

Stimmbesitzer und Sängerdarsteller

Die Inszenierung des Singens auf der Musiktheater-Bühne in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts¹

von Rebecca Grotjahn

"Nursänger", "stimmlose Sänger" und "Sängerdarsteller" – so bezeichnet der Theater- und Opernregisseur Otto Erhardt in einem Beitrag für *Thespis. Das Theaterbuch 1930* die drei wichtigsten Typen des Opernpersonals.² Der erste verfüge über schöne Töne, "ist also Stimmbesitzer", sei jedoch "[v]om Theater so gut wie gar nicht infiziert"³. Der zweite, ein guter Schauspieler, der aber stimmliche Defizite hat, spielt in Erhardts Ausführungen eine marginale Rolle; er wird vor allem als Kontrastfigur zum "Nursänger" oder "Stimmbesitzer" benötigt, um Typus Nummer drei als Synthese der beiden ersteren konstruieren zu können: den "Sängerdarsteller". Nur dieser entspreche dem Ideal des "singenden Menschen [...], wenn er Stimme hat, singen kann und Theater zu spielen versteht."⁴ Basis dieser Auffassung ist Erhardts Verständnis von Oper als "musikalisches Theater", in dem es kein "bloßes Singen" gibt, sondern nur "den dramatischen Gesang, verstärkt, unterstützt, gehoben und gesenkt durch das entsprechende Gebärdenspiel – durch Mimik und Gestik zusammengesetzt"⁵.

¹ Der Beitrag entstand für ein Symposium am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth im Jahre 2003 und wurde für die Drucklegung überarbeitet. Mit dem Phänomen der eigenverantwortlich agierenden Sängerin befassen sich u. a. drei in der Zwischenzeit erschienene Bücher, die allerdings nicht auf die in diesem Beitrag behandelten Wandlungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingehen: (1) Susan Rutherford, *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*, Cambridge 2006, insbes. Kapitel 7 "The singing actress", (2) "Per ben vestir la virtuosa". *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, hrsg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, Schliengen 2011 (Forum Musikwissenschaft, Bd. 6) sowie (3) *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf, Schliengen 2011 (Forum Musikwissenschaft, Bd. 7).

² Otto Erhardt, "Das Theatralische und die Oper", in: *Thespis. Das Theaterbuch 1930*, hrsg. von Rudolf Roessler, Berlin 1930, S. 102–113, hier S. 106. Erhardt selbst verwendet die gesplittete Personenbezeichnung, allerdings nur beim ersten Typus: "Nursänger(-erin)".

³ A. a. O., S. 106.

⁴ A. a. O., S. 106.

⁵ A. a. O., S. 107. Hervorhebung original.

So eindeutig "Nursänger" und "Stimmbesitzer" Kampfbegriffe der 1920er und 1930er Jahre sind, so wenig ist auch der Begriff "Sängerdarsteller" ein wertneutrales Synonym für den Opernsänger, das als Bezeichnung für die auf der Musiktheater-Bühne agierende Person kommentarlos verwendet werden könnte. Er steht vielmehr für ein bestimmtes Konzept des Sängers im Kontext der Musiktheater-Geschichte. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts finden sich die Sängerinnen und Sänger im Zentrum der Diskussionen um das Musiktheater und dienen immer wieder als Zielscheibe von Kritik und Polemik. Sie stehen für einen Paradigmenwechsel im Bereich der Musiktheater-Inszenierung, der mit den Schlagworten "Sängeroper" versus "Regieoper" umrissen werden kann. Dieser ging nicht konfliktlos vor sich, und nicht alle am Musiktheater-Ereignis Beteiligten trugen gleichermaßen mit. Wer sich etwa mit der Rezeption von Musiktheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts befasst und danach fragt, was Musiktheater in den Lebenswelten und im Selbstverständnis des Opernpublikums bedeutete, wird feststellen, dass die Liebe zum Gesang und die Verehrung für bestimmte Sängerinnen und Sänger ein maßgebliches Motiv für den Besuch von Aufführungen bleibt, das oft stärker war als der Wunsch, eine bestimmte Operninszenierung zu erleben. Diese scheinbare Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen mit dem angeblichen Konservatismus des Publikum, der Lernunwilligkeit von Sänger(innen) und der Trägheit des an seinen Traditionen festhaltenden Opernbetriebs zu erklären und zu marginalisieren, bedeutet, die Sicht derjenigen Partei zu übernehmen, die sich letztlich durchgesetzt hat und die sich erst seit wenigen Jahren durch eine historisch informierte Kritik am Paradigma Regieoper wieder ernsthaft in Frage gestellt sieht.⁶

Die Praxis der Inszenierung und die Rezeption des Musiktheaters in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind im Hinblick auf die Sänger(innen) und das Singen bislang kaum erforscht worden. Hier gilt es, große Bestände an ergiebigen Quellen zunächst zu erschließen: Kritiken, Dokumente aus der Arbeit im Musiktheater, aber auch die Zeugnisse, die das Publikum selbst hinterlassen hat, wie Tagebücher, Briefe

⁶ Zu erwähnen wäre hier etwa die auf ZEIT ONLINE dokumentierten Beiträge zur Debatte zum Thema Regietheater seit 2006, <http://www.zeit.de/2006/41/Oper-Regie-Theater?page=all>, Abruf: 25.06.2011, oder Daniel Kehlmanns Rede „Die Lichtprobe“ zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 2009, dokumentiert in der Online-Ausgabe der *Frankfurter Rundschau*, http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/1853951_Die-Lichtprobe.html, Abruf: 25.06.2011, daneben Bemühungen um historisch informierte Inszenierungen von Barockoper, für die etwa die Choreographin Sigrid T'Hooft steht.

und ggf. mündliche Berichte, die über Motive des Musiktheater-Besuchs und über Modi der Theaterwahrnehmung Aufschluss geben. Diese umfangreiche Aufgabe ist im Rahmen der vorliegenden Studie nicht zu bewältigen.⁷ Sie stützt sich zunächst auf publizierte Quellen, auf der einen Seite Beiträge in zeitgenössischen Theater- und Musikzeitschriften sowie – in kleinem Umfang – Tageszeitungen, auf der anderen Seite ausgewählte Autobiographien und Biographien von Sängerinnen und Sängern, die erste Einblicke in die konkrete Arbeit an der Opernbühne der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zulassen.

„...zum großen Teil selbst für seine Leistung verantwortlich“ – Selbstinszenierung auf der Opernbühne

Als Sonderheft *Gesang* erschien 1929 eine Ausgabe der *Musikblätter des Anbruch*, in der in zahlreichen Beiträgen die Stellung des Gesangs in der zeitgenössischen Musik betrachtet wird. In ihnen dominiert ein apologetischer Tonfall: Einerseits verteidigen sich Komponisten wie Alban Berg, Walter Braunfels, Ernst Krenek und andere gegen die – wie sie annehmen – von Sängerinnen und Sängern vertretene Meinung, neue Musik sei gegen die Stimme geschrieben, und verweisen auf ihre eigenen Bemühungen um eine sangbare Schreibweise.⁸ Insbesondere Berg bezieht sich explizit auf das "Belcanto"-Ideal und betont mit Blick auf *Wozzeck*: "[A]uf die Gelegenheit der Entfaltung des bel canto ist darin keineswegs verzichtet."⁹ Andererseits wehren sich zahlreiche Sängerinnen und Sänger gegen ein Bild des Gesangskünstlers, dem es allein um die Präsentation seiner Stimmkunst zu tun sei. Sie heben hervor, dass ihr künstlerisches Selbstverständnis über das des "Schönsingens" hinausreiche und somit gar nicht im Widerspruch zur neuen Musik stehe. "Heute vermag eine schöne Stimme allein nicht mehr ihre Aufgabe zu erfüllen", schreibt etwa Herta Stolzenberg.¹⁰

⁷ Die Ergiebigkeit von Privatzeugnissen für die Fragestellung zeigt sich eindrucksvoll etwa bei der Lektüre der Tagebücher der jungen Alma Schindler (Mahler-Werfel), in denen Musiktheater-Erlebnisse eine wichtige Rolle spielen. Zugleich wird an dem Beispiel unmittelbar deutlich, welche Probleme sich bei der Auswertung stellen – von der biographischen Kontextualisierung bis hin zur Frage der Repräsentativität. (Alma Mahler Werfel, *Tagebuch-Suiten 1898–1902*. Hrsg. von Antony Beaumont und Susanne Rode-Breyman, Frankfurt am Main 1997.)

