Werk

Titel: Ein ideales Sängerpaar Ludwig Schnorr v. Carolsfeld und seine Gattin

Autor: Killer, Hermann

Ort: Berlin

Jahr: 1937

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_029|LOG_0178

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Ein ideales Sängerpaar
Ludwig Schnorr v. Carolsfeld und seine Gattin

Von Hermann Killer-Berlin

Unter den neueren Werken der Wagner-Literatur beansprucht ein unter dem Titel „Ein ideales Sängerpaar. Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina geborene Garrigues" soeben im deutschen Verlage von Hermann Wendt G. m. b. H., Berlin, erschienenes Werk von C. H. N. Garrigues größte Aufmerksamkeit. Garrigues ist der Neffe der ersten Isolde Richard Wagners, Malvina Schnorr von Carolsfeld geb. Garrigues, die zusammen mit ihrem Gatten, dem herrlichen ersten Tristan, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, ein im Leben und in der Kunst gleich ideales Sängerpaar bildete. Das vorliegende Werk umfaßt beinahe 500 Seiten und ist das ausführlichste und sorgsamste Buch über die beiden großen deutschen Operndarsteller.

Bisher schon nahm Ludwig Schnorr von Carolsfeld entsprechend der Bedeutung, die er für Wagners Werk hatte, einen wichtigen Platz im Wagner-Schrifttum ein; über sein Leben und seine Persönlichkeit gibt es eine Anzahl Veröffentlichungen, von denen allein schon Richard Wagners „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld" eindeutig beweisen, welchen Rang dieser in Wahrheit hochgemute Sänger unter den Kündern der Wagnerschen Kunst einnimmt. Sehr stiefmütterlich dagegen im Vergleich zu Ludwigs Ruhm ist mit wenigen Ausnahmen Malvina, die Gattin Ludwigs, weggekommen. Der Hauptgrund liegt in dem Zerwürfnis mit Richard und namentlich Cosima Wagner, das bald nach dem Tode Schnorrs einsetzte und das Garrigues ausführlich behandelt. Hierüber und über die Zeit vor und nach der ersten Tristan-Aufführung, namentlich auch über das Verhältnis der beteiligten Personen zu König Ludwig zu berichten, ist nicht der Zweck dieses Aufsatzes. Den mit diesem Buch erneut in den Vordergrund gerückten Fragenkomplex zu klären, muß Aufgabe einer sorgfältig das gesamte vorhandene Material abwägenden Forschung bleiben. Wohl aber kann hier kurz auf Grund des umfassenden Materials, das Garrigues beibringt, das künstlerische Persönlichkeitsbild des idealen Sängerpaares gezeichnet werden *).

Was Malvina anbelangt, so vermag Garrigues überzeugend darzutun, daß ihre Bedeutung als Sängerin und darstellende Künstlerin und ihr Verdienst an dem Zustandekommen der denkwürdigen ersten Tristan-Aufführungen bisher nicht gebührend gewürdigt worden ist. Ebenso wie das Verhältnis zwischen Wagner und Schnorr, zwischen schöpferischem und nachschöpferischem Künstler, ideal war und reichste Frucht für die Bühnendarstellung Wagnerscher Werke insgesamt getragen hat, so hat auch zwischen Ludwig und Malvina, diesen beiden durch eine vollkommen harmonische Ehe verbundenen Künstlern, ein einzigartiges Arbeitsverhältnis bestanden. Diese Tatsache

*) Es sei hier auch auf den Gedenkaufsatz zum 100. Geburtstage Ludwig Schnorrs von Carolsfeld von Max Lorenz im Juli Heft 1936 der „Musik" hingewiesen.

verdient besonders hervorgehoben zu werden, weil sie ebenso wie die völlige Übereinstimmung zwischen dem Meister und seinem Sänger eine wesentliche Vorbedingung für die später nie wieder erreichte Bühnendarstellung Tristans und Isoldens und damit für den endgültigen Sieg des Werkes war. Die eingehende Darlegung gerade dieses künstlerischen Verhältnisses des Schnorrschen Ehepaares zueinander und die damit verbundenen aufschlußreichen Streiflichter auf die damaligen gesangs- und bühnenpraktischen Verhältnisse durch Garrigues sind ebenso wertvoll für unsere Erkenntnis des Opernstils unmittelbar vor und während der Wagner-Zeit, wie auch ganz allgemein für die Erkenntnis des Wesens und der Wirksamkeit des Bühnensängers. Die unvergleichliche Wirkung dieser beiden Künstler auf der Bühne wird dadurch verständlich, daß bei ihnen als Idealfall der lauterste Charakter und die höchste Leistung zusammentrafen. Das Eigenartige dabei ist, daß sowohl Ludwig als auch Malvina, je mehr sie menschlich und künstlerisch reiften, um so weniger vom Theater selbst, vom Dämon der Bühne besessen waren.

