

Fragmente zu einer Ideen- und Sozialgesch Teil 3 und zu einer

Ernst Zeitter

Laterna magica

In den Herbst des Jahres 1816, also in das Jahr, bevor Goethe die Leitung des Weimarer Hoftheaters genommen wurde, verlegt Thomas Manns Goethe-Roman *Lotte in Weimar* ein Gespräch. Der Vater, der 77jährige Minister, führt es mit seinem Sohn August. Thomas Mann hat die spärlichen Quellen sorgfältig studiert. So könnte man von dem Gespräch sagen: Si e non vero, e bene trovato, wenn es schon nicht wahr ist, so ist es doch gut erfunden; eine Qualität, die an soziologischen Methoden geschulte Historiker dem historischen Roman in der Regel nur ungern zubilligen, weil das gut, also sachgemäß Erfundene dann durchaus einen eigenen Grad der historischen Legitimität beanspruchen darf.

Es geht in dem Gespräch um eine Redoute bei Hofe. Herder schon hatte, nicht ohne kritischen Unterton, Goethe den »directeur de plaisirs«, den „Verfasser schöner Festivitäten“ zum Vergnügen des Hofes genannt.

Goethe (bei Thomas Mann): „Ich hätte einen artigen Mummenschanz im Kopf, wovon ich wohl der Ordner und auch der ansagende Herold sein möchte, denn mit sinnig kurzem Wort und auch mit einiger Musik von Mandolinen, Gitarren, Theorben müßte alles begleitet sein ... Alsdann sollte der Herold die griechische Mythologie hervorrufen, und den Anmut verkündenden Grazien folgten auf dem Fuß die besinnlichen Parzen ... Und kaum sind dann die Furien vorüber ... als einnehmende, wenn auch leidlich schlangenhafte und boshafte junge Frauenzimmer, so schleppte sich auch schon ein wahrer Berg und lebender Koloß mit Teppichen behängt und turmgekrönt heran, ein veritabler Elephant ...“ Der Sohn August: „Ja, aber Vater! Wo nehmen wir denn einen Elefanten her und wie könnte ein solcher im Schloß – ...“

Goethe

Johann Wolfgang von Goethe.



lichte des Filmes und des Kinos

Geschichte

ihrer vorbereitenden Praxis

Was ist geschehen? Die platte Realität hat sich der Phantasie, dem schöpferischen Bild, dem Traumbild, dem Phantasma verweigert. Die Finanzen einer kleinen Bühne geben das nicht her: Der Vergnügungsmarkt in Weimar wäre für eine solche Investition zu eng. Goethe hat das gewußt: „Der kalt und einseitig urteilenden Welt ist nicht zu verargen, wenn sie alles, was phantastisch hervortritt, für lächerlich und verwerflich achtet ...“

Ein Maskenzug könnte auch die Einleitung eines Bühnenstücks, vor allem einer Oper sein. Was für die Redoute gilt, läßt sich auf das Theater übertragen. Im Theater steckt eine, die kalt einseitige Rechnerei einfach aufhebende schöpferische Potenz: „Alles was uns begrenzt, [scheint] für dasselbe [Wesen] durchdringbar; es [scheint] mit den notwendigen Elementen unseres Daseins willkürlich zu schalten; es [zieht] die Zeit zusammen und [dehnt] den Raum aus. Nur im Unmöglichen [scheint] es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden [scheint], [nenne] ich dämonisch.“

Dieser Dämon, der nach einem Medium verlangt, das Raum und Zeit blitzschnell zu wechseln imstande ist, geht noch weiter in seinen Forderungen. Viele Künste müßten sich zu einem Gesamtkunstwerk vereinen, bis den Anforderungen dieser Phantasie Genüge getan ist: „Wenn Poesie mit allen ihren Grundgesetzen, wodurch die Einbildungskraft Regel und Richtung erhält, verehrens-wert ist; wenn Rhetorik mit allen historischen und dialektischen Erfordernissen höchst schätzenswert und unentbehrlich bleibt; dann aber auch persönlicher mündlicher Vortrag, der sich ohne eine gemäßigte Mimik nicht denken läßt; so sehen wir schon, wie das Theater sich dieser höchsten Er-

fordernisse der Menschheit ohne Umstände bemächtigt. Füge man nun noch die bildenden Künste hinzu, was Architektur, Plastik, Malerei zur völligen Ausbildung des Bühnenwesens beitragen, rechne man das hohe Ingrediens der Musik, so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen.“

In Weimar hat der Theaterleiter Goethe in „dreißig Jahren liebevoller Mühe“ diese Synthese nie zustande gebracht: Hier war der Weg vom Wünschenswerten zum beinahe Unmöglichen, zum Gesamtkunstwerk, aus Gründen platten Geldmangels immer frühzeitig zu Ende.