⁸ *Musikblätter des Anbruch* 10 (1929), H. 9/10: Gesang. Jahrbuch 1929.

⁹ Alban Berg, "Die Stimme in der Oper", a. a. O., S. 349f., hier S. 350.

¹⁰ *Musikblätter des Anbruch* 10, a. a. O., S. 398. Bei den Beiträgen der Sänger(innen) zu diesem Heft handelt es sich um kurze Statements ohne Überschriften.

Vervollständigt wird diese Reihe einander durchaus entgegenkommender Meinungen durch einen Beitrag des Opernregisseurs Lothar Wallerstein, der den – im Heft selbst gar nicht zu Wort kommenden – "Nur-Sänger" heftiger Kritik unterzieht. Als mildernden Umstand lässt er immerhin gelten, dass dieser Künstlertyp Opfer einer unzulänglichen Vorbereitung auf den Beruf sei, werde doch die dramatische Ausbildung der Sänger "nach wie vor" sträflich vernachlässigt.¹¹ (Mit dieser Feststellung untermauert Wallerstein die Kernaussage seines Beitrags, nämlich die Forderung, in das Gesangstudium eine "rhythmisch-gymnastische Ausbildung" nach Jaques-Dalcroze einzuführen.¹²)

Das Heft ist ein typisches Zeitdokument – nicht nur, weil abermals der "Nursänger" im Kreuzfeuer der Kritik steht, sondern auch aufgrund des fortschrittsgeschichtlichen Geistes, den es atmet. Früher habe man geglaubt, eine schöne und perfekt ausgebildete Stimme sei eine ausreichende Qualifikation für den Sängerberuf, heute jedoch genüge eine schöne Stimme nicht mehr, weshalb die immer noch vernachlässigte schauspielerische Ausbildung endlich verbessert werden müsse – das ist der Tenor der Beiträge. Die Klage über mangelnde darstellerische Fähigkeiten von Sängerinnen und Sängern, die am liebsten an der Rampe ihre schönen Töne produzierten, ist ein vielfach wiederholtes und variiertes Motiv in der Opernliteratur und -kritik der zwanziger Jahre. So meldet sich der Oberspielleiter der Düsseldorfer Oper, Friedrich Schramm, auf eine von der Zeitschrift *Der neue Weg* veranstalteten Umfrage zur Theatersituation zu Wort und betont, "daß die Oper, wenn sie zeitgemäß sein will, des Regisseurs bedarf, der aus dem unglaublichen Schlendrian, der heute noch die Mehrheit der Opernaufführungen im Szenischen beherrscht, neu gestaltend heraushilft"¹³. Der Theaterkapellmeister Max Conrad lobt in seinen Erinnerungen den von 1901 bis 1921 in Zürich wirkenden Theaterdirektor Alfred Reucher, der mit den "schlechten Gewohnheiten der Sänger, wie beispielsweise dem dauernd ins Publikum hinein Singen, gründlich aufräumte"¹⁴. Als Negativbeispiel führt er das Verhalten des

¹¹ Vgl. Lothar Wallerstein, "Der Opernsänger von heute und seine Schulung", a. a. O., S. 350–363, hier S. 362.

¹² A. a. O., S. 360f.

¹³ *Der neue Weg* 56, Nr. 10 (16.5.1927), S. 184.

¹⁴ Max Conrad, *Im Schatten der Primadonnen. Erinnerungen eines Theater-Kapellmeisters*, Zürich/Freiburg im Breisgau 1956, S. 121.

Tenors Pietro Gubellini bei einem Gastspiel als Caravadossi im 1. Akt von Puccinis *Tosca* an:

*"Man wußte schon immer vorher, wann ein hoher Ton zu erwarten war; dann kletterte er einige Takte vorher von seinem Malgerüst herunter und schmetterte ganz vorn an der Rampe ein hohes B ins Publikum, daß die Kulissen wackelten, um dann befriedigt wieder hinaufzusteigen zu neuem Tun."*¹⁵

Als Agenten eines schauspielerorientierten Opernstils betätigten sich auch Sängerinnen und Sänger wie etwa Anna Bahr-Mildenburg, die ab den 1920er Jahren als Regisseurin und Autorin theatertheoretischer Schriften hervortrat. Für die aus ihrer Sicht überholte Sicht steht in ihren *Erinnerungen* der Hamburger Theaterdirektor Bernhard Pollini, der von der Debütantin im Jahre 1895 – gegen deren eigene sich schon damals entwickelnde eigene künstlerische Intention – nichts als die Präsentation der Stimme erwartet habe:

"Alles wartete auf mein 'Hojotoho'. Pollini hatte mich zum Wundertier hinauf renommiert, und ich wurde von den Theaterleuten entsprechend süßsauer behandelt. Mir war wenig wohl bei der Sache, denn es schien mir doch nicht recht glaublich, daß so ein 'Hojotoho' derart entscheidend sein sollte. Als ich zu Pollini von meinen Bedenken sprach, wurde er ärgerlich: 'Wenn man so eine Stimme hat, ist das alles Nebensache! Ausdruck, Spiel! Komm' mir nicht mit solchen Überspanntheiten.'" ¹⁶

Auch Erna Berger konstruiert die eigene Laufbahn als eine, die von vornherein auf das Ideal einer "singenden Darstellerin" gerichtet war – im Unterschied zu den zu ihrer Zeit geltenden Normen: *"Als ich meine ersten Opernerfahrungen sammelte, galt Schauspieltalent bei einem Sänger noch als Glückssache."*¹⁷ Bereits ihren allerersten Bühnenauftritt 1925 in Dresden in einer kleinen Schauspielrolle beschreibt sie mit

¹⁵ A. a. O., S. 146.

¹⁶ Anna Bahr-Mildenburg, *Erinnerungen*, Wien 1921, S. 14f.

¹⁷ Erna Berger, *Auf Flügeln des Gesanges. Erinnerungen einer Sängerin*, Zürich 1988, S. 67.

Formulierungen, die deutlich von der damaligen Diskussion um "Nur-Sänger" und "Sängerdarsteller" beeinflusst sind:

"Im Schauspiel hat also alles angefangen. Im Rückblick erscheint mir das heute recht bezeichnend und bestimmend, wie ein Omen für meine weitere Karriere, denn ich habe niemals 'nur' gesungen, wenn es etwas zu schauspielern gab. In den zwanziger und dreißiger Jahren war das für eine Opernsängerin sehr ungewöhnlich, und in den USA brachte mir's später den Titel: 'The singing actress' ein."¹⁸

Allerdings darf aus diesen – und zahlreichenden ähnlichen – Bemerkungen nicht umstandslos gefolgert werden, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts tatsächlich die Bühnendarstellung generell vernachlässigt worden sei und allein der Gesang gezählt habe. Das noch heute verbreitete Bild der katastrophalen Opernzustände dieser Zeit stammt nicht von neutralen Beobachtern, sondern von Beteiligten, die der sich seit den zwanziger Jahren durchsetzenden Darstellungsästhetik verpflichtet sind und die gerne einen polemischen Ton anschlagen, um sich von den als veraltet geltenden Normen abzusetzen. Diese Wertungen dürfen in der historischen Darstellung natürlich nicht übernommen werden. Vielmehr hat die Historikerin von der Arbeitshypothese auszugehen, dass auch in der Zeit vor der Durchsetzung des Regietheaters, also um die Jahrhundertwende und zuvor, auf der Opernbühne Theater präsentiert wurde, das in jener Zeit sowohl von den Künstlern als auch vom Publikum als ästhetisch und dramaturgisch sinnvoll aufgefasst wurde.

So finden sich auch auf der Gegenseite zahlreiche Stimmen, nicht nur von Sängerinnen und Sängern, die die ältere Praxis gegenüber einer bewegungsreichen Bühnenpräsentation verteidigen, insbesondere, wenn dadurch das Singen behindert wurde. Frieda Hempel etwa zitiert im Rückblick auf ihre Auftritte an der Metropolitan Opera New York seit 1914 zustimmend eine Kritik von William James Henderson, der gegen einen allzu aktionistischen Darstellungsstil polemisiert:

¹⁸ A. a. O., S. 28. Entstehung und Verbreitung des Ideals vom Sängerdarsteller systematisch zu untersuchen, bleibe einer ausführlicheren Studie vorbehalten. In Betracht zu ziehen wäre dabei die enge Zusammenarbeit von Vertretern dieses Ideals aus unterschiedlichen Sparten – etwa Erna Bergers mit Otto Erhardt und Fritz Busch in Dresden oder Anna Bahr-Mildenburgs mit Gustav Mahler in Hamburg und Wien.

