



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kulturgeschichte der Neuzeit

d. Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg

Romantik und Liberalismus, Imperialismus und Impressionismus

Friedell, Egon

München, [1950]

Das "Gesamtkunstwerk"

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79667](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79667)

bei der Komparserie brachten sie das Prinzip der Echtheit zur Anwendung, indem sie sie aus wirklichen Schauspielern zusammensetzten, was bis dahin unerhört war: an Hoftheatern wurde damals sogar Militär zum Statieren kommandiert und zum Beispiel der Gespensterzug in „Müller und sein Kind“ von Musketieren vorgeführt. Hier aber tat der Fiesko an einem anderen Tage im römischen Volk mit oder machte einen der Pappenheimer Kürassiere. Die stärkste Wirkung hatten denn auch die Auftritte, wo der Massenregie die Hauptaufgabe zufällt: die Ensembleszenen der Räuber, die Rütli-Szene, die Forumszene, die Bankettszene im „Wallenstein“; diesen spielten sie nach langer Pause wieder komplett, während man sonst immer nur den zweiten Teil aufführte. Die Sololeistungen erhoben sich nie über das Mittelmaß: dies gilt auch von dem damals noch blutjungen und völlig unreifen Kainz und von Ludwig Barnay, der niemals mehr war als ein hohler Hofschauspieler mit sogenannten „schönen Mitteln“. Eines der Hauptverdienste der Meininger war die Entdeckung Kleists, den man bisher fast gar nicht gespielt hatte. Ihre Regieweise wurde überall kopiert: schließlich meiningerte jedes Provinztheater; 1890 wurde sie vom Naturalismus abgelöst.

Der repräsentative Bühnenkünstler der Gründerjahre war der Burgschauspieler Adolf von Sonnenthal: durch k. k. Dekret zum Ritter geschlagen und in der Tat eine Erscheinung von hoher Ritterlichkeit, wenn auch nur einer erworbenen; und zugleich der vollste und rundeste Ausdruck der bürgerlichen Ideale: sonor, solid und sentimental, die Erfüllung einer Zeitsehnsucht, die in der Kunst einen Galanterieartikel erblickt und sich gern an glitzernden Glasstrahlen erfreut. Alle Welt spielte damals Humanität und Liberalismus, Sonnenthal wiederholte dieses Spiel auf der Bühne: in seinen demokratischen Herzögen, edeln Emporkömmlingen, weisen Menschheitsaposteln, machte also ein doppeltes Theater. Und doch, dies ist die Paradoxie der Rampe, wirkte seine Träne echt, seine Suada erlebt, seine Pose natürlich, ja war es sogar, weil sie in seiner Vision wirklich geworden war.

Der mächtigste Theatrarch aber, zugleich der überwältigende Das „Gesamtkunstwerk“ Zusammenfasser aller Zeittendenzen war Richard Wagner. „In der

Kulturgeschichte“, sagt Bulthaupt in seiner „Dramaturgie der Oper“, „werden das Reich und Wagner dermaleinst so unzertrennlich sein wie die Tragödien des Äschylus und Sophokles von der Blütezeit Athens.“ Sein „Gesamtkunstwerk“ will durch Zusammenwirken aller Künste: der Poesie, Malerei, Musik, Mimik das wahre Drama erstehen lassen, das „Musikdrama“, dessen beste Definition er mit den Worten gegeben hat, es bestehe aus „ersichtlich gewordenen Taten der Musik“. Dabei liegt der Schwerpunkt in der dramatischen Aufgabe, der die musikalische untergeordnet ist: „der Irrtum in der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht wurde.“ Dies bedeutete ein Zurückgreifen auf die ehrwürdigste Theatertradition: die griechische, der ebenfalls immer ein Gesamtkunstwerk aus Bühnenbild, Text, Gebärde, Gesang und Tanz mit allerdings weit sparsamerer Assistenz des Orchesters als Ideal vorgeschwebt hatte, und zugleich einen schroffen Bruch mit der landläufigen Operntradition, die fast ausschließlich tonkünstlerische Rücksichten gelten ließ. Wir erinnern uns, daß schon Gluck die Emanzipation des Textes von den verkünstelnden und entgeistigenden Einflüssen der Musik und die Restitution des Dramas in seine alten Rechte als seine reformatorische Hauptaufgabe betrachtete, die er nur deshalb nicht gänzlich erfüllte, weil er durch die klassizistischen Vorurteile seines Zeitalters gehemmt war; auch Schiller bewegte sich in seinen späteren Dramen ganz merklich in der Richtung aufs Gesamtkunstwerk, nur hat er niemals den Komponisten gefunden, der es verstanden hätte, seine Ensembleszenen, dramatischen Höhepunkte, lyrischen Intermezzi, Aktschlüsse, die alle nach Musik schreien, kongenial zu instrumentieren. Nicht selten hat er es direkt vorgeschrieben: der Anfang des „Tell“ ist eine komplette Oper, der Krönungszug in der „Jungfrau“ eine Musikeinlage, und am Schluß der Rütliszene heißt es: „das Orchester fällt mit einem prachtvollen Schwung ein.“ „Ich glaubte“, sagte Gluck in der Vorrede zur „Alceste“, „daß die Musik die Poesie auf eben diese Weise unterstützen sollte, wie die lebhaften Farben und die glückliche Übereinstimmung des Lichts