Thomas Mann läßt den Goethe seines Romans auf die ebenso platten Einwendungen seines nüchternen Sohnes reagieren: „Nun, basta, so will ich mein kleines Theater wieder einpacken, mitsamt den Spiritusflämmchen, und zu euch sprechen wie die Pharisäer zum Judas: ‚Da sehet ihr zu!‘ ... Das alles laß' ich auf sich beruhen und muß sehen, es anderswo unterzubringen, wo mich eure modischen Scrupel in Frieden lassen ...“

„Anderswo“? Das kleine Theater, das einem phantasielos nüchternen Publikum nun herbe entzogen wird, kann in C.W. Cerams *Eine Archäologie des Kinos* besichtigt werden (siehe Abbildung). Eine Lichtquelle projiziert Rollenpanoramen auf eine weiße Fläche und erzeugt so im Statisch-Zweidimensionalen die Illusion der perspektivischen Körperlichkeit ebenso wie den Anschein der Bewegung – etwa eines Maskenzuges oder einer in der Realisation besonders schwierigen Bühnenszene. Sprache und Musik können gleichzeitig produziert werden und ergänzen dann, wie der Klavierspieler in den frühen Stummfilmtheatern, den Eindruck eines freilich noch bescheidenen „Gesamtkunstwerks“.



Das Eidophusikon, von Philip Jacob de Loutherbourg erfunden, bot optische Spektakel für die vornehme Gesellschaft.



Die Phantasmagorie – ein Stich aus „Le Magasin Pittoresque“.

Wenigstens in Gedanken hat Goethe die Masse menschlicher Herrlichkeiten, die zum Gesamtwerk zusammentreten müssen, in der Illusionskraft eines projektiven Mediums vereint gesehen. Über Francis Bacon, den Philosophen, Staatsmann und Forscher des englischen 17. Jahrhunderts schreibt er in einem Brief aus dem Jahre 1809: „[Er hat] ebenso weit vom Aberglauben als vom Unglauben entfernt, alles in der Idee, nur nichts in der Wirklichkeit gehabt. Die ganze Magie der Natur ist ihm, im schönsten Sinne des Wortes aufgegangen. Er sah alles, was kommen mußte, die Sonnenmikroskope, die Uhren, die camera obscura, die Projektionen des Schattens“.

Das kleine Zaubertheater hat in der Projektion von Licht und Schatten, wenigstens in der technischen Möglichkeit, die ganze Magie der Natur zur Verfügung. Aus dem Phantasma, dem subjektiven Innenbild, wird, wo dieses Bild durch technische Herstellung und durch technischen Transport Zuschauer gewinnt, wo es öffentlich wird, die Phantasmagorie, ein Werk der Taschenspieler und der Artisten: konservierbar, transportabel, ein Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Das Phantasma, das Traumbild wie Trugbild bedeuten kann, erobert so die agora, den Marktplatz (Küntzel 1977, S. 907f.). Kann man Wesenselemente und Teilfunktionen des Filmes, später auch des Fernsehens in wenigen Sätzen treffender beschreiben?

Nun wird ein kritischer Historiker einwenden, es sei zumindest doch sehr gewagt, auf eine frühtechnische Marotte Goethes und auf ein Zitat aus Thomas Manns Goethe-Roman so etwas wie eine prospektive psychologische und soziologische Theorie des frühen, nur in der Idee manifesten Filmes aufzubauen. Merkwürdigerweise hat aber auch die germanistische Forschung Zusammenhänge zwischen Schlüsselstellen des Goethe'schen Werkes und der frühen nichtfotografischen Produktionstechnik entdeckt. Gerhard Küntzel spricht in seinem Kommentar zu *Wilhelm Meisters Wanderjahren* über den Begriff der Phantasmagorie, der sich um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in der gebildeten Gesellschaft zunächst für den Umgang „mit den technisch-optischen Mitteln der Laterna magica“ eingebürgert habe. Mit Recht weist Küntzel dann darauf hin, daß sich bei Goethe das projektionstechnisch fundierte Erlebnis der magischen Laterne gerade nicht auf die üblichen Horrorspektakel beschränkte,

an denen die Gesellschaft seiner Zeit Vergnügen fand. Das Medium provoziert für Goethe ebenso viel Geister(Geistes)schau wie dichterische Traumkraft. „Erscheinung“ und „wunderliches Schauspiel“ nennt Goethe diese Visionen (Küntzel 1977, S. 907f.).

Eine Schlüsselszene in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* führt wie in einem Zentrum Gedanken zur Phantasmagorie als dem Medium eines frühtechnischen Theaters zusammen mit einer Zeitgeistdiskussion der Goethe-Zeit, in der die alte, an Corneille und Racine geschulte Theaterdramaturgie gegen die geniale Bühnenwelt Shakespeares gestellt wird. Das hatte schon der Sturm und Drang begonnen; Lessing hatte die Kontroverse vertieft.

Wilhelm Meister, eine Figur, in der Goethes Theatererfahrungen unmittelbar deutlich werden, begegnet Jarno, einem schillernden Höfling, der nicht ohne Eitelkeit in Zeitgeistbahnen denkt und argumentiert. Jarno empfiehlt dem zögernden, noch den Perspektiven Corneilles und Racines verhafteten Wilhelm die Lektüre Shakespeares: Er tut dies mit Argumenten, die ebensogut für eine Begegnung mit der Phantasmagorie, mit der camera obscura gelten könnten. Bei Goethes gleichzeitigen Interessen für die Dramaturgie-Diskussion und die frühtechnisch nichtfotografische Projektion kann das kein Zufall sein: „Ich will Ihnen denn doch raten ... einen Versuch zu machen, es kann nichts schaden, wenn man auch das Seltsame mit eigenen Augen sieht. Ich will Ihnen ein paar Teile borgen, und Sie können Ihre Zeit noch besser anwenden, als wenn Sie gleich sich von allem losmachen und in der Einsamkeit Ihrer alten Wohnung in die Zauberlaterne dieser unbekanntten Welt sehen ... Nur eines halte ich mir aus, daß Sie sich an die Form nicht stoßen, das übrige kann ich Ihrem richtigen Gefühle überlassen.“

