



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 höchste Theater

---

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

tönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt“; und ein Satz aus der „Metaphysik der Geschlechtsliebe“ klingt fast wie eine Umschreibung der Tristanidee: „Die Gattung allein hat unendliches Leben und ist daher unendlicher Wünsche, unendlicher Befriedigung und unendlicher Schmerzen fähig. Diese aber sind hier in der engen Brust eines Sterblichen eingekerkert: kein Wunder daher, wenn eine solche bersten zu wollen scheint und keinen Ausdruck finden kann für die sie erfüllende Ahndung unendlicher Wonne oder unendlichen Wehs.“ Hingegen war Wagner im Irrtum, wenn er glaubte, Schopenhauers Erlösungsgedanken dramatisiert zu haben; vielmehr erscheint dieser bei ihm, so oft und machtvoll er auch auftritt, immer pikant erotisiert, aus dem Metaphysisch-Kosmischen ins Empirisch-Individuelle, sozusagen Private gezogen: die „Erlösung durch das Weib“ ist ein Gedanke, den Schopenhauer, um seine Meinung befragt, unter furchtbaren Beschimpfungen zurückgewiesen hätte.

Der gedankenreiche Kulturphilosoph Houston Stewart Chamberlain sagt in seinem dicken Wagnerbuch, einer beziehungslosen <sup>Das höchste Theater</sup> unfruchtbaren Lobhudelei, die nur geeignet ist, von Wagner zu entfernen (dessen Kardinaldefekt ja überhaupt immer die Wagnerianer waren): „Er war niemals nur Opernkomponist, sondern er war von Hause aus Dichter und die naive Verwunderung darüber, daß dieser Komponist ‚selber seine Texte geschrieben habe‘, würde allerdings nicht minder naiv, aber logisch besser begründet sein, wenn sich die Menschen darüber verwunderten, daß dieser Dichter selber seine Musik geschrieben hat.“ Die für jedermann ganz offenkundige, nur dem Wagnerianer Chamberlain verborgene Wahrheit ist, daß Wagner weder ein Musiker war, der Gedichte, noch ein Dichter, der Musik gemacht hat, sondern ein Theatraliker, der beides gemacht hat, so oft er es brauchte. Das Gesamtkunstwerk besteht ganz einfach darin, daß alle Künste dem Theater subordiniert werden, dem Willen zur zauberischen Illusion, die die Wirklichkeit bald steigert, bald auslöscht, aber immer überwältigt, zur gemalten, aber pittoresken Vedute und arrangierten, aber effektvollen Fioritur, zum

Gazeschleier der Stimmung und Kolophoniumblitz der Leidenschaft, der, gerade weil er nicht echt ist, suggestiver wirkt als der natürliche. Wagner ist immer zuerst und zutiefst Regisseur. Seine Prosa ist merkwürdig unmusikalisch; wenn er nicht Theater machen darf, bewegt er sich so plump und hilflos wie eine Schildkröte, die ihr glitzerndes flottierendes Element verlassen hat; ja sogar seine Operntexte entbehren, wenn man sie losgelöst betrachtet, was man freilich nicht darf, aber die Wagnerianer tun, in einem höheren Sinne der Musikalität, indem ihre Klangwirkungen ganz äußerlich durch Reim, Rhythmus und Alliteration erzeugt und nicht selten durch befremdende Kakophonien, gequälte Wortstellungen, holprige Satzbildungen geschädigt werden. Er hat damit selbst den Beweis für die Richtigkeit der schopenhauerischen Theorie geliefert, daß die Wortsprache eine Ausdrucksform darstellt, die gerade dem echten Musiker fremd, ja feindlich ist. Wagner scheint das, zumindest in seinen späteren Werken, dunkel gefühlt zu haben, indem er der Pantomime einen sehr breiten Platz einräumte: sein Musikdrama ist nicht bloß Gesang und Begleitung, sondern auch Bewegung und wird dadurch erst zum wahren Gesamtkunstwerk. Schritte, Gesten, Blicke sind bei ihm nicht dem Zufall oder der Willkür überlassen, sondern durch die Musik genau bestimmt. Dies erstreckt sich sogar auf die Bewegungen der stummen Natur: der Strom im „Rheingold“, der Wald im „Siegfried“ sind beseelte Wesen, deren Lebensäußerungen das Orchester aufmerksam begleitet. Hierin zeigt sich Wagner wiederum als grandioser Regisseur. Und es ist überhaupt mehr als wahrscheinlich, daß man in ihm das größte Theatergenie aller Zeiten zu erblicken hat. Dramatische Momente wie das Erscheinen Lohengrins, die Landung Tristans in Cornwall, der zweite Aktschluß der Meistersinger und noch viele andere bezeichnen absolute Höhepunkte der Bühnenkunst. Weisen die Gegner darauf hin, daß der Effekt dieser Szenen hauptsächlich der Musik zu danken ist, so ist ihnen zu erwidern, daß zu jedem echten Drama die Musik als integrierender Bestandteil gehört, wie zu jeder wahren Skulptur die Farbe, und daß das reine Sprechstück ein modernes Entartungsprodukt darstellt. Wagner gibt in

jedem seiner Werke theatralisch das Letzte: unbestreitbar hat im „Rienzi“ die Spontinische Spektakeloper, im „Holländer“ die Marschnersche Dämonenoper, im „Tristan“ die Liebesoper, in den „Meistersingern“ das musikalische Lustspiel, in „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ die gesamte Romantik ihre höchste Vollendung erreicht; zumal der letztere kann ohne Übertreibung als das großartigste Bühnenwerk der Weltgeschichte angesprochen werden. Ja, Wagner hat das höchste Theater gemacht, das erdenklich ist; und es läßt sich bloß noch fragen, ob das Theater das Höchste ist.