Beide stammten aus einer idealistischen Geistessphäre, Ludwig aus dem aristokratischen Künstlerhause seines Vaters, des berühmten Malers Julius Schnorr von Carolsfeld, Malvina aus einem hochangesehenen, in Dänemark heimisch gewordenen Hugenotten-Patriziergeschlecht. Beide waren von Jugend auf in der glücklichen Lage, ungehemmt von materiellen Schwierigkeiten ihrem künstlerischen Ideal, dem des dramatischen Gesanges, nachstreben zu können. Beide gaben aus dieser dem Erhabenen und Schönen zugewandten Denkart auch ihrem Leben den idealistischen Schwung, der in befruchtender Wechselwirkung wiederum ihre Kunst durchdrang. Man wäre versucht, ein derartiges, ganz einem höchsten sängerischen und darstellerischen Ideal hingegebenes Leben als genial-einseitig zu bezeichnen, wenn nicht von beiden Künstlern ein ungewöhnlich hoher und auch vielseitiger Bildungsstand bezeugt wäre. Auch darin ist dieses Künstlerdasein etwas Besonderes, daß beide nicht nur Sänger, sondern auch schöpferische Musiker waren. Von Ludwig ebenso wie von Malvina sind eine Anzahl selbstkomponierter Lieder bekannt. Diejenigen, die Malvina in spätem Alter schrieb, wurden sogar gern gekauft und gesungen. So finden wir also, daß sich hier der höchste Gipfel eines künstlerischen Spezialistentums, wenn die Lebensaufgabe der Tristan-Darstellung als solches bezeichnet werden darf, auf breitester musikalischer Grundlage erhob. Beide Künstler waren Musiker, bevor sie Sänger wurden, und aus dieser umfassenden musikalischen Bildung erklärt sich auch die schnelle, restlose und von Wagner selbst bestaunte musikalische Bewältigung der völlig unveränderten und ungekürzten beiden Hauptpartien des Tristan.

Malvina sowohl als Ludwig haben beide einen bemerkenswert schnellen Aufstieg als Bühnensänger erlebt. Das Erlebnis der genialen Darstellungskunst einer Wilhelmine Schröder-Devrient hatte bei der 17jährigen Malvina den Funken der Theaterbegeisterung entfacht, die schließlich alle elterlichen Bedenken gegen diese ungewöhnliche Berufswahl überwand. Der berühmte Manuel Garcia in Paris wurde ihr Lehrer; gleichzeitig hatten auch Jenny Lind und Julius Stockhausen bei Garcia Unterricht. Breslau war ihre erste Bühnenstation, dann wurde sie nach Gastspielen in Dresden und Braun-

ſchweig die erſte tragiſche Sängerin an den Hofbühnen von Gotha und Koburg unter der kunſtfördernden Regierung des als Menſch, Mäzen und auch als Künſtler feinſinnigen Herzogs Ernſt II. Zwei Jahre ſpäter ging ſie nach Hamburg und nahm darauf einen 10jährigen Vertrag an das Karlsruher Hoftheater an, das ſich unter Eduard Devrients Leitung zu einer der führenden Opernbühnen Deutſchlands zu entwickeln begann. In Karlsruhe ſtand dann die damals ſchon gefeierte und weithin berühmte Sängerin zum erſten Male neben dem um zehn Jahre jüngeren Anfänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld auf der Bühne, der ſoeben, entflammt von dem Vorbild des großen franzöſiſchen Tenors Roger, ſeine Laufbahn begann, die ihn in beiſpiellos kurzer Zeit zu den Höhen künſtleriſchen Ruhmes führen ſollte.

Über dieſe Begegnung ſchreibt Malvina ſpäter im Alter von 68 Jahren, 28 Jahre nach Ludwigs Tod: „Als Ludwig in meine Kreiſe trat, ein unbedeutender junger Menſch, ſtand ich in der glanzvollen Vollkraft meines geiſtigen und künſtleriſchen Könnens, vergöttert von den Großen der Welt, des Geiſtes, der Kunſt und der Wiſſenſchaft und dem Publikum ... Was Wunder, daß der junge Menſch hingeriſſen wurde? Ging ihm doch zum erſten Male auf, daß die Kunſt etwas anderes ſei, und nicht dem Vergnügen allein geweiht, wie er es bis dahin gemeint. Seine Begeiſterung wurde zur Leidenſchaft, die mich, die allen Unnahbare, mit Unwillen erfüllte." Aus dieſem Unwillen wurde Erſchrecken und Erſchütterung, als Malvina die Tiefe von Ludwigs Empfindung ſah, der beinahe an einem durch die Seelenqualen dieſer Liebe entſtandenen Herzleiden geſtorben wäre, und dann ſelbſt die Liebe ihres Lebens, deren menſchliche Seite von Garrigues ſo groß und rein geſchildert wird, daß man nur mit Ergriffenheit die Harmonie dieſes Ehebundes verfolgen kann.

