

Synthetische Visionen

Theater wird heute überwiegend mit Sprechtheater identifiziert. Doch was die Aufklärung maßgeblich als Medium der (diskursiven) Herausbildung bürgerlicher Subjektivität hervorbrachte, ist im historischen und internationalen Maßstab eher die Ausnahme als die Regel. Mit der Fixierung auf die Dimension des Verbalen korrespondieren Gattungseinteilungen (Musiktheater, Tanztheater, Schauspieltheater), die weder der historischen Relativität der jeweiligen Mischungsverhältnisse noch den beständigen Wechselwirkungen zwischen den Genres und Formen gerecht werden können. Obsolet werden diese Zuordnungen vor dem Hintergrund aktueller Entwicklungen im Feld multidimensionaler „Kreationen“, die sich im Möglichkeitsraum des Szenischen flexibel bedienen, der Zementierung konventioneller Dominanzverhältnisse gänzlich abgeneigt.

Die Reihe AESTHETICA THEATRALIA bietet die Plattform für Studien, die einem integralen Theaterverständnis zuarbeiten. Sie setzt nicht voraus, was Theater ist. Sie will vielmehr zeigen, wie es sich historisch artikuliert in der Begegnung von Körpern, Worten, Klängen, Bildern und Räumen, in der Begegnung von Spielenden und Schauenden. Und sie wirft einen Blick in das szenische Laboratorium der Gegenwart, das nicht nur die Verkrustungen von Jahrhunderten aufbricht, sondern auch – in Wechselwirkung mit anderen Medien – die Frage nach dem Zusammenhang von Spielen und Schauen, Sein und Schein, Kunst und Leben neu stellt.

Guido Hiß lehrt als Professor für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Veröffentlichungen u. a. zur Aufführungsanalyse, zur Ästhetik des Gegenwartstheaters und zu medien-spezifischen Fragestellungen.

Monika Woitas hat in Salzburg, München, Leipzig und Bochum gelehrt und leitet derzeit ein Forschungsprojekt *Igor Strawinsky – die Bühnenwerke*. Veröffentlichungen u. a. zur Ästhetik, Theorie und Geschichte des Musik- und Tanztheaters, sowie zur Musik im zwanzigsten Jahrhundert.

Guido Hiß

Synthetische Visionen

Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000

Das Buch erscheint in der Reihe

AESTHETICA THEATRALIA

Herausgegeben von Guido Hiß und Monika Woitas

epodium Verlag

Für Luise

© epodium, München
Website: www.epodium.de
E-Mail: info@epodium.de
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Umschlaggestaltung: Konzept-Design, Gernlinden
Satz: epodium
Druck und Bindung: Kessler Verlagsdruckerei, Bobingen

epodium ist eine eingetragene Marke
ISBN 3-9808231-4-8
Printed in Germany 2005

Bibliografische Informationen Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

INHALT

Einleitung	7
Die philosophische Konstruktion	10
Leitlinien der Kritik	16
Kleine Erzählungen	21
Laboratorium synthetischer Fantasie	27
Das romantische Paradox	27
„Verschmelzung auf das Innigste“: Universalpoetik	32
Synästhesie und „Kult der Frühe“	37
Synthetische Mythen	41
„Schläft ein Lied in allen Dingen“	46
Richard Wagner: Theatralisierung des Synthetischen	55
Entwicklungen	55
Wagner-Widersprüche	56
Gemeinschaft der Künste und der Menschen	65
Über die Ehrenrettung des Theaters	69
Gefühlswerdung des Verstandes	72
Künstliche Paradiese	89
Über die Grenzen des musikalischen Theaters	89
Aus dem Geist der Musik: Wagner, Nietzsche, Appia	92
Une ténébreuse et profonde unité	103
Das Erhabene und die Nerven	107
Tempel des Traums	111
Die synthetische Anstalt	115
Die metaphysische Maschine	118
Die Geburt des Regietheaters aus dem Geist des Gesamtkunstwerks	123
Exkurs: Symbolismus und Naturalismus	126
Edward Gordon Craig und die Erfindung der Regie	128
Reinhardts Anfänge	137
Regisseure und Schauspieler	139
„Unwirklichkeit wirklich“	144
„Eine neue Kunst mit eigenen Gesetzen“	149

Der Autonomiekonflikt	153
Regietheater und Theaterwissenschaft	157
Über die Schließung einer Filiale	159
Massen, Körper, Regressionen	163
Das dionysische Theater der Moderne	163
Programm des Dionysischen	165
Dionysos auf der Couch	172
Dionysische Medientechnik	180
Max Reinhardts Massentheater	183
Das Massentheater und die Tradition der Neuen Mythologie	189
Der Zauberlehrling	195
Die Krise der Korrespondenzen	199
„Avantgarden“?	199
Der Fall Jarry	202
Futuristische Katastrophen	207
Der heilige Dada. Ein Widerspruch	219
Merz	228
Die Schwerkraft der Korrespondenzen	231
Die rechte und die linke Hand des Dionysos	235
Antonin Artaud: „Geist der Synthese und der Analogie“	236
Piscators „Trommelfeuer“	250
Das „Erste Arbeitertheater“ des Proletkults	262
Montage der Attraktionen	267
Pawlows Hunde	274
Interferenzen	277
Jenseits des Gesamtkunstwerks?	277
Wilsons Welt	281
Marthaler. Das letzte Kapitel	292
Oszillierende Räume	294
„Murx“ – das Gesamtkunstwerk!	296
Götterdämmerung	298
„Sehnsucht nach dem Traume“	302
Abgesang	305
Literatur	309

Einleitung

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Charles Baudelaire

Das Konzept der Integration aller Künste in einem Werk wird nicht nur in der Theatergeschichtsschreibung zumeist mit Richard Wagners Bayreuther Projekt identifiziert. Übersehen wird dabei, dass das „Musikdrama“ nur einen Schritt auf einem Weg markiert, dessen Ende bis heute nicht erreicht ist. Ästhetische Programme und szenische Realisationsversuche im Zeichen des Gesamten und des Synthetischen entfalten ihre Wirkung in einem weiten Feld theatraler Spielarten, gerade auch jenseits musikalisch geprägter Formen. Befragt man die Zeugnisse der Theatergeschichte mit Blick auf ihre synthetischen Implikationen, tritt ein reiches Material zu Tage. Vielfach erscheinen das theatrale Gesamtkunstwerk und die damit ursprünglich verbundenen Träume von einer ästhetischen Rekonstruktion verlorener Ganzheit als Motoren fundamentaler Reformen.

Das Sinnversprechen, das traditionell im Gesamtkunstwerk liegt, reagiert ganz offensichtlich auf Dissoziationserfahrungen des modernen Subjekts. Integrale Utopien starten ihren Erfolgsweg vor einem Hintergrund, den Max Weber auf die Formel einer „Entzauberung der Welt“ gebracht hat. Dafür stehen sozial tief greifende Prozesse der Industrialisierung, der technisch-instrumentellen Weltaneignung und der Entkräftung mythischer und religiöser Erklärungsmodelle. Dass Theater – qua Form – ein zusammengesetztes Medium sei, steht schon bei Aristoteles (Ensemble von dramatischer Sprache, Musik und Bühnenbild). Dass sich die Synthese der Künste in einem Werk als Instrument für eine keineswegs nur ästhetische Wiedergewinnung der Mitte eignen könnte, proklamiert indes zuerst die Frühromantik. Für eine Studie, die sich der theatergeschichtlichen Aufarbeitung dieser Visionen verpflichtet, bietet sich deshalb ein historischer

Rahmen an, der durch die Auseinandersetzung mit Folgen der Aufklärung primär abgesteckt ist: von der Romantik bis in die Gegenwart.