Der Schatten Mozarts

Im Jahre 1791, als Goethe die Direktion des Weimarer Hoftheaters übernahm, war Mozart in Wien im Alter von 36 Jahren gestorben. Ein armseliger Tod. Einem Barvermögen von nicht ganz 400 Gulden standen Schulden von ungefähr 3.000 Gulden gegenüber. Vom finanziellen Erfolg der *Zauberflöte* hatte Mozart nicht mehr profitieren können; beträchtliche Ehrengaben aus Ungarn und Holland wurden nicht mehr ausbezahlt: Der Umbruch des Musikmarktes kam für Mozart – wie der Umbruch des Literaturmarktes für Schiller – zu spät.

Goethe hat von diesem Sterben nichts gewußt und doch könnte, was der 83jährige Jahrzehnte später zu seinem Sekretär Eckermann sagte, über das anonyme Grab auf einem Wiener Vorstadtfriedhof gesprochen sein: „Wie kann man sagen, Mozart habe seinen *Don Juan* komponiert! Komposition – als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt. Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.“

Von Mozarts *Zauberflöte* war Goethe fasziniert. Das Genie erkannte, daß in Wien – nicht in Weimar – die deutsche Nationaloper geschaffen worden war. Goethe hat die *Zauberflöte* in Weimar während der fast drei Jahrzehnte seiner Theaterdirektion 82mal aufführen lassen! (Qualitätsbesessen, wie wir heute sind, stellen wir uns besser nicht vor, wie das damals geklungen haben mag.)

Weil Goethe als Theaterchef hier eine nationale Aufgabe sah, hat er versucht, das Werk des Librettisten Schikaneder fortzusetzen, so etwas wie „der Zauberflöte zweiten Teil“ zu schreiben.

Die geradezu filmischen Regieanweisungen dieses Zauberspektakels verlangten nach einer neuen Bühnenmaschinerie. Goethe hat sie im Vorspiel auf dem Theater gefordert:



Von Goethe bewundert:
Wolfgang Amadeus Mozart.

Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen
Probiert ein jeder, was er mag;
Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen!
Gebraucht das groß- und kleine Himmelslicht
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier- und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächtger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!

Schließlich führt der Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle über das Medium des „engen Bretterhauses“ hinaus, in die Sphäre des unablässig fordernden, kreativen Dämons.

Aber es fand sich kein kongenialer Komponist zum Librettoentwurf, und entmutigt gab Goethe die Arbeit schließlich auf. Die Oper freilich hat er, gerade in Verbindung mit den Projektionen der Phantasmagorie, nie aufgegeben.

Als Eckermann dem alten Goethe seine Hoffnung bekennt, die *Faust*-Tragödie lasse sich am Ende doch komponieren, antwortet der: „Es ist ganz unmöglich ... Die Musik müßte im Charakter des *Don Juan* sein. Mozart hätte den *Faust* komponieren müssen.“

Am Ende steht, was auch Lessing für seinen *Nathan* tat: Goethe weigert sich, seine *Faust*-Tragödie einer deutschen Bühne anzuvertrauen. Furchtbare Sätze einer generellen Abrechnung enthält ein Brief aus dem Jahre 1825: „Ich hatte einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen und als könne ich zu einem solchen Bau einige Grundsteine legen. Ich schrieb meine *Iphigenie* und meinen *Tasso* und dachte in kindischer Hoffnung, so würde es gehen. – Allein es regte

sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor.“

Seinen *Faust* schließt Goethe weg: „Der Tag ... ist wirklich so absurd und konfus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäude würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden. Verwirrende Lehre zu verwirrtem Wandel waltet über die Welt.“

Die Reaktion der Zeitgenossen hatte Goethe geahnt. Den *Faust*, vor allen Dingen den zweiten Teil der Tragödie, lehnen sie alle ab: Jakob Burckhardt, Franz Grillparzer, Eduard Mörike, Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer. Der Theaterpraktiker Hebbel kommt den Aufführungsproblemen im zweiten Teil der Tragödie noch am ehesten auf die Spur: Er sieht hier „nur eine mythologische Prozedur“.

In der Tat hat Goethe die Visionen der Phantasmagorie nie aufgegeben – er hat sie opernhaft, mit der Musik Mozarts, mehr geahnt als gewußt. Opernhaft, an Arientexte erinnernd, sind auch die Szenen aus dem Helena-Akt im zweiten Teil des *Faust*. Goethe hat sie fast ein Jahrzehnt nach seinem Rückzug aus dem realen Theater vollendet. Für den ersten Entwurf notiert er die Überschrift: „Klassisch-romantische Phantasmagorie“. In der „Stimmungsschwebe von geisterhafter Ferne und andrängender Nähe“ (Küntzel 1977, S. 908), in einem Medium, das die Leistung des Theaters überfordert, das die reale Zeit aufhebt, begegnen sich in einem Raum, den nur noch der Film realisieren könnte, die ortlose Existenz Helenas und die traumhafte Fausts:

HELENA

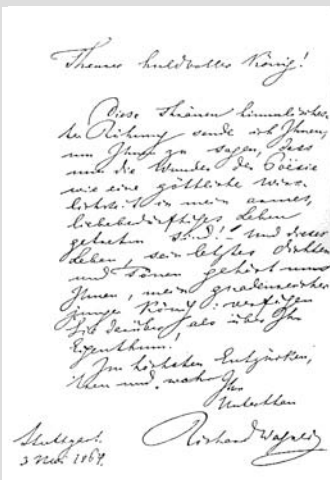
Ich fühle mich so fern und doch so nah,
Und sage nur zu gern: Da bin ich! Da!