Es iſt nur natürlich, daß Malvina, die um ſoviel ältere, künſtleriſch reifere und berühmtere, das Weſen und die ſängeriſche Entwicklung Ludwigs entſcheidend beeinflußte. Ihre eigene Laufbahn als Sängerin war mit ihrer Ehe im weſentlichen abgeſchloſſen, wenn ſie auch noch oft mit ihrem Manne zuſammen Höchſtleiſtungen nachſchöpferiſcher Opernkunſt vollbrachte und noch die Aufgabe der Iſolde zu meiſtern beſtimmt war. Aber vielleicht die fruchtbarſte Seite ihrer künſtleriſchen Tätigkeit entfaltete ſie als Lehrerin ihres Gatten, der, in allem ein „Zögling der Liebe", ſich jetzt zu dem ſängeriſchen Genie entwickelte, zu dem ihm die Natur faſt alle Vorausſetzungen mitgegeben hatte. Faſt alle, denn die reſtloſe Vollkommenheit war auch hier nicht gegeben. Dem rein ſtimmlichen Idealfall eines begnadeten Tenororgans und dem nicht minder ſeltenen Idealfall einer geiſtig und menſchlich gleich hochſtehenden Perſönlichkeit ſtand die körperliche Erſcheinung Schnorrs gegenüber, bei der eine mit den Jahren ſich immer ſtärker bemerkbar machende Fettſucht den optiſch günſtigen Eindruck der hohen Geſtalt und des prachtvollen Künſtlerkopfes ſtörte. Dieſes Leiden gibt der kurzen, ruhmvollen Laufbahn Schnorrs den tragiſchen Beiklang, vermochte aber der mitreißenden Wirkung dieſes Sängers auch als Darſteller auf ſeine Zeitgenoſſen kaum Abbruch zu tun.

Als Ludwig Schnorr von Carolsfeld Malvinas Bekanntſchaft machte, war er gerade 18 Jahre alt. Kaum ein Jahr ſpäter ſang er bereits ſeine erſten größeren Partien. In

dieſer ſtimmlichen Frühreife liegt eine eigenartige Fügung des Schickſals, das dieſem Sänger gerade ein Jahrzehnt des Wirkens in vollſter Jugendkraft zubilligte, um ihn dann, den noch nicht Dreißigjährigen, kaum daß er die bis dahin ſchwerſte dramatiſche Aufgabe beiſpielgebend gelöſt hatte, abzuberufen. Ganz im Gegenſatz zu Malvina, die einen Garcia zum Lehrer hatte, iſt die ſängeriſche Ausbildung für Ludwigs Entwicklung nicht ſo entſcheidend. Er hat keinen berühmten Lehrer gehabt, ſondern ſeine auffallend ſchöne und gut ſitzende Stimme entfaltete ſich nach der Lehrzeit auf dem Leipziger Konſervatorium hauptſächlich unter Anleitung von Eduard Devrient in organiſcher Verbindung mit ſeiner Ausbildung als Operndarſteller. Es iſt da immer nur von erſtaunlich ſchnellen Fortſchritten zu berichten. Während bei Malvina das Nur-Stimmliche — ſie hatte einen großen umfangreichen Sopran von dramatiſcher Durchſchlagskraft — doch eigentlich hinter ihrem Genie als Darſtellerin zurücktrat, iſt es bei Ludwig in höherem Maße die ideale Vereinigung ſtimmlicher Vollkommenheit und darſtelleriſcher Beſeelung, die ihn über ſeine Zeitgenoſſen erhob.

Welchen Eindruck bereits die Stimme des Siebzehnjährigen auf ſeine Umgebung machte, geht u. a. aus dem Anerbieten des Generaldirektors des Königl. Hoftheaters in Dresden, Herrn von Lüttichau, hervor, der Ludwig erklärte, ihn für ſein Leben verſorgen zu wollen, wenn er ſich der Bühne widmete. Das tat Ludwig auch, indem er Eduard Devrients Angebot nach Karlsruhe, das zweite von maßgeblicher Seite, annahm. Einen glänzenderen Berufsſtart hat wohl ſelten ein Sänger gehabt!

In Karlsruhe begann nun die Praxis, und es iſt das nicht hoch genug zu veranſchlagende Verdienſt Devrients, daß er dieſe Entwicklung in gleichmäßiger Berückſichtigung des Stimmlichen, Schauſpieleriſchen, Deklamatoriſchen und der ſonſtigen Theaterdinge mit Umſicht und Energie von Stufe zu Stufe in der bei dieſen Anlagen gegebenen kurzen Zeit von kaum zwei Jahren zu den Höhepunkten der erſten großen Rollen führte. Über dieſen praktiſchen Unterricht durch Devrient äußert ſich Ludwig in einem ſpäteren Rückblick auf ſeine Bühnenlaufbahn: „Was die Unterweiſung im Spiel betrifft, ſo griff Devrient die Sache praktiſch an, indem er mir für mein erſtes Auftreten die Rolle des Naphtali, eines Bruders des Joſephs in Mehuls Oper Joſeph in Ägypten überwies und in dieſer nicht hervorſtehenden Partie mich im Verein mit den anderen Kollegen auf den Proben ſo weit ſchulte, daß ich, ohne Aufſehen zu erregen, auftreten konnte. Devrient legte ſtets großes Gewicht auf den Dialog und überhaupt auf eine deutliche Ausſprache; zu dieſem Zweck und wohl auch, um mir nach und nach die nötige Sicherheit auf der Bühne zu verſchaffen, ließ er mich auch viele kleine Rollen im Schauſpiel ſprechen, bei welcher Gelegenheit er dann immer praktiſche Winke für die Sprache fallen ließ. Dann und wann mußte ich auch in ſeinem Hauſe Sprechübungen machen. So kam es, daß ich im erſten Jahre meines Engagements ſchon über fünfzigmal aufgetreten war, von großen Rollen jedoch nur den Sebaſtian, Sever, Tibaldo und Max geſungen hatte."

