

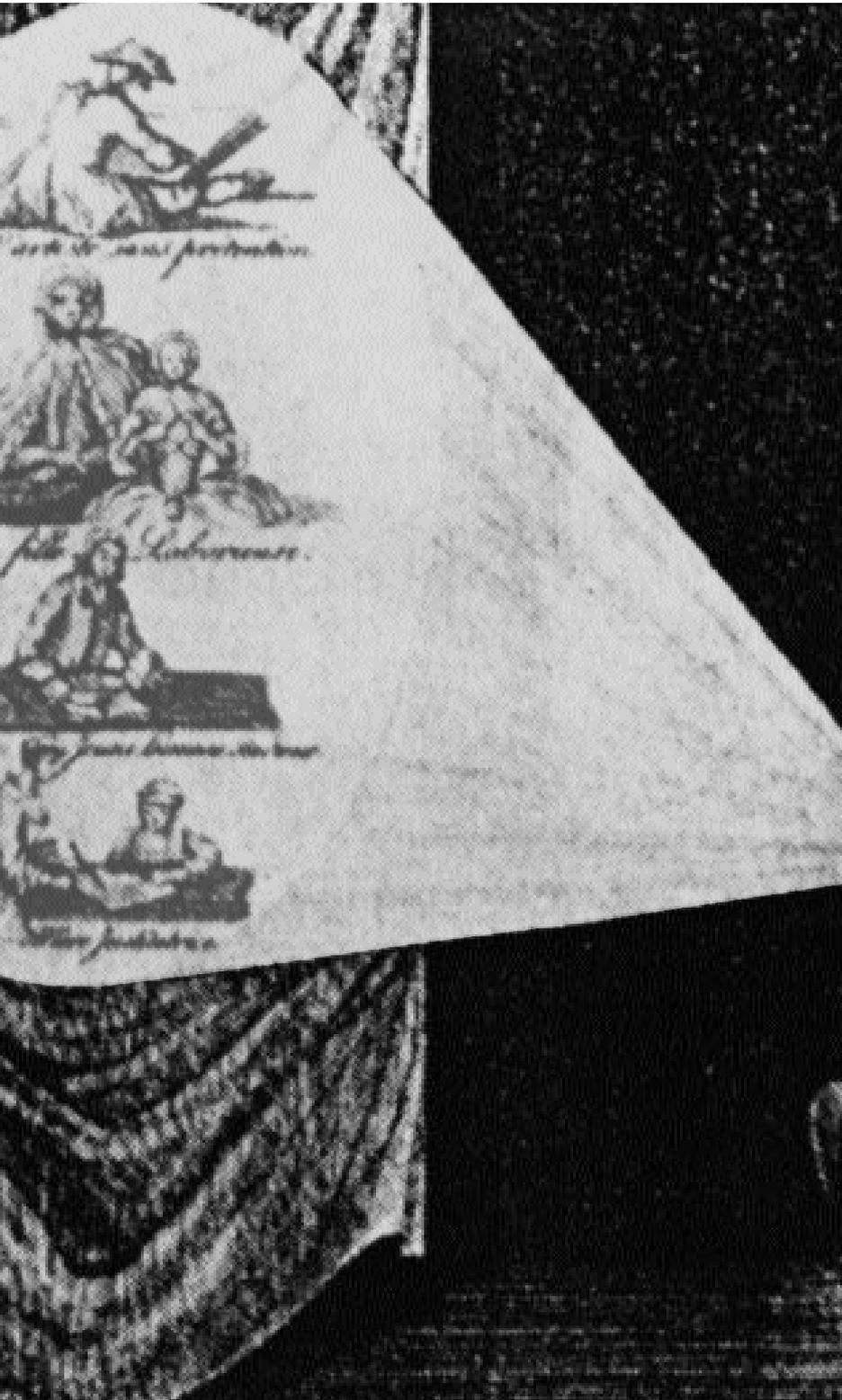
Fragmente zu einer Ideen- und Sozialgesch *Teil 1* und *zu einer*

Ernst Zeitter

Dramaturgische Vision und technische Realisierung

„Wenn die Natur keinen näheren Weg an die menschliche Seele wüßte als durchs Ohr vermittelt der Sprache, und keinen näheren Weg der Leidenschaft als durchs Ohr vermittelt der Schälle, der Töne, der Akzente-Muse (der Tonkunst), welche Eingebungen sind dann in deiner Hand, um die Physiologie der menschlichen Seele zu enträtseln...“ Gibt es eine treffendere Begründung der Hörspiel-dramaturgie, als Herder sie hier gibt? Goethe wollte dramatische Texte hinter ausgespannten Tüchern sprechen lassen. Haben Herder und Goethe also das Hörspiel erfunden? Die spontane Antwort: Gewiß nicht. Zu ihrer Zeit gab es keine Mikrofone; Lautsprecher, Tonbänder und Aufnahme- oder Montage-maschinen waren noch nicht erfunden, schalldichte Regiekabinen nicht gebaut. Und dennoch: Herder und Goethe haben zum ersten Mal von der optisch/akustischen Gesamterscheinung des Schauspielers seine auditive Botschaft abgetrennt und so in der Möglichkeit einen Raum der Imagination, eine „innere Bühne“ eröffnet. Das Weimarer Hoftheater unter der Leitung Goethes wurde eine Experimentier-stätte der theatralischen Sprechkultur. Als das technische Equipment des Hörspiels entwickelt war, fand man eine, freilich gewandelte, künstlerische Tradition vor.

In diesem Sinne soll hier versucht werden, so etwas wie eine Ideen- und Sozialgeschichte, ebenso aber auch eine Geschichte der vorbereitenden Praxis des Filmes und des Kinos (in zweiter Linie auch des Fernsehens) in Deutschland in Fragmenten zu skizzieren. Eine riskante Gratwanderung zwischen Idee, Vision und einer noch ausstehenden Wirklichkeit.



ichte des Filmes und des Kinos

Geschichte

ihrer vorbereitenden Praxis

Ein Netzwerk von Expression, Produktion, Rezension und Repression und die Aufgabe des Historikers

Prozesse der Medienentwicklung und der Mediendifferenzierung, des Ausbaus der Verteilungswege, der Demokratisierung der Schreib- und Lese-, Foto- und Tontechniken erzeugten im achtzehnten, neunzehnten und im zwanzigsten Jahrhundert ein gesellschaftliches Netzwerk von gesteigertem medialen Ausdruck, wachsender technischer Raffinesse, gesicherteren Gewohnheiten des Medienkonsums, von einengender Rezension und immer wiederkehrender Repression. Dabei konnte und kann Macht Medien als Transporteure von Meinungen (in weiter Auslegung von medialen Aussagen jeder Art) nur wirkungsvoll einsetzen, wenn sich für diese Meinungen Märkte finden. Macht braucht Märkte für Meinungen, die Macht schaffen und Macht erhalten – Meinungen, mediale Aussagen jeder Art aber brauchen Märkte, um sich gegen Macht durchzusetzen, gegebenenfalls deren Strukturen zu verändern. Wer die gegenwärtigen Wechselverhältnisse von Macht, Medien, Meinungen, Märkten durchschauen will, tut gut daran, seinen Blick für nur scheinbar vergangene Verhältnisse dieser gesellschaftlichen Funktionen zu schärfen.

