße rezipiert wurde. Vor allem Franz Liszts Engagement ist es zu verdanken, dass Weimar sich in den frühen 1850er Jahren als ein Zentrum für die Pflege von Wagners Werk etablieren konnte. Die Statistik zu Weimarer Wagner-Aufführungen lässt dabei aber bereits eines deutlich werden: Die Rezeption Wagners am Weimarer Hoftheater scheint keinesfalls kontinuierlich gewesen zu sein, sondern ist gerade in den ersten 20 bis 25 Jahren einigen Schwankungen unterworfen (siehe Tabelle 1).

Steigt die Zahl der Aufführungen in den ersten Jahren mit den Erstaufführungen von *Tannhäuser* (Spielzeit 1848/49) und *Der fliegende Holländer* (Spielzeit 1852/53) sowie der Uraufführung des *Lohengrin* (Spielzeit 1850/51) stetig an und erreicht in der Folge ein relativ stabiles Niveau zwischen sechs und acht Aufführungen pro Spielzeit, ist 1859/60 ein erster Einbruch zu verzeichnen. Dieser fällt in die Ära der Intendanz Franz von Dingelstedts zwischen 1857 und 1868. Zwar lässt die Erstaufführung des *Rienzi* (Spielzeit 1860/61) die Aufführungsanzahl nochmals deutlich ansteigen, jedoch ist in den folgenden Jahren ein deutlicher Rückgang zu verzeichnen, bis zwischen 1865 und 1868 nur noch zwei bzw. drei Werke Wagners auf dem Spielplan des Hoftheaters stehen. Zum Ende der Intendanz Dingelstedts zieht sich zudem 1866 mit Rosa von Milde eine der führenden Wagner-Sängerinnen ihrer Zeit von der Weimarer Bühne zurück. Auffallend ist der sprunghafte Anstieg der Aufführungen nach dem Rücktritt Dingelstedts unter der Intendanz von August von Loën ab 1868, welcher mit der Erstaufführung der *Meistersinger* (Spielzeit 1869/70) einen ersten Höhepunkt erreicht und in den Folgejahren das hohe Niveau an Aufführungszahlen halten kann.

4 Ders.: »Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882«, in: SSD, Bd. 10, S. 297-308.

Abbildung 1: Wagner-Aufführungen am Weimarer Hoftheater



Verfolgt man die Berichte über die Wagner-Aufführungen am Weimarer Hoftheater, so zeigt sich, dass diese maßgeblich durch ihre Interpreten auf der Bühne geprägt wurden. Persönlichkeiten wie dem Dresdner Tenor Joseph Tichatschek oder dem Ehepaar Feodor und Rosa von Milde kommt dabei eine ähnlich wichtige Bedeutung zu, wie Wagners großem Weimarer Förderer – Franz Liszt. Gleichzeitig zeigt dieses Beispiel auch, vor welchen Schwierigkeiten die deutschen Theater standen, geeignetes Personal für die anspruchsvollen Partien Wagners zu finden – eine Problematik, die bis heute nicht an Aktualität verloren hat. So sind es denn auch die Sängerinnen und Sänger, anhand derer die Geschichte der Wagner-Rezeption in Weimar von deren Anfängen 1849 bis zum Ende der Intendanz Dingelstedts 1868 in diesem Aufsatz nachverfolgt werden soll.

Joseph Tichatschek – ein Startenor zu Gast in Weimar

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war Joseph Tichatschek der unangefochtene Startenor diesseits der Alpen. Der deutschland- und europaweit gefeierte Sänger des Dresdener Hoftheaters war mit seinen Interpretationen der Hauptrollen in den Uraufführungen des *Rienzi* und *Tannhäuser* entschieden am kompositorischen Durchbruch Wagners und dessen Festigung seiner Stellung als Kapellmeister in Dresden beteiligt. Dabei konnte Tichatschek vom oft ambivalenten Verhältnis des Komponisten gegenüber seinen Inter-

preten buchstäblich ein Lied singen. Hob Wagner auf der einen Seite Tichatscheks »herrliche Stimme« und »große musikalische Befähigung«⁵ heraus und rühmte dessen »idealische Leistung«⁶ als Lohengrin, so diffamierte er ihn auf der anderen Seite als »kindischen flachkopf«⁷, »dumme[n] junge[n]«⁸ oder »gänzlich urtheilslosen und eitlen Sänger«.⁹

Mit Joseph Aloys Tichatschek beginnt die Geschichte der Wagner-Rezeption am Weimarer Hoftheater. Wertvolle Anhaltspunkte hierfür liefern die in der Wagner-Sammlung in Eisenach bei den Recherchen zu deren Auswertung neu entdeckten Teilnachlässe Joseph Tichatscheks sowie des Sängers Karl Beck, welcher 1850 im Rahmen der Weimarer Uraufführung die Rolle des Lohengrin sang. Während die über 200 im Tichatschek-Nachlass enthaltenen Briefe an seine Familie Auskunft über Tichatscheks zahlreiche Gastspiele und Kontakte in Deutschland und Europa geben, stammen die Briefe im Beck-Nachlass von Weimarer Weggefährten des Sängers, der Weimar allerdings nur wenige Jahre nach der *Lohengrin*-Premiere wieder verließ. Beide Nachlässe stellen wertvolle Informationsquellen zu den lokalen Kultur- und Theaterentwicklungen dar.¹⁰

Auf der Zielgeraden zur Weimarer Erstaufführung des *Tannhäuser* am 16. Februar 1849 klagte nur sechs Tage vor der geplanten Premiere der Weimarer Tenor Franz Götze über »Erschöpfung« (offenbar war Götze den stimmlichen Anforderungen der Partie nicht gewachsen) und musste seinen Auftritt in der Rolle des Tannhäuser absagen. Was den Beteiligten in diesem

5 Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*. Bd. 1, München 1969, S. 235.