*"Die Oper ist ein guter Jagdgrund für die schlechten Sänger mit einer großen Stimme und ungeheurer physischer Energie, die man gewöhnlich als Temperament bezeichnet. Ruhig, mit Absätzen und gekanntem Ausgleich zu singen, bedeutet für die meisten Sänger, daß man kein Temperament hat. Lauf über die Bühne, schwinge mit deinen Armen, ruf und deklamiere wie eine Furie, und dieselben Zuhörer werden begeistert sein."*¹⁹

Wenn es heute schwer fällt, sich die ältere Inszenierungspraxis als ästhetisch stimmig vorzustellen, so dürfte das nicht zuletzt daran liegen, dass die damaligen Arbeitsabläufe bei der Bühnenszenierung von den später üblich gewordenen erheblich abwichen. So mag es uns so vorkommen, dass um die Jahrhundertwende die Aufführungen nicht sorgfältig vorbereitet gewesen sein können. Irritierend wirkt vor allem, dass Bühnenproben oft nur als kurze Stellproben durchgeführt wurden. Bei Repertoirevorstellungen entfielen sie oft sogar ganz, selbst wenn Debütanten oder neu engagierte Kolleginnen mitwirkten. Typisch für die Gepflogenheiten der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ist ein Erlebnis der in Leipzig engagierten Marie ("Riezl") Lehmann, das deren Schwester Lilli Lehmann in ihren Memoiren wiedergibt. Mittags sei Marie gebeten worden, am selben Abend als Leonore in *Stradella* von Friedrich von Flotow einzuspringen: *"Nie gesungen, nicht auf dem Repertoire, werde sie aber doch singen. Bringen Sie mir den Klavierauszug.' 'Der liegt schon zu Hause.' 'Gut; dann sagen Sie, daß ich singe und abends ins Theater komme, Probe brauche ich nicht.'"*²⁰ Natürlich soll diese Anekdote nicht etwa die organisatorische Unfähigkeit der Leipziger Direktion illustrieren, sondern die Fähigkeit der Sängerin, sich in kürzester Zeit auf eine Aufführung vorzubereiten. Auch an der Berliner Königlichen Oper, an der Lilli Lehmann selbst engagiert war, wurde Ende des 19. Jahrhunderts bei Repertoirevorstellungen auf Bühnenproben in der Regel verzichtet.²¹ Noch 1919 sind Frida Leider zu Beginn ihres Hamburger Engagements die Hauptrolle in *Fidelio* ohne Bühnenprobe – und das, obwohl es sich um eine avancierte, als revolutionär empfundene Inszenierung von Hans Loewenfeld handelte.²² Und Erna Berger erzählt,

¹⁹ William James Henderson in einem nicht belegten Zeitungsartikel, zit. nach Frieda Hempel, *Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen*, Berlin 1955, S. 186.

²⁰ Lilli Lehmann, *Mein Weg*, Leipzig 1913, S. 156.

²¹ Vgl. a. a. O., S. 245f.

²² Frida Leider, *Das war mein Teil*, Berlin-Grunewald 1959, S. 56.

wie sie Ende der 1920er Jahre in Dresden erstmals die Rolle der Ida in der *Fledermaus* übernehmen sollte, ohne die Inszenierung zu kennen:

"In der 'Fledermaus' mußte ich die Ida spielen und wußte nicht, wie's auf der Bühne aussah, weil niemand für nötig befand, mich an den Proben teilnehmen zu lassen. Die Adele wird mich schon mitschleppen, dachte ich, doch es kam eine Gast-Adele, die hoffte, daß ich sie führte. 'Kommen Sie nur mit', sagte ich ungerührt, 'wir gehen einfach irgendwo raus auf die Bühne, da sehen wir ja, wo die anderen stehen und was sie machen.'"23

Anfängerinnen wurden nicht selten ohne jede Bühnenerfahrung engagiert. Infolge eines Vorsingens, das eigentlich nur dem Ziel galt, Freibillets zu bekommen, wird z. B. die Gesangstudentin Aenny Hindermann Mitte der 1890er Jahre als Gast-Darstellerin der *Königin der Nacht* an der Königlichen Oper Berlin verpflichtet, obwohl sie noch nie in ihrem Leben eine Opernaufführung erlebt hat – nicht einmal als Zuschauerin:

"Ich sagte auch nur erschüttert: 'Das kann ich nicht, Exzellenz, ich habe noch nie auf einer Bühne gestanden.' 'Das dafür Notwendige wird Ihnen Herr Regisseur Tetzlaff schon beibringen.' [...] Nach einigen Wochen stand 'Aenny' Hindermann als 'Gast' wirklich an den Litfaßsäulen, bei Ankündigung der Zaubерflöte. An der Litfaßsäule, an der ich so oft sehnd gestanden hatte, ohne das Geld, mir einmal ein Billet zu einer Oper zu kaufen."24

Weit verbreitet dürfte es in dieser Zeit gewesen sein, dass Sängerinnen und Sänger Gesang lediglich privat studierten, während ihre dramatische Ausbildung auf das Üben vorm Spiegel beschränkt blieb, wie Frida Leider erzählt. Diese Sängerin, die später besonders für ihre darstellerischen Leistungen gerühmt wurde, erhielt erst von den Regisseuren der Theater, an denen sie engagiert war, eine Art Schauspielunterricht.²⁵ Dies scheint lange Zeit eine verbreitete Form darstellerischen Lernens gewesen zu sein.

²³ Berger, a. a. O., S. 31f.

²⁴ Aenny Hindermann, *Lied eines Lebens. Wegstrecken mit Paul Wegener*, Minden in Westfalen 1950, S. 69.

²⁵ Leider, a. a. O., S. 30.

So berichtet Max Conrad von dem Tenor Bernardo Bernardi, der 1905 – als Teppichverkäufer von einem russischen Emigranten entdeckt – dem Zürcher Theater vorgestellt wurde: "*Man engagierte ihn sofort, obwohl ihm außer der Stimme so ziemlich alles fehlte, was zu einem Sänger gehört*", so dass er zunächst ein Jahr lang am Theater habe ausgebildet werden müssen.²⁶ Nicht immer jedoch waren die Regisseure wirklich eine Hilfe. Über ihr erstes reguläres Engagement in Aachen etwa erzählt Aenny Hindermann:

"Zunächst nun fehlte mir jedoch die geringste Unterstützung auf der Bühne seitens eines Regisseurs. – Bei der Oper der mittleren Stadt war zu meiner Zeit der Opernregisseur meistens ein früherer Sänger. Auch hier in Aachen war der betreffende Herr, wohl weil die Stimme nicht mehr auf der Höhe war, gerade jetzt in das Fach der Regie übergegangen. Ihn beschäftigte und erfüllte, ob die Szenerie mit Mondschein oder ohne Mondschein war, ob da vorn eine Marmorbank stehen sollte oder ein 'Boskett' oder eine 'Rasenbank'. Die Rasenbank ist in der alten Oper immer zur Stelle, wo man sie gerade braucht. So auch am Anfang der 'Zauberflöte', die damit beginnt, daß der vor einer Schlange flüchtende junge Mann 'Tamino' mit den Rufen 'Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren' in hastigen, verzweifelten Schritten, ja Sprüngen, aus der Kulisse kommend, schreiend und einer Ohnmacht nahe, sich auf die (Gott sei dank bereitstehende) 'Rasenbank' wirft."²⁷

Zu berücksichtigen ist freilich, dass diese Sätze erst 1950 niedergeschrieben wurden, im Rückblick auf die Karriere einer Sängerin, die – wie die oben erwähnten Kolleginnen Anna Bahr-Mildenburg und Erna Berger – das Ideal der Sängerdarstellerin voll und ganz für sich übernommen hatte. Versucht man einmal von dieser Wertung abzusehen, so lässt sich aus solchen und ähnlichen Schilderungen eine positive Aussage über die frühere Epoche herauslesen: Damals waren Sängerinnen und Sänger für ihren Bühnenauftritt weitgehend selbst verantwortlich. Kein Regisseur kontrollierte ihre Bewegungen oder beanspruchte Mitspracherecht über Gestik und Mimik, sondern die

²⁶ Conrad, a. a. O., S. 144.

²⁷ Hindermann, a. a. O., S. 85.