und Schattens, welche die Figuren ohne Abänderung der Umrisse beleben, eine wohlgeordnete Zeichnung erheben.“ Man glaubt, Winkelmann reden zu hören. Wagner hat, auf diesem Wege fortschreitend, weit mehr getan: er hat die Zeichnung nicht bloß durch Bemalung gehoben, sondern in einen kostbaren Farbenschleier gehüllt, der in allen Lichtern des Regenbogens funkelt, und die Poesie durch die Musik nicht bloß unterstützt, sondern in einen wahren Klangrausch verzaubert und damit in Sphären emporgetragen, die dem reinen Wort nicht erreichbar sind. Dieser „Tonvorhang“ ist das reichste und prachtvollste Theaterrequisit, das jemals verwendet wurde. Das Leitmotiv, eine mehr als dreihundertjährige Erfindung, deren sich auch Gluck schon mit großer Kunst bediente, hat doch erst er durch üppigen Einfallsreichtum und überlegenes Raffinement der Verwendung und wohl auch Überverwendung zur höchsten Wirksamkeit gesteigert. Mit seinem untrüglichen Flair hat er sofort den eminenten Bühnenwert dieses Ausdrucksmittels erkannt (denn nichts wirkt auf dem Theater stärker als die „bedeutsame“, symbolische Erinnerung), jedoch damit auch ein historisches, dialektisches, musikfremdes Element in die Musik gebracht. Auf ihrem Höhepunkt führt diese Technik schließlich zur „unendlichen Melodie“, von der Wagner sagt: „Wie der Besucher des Waldes, wenn er sich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltender Sammlung niederläßt, . . . immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen im Walde wach werdenden Stimmen . . . Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht.“

Seine Musiktheorie hat Wagner bekanntlich von Schopenhauer übernommen: nach diesem sind die übrigen Künste die Abbilder der Ideen, der bloßen Erscheinungen des Willens, die Offenbarungen der Musik jedoch die Abbilder des Willens selbst; daher ihre Wirkungen umfassender und tiefer, verständlicher und geheimnisvoller. Diese (vollkommen berechnete) hohe Einschätzung seiner Kunst bestach Wagner. Er übersah jedoch, daß Schopenhauer dabei niemals an die Oper gedacht hat, diese sogar ausdrücklich von der hohen Musik abgesondert, mit der Militär- und Tanzmusik auf eine

Stufe gestellt und in ihrem künstlerischen Wert mit der Nützlichkeitsarchitektur verglichen hat. Mozart und Rossini, sagt er, hätten ihren Text nicht selten mit höhnender Verachtung behandelt, was echt musikalisch gewesen sei, Gluck, der die Musik ganz zum Knechte schlechter Poesie habe machen wollen, sei einen Irrweg gewandelt. Diese Anschauung floß ganz logisch aus seiner Theorie: gerade weil die Musik den Willen unmittelbar ausdrückt, darf sie nicht dessen Erscheinung, den Intellekt, ausdrücken wollen; was sie darstellt, sind unsere Gemütsbewegungen „gewissermaßen in abstracto“, nicht „wie sie von verschiedenartigen Motiven und Umständen begleitet, in verschiedenartigen Personen gleichsam eingekleidet und kostümiert erscheinen“. „So gewiß die Musik, weit entfernt, eine bloße Nachhilfe der Poesie zu sein, eine selbständige Kunst, ja die mächtigste unter allen ist und daher ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht; so gewiß bedarf sie nicht der Worte des Gesanges oder der Handlung einer Oper. Die Musik als solche kennt allein die Töne, nicht aber die Ursachen, welche diese hervorbringen. Demnach ist für sie auch die vox humana ursprünglich und wesentlich nichts anderes als ein modifizierter Ton, eben wie der eines Instruments . . . Die Worte sind und bleiben für die Musik eine fremde Zugabe, von untergeordnetem Werte, da die Wirkung der Töne ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller ist als die der Worte.“ Eine Stelle in Schopenhauers Hauptwerk lautet so, als ob sie direkt gegen Wagner gerichtet wäre, obgleich dieser bei ihrer Abfassung noch ein Kind war: sie warnt davor, daß der Text in der Oper seine untergeordnete Stellung verlasse, „um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist . . . Wenn die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist.“ Doch findet sich sogleich auf der nächsten Seite eine Stelle, die die „unendliche Melodie“ vorauszuahnen scheint: „Aus diesem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch dies zu erklären, daß wenn zu irgendeiner Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik er-