Diese Verhältnisse darzustellen, ist Aufgabe der Medienhistoriographie. Die großen Altmeister der Geschichtsschreibung haben dabei den Historikern hohe Zielmarken gesetzt. Aus der Interpretation der Quellen sollte nachgewiesen werden, „wie es eigentlich gewesen ist“, fordert Leopold von Ranke (1795–1886). Von Jakob Burckhardt (1818–1897) stammt der bedenkenswerte Satz: „Geschichte ist das, was ein Zeitalter an dem anderen interessiert“. Das schließt Auswahl ein, die auf subjektive Krite-

rien nicht ganz wird verzichten können. Anton Kaes hat die Aufgabe für die Gegenwart so formuliert: „Die Tätigkeit des Historikers wird weniger in der kausalen Ableitung als in der Vernetzung bestehen, in dem Erstellen einer Landkarte, die diese ‚unendlich verwobene Fläche‘ vermisst, die einzelnen Orte darauf in Relation setzt und Möglichkeiten verschiedener Reisen durch die Landschaft aufzeigt“.

Angesichts solcher Gütekriterien wird eine Folge von Einzelbeiträgen sich auf die wörtlich-nüchterne Bedeutung des wissenschaftlich-literarischen Begriffes „Essay“ zurückbesinnen und hoffen müssen, daß Versuche mit einigermaßen zureichenden Mitteln zu einigermaßen befriedigenden Ergebnissen führen werden. Theodor W. Adorno zum Risiko solcher „Versuche“: „Für [ihre] Affinität zur offenen geistigen Erfahrung [haben sie] mit dem Mangel an jener Sicherheit zu zahlen, welchen die Norm des etablierten Denkens wie den Tod fürchtet“ (s. Adorno: *Der Essay als Form*, S. 82).

Blickt man auf die durch die Funktionsschwerpunkte Medien/Macht/Meinung/Märkte „unendlich verwobene Fläche“ der deutschen Kulturlandschaft gegen Ende des 18. Jahrhunderts, dann lassen sich auf ihr in grober Zeichnung bemerkenswerte Bewegungen erkennen: Eine politisch-gesellschaftliche Emanzipationsbewegung (sehr grob gesagt „neuer Meinungen“) ergreift das Duodezstaatsystem des zerbröckelnden Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Die Bewegung richtet sich auch auf die Medien: vor allem auf ein neu zu konzipierendes Nationaltheater, in dem Literatur, Musik, Malerei (und Plastik) sich zu einem Gesamtkunstwerk vereinigen sollen. Dieses Theater, aber auch die sich in ihm neu verbindenden alten Kunstgattungen ebenso wie eine neue Kunstkritik können sich nur auf der Grund-





Die Zauberflöte in zeitgenössischer Darstellung.



lage neuer Märkte entfalten. Parallel zu diesen Bewegungen entwickeln sich, weitgehend unbeachtet, Vorläufer eines „vorfotografischen Lichtspiels“. Im Kino verbinden sie sich später mit Traditionen des Theaters und einer auf das Theater hin entworfenen Musik zu einem neuen Medium: dem Film.

Macht, Kapital, Medien und Märkte

Im Oktober des Jahres 1777 ist der Konzertmeister des Salzburger Erzbischofs Graf Colredo, Wolfgang Amadeus Mozart, auf der Reise von München nach Mannheim. Am Hof zu München hatte er sich vergeblich um eine Anstellung bemüht, um dem „Salzburger Bettelhof“, der „Sklaverey“ beim Erzbischof zu enttinnen. Mozart bekommt in München den kühlen Bescheid: „Er soll gehen und sich berühmt machen ... Jetzt ist es noch zu früh“.

Für das Wunderkind auf dem Piano, für den frühreif-kindlichen Komponisten, dessen Genie man nicht erkannte, hatte es Märkte an den Höfen Deutschlands, Österreichs und Italiens gegeben. Einem jungen Mann, der nicht bereit war, sich in eine herkömmliche Musikerlaufbahn zu schicken, begegnete kühle Reserve.

Aber Mozarts Optimismus ist noch ungebrochen, sehr zum Leidwesen des Vaters Leopold, der die Bewerbungsreise aus Krediten finanziert: „Ich bin hier sehr beliebt. Und wie werde ich mich erst beliebt machen, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik emporhülfe?“ Mit anderen Worten: Ein neues Medium könnte einen neuen Markt schaffen. „Wenn ich jährlich nur 200 Gulden hätte“, schreibt Mozart an den Vater, aber der antwortet nüchtern: „Daß du allein in München leben könntest, hat seine Richtigkeit ... Man muß sich nicht so klein machen und nicht so hinwerfen. Dazu ist gewiß noch keine Not. Die schönen Worte, Lobsprüche und Bravissimo zahlen weder Postmeister noch Wirte.“ Und wenige Wochen später, da der Sohn immer noch nicht bereit ist, Vernunft anzunehmen: „Man muß andere wichtigere Gedanken im Kopf haben, ... sonst sitzt man auf einmal ohne Geld im Dreck. Wo kein Geld ist, ist auch kein Freund ... Begehre ... einen Geldkredit! Da hört aller Spaß auf einmal auf, und im selben Augenblick wird das lächerlichste Gesicht ganz ernsthaft.“

Mozart ist 21 Jahre alt, als er nach Mannheim reist. Der herzoglich-braunschweigische Hofbibliothekar Gotthold Ephraim Lessing, der sich

im selben Jahr 1777 auf den Weg nach Mannheim macht, ist dagegen ein Mann von 48 Jahren, allerdings, ebenso wie Mozart, ohne Vermögen. „Wenn ich nur erst wieder auf dem Trockenen, das ist, aus meinen Schulden sein werde“, schreibt Lessing an den Vater. Die Schulden stammen aus einer gescheiterten Karriere als Theaterdramaturg und Buchverleger in Hamburg.

Während dreier Jahre hatte Lessing eine theaterkritische Schriftenreihe auf eigenes Risiko publiziert: Die *Hamburgische Dramaturgie*. Als das Projekt am Markt, genauer gesagt am frühkapitalistischen Buchhandel, gescheitert war (Lessing: „Meine Verachtung und mein Haß gegen Leute, in deren Vergleich alle Buschklepper und Wegelaurer wahrlich nicht die schlimmsten Menschen sind“), legte der Autor auf den letzten Seiten der *Dramaturgie* Rechenschaft ab. Sie beginnt scheinbar ganz leicht, von einer schwerelosen Trauer durchweht, die tiefer erschreckt als Bitterkeit und Wut: „Als vor Jahr und Tag, einige Leute hier den Einfall bekamen, den Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr tun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Prinzipals geschehen könne: so weiß ich nicht, wie man dabei auf mich fiel, und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte?“ Hatte man den Richtigen ausgewählt? Hat der Mann Selbstzweifel? „Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters konkurrieren wolle? Darauf war leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die, ob ich es könne? Und wie ich es am besten könne?“ Lessing fühlt sich als Kritiker: „Ich bin ... immer beschämt und verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt“.

Über das Publikum seiner *Dramaturgie* macht sich Lessing keine Illusionen: „Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich in diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und schnurrig ... Anstatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig skandalöser Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen, anstatt aller dieser artigen Säckelchen bekommen sie lange, ernsthafte trockene Kritiken über alte bekannte Stücke, schwerfällige Untersuchungen über das, was eine Tragödie sein sollte, mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles. Und das

sollen sie lesen? Wie gesagt, ich bedaure sie, sie sind gewaltig angeführt!“ Das ist ein zeitloses Porträt. Goethe wird es fortsetzen.