Akteurinnen und Akteure bestimmten eigenständig, wie sie auf der Bühne agierten, und waren dabei nur vom (Noten-)Text, von den Standorten der Requisiten und den Handlungen der Mitspieler abhängig, nicht jedoch von einem zentralen Regiekonzept. Dies gilt übrigens noch Mitte der zwanziger Jahre als selbstverständlich, wenn auch vielfach als reformbedürftig. Darauf deutet etwa ein Beitrag des Regisseurs Erich Engel, der 1923 in der Zeitschrift *Die Musik* eine Reform der Sängerausbildung vorschlägt. Er geht davon aus, dass zwar jedes Element der Operaufführung dem Willen einer einzelnen Persönlichkeit untergeordnet sei – der Dirigent leite das Orchester, der Regisseur bestimme das Bühnenbild, der Chordirektor führe den Chor. Nur für die Sängerinnen und Sänger gelte das nicht:

*"Ganz anders aber liegen die Verhältnisse bei den Solisten: von ihnen ist jeder einzelne mindestens zum großen Teil selbst für seine Leistung verantwortlich, vor dem Publikum scheint er die Verantwortung für seine Leistung sogar allein zu tragen."*²⁸

Noch zehn Jahre später kann Otto Erhardt sein Konzept des Opernregisseurs als modern präsentieren, dessen "Regie-Idee" sämtliche Aspekte des Bühnenereignisses und damit auch das Spiel der Solisten bestimmt:

"Der Generalvertreter dieser Nach- und Neuschöpfung [der Oper, R. G.] wurde der moderne Opernregisseur. Aus seiner Anschauung des Kunstwerks bildeten sich Visionen, nach denen er die Regie-Idee formte. [...] Diese Idee strahlte nach allen Richtungen aus. Sie umfaßte Dekoration, Kostüm, Maschinerie, Beleuchtung ebenso wie Geste, Bewegung, Einzelspiel, Masse und Gruppierung. Sie begriff das aus der Partitur zu reproduzierende musikalische Theater als ein Ganzes und konnte daher weder das Bühnenbild noch die Kostümierung, weder die Primadonna noch

²⁸ Erich Engel, "Vom Partienstudium des Opersängers. Erfahrungen und Ratschläge aus der Praxis", in: *Die Musik* XV/8 (Mai 1923), S. 581–594, hier S. 581.

*den ersten Tenor, weder das Ballett, [!] noch die Bühnentechnik als Selbstzweck anerkennen."*²⁹

Aus heutiger Sicht ist es schwer vorstellbar, wie das Bühnengeschehen überhaupt funktionieren konnte, wenn jede Darstellerin für ihre Auftritte selbst verantwortlich war und es weder Bühnenproben noch einen Regisseur gab, der die Aktionen der Sänger regulierte. Voraussetzung hierfür ist die Gültigkeit von Normen für die Auftritte. Dass solche existierten und den Mitwirkenden bekannt waren, kann zahlreichen Hinweisen etwa in Sängermemoiren entnommen werden; sie systematisch zu untersuchen und darzustellen, ist ein Desiderat der Forschung, dessen Ergebnisse einer historisch informierten Operninszenierungspraxis zugute kommen könnten. Anhand der Berichte Lilli Lehmanns über die erste Zeit in ihrem Engagement an der Berliner Königlichen Hofoper lässt sich eine Vorstellung davon gewinnen, wie solche Normen von den erfahrenen an die jungen Sänger(innen) weiter gegeben wurden:

*"Die meisten Repertoireoperen – auch wenn ich eine Rolle darin zum erstenmal sang – wurden ganz ohne Proben gegeben, und nur bei der Einstudierung gänzlich unbekannter Werke wurde einem mehr Zeit gelassen. Freilich hatten wir ehrliche Künstler, die ihre Rollen für sich zu Hause studierten, damit fertig auf die Probe kamen und sich ineinander schickten, der kleine dem Größeren sich anpassend. – Diesen tat ich's gleich vor allen anderen, immer und überall."*³⁰

Auch wenn Lehmann im Laufe der Zeit dazu überging, die Verantwortung für die szenische Realisierung zu übernehmen, *"indem ich auf eigene Faust mit den Nachlässigen probierte, mir einzelne sogar ins Haus bestellte und nicht eher locker ließ, bis sie einigermaßen Herrn ihrer Rollen waren, zu dem [!] ihnen allein Lust, Fleiß und Streben absolut fehlte"*³¹, setzt dies voraus, dass die Bühnenaktionen nicht vom Regisseur bestimmt wurden. Für die Sängerin selber bedeuteten diese häuslichen Proben indessen erste Erfahrungen im Hinblick auf ihre spätere Laufbahn als

²⁹ Otto Erhardt, "Opernregie", in: *Die Musik* XXV/7 (April 1933), S. 499–506, hier S. 501.

³⁰ Lehmann, a. a. O., S. 245f. Hervorhebung im Original.

³¹ A. a. O., S. 247.

Opernregisseurin, als welche sie freilich von einem moderneren Verständnis von Regie geleitet wurde; sie markieren somit das Übergangsstadium zwischen den Epochen.³²

„Ihre eigenen Koloraturen“: Vokale Verzierungspraxis

Wie die Verantwortung der Sängerin bzw. des Sängers für die Inszenierung mehr und mehr eingeschränkt wird, lässt sich auch am Umgang mit den Notentexten ablesen. Bekanntlich bieten Partituren von Opern (insbesondere, aber nicht nur des italienischen Repertoires) bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhundert in der Regel keine vollständig auskomponierten Vokalpartien, sondern eine Art Basistext, der erst in der Aufführung vervollständigt wurde.³³ Dies bedeutet zwar keineswegs ein "Mit-" oder "Fertig-Komponieren" durch die Sängerin bzw. den Sänger, denn dieser stellte ja keine Endfassung her, die Werkstatus beanspruchen könnte; indessen hieße es die Bedeutung der sängerischen Realisierung zu unterschätzen, wenn man sie lediglich als "informierte" Ausführung des Notentextes auffasste. Vielmehr muss die vokale Ausgestaltung dem Bereich der Inszenierung zugerechnet werden: Die sängerische Kunst ist ein Mittel, eine Figur auf der Opernbühne zu präsentieren.

Zwar betrifft die improvisatorische Auszierung von Partien vor allem das vor 1850 komponierte Repertoire, aber keineswegs verschwindet sie nach dieser Zeit aus der Praxis der Operaufführung. Historische Tonaufnahmen bezeugen vielmehr, was sich auch Sängerrinnen-Autobiographien entnehmen lässt: dass die Auszierung von Arien bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein üblich blieb, insbesondere in Koloratursopran-Partien. Eine solche Ausgestaltung der wichtigsten Fachpartien gehörte noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Kernbestand des Gesangsunterrichts, wie sich sowohl an gesangspädagogischen Schriften als auch Erinnerungen von Sängerrinnen zeigen lässt. Kaum erforscht ist bisher die Frage, wie detailliert eine solche Realisierung einer Partie vorbereitet wurde und welchen Stellenwert dabei die

³² Dies ließe sich etwa an ihrer *Don Giovanni*-Inszenierung in Salzburg zeigen; vgl. Lilli Lehmann, "Don Giovanni. Szenarium bei den Mozart-Festspielen in Salzburg", in: *Die Scene* 10 (1920). S. 3–7 und 21–23. Detailliert werden hier Standorte, Bewegungen und Gesten der Figuren festgelegt und außerdem allerlei stumme Nebenfiguren eingeführt.

³³ Vgl. hierzu "*Per ben vestir la virtuosa*" (Anm. 1), darin insbes. die Beiträge von Thomas Seedorf, Thomas Synofzik, Thomas Betzwieser, Rebecca Grotjahn und Marco Beghelli, außerdem z. B. Rodolfo Celletti, *Geschichte des Belcanto*. Deutsch von Federica Pauli, Kassel/Basel 1989, bes. S.

spontane Improvisation besaß. Offenkundig erfand nicht jede einzelne Sängerin ihre Version völlig neu, sondern man folgte oft mehr oder weniger anonymen Traditionen, die im Gesangsunterricht gelernt oder anderen Sängerinnen abgelauscht worden waren, und änderte diese individuell um. Dies geht z. B. aus Aenny Hindermanns Schilderung ihres Unterrichts bei den Prager Gesangslehrer-Ehepaar Marie Löwe-Destinn und Thomas Löwe Mitte der 1890er Jahre hervor:

"Als ich Prag verließ, hatte ich in meinem Reisegepäck für die Arie der 'Rosina' im 'Barbier' fabelhafte, für mich und die Möglichkeiten meiner Stimme komponierte Kadenz.