FAUST

Ich atme kaum, mir zittert, stockt das Wort;
Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort.



Erscheinen des Erdgeistes,
Bleistiftzeichnung Goethes.



Brief Wagners an Ludwig II., 1864.



Richard Wagner, Paris 1942.

Don Juan

In dem kleinen Badeort Lauchstädt, südwestlich von Halle in der Nähe von Merseburg gelegen, tritt im Sommer des Jahres 1834 ein junger Musiker aus Leipzig seine Stelle als Musikdirektor am Theater des Ortes an. Vor einem Menschenalter hatte Goethe die hübsche Sommerfrische als Gastspielort für sein Weimarer Hoftheater entdeckt: Schillers *Braut von Messina* war in Lauchstädt aufgeführt worden. Nun, zwei Jahre nach Goethes Tod, sind Ort und Theater ziemlich heruntergekommen. Der junge Musiker, der zu Beginn seiner Tätigkeit Mozarts *Don Juan* in Lauchstädt dirigieren soll, trifft in der Wohnung des Impresario auf eine verlotterte Schauspielkompanie: Sie könnte eine Karikatur der Schauspielergemeinschaft in Goethes Theaterroman *Wilhelm Meister* abgeben. Das Orchester, die Merseburger Stadtmusikanten, ist zum Probetermin erst gar nicht erschienen.

Der junge Musiker beschließt, die Stelle nicht anzutreten. Nur übernachten will er am Ort. Vor seinem Nachtquartier trifft er auf eine außergewöhnlich hübsche Frau – die erste Liebhaberin der maroden Truppe. Der Musiker bleibt in Lauchstädt und führt den *Don Juan* schlecht und recht auf. Dann besucht er das nahegelegene Weimar. Dort sieht er das Goethe-Haus am Frauenplan „mit Neugier aber ohne Ergriffenheit“. Der junge Mann ist 21 Jahre alt und heißt Richard Wagner.

Eine Musikerkarriere

Ein Mann betritt – im wörtlichsten Sinn – die Bühne, an dessen Figur und Werk, an ihren Gegensätzen und Brechungen sich bis heute die Geister scheiden. Martin Gregor-Dellin hat in einer Biographie auf mehr als 900 Buchseiten Fakten und Deutungen zusammengetragen. Aber auch er kann sich dem diffusen Umriß der Gestalt nur in Andeutungen nähern: „Dialektische Selbstaufhebung“, „listenreicher Vereinfacher und Begriffsvertauscher“, „Vereiniger des Unvereinbaren“, „Jahrhundertmundstück“.

Dieser Essay wird in strenger thematischer Begrenzung nur wenige Linien der Figur holzschnittartig nachzeichnen können und gerät damit zwangsläufig in die Gefahr der Vereinfachung.

Zudem: Sieht man jetzt auf die im Rahmen der Essays schon veröffentlichten Fragmente zu einer Ideen- und Sozialgeschichte des Filmes zurück, beginnen sich Strukturen abzuzeichnen, die eine historische Bewertung schwierig machen. Es gibt Wiederholungen des Ähnlichen, etwa den immer wieder zu beobachtenden Konflikt zwischen einem mehr oder minder risikobereiten Kapitalgeber, der Mitspracherecht einfordert, und den Visionen und dem Anspruch der schöpferischen Produzenten auf Alleinverantwortung. In einem Roman würde man diese Wiederholungen Leit motive nennen, in der Musik von Themen und ihren Variationen sprechen: Diese Essays zeichnen die Strukturen nach und verzichten auf eine grundsätzliche Bewertung. (Feststellen, aber nicht erklären kann man zum Beispiel die Tatsache, daß Goethe, völlig abweichend von seinem Altersstil, für die letzte Bemerkung zu seinem *Faust* Stabreimformen wählt, die bereits an die Sprache Wagners erinnern: „Verwirrende Lehre zu verwirrtem Wandel waltet über die Welt“.)

Mit den Namen Mozarts und Goethes beginnt in Bad Lauchstädt und Weimar eine Musikerbiographie. Noch der 65jährige Wagner bekennt seiner Frau Cosima, „ein für allemal wünschte er sein Verhältnis zu Mozart wohl mit dem Anspruch bezeichnet zu wissen, er sei ‚der letzte Mozartianer‘“. Aber ein Jahrzehnt früher findet der „Vereiniger des Unvereinbaren“: Was die Techniken der Instrumentierung betrifft, sei „auch Mozart schon wieder zopfig“. In Dresden nennt man Wagner spöttisch den „Dr. Richard Faust“ („Den Leser widert’s, ihn bangt und graust, / Wenn Wagner tut, als wär er Faust“).

Eine „Faustouvertüre“ entsteht in Paris „unter Herzensangst und sehr vielen Zahnschmerzen“ – aber komponieren wird Wagner den *Faust* nie.