Wie leicht muß dem jungen Schnorr die ſtimmliche Bewältigung dieſer vier in ihrem Charakter ſehr verſchiedenen großen Tenorpartien aus Donizettis „Don Sebaſtian", Bellinis „Norma" und „Romeo und Julia" und Webers „Freiſchütz" gefallen ſein,

wenn er sie im Vergleich zu seiner dramatischen Ausbildung fast nur nebenher erwähnt. Aber nicht nur Schnorr selbst, sondern auch sein Lehrer Devrient hat diese Entwicklung noch langsam gefunden, denn er schreibt, allerdings doch wohl in leichter Übertreibung, an Ludwigs Mutter: „Wenn einmal der rechte Arbeitseifer über ihn kommen wollte, um die Schwierigkeiten, die sich bei der Ausbildung seiner Stimme und seiner Sprache ihm entgegenstellen, mit Ernst und Ausdauer zu überwinden, so würde er in kurzer Zeit außerordentliche Fortschritte machen können ... bis jetzt hat ihn alles noch nicht aus seinem fast kindlichen Leichtsinn, seinem Hunger zum amüsanten Leben hervorlocken können ... So schiebt diese Arbeitsscheu, dieser Widerwille gegen die Mühe der Stimmdressur, die Abgeneigtheit, seine ganze Lebensweise durchaus auf diese nächste unerläßliche Aufgabe der Stimmausbildung zu richten, förmlich einen Riegel vor seine Laufbahn." (!!)

Eins auf jeden Fall geht deutlich aus Garrigues' eingehender Schilderung der sängerischen Ausbildung von Malvina und Ludwig hervor: daß sich längst eine neue Auffassung vom Ideal des dramatischen Sängers gebildet hatte, der zwar noch auf denselben Ausbildungsgrundlagen wie die Belcantosänger des 18. Jahrhunderts fußte, sich aber entsprechend dem revolutionären Wandel in der Musikanschauung in seinem Wesen deutlich von ihnen unterschied. Selten finden wir bei den Schnorrs je eine Bemerkung über die gesanglichen Schönheiten ihrer Partien, wie es doch bei Menschen, die sich des Glückes des Singenkönnens in hohem Maße bewußt waren, nur natürlich gewesen wäre. Ein Schwelgen in der eigenen Stimme und im Genuß des Klanglichen liegt ihnen fern. Ihnen geht es um den dramatischen Ausdruck, um die Wiedergabe großer, erhabener Gefühle und Seelenregungen durch den Gesang und die belebte Darstellung, um die elementare künstlerische Idee. Wo anders wäre sie ihnen ursprünglicher, neuer und genialer entgegengetreten als in Wagners Werk!

Schnorr selbst sah sein allgemeines musikalisches Ideal in Beethoven. Von früh auf bekannte er sich zum musikalischen Fortschritt. Zu der Kunst des 18. Jahrhunderts in ihrer großen typischen Prägung hatte er kein Verhältnis. Daher auch die Gleichgültigkeit gegen die Glanzrollen des musikalischen Belcantostils. Wie Weber, Wagner und Lortzing, von denen ein jeder auf seinem Gebiet sein Teil zur Heranbildung eines deutschen Nationalstils beitrug, mit aller Leidenschaftlichkeit und auch einer dadurch bedingten naturnotwendigen Einseitigkeit gegen die italienische „Dudelei und Trillerei" auf der Opernbühne auftreten mußten, um ihre große Aufgabe zu erfüllen, so war es auch eine Fügung des Schicksals, daß an entscheidenden Punkten dieser Entwicklung die großen nachschaffenden Gestalter zur Stelle waren, die diese Ideen auf dem weltanschaulichen Kampfplatz der Bühne durchsetzten: in erster Linie das Ehepaar Schnorr und Albert Niemann, in denen Wagner die Idealbilder seiner Helden verkörpert sah.

Ein Überblick über die Fächer und Partien Malvinas und Ludwigs mag uns ihre künstlerische Eigenart und staunenswerte Vielseitigkeit nahebringen. Da ergibt sich zunächst die Tatsache, daß beide Künstler wie so viele Große der damaligen — und in beschränktem Maße auch der heutigen Zeit — in kein fachliches Schema zu pressen sind. Wir hören z. B. von Malvina, daß sie im „Don Juan" die Donna Anna und die Zer-