Lessings Abrechnung, herb und schnörkellos: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr, sie ist verloren; sie muß ganz neu wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätz darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug: aber spezielle, von jedermann erkannte mit Deutlichkeit und Präzision angefaßte Regeln, nach welchen der Tadel und das Lob des Akteurs in einem besonderen Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei“. Lessing denkt nach über eine Musik, „die dem Ausdruck der Personen des Trauerspiels angemessen sein soll“, die „Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung bringt“; Lessing denkt sogar über Instrumentierungen nach.

Und das Publikum? „Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet: so frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum getan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts.“

Das Hamburger Theater, von privatem Kapital getragen, steht vor dem Bankrott. Die bankrotte Praxis einer Versuchsbühne aber kann den Anspruch einer Theorie nicht tragen, die in deutlichem Widerspruch zur herrschenden französischen Theaterkultur, mit dem Blick auf das Regelwerk der griechischen Antike und auf die Dramen Shakespeares, ein deutsches Nationaltheater begründen möchte.

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!... Der süße Traum ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon verschwunden und soviel ich diesen Ort habe kennen lernen [können], dürfte er wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird. Aber auch das kann mir sehr gleichgültig sein!“

In Mannheim bereits – wir würden heute sagen „nebenberuflich tätig“ – ist im Jahre 1777 Christoph Martin Wieland. Auch der allgemein geachtete Schriftsteller, Herausgeber der angesehenen Zeitschrift *Mercur*, könnte von seinen Einkünften als Autor nicht leben: Die Herzogin von Sachsen-Weimar Anna Amalia hatte ihn zum Erzieher ihrer beiden Söhne berufen.

Die Zauberinsel

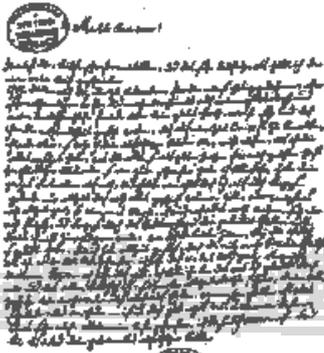
Was suchten Mozart, Lessing, Wieland in Mannheim? Dort herrschte Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, katholisch erzogen, aber in Glaubenssachen leidlich tolerant, ein Förderer der schönen Künste.

Karl Theodor hatte im Jahre 1770 seine kostspielige französische Schauspielkompanie plötzlich entlassen – an seinem Hofe sah man fortan deutsche Künstler in deutschen Stücken – die kurpfälzische „Deutsche Gesellschaft zur Pflege der nationalen Sprache und Literatur“ wurde gegründet. Im Jahre 1777 war der Bau eines Deutschen Nationaltheaters vollendet, an dem 400 Bauleute über Jahre gewerkelt hatten.

In diesen Jahren war in aller Stille auch Wilhelm Heinse zu einer Inspektion nach Mannheim gereist; auch er ohne Vermögen, Redakteur einer kleinen Zeitschrift „für das Frauenzimmer“. Heinse, armer thüringischer Leute Kind, hatte sich nach einem abgebrochenen Studium als Hauslehrer durchgeschlagen und galt als Mann von Geschmack und literarischer Finesse. Der Rechtsanwalt Goethe aus Frankfurt, eben noch in Mode als Schöpfer des groben götzischen Tons, schätzte an Heinse allerdings eine andere Qualität; der schrieb „mit der blühenden Schwärmerei der geilen Grazien“. Heinse über die mit dem Mannheim Karl Theodors eng verbundene Schwetzingen Sommerresidenz: „Wenn der Kurfürst in Schwetzingen weilte und ihm sein vortreffliches Orchester dahin gefolgt war, wo alles Ton ist, wo Nixen, Gnomen und Salamander, Wasser-, Luft-, Erd- und Feuermelodien durcheinanderjagen und dadurch die wundervolle Symphonie bilden, so glaubte man, auf eine Zauberinsel versetzt zu sein. Alles klang und sang.“

Ein Gesamtkunstwerk, beseligender Augenblick, der nicht wiederkehrt. Heinse muß ihn als Erzähler festhalten, weil sich kein anderes Medium anbietet, mit dessen Hilfe man der „Zauberinsel“ Dauer verleihen könnte. Da spricht der „Sturm und Drang“ sich aus, eine neue Bewegung zu denken und zu fühlen, nach einem Theaterstück benannt, das ursprünglich „Wirrwarr“ heißen sollte. Man platzt aus allen Nähten: „Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen... Oh Unbestimmtheit, wie weit, wie schief führst du den Menschen!“





Mit der hergebrachten, vor allem der erotischen Ordnung ist man auf besonders schiefem Fuße: „Ha Mylord, heuraten?“ – „Behüte, ganz geistig, ganz phantastisch, das ist der Reiz davon!“

Könnte ein Teutsches Nationaltheater, eine Teutsche Nationaloper – in Mannheim – Medium dieses neuen Lebensgefühls werden, Medium einer neuen Verbindung von Sprache und Musik?

Wieland hat bereits ein deutsches Libretto mit dem die Romantik vorwegnehmenden Titel *Rosemunde* in Arbeit. Mozart ist fasziniert. Ein Jahr später, sein Projekt hat noch einmal eine Chance bekommen, schildert er in einem Brief die neue Bühnenmusik: „Diese Art Drama zu schreiben, habe ich mir immer gewünscht ... Sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern deklamiert wird ... bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung tut.“

Sprache und Musik vermischen sich hier, bis in die letzte Nuance fein aufeinander abgestimmt. Das ist auf der herkömmlichen Sprechbühne mit ihren großen Entfernungen zwischen Schauspieler/Sänger und Zuschauern auch heute noch schwer möglich, allenfalls mit der Hilfe empfindlicher Mikrofone und präziser Lautsprecher. Wieder kommt man ins Grübeln: Welches Medium könnte wohl diese Forderung ideal erfüllen?

Auch Wieland hat Mozart getroffen: „Er kommt mir beim Reden ein wenig gezwungen vor; eine ziemlich kindische Stimme, ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man geniert sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still, man gibt auf jedes Wort acht, das er spricht. – Nur schade, daß die Leute oft solange in der Erwartung sein müssen, denn er hat einen Defekt in der Zunge, vermöge er ganz sachte redet und nicht sechs Worte sagen kann, ohne einzuhalten. Sonst ein vortrefflicher Kopf.“ So feiern sich Literaturästhetik und Theaterkritik – notgedrungen in kleinem Kreise: Das Fernsehen und sein *Literarisches Quartett* sind noch nicht erfunden. Wieland jedenfalls hat eine feine Nase – er erkennt in Mozart das Genie, wie er es Jahre zuvor in dem jungen Rechtsanwalt Goethe erkannte, der ihn in einer wüsten Satire „Götter, Helden, Wieland“ angefetzt hatte. Im *Merkur* schreibt der noch nicht fünfzig-

jährige Wieland mit väterlicher Attitüde, was für Goethe wie für Mozart gelten kann: „Junge, mutige Genies sind wie junge, mutige Füllen, das ... will sich weder fangen noch reiten lassen. Desto besser!“

Und doch ist diese Charakteristik zu ideal, aus dem Blickwinkel eines früh Gealterten und Enttäuschten geschrieben; Mozart, der sich aus der harten Herrschaft des Salzburger Erzbischofs befreien will, kann das nur wagen, indem er sich anderswo abhängig macht, Goethe ist vor einem Jahr in die Abhängigkeit eines Doudezhofes geraten und hat für seine neue Lage nur ein Sturm- und Drangwort: „Scheißig“.