In diesem Sinne entwirft romantische Ästhetik die Integration der Künste in *einem* Werk als Gegenpol zur Erfahrung einer dezentrierten und profanisierten Welt. Alle künstlerischen Kräfte bündelnd, soll jenes *opus metaphysicum* der Welt ein Zentrum zurückgeben, soll die rationalistisch korumpierte Sprache, die Verlorenheit der Subjektivität überwinden: synthetische Kunst als Brücke über jenen Abgrund, den Nietzsche später mit dem „Tod Gottes“ identifiziert. Das ganzheitliche Projekt artikuliert sich im frühromantischen Kontext noch nicht genuin theaterästhetisch, sondern zunächst im Rekurs auf die universalpoetische Verschmelzung der Gattungen, die ästhetische Begründung einer Neuen Mythologie und die Musikalisierung poetischen Ausdrucks. Als besonders nachhaltig erweisen sich Versuche, synästhetische Wirkungen für eine Reise in eine „goldene“ Vorzeit nutzbar zu machen, in die Sphäre des Analogen, Unbeschädigten, „Ozeanischen“. Im Feld entsprechender Spekulationen Schellings, der Gebrüder Schlegel, Novalis', Tiecks, Wackenroders u. a. werden die ästhetisch-ideologischen Fundamente gelegt, auf die Richard Wagner in der Mitte des Jahrhunderts sein „Gesamtkunstwerk“ bauen kann. Wagners Züricher Schriften stehen für die *Politisierung und Theatralisierung* der romantischen Syntheseprogramme. Was er musiktheatralisch als „Kunstwerk der Zukunft“ entwirft, bildet zugleich das Vorspiel zum modernen Regietheater. Der Ursprung des heutigen Theaterverständnisses, das die Spiele der Bühne nicht mehr als Anhängsel ans Dichterwort begreift, sondern ihnen den Status autonomer, vieldimensionaler Werke zubilligt, liegt maßgeblich in einer Reform der Oper begründet.

Symbolismus und (musikalisierende) „Spätromantik“ orientieren die Korrespondenzen der Künste wiederum metaphysisch und bringen dabei – gegen den Strich der programmatischen Verlautbarungen – Körper und Medien ins Spiel. Das Gesamtkunstwerk wird als „Abbild der Musik“ (Nietzsche) bzw. des „Willens“ (Schopenhauer) religiös aufgeladen und zugleich wirkungsästhetisch optimiert. Synästhetisch soll ein „höheres Leben“ vergegenwärtigt werden. Agierend als irdischer Statthalter der beschworenen inneren Einheit der Welt, soll das Gesamtkunstwerk Dimensionen des Wesens erfahrbar machen. Die Décadence zielt auf handfeste Nervenreize, um die angestrebten Wirkungen des Erhabenen körperlich zu stimulieren. In ihren „künstlichen Paradiesen“ leuchten zum ersten Mal tragende Strategien der Populärkultur des zwanzigsten Jahrhunderts auf.

Theater als „Tempel des Traumes“ propagierend, entwerfen szenische Metaphysiker die Fundamente der modernen „Traumfabrik“.

Oper und Schauspieltheater fungieren seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als Teile eines Projekts, dem Wagners Musikdrama programmatisch bereitstellt, was schließlich in die ästhetische Selbstdefinition des Regietheaters maßgeblich einging: die Bühne als prädestinierter Ort einer Synthese der Künste. Einen der deutlichsten Belege für die epochale Verschiebung des Theaterbegriffs vom Dramatischen zum Integralen liefert der Konflikt um die Autorschaft: Der Dramatiker wird als entscheidende Produktionsinstanz zunächst durch den Musikdramatiker abgelöst, der in der Partitur die szenischen Abläufe musikalisch präfiguriert. Um die Jahrhundertwende entwickelt sich daraus – unter stark symbolistischem Einfluss – der moderne Regisseur als „Mann der großen Synthese“ (Max Herrmann). Als Dirigent des Zusammenspiels von Körpern, Räumen, Bildern, Klängen und Worten realisiert er fortan die Aufführung *als szenisches Gesamtkunstwerk*. Seit den Anfängen behauptet das Regietheater seine ästhetische Autonomie gegen die durch Aufklärung gesetzte Dominanz des Sprachlichen und Diskursiven, als dessen theatraler Agent das Drama gilt. Die bis heute beständig aufflackernden Forderungen nach szenischer „Texttreue“ bestätigen den synthetischen Werkstatus der Aufführung, indem sie ihn – bedauern.

Die Entwicklung von Spielarten des Massen- und Überwältigungstheaters in den ersten Dekaden des zwanzigsten Jahrhunderts wendet das seit den romantischen Anfängen sprach- und subjektkritische Syntheseprogramm ins Dionysische und Regressive. Das erstrebte rauschhafte Gemeinschaftserlebnis wird alsbald politisch instrumentalisiert, im Sinne der Etablierung von propagandistischen Foren für völkische oder klassenbezogene Kollektiverfahrungen. Georg Fuchs, Antonin Artaud, Erwin Piscator und Sergej Eisenstein rekurren auf die verheerenden „großen Erzählungen“ des zwanzigsten Jahrhunderts, die von der Überwindung des *principium individuationis* berichten. Die Gemeinsamkeit kulturpessimistischer und kommunistischer Spielarten moderner Dionysie liegt in der Feier übersubjektiver Prinzipien. In allen Fällen soll ein postuliertes Ideal (bzw. eine Ideologie) nicht nur beglaubigt, sondern stimulativer *erfahrbar* gemacht werden. Theater gerät zum multisensorisch arbeitenden Instrument der Publikumsformung, zuletzt zur Propagandamaschine. Der Einsatz ist immer ein vorgeblich besseres „Leben“, das sowohl als Synonym für eine (präindividuelle) Sphäre der „grausamen“ Intensitäten als auch für eine (postsubjektive) Phase des Kollektivismus stehen kann.

Den Gegenpol zu diesen noch romantisch inspirierten Entwicklungen markieren Tendenzen, welche versuchen, die „Gemeinschaft der Künste“ aufzukündigen, etwa im Kontext antimetaphysischer (Dada) und – in deren Fluchtlinie – postmoderner Entwürfe. Das dezentrierende Programm unterzieht das synthetische Dispositiv, *auf das es negativ bezogen bleibt*, einer fundamentalen Kritik, entlarvt es als markanten Teil eines allgemeinen Macht- und Herrschaftsdiskurses, ja als ästhetische Implementierung philosophischer und politischer Totalitarismen. Schon im Dada-Kontext taucht in diesem Zusammenhang eine Denkfigur auf, die später zu einer Grundformel postmodernen Denkens und Spielens wird. Setzend auf die Emanzipation des Einzelnen und Heteronomen, probiert sie die „Befreiung der Differenzen“ (Lyotard) – theaterästhetisch liest sich dies als Abkehr vom Prinzip der Synthese der Künste.

Spielarten des postmodernen Theaters resümieren die synthetischen Visionen im Zeichen der Überwindung des Gesamtkunstwerks. Robert Wilsons in den siebziger Jahren exemplarisch vorgetragene Ästhetik der Interferenz geht den schon von den Avantgarden beschrittenen Weg der Dekomposition der Korrespondenzen weiter, die Eigendynamik der szenischen Ausdrucksdimensionen ebenso einfordernd wie die Autorschaft der Zuschauenden. In seiner formalen Orientierung an musikalischen Mustern bleibt es zugleich auf prägende Traditionen integraler Theaterästhetik subkutan bezogen. Noch Marthalers Theater zitiert die mit dem Gesamtkunstwerk je verbundenen Hoffnungen und Utopien, ohne jedoch in ihnen aufzugehen. Diese Grotesken belegen die Götterdämmerung des romantischen Projekts im Zeichen der Melancholie und des Abschieds.