Es war bei der alten italienischen Oper vielfach der Brauch, und es wurde vom Komponisten selbst gebilligt und erwartet, daß einer Sängerin Gelegenheit gegeben wurde, das ganze Brillantfeuerwerk, dessen sie Meister war, in einer Arie anzubringen, mit all der Bravour, die ihr zu Gebote stand. Da hatte es nun Professor Löwe besonderes Vergnügen gemacht, mir all das hineinzuschreiben, was ich an Virtuosität bieten konnte, und das war nicht wenig."³⁴

Auch Frieda Hempel fügte in die Partie der Königin der Nacht zusätzliche Verzierungen ein. Sie wurden allerdings nicht improvisiert oder eigens für ihre Stimme entworfen, sondern von unbekanntem Autoren hinzukomponiert. Aus der Art ihrer Erzählung wird deutlich, dass das Hinzufügen von Varianten für die junge Sängerin in der Zeit vorm ersten Weltkrieg zwar noch eine Selbstverständlichkeit war, im autobiographischen Rückblick 1955 jedoch bereits einer Rechtfertigung bedarf. Diese bestand in dem Argument, dass der Komponist ihr Vorgehen sicher gebilligt hätte:

"Da ich viel Mozart geübt hatte, fiel mir die Rolle leicht. Ja, ich fügte sogar höhere Töne hinzu, wie man aus meinen Noten von damals ersehen kann. Diese zusätzlichen Noten standen schon in der Orchesterpartitur und fügten sich musikalisch völlig ein. Ich bin sicher, daß sie Mozarts Billigung gefunden hätten. Die meisten Konzertarien Mozarts sind für hohe Koloratur

146–152 und S. 189f., sowie Thomas Seedorf, "Improvisation (Gesangspraxis des 18. und 19. Jahrhunderts)", in: *Gesang*, hrsg. von Thomas Seedorf, Kassel etc. 2001 (*MGG prisma*), S. 128–138.

³⁴ Hindermann, a. a. O., S. 74f.

*geschrieben, denn sie haben hohe fs, schnelle Tonleitern, Triller und herrliche Staccato-Partien im Überfluß. Leo Blech mußte mir später viele schwierige Kadenzten schreiben."*³⁵

Noch in den 1920er Jahren wurden Partien des älteren Repertoires vielfach ausgeziert gesungen, jedoch oft unter Verwendung von Fassungen, die von bedeutenden Vorgängerinnen legitimiert und dadurch in einen fast werkhafte Status übergegangen waren.³⁶ Dies wird etwa aus den Erinnerungen Erna Bergers deutlich, die selbst engagiert als Vertreterin des Ideals der Werktreue auftritt:

*"In früheren Zeiten machte sich jede Sängerin ihre eigenen Koloraturen zurecht und fügte sie in die Arien ein, nur um die akrobatischen Stimmfähigkeiten vorzuführen. Wenn die Rosine im 'Barbier von Sevilla' auf deutsch und im Mezzo-Original gesungen wurde, begnügte man sich meist mit dem, was in der Partitur stand. Sang aber ein Sopran, dann war's auch zu meiner Zeit noch üblich, Koloraturen einzufügen. Wir haben lange gesucht und fanden dann eine Platte mit einer Aufnahme von Frieda Hempel, die eine ähnliche Stimme hatte wie ich. Die hörte sich ein Korrepetitor an und schrieb sie auf, und ich studierte sie ein, strich dann aber mit [Fritz] Busch zusammen eine Menge wieder weg, weil's für unseren Geschmack zuviel war."*³⁷

In der Arie "Caro nome" der Gilda in *Rigoletto* pflegte Berger zwar den – notierten – Schlusstriller besonders lange auszuhalten, verzichtet jedoch auf weitere Verzierungen:

"Ich versöhnte damit [mit dem langen Triller, R. G.] Publikum und Dirigenten, weil ich mich andererseits weigerte, in der Arie noch einen extra hohen Ton einzulegen, der gar nicht in der Partitur stand. Man war das von den Italienerinnen gewöhnt, die alle da oben rumpffiffen, nur damit

³⁵ Hempel, a. a. O., S. 56. Vgl. auch a. a. O., S. 112.

³⁶ Diese Praxis ist in der Instrumentalmusik noch heute üblich: Geiger etwa verwenden Kadenzten von Joseph Joachim und Fritz Kreisler oder lassen sich von zeitgenössischen Komponisten wie Alfred Schnittke eigens welche schreiben, anstatt selbst zu improvisieren.

³⁷ Berger, a. a. O., S. 42.

*die Koloraturen noch akrobatischer glitzerten. Das tat ich nie, auch bei der Traviata nicht, und verunsicherte damit die Dirigenten. In Brüssel war einer mal regelrecht schockiert, aber mir gelang es, ihn zu überzeugen, daß man sich doch besser nach Herrn Verdi richten sollte."*³⁸

Zweifellos befindet sich die Praxis des verzierten Gesangs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits auf dem Rückzug zugunsten eines auf den Notentext fixierten Verständnisses von Werktreue. Diese war bisweilen so streng, dass Kapellmeister den Sängerinnen selbst die Appoggiaturen untersagten.³⁹ Immer häufiger wurden Abweichungen vom Notentext als Eigenmächtigkeiten von "Diven" verurteilt, der man vorwarf, sie räume der Präsentation ihrer vokalen Kunst Vorrang vor dem Willen des Komponisten ein. Dies lässt sich im Grunde auch nicht von der Hand weisen; denn selbstverständlich zielt diese Praxis auf die Selbstdarstellung der Sängerin und ihrer vokalen Kunst. Das allerdings ist kein Zeichen für die Unzulänglichkeit von Operaufführungen, sondern zunächst einmal nur dafür, dass in dieser Epoche andere theaterästhetische Kriterien galten als diejenigen, die sich seit den zwanziger Jahren durchsetzten. Kennzeichnend für diesen älteren Stil ist, dass sich Sängerinnen und Sänger als Künstlerpersönlichkeiten selbst inszenierten und ihre Bühnenaktionen wie ihre Gesangkunst in "Eigenregie" bestimmten. Eine genauere Erforschung dieses Inszenierungsstils, das die Präsentation von Gesangkunst als zentrales Mittel begreift und z. B. Arien in Ruhe vortragen lässt – ohne simultane bewegungsreiche Bühnenaktionen und vielleicht sogar an der heute so verpönten Rampe – wird möglicherweise auch dessen Potential für heutige Aufführungen von Opern des älteren Repertoires deutlich machen.

„Manchmal kamen die Leute nur, um meine Kleider zu sehen“: Kostüme

Selbstinszenierung des sängerischen Auftritts bezieht auch die optische Erscheinung mit ein. Was Sänger, vor allem aber Sängerinnen während der Aufführungen trugen, war bis zum Ende des ersten Weltkriegs an vielen Bühnen mehr oder weniger ihre eigene Angelegenheit. Erst nach Abschluss des Tarifvertrags von 1919 galt der

³⁸ Berger, a. a. O., S. 89.

³⁹ Lilli Lehmann, a. a. O., Leipzig 1913, S. 146.

"Normalarbeitsvertrag" des Deutschen Bühnen-Vereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, der bestimmte, dass die Garderobe komplett gestellt wurde, mit Ausnahme von Leibwäsche, Trikots und Dingen des täglichen Gebrauchs.⁴⁰ Noch in den Vertragsvordrucken des Deutschen Bühnen-Vereins von 1897 heißt es jedoch: "*Weibliche Mitglieder haben sich außer den Männer-Kostümen Alles auf eigene Kosten zu stellen [...]*";⁴¹ männliche Bühnenmitglieder erhalten immerhin die historischen Kostüme vom Theater. Diese Praxis brachte oft eine große finanzielle Belastung mit sich. So musste Frieda Hempel bei ihrem ersten Engagement am Schweriner Hoftheater 1905 den Großteil ihrer Garderobe selbst anschaffen, wofür sie sich erheblich verschuldete, obwohl sie immerhin die historischen Kostüme gestellt bekam. Bei einem Monatsgehalt von 400 Mark verlangte man "*eben 'standesgemäßen' Aufwand an Garderobe. Wie üblich wurden die 'historischen' Kostüme geliefert – aber ich sollte sonst elegant und tadellos gekleidet sein, ich war ja jetzt die 'Primadonna' des Großherzoglichen Theaters.*"⁴²

Nicht selten schneiderten Sängerinnen ihre Kostüme selbst. Manchmal bekamen sie auch von älteren Kolleginnen Kostüme geliehen oder geschenkt, die sie dann eigenhändig umarbeiteten, oder sie verwendeten Kostüme mehrfach, für verschiedene Rollen. Lilli Lehmann etwa nutzte die Zeit des Rollenlernens, bei dem ihr jemand als Vorsprecherin assistierte, für Näharbeiten an den Kostümen, "*die, in andere Fassons gebracht, immer wieder herhalten mußten.*"⁴³ Aber selbst wenn Sängerinnen, zu Ruhm und Reichtum gekommen, nicht mehr selbst zu Nadel und Faden griffen, galten sie als

⁴⁰ Vgl. etwa den Arbeitsvertrag von Jessyka Köttrik mit dem Hannoverschen Theater (Theatermuseum Hannover, Personalakte "Köttrik, Jessyka", ohne Signatur und Paginierung. Als "*Dinge des täglichen Gebrauchs*" gelten, wie im Vertragstext erläutert wird, Straßen- und Abendanzüge sowie Sommer- und Winterüberzieher bei Herren bzw. Straßen- und Abendkleider, Negligé sowie Sommer- und Wintermantel bei Damen; bei beiden außerdem passende Schuhe, Kopf- und Handbekleidung und Wäsche. Reinigung und Instandsetzung dieser Sachen wurden jedoch von der Bühnenleitung bezahlt.