Mozart redet bei einer der raren Audienzen in Mannheim auf den Kurfürsten ein: „Ich empfehle mich Eurer Durchlaucht zur höchsten Gnad. Mein größter Wunsch wäre, hier eine Opera zu schreiben. Ich bitte, auf mich nicht ganz zu vergessen. Ich kann, Gott Lob und Dank, auch teutsch.“

Aber Karl Theodor kann sich, wie es seine Art ist, wieder einmal „nicht resolvieren“. Das hatte schon Heinse so gesehen: „zuweilen stemmt sich der politische Eisgang der Geschäfte turmhoch. Dann hängen dem guten, sich nie entscheiden könnenden durchlauchtigsten Karl Theodor am Ufer über den Greuel der Verwüstung die Hosen herunter. Hie und da kommt manchmal ein politischer oder artistischer Kesselflicker zum Vorschein und klopft dann eine deutsche Gesellschaft, ein Nationaltheater, ein Hurenhaus usw. zusammen“.

Eines hatten die „Artisten“, Genies und Talente, die sich auf der Mannheimer Zauberinsel umtaten, gemeinsam: Sie waren ohne Kapital, ließen sich nicht in die herkömmlichen Brotberufe pressen und suchten nach einem Multimedia-Kunstabetrieb, für den es, wie sich bald herausstellen sollte, noch keinen Markt gab. Ihr scharfer Blick durchschaut menschliche Schwächen und gesellschaftliche Verwerfungen. Mit diesem Blick sieht der protestantische Generalsuperintendent Johann Gottfried Herder auch seinen Förderer Goethe, der ihn zum Schrecken der Weimarer Geistlichkeit in das hohe Amt nach Weimar „mit Hetzpeitschen“ gebracht hatte. Herder über Goethe in einem Brief an seinen Freund Hamann: „Er ist jetzt wirklicher Geheimer Rat, Kammerpräsident, Präsident des Kriegskollegii, Aufseher des Bauwesens ..., dabei directeur des plaisirs, Hofpoet, Verfasser von schönen Festivitäten, Hofopern, Balletts, Redoutenaufzügen, Inskriptionen, Kunstwer-

Ratheit der Weife.

Ein
Dramatisches Gedicht,
in drei Acten.

Verfaßt von
Johann Wolfgang von Goethe

von
Christoph Martin Wieland

1776
Leipzig, bey C. Neuberger Buchh. 1776

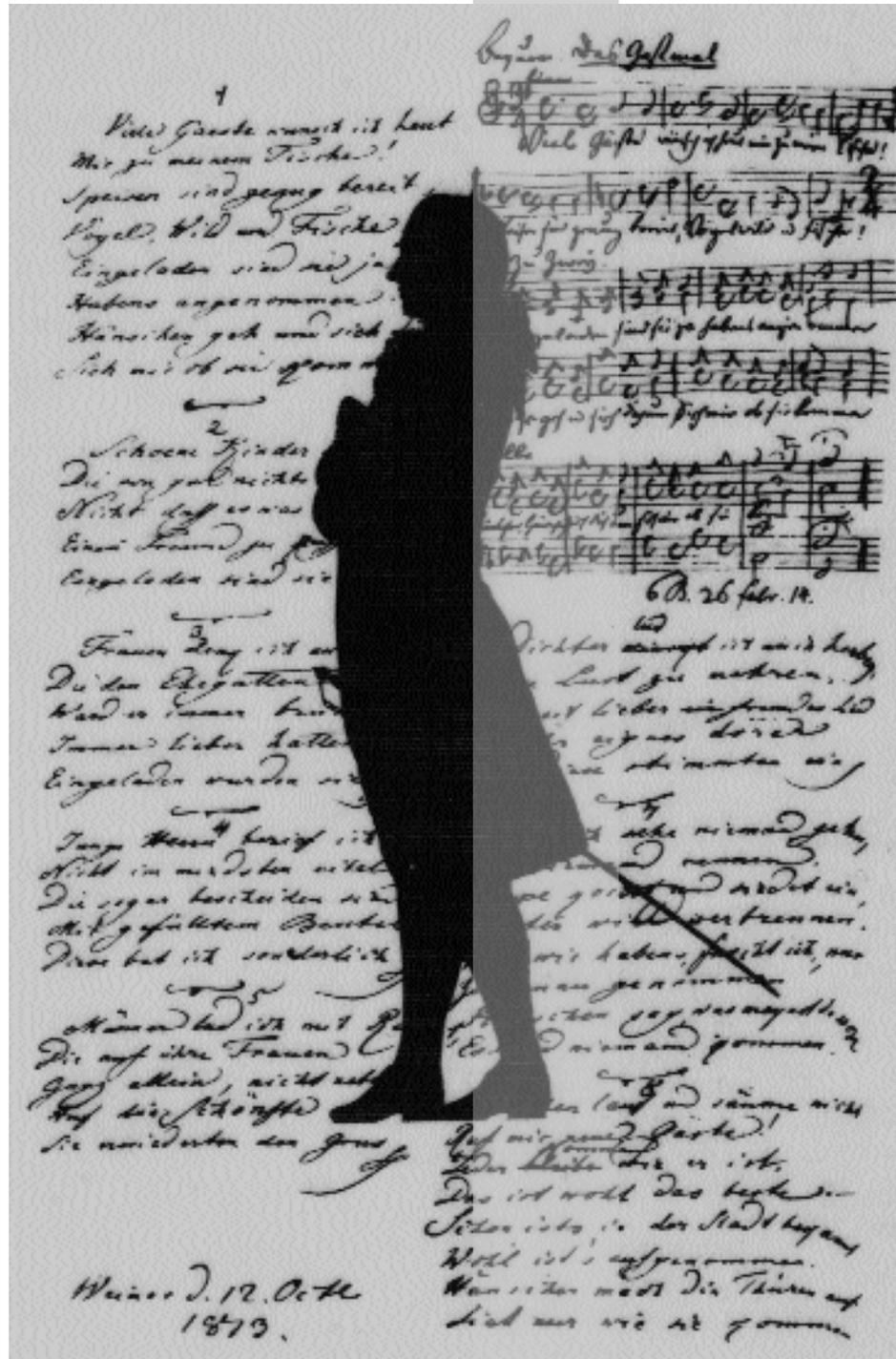
ken, Director der Zeichenschule ..., selbst überall der erste Acteur, Tänzer, kurz das factotum des Weimarischen und, so Gott will, bald der majordomus sämtlicher Ernestinischer Häuser, bei denen er zur Anbetung umherzieht.“

Dem Genie ist nichts vorzuschreiben?

Goethe hat Herders überaus schattiertes Porträt, das noch bedenklich nahe an Heineses artistischem Kesselflicker lag, Jahrzehnte später (ohne es zu kennen) korrigiert. Ein Begriff hatte sich mittlerweile konsolidiert, den der Sturm und Drang für die Vielseitigen, Unangepassten geprägt hatte: „Dem Genie ist nichts vorzuschreiben, es läuft glücklich wie ein Nachtwandler über die scharfen Gipfelrücken weg, von denen die wache Mittelmäßigkeit beim ersten Versuche herunterplumpt“. An anderer Stelle aber trifft ein schonungsloser Blick die Tragik dieser unetablierten Freiheit: „Das Genie bedürfte auch keine Regel, wäre sich selbst genug, es gäbe sich selbst die Regel; da es aber nach außen wirkt, so ist es vielfach bedingt durch Stoff und Zeit und an beiden muß es notwendig irre werden“.