Vielleicht konnte nur in einer Welt, die ganz Kulisse und Imitation war, ein so einzigartiges Phänomen erstehen. Und auch darin ist Wagner ein prägnanter Ausdruck seiner Zeit, daß er die Verwissenschaftlichung der Kunst auf die Spitze getrieben hat. Wenn Schopenhauer gesagt hat, daß die Musik, als unmittelbare Sprache des Willens, von jedermann verstanden werde, so gilt dies von der Tondichtung Wagners nicht mehr. Damit ist eine allgemeine Tendenz der modernen Kultur gesteigert und übersteigert worden, die, wie bereits hervorgehoben wurde, mit der Renaissance eingesetzt hat. Damals kam die Kunst der „Feinheiten“ auf und als ihr Korrelat der genießerische Connoisseur, der die „Voraussetzungen“ besitzt. Diese Richtung auf das Fachliche ist im Laufe der Neuzeit immer exklusiver, tyrannischer, kastenstolzer geworden; schließlich wurde alles eine Spezialität organisierter Könner für wissende Feinschmecker: Malerei und Poesie, Naturwissenschaft und Gottesgelehrtheit, Politik und Strategie, sogar Handel und Verbrechen. An die höchsten Finessen des mathematischen Kalküls und die subtilsten Kunststücke der impressionistischen Malerei gemahnend, ist Wagners Harmonik und Chromatik mit ihren überreich schattierten und verwebten Anspielungen, Rückweisen, Vorblicken die musikalische Technik, die dem Zeitalter der virtuosen Ingenieurbauten, der elektrodynamischen Wundermaschinen und der diplomatischen Integralrechnung eines Bismarck entspricht. Man kann geradezu bei ihm von einer Genealogie der Leitmotive sprechen, deren vollkommene Kenntnis ein Lebensstudium ist; aber schon die bloße Beherrschung seines mythologischen Apparats ist eine ernste Auf-

gabe, mindestens so mühsam wie die Erfassung des darwinistischen Deszendenzsystems, von dem er beeinflußt ist.

Die Kurve  
Wagners

Wollte man aber versuchen, Wagner, natürlich nur ganz summarisch, in eine der großen historischen Kunstkategorien einzureihen, so könnte man ihn vielleicht am ehesten als einen Barockkünstler bezeichnen. Er erinnert an jene Kultur nicht nur durch den Pomp und Aplomb seiner weitausholenden überberedten Gebärden und seinen mystifikatorischen Hang zum Rebus und Zwielight, sondern auch durch seinen sensualistischen Willen zur Spiritualität, für den der Weihrauch Opiat und die Kirche Fassade ist, und seine krampfhaft, aber gleichwohl bezaubernde Künstlichkeit, am stärksten aber durch seine raffinierte Mischung aus Erotik und Askese, Liebesinbrunst und Todessehnsucht, eine schwüle Metaphysik, die in einem gewissen (freilich nur einem allerhöchsten) Sinne widerchristlich und frivol ist. Denn man wende nicht ein, daß hier die geheime Identität der beiden Kardinalmomente des irdischen Daseins, des Zeugens und Sterbens, in erhabener Weise zum Ausdruck gelangt: sowohl Eingang wie Ausgang des Menschen sind überzeitliche Ereignisse; seine Geburt mit dem Phänomen der Fortpflanzung verknüpfen, heißt das Geheimnis des Lebens biologisch sehen, mit einem Wort: wiederum darwinistisch.

Niemand hat an Wagner die Gebrechen und Gefahren klarer erkannt als Nietzsche, aber auch niemand so tief seine einzigartige Bedeutung und Begnadung, was sowohl die Anhänger wie die Gegner Wagners zu vergessen pflegen. Er hat auch im Lob über ihn das Stärkste, Feinste und Erleuchtendste gesagt, was je über ihn gesagt worden ist. Kein Mensch hat eine intimere, man möchte sagen: familiärere Kenntnis von der Seele dieses Genies gehabt, eine Kenntnis, wie sie, im Guten und Bösen, eben nur ganz nahe Verwandte zu besitzen vermögen. Wer außer Nietzsche hatte zum Beispiel damals schon erkannt, daß Wagner in die europäische Dekadenz gehört, „als Orpheus alles heimlichen Elends größer als irgendeiner“? Und seine kulturhistorische Bedeutung läßt sich wohl nicht kürzer und schlagender formulieren als in dem Schlußsatz des Vorworts zum „Fall Wagner“: „Wagner resümiert die