Die philosophische Konstruktion

Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisiert die komponirteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Altertums war, wovon uns nur eine Karrikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Styl von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen concurrierenden Künste uns am ehesten

zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte.¹

Nicht Wagner hat das geschrieben, obwohl hier wesentliche Denkpositionen seiner Theorie des Gesamtkunstwerks vorformuliert sind, die Kritik an der Oper, der Verweis auf das „Drama des Altertums“ als Vorbild des synthetischen Projekts. Das Zitat stammt aus Schellings „Philosophie der Kunst“, einer Vorlesung, zuerst gehalten im Jahr 1802 an der Universität Jena. Dieser Abschnitt markiert den historisch-philosophischen Ort, an dem das Konzept des Gesamtkunstwerks geboren wird: aus dem Schoß einer besonderen Spielart der Idealphilosophie, des „Identitätssystems“, das der Kunst, zumal ihrer „synthesirten“ Spielart, atemberaubende Hoffnungen aufbürdete, Hoffnungen, den Abgrund zwischen Subjekt und Objekt, Ich und Welt, Geschichte und Natur zu überbrücken.

Hinweise auf die Geburt des Gesamtkunstwerks aus dem Geist der Idealphilosophie gibt es wenige. Inspiriert wurde die Ursprungs-Diskussion insbesondere durch einen Aufsatz von Odo Marquard, der die Idee des synthetischen Werks philosophiegeschichtlich verortet: „Gesamtkunstwerk und Identitätssystem“.² Der Beitrag zeichnet eine Linie, die von Kant über Fichte zu Schelling führt, eine Entwicklung, in deren Konsequenz sich das oben zitierte Plädoyer für eine synthetische Kunst fast zwangsläufig ergibt: Kants Philosophie – so Marquard – „unterschied nachdrücklichst den Menschen von Gott, das endliche Wissen vom absoluten Wissen“.³ In Fichtes Wissenschaftslehre wird diese „Bescheidenheit“ aufgekündigt, eine neue Instanz des Absoluten eingerichtet: das menschliche Subjekt, das nunmehr durch „intellektuelle Anschauung (...) absolut wissen“ soll. Wobei Geschichte zur „Emanzipationsgeschichte (...) des menschlichen Geistes“ umdefiniert wird. Diese „Ermächtigung des Subjekts“ stößt alsbald an ihre realhistorischen Grenzen: Das „Schicksal der französischen Revolution“ wirft den Menschen auf seine Endlichkeit und Begrenztheit zurück. Auf

¹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*. In: F. W. J. Schelling: *Sämtliche Werke*. Karl Friedrich August Schelling (Hrsg.), Bd. 1/5, Stuttgart u. Augsburg 1856-61, S. 736 (zitiert im Folgenden als: SSW)

² Odo Marquard: *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik*. In: Harald Szeemann (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Aarau u. Frankfurt/M. 1982, S. 40-51

³ Ebd., S. 42

den Blutgerüsten des Terrors stirbt das Telos einer vernunftgebauten Humanität. Vor diesem historischen Erfahrungshintergrund (und als Kritik an Fichte) nimmt der junge Schelling einen weiteren Anlauf, den Graben zwischen Ich und Natur zu überspringen. Dafür steht das Identitätssystem.

Schellings Versuch, die Welt in eins zu denken, basiert auf der Synthese zweier kontrapunktischer Denkansätze, die der Philosoph im Vorfeld der Identitätsphilosophie ohne Furcht vor Widersprüchen vorgetragen hatte. Es geht um die Fusion eines transzendentalen Denkens⁴, dem Natur nur als phänomenale Erscheinung für das Ich, als „Vorstellung“, zugänglich ist, mit einer Naturphilosophie⁵, die das Subjekt als Zentrum der Welt ignoriert. Wo das transzendente Denken die Welt als Produkt des Ichs betrachtet, versucht „spekulative Physik“ aus den Erscheinungen der Natur („natura naturata“) auf ihr Wesen, ihre immanente Gesetzlichkeit zurückzuschließen („natura naturans“). Es geht dabei – durchaus unkantianisch – um die Annahme einer Natur ‚a priori‘, die ihrerseits das Ich hervorbringt – als ihr Letztes und Höchstes: „Naturgeschichte (...) als Embryologie der Vernunft“.⁶

Das Anliegen der Identitätsphilosophie, deren Kern Schelling zwischen 1801 und 1804 entwickelte, bleibt ohne diesen Vorlauf unverständlich. „A = A“ lautet die tautologische Formel, mit der das System startet und aus der sämtliche Deduktionsketten abgeleitet werden. „A = A“ steht für die „absolute Identität des Subjektiven und Objektiven“. Was hier mit Blick auf eine „integrierte Gesamtwirklichkeit“ (Marquard) identifiziert wird, mit dem eher unbescheidenen Ziel, das Absolute zu denken, sind zuerst Ich und Natur, mithin gerade die Dimensionen, die Schelling zuvor getrennt entwickelt hatte. Mit der Setzung der „Indifferenz des Subjektiven und Objektiven“ verbindet sich die Intention, die äußere Welt *und* das Subjekt in eins zu setzen.

Der Philosoph ermächtigt sich dabei, nach Sloterdijk, zum „Mitwisser Gottes“. O-Ton Schelling: „Es ist wahrhaft und an sich nur Ein Wesen, Ein absolutes Reales, und dieses Wesen als absolutes ist untheilbar, so daß es nicht durch Theilung oder Trennung in verschiedene Wesen übergehen

⁴ Vgl. Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. SSW, Bd. 1/3

⁵ Vgl. Schelling: *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*. SSW, Bd. 1/3

⁶ Peter Sloterdijk: *Vorbemerkung*. In: Sloterdijk (Hrsg.): *Schelling*. Ausgewählt und vorgestellt von Michaela Boenke. München 1995, S. 14

kann (...).⁷ Was wir als verschiedenartig wahrnehmen, fungiert – egal ob es der Natur oder der Geschichte angehört – nur als partikuläre Erscheinungsform des Göttlichen: „das Ganze und Ungetheilte unter verschiedenen Bestimmungen gesetzt (...). Diese Bestimmungen nenne ich Potenzen.“⁸ Die Dinge erscheinen nur dem Verstand getrennt. Doch „könnte man diese hinwegnehmen, um das r e i n e W e s e n gleichsam entblößt zu sehen, so wäre in allem wahrhaft Eins“.⁹ Absolute Vernunft besteht somit in der Erkenntnis der Indifferenz zwischen Geist und Natur. Sie durchstößt, in den Begriffen eines jüngeren Philosophen, der Schelling viel verdankte, den „Schleier der Maja“, der das Wesen von den Erscheinungen trennt. Im Punkt „absoluter Indifferenz“ ist alles eins. Anders formuliert: „Gott ist absolute Identität.“¹⁰

Der „Potenz der Kunst“ fällt dabei eine ganz besondere Aufgabe zu, sie schaut „das Ewige in sichtbarer Gestalt“ und wird zum prädestinierten Medium des Absoluten, zu seinem „Ausfluß“.¹¹ Nur Kunst kann erfahrbar machen, „was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was (...) durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückstrahlt“.¹²

Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transzendente ist, so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzig wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sey. (...) Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist (...). Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer, wunderbarer Schrift verschlossen liegt. (...) Denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten.¹³

Marquard qualifiziert diesen Himmelsflug des Ästhetischen als „Ermächtigung der Illusion“, wobei Realität selbst im Sinne einer „Ästhetik der Ge-

⁷ Schelling: *Philosophie der Kunst*. SSW, Bd. 1/5, S. 366

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 375

¹¹ Ebd.