6 Brief von Richard Wagner an Joseph Tichatschek vom 24. August 1859, in: Dürrer, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 11, Wiesbaden u. a. 1999, S. 193-195, hier: S. 194.

7 Brief von Richard Wagner an Theodor Uhlig vom 11./12. Oktober 1852, in: Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979, S. 70-74, hier: S. 73.

8 Ebd.

9 Brief von Richard Wagner an Anton Mitterwurzer vom 28. Februar 1853, in: ebd., S. 206-208, hier: S. 207.

10 Der Nachlass Joseph Tichatscheks und seiner Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek wird im Rahmen des von der VolkswagenStiftung geförderten Projektes zur Erschließung der Wagner-Sammlung in Eisenach erstmals editiert und wissenschaftlich kommentiert veröffentlicht werden. Weiterhin ist eine digitale Präsentation der Quellenbestände der Sammlung in Kooperation mit der ThULB Jena geplant. Zur Wagner-Sammlung in Eisenach vgl. darüber hinaus das Vorwort in diesem Band.

Moment wie eine Katastrophe erschienen sein muss, kann rückblickend fast als glückliche Fügung aufgefasst werden. Der Regisseur der Aufführung, Eduard Genast, übernahm die Aufgabe, den in Dresden engagierten Tenor Joseph Tichatschek als ›Ersatz‹ zu gewinnen, was ihm nach Verhandlungen mit dem Generalintendanten des Hoftheaters, dem Freiherrn Wolf Adolf August von Lüttichau, auch gelang. In seinen Memoiren schrieb Genast hierzu später:

»Sofort fuhr ich zu Tichatschek und stürzte mit dem freudigen Rufe: ›Ich habe dich!‹ in sein Zimmer. Darauf eilte er ins Theater, um seine Kostüme einpacken zu lassen, und ich meldete rasch in einigen Zeilen, daß ich Tichatschek gewonnen hätte und den andern Abend mit ihm in Weimar eintreffen würde. Mit größerem Triumph kann Coriolan nicht in das eroberte Corioli eingezogen sein, als ich mit meiner Beute in Weimar einfuhr.

Die Aufführung der Oper fand am 16. Februar statt und wurde am 18. unter abermaliger Mitwirkung Tichatscheks wiederholt. Im vollsten Sinne des Wortes war das eine Festvorstellung. Dazu machten sie die Mitwirkung des berühmten Gastes, die virtuose Orchesterleitung unseres Liszt und der warme Eifer, mit dem ein jeder der Mitwirkenden, bis zum Maschinisten hinab, sich bemühte, zum glücklichen Gelingen beizutragen. Obgleich es nicht gebräuchlich war, an Abenden, wo eine fürstliche Person mit Zuruf empfangen wurde, den Darstellern lauten Beifall zu zollen, so durchbrach doch an diesem Abende die Begeisterung die herkömmliche Schranke, und reicher Applaus wurde besonders Tichatschek zu teil. Er war aber auch zu jener Zeit der beste Repräsentant des Tannhäuser. Nicht nur als Sänger entzückte er mich, auch als Darsteller gewann er meine volle Anerkennung. [...] Noch eine Nüance Tichatscheks war für mich von außerordentlicher Wirkung. Nach dem Duett mit Elisabeth stürzte er auf diese zu, als wolle er in seinem Sinnentriebe die Unvergleichliche in seine Arme schließen; aber als ob ein heiliger Schauer vor dieser erhabenen reinen Tugend ihn anwehe, sank er zu ihren Füßen, demutsvoll den Saum ihres Gewandes küssend. Dem Sänger mußte man die höchste, dem Darsteller die achtungsvollste Anerkennung zollen. Von allen Darstellern, die ich später in dieser Rolle gesehen habe, ist es nur Niemann, der alle Anforderungen dieser gewaltigen Aufgabe in höchster Vollendung erfüllt hat.«¹¹