lina sang, also eine hochdramatische und eine Koloratur-Soubrettenpartie, in deutschen Opern ferner die Pamina (Zauberflöte), den Sextus (Titus), die Gräfin (Figaro), die Titelrolle in Spohrs „Jessonda", Agathe (Freischütz), Rezia (Oberon) und den Fidelio, in italienischen Opern die Titelrollen in Bellinis „Norma", Rossinis „Tankred" und Donizettis „Lucrezia Borgia", ferner die Leonore in Donizettis „Favoritin", die Julia in Spontinis „Vestalin", die Marchesa Sampiotri in Rossinis „Belagerung von Corinth", weiter von den damals spielplanbeherrschenden Meyerbeerschen Modeopern die Fides im „Propheten" und die Valentine in den „Hugenotten". Grétrys „Rudolf der Blaubart" soll nur ihrem herrlichen Gesang und Spiel seinen damaligen Erfolg zu verdanken gehabt haben. Malvina hat ferner die Pamela in Aubers „Fra Diavolo" gesungen, die Azucena im „Troubadour", ja sogar gelegentlich die Königin der Nacht in der „Zauberflöte". Aber auch in Wagners Musikdramen, die ihr ebenso wie Ludwig vom ersten Kennenlernen an die künstlerische Welt bedeuteten, gestaltete sie so gegensätzliche Rollen wie die Elisabeth im „Tannhäuser" und die Ortrud im „Lohengrin".

Insgesamt war Malvina in den sechs Jahren ihrer Karlsruher Tätigkeit in 33 verschiedenen großen Rollen aufgetreten. Bei der Art ihrer Partien kann man wohl mit Fug und Recht von einer „vielumfassenden Tätigkeit" dieser „ersten dramatischen Sängerin" sprechen und darf auch wohl ohne weiteres den zeitgenössischen Stimmen beipflichten, die sie für eine der bedeutendsten Künstlerinnen Deutschlands erklären. Man kann hier geradezu von einem Phänomen sprechen, denn diese Künstlerin war in der Lage, lyrische und dramatische Sopranpartien aller Art, vom höchsten Koloratursopran (wenn auch als Ausnahme) bis zum altähnlichen hochdramatischen Sopran zu meistern, ja sie sang auch ausgesprochen tiefe Altpartien wie die Azucena und bewältigte — als Tragödin — sogar komische und Spielpartien. Dabei ist es erwiesen, daß sie sich viele Jahre eine ungebrochene Stimmkraft erhalten hat, ja sehr lange Zeit auch eine ausgezeichnete Liedersängerin gewesen ist. Über ihre Stimme selbst bringt Garrigues verschieden lautende Zeugnisse bei. Allgemein werden Umfang, Kraft und die vollendete Ausbildung gerühmt, auch der Wohllaut wird oft gepriesen, doch heißt es auch von anderer Seite, daß die Stimme, wie gut auch ausgebildet, nie, auch in der besten Zeit, recht eigentlich das gewesen wäre, was man schön nennt.

Mag jedoch das Bild, das man sich nach ihren Partien und den zeitgenössischen Äußerungen über ihre Stimme entwirft, auch nicht immer einheitlich sein, fest steht, daß ihre dramatische Befähigung schon zu Beginn ihrer Künstlerlaufbahn Aufsehen erregte, und daß ihr Spiel, wie Frau von Freydorf in ihrem Nekrolog schreibt, die Zuschauer in atemlose Spannung versetzte. An der gleichen Stelle finden wir die entscheidenden Worte über das in Malvina — und Ludwig — zum erstenmal voll ausgeprägte neue Ideal des dramatischen Sängers, denn es heißt da: „... als die Sängerinnen sich begnügten, ihre Arien nur mit ein paar Armbewegungen zu begleiten", hatte sie zum Erstaunen des Publikums sich wie eine Schauspielerin in die Handlung und den Charakter ihrer Rolle versenkt. „Wie eine Schauspielerin" — auch darin liegt der Gegensatz von Oper alter Schule und neuem Musikdrama beschlossen, und es wird auch von dieser Seite her klar, welche Bedeutung das Zusammentreffen Wagners mit solchen

Sängern für ein Werk haben mußte, das ganz im Hinblick auf dieses dramatische Ideal konzipiert war. Genau dieselben Worte treffen auf Ludwig zu. Aus diesen Zusammenhängen wird nun mit größerer Klarheit der bisher noch stark verdunkelte Anteil Malvinas an der endgültigen Bühnengestaltung der Tristan-Partien deutlich. War sie es, die die geniale dramatische Begabung Schnorrs zu wecken und richtig zu leiten verstand, so gestaltete dann der reife — wenn auch noch nicht dreißigjährige Künstler! — den Tristan in idealer Wechselwirkung mit dem schöpferischen Genie Richard Wagners derart, daß er dem Meister selbst die ganze Seelentiefe seiner eigenen Schöpfung erschließen konnte. Nach den zeitgenössischen Berichten müssen diese ersten großen „Schauspielerleistungen" auf der Opernbühne wie eine Offenbarung gewirkt haben. Ja, es wird gar nicht selten von alten Theaterbesuchern berichtet, daß sie nicht einmal ein Kainz bei aller schauspielerischen Vollkommenheit derart zu erschüttern vermochte wie etwa ein Albert Niemann — nicht als Arienſänger! —, sondern im Sprechgesang oder gar im stummen Spiel.