¹² Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. SSW, Bd. 1/3, S. 625

¹³ Ebd., S. 627 f.

samtwirklichkeit“ lesbar werde. Denn in der Wirklichkeit offenbare sich – Originalton Schelling – „das Verhältnis der einzelnen Teile in dem geschlossenen und organischen Ganzen der Philosophie (...) wie das der verschiedenen Gestalten in einem vollkommen konstruierten poetischen Werk“¹⁴. Mit dem Identitätssystem erkläre Schelling „die ganze Wirklichkeit zum Kunstwerk“.¹⁵ Damit gehört dieses Denken „in die Geschichte der Idee des Gesamtkunstwerks (...), eben weil es die Wirklichkeit *stricte dictu* zum Gesamtkunstwerk erklärt“.¹⁶

Marquards Verdienst liegt darin, einen zentralen ideengeschichtlichen Baustein für die Geschichte, um die es hier gehen soll, beigetragen zu haben. Man braucht ihm dennoch nicht in allen Punkten zu folgen, zumal Marquard Schelling methodisch enger verpflichtet ist, als es vordergründig aussieht. Auch Marquards Denken depotenziert Geschichte nachhaltig, qua *Ermächtigung der Philosophie* (zumindest ihrer idealistischen Spielart, in deren Kiellinie er segelt). Auch Marquard baut auf einer Identitätskonstruktion. Mit Schellings System sei das Gesamtkunstwerk hinreichend erfasst als „ein in ein besonderes Kunstwerk emigriertes Identitätssystem“. Das System werde dabei „zum Kunstwerk und das Kunstwerk zum System“.¹⁷ A = A. System = Kunst. Das System erfassend, wird zugleich die zugehörige Kunst dingfest gemacht. Das Gesamtkunstwerk kann damit nicht nur binnenphilosophisch konstruiert, sondern auch kritisiert werden.¹⁸ Seine materielle Gestalt kann getrost in der Höhle verbleiben. System = Kunst. Daraus folgt: Kritik am System = Kritik an der Kunst. Marquard zitiert in diesem Sinne die berühmte Schelling-Schelte aus Hegels „Phänomenologie des Geistes“ als „früheste Artikulation des Unbehagens am Gesamtkunstwerk“. Hegel hielt dem Identitätssystem lebensfernen Formalismus vor und entlarvte das darin beschworene Absolute als Chimäre: „Sein Absolutes ist die Nacht, worin, wie man zu sagen pflegt, alle Kühe schwarz sind.“ Totale

¹⁴ Schelling: *Ueber das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie ueberhaupt*. In: *Abhandlungen, Recensionen aus dem kritischen Journal der Philosophie*. SSW, Bd. 1/5, S. 107

¹⁵ Marquard, a. a. O., S. 43

¹⁶ Ebd., S. 44

¹⁷ Ebd., S. 40

¹⁸ Auch wenn es noch gar nicht erprobt war, als Philosophen und Poeten es beschwoeren.

Indifferenz münde zuletzt in „Leere an Erkenntnis“.¹⁹ Kernpunkt der Kritik: Das Identitätssystem „verdrängt im Namen der Identität den Unterschied“.²⁰ Das gilt nun – nach Marquard – nicht nur für Schellings Theorie, sondern – da eben jedes reale synthetische Projekt nur materialisierte Identitätsphilosophie sei – für alles, was unter diesen Vorzeichen im Rahmen der Geschichte erprobt wurde. Aber verdrängt nicht auch Marquard im Namen der Identität (System = Kunst) den Unterschied, mithin Geschichte? Marquards Metaphysik reproduziert womöglich, was sie zu kritisieren vorgibt. Zuletzt wird selbst das deduktive Verfahren von Schelling übernommen.²¹ Wie nachhaltig etwa die Problematik des Körperlichen in die Utopien des Gesamten verwoben ist, muss zuletzt einem Denken entgehen, welches es immateriell, als System, konstruiert. Das gleiche gilt auch für seine Medialität und Theatralität.

Schellings Philosophie kreist um die Versöhnung von Ich und Natur – und sei es im Modus des Scheins. Das System wendet sich ästhetisierend gegen die rationalen Wurzeln, aus denen es erwuchs. Es schlägt dabei ganz offensichtlich ins Religiöse um. In den Worten von Adorno und Horkheimer: „Die Welt als gigantisches analytisches Urteil (...) ist vom gleichen Schlage wie der kosmische Mythos.“²² Schelling hat diese Konsequenz seines Denkens, das sich gegen die Subjekt-Objekt-Trennung und ihre Fixierung im Gefolge der Aufklärung richtet, offensichtlich gesehen und befürwortet. Der letzte Absatz der Ästhetikvorlesung spricht hier deutlich: „Dieses ideale [also „synthesirte“, G. H.] Drama ist der Gottesdienst, die einzige wahrhaft öffentliche Handlung, die der neueren Zeit (...) nur sehr geschmälert und beengt geblieben ist.“²³ Nicht einfach mit Blick auf das schon bei Aristoteles beschriebene tragische Integral von Wort, Musik und Tanz zitiert Schelling das antike Vorbild. Wichtig ist ihm zugleich ihr Öffentlich-

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Philosophische Bibliothek, Bd. 114, Hamburg 1952, S. 19

²⁰ Marquard, a. a. O., S. 48

²¹ Marquard leitet vier ‚Potenzen‘ des Gesamtkunstwerks aus den genannten Vorgaben ab: das „direkte positive Gesamtkunstwerk“ (Stichwort Wagner), das „direkte negative Gesamtkunstwerk“ (Dada, Surrealismus), das „indirekte extreme Gesamtkunstwerk“ (teilweise Ästhetisierung der Wirklichkeit) und zuletzt das „indirekte nichtextreme Gesamtkunstwerk“ (totale Ästhetisierung von Wirklichkeit).

²² Theodor W. Adorno u. Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M. 1969, S. 33

²³ Schelling: *Philosophie der Kunst*. SSW, Bd. 1/5, S. 736

keitscharakter: Identifizierung der Künste *und* der Menschen im Angesicht des Absoluten. Wagners Züricher Programmatik brauchte sich hier nur zu bedienen. Auch jenes Gesamtkunstwerk konstituiert sich in der Durchdringung zweier Kreise. Das synthetische Werk zielt auf Himmel und Erde zugleich.

Identitätsphilosophie versucht, das Absolute zu denken, das absolut mit sich Identische, Gott als Einheit von Geist und Natur. Als Einheit vieler Künste arbeitet das synthetische Werk gleichsam als Stellvertreter dieses universellen Identitätsprinzips auf Erden. Die Kunst soll damit den Ritus beerben. Kunst wird zum Ritus, in dem sich die Wahrheit des Systems offenbart, die innere Einheit aller Dinge. Dies impliziert nicht nur „Ermächtigung der Illusion“, sondern auch eine Ermächtigung des Illusionisten, des Künstlers. Der Kontakt zum Absoluten fällt nun in seine Kompetenz. Nicht im „Zweckfrei-Schönen“ schwebt nunmehr seine Arbeit, als Gottesdienst zielt Kunst nun auf Gemeinde, auf kollektive Sinnstiftung, auf soziale Praxis mithin.²⁴ Der Versuch der Wiedervereinigung von Welt berührt den Boden des Sozialen, korrespondierend der romantischen Suche nach einer Neuen Mythologie. Das nachfolgende Kapitel nimmt diesen Faden auf.