11 Genast, Eduard: *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit*, Stuttgart 1904, S. 319f.

Einige Ausführungen in diesem Bericht lohnen es, nochmals hervorgehoben zu werden. Zum einen wird schon aus diesen Zeilen deutlich, welchen Status Tichatschek allgemein genoss. Er war nicht irgendein, er war – das kann man wohl ohne Zweifel sagen – *der* deutschsprachige Startenor seiner Zeit. Wenn Genast bemerkt, dass Tichatschek »zu jener Zeit der beste Repräsentant des Tannhäuser«¹² war, so ist dies wohl nur die halbe Wahrheit. Klammert man den unglücklichen Weimarer Tenor Götze aus, welcher nach den Proben für die Erstaufführung am dortigen Hoftheater ausfiel, war Tichatschek zu diesem Zeitpunkt der einzige Repräsentant des Tannhäuser weltweit. Bezüglich seiner schauspielerischen Fähigkeiten stellen die Ausführungen Genasts über Tichatschek Wagners Kritik, die er oft und scharf äußerte, in Frage.¹³ Die Rezensionen der Weimarer Erstaufführung des *Tannhäuser* sind denn auch voll des Lobes für Tichatscheks Leistungen in Weimar oder bemerken schlicht und ergreifend: »Soll ich Worte über diesen Sängerheros verlieren?«¹⁴

Nach einmaliger Wiederholung des *Tannhäuser* am 18. Februar 1849 verlässt Tichatschek Weimar wieder, um danach nie wieder in einer Wagner-Inszenierung am Weimarer Hoftheater in Erscheinung zu treten (sieht man von einer Aufführung des *Tannhäuser* 1857 ab, welche jedoch wegen Erkrankung eines anderen Sängers ausfallen musste). Diese Tatsache ist bemerkenswert, bedenkt man, dass Tichatschek in den folgenden fast 20 Jahren als Wagner-Sänger deutschland- und europaweit an Hof- und Stadttheatern gastierte. Hierfür könnten verschiedene Gründe in Frage kommen. Zum einen hatte Tichatschek selbst vielleicht kein Interesse mehr daran, in Weimar Wagner zu singen. Zum anderen könnte es – angesichts der brisanten Rolle Wagners während der Dresdener Revolution im Mai 1849 – Tichatschek als Tenor des Dresdner Hoftheaters untersagt gewesen sein, Wagners Werke auf anderen Bühnen zu interpretieren.

Die Auswertung der Briefe des Teilnachlasses Joseph Tichatscheks im Hinblick auf seine Auftritte in den Opern *Rienzi*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*

12 Ebd., S. 319.

13 Vgl. Wagner, Richard: »Über die Aufführung des ›Tannhäuser‹. Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper«, in: SSD, Bd. 5, S. 123-159.

14 *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 01. März 1849; hier zitiert nach: Kirchmeyer, Helmut (Hg.): *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Bd. IV/3, Regensburg 1968, Sp. 540f., hier: Sp. 541.

an deutschen und europäischen Bühnen zeigt, dass Tichatschek ab 1853 bis zu seinem Rückzug von der Bühne an zahlreichen Theatern in Wagner-Rollen auftrat, darunter in nicht wenigen Erstaufführungen.¹⁵ Es ist davon auszugehen, dass diese Briefe, die den Zeitraum nicht lückenlos decken, bei weitem nicht alle Auftritte Tichatscheks erfassen. Ein generelles Auftrittsverbot für Wagner-Opern scheint also – zumindest ab 1853 – für Tichatschek nicht bestanden zu haben.

Hatte also Tichatschek selbst kein Interesse daran, nochmals in Weimar aufzutreten? Am 25. Dezember 1853 schreibt er als Antwort auf die Einladung des Weimarer Intendanten Ferdinand von Ziegesar in Weimar, den *Lohengrin* zu singen:

»So viel in meinem Talente liegt, will ich gern Ihr Unternehmen fördern helfen, um endlich auch selbst den lang gehegten Wunsch erfüllt zu sehn, Wagners musikalische Leistung von Ihrer und Liszt's, hoher Begeisterung so treu gepflegt durch meine Mitwirkung [...] zu Gehör bringen zu können.«¹⁶

Wenig später heißt es weiter:

»Es wird wohl dann die Nothwendigkeit eintreten, daß S. K. Hoheit der Großherzog die große Gnade haben, durch eine Befürwortung bei dem, hießigen allerhöchstem Hofe den nöthigen Urlaub zu erwirken. Ich muss Sie jedoch bitten, vor der Hand keine dahin beziehentliche Schritte zu thun, da S. E. v. Lüttichau die Anordnung treffen könnte, ich solle erste Hälfte May [für diesen Zeitraum hat Tichatschek bereits andere Gastspiele] zu dem Gastspiele in Weimar benützen.«¹⁷

15 Aus den Briefen des Nachlasses Joseph Tichatscheks im Eisenacher Reuter-Wagner-Museum lassen sich für den Zeitraum zwischen 1849 und 1868 u. a. folgende Auftritte des Sängers in Wagner-Rollen rekonstruieren: Amsterdam (1864), Berlin (1858, 1865), Bremen (1854), Danzig (1855), Darmstadt (1855), Elberfeld (1864), Frankfurt a.M. (1855, 1860), Hamburg (1861, 1864), Hannover (1860, 1867, 1868), Leipzig (1857), Magdeburg (1856, 1860), Rostock (1859), Stockholm (1865, 1866), Wiesbaden (1855), Würzburg (1855).

16 Brief von Joseph Tichatschek an Ferdinand von Ziegesar vom 25. Dezember 1853 aus Dresden, in: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Mscr. Dresd. App. 310, 269.