Als Sänger strebte Ludwig von Anfang an zu den dramatischen Bezirken des Heldentenors. Mehr noch als Malvina ist ihm Richard Wagner von Anfang an der künstlerische Leitstern. Kaum 21 Jahre alt, singt er bereits den Tannhäuser und kurz darauf auch den Lohengrin. Damit hat er die Laufbahn eingeschlagen, die geraden Weges zum Tristan führen sollte. Naturgemäß ist sein Rollengebiet bei seiner ganz ausgeprägten Tenorstimme im Verhältnis zu Malvinas universellem Sopran begrenzter, aber immerhin erheblich weiter als die Tenorfächer im heutigen Sinne. Ja auch er hat im Anfang gelegentlich eine kleine Baritonpartie übernehmen müssen (wie Niemann übrigens sogar in einer Baßpartie aufgetreten ist!), aber im wesentlichen bieten seine Rollen ein getreues Spiegelbild des zeitgenössischen Spielplans. Schnorr hat u. a. gesungen: von italienischen und französischen Partien den Tibaldo in Bellinis „Romeo und Julia", den Alamir in Donizettis „Belisar", die Titelrolle in Aubers „Fra Diavolo", den Masaniello in der „Stummen von Portici", den Arnold in Rossinis „Wilhelm Tell" (eine ihm unbequem hochliegende Partie), den Manrico in Verdis „Troubadour" (den er wenig schätzte), den Cortez in Spontinis „Fernando Cortez", den Dergy in Grétrys „Blaubart"; von deutschen Partien den Tamino in der „Zauberflöte", den Oktavio (!) im „Don Juan", den Max im „Freischütz", den Nadori in Spohrs „Jessonda", den Florestan im „Fidelio", den „Titus" in Mozarts gleichnamiger Oper, den Konrad im „Hans Heiling". Von den damals beliebten Meyerbeerschen Glanzpartien sang er den Jonas und den Johann im „Propheten", den Robert in „Robert der Teufel" und den Raoul in den „Hugenotten". Von Wagner-Rollen gestaltete er außer dem Tannhäuser und Lohengrin den Erik im „Fliegenden Holländer". Sein Wunsch, nach dem Tristan auch den Siegfried zu singen, wurde ihm nicht mehr erfüllt.

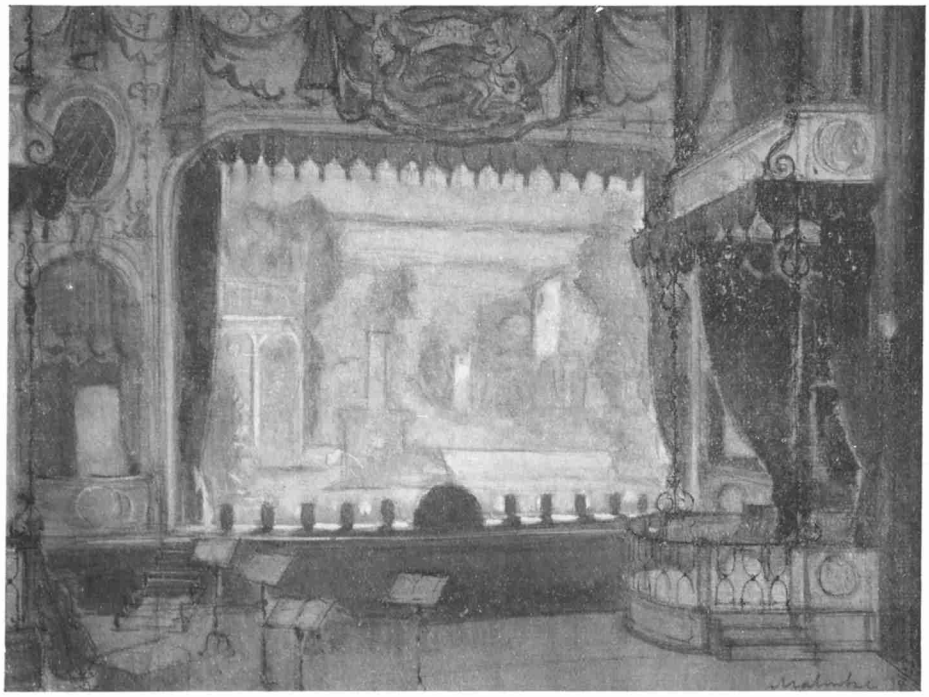
Die besondere Schönheit seiner Stimme wird von allen anerkannt; naturgemäß wird sie verschieden empfunden. Während es einmal heißt: „Der neue Tenor ist im Besitz einer Stimme von ungewöhnlicher Kraft, voll Metall und Adel des Tones; ihr Timbre ist baritonartig und vorwaltend hell", rühmt ein anderer Kritiker den „wunderbar

elegischen, etwas verschleierten Ton, der aber siegreich wie die Sonne, flüchtiges Gewölk zerteilend, daraus hervortritt, ein schönes Portamento, eine herrliche Cantilene, verbunden mit vornehmer Haltung und einem ausdrucksvollen Spiel". Als besonders geeignet wird er angesehen für „die Helden der modernen italienischen, sowie für die romantischen Gestalten der Wagnerschen Opern". Wie sehr man auch in diesem begnadeten Stimmbesitzer den großen Künstler spürte, beweisen manche zeitgenössischen Urteile, von denen eine Wiener Stimme hier wiedergegeben werden soll: „Dieser vorzügliche Künstler straft das hohle Gewäsch, welches stümperhafte Stimmgrößen zur Beschönigung ihres Nichtkönnens im Publikum stets zu kolportieren pflegen, in eklatantester Weise Lügen; denn er beweist, daß man mit einer schweren, breiten, wuchtigen Stimme sich eine fließende korrekte Koloratur aneignen kann; er beweist, daß man deutlich die Worte aussprechen und dabei einen schönen, weichen, biegsamen Ton bilden kann; er beweist, daß man Empfindungen aller Art durch die Modulation der Tonfarbe charakterisieren und dabei des häßlichen Tremolierens doch vollständig entraten kann. Fügen wir diesen ausgezeichneten Eigenschaften noch vollendete musikalische Festigkeit, echt männlichen, charakteristischen und dabei maßvollen Vortrag und tadellose Sicherheit der Intonation hinzu, so haben wir mit wenig Strichen die seltenen Vorzüge unseres Gastes umrissen."