Marter, Pein und Ungenügenheit

Was die „Herzensangst“ bei der künstlerischen Produktion anlangt, so denkt man an Schillers Warnung, Überspannung sei die Gefahr für den sentimentalischen Künstler, wenn man in Wagners Briefen liest: „Der eigentliche Grund meines Leidens liegt in der außerordentlichen Stellung zur Welt und zu meiner Umgebung, die mir nun einmal keine Freude mehr machen können ... Wenn ich den leidenvollen Zustand, in dem ich jetzt normal bin, empfinde, kann ich nicht anders, als meine Nerven für ruiniert halten; wunderbarerweise tun mir aber diese Nerven – wenn es gilt, und mir schöne entsprechende Anregungen kommen – die wundervollsten Dienste; ich bin dann von einer Hellsichtigkeit, von einer Wohlempfindung des Erfahrens und Produzierens, wie ich es früher nie gekannt habe. Soll ich nun sagen, meine Nerven sind ruiniert? Ich kann’s nicht. Ich sehe nur, daß der meiner Natur – wie sie sich nun einmal entwickelt hat – normale Zustand die Exaltation ist, während die gemeine Ruhe ihr anormaler Zustand ist.“

Diese produktive Reizbarkeit treibt Wagner immer wieder in die Extreme. Auch am Anfang seiner Künstlerkarriere steht – merkwürdige Wiederholung – das Werk Wilhelm Heinses, des Sturm-und-Drang-Dichters, den Goethe erst gelobt und dann getadelt hatte. Die Jungdeutschen, vor allem der Journalist und spätere Theaterchef Heinrich Laube und unter seinem Einfluß auch Wagner, haben aber in Heinses Werk neben der erotischen vor allem die politische Anarchie als Möglichkeit entdeckt. Im Jahre 1849 steht Richard Wagner in Dresden auf den Barrikaden des Mai-Aufstands; das zwingt ihn in den folgenden Jahren ins Exil. Heinses ist in Cosimas Aufzeichnungen eine der letzten Erinnerungen des todkranken Wagner in jenem düsteren Winter in Venedig. Noch einmal taucht in letzten Gesichten Heinses Zauberinsel auf, aber diesmal nicht, wie in Mannheim, als Fest der Musik, sondern als anarchische Versöhnung von Freiheit und Gleichheit. Wagner schaut auf die Paläste Venedigs: „Das Eigentum! Der Grund alles Verderbens ... Das hat mir gefallen von Heinses in seinen ‚Seligen Inseln‘, daß er sagt: Sie hatten kein Eigentum, um den vielen Übelständen vorzubeugen, die damit verbunden sind.“

Besondere Kennzeichen: trägt wegen Kurzsichtigkeit regelmäßig eine Brille.

Steckbrief.

Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Capellmeister

Richard Wagner von hier ist wegen wesentlicher Theilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle zu verhaften und davon und schleunigst Nachricht zu ertheilen.

Dresden, den 16. Mai 1849.

Die Stadt-Polizei-Deputation.

von Oppell.

Wagner ist 37–38 Jahre alt, mittlerer Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille.

Steckbrief.

Polizeilicher Steckbrief gegen Richard Wagner.



„Nur ein vorübergehender Besuch“. Titelseite des Münchener Punsch, 1867.



Wagners Gönner König Ludwig II. – Karikatur als Lohengrin.

Aber derselbe Wagner, dessen politische Texte sich zum Teil lesen, als seien sie von Karl Marx, läßt sich im Jahre 1865 als 52jähriger, seiner korrumpierten Nerven wegen, die ein unabweisbares Luxusbedürfnis und eine extreme Schuldenlast erzeugen (der Bewunderer Thomas Mann: „ein Pumpgenie“), vom bayerischen König Ludwig II. für eine Summe von annähernd einer Million Mark nach gegenwärtigem Geldwert aus der königlichen Kabinettskasse sanieren (Ludwig zu Wagner: „O Heiliger, ich bete Dich an!“ Wagner zum König: „Mein angebeteter engelgleicher Freund!“ Wagner später zu Cosima: „Da herrscht kein guter Ton. Ich aber habe ihn nicht angestimmt.“ Die „Konvention“, rechtfertigt sich der Sanierte später, habe ihn gezwungen.)

Das schafft im königlichen Kabinett zu München böses Blut. Der Kabinettsminister Ludwig von der Pforten später an den König: „[Dieser Wagner] ist verachtet von allen Schichten des Volkes – verachtet wegen seiner Undankbarkeit und Verräterei an Gönnern und Freunden, wegen seiner übermütigen und liederlichen Schwelgerei und Verschwendung, wegen seiner Schamlosigkeit, mit der er die unverdiente Gnade Eurer Majestät ausbeutet“. Das Volk in München hat ein gutes Gedächtnis. Es hatte Ludwig I. gezwungen, seine Geliebte, die Tänzerin Lola Montez, aus der Stadt zu weisen. Als Richard Wagner schließlich die Stadt verlassen muß, nimmt er einen Spottnamen mit: „Lolus“.