Leitlinien der Kritik

Die Sehnsucht nach neuen Begründungen von Welteinheit erwächst aus Defiziten der Aufklärung, am Ort, „wo der Begriff Gottes und seiner Schöpfung als Begriff für das Gesamte in Zweifel gerät, wo aber zugleich an den Menschen als realen Gesamtschöpfer seiner Gesamtwirklichkeit (...) wegen berechtigter Zweifel an seiner Allmacht nicht geglaubt wird“.²⁵ Im Punkt absoluter Indifferenz soll die Welt einen neuen Fix- und Angelpunkt erhalten. Dass damit womöglich das Gegenteil erreicht wird, gerade nicht Heilung von der Differenz, sondern ihre schmerzliche Pointierung, schreiben Adorno und Horkheimer der Diskussion um die Erlösungsqualitäten der Gesamtkunst ins Stammbuch. Die klassische Subjekt-Objekt-

²⁴ Und selbstverständlich liefert den „Stoff der Kunst“ der Mythos. Schellings Ansatz belegt in diesen Punkten exemplarisch, was Horkheimer und Adorno ins Zentrum ihrer „Dialektik der Aufklärung“ stellten, den „Rückfall von Aufklärung in Mythologie“.

²⁵ Marquard, a. a. O., S. 40

Opposition wird dabei, die gegenwärtige mediengeschichtliche Diskussion inspirierend, als Gegensatz von Sprache und Bild gefasst. „Der Abgrund, der bei der Trennung sich auftat, hat Philosophie im Verhältnis von Anschauung und Begriff erblickt und stets wieder vergebens zu schließen versucht (...).“²⁶ Nur im Animismus, nur in der Magie waren demnach Korrespondenzen von Sprache und Bild möglich. In der Lehre „jener Priester“ fielen „Zeichen und Bild“ zusammen: „Wie die Hieroglyphen bezeugen, hat das Wort ursprünglich auch die Funktionen des Bildes erfüllt.“²⁷ Im Rahmen der Zivilisationsgeschichte wird die „Trennung von Zeichen und Bild“ unabwendbar: „Als Zeichen kommt das Wort an die Wissenschaft; als Ton, als Bild, als eigentliches Wort wird es unter die verschiedenen Künste aufgeteilt, ohne daß es sich durch deren Addition, durch Synästhesie oder Gesamtkunst je wiederherstellen ließe.“²⁸

Die Wiedergewinnung der Mitte funktioniert bei Schelling um den Preis einer geheimen Normierung der beteiligten Künste: „Die Kunst der integralen Abbildlichkeit verschrieb sich bis in ihre Techniken der positivistischen Wissenschaft.“²⁹ Das Falsche in der Konstruktion einer ganzheitlichen Kunst liegt gerade in ihrem Systemcharakter. Systematisches Denken gehört in den Kernbereich aufklärerischer Rationalität. „Als Sein und Geschehen wird von der Aufklärung nur anerkannt, was durch Einheit sich fassen lässt; ihr Ideal ist das System, aus dem alles und jedes folgt.“³⁰ Schellings künstlerische Vision erlöst nicht das Subjekt vom Schrecken des *principium individuationis*, sondern bindet es in seinem systematischen Absolutheitsanspruch exemplarisch an das zurück, was als Medium der Trennung zuerst erscheint, an Rationalität. Ästhetisch folgt daraus: Nicht die Anschauung des Göttlichen, nicht das Erhabene vermittelt eine Kunst, die das Getrennte zusammenzwingen will, sondern unsere Gottferne, die

²⁶ Adorno u. Horkheimer, a. a. O., S. 24

²⁷ Ebd., S. 23

²⁸ Ebd., S. 24. Was keineswegs ausschließt, dass Korrespondenzen in den Akten der Theaterwahrnehmung punktuell aufblitzen können, als utopische Momente. Dies begreift das Theater traditionell als seine „Magie“; die Psychoanalyse unterstellt regressiv Tendenzen; vgl. Kap. „Massen, Körper, Regressionen“, Abschnitt „Dionysos auf der Couch“, S. 172 f.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 13

sich in der ganzheitlichen Verkrampfung selbst das Denkmal ihrer Begrenztheit baut.

Es gibt einen philosophischen Ansatz, der – obwohl er sich nicht explizit mit dem synthetischen Thema befasst – die Idee der Gesamtkunst mit Blick auf das ihr immanente Rezentrierungsangebot weiterdenkt. François Lyotards Thesen zur Genealogie des neuzeitlichen Denkens³¹ legen zwar den Akzent auf die Beschreibung einer *condition postmoderne*, setzen sich aber mit der totalisierenden Problematik nachaufklärerischer Philosophie überhaupt auseinander. Lyotard zufolge entsteht „modernes Wissen“, indem an die Stelle mythischer Weltbegründungen „Legitimationsdiskurse“ treten, die auf rationaler Grundlage arbeiten. Er nennt im Wesentlichen drei: den aufklärerischen von der Emanzipation der Menschheit, den idealistischen von der Teleologie des Geistes und den historischen von der Hermeneutik des Sinns. Diese unterschiedlichen Denksysteme – so Lyotards These – arbeiten allesamt auf der gleichen, fragwürdigen Grundannahme, der zufolge es einen philosophischen „Metadiskurs“ gebe, der das Disparate, den Widerstreit der einzelnen „Sprachspiele“ aufheben und vereinheitlichen könne. Diese Tendenz zum Einheitlichen und Universalen prägt demnach auch weite Teile gegenwärtigen Denkens, prägt Strukturalismus und Systemtheorie, aber auch die Habermassche Universalpragmatik, welche „die Sinn-Frage an einen sozialen Konsens“ binde, „der um seiner Vernunftgemäßheit zugleich als universell gedacht werden soll und der Verschiedenartigkeit der einzelnen Sprachspiele Gewalt antut“.³²

Es geht hier nicht darum, den Streit um diese Thesen noch einmal aufzurollen. Man kann von der Postmoderne lernen, auch ohne sich ihr kritisch zu verschreiben. Interessant (und auch plausibel) scheint der Hinweis auf das Bedürfnis nach neuer Legitimation (und Bestimmung) menschlichen Denkens und Handelns, das sich in den „großen Erzählungen“ ausdrückt. Diese Legitimationsdiskurse reagieren direkt auf ein Sinndefizit, das durch den Zusammenbruch religiöser Horizonte entstanden war. Friedrich Schlegel bringt dies, vor dem philosophischen Hintergrund seiner Zeit, folgendermaßen auf den Punkt: „Der Idealismus (...) ist doch nur Teil, ein

³¹ Jean François Lyotard: *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Collection „Critique“, Paris 1979

³² Manfred Frank: *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt/M. 1983, S. 108

Zweig, eine Äußerungsart von dem Phänomen aller Phänomene, daß die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden.³³

Das Projekt einer (Re-)Integration der Künste erwächst – wie das Schelling-Beispiel zeigt – im Zentrum und gewissermaßen als ideales Exempel für den Anspruch der idealistischen Philosophie, neue Ordnung, Heimat, Identität zu schaffen. Abstammend aus einem Denken, das auf menschliche Rationalität baut, ist Gesamtkunst zugleich prädestiniert, wieder in Religion umzuschlagen. Das zeigt schon Schellings Ästhetik, das führt ins Herz romantischer Poetik, das prägt Wagners *opus magnum* maßgeblich, den „Ring des Nibelungen“. Der synthetische Anspruch der Kunst bindet sich zurück an das, was vormals die Instanz des Gesamten war: den Mythos. Und das zeigt sich, hochgradig gefährlich, etwa in nationalsozialistischen Versuchen, das Gesamte von seinem ästhetischen Platz normativ in die Gesellschaft zu vermitteln. Faschistische Staatsinszenierungen (Reichsparteitage, Wochenschauen, Maifeiern) sprechen hier deutlich. „Würden Wunschträume und Ideen imaginierter Zusammenhänge realisiert, also der Gesellschaft aufoktruiert [sic!], würde daraus, wie gehabt, der totalitäre Staat, und das bedeutet(e) die Arretierung der individuellen, libidinösen und geistigen Impulse.“³⁴