Die Einsamkeit, die weite, atmosphärische Freiheit des künstlerischen Genies, das sich selbst die Regeln einer Produktion gibt, deren Anspruch niemals erlischt, Lessing hat sie in ein bewegendes Bild gefaßt: „Ich bin wahrlich nur eine Mühle, und kein Riese. Da stehe ich auf meinem Platze ganz außer dem Dorfe auf einem Sandhügel allein ... Wenn ich meinen Steinen etwas aufzuschütten habe, so mahle ich es ab, es mag sein mit welchem Winde es will ... Von der ganzen Atmosphäre verlange ich nicht einen Fingerbreit mehr, als gerade meine Flügel zu ihrem Umlauf brauchen. Nur diesen Umlauf lasse man ihnen frei ... [Keine] Hand muß sie hemmen wollen, die nicht stärker ist als der Wind, der mich umtreibt. Wen meine Flügel in die Luft schleudern, der hat es sich selbst zuzuschreiben, auch kann ich ihn nicht sanfter niedersetzen als er fällt.“

Wie Stoff und Zeit dem zu Fesseln werden, der frei nach außen wirken will, hat Lessing freilich wie Goethe bitter erfahren müssen. Nach der Hamburger Niederlage war er nun in fürstlichen Diensten. Der Bibliothekar des Herzogs von Braunschweig hatte sich in einen polemischen Disput mit dem Hamburgischen Hauptpastor Goeze verstrickt: Es ging um die Freiheit einer „vernünftigen Religion“, die von



Goethe-Silhouette von 1780 mit der Originalhandschrift des Gedichtes *Viele Gäste wünscht ich heut*.



Die Totenmaske von
Gotthold E. Lessing.

pfäffischer Zensur bedroht war: „Wie Herr Hauptpastor? Sie haben die Unverschämtheit, mir mittelbare und unmittelbare feindselige Angriffe auf die christliche Religion schuld zu geben? ... Sie haben mich förmlicher Gotteslästerung beschuldigt. Sagen Sie selbst: Wissen Sie infamierendere Beschuldigungen als diese? Wissen Sie Beschuldigungen, die unmittelbarer Haß und Verfolgung nach sich ziehen?“

Political Correctness beendet den Streit mit einem Federstrich. Der Herzog von Braunschweig ist vor den Denunzianten zurückgewichen, die schon ein Urteil des Reichsfiskals verlangen. Lessings Veröffentlichungen werden unter Vorzensur gestellt. Schon Jahre zuvor hatte Lessing in einem Brief bitter gesagt: „Wenn Sie so gütig sind und glauben, daß ich wohl etwas Besseres hätte schreiben können: so vergessen Sie nicht, daß ein Bibliothekar nichts Besseres schreiben soll.“

Das Ende eines Traumes

Mit der Hoffnung, als Leiter des Deutschen Nationaltheaters, zumindest als dessen Dramaturg einem großen Projekt noch einmal selbst die Regeln geben zu können, die Schauspielkunst noch einmal „ganz neu wieder zu erfinden“, war Lessing im Jahre 1777, wie Mozart, nach Mannheim gereist. Er verließ die Stadt nach wenigen Wochen bitter enttäuscht: Wieder hatte sich Kurfürst Karl Theodor nicht „resolvieren“ können. An den pfälzischen Minister Franz Karl Freiherr von Hompesch ging ein unmißverständlicher Brief: „Ich bin nicht ohne Vorwissen des Herzogs von Braunschweig, in dessen Diensten ich stehe, nach Mannheim gereist. Ich habe ihm sagen müssen, was für Versprechungen mir von dortaus gemacht worden ... Wenn er nun erfährt, daß aus diesen Versprechungen nichts geworden, was soll ich sagen? Ich dränge mich zu nichts; um mich Leuten, die ungeachtet sie mich zuerst gesucht, mir dennoch nicht zum besten begegnen wollen oder können, – mich solchen Leuten wieder an den Kopf zu werfen, würde mir ganz unmöglich sein.“

In seinem *Nathan* hat sich Lessing, wenige Jahre später, einsam und krank, sein Bekenntnis zu Gedankenfreiheit und Toleranz wider die Fundamentalisten jeglicher Spielart vom Herzen geschrieben. Einem Theater im gegenwärtigen Duodez-Deutschland mochte er das Stück nicht mehr anvertrauen, der Traum von der

deutschen Nationalbühne war endgültig ausgeträumt: „Noch kenne ich keinen Ort, wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könnte. Aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird! Größeres Heil, besseres Glück dem, wo es nicht mehr aufgeführt werden muß.“ In Utopia?

Wenige Monate nach Lessings Abreise aus Mannheim, im Dezember des Jahres 1777, scheitert auch Mozarts Bewerbung um eine dauernde Anstellung am Hofe Karl Theodors. Mozart muß seinem Vater berichten: „daß es dermalen nichts sei mit dem Kurfürsten ... der Graf Savioli wich mir ordentlich aus, ich ging aber auf ihn zu. Als er mich sah, schupfte er die Achseln. ‚Was‘, sage ich, ‚noch keine Antwort?‘ ‚Bitte um Vergebung‘, sagt er, ‚aber leider nichts‘. ‚Eh bien‘, sage ich, ‚das hätte der Kurfürst mir eher sagen können‘.“

Eine politische Umschichtung beendet dann wenige Wochen später die zweifelhafte Mannheimer Idylle. Am 30. Dezember 1777 war Kurfürst Maximilian als letzter bayerischer Wittelsbacher gestorben. Noch in der Silvesternacht rüstet Karl Theodor zur Abreise nach München, um die ihm zufallende Erbschaft anzutreten. Die Mehrzahl der Mannheimer Musiker und Schauspieler soll ihrem Souverän so bald wie möglich folgen. Mannheim ist nie wieder Residenzstadt geworden. Auf der Zauberinsel gehen die Lichter aus – die Musik verstummt.

Neuer Anfang

In Mannheim zurück aber blieb ein Herr von Adel, der sich mit der Degradierung der Stadt nicht abzufinden gedachte: Wolfgang Heribert Reichsfreiherr von Dalberg war ein Mann von Vermögen und daher unabhängig. Begütert in der Pfalz dachte er nicht daran, nach München zu gehen. Im Gegenteil empfahl er seinem Souverän dringend, Mannheim für den Verlust der Residenz zu entschädigen. So wurde „zum allgemeinen Vergnügen sowohl als zur sittlichen Bildung des Publikums“ (man denkt an die Zielbestimmung der meisten Rundfunkstaatsverträge) allergnädigst ein „Mannheimer Nationaltheater“ gegründet. Dalberg wurde zum Intendanten bestellt. Er verzichtete auf Gehalt, investierte aus eigenen Mitteln die beträchtliche Summe von 7.000 Gulden und mietete sogar seine eigene Loge im eigenen Theater.

Dalberg hatte dabei einen durchaus originellen Einfall: Ein Ausschuß wurde eingesetzt, in dem nicht nur Spielpläne beschlossen und Eigenproduktionen kritisiert werden sollten – man vergab auch Preisfragen zur Theatertheorie („Was ist Natur und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen Aufführungen?“). Die Schauspieler wurden in diese Arbeit einbezogen: Theorie sollte sich aus reflektierter Praxis entwickeln.