Wenn es um seine Kunst geht, kennt Wagner allerdings keine Kompromisse. Als der König auf einem verfrühten Premierentermin für die Oper *Rheingold* besteht, kommt es zur offenen Auseinandersetzung. Der Dirigent, im Bunde mit Wagner, bietet seine Demission an und wird vom König gefeuert. Dem in Einvernehmen mit dem König bestellten neuen Dirigenten droht Wagner: „Hand weg von meiner Partitur! Das rate ich Ihnen, Herr, sonst soll Sie der Teufel holen!“ In einer Order an seine Ministerialbürokratie klingt nun auch der König gar nicht mehr engelhaft: „Wahrhaft verbrecherisch und schamlos ist das Gebaren von ‚Wagner‘ und dem Theatergesindel; es ist dies eine offenbare Revolte gegen Meinen Befehl, und dies kann ich nicht dulden“. Wagner dagegen, er existiert für den König nur noch in Anführungszeichen als der „Sogenannte“, nennt gegenüber Cosima Ludwig einen „Cretin“. Schließlich muß Wagner nachgeben. Der Premiere bleibt er demonstrativ fern. Aber er fragt wenig später den Kö-

nig: „Wollen Sie mein Werk, wie ich es will, – oder wollen Sie es nicht so?“ Mühsam kann der Konflikt beigelegt werden – seine Spuren freilich bleiben.

Das Musikdrama

„Wollen Sie mein Werk, wie ich es will?“ Aber wie wollte Wagner es denn? Wagners Leben war – das Klischee sei hier erlaubt – die Musik. Nicht die Musik der Konzertsäle – obwohl er dahin immer wieder Versuche unternahm –, sondern die Musik im Theater, die Oper. Nach einer nur für den oberflächlichen Blick regellosen Karriere als Komponist und Dirigent – Wagner absolvierte schon in jungen Jahren ein unglaublich weit gespanntes Repertoire – grenzt er sich unter dem Einfluß der Musiktheorie Schopenhauers hart gegen den Opernbetrieb seiner Zeit ab. Schon als 40jähriger verkündete er: „Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus, ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart.“ Eine Formulierung Wagners aus dem Jahre 1872, das Musikdrama – der szenische Vorgang – sei eine „ersichtlich gewordene Tat der Musik“, meint nichts Geringeres als daß im musikalisch-szenischen Kunstwerk die Musik das „Wesen“ darstelle, während Text und szenischer Vorgang zur bloßen Erscheinung gehören: Das Außermusikalische wird so zur „Außenseite“, zu der die Musik die „Innenseite“ bildet (Dalhaus 1986, S. 63f.). Woran Goethe mit seinem Versuch, die *Zauberflöte* Mozarts fortzusetzen, scheiterte, jetzt ist es erreicht: Musik und Text sind nun unter einer übergreifenden Idee in einer Hand vereinigt. Die Figur des Medienallroundproduzenten beginnt sich auf einem hohen Niveau abzuzeichnen.

Damit allerdings hatte das Außermusikalische, das Theatralische als Medium der absoluten musikalischen Innenseite für Wagner eine bestürzende Bedeutung gewonnen: Es wurde ihm nun unter den Ansprüchen seiner „Ungelegenheit“ immer wieder zum Anlaß für „Marter und Pein“. „Ich möchte das unsichtbare Theater erfinden“, sagte Wagner in den ersten Jahren der nun endlich etablierten Bayreuther Festspiele zu seiner Frau Cosima.

Cosima und Richard Wagner, 1872.





Notenzeile „Rheingold“,
Uraufführung in München
am 22. September 1869.

Architektonische Täuschung und die Maschinerie

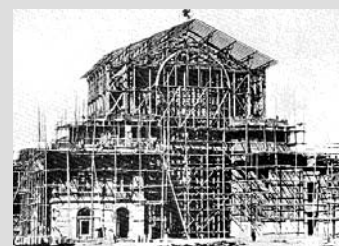
Der Vision des verschwindenden Theaters alten Stils kam Wagner schon früh auf die Spur. Als Freunde ihn später fragten, wie er denn als 24-jähriger Musikdirektor in einem primitiven Theater in Riga arbeiten können, sagte er: Drei Dinge seien ihm in dieser „Scheune“ in Erinnerung geblieben: das stark ansteigende, nach Art eines Amphitheaters sich erhebende Parkett, die Dunkelheit des Zuschauerraums und das tiefliegende Orchester. Später sagt Wagner: Das ermögliche „architektonische Täuschung“. Das ist nichts anderes als die Liquidation der herkömmlichen Guckkastenbühne. Die „architektonische Täuschung“ weitet Wagners Theater zum dramatischen Kosmos, dessen Kern die Musik ist.

Bei einer solchen „Täuschung“ – die Außen- seite des Theatralischen wird extrem fragil, technisch manipulierbar, kurz: filmisch – und so durchlässig für die Innenseite der Musik – bekommen auch all’ die Illusionsmittel der „Bühnenmaschinerie“ gesteigerte Bedeutung, von denen schon Goethe gesprochen hatte. Das „unsichtbare Theater“ und in ihm die Funktion der illusionierenden Bühnenmaschinerie lässt sich gerade am Schicksal des Bühnenwerks gut beobachten, das auch den schweren Konflikt mit Ludwig II. heraufbeschwor: an der Entwicklung und am teilweisen Scheitern der Oper *Rheingold*. Martin Gregor-Dellin: „[Richard Wagners] in die Textbücher eingearbeitete Regieanweisungen sind Projektionen innerer Gesichte, fast unrealisierbar, es sei denn im Film.“ Goethe hätte von Phantasmagorie gesprochen, wie auch Wagner bei seinen Anforderungen an die Leistung des Theaters die Devise Goethes hätte wiederholen können: „Nach und nach das Wünschbare bis zum beinahe Unmöglichen“. Ein Blick auf die Regieanweisung zur ersten Szene von *Rheingold* zeigt das ganz deutlich:

„Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zuströmt. Nach der Tiefe lösen sich die Fluten in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt ... Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmern- de Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.“

Wie sollte man das auf der Bühne realisieren? Wagner blieb der Premiere fern. Sie war, nach Gregor-Dellin, „nicht geradz zu ein Unglück“: Der Maschinenmeister Karl Brandt aus Darmstadt hatte sich mächtig ins Zeug gelegt. Wagner merkte sich den Mann. Die Kritik in der bayerischen Hauptstadt blieb kommod bis auf einen biermünchenerischen Aufschrei in bester Lola-Montez-Tradition: „Hurenaquarium!“

Um so mehr Mühe verwandte Wagner auf die Aufführung der Oper *Rheingold* während des ersten Festspielzyklus’ in Bayreuth. Durch ein Zahngeschwür auch stimmlich beeinträchtigt, wechselte er hektisch gestikulierend zwischen den Produktionsgruppen: Man verstand ihn kaum. In der Eile und Erregung vergaß er zudem immer wieder, was er angeordnet hatte. Der Maschinenmeister Brandt hatte eine tollkühne technische Improvisation zusammengestellt. Ein Zeuge nach Gregor-Dellin: „Die Geschwister Lilli und Marie Lehmann und Frl. Lammert [die Sängerinnen der Rheintöchter] waren angekommen ... Sie sahen die Maschinen und die darinnen schwimmenden Turner. ‚Nein‘, sagte Lilli, ‚das kann mir kein Mensch zumuten, das tu ich unter keinen Umständen, ich



Festspielhaus Bayreuth im Bau. Die Grundsteinlegung erfolgte am 22. Mai 1872.

**Zitat- und
Literaturnachweise:**

Beutler, E.:

Essays um Goethe.
Hier: Der Kampf um die
Faustdichtung.
Wiesbaden 1948.

Ceram, W. C.:

Eine Archäologie des Kinos.
Reinbek 1965.

Dahlhaus, C.:

*Wagners Stellung in der
Musikgeschichte.* In: Müller,
U./Wapnewski, P. (Hg.):
Wagner Handbuch.
Stuttgart 1986, S. 60–62.

Goethe, J. W.:

*Gedenkausgabe der Werke,
Briefe und Gespräche.* Hier
besonders Band 8: Wilhelm
Meisters Wanderjahre,
Wilhelm Meisters Theatrali-
sche Sendung [Gerhard
Künzel (Hg.)]. Zürich 1977.

Gregor-Dellin, M.:

*Richard Wagner. Sein
Leben. Sein Jahrhundert.*
München, Mainz 1995,
2. Aufl.

Gregor-Dellin, M. (Hg.):

*Richard Wagner: Mein
Leben.* Vollständige
kommentierte Ausgabe.
München 1976.

Mayer, H. (Hg.):

*Wagner, Richard. Mit
Selbstzeugnissen und Bild-
dokumenten.*
Hamburg 1997, 26. Aufl.

Paumgartner, B.:

Mozart. Berlin, Zürich 1940.

bin erst vor kurzem vom Krankenbette aufge-
standen, dazu mein fortwährender Schwindel.⁴
Die Damen mußten zu den Schwimm-Maschi-
nen, die auf dem Boden hin und her geschoben
wurden, über eine Leiter hinaufsteigen, sich
darauf legen und auf dem Bauch singen. Unter
Ach und Oh, Schreien und Quieken schnallten
wir sie fest, und die Fahrt beginnt ganz langsam.
Ein Mann saß am Steuerrad des Wagens, einer
bediente die Hebevorrichtung für die Sängerin,
die auf- und abbewegt wurde, und ein musika-
lischer Assistent gab die Einsätze nach der Par-
titur. Mit Schrecken erinnerte sich Lilli Leh-
mann der letzten Probe, bei der man auf den
Einfall kam, am Fußgestell einen über Draht-
gitter kaschierten Schweif anzuheften, dessen
dauernd zitternde Bewegung sich nicht nur der
Maschine, sondern auch uns mitteilte und uns
nicht mehr zur Ruhe kommen ließ. Noch immer
höre ich Floßhildens Ruf: ‚Mottl [der Dirigent],
ich spucke Ihnen auf den Kopf, wenn Sie mich
nicht ruhig halten!‘ Am Ende der Szene wurden
die Wagen in die Kulissen geschoben und auf
kleine Holzpodeste gestellt, und es dauerte ei-
ne Zeit, bis die Sängerinnen aus ihren Korsetts
befreit waren.“

Man muß hier noch einmal die Regieanwei-
sungen Wagners für die erste Szene von *Rhein-
gold* lesen, um zu begreifen, wie Wagner wäh-
rend des ganzen Opernzyklus, der immer wie-
der der illusionierenden Maschinerie bedurfte,
gelitten haben muß. Cosima berichtet über ei-
nen Abend in der Loge des Königs: „[Wagners]
Hauptempfindung während der Aufführungen
war ‚nie wieder, nie wieder‘ gewesen. Er habe so
gezuckt, daß der König ihn gefragt, was er denn
habe, worauf er sich mit Gewalt zurückgehal-
ten.“ Zu seiner Freundin Malvida von Meisen-
burg sagte Wagner tief deprimiert: „Sehen Sie
nicht zu viel hin! Hören Sie zu!“ Das „unsicht-
bare Theater“ wollte sich nicht verwirklichen
lassen.