Lyotards Programm eines postmodernen Denkens (und einer postmodernen Kunst) setzt auf die Emanzipation des Einzelnen und Heteronomen, auf die Befreiung der Differenzen. Damit korrespondiert wiederum eine politische Hoffnung und Utopie. Den Zusammenhang zwischen totalisierendem Denken und totalitaristischen Gesellschaftssystemen hat Lyotard immer wieder betont:

Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einem, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit (...) teuer bezahlt. Hinter dem allgemeinen Verlangen nach Entspannung und Beruhigung vernehmen wir nur allzu deutlich das Raunen des Wunsches, den Terror ein weiteres Mal zu beginnen, das

³³ Friedrich von Schlegel: *Rede über die Mythologie*. In: *Gespräch über die Poesie*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Ernst Behler (Hrsg.), Bd. 1/2, Paderborn 1979, S. 312 (zitiert im Folgenden als: KFSÄ)

³⁴ Harald Szeemann: *Vorbereitungen*. In: Szeemann (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. A. a. O., S. 16

Phantasma der Umfassung der Wirklichkeit in die Tat umzusetzen. Die Antwort lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare (...).³⁵

„Aktivieren wir die Differenzen!“ – so heißt die Parole dieser Philosophie einer radikalen Pluralität. Und sie wertet die „Delegitimation“ der großen Erzählungen gerade nicht als Entfremdung, Heimatverlust und Niedergang, sondern als Chance:

Die Gerechtigkeit wäre folgende: der Vielfalt und Unübersetzbarkeit der ineinander verschachtelten Sprachspiele ihre Autonomie, ihre Spezifität zuzuerkennen, sie nicht aufeinander zu reduzieren; mit einer Regel, die trotzdem eine allgemeine Regel wäre, nämlich, laßt uns spielen (...) und laßt uns in Ruhe spielen.³⁶

Ihr Vorbild, ihr Anschauungs- und Demonstrationsmaterial findet dieses Denken in den künstlerischen Avantgarden dieses Jahrhunderts, im Futurismus und in Dada, in Happening und Performance, im postmodernen Theater – Anschauungsmaterial für das Projekt einer womöglich heilsamen Depotenzierung von Bedeutungskonventionen und -zwängen. Lyotards Denken entwickelt sich maßgeblich am Beispiel der multimedialen Avantgarden und seine so genannte „affirmative“ Ästhetik liest sich bisweilen wie die Ästhetik eines negativen Gesamtkunstwerks.³⁷

Dieses Buch hat die Entwicklung von Ideen und künstlerischen Versuchen im Rahmen der angedeuteten synthetischen Visionen zum Thema; der besondere Blick gilt dabei theatergeschichtlichen Implikationen. Es kann sich von den skizzierten Positionen der Kritik zugleich warnen und inspirieren lassen. Im Mittelpunkt steht das Kriterium der Differenz. Nach Hegel führt die Konstruktion absoluter Indifferenz direkt ins philosophische Nirwana absoluter Erkenntnislosigkeit. Die Proklamation eines ganz und gar mit sich Identischen verabschiedet sich nicht nur aus der Geschichte, sondern wird zugleich als Ermächtigungsstrategie lesbar. Sloterdijks Wort vom Philosophen als „Mitwisser Gottes“ bringt den geheimen Willen von

³⁵ Lyotard: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1990, S. 48

³⁶ Gespräch mit Jean-Pierre Dubost, abgedruckt im Anhang der ersten deutschen Ausgabe von Lyotard: *Das postmoderne Wissen*. Bremen 1982, S. 131

³⁷ Vgl. Kap. „Interferenzen“, Abschnitt „Jenseits des Gesamtkunstwerks?“, S. 277 f.

Schellings Ansatz auf den Punkt: Die erste (Marquardsche) „Ermächtigung“ passiert nicht im Feld der „Illusion“, sondern in dem des Denkens. Adornos berühmtes Diktum, wonach „das Ganze (...) immer das Unwahre“ sei, fortspinnend, warnt Lyotard vor den „terroristischen“, will sagen politischen Implikationen des holistischen Strebens. Niemals spielt, was sich unter dem Siegel des Gesamten (gerade auch künstlerisch) versammelt, im machtfreien Raum. Führt man dies mit geschichtlich realisierten Tendenzen zusammen, das Ästhetische kultisch, mithin in einer besonderen sozialen Praxis der Identitätskonstruktion zu unterschreiten, kann die politische Verführungskraft synthetischer Visionen kaum noch verwundern. Das Gesamtkunstwerk reagiert auf Erfahrungen der Partikularisierung und Dissoziation des Einzelnen im Gefolge der Aufklärung und ist damit Teil ihrer Dialektik. Die Brücke offenbart den Abgrund. Wovon Gesamtkunstwerk flieht, ist ihr tief eingeschrieben.

Kleine Erzählungen

Das Paradigma des Synthetischen wird in dieser Studie – erstmals in der Theatergeschichtsschreibung – als ein Schlüssel zum Verständnis bedeutender szenischer Reformbewegungen *erprobt*. Dabei geht es, den Einflüssen der „synthetischen Visionen“ auf die Theatergeschichte nachhorchend, um die Erkundung eines dynamischen Feldes. Nicht als positive Größe wird das Gesamtkunstwerk verhandelt, sondern als utopischer Ort, auf den sich über zwei Jahrhunderte hinweg ästhetische, politische und insbesondere theatrale Träume projizierten. Dass es nicht den einen und einzigen Begriff des Gesamtkunstwerks gibt, haben die Forschungen im Feld des Synthetischen klar erwiesen. Dass auch kritische Betrachtungen nicht gegen die metaphysischen Verführungen des Gegenstandes gefeit sind, zeigt Marquards Beispiel. Und dass universalisierende Geschichtsschreibung (in der Tradition einer „historischen Hermeneutik des Sinns“) in ihrer Totalisierungstendenz den synthetischen Ansprüchen (in idealistischer Fluchtlinie) nahe verwandt ist, lässt sich mit Blick auf Lyotards Kritik vermuten. Wer die Zeugnisse der (Theater-)Geschichte als Objektivationen einer Idee untersucht, verfehlt die eine und verfällt der anderen. Entsprechend soll eine „große Erzählung“ vom theatralem Gesamtkunstwerk durch eine Reihe von „kleinen“ unterlaufen werden, die das Oszillieren der synthetischen Dispositive im Feld einer „Dialektik der Aufklärung“ punktuell veranschaulichen können. „Kleine Erzählungen“ sind darüber hinaus in der La-

ge, auf die Dynamik historischer Entwicklungen adäquater reagieren zu können.