Dalberg, ein gebildeter Dilettant, noch jung (ebenso alt wie Goethe), führte das Theater mit dem Machtinstinkt des alten Adels, mit hohen Ansprüchen, aber im letzten unsicher in seinem Geschmack. Im dritten Jahr seiner Intendanz wurde ihm von dem rührigen Buchhändler Schwan das druckfrische Stück eines unbekanntem Autors vorgelegt: *Die Räuber*. Das pathetische Stück mit dem drohenden Untertitel: „Was Medikamente nicht heilen, heilt Eisen, was Eisen nicht heilt, heilt Feuer“ hatte der Regimentsmedicus Friedrich Schiller in seiner Studienzeit verfaßt, unter anderem im Krankensaal, in dem er die Nachtwache halten mußte. Dalberg akzeptierte, verlangte eine Bühnenbearbeitung und begann, als er die erhalten hatte, das Stück umzufunktionieren. Er verspürte wenig Lust, sein aus eigenen Mitteln subventioniertes Theater zur Schaubühne einer politischen Abrechnung zu machen. Dalberg bestand darauf, *Die Räuber* als Ritterspiel – Goethes *Götz* war noch in aller Munde – zurück ins 15. Jahrhundert zu verlegen. Der junge Autor, durch einen Privatdruck der *Räuber*, für die er zunächst keinen Verleger gefunden hatte, hoch verschuldet, mußte sich fügen. Dennoch hatte das Stück bei seiner Uraufführung in Mannheim eine sensationelle Resonanz: „Das Theater glich einem Irrenhaus, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum. Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung, wie im Chaos, aus dessen Nebel eine neue Schöpfung hervorbricht“. Utopia – die Zauberinsel? Zumindest die Beschreibung eines ekstatisierten Publikums, die uns auch heute durchaus geläufig ist.

Man muß dem Sturm- und Drang-Bericht des Augenzeugen nicht jedes Wort glauben: Die Denunzianten jedenfalls machten auch hier im Sinne der Political Correctness sofort mobil. Schillers Landesfürst, Herzog Karl Eugen, ein reizbarer Herr, der unliebsame Skribenten wie den Dichter Schubart ohne viel Skrupel auf dem

Hohenasperg wegspernte (im Jahre 1777!), erbost schon durch die Tatsache, daß sein Regimentsmedicus ohne Urlaub in Mannheim der Erstaufführung seines rebellischen Stückes beigewohnt hatte, bestellte den unerwünschten Poeten zum Rapport und ließ ihn seine äußerste Ungnade spüren: „Ich sage, bei Strafe der Kassation, Er schreibt keine Komödien mehr“. Ein letztes pro memoria Schillers, untertänigst und treuehormst um die gnädigste Erlaubnis bittend, ferner literarische Arbeiten bekanntmachen zu dürfen, nahm der Herzog gar nicht erst an. „Noch weniger muß eine Hand mich hemmen wollen, die nicht stärker ist als der Wind“, hatte Lessing geschrieben. Für Schiller war die Zurückweisung das Signal zur Flucht.

Ein Jahr vorher hatte ein Graf Arco den Konzertmeister Mozart, der vor seinem erzbischöflichen Herrn zu sehr auf seiner künstlerischen Freiheit bestanden hatte („Was, will er mir drohen? Oh er Fex!“), mit einem Fußtritt aus der Antichambre in eine ungewisse Zukunft befördert.

Dalberg weigerte sich zunächst, zugunsten seines Autors, der in Oggersheim elend untergekommen war, beim Herzog zu intervenieren. Schiller machte nun mit einer Charaktereigenschaft Dalbergs Bekanntschaft, die auch Mozart bei einem letzten Besuch in Mannheim 1778 zur Abreise zwang: „Der Mann ist ganz Feuer, aber leider nur Pulverfeuer, das plötzlich losgeht und eben so schnell wieder verpufft“.

Eine der unberechenbaren Explosionen von Enthusiasmus – Dalberg konnte zudem annehmen, Karl Eugens Zorn sei mittlerweile verrauch – beförderte Schiller im Herbst 1783 zum Theaterautor in Mannheim, mit der elenden Besoldung von 300 Gulden. Etablierte Schauspieler am Theater erhielten das Vier- bis Fünffache, in einzelnen Fällen noch mehr. Trotzdem sagte Schiller zu. Immer noch war er hoch verschuldet – vor allem aber hoffte er, seine Stücke, den *Fiesko* und *Kabale und Liebe* in Mannheim auf die Bühne zu bringen. *Fiesko* wurde in der von Dalberg vorgeschlagenen Fassung ein Mißerfolg. Schiller: „Den *Fiesko* verstand das Publikum nicht; republikanische Freiheit ist hierzulande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name. In den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut.“

Der prominente Schauspieler Iffland – durch Dalberg für Mannheim gewonnen – hatte Schiller den Rat gegeben, seinem nächsten Stück, einem „bürgerlichen Trauerspiel“, den



Friedrich Schiller



Titel *Kabale und Liebe* zu geben. Dalberg, unberechenbar wie immer, hatte keine Einwände gegen das Stück, obwohl es in aller Härte mit der Korruption des absolutistischen Kleinstaatensystems abrechnete. Von einem Fürsten wird gesprochen, der seine Landeskinder als Soldaten nach Amerika in einen englischen Kolonialkrieg verkauft, um seine Mätressen zu finanzieren. Das ist Lessings unmittelbarer Vorgesetzter, der Erbprinz von Braunschweig. Im April 1784, drei Monate nach dem *Fiesko*, geht *Kabale und Liebe* in Mannheim über die Bühne, fast am gleichen Tag, an dem die Aristokratie in Paris ein anderes Stück bejubelt, das ihr den Kampf ansagt: die *Hochzeit des Figaro* von Beaumarchais. Zwei Jahre später, im Mai 1786 wird Mozart seinen *Figaro* nach einem auf Beaumarchais gründendem Libretto in Wien aufführen.

Der Boden wankt. Die große Wende hat 1776 mit der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika und der „Erklärung der Menschenrechte“ begonnen. Frankreich finanziert den amerikanischen Aufstand und ruiniert damit seine Staatsfinanzen. Der Dritte Stand reichgewordener Industrieller und Kaufleute protestiert gegen die Steuerprivilegien von Geistlichkeit und Adel. Am 14. Juli 1789 stürmen verelendete Massen in Paris die Bastille.

Nicht nur in Mannheim und Paris finanziert der Adel die Medien seines Untergangs. Schillers republikanischen „Fiesko“ richtet Kaiser Joseph II. am Wiener Burgtheater höchstderoselbst für die Bühne ein.

Im friedlichen Mannheim aber wankt für den Theaterautor Schiller nach kaum zehn Monaten Vertragsdauer schon höchst unfriedlich der Boden einer kärglichen Existenz. Beim Kurfürsten in München hat eine Anzeige einen württembergischen Deserteur, einen gewissen Schiller angeschwärzt, den Autor von Stücken, die „zu bösen Beispielen sehr leicht Gelegenheit geben“. Das Gehalt dieses gefährlichen und überflüssigen Subjekts könne man besser pfälzischen Landeskindern, besonders den Mitgliedern des Orchesters zugute kommen lassen. Unschwer ist zu erkennen, woher der Wind weht: Die Schauspieler revoltieren gegen Schillers kräftezehrende Bühnensprache.

Die Denkfabrik

Schiller unternimmt einen letzten, verzweifelten Versuch. Er bittet Dalberg, ihn als „wechselseitigen Sekretär“ zwischen der „Deutschen Gesellschaft zur Pflege der nationalen Sprache und Literatur“ und einem noch zu begründenden Theaterausschuß zu berufen, der das Nationaltheater in Fragen des Repertoires beraten und die Qualität seiner Aufführungen begutachten soll. In einem zweiten Schritt plant Schiller, eine *Mannheimer Dramaturgie*, nach Art der Lessing'schen Publikation herauszugeben. Vernetzung von Theorie und Praxis nach Lessing'scher Manier – eine Denkfabrik. Die Kontinuität wäre hergestellt, eine Tradition der Theaterwissenschaft begründet.

Schiller entwickelt in einem Referat – es erscheint später unter dem Titel *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* im Druck – die Vision einer deutschen Nationalbühne: „Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gut stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. Nationalgeist eines Volkes nenne ich die Ähnlichkeit und Übereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Übereinstimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunterleuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstand und Herzen hat ... Mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.“

Hier ist Medienwirkung klassisch beschrieben. Ist das nun die praktische Widerlegung von Lessings Skeptizismus? Zum Unglück behält Lessing recht. In bitteren Worten hatte er auf den letzten Seiten seiner *Hamburgischen Dramaturgie* das Scheitern seiner Pläne ironisiert: „Ich möchte überhaupt nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es für ein großes Unglück hielte, daß Bemühungen vereitelt werden, an welchen ich Anteil genommen ... Doch wie, wenn Bemühungen von weiterm Belange durch die nämlichen Undienste scheitern könnten, durch welche meine gescheitert sind? Die Welt verliert nichts, daß ich, anstatt fünf oder sechs Bände Dramaturgie nur zwei an das Licht der Welt bringen kann. Aber sie könnte verlieren,

wenn einmal ein nützlicheres Werk eines beseren Schriftstellers ebenso ins Stocken geriete“. Eine Prophetie, die sich erfüllt. Dalberg, anfänglich interessiert, lehnt schließlich alle Projekte Schillers ab. Den Ausschlag gibt wohl, daß der hoch verschuldete Autor für seine Sekretärsstellung eine jährliche Gratifikation von 50 Dukaten beanspruchen zu können glaubte. Der Rest ist Niedertracht, am Ende steht arrogantes Schweigen.

Das Ende

Den Gipfel der infamen Intrige erreicht der Stückeschreiber Gotter. In einer Posse stellt er „Flickwort“, die plumpe Karikatur eines Bühnenschwadroners, Pläneschmieds und Schuldenmachers vor ein kundiges Mannheimer Publikum. Man weiß, wer da jammert: „Theaterunternehmer und Buchhändler sind durch mich Kapitalisten geworden und ich selbst habe nichts als Lorbeeren – und Schulden.“ (Der Satz könnte von Karl Marx stammen.)

Während Schiller für ein paar Tage in Schwetzingen abwesend ist, tritt Iffland als „Flickwort“ in der Maske Schillers auf. An Dalberg geht ein scheinheiliges Schreiben: „Wir hätten dieses Stück niemals geben sollen. Aus Achtung für Schiller nicht ... Wie soll er nun mit seinen Werken auftreten?“ Leider sei, so Iffland, auch das Theater mit seinem Autor diskreditiert. Nach der Political Correctness kommt nun die Quote ins Spiel: Das Publikum wolle Schillers Stücke nicht mehr sehen. Auch sei es seiner, Ifflands, Gesundheit abträglich, die anstrengenden Schiller'schen Bühnenrollen zu spielen.

Das ist das Ende für Schiller. Dalberg fühlt sich und sein Theater kompromittiert. Er hält es nicht einmal mehr für nötig, Schiller mitzuteilen, sein Vertrag werde nicht verlängert. Nach München, das wegen der Anzeige gegen Schiller angefragt hatte, geht der lakonische Bescheid, dieser Mensch werde für hiesiges Theater nicht mehr gebraucht, die „vorhin aufgeworfene Besoldung“ sei zurückgezogen. Wenn auf der Zaubersinsel noch ein paar Lampen wieder angezündet waren, jetzt sind sie endgültig erloschen. Schiller verläßt Mannheim. Mozart macht seine Musik in Wien. Ein deutsches Libretto hat er bis zur *Zauberflöte*, an der er, schon todkrank, arbeitete, nicht komponiert.

Der „Hinge-Faktor“

Der amerikanische Autor Erik Durschmied hat einen Effekt beschrieben, der das Zeug hätte, zur Denksportaufgabe von Havard-Historikern zu werden. Der Titel seines Buches: *Der Hinge-Faktor. Wie Zufall und menschliche Dummheit Weltgeschichte schreiben*. „Hinge“ ist das englische Wort für Scharnier oder Türangel. Gemeint ist ein Dreh- und Angelpunkt, eine Achsenzeit, an der sich entscheidet, wie der Lauf der Welt, bescheidener: die Geschichte einer Nation oder Gesellschaft weitergeht.

Die Jahre zwischen 1776 und 1795 sind eine solche Achsenzeit. Für unser Thema ist besonders das Jahr 1777 ein Angel- und Wendepunkt. Was wäre geschehen, wenn in diesem Jahr Lessing als Direktor, Mozart als Theaterkomponist und Wieland als freier Mitarbeiter in Mannheim gleichzeitig verpflichtet worden wären, wenn Schiller schließlich das Team vervollständigt hätte? Wäre eine deutsche Nationaloper entstanden (die Richard Wagner in andere Bahnen gedrängt hätte)? Hätte Mozart den *Don Carlos* komponiert, wenn Schiller bereit gewesen wäre, das Libretto zu schreiben? Hätte es statt des *Idomeneo* einen *Fiesko* geben können? „Ich habe ein gewisses Vertrauen zur Oper“, schreibt Schiller Jahrzehnte später an Goethe, „... die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch die freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönen Empfängnis“.

Aber vielleicht wären alle Projekte der deutschen Oper an der Unvereinbarkeit der ästhetischen Kriterien, an der Spannung sehr unterschiedlicher Charaktere gescheitert? Wir wissen es nicht. Aber wir sollten solche Fragen in unserer Phantasie durchexerzieren dürfen.

Eine reale Utopie auf unendlich verwobener Fläche

Am Ende dieses ersten Beitrags nun eine Frage, die der Historiker heute nicht mehr gerne hört: Was können wir aus all' dem lernen? Wissen wir denn nun, „wie es gewesen ist“? In der Fülle aller denkbaren Einzelheiten mit Sicherheit nicht. Aber wir kennen jetzt ein wenig die verrotteten Wege, auf denen der Karren der künstlerischen und politischen Emanzipation voranzerrt werden mußte. Wir wissen nun einiges über die exemplarischen Figuren einer Künstlergeneration, die sich vor diesen Karren spann-

Zitat- und Literaturnachweise:

- Abert, H.:**
W. A. Mozart. Erweiterte Ausgabe von Jahns, G. Leipzig 1973.
- Adorno Th. W.:**
Der Essay als Form. In: Rohmer, L.: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Neuwied und Berlin 1968, Bd. I., S. 82.
- Burckhardt, J.:**
Weltgeschichtliche Betrachtungen. Stuttgart 1978.
- Burschell, F.:**
Schiller. Reinbek 1968.
- Dilzy, W.:**
Gotthold Ephraim Lessing. In: *Erlebnis und Dichtung*. 13. Auflage. Stuttgart 1957.
- Durschmied, E.:**
Der Hinge-Faktor. Wie Zufall und menschliche Dummheit Weltgeschichte schreiben. Wien 1988.
- Friedenthal, R.:**
Goethe. Sein Leben und seine Zeit. München 1963.
- Goethe, J. W.:**
Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Beutler, E. (Hg.). Zürich 1948–1964.
- Heinse, J. J. W.:**
Düsseldorfer Gemäldebrieve. Frankfurt am Main 1996.
- Herder, J. G.:**
Werke. Irmscher, H. D. (Hg.). Frankfurt am Main 1998.
- Herder, J. G.:**
Briefe. Goethe- und Schiller-Archiv. (Hg.) unter Leitung von Hahn, K. H.. Weimar.
- Kraes, A.:**
Recherche Film. Quellen und Methoden der Filmforschung. Bock, H./Jakobsen, W. (Hg.). München 1997.
- Lessing, G. E.:**
Werke. Vollständige Ausgabe in Fünfundzwanzig Teilen. Petersen, J./Olshausen, W. v. (Hg.). Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart 1925–1929.
- Mann, G.:**
Lessing. Sein und Leistung. Hamburg 1949.

ten im strikten Gegensatz zur Skepsis einer beharrlichen Vätergeneration. Für sie soll der Vater Schillers hier noch einmal sprechen: „Liebster bester Sohn, hier in Deutschland ist ein Theaterdichter immer noch ein kleines Licht ... Wenn Er mehr in der Mittelstraße hätte bleiben und nicht Epoche hätte machen wollen.“

Diese neue Generation aber strebt in neue, noch kaum etablierte Berufe. Lessing ist Journalist, Kritiker, Theaterautor und Buchverleger; Mozart ist Klaviervirtuose und Komponist in einer bisher nicht bekannten Breite der Anwendungsgebiete. Goethe ist Dichter, Kultusminister (wobei er sich um die Schulen nie gekümmert hat), Intendant, Theaterautor, Dramaturg und bei Bedarf auch Laienschauspieler.

Auf der für Schiller angemahnten „Mittelstraße“ bleiben auch die epochemachenden Ansprüche nicht, die diese Generation an ein neu zu begründendes Medium, an ein Deutsches Nationaltheater stellt. Es soll den Geist der Aufklärung verbinden mit der antirationalistischen Sprachgewalt des Sturm und Drang, beides aber mit einer neukonzipierten Musik, einer neuen musikalischen Identität. Heine hatte eine Zaubersinsel gesucht, Lessing, durchaus im Bewußtsein eines verlorenen Traums, hatte von der Erfindung neuer medialer Regeln gesprochen. Schiller hatte von der Übereinstimmung geschwärmt, vom Geist einer deutschen Nation, den die neu geschaffene Schaubühne erwecken sollte. Alle Ansprüche, alle Anstrengungen sind zunächst gescheitert. Dieses werdende Medium wurde schon in seinen Anfängen überanstrengt. Die politische und kulturelle Landschaft, die „unendlich verwobene Fläche“ des ausgehenden 18. Jahrhunderts wird deutlich, in der alle paar Tagesmärsche der Schlagbaum eines neuen Doudezfürstentums mit eigener und eigenwilliger Kulturhoheit sich heben muß. In dem Netzwerk der kulturellen Landschaft zeigen sich dennoch Schwerpunkte: Hamburg, für kurze Zeit Mannheim, München, Wien in einem Geflecht schwer zu entwirrender gesellschaftlicher Funktionen. Da ist zum einen die Aristokratie, die am Vorabend der Französischen Revolutionen ihren politischen und kulturellen Einfluß schon zu verlieren beginnt, und, sehr oft im Sinne integrierter Aufgeklärtheit, diesen Verfall auch noch beschleunigt. Zum anderen finden wir einen sehr rasch sich entwickelnden Frühkapitalismus der Verleger, Theaterbetreiber und Konzertmanager. Er praktiziert zu einem nicht unerheblichen Teil die Wolfsmanier, die

wenig später – auch er ist mit einer Zeitung pleite gegangen – Karl Marx analysieren und gnadenlos verurteilen wird. Marx spricht von „Exploitation“, von Ausbeutung, und in der Tat sind Lessing, Mozart, Schiller zunächst Besitzlose, die ihre Arbeit einem Markt anbieten, der diese Arbeit weder würdigen noch angemessen abgelden will (vielleicht bei seinem gegenwärtigen Entwicklungsstand auch gar nicht kann). Jedoch: Diese Interpretation greift zu kurz. Lessing, Mozart und Schiller sind als Ausgebeutete gleichzeitig die radikalsten Ausbeuter des eigenen Genies, der eigenen Lebenskraft. Keiner von ihnen erreicht ein hohes Alter. Aber indem sie, auf dem Weg der Verwirklichung einer „realen Utopie“ – um mit Ernst Bloch zu sprechen – bei der Realisation eines erst in Umrissen sichtbaren neuen Mediums dem Markt ihre Werke, schließlich auch ihre Berufsbilder doch aufzwingen, helfen sie die Freiräume, die künstlerischen und gesellschaftlichen Gestaltungsmöglichkeiten schaffen, die dieses Medium braucht. Viel früher als in der politischen Entwicklung entsteht ein gesamtdeutsches Publikum, das allmählich sensibel gemacht wird für die Verbindungen einer neuen Sprache mit einer neuen Musik. Sprechsprache und Musik aber in der Fülle ihrer Mischungen sind die Basis für den „Sound“ eines neuen Mediums, das noch im Abstand von Generationen in der Zukunft liegt. Um das Bild, um die entscheidende Wirkungskomponente des Mediums Film, wird sich der alte Goethe sorgen. Der junge Karl Marx hat Ideen, Visionen und eine noch ausstehende Wirklichkeit in den *Deutsch-Französischen Jahrbüchern* von 1843 in einem prophetischen Satz umschrieben, in einem Satz, der bisher fast durchweg nur globalpolitisch verstanden worden ist: „Die Welt (besitzt) längst den Traum von einer Sache, von der sie nur das Bewußtsein besitzen muß, um sie wirklich zu besitzen ... und das Bewußtsein ist eine Sache, die sie sich aneignen muß, auch wenn sie nicht will.“

Prof. em. Ernst Zeitter war Schulfunkredakteur beim Südwestfunk und Professor für Medienpädagogik an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg.

Der Text entstand unter Mitarbeit von Burkhard Freitag.

Teil 2 dieses Essays erscheint in **tv diskurs 7**.

Marx, K./Engels, F.:

Brief an A. Ruge. September 1843. Deutsch-französische Jahrbücher 1843/44. In: Werke. Berlin 1956ff., Bd. I, S. 82.

Mozart, W. A.:

Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Internationale Stiftung Mozarteum (Hg.). Salzburg.

Paumgartner, B.:

Mozart. Freiburg, Zürich 1945.

Ranke, L. v.:

Die Zielsetzung geht auf eine Formulierung in der Vorrede des Frühwerks: Geschichten der romanischen und germanischen Völker von L. v. Ranke zurück und meint mehr als die Forderung nach bloßer Faktizität. Das „eigentliche“ ist für Ranke „wirklich geschehene Geschichte“ als „Erscheinung und Idee“. Vgl. auch später: L. v. Ranke: *Über die Epochen der neueren Geschichte*. Darmstadt 1954.

Schiller, F.:

Nationalausgabe. Petersen, J./Schneider, H. (Hg.) im Auftrag des Goethe- und Schillerarchivs und des Schiller-Nationalmuseums. Weimar 1943f.

Staiger, E.:

Goethe. Zürich 1952–1959.

Wiese, B. v.:

Friedrich Schiller. Stuttgart 1963.