⁴¹ Grundlage des Zitats ist der Vertrag der Sängerin Olga Polna mit dem hannoverschen Hoftheater vom 7.12.1897, gültig für 16.6.98–15.6.1900, der den – 1897 eingeführten – Vordruck des Deutschen Bühnen-Vereins verwendet. (Hannoversches Theatermuseum, Personalakte "Polna, Olga" [ohne Signatur und Paginierung]). Was mit "Alles" gemeint ist, lässt sich aus dem vorausgehenden Vertrag Polnas erschließen, der ebenfalls auf einem Vordruck abgefasst ist: "*Das Mitglied hat sich die sämtliche [gestrichen: moderne] Frauen-Garderobe in der für die jedesmalige Rolle oder Parthie angemessenen Art und Weise nach Anordnung der Intendantur oder der Regie auf eigene Kosten anzuschaffen und zu unterhalten, ebenso die Garderobe-Requisiten an Wäsche, Unterkleidern, Trikots, Schmuck, Orden, Schnallen, Federn, Handschuhen, Schuhwerk, Sporen, Schminke, Masken, Perrücken [!] und was sonst dahin gehört.*" (a. a. O.)

⁴² Frieda Hempel, a. a. O., S. 53f.

⁴³ Lehmann, a. a. O., S. 176.

verantwortlich für ihre Bühnenkleidung, wie am Beispiel von Frieda Hempel deutlich wird:

"Natürlich hatte ich als Star der Metropolitan nicht mehr nötig, mir meine Garderobe selber zu entwerfen oder zu schneiden, ich ließ sie von den Modesalons Schiaparelli, Molyneuse und Chanel arbeiten. Sie lieferten mir, was ich auf der Bühne, zu Hause, in Gesellschaft trug.

Das hört sich an, als machte ich es mir sehr bequem, aber es war – und ist – alles andere als bequem. Man muß das Material selber aussuchen, besonders, wenn es sich um Bühnengarderobe handelt. Man muß dabei von Laden zu Laden gehen, bis man das Richtige findet. Dann müssen mit den Direktrizen die grundlegende Façon und, was noch schwieriger ist, die notwendigen Einzelheiten besprochen werden."⁴⁴

Frida Leider legte im Lauf ihrer Karriere einen eigenen Kostümfundus an⁴⁵ und führte bei Gastspielen stets ihre Bühnenkostüme in einem großen Koffer mit sich.⁴⁶ Hingegen bekommt Elisabeth Schwarzkopf wenige Jahrzehnte später bereits sämtliche Kostüme und sogar Strümpfe und ein Korsett "ausschließlich zum Gebrauch auf der Bühne" vom Deutschen Opernhaus Berlin gestellt.⁴⁷

Die Garderobenfrage ist indessen nicht nur aus sozialgeschichtlichen Gründen von Bedeutung, sondern sie besitzt auch einen künstlerischen Aspekt: Das Kostüm ist ein Teil der Inszenierung. Als äußerer Ausdruck der Auffassung einer Bühnenfigur wird es heute selbstverständlich in das Konzept eines Regisseurs eingepasst, der einen Darsteller im Pullover, im Badeanzug oder im SS-Mantel auftreten 'lässt', und natürlich würde niemand einer Sängerin vorwerfen, dass sie bei ihrem Auftritt unvorteilhaft gekleidet sei. Um 1900 jedoch wurden die selbst angefertigten Kostüme als Leistung der Sängerin und als Teil ihrer darstellerischen Kunst aufgefasst. So heißt es in der Kritik einer Mainzer Tageszeitung über Johanna Geisler als Darstellerin der *Carmen*: "*Dazu hatte sich Frl. Geißler [!] geschmackvolle Kostüme ausgewählt, von denen*

⁴⁴ Hempel, a. a. O., S. 211

⁴⁵ Leider, a. a. O., S. 61.

⁴⁶ A. a. O., S. 71.

⁴⁷ Vgl. Alan Jefferson, *Elisabeth Schwarzkopf. Die Biographie*. Aus dem Englischen übertragen von Maurus Pacher, München 1996, S. 53.

besonders das ... durch die ... raffiniert zusammengestellten Farben weiß und leuchtend rot trotz aller Schlichtheit höchst wirkungsvoll war."⁴⁸ Ein gelungenes Kostüm war nicht selten ein Grund für den Erfolg von Aufführungen. Lilli Lehmann etwa erzählt, dass sie in einer Benefizvorstellung einer Posse in Danzig – gegen ihren Willen – in einer eigens für sie kreierten Hosenrolle habe auftreten müssen und dabei ein geschenktes extravagantes "Hosenkostüm" getragen habe:

*"Hoffte ich nach dem Benefiz von der Rolle erlöst zu sein, so irrte ich mich gründlich, denn nun wünschte ganz Danzig 'unsere Lilli' in der 'silbernen Hose' zu bewundern. So war diese Posse viel öfters, als wir ahnen konnten."*⁴⁹

Auch Frieda Hempel berichtet, dass ihre Kostüme eine große Bedeutung für das Publikum hatten – nicht nur bei ihren Tournées durch die USA, auf die sich das folgende Zitat bezieht:

*"Zuweilen wurde ich angesprochen: 'Ich habe gehört, daß Sie vorgestern in Chicago eine wunderbare Seidenrobe getragen haben. Bekommen wir sie in Boston heute ebenfalls zu sehen?' – Ich glaube, manchmal kamen die Leute nur, um meine Kleider zu sehen. Aber auch das machte mir Vergnügen, wenn es auch ein recht kostspieliges Vergnügen war."*⁵⁰

Solche Äußerungen verweisen nicht nur auf die Star-Rolle, die die Sängerinnen innehatten. Vielmehr scheint sich die Rezeption von Musiktheater vor allem auf *"die einzelne Kunstleistung als solche"* zu richten, für die vor allem zählt, *"[w]ie dieser oder jener Darsteller diese oder jene Partie durchführt, das heißt, wie er aussieht und wie er*

⁴⁸ Ohne Quellenangabe zit. in: *Die Personalakten der Johanna Geisler. Eine Dokumentation in Stichproben*, zusammengestellt und kommentiert von Lotte Klemperer, Frankfurt am Main 1983, S. 92. Auslassungen im Original.

⁴⁹ Lehmann, a. a. O., S. 176.

⁵⁰ Hempel, a. a. O., S. 212. Wie viele Sängerinnen hatte Hempel in New York die Rolle eines Mode-Idols: *"Ich darf behaupten, daß ich in New York als die bestgekleidete Sängerin gegolten habe. Das war wichtig, die Leute interessierten sich dafür, 'was die Hempel trug', sie ahmten meine Garderobe nach, sie kleideten sich 'à la Hempel'."* A. a. O., S. 211.

singt"⁵¹ – so die Analyse Carl Hagemanns, der dieser von ihm abgelehnten Schauspielästhetik sein Konzept des Sänger-Darstellers gegenüber stellt, der mit seiner Rolle vollständig verschmilzt. In der Tat wird offensichtlich bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein die Oper nicht so sehr als Realisierung eines Kunstwerks aufgefasst, bei der die Darsteller in ihren Rollen aufgehen, sondern als Inszenierungen von Persönlichkeiten, bei denen der reale Künstler oder die reale Künstlerin – Lilli Lehmann oder Frieda Hempel – in der dargestellten Figur präsent bleibt. Keineswegs jedoch wird die Künstlerin dabei lediglich als Sängerin oder gar nur als Stimme wahrgenommen. Ebenso viel Aufmerksamkeit richtet sich auf ihre körperliche Erscheinung, einschließlich der von ihr verantworteten Kleidung.