Die „Synthetischen Visionen“ durchforschen ihr Feld am Beispiel jener acht Phasen der Theatergeschichte (seit 1800), die auf den ersten Seiten dieser Einleitung exponiert wurden.³⁸ Der historische Bogen reicht damit von der Frühromantik bis in die Postmoderne. Entsprechend der dabei beobachteten Verschiebungen im begrifflichen Spektrum, arbeitet die Studie nicht monoperspektivisch, sondern reagiert methodisch flexibel auf die wechselnden Ausprägungen ihres Gegenstands. Da die maßgeblich auf Wagner wirkenden idealistischen und romantischen Programme die Idee des Synthetischen (als Erlösung) konstruiert hatten, bieten sich für die Erfassung der früheren Entwicklungsphasen *ideengeschichtliche* Akzente an. Wo symbolistische oder spätrömantische Spekulationen und Experimente die Wirkungsästhetik des Gesamtkunstwerks (gleichsam unter der Haut der Wörter) technisch durchdenken, im Sinn der Gewinnung „künstlicher Paradiese“, kommen *mediengeschichtliche* Aspekte ins Spiel und damit (verstärkt) Fragen nach Wahrnehmungssteuerung und Korporalität: Stimulation der Sinne, Massage der Nerven, Reizübersättigung und Dekadenz – das Gesamtkunstwerk als Einstieg in den Abschied von Gutenberg. Formen des dionysischen Theaters der Moderne, die sich kollektivistischen Utopien verschrieben (seien sie kulturpessimistisch oder kommunistisch geprägt), propagierten das Gesamtkunstwerk als Instrument zur Überwindung des verhassten bürgerlichen Subjekts. In diesem Zusammenhang liegt es nahe, eine Disziplin zu befragen, die sich mit Regressionen des Ichs auskennt: die Psychoanalyse. In der Entwicklung des Regietheaters laufen verschiedene Teilströmungen zusammen. Symbolistische Korrespondenzästhetik verbindet sich mit der naturalistischen „Kunst der Menschendarstellung“. Als Drittes bildet sich das Konzept eines autonomen szenischen Gesamtkunstwerks heraus. Dessen Urheber, der Regisseur, ist dem dramatischen Autor gleich- oder übergeordnet. In diesem Feld wird es darauf ankommen, Interpolationen zwischen unterschiedlichen Einflüssen zu entwickeln. Dies gilt auch für die Auseinandersetzung mit der Dekonstruktion des Gesamten

³⁸ Zum Thema werden die synthetischen Visionen der Frühromantik, Richard Wagners Züricher Politisierung und Theatralisierung des Gesamtkunstwerks, die „künstlichen Paradiese“ des Symbolismus, die Entstehung des Regietheaters, das dionysische Massentheater der Moderne, seine vitalistischen und kommunistischen Figurationen, die Krise der Korrespondenzen im Feld der historischen Avantgarden und zuletzt ihre postmoderne Verschiebung ins Feld einer „Ästhetik der Interferenz“.

von Dada bis zu Wilson und Marthaler. Aufführungsgeschichtliche Episoden werden die jeweiligen Entwicklungen punktuell veranschaulichen. Ein besonderes Interesse wird dabei, die einzelnen Perspektiven gleichsam grundierend, der *Positionierung des Körpers* im synthetischen Spielfeld gelten.

Die folgenden Sondierungen verfolgen historische Entwicklungen an den Brennpunkten und nicht als vielbändigen chronologischen Durchlauf. Das Buch versteht sich als Anregung, nicht als Handbuch. Es erprobt, es erschöpft nicht. Die hier gewählte Perspektive gilt keineswegs als die einzig mögliche und sinnvolle: Theatergeschichtliche Entwicklungen können auch unter anderen theoretischen Prämissen sinnvoll beschrieben werden – etwa im Hinblick auf die „Materialität theatralischer Kommunikation“, auf Aspekte des „Performativen“ oder des „Postdramatischen“.

Ein Vorteil dieses Projekts liegt in seinem gattungsüberschreitenden Ansatz. Schaltet man das Paradigma des Synthetischen vor, werden die scheinbar ehernen theatralen Genregrenzen durchsichtig. Die Dimension des Integralen liefert ein Medium des Vergleichs, auf dessen Grundlage Wechselwirkungen zwischen bislang überwiegend (fachlich) getrennt beforschten Bereichen erfassbar werden, etwa die von Schauspiel-, Musik- und Tanztheater. In diesem Sinne reagiert das Buch auf die Forderung nach einer integralen Theatergeschichtsschreibung, wie sie der Münchner Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft programmatisch erhob.³⁹ Wie sinnvoll die genreübergreifende Perspektive ist, zeigt sich besonderes für das neunzehnte Jahrhundert. An romantischen Schreibpulten musikalisierend entwickelt, realisiert sich das synthetische Projekt zuerst musiktheatralisch, um dann, gegen Jahrhundertende, auch andere Bereiche des Theaters zu infizieren, insbesondere das Schauspiel. Im neunzehnten Jahrhundert lassen sich „kleine Erzählungen“ entlang einer Linie anordnen, die am Jahrhundertbeginn das Konzept des Gesamtkunstwerks, in der Mitte seine musiktheatralische Erprobung, am Ende seine genrespezifische Ausdifferenzierung hervorheben kann. Bis heute koexistieren Theaterformen mit unterschiedlichen ‚medialen‘ Mischungsverhältnissen: Sprech-, Musik- und Tanztheater fixieren die Dominanzen zwischen den je beteiligten „Künsten“ (schon im Titel) als Gattungskonstanten, bleiben jedoch zugleich der zentrierenden Idee des szenischen Gesamtkunstwerks ver-

³⁹ Tagung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft: *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*. München 2000

pflichtet. Daneben treten, seit Alfred Jarry, verschiedene Spielarten der Aufkündigung des Gesamten. Futuristische, dadaistische, epische, performative Spielarten des Szenischen belegen die Abkehr von holistischen Entwürfen, ja ihre radikale Kritik. Wobei der postmoderne Schritt von der Korrespondenz zur Interferenz, von der Integration zur Dissoziation der Künste (in einem ‚Werk‘) die traditionellen theatralen Gattungskonstruktionen schließlich völlig obsolet macht.

Die dem synthetischen Werk seit den Anfängen eingeschriebene Hoffnung auf die ästhetische Konstruktion neuer Modelle von „Welteinheit“ gewann ihre (auch politische) Attraktivität gerade durch deren reale Abwesenheit. In seiner Unbestimmtheit wurde das „Gesamtkunstwerk“ zum prädestinierten Objekt sinndefinitorischer Begierden. Über zwei Jahrhunderte hinweg erwies es seine Virulenz auch als Gegenstand leidenschaftlicher Aversion und notwendiger Kritik. Die synthetischen Visionen schwingen zwischen den Polen der (Re-)Zentrierung und Dezentrierung von Weltwahrnehmung und sind damit auf übergeordnete soziale, religiöse, politische Dimensionen menschlicher Selbstorganisation und Sinnsuche bezogen. Dieses Buch untersucht Beiträge zur Rezentrierung einer „Welt ohne Gott“, die sich über zwanzig Dekaden hinweg auf die Bühne als *synthetische Anstalt* bezogen, positiv wie negativ. Die Vermutung liegt nahe, dass sich darin, gleichsam in Gegenbewegung zur aufklärerischen Besetzung der Bühne als Ort von Bildung, Moral, Subjektivität und Diskursivität, eine konkurrierende Funktionszuweisung etablieren konnte, die – oft auch unterschwellig – die Bühne zum Objekt der Begierde und zum Bündnisgenossen vielfach obskurer Heils- und Machtvorstellungen machte. Entsprechend werden die synthetischen Sondierungen vielfach schwarze Aspekte der Geschichte des modernen Theaters zu Tage fördern, *aufklärend darüber, was sich das Theater antiaufklärerisch leistete*.