17 Ebd.

In den Briefen Tichatscheks an Franz Liszt ist zudem wiederholt zu lesen, wie sehr der Sänger es sich wünschte, Wagners Werke unter der Leitung des gefeierten Dirigenten in Weimar spielen zu dürfen.¹⁸ Ein Interesse Tichatscheks, am Weimarer Hoftheater als Tannhäuser, Rienzi oder Lohengrin zu gastieren, bestand also durchaus.

Scheiterte es also doch an politischen Umständen? Als Eduard Genast Tichatschek im Februar 1849 für die *Tannhäuser*-Aufführung zu gewinnen suchte, reichte – glaubt man den Ausführungen des Regisseurs – ein vertrauliches Gespräch mit dem Dresdener Intendanten von Lüttichau, um nur wenige Tage vor der Aufführung Tichatschek nach Weimar zu holen. 1853 schreibt Tichatschek selbst, dass »die Nothwendigkeit eintreten [wird], daß S. K. Hoheit der Großherzog die große Gnade haben, durch eine Befürwortung bei dem, hießigen allerhöchstem Hofe den nöthigen Urlaub zu erwirken.«¹⁹ Der Sänger selbst schlägt den Zeitraum ab 15. Mai für das Gastspiel vor. Zum Zeitpunkt des Briefes bedeutet dies somit einen Vorlauf von fast fünf Monaten.

Tichatschek scheint gute Beziehungen zum Weimarer Hofe unterhalten zu haben. In der Wagner-Sammlung in Eisenach ist ein Brief Carl Alexanders von Sachsen-Weimar-Eisenach vom 04. April 1849 erhalten, also nur wenige Monate nach der *Tannhäuser*-Erstaufführung und nur einen Monat vor Wagners folgenschwerer Beteiligung an dem Dresdener Maiaufstand. Carl Alexander schreibt hier:

»Mein lieber Herr Tichatschek! Empfangen Sie meinen besten Dank für Ihren Brief wie für die Übersendungen des Textbuches: ›Lohengrin‹ und der Broschüre. Letztere habe ich noch nicht gelesen, weshalb ich sie noch eine Zeit lang behalten möchte; die Arbeit Wagners aber erhalten Sie beifolgend zurück und zwar mit dem Ausdruck meiner vollsten Anerkennung. Das Werk ist voll Phantasie, voll Poesie, voll Kenntniß der Bühne und wird seinen Effekt gewiss nicht verfehlen wenn es durch eine solch herrliche Musik belebt wird, wie die, welche ich im Tannhäuser bewundere. Dieser aber bleibt eine

18 Vgl. Brief von Joseph Tichatschek an Franz Liszt vom 28. Januar 1858 aus Dresden, in: Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), Bestand Liszt, GSA 59/31,6 Nr. 3; sowie Brief von Joseph Tichatschek an Franz Liszt vom 14. Mai 1857, in: ebd., GSA 59/31,6 Nr. 2.

19 Brief von Joseph Tichatschek an Ferdinand von Ziegeler vom 25. Dezember 1853 aus Weimar, in: SLUB, Mscr. Dresd. App. 310, 269.

der großartigsten Schöpfungen der Kunst unserer Zeit und stellt den Namen Wagners sehr hoch. [...]

Daß ich mich freuen werde Sie wieder zu sehen und wieder zu hören, werden Sie mir ohne Versicherung glauben, denn Sie wissen welchen Genuß ich Ihnen verdanke. In der Hoffnung dieses recht bald hier mündlich Ihnen wiederholen zu können verbleibe ich Ihr ergebener Carl Alexander«²⁰

Dies ist nur eines der Beispiele für Tichatscheks hohes Ansehen am Weimarer Hof, das als paradigmatisch für seine Renommee an den deutschen Höfen gelten kann. Es zeigt zudem, wie der Sänger diese Verbindungen nutzte, um für Wagners Werk zu agieren. Es erscheint kaum denkbar, dass Wagner von einem solchen Schritt Tichatscheks – Carl Alexander das Buch zum *Lohengrin* und eine nicht näher erwähnte Broschüre zu senden – nichts gewusst haben sollte. Vielleicht handelte Tichatschek also mit Billigung oder sogar im Auftrage Wagners, der in Dresden keine Chancen mehr für seinen *Lohengrin* sah und auf eine Aufführung in Weimar spekulierete.

Über den Briefverkehr mit Liszt blieb Tichatschek zudem auf anderer Ebene weiter mit Weimar verbunden und machte Liszt sogar Vorschläge, wie die Partitur des *Rienzi* zu kürzen sei.²¹ Tichatscheks Einsatz für den *Rienzi* und den *Lohengrin* in Weimar könnte auch mit dem Hintergedanken erfolgt sein, vielleicht selbst die Hauptrollen bei den Aufführungen übernehmen zu können. In beiden Fällen kam es nachweislich nicht dazu.

Der Problemfall Wagner-Tenor

Statt Tichatschek sang der Wiener Tenor Karl Beck den *Lohengrin* bei der Weimarer Uraufführung 1850. Der ehemalige Zuckerbäckergehilfe, der aufgrund seiner schönen stimmlichen Veranlagung durch den späteren Prager Theaterdirektor Johann August Stöger entdeckt und zum Tenor umgeschult wurde, stieg ab Ende der 1830er bis zu Beginn der 1850er Jahre zu einem der

20 Brief von Carl Alexander Erbgroßherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach an Joseph Tichatschek vom 04. April 1849 aus Weimar, in: Reuter-Wagner-Museum Eisenach (RWM), alte Inv.-Nr. 695.