"Das Publikum liebt aber nur seine *Darsteller*": SängerInnen und Regisseure in der Musikkritik

Wie sich die Wahrnehmung des Opernauftritts im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veränderte – dies systematisch zu untersuchen, ist ein Desiderat der Forschung. Anhand einer Durchsicht von Kritiken über *Lohengrin*-Aufführungen aus der Zeit zwischen 1900 bis kurz nach dem zweiten Weltkrieg⁵² sei hier vorläufig auf zwei Tendenzen hingewiesen, die mit den oben festgestellten Wandlungen der Rolle der Sängerin bzw. des Sängers korrespondieren. Erstens verlieren die Sängerinnen und Sänger im Laufe der Zeit an Bedeutung als Gegenstände der Opernkritik und gelten immer weniger als maßgeblich für die Bühneninszenierung. Zweitens konzentriert sich die Sängerkritik zunehmend auf den vokalen Aspekt, während die körperliche Erscheinung und die schauspielerische Leistung an Beachtung einbüßen.

Sänger und Sängerinnen rücken im Laufe der Zeit immer mehr an das Ende der Kritiken. Am Endpunkt dieser Entwicklung steht der Usus, der sich nach dem zweiten Weltkrieg durchsetzt und bis heute der übliche in den Feuilletons der Tages- und Wochenzeitungen ist: Ausführlich beschrieben und beurteilt wird das Regiekonzept und

⁵¹ Carl Hagemann, *Der Mime. Die Kunst des Schauspielers und Opernsängers*. 3. Auflage, Berlin und Leipzig 1916, S. 359.

⁵² Basis der Untersuchungen war das Konvolut *Richard Wagner Lohengrin – 1945* (ohne Signatur) in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln, in dem zahlreiche

seine Verwirklichung und bei Ur- und Erstaufführungen auch das Werk selbst, während die Sänger(innen) am Schluss des jeweiligen Artikels kurz durchgegangen – und oft lediglich aufgezählt – werden. In älteren Kritiken jedoch, bis in die dreißiger Jahre hinein, wird der Sängerkritik nicht nur breiterer Raum im Hauptteil des jeweiligen Beitrags beigemessen. Der entscheidende Unterschied zu späteren Kritiken besteht vielmehr darin, dass die Verkörperung der Figuren durch die Sänger(innen) das zentrale Kriterium für die Beurteilung einer Inszenierung ist. Als typisches Beispiel mag ein Bericht von Richard Würz in den *Münchner Neuesten Nachrichten* vom 11.08.1939 über die *Lohengrin*-Inszenierung bei den Münchner Opernfestspielen dienen. Ausgangspunkt des Artikels ist die Personenkonstellation des Dramas, der durch die Hauptpersonen verkörperte "*Gegensatz von Höhe und Tiefe, von Licht und Dunkel*". Folgerichtig setzt das Urteil über die Aufführung bei der Personendarstellung an, und das dramaturgische Figurenkonzept wird als Leistung der Sängerinnen und Sänger gewürdigt:

*"Die Ortrud von Gertrud Rünger ist gesanglich und stimmlich die Leistung einer Künstlerin, die mit ihrem Material mit reifer Meisterschaft umzugehen weiß. Im dramatischen Aufbau der Rolle gelangt sie zu einer imponierenden Steigerung des sprachlichen, tonlichen und seelischen Akzents, der seine größte Wucht beim Anruf der Götter im zweiten Akt erreicht."*⁵³

Ungefähr die Hälfte des Beitrags befasst sich mit der Arbeit der Sängerinnen und Sänger sowie der Chöre. Erst im Anschluss daran werden die Leistungen von Regisseur und Bühnenbildner – keine Geringeren als Rudolf Hartmann und Emil Preetorius – sowie des musikalischen Leiters besprochen. Der Vergleich mit einem Bericht über eine spätere *Lohengrin*-Inszenierung führt den Wandel der Gewichtung vor Augen: 1954 setzt die Kritik in der *Münchner Abendzeitung* – nach einem die Urteilkriterien verdeutlichenden Einstiegs-Absatz – mit der ausführlichen Würdigung des Regisseurs

Zeitungsausschnitte – oft ohne Seitenangabe, manchmal auch ohne Angabe der Quelle – über *Lohengrin*-Aufführungen gesammelt sind.

⁵³ Richard Würz, "Glanzvoller 'Lohengrin'. Bei den Münchner Opernfestspielen", in: *Münchner Neueste Nachrichten* Nr. 229 (11.08.1939), Seitenzahl unbekannt. (*Richard Wagner Lohengrin – 1945*, s. Fußnote 52).

(übrigens abermals Rudolf Hartmann) und des Bühnenbildes ein, danach wird die musikalische Leitung besprochen. Wenn dann im Schlussabsatz die Sänger behandelt werden, beschränkt sich dies auf eine knappe Bewertung der stimmlichen Leistung:

*"Die Ortrud Marianne Schechs: blonde, undämonische Germanenfürstin mit Monumentalstimme. Der wild zupackende Telramund von Hermann Uhde, der wie eine Haubitze ins Treffen geführte Baß Gottlob Fricks und der feierlich-verdrossen die Stimm-Fanfaren ausstoßende Heerrufer Hans Hotters sangen, daß es eine Pracht war."*⁵⁴

Wurden in älteren Kritiken Aussehen und darstellerische Leistung als entscheidend für die Verkörperung der Figuren gesehen, spielen diese Aspekte in den jüngeren Beispielen kaum noch eine Rolle. Dies wird exemplarisch deutlich in zwei Kritiken über eine und dieselbe *Lohengrin*-Aufführung an der Städtischen Oper Berlin im Oktober 1929. Zwar widersprechen sich die beiden Autoren in der Wertung der Lohengrin-Darstellung durch Hans Fidesser, in beiden Fällen jedoch bezieht sich das Urteil nicht nur auf dessen Gesang, sondern auch auf Aussehen, Mimik und Bewegungen des Sängers. So würdigt Erich Urban zu Beginn seines Beitrags das "Außergewöhnliche" der Inszenierung, das er vor allem in der Darstellung des Lohengrin durch Fidesser sieht, *"der den Gesandten des Grals nicht als bärtigen Ritter gibt, sondern als Knaben, als Epheben, als zierlichen Jüngling, aus dem Bereich Rodolfo Valentinos und Ramon Navarros."* Nach Bemerkungen über den Regisseur Tietjen, den Bühnenbildner Preetorius und den musikalischen Leiter Furtwängler kommt der Autor noch einmal auf den Sänger des Lohengrin zurück:

"Der junge Fidesser also, mit dem offenen Gesicht des keimenden Jünglings mit den sehnsüchtig aufgeworfenen Lippen, ist Lohengrin. Nicht Mann und Held, wie wir ihn bis jetzt zu sehen gewöhnt sind, sondern weicher Knabe, wie ihn die Frauen heut gern in den Arm nehmen. Gemessen an der heroischen Elsa erscheint er zart, anschniegssam, hingebend. Zart und süß klingt auch sein Tenor, der übrigens noch im Wachsen ist, im Piano. Dann

⁵⁴ K. Sch., "Gestern in der Staatsoper: 'Lohengrin, der Dezente'", in: *Abendzeitung München*, 22.12.1954. ("Richard Wagner Lohengrin – 1945", s. Fußnote 52).

*überrascht er durch Töne von höchster Kraft und schimmerndem Glanz. Bedeutend ist seine Durchführung der Liebesszene im dritten Akt: da wird aus dem Knaben der Mann."*⁵⁵

Auf dieselben Beobachtungen bezieht sich der mit A. Sn. zeichnende Autor der anderen Kritik, wenn er das Fehlen des "Heldenhaften" in Fidessers Darstellung beklagt:

*"Fidesser scheint sich in den Lohengrin erst einleben zu müssen. Vorläufig geriet ihm der – allerdings sehr geschmackvoll gesungene – Schwanenritter noch zu weich, im Gesichtsausdruck etwas hilflos. Heldenhaft ist anders. Ein klein wenig sportliche Anstrengung Lohengrins im Gottesgerichtskampfe wäre überdies schon angebracht. Oder sollte sein Sieg als 'Wunder' unterstrichen werden?"*⁵⁶

Hingegen beschränken sich die knappen Bemerkungen über die Sängerinnen und Sänger in Nachkriegs-Kritiken zumeist auf oft gemeinplatzhafte Wertungen des Singens: Ein Sänger zeigt "*glänzende tenorale Höhe und stimmliche Gepflegtheit*", sein Kollege hat einen "*schönen lyrischen*" Bariton, der dritte ist "*ein wundervoll singender, in der sprachlichen Verständlichkeit vorbildlicher*" Bass usw.