Den theoretischen Vorlauf liefern frühere Studien des Verfassers, die probierten, Grundlagen für die analytische Beschäftigung mit Musik- und Schauspieltheater zu entwickeln, und zwar auf der Grundlage jener – von der Theatersemiotik breit thematisierten – Einsicht in die Vielschichtigkeit szenischer Darstellung.⁴⁰ Jene Beiträge schlugen vor, das Dritte und Eige-

⁴⁰ Vgl. Guido Hiß: *Korrespondenzen, Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater*. Tübingen 1984 und *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin 1993

ne, das sich *in theatralen Wahrnehmungsakten* einspielt, als *Korrespondenzbedeutung* zu bezeichnen. Korrespondenzen kommen zu Stande als Resultate synthetischer Vorgänge *auf Wahrnehmungsebene*. Sie spielen im Feld der Aisthesis, mithin in einem subjektiven Raum. Ihr Ort liegt in jener kleinen neuronalen Bühne, die zwischen unseren Ohren Platz hat. Erst in den Akten des Zuschauens – so lautet die wichtigste These – realisiert sich der dialektische Sprung von der Synchronisation (der disparaten Ausdrucksträger) zu ihrer semantischen Synthese.⁴¹ Diese Überlegungen liefern den synchronischen Vorlauf für eine Suche, die sich auf den folgenden Seiten ins Diachronische wendet. *Entsprechend lassen sich die „synthetischen Visionen“ als zweiter, wenngleich eigenständiger Band zum „Theatralischen Blick“ lesen.* Dabei gilt: Korrespondenztheoretische Überlegungen werden hier nicht wiederholt, sondern allenfalls *historisiert*.

Auch wissenschaftliche Modelle stehen nicht jenseits von Raum und Zeit. Entsprechend kann die Geschichte der synthetischen Visionen die Genese jener Gegenstandskonzepte beleuchten, die Theatralität synthetisch verorten, sei es mit Blick auf ihre „plurimediale“ Verfassung („Gemeinschaft der Künste“) oder auf interaktive Prozesse („Gemeinschaft der Menschen“).⁴² Das erste Interesse dieser Studie gilt *theatergeschichtlichen* Entwicklungen, und zwar solchen, die sich tief in das moderne Theaterverständnis eingepägt haben. Wenn sich herausstellen sollte, dass sich die synthetischen Visionen auch in theoretische Gegenstandskonzepte eingespiegelt haben, ließe sich mit ihrer Aufarbeitung womöglich auch ein wissenschaftsgeschichtliches Surplus verbuchen.

Ich darf an dieser Stelle allen danken, die mir geholfen haben, dieses Buch zu verwirklichen, sei es durch inhaltliche Denkanstöße und kritische Rückmeldung, sei es durch publizistische oder redaktionelle Hilfe. Mein besonderer Dank gilt: Nele Beyer, Dr. Andreas Backoefer, Dr. Mischa

⁴¹ Im Punkt X einer Inszenierung rennt ein Schauspieler wie von Furien gehetzt über die Bühne. Er schreit, laute Musik untermalt den Vorgang, vielleicht Stroboskoplicht. Damit sind eine Reihe von unterschiedlichen „Zeichensystemen“ gleichzeitig aktiv: Musik, Bewegung im Raum, Stimme, Mimik, Gestik etc. Was wir als Zuschauer realisieren, ist indes nicht die additive Bedeutung der Einzelzeichen, sondern die des Zusammenklangs (der Synthese). Hier womöglich als ‚Gehetztheit‘ der Figur.

⁴² Vgl. Kap. „Die Geburt des Regietheaters aus dem Geist des Gesamtkunstwerks“, Abschnitt „Regietheater und Theaterwissenschaft“, S. 157 f.

Delbrouck, Markus Diekow, Stephan Duppe, Mechthild Heede, Dr. Eric Hoffmann, Luise Holthausen, Peter Machauer, Jorg Milewski, Dr. Gerhard Przytulski, Irene Rudolf und Kim Stapelfeldt.

Laboratorium synthetischer Fantasie

Wir leben die Periode der Atome, des atomistischen Chaos.

Friedrich Nietzsche

Das ewige Verlangen nach Synthese – gerade das macht den Romantiker.

Victor Klemperer

Das romantische Paradox

Selbst wenn man Marquard nicht in jedem Punkt folgen möchte, liegt doch in der Rückdatierung des Gesamtkunstwerks in die Frühromantik ein Gewinn. Denn auch neuere Forschungen beziehen sich dabei – fachübergreifend – zumeist auf ästhetische, politische oder mythologisierende Vorgaben und Auswirkungen des Musikdramas Richard Wagners. Die Bayreuther Genese versteht sich keineswegs von selbst, da maßgebliche Entwicklungen – vom Symbolismus über die Stilbühne bis zu musikalisierenden Theaterformen der Gegenwart – erkennbar der Romantik, gerade ihrer frühen Prägung, verpflichtet sind. Dies gilt auch für Wagners Beitrag, der zweifellos einen überaus wichtigen und einflussreichen Schritt auf dem Weg des szenischen Gesamtkunstwerks markiert, nicht aber den Ausgangspunkt.¹

¹ Hinweise auf ein romantisches Vorspiel finden sich, neben Marquards und Szeemanns Verweisen, in den von Carl Dahlhaus herausgegebenen *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Im Kontext des romantischen Musikdramas und des romantischen Melodramas haben Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring in *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Laaber 1997) auf synthetische Strukturen und Tendenzen der Gattung hingewiesen. Tendenzen zur „Auflösung der Gattungspoetik“, die mit Spätaufklärung und Romantik aufkamen und die synthetischen Utopien maßgeblich beeinflussten, beleuchtet Bernd Bräutigams *Leben wie im Roman* (Paderborn 1986) und Lothar Pikuliks umfassende Abhandlung über die *Frühromantik* (München 1992). Einen differenzierteren Exkurs über das Denken in

In der Theatergeschichtsschreibung gilt Romantik als szenisch unproduktiv, sieht man von einigen bedeutenden *Dramen* Tiecks und Brentanos, Arnims und Klingemanns ab. Zu nennen sind die berühmten Shakespeare-Übersetzungen von A. W. Schlegel, Ludwig und Dorothea Tieck. Doch das romantische Drama war primär Lesedrama. Dies ist ebenso unstrittig wie die Tatsache, dass es von den wichtigsten Bühnen der Zeit ignoriert wurde, zumal von Goethes Weimarer Hoftheater und Ifflands Königlichem Neuen Theater zu Berlin. Kleist, der vom Romantischen zumindest tangierte „Dramatiker ohne Bühne“, liefert hier das traurige Exempel. Diedrich Diedrichsen fasst den Tenor der Forschung in einen Satz: „In Deutschland gibt es kein romantisches (...) Theater.“²

Drama als literarische Form wird in der romantischen Ästhetik, etwa bei Schelling, breit thematisiert.³ Doch die Theateraufführung gilt, in den Worten Novalis', allenfalls als „Belustigung“, als „Hauptressort gesellschaftlicher Vergnügungen“⁴ – verheerender kann ein Verriss kaum ausfallen. Novalis' ernüchternde Diagnose korrespondiert einer einflussreichen Setzung der Hegelschen Ästhetik, die das Szenische zugunsten der Textvorlage nachhaltig abwertet: „Das Drama muß (...) als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden.“ Und der anschließende Satz unterstreicht noch die logozentrische Absage an die physische Verfassung des Szenischen: „Denn den sonstigen sinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, ist die Rede allein das der Exposition des Geistes würdige Element.“⁵

Einzig „der Exposition des Geistes“ würdig, überdauert nur das Wort Zeiten und Sitten. Körper