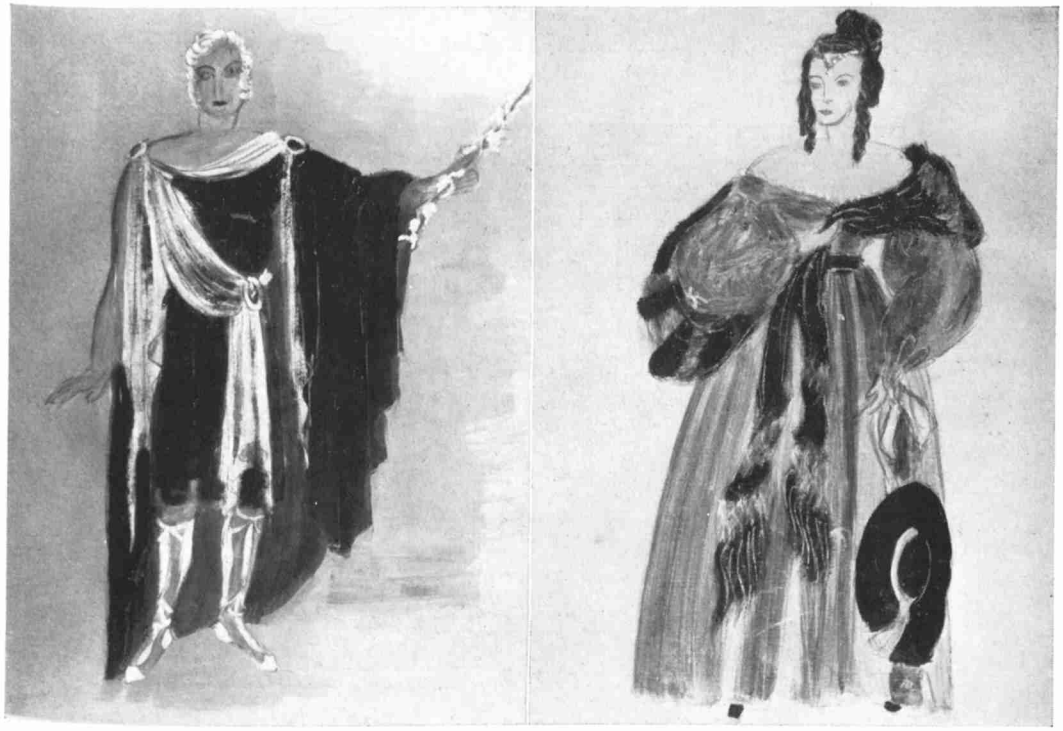
Die „schwere, breite, wuchtige" Stimme deutet auf den immer wieder betonten baritonalen Charakter der Schnorrschen Mittellage hin, den man damals als etwas Besonderes empfunden hat. Niemanns Organ muß von hellerem Timbre gewesen sein, denn man konnte sich an Niemanns Wirkungsstätte, Hannover, bei einem Gastspiel Schnorrs nur schwer an diesen dunkleren Klang gewöhnen. Auch Tichatscheks, des dritten großen Wagner-Tenors, glanzvolles Organ muß im eigentlichen Sinne tenoraler in der Klangfarbe gewesen sein. Tichatschek, der damals bereits über 50 Jahre alt war, aber in unverminderter Stimmkraft in Dresden wirkte, war Schnorrs großer Rivale. Dieses Verhältnis schien sich auch durch Schnorrs Engagement nach Dresden menschlich zuzuspitzen, da Tichatschek, der immerhin eine 22jährige Bühnenlaufbahn hinter sich hatte, nicht auf seine Rollen verzichten wollte, dann aber schließlich nachgab und den Jüngeren, den die Opernleitung erst aus Rücksicht auf die älteren Rechte zum lyrischen Tenor „degradieren" wollte, als ebenbürtigen Heldentenor neben sich duldete. Von einer wirklichen Verstimmung Tichatscheks, der Richard Wagner zuerst auf des jungen Schnorr ungewöhnliche Begabung aufmerksam gemacht hatte, ist jedoch nie die Rede gewesen. Tichatschek selbst war anscheinend auch als Mensch groß genug, um die künstlerische Bedeutung Schnorrs neidlos anzuerkennen, hat er selbst doch bis zum Ende seiner Bühnentätigkeit unbestritten als einer der größten Sänger seiner Zeit gegolten *).