Dass die Bühnendarstellung in der Sängerkritik offenbar an Bedeutung verliert, steht nur scheinbar in Widerspruch zu den seit den 1920er Jahren so vehement erhobenen Forderungen nach einer besseren Qualität der Schauspielausbildung und -leistung der Sänger(innen). Denn wenn die Darstellung nicht mehr als von den Singenden selbst verantwortet aufgefasst wird und diese nur mehr als Ausführende dessen gelten, was der Regisseur ihnen vorschlägt, wäre es unsinnig, sie dafür zu loben. Genau dies ist die Auffassung des Regisseurs Karl Neisser, der 1928 in einem Beitrag für die *Scene* über das Starwesen im Opernbetrieb nachdenkt:

"Das Publikum liebt aber nur seine Darsteller, kann nur sie lieben; denn wie soll es sich für Leute interessieren, die es nicht sieht, von deren

⁵⁵ Dr. Erich Urban, "Festlicher 'Lohengrin'. In der Städtischen Oper". Kritik in unbekannter Zeitung, 10.10.1929, Seitenzahl unbekannt (*Richard Wagner Lohengrin – 1945*, s. Fußnote 52).

*Tätigkeit es sich auch nicht das entfernteste Bild machen kann. Woher sollen die Zuschauer, die von der Leistung eines Darstellers begeistert sind, wissen, daß es die ureigensten Ideen, ja oft sogar die Bewegungen des Regisseurs sind, die sie an ihrem Liebling bewundern."*⁵⁷

Es wäre jedoch falsch, anzunehmen, dass die darstellerischen Fähigkeiten in der Musiktheater-Wahrnehmung früherer Epochen eine Nebenrolle gespielt hätten. Quellen über berühmte Sängerinnen und Sänger des 19., sogar des 17. und 18. Jahrhunderts betonen immer wieder gerade die schauspielerischen Qualitäten der Betroffenen.⁵⁸ Allerdings würde man manche Aspekte, die damals hervorgehoben wurden, später nicht mehr unbedingt zur schauspielerischen Leistung zählen – neben der Körperhaltung, den Posen und Gesten insbesondere die Schönheit der körperlichen Erscheinung, des Gesichts, der Figur und auch der Kostüme.

Stimmbesitzer und Schallplattenbesitzer

Die Vorstellung, dass in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts das Primat des Gesangs von dem der Darstellung verdrängt würde, lässt sich nicht aufrecht halten. Was sich ändert, ist nicht so sehr die Bedeutung der Tätigkeit – des Singens – als vielmehr die der Persönlichkeit – des Sängers bzw. der Sängerin – im Theaterereignis. Galt die Sängerin oder der Sänger bis zum Beginn des Jahrhunderts als Zentrum des Ereignisses, so wird die sich selbst inszenierende Sängerin im Laufe der folgenden Jahrzehnte durch das neue Konzept des "Sängerdarstellers" verdrängt, der als solcher im Dienste von Werk und Regiekonzept steht. Gleichzeitig verliert das Kriterium der

⁵⁶ A. Sn., "'Lohengrin' [Worte abgeschnitten] Festvorstellung zugunsten der Woh[...] – Rest des Worts und Schluss der Überschrift abgeschnitten]. Kritik in unbekannter Zeitung, 10.10.1929, Seitenzahl unbekannt. (*Richard Wagner Lohengrin – 1945*, s. Fußnote 52).

⁵⁷ Karl Neisser, "Primadonnen, Bühnenvorstände und die Direktion", in: *Die Scene* 18 (1928), S. 253–256, hier S. 254.

⁵⁸ Dies gilt bereits für panegyrische Texte über Sängerinnen des 17. Jahrhunderts, etwa Anna Renzi (vgl. Claudio Sartori, "La prima diva lirica italiana: Anna Renzi", in: *Nouva Rivista Musicale Italiana*, H. 3, Mai/Juni 1968, S. 430–452, sowie Ellen Rosand, "The First Opera Diva: Anna Renzi", in: *Historical performance* 3 [1990], H. 1, S. 3–7) und ließe sich an zahlreichen Beispielen auch des 18. und 19. Jahrhunderts belegen. Keineswegs kommt der etwa von Carl Hagemann – unter dem Einfluss Richard Wagners – zum Prototypen der Sänger-Darstellerin stilisierten Wilhelmine Schröder-Devrient in dieser Hinsicht eine Sonderstellung zu. (Carl Hagemann, *Wilhelmine Schröder-Devrient*, Berlin und Leipzig o. J.)

Schönheit an Wert gegenüber dem der Angemessenheit und Authentizität des Ausgedrückten. Dies gilt nicht nur für die körperliche Erscheinung und für Posen, Gesten und Bewegungen, sondern auch für die Stimme: Die im Sinne des Belcanto "schöne" – also koloratur- und nuancierungsfähige – Stimme büßt nicht nur an Ansehen ein;⁵⁹ sie lässt ihren 'Besitzer' darüber hinaus in den Verdacht der Eitelkeit geraten, als welche die sängerische Selbstinszenierung nun zunehmend diffamiert wird.

Anscheinend jedoch wird diese Tendenz durch das Publikum konterkariert. Für große Teile der Opernbesucher bleibt die Bewunderung für den Stimmkünstler eines der zentralen Motive für den Besuch von Opernvorstellungen. Ohne diesen Eindruck im Rahmen des vorliegenden Beitrags durch Quellenstudien untermauern zu können, sei hier die Hypothese gewagt, dass eine auf die *Stimme* des Sängers bzw. der Sängerin fixierte Rezeptionshaltung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts überhaupt erst entsteht. Dieser gerne als "Melomane" bezeichnete Rezeptionstypus unterscheidet sich von dem bereits im frühen 19. Jahrhundert allgegenwärtigen Sänger-"Fan", der seinen Gesangsstar in seiner gesamten Persönlichkeit auf der Bühne und außerhalb derselben bewundert: Stimme, körperliche Erscheinung, Posen, Bewegungen, Ausstrahlung und Charakter oder "Image".⁶⁰ Besucht der "Fan" die Oper, um die gesamte (Selbst-)Inszenierung der bewunderten Sängerin bzw. des Sängers zu erleben, so interessiert sich der "Melomane" in erster Linie für die vokale Kunstfertigkeit. Es wäre darüber nachzudenken, wie sehr eine solche Rezeptionshaltung durch die elektroakustische Tonaufnahme vorangetrieben, wenn nicht überhaupt erst ermöglicht wurde; jedenfalls begünstigt dieses Medienformat die Konzentration auf die vom Körper scheinbar abgekoppelte Stimme und bildet so den Nährboden für einen regelrechten Stimmfetischismus. Dies korrespondiert mit der Tatsache, dass die Schallplatte in Sängerkarrieren eine immer größere Rolle spielt, wie an den Karrieren von Peter Anders, Elisabeth Schwarzkopf und vielen anderen zu zeigen wäre. Nicht zufällig bezieht sich der Großteil der Literatur über historische Sänger(innen)

⁵⁹ Diese Entwicklung besitzt einen sozialen Aspekt, insofern seit Beginn des 20. Jahrhunderts an den Opernhäusern die Vertreter der dramatischen Fächer besser bezahlt werden als die der Koloraturfächer. Erkennbar sind jedoch auch Ressentiments gegen die Gesangskunst, in die sich nationale und genderbezogene Aspekte hinein mischen.

⁶⁰ Zur Frühgeschichte des Stars vgl. Rebecca Grotjahn, „The most popular woman in the world – die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“, in: *Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf, Schliengen 2011 (Forum Musikwissenschaft, Bd. 7), S. 74–97.

überwiegend auf historische Tonaufnahmen.⁶¹ So ist der "Stimmbesitzer" vielleicht kein Überbleibsel eines vergangenen Zeitalters, sondern das Konstrukt einer Epoche, die die Singenden aus ihrer zentralen Stellung auf der Bühne heraus- und in die Schallplatte abgedrängt hat.

⁶¹ Beispielhaft seien erwähnt: Michael Scott, *The Record of Singing*. 2 volumes, London 1977; Jürgen Kesting, *Die großen Sänger*. 3 Bände, Düsseldorf 1986; Jens Malte Fischer, *Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman*, Stuttgart/Weimar 1993.