21 Vgl. Brief von Joseph Tichatschek an Franz Liszt vom 28. Januar 1858 aus Dresden, in: GSA 59/31,6 Nr. 3.

gefragtesten Tenöre Europas auf, wie zahlreiche Gastrollenanfragen aus Wien, Dresden oder Berlin belegen.²² 1850 wurde Beck in Weimar engagiert und sang sogleich in seiner ersten Spielzeit den Lohengrin bei der Uraufführung am 28. August 1850.

Legt man die zeitgenössischen Berichte und Briefe an Beck zugrunde, scheint der Sänger in Weimar zwar ›everybody's darling‹ gewesen zu sein – Rosa von Milde beschreibt ihn als Mensch, den man einfach gernhaben müsse²³ – jedoch gesanglich und auch schauspielerisch weit von dem Niveau entfernt, welches man von einem Theater mit dem damaligen Anspruch Weimars erwartet hätte. Eduard Genast beschreibt eine eher komische Situation in der zweiten Szene des dritten Aktes von *Lohengrin*, in der der Titelheld Elsa auffordert »An meine Brust, du Süße, Reine!«²⁴, Beck aber die verzweifelte Sängerin schon lange vorher – vielleicht in einem Anflug von Lampenfieber – fest umklammert hielt, sodass diese also nicht wusste, wie sie es zu Stande bringen sollte, sich noch weiter an seine Brust zu lehnen, als es ohnehin schon der Fall war.²⁵

Beck war von 1850 bis 1854 mit Unterbrechungen in Weimar engagiert, sang zumeist den Lohengrin und nach dem Ausscheiden Franz Götzes ab 1852 auch den Tannhäuser. Der Tenor konnte die Erwartungen, die in Weimar in ihn gesetzt wurden, nie ganz erfüllen und erzielte auch mit seinen Gastspielen keine Erfolge mehr.²⁶ Fast wichtiger ist daher seine Rolle als Kulturvermittler anzusehen.

Beck pflegte Zeit seines Lebens sehr gute Kontakte zu seinem ›Entdecker‹ Johann August Stöger, der in den 1850er Jahren Theaterdirektor am Prager Ständetheater war. Diese Verbindung nutzte Stöger, um im Juli 1852

22 Vgl. hierzu Brief von Giovanni Gentiluomo an Karl Beck vom 29. Mai 1841 aus Wien, in: RWM, Inv.-Nr. 4279; Brief von Karl Theodor von Küstner an Karl Beck vom 4. November 1842 aus Berlin, in: RWM, Inv.-Nr. 4282; Brief von Franz Holding an Karl Beck vom 9. April 1850 aus Wien, in: RWM, Inv.-Nr. 4292.

23 Vgl. Milde, Franz von: *Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor von Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit*, Bd. 1, Leipzig 1918, S. 21.

24 Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke (SW 7/III)*, Bd. 7/III, Mainz 1998, S. 62, T. 553-557 (*Lohengrin*, Partitur); bzw. SSD, Bd. 3, S. 104 (*Lohengrin*, dritter Aufzug, zweite Szene).

25 Vgl. hierzu Genast: *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit*, S. 322f.

26 Vgl. hierzu u. a. o. A.: »Tagesgeschichte«, in: *NZfM*, Jg. 20, Bd. 38 (Nr. 9, 25. Februar 1853), S. 97f., hier: S. 97.

von Beck in Erfahrung zu bringen, welche Oper denn die »effectvollere« sei – der *Tannhäuser* oder der *Lohengrin*.²⁷ Er erkundigt sich sodann, woher Partitur und Aufführungsrechte zu bekommen seien. Die Partitur wolle er sich »wohl erlauben, Sie Ihnen [Karl Beck] einzusenden, um mir sie, nach Ihrer Partitur gefälligst einrichten zu lassen, da in ganz Deutschland, nur eine Stimme herrscht, daß die Aufführung an Ihrer Hofbühne, die Beste und exacteste war.«²⁸

In einem weiteren Brief dankt Stöger Beck für seinen Rat und gibt an, diesem folgend zuerst den *Tannhäuser* und erst danach den *Lohengrin* in Prag geben zu wollen, womit er hoffe, »den Werken des geschätzten Meisters auch in den österr: Staaten Eingang zu verschaffen«.²⁹ Im nächsten Brief schreibt Stöger, dass er von Beck Klavierauszug und Buch zum *Tannhäuser* erhalten habe. Weitere Auskunft erbittet er sich zu »Decorationen und Costümen samt in Scenesetzung«³⁰. Im Oktober desselben Jahres dankt Stöger schließlich für besorgte Auszüge aus *Tannhäuser*, welche er noch im Winter 1852 zur Aufführung bringen möchte.³¹ Es kam jedoch erst 1853 zu einer Aufführung der *Tannhäuser*-Ouvertüre und schließlich im Herbst 1854 zur Erstaufführung des ganzen Werkes am Prager Ständetheater. Der *Lohengrin* folgte zwei Jahre später. Es zeigt sich – wie schon in anderer Weise bei Joseph Tichatschek –, wie Sänger als Schnittstellen bzw. Verbindungslinien zwischen Theatern fungieren konnten.

Beck verließ Weimar schließlich 1854 Richtung Prag. Doch weder seine zwischenzeitliche Vertretung – der Tenor Eduard Liebert (1853/1854) – noch sein direkter Nachfolger Friedrich Caspari (1854 bis 1859) konnten in ihren Wagner-Rollen überzeugen. Dies legen zumindest die Berichte Feodors von Milde und Franz Müllers aus Weimar in ihren Briefen an den inzwischen nach Wien zurückgekehrten Beck nahe. Über Lieberts Auftreten im *Wilhelm Tell* schreibt Milde an Beck:

27 Brief von Johann August Stöger an Karl Beck vom 22. Juli 1852 aus Prag, in: RWM, alte Inv.-Nr. 409.

28 Ebd.

29 Brief von Johann August Stöger an Karl Beck vom 28. Juli 1852 aus Prag, in: RWM, alte Inv.-Nr. 410.

30 Brief von Johann August Stöger an Karl Beck vom 16. August 1852 aus Prag, in: RWM, alte Inv.-Nr. 411.

31 Brief von Johann August Stöger an Karl Beck vom 22. Oktober 1852 aus Prag, in: RWM, alte Inv.-Nr. 412.

»Das schöne Andante (E dur) im Terzett singt er durchaus nicht gut, da er nicht einmal das rythmische [sic!] desselben los kriegt trotz allen Bemühungen Liszt's. [...] Vom Spiele ist bey ihm nicht zu reden, da er nicht selten komisch wird, wo er tragisch seyn soll, und weder Hände noch Füße zu stellen weiß. Am meisten hat er bis jetzt im Tannhäuser gefallen, obgleich er gerade da, wie natürlich, seine musikalische Schwächen zeigte. Man kommt nie zu dem angenehmen Gefühle der Sicherheit bey ihm; [...].«³²

Über ein Gastspiel des Weimarer Tenors Friedrich Caspari in Leipzig am 04. März 1857 berichtet Wendelin Weißheimer:

»Besser hätte man jedoch den Tenoristen Caspari in Weimar gelassen, der dem Tannhäuser absolut nicht gewachsen war. [...] Jeder Versuch der Gegnerschaft wurde in brausendem Jubel erstickt, nicht so aber nach dem ersten Akt, wo sie durch Casparis ungenügende Leistung bedeutend Oberwasser erhalten hatte.«³³

Erst mit August Meffert, welcher von 1860 bis 1870 als Tenor in Wagner-Rollen auftrat, war anscheinend ein Sänger von Format gefunden, welcher dem musikalischen Anspruch der Weimarer Bühne genügte. Ihm folgte 1871 – ebenfalls für fast zehn Jahre – Franz Ferenczy. Betrachtet man zudem die Jahre 1849 bis 1868 im Hinblick auf Gastspiele in Wagner-Opern, so ist hier nur ein Gastspiel Albert Niemanns 1863 als Tannhäuser zu erwähnen. Erst ab 1868 und schließlich vor allem in den 1870er-Jahren häufen sich Gastrollen ›großer‹ Namen wie Albert Niemann, Amalie Friedrich-Materna, Mathilde Mallinger, Emil Scaria, Marianne Brandt und dem Ehepaar Vogl aus München als Tristan und Isolde. In den 1880er-Jahren wäre dann noch Therese Malten hinzuzufügen.

Das Fallbeispiel Weimar zeigt die Schwierigkeiten, geeignetes Gesangspersonal für Wagner-Rollen zu finden, die gerade in den ersten Jahren der Wagner-Rezeption auf überregionaler Ebene bis zum endgültigen Durchbruch des Wagner'schen Œuvres auf den Bühnen bestanden. Davon blieb

32 Brief von Feodor von Milde an Karl Beck vom 12. Januar 1854 aus Weimar, in: RWM, alte Inv.-Nr. 365.

33 Weißheimer, Wendelin: *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen*, Stuttgart u. Leipzig 1898, S. 12.

auch ein selbsternanntes und von außen als solches geschätztes Zentrum der Wagner-Pflege wie Weimar nicht verschont.

Weimars ideales Sängerpaar – Feodor und Rosa von Milde

Besonders um ein Sängerpaar wurde das Weimarer Hoftheater jedoch mit Sicherheit mindestens in ganz Deutschland beneidet. Die Rede ist von dem bereits erwähnten Ehepaar Rosa und Feodor von Milde. Rosa von Milde geb. Agthe verkörperte bei der Erstaufführung des *Tannhäuser* in Weimar die Elisabeth und ein Jahr später in der Uraufführung des *Lohengrin* die erste Elsa überhaupt. Ihr Ehemann Feodor stand in ebendiesen Werken als Wolfram und Telramund mit ihr gemeinsam auf der Bühne. Von 1849 bis 1867 bestritt das Paar jede Wagner-Aufführung in Weimar. Nach dem Ausscheiden seiner Frau aus dem Theaterdienst war Feodor von Milde zudem noch bis 1883 in allen Wagner-Aufführungen präsent, nur im *Tannhäuser* wurde er ab 1875 durch seinen Sohn Franz von Milde abgelöst. Erstaunlich an den Mildes ist, dass sie trotz ihrer relativen Gebundenheit an Weimar überregional einen exzellenten Ruf genossen, und das, obwohl sie nur wenige Gastspiele außerhalb des Weimarer Hoftheaters und dann auch meist nur in konzertanten Aufführungen von Operausschnitten oder Liederabenden gaben. Das Ehepaar Milde galt zudem zu Lebzeiten als die Idealbesetzung der Rollen Senta und Holländer in Wagners *Der fliegende Holländer*.

Einen Einschnitt für die Weimarer Wagner-Rezeption stellte das Jahr 1867 dar. Nicht nur verließ in diesem Jahr der Intendant Franz von Dingelstedt die Stadt, der seit 1857 das Hoftheater geleitet hatte. Auch Rosa von Milde kehrte dem Weimarer Hoftheater in diesem Jahr den Rücken zu und war von da an nicht mehr auf der Bühne präsent. Die Schilderungen Rosa von Mildes zeichnen während der Intendanz Dingelstedts das Bild eines Abnutzungskampfes zwischen Intendant und Künstlern und insbesondere den Sängern, vor dem die sensible Sängerin 1867 schließlich enttäuscht kapitulierte. Dingelstedt, welcher vor allem die Pflege des klassischen Theaters mit Werken Shakespeares, Schillers und Goethes forcierte, ließ zunehmend auch seine Sänger Schauspieler-Rollen übernehmen. Dies und Dingelstedts Geringschätzung zeitgenössischer musikalischer Werke waren wohl einige der Hauptbeweggründe für Rosa von Mildes Rückzug von der Bühne. Über die 1863 ins Auge gefasste Uraufführung von *Tristan und Isolde* in Wei-

mar schreibt Rosa von Milde am 10. März des Jahres an ihren langjährigen Freund Wilhelm Hensen:

»Wissen Sie schon, daß der Großherzog sich auf ›Tristan und Isolde‹ steift? Schnorr hält nun neuerdings die Sache für möglich, nachdem sie in Karlsruhe hauptsächlich an seiner Weigerung scheiterte. Er wird mit seiner Frau die Oper zum Geburtstag Karl Alexanders ermöglichen. Da auch das Orchester für diesen Fall bedeutend verstärkt werden müßte, so würde es eine theure Laune für den ›Gnädigsten Herrn‹. Ich kann nicht sagen, wie gleichgültig mir das Alles ist – ich wollte ich wäre draußen!«³⁴

Zum Hofkonzert am Neujahrstag 1864 singt Rosa von Milde gemeinsam mit Ludwig Schnorr von Carolsfeld eine Szene aus *Tristan und Isolde*. Danach schreibt sie allerdings erneut mit einem Anflug von Resignation:

»Schnorr hat übrigens eingestehen müssen, daß er nach diesem ersten Versuche (halb öffentlich und mit Orchester) an der Durchführung des Ganzen zweifelt. Glauben Sie aber wohl, daß der Großherzog die Aufführung aufgegeben hat? Ich glaube nicht. Nur die Sänger werden ihm dazu fehlen. Schade, daß das Genie solche Bahnen eingeschlagen hat, ich kann die Theilnahme an dieser Musik nicht verbannen. Ich stehe damit leider wie der deutsche Bund zu den zwei Großmächten.«³⁵

Rosa von Milde hält sich in ihren Briefen mit Kritik nicht zurück und schreckt damit auch vor dem Großherzog nicht zurück. »Ein Hinweis auf die Beschränktheit der weimarischen Verhältnisse, den ich allerdings gegeben habe, verletzt seine Eitelkeit, das habe ich wiederholt bemerken können.«³⁶ Im Mai 1867 als sie ihren Abschied beim Großherzog einreicht, schreibt sie: »Wenn es ein unbestreitbarer Gewinn ist, schwere Entschliefungen rasch auszuführen, so gebührt der allgemein anerkannten Rücksichtslosigkeit Dingelstedt's diesmal der Preis, mir dazu verholfen zu haben.«³⁷

34 Milde: *Ein ideales Künstlerpaar*, S. 214.

35 Ebd., S. 250.

36 Ebd., S. 309.

37 Ebd., S. 316.

Es muss für ein Theater und einen Hof, welcher einen solch' großen Wert auf die Aufführung von Werken Richard Wagners legte, einen herben Verlust dargestellt haben, die Sängerin zu verlieren. Dies zeigt sich vielleicht auch daran, dass in der Besetzung der Rollen der Elsa, Senta oder Elisabeth, welche Rosa von Milde dargestellt hatte, in den folgenden Jahren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nie wieder eine Kontinuität herrschte wie von 1849 bis 1867. Heinrich Marr resümiert über die Ära Milde in einem Brief an Rosa von Milde folgendermaßen:

»Ihre Elisabeth ist die Krone Ihrer Leistungen und wird als solche unerreichbar bleiben, das habe ich seit den elf Jahren, die verflossen sind seit ich Weimar verließ, durch häufige Vergleiche oft bestätigt gefunden. Schon oft habe ich gewünscht, Sie und Milde noch einmal in ›Tannhäuser‹ und ›Fliegenden Holländer‹ zu sehen und zu hören [...]. Ich habe diesen Genuß kennen gelernt und danke noch jetzt dem edelsten Künstlerpaar. So wenig Ihre Elisabeth erreichbar ist, eben so wenig ist es Milde's ›Wolfram‹ und ›Holländer‹. Brächten auch viele Sänger eben so schöne, und viel gewaltigere Stimmen dem ›Holländer‹ zu, den Adel der Milde'schen Leistung besitzt keiner.«³⁸

Doch das Ehepaar von Milde sollte Weimar noch weit über seine aktive Zeit auf der Bühne auf andere Art und Weise erhalten bleiben. Am Ende seines Aufsatzes über Wagners *Der fliegende Holländer* schreibt Liszt: »Die neue Kunstgattung kann aber ihres vollen Glanzes nur durch andere Interpreten theilhaftig werden, als die gegenwärtig ausübenden Künstler. In Deutschland muss sich eine Gesangsschule bilden, denn im Augenblick besitzt es kaum Sänger.«³⁹ Im weiteren Verlauf nennt er einige Sänger, welche sich seiner Meinung nach um Wagners Werke in vorbildlicher Weise verdient gemacht haben. Neben Wilhelmine Schröder-Devrient und Joseph Tichatschek sind hier nur noch die Mildes erwähnt, welche »vorzugsweise Wagner'sche Schöpfungen mit der rühmlichsten Liebe und Gewissenhaftigkeit darstellen; Beide können in denselben durch nobles Spiel und pathetische Declamation als Muster gelten.«⁴⁰

38 Ebd., S. 314.

39 Liszt, Franz: »Wagner's Fliegender Holländer«, in: Redepenning, Dorothea/Schilling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989, S. 68-114, hier: S. 112.

40 Ebd., S. 114.

Die 1872 unter der Leitung von Carl Müllerharten gegründete Orchesterschule wurde 1880 um mehrere Fächer – darunter Sologesang – erweitert. Die ersten Lehrer dieses neuen Fachs waren Feodor und Rosa von Milde. Als Gesangslehrer in Weimar waren sie nun in der Lage, auch ihr Wissen um die Ausgestaltung der Rollen Wagners weiterzugeben. Zu ihren Schülern zählten ihre Söhne Rudolf und Franz von Milde, wobei letzterer von 1906 bis 1926 Professor an der Akademie der Tonkünste in München war. Vielleicht ließe sich, daran anknüpfend, eine Linie von Milde'schen Gesangstraditionen bis in die Gegenwart verfolgen. In jedem Fall zeigt dieses Beispiel einmal mehr, dass die Sänger, welche in Weimar in Wagner-Rollen auftraten, in ihrer Wirkung nicht auf Weimar beschränkt blieben. Diese Wirkungen können in synchroner – also auf den Moment beschränkt, in dem Sänger wie Tichatschek oder Beck ihre Kontakte zu Intendanten und Fürsten nutzten, um Wagners Werk zu verbreiten und zu bewerben –, jedoch auch in diachroner Betrachtung beobachtet werden, nämlich über einen langen Zeitraum hinweg mittels der Weitergabe ihres Wissens an kommende Sängergenerationen, wie es das Beispiel des Ehepaars Milde zeigt. Es wird allerdings deutlich, inwiefern Sänger an Hoftheatern durch die politischen Entwicklungen ihres Umfelds mitbeeinflusst wurden, wie es der Fall Tichatschek belegt. In jedem Fall lohnt es sich, die Sänger und Sängerinnen von Wagners Werken im Blick zu behalten, bilden sie doch wichtige Bindeglieder des Kulturtransfers bei der Verbreitung der Werke Wagners mit Einflussmöglichkeiten, die über die bloße Darstellung auf der Bühne hinausgehen.

Literatur

- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 7/III), Bd. 7/III, Mainz 1998.
- Dürrer, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 11, Wiesbaden u. a. 1999.
- Genast, Eduard: *Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit*, Stuttgart 1904.
- Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA), Bestand Liszt, GSA 59/31,6.
- Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*, 2 Bde., München 1969 (1963).

- Kirchmeyer, Helmut (Hg.): *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Bd. IV/3, Regensburg 1968.
- Milde, Franz von: *Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor von Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit*, Bd. 1, Leipzig 1918.
- o. A.: »Tagesgeschichte« in: *NZfM*, Jg. 20, Bd. 38 (Nr. 9, 25. Februar 1853), S. 97f.
- Redepenning, Dorothea/Schiling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989.
- Reuter-Wagner-Museum Eisenach (RWM), alte Inv.-Nr.: 365, 409, 410, 411, 412 u. 695 sowie Inv.-Nr. 4279, 4282 u. 4292.
- Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Mscr. Dresd. App. 310, 269.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe (SBr)*, Bd. 5, Leipzig 1979.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen (SSD)*, 12 Bde., Leipzig 60. J. [1911].
- Weißheimer, Wendelin: *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen*, Stuttgart u. Leipzig 1898.