Die außerordentliche Wirkung Schnorrs auf seine Zeitgenossen ist um so höher einzuschätzen, als er, wie bekannt, als Bühnendarsteller durch seine krankhafte körperliche

*) Ein genauer Vergleich der drei größten Sänger, Tichatschek, Schnorr und Niemann, deren Einsatz für Richard Wagners Werk entscheidend gewesen ist, müßte eine lohnende operngeschichtliche und gesangskundliche Aufgabe sein.



Im Theater Fenice, Bühnenbild-Entwurf von Adolf Mahnke



Figurinen von E. v. Auenmüller

„Die Meiſterſinger" von Richard Wagner
Bühnenbild-Entwurf von Benno von Arent

„Die Gärtnerin aus Liebe" von Mozart
Bühnenbild-Entwurf von Leo Poſetti

Fülle ſtark gehemmt war. Daß er dennoch ſtets edel, groß und überzeugend wirkte, wird übereinſtimmend bezeugt. So ſchreibt Hermann Hettner in ſeinem Nachruf: „Die Bewunderung, die man der dramatiſchen Darſtellungskunſt Schnorrs ſchuldet, iſt um ſo größer, je weniger günſtig ihm nach dieſer Seite die Natur entgegengekommen war. Schön gebaut und hoch gewachſen, litt Schnorr doch an einer Leibesfülle, welche jedem anderen das Spielen erſter Helden- und Liebhaberrollen unmöglich gemacht haben würde. Die Kunſt Schnorrs ließ dieſe Unzuträglichkeit ſchnell vergeſſen." Ebenſo urteilt Sittenfeld in ſeiner Geſchichte des Breslauer Theaters: „Der ideal ſchöne Kopf, die wundervolle Stimme, der ſeelenvolle Geſang, die geiſt- und phantaſievolle Auffaſſung ließen ganz vergeſſen, daß Schnorr ein übermäßig dicker Mann war."

Schnorr ſelbſt hat natürlich unter ſeinem körperlichen Zuſtand ſehr gelitten. Dieſer war in erſter Linie die Urſache, daß ihm für die Zukunft eine Bühnentätigkeit immer weniger wünſchenswert ſchien und daß er ſich mit Freuden auf die geplante Wirkſamkeit als Lehrer an der nach dem Vorſchlag Wagners und dem Willen König Ludwigs neu zu gründenden Münchener Muſikſchule einſtellte. Hinzu kam ſein Widerwille gegen den Betrieb des Repertoiretheaters, nachdem er einmal den Triſtan verkörpert hatte. So ſehr er jedoch auch hier jederzeit ſeine Pflicht getan hätte, ſo wenig konnte ſich ſein künſtleriſcher Idealismus auf die Dauer mit dem herrſchenden Zeitgeſchmack befreunden. Die letzten Worte, die er niedergeſchrieben hat, lauten: „Die Kunſt der theatraliſchen Vorſtellung iſt im raſchen, unaufhaltſamen Sinken. Unſere Theater gleichen Vergnügungsorten. Das Publikum iſt daran gewöhnt worden, ſich im Theater unterhalten zu laſſen; der Künſtler iſt gezwungen worden, nun für die Unterhaltung zu ſorgen. Der Geſchmack des Publikums fiel, die Kunſt fällt. Mich hat wahre, hohe Begeiſterung, jugendlich ideale Anſchauung an das Theater geführt; unverloſchen ſind in mir jene Gefühle, aber wohl ſank in der Wirklichkeit in ein elendes Nichts hinab, was ich zu finden hoffte. So hat mich ein Widerwillen erfaßt gegen den Standpunkt unſerer Theater, der mich ſo erfüllt, daß mein Lebensglück zu erlöſchen droht. Darf ich der lockenden Ausſicht, die mir geboten iſt, folgen, dann kann ich nicht mehr gezwungen werden, den bunten Rock des heutigen Opernſängers gleich einem Spaßmacher zu tragen. Nein, ganz aufgehen kann ich in der Pflege meines Ideals der deutſchen Muſik!"

Sicherlich iſt manches dieſer Worte auf das Konto beſonderer Umſtände zu ſetzen, die Schnorrs Nervenkraft in der Zeit, da dieſe Sätze geſchrieben wurden, aufs äußerſte belaſteten. Aber als Dokument einer hohen, idealen Kunſtgeſinnung ſind ſie bezeichnend. Schnorr hat ſich nie als Bühnenſänger in der üblichen Bedeutung des Wortes empfunden, ſondern ſtets als ſchöpferiſchen Künſtler, dem eine hohe Miſſion gegeben war. Sie hat er nach Maßgabe ſeiner außerordentlichen künſtleriſchen Kräfte erfüllt, und es iſt wichtig, daß er auch trotz mancher Mißſtimmung und Enttäuſchung nie an Wagner und ſeinem Werk irre wurde. An ſeinen Meiſter hat er vom Bewußtwerden ſeiner künſtleriſchen Sendung bis zu ſeinem Ende feſt geglaubt.

Eine Darſtellung des Zuſtandekommens der erſten Triſtan-Aufführungen, der damit verbundenen Perſonen und Verhältniſſe würde, wie bereits eingangs angedeutet, weit