Diesmal reagiert auch die Kritik. Nicht nur
die *Rheingold*-Szene, auch der „Auftritt“ des sa-
genumwobenen Drachens erhitze die Gemüter.
Der Kritiker Paul Lindau aus Berlin bekennt:
Auf die Musik habe er gar nicht mehr achten
können, weil ihn dauernd die Frage beschäftigt
habe, ob das Vieh mit dem Schwanz nicht nur
nach links, sondern auch nach rechts schlagen
könne: „Man sollte es nicht glauben, daß ein
großer Künstler wie [Wagner] sich dazu her-
gibt, zu einer Sehenswürdigkeit, die auf den
Jahrmarkt taugt, Musik zu machen.“

Der Wiener Kritiker Eduard Hanslick fragte, ob
es der Ehrgeiz von Opernkomponisten sein soll-
te, „zu einer Reihe von Zaubermaschinerien
Musik zu machen“. Hanslick wurde sehr bald
von den enthusiastischen Wagner-Verehrern zu
einer Mischung aus Beckmesser und Mephisto
hochgejubelt. Der Meister mochte ihn nicht, sei-
ne Fans aber mochte er noch weniger: „Die
Wagnerianer sind dumme Leute, man könnte
mit ihnen Wände einrennen“. (Das erinnert an
den zeitgleichen Karl Marx: „Moi je ne suis pas
Marxiste.“) Cosima hat Wagner zwei Jahre spä-
ter geklagt: „... ach, es graut mir vor allem Kos-
tüm- und Schminke-Wesen.“ Das Leiden an der
„Außenseite“, ohne die der musikalische Kern
nicht zu vermitteln war, der gleichzeitige Ver-
such, die Grenzen des Mediums Theaters zu
sprengen, haben Wagner immer wieder er-
schöpft und bedrückt.

Nun wird man einwenden können, die De-
fekte der „Außenseite“ seien heute auf moder-
nen Opernbühnen kein Problem mehr. Man
sollte dann allerdings bedenken, daß diese
Schwierigkeiten mit der Hilfe von Licht- und
Bühnentechniken überwunden werden, die der
Film zum großen Teil für seine optische Dra-
maturgie entwickelt hat: Das Medium Film ist
an seinen Ursprung, das Theater, zurückge-
kehrt.



Bayreuther Festspiele 1956:
Bühnenbild im *Fliegenden
Holländer*.

Abgesang

Aus Palermo, im Jahre 1881, zwei Jahre vor Richard Wagners Tod, letzte trübe Bekenntnisse, notiert von Martin Gregor-Dellin nach den Aufzeichnungen Cosimas: „Wiederum bemerkte R[ichard], daß er nach dem *Parsifal* [nach Wagners letzter Oper] nur noch Symphonien schreiben werde. Es ist aus all' dem nichts geworden. Aber es bleibt dabei, er wäre gern Symphoniker gewesen. Im Alter empfindet er fast den gleichen Widerwillen gegen das Theater, den er in seiner Jugend empfunden hat“.

Nach Jahrzehnten „liebvoller Mühe“ eine kaum verschleierte Absage an das Medium Theater, das Wagners Leben bestimmte, dessen Grenzen er aber mit der Idee des Gesamtkunstwerkes nicht sprengen konnte. Das Ende einer leitmotivischen Reihe von ähnlichen Infragestellungen, wenn man an letzte Äußerungen Lessings, Goethes und Schillers denkt. Immer deutlicher taucht hinter Anforderungen und Resignation eine mediale Hoffnung auf, die auf den Film hinweist.

Von den aufkommenden medientechnischen Neuerungen erlebt Wagner nur noch den Phonographen und erschrickt: Da würden die Menschen selbst zu Maschinen. Welche Chancen die akustische Aufzeichnung gerade dem Musiker bot, war an dem primitiven Frühprodukt nicht zu erkennen.

Die Bedeutung der viel ausgereifteren Fotografie, eines „Augenblicksmediums, das [Wagners] Unrast entgegenkam“ (Metken 1986, S. 767), hat Wagner sofort erkannt. Er ließ sorgfältig produzierte Portraitserien an Gönner seines Werkes verteilen: Public Relations am Ende des 19. Jahrhunderts.

Der Film begann in Wagners letzten Lebensjahren gerade, sich mit ersten primitiven Vorformen die Rummelplätze und Gasthahinterzimmer zu erobern. Daß Wagner einen

dieser Versuche gekannt haben sollte, ist nicht belegt. Hätte er Freude an diesem Medium haben können? Zu Malvida von Meisenburg hatte er in Bayreuth gesagt: „Sehen Sie nicht zu viel hin! Hören sie zu!“ Eine gnadenlose technische Beschränkung aber zwang gerade den Film zu seinem Glück, ausschließlich die optische Dramaturgie und Produktionstechnik zu entwickeln. Der Film blieb für Jahrzehnte stumm.

Hätte der Tonfilm in seiner gegenwärtigen Perfektion die dramaturgischen Ansprüche Wagners (die Visionen Lessings, Goethes, Schillers) einlösen können? Das ist eine neue Frage – und ein anderes Thema.

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.

Das Bioskop: Doppel-Projektionsapparat zur intermittierenden Vorwärtsbewegung eines perforierten Zelluloid-Streifens.



Plakat zum Jahrmarktsvergnügen: Mit dem Zauberwort „Bioskop“ verband sich die Vorstellung von Unterhaltung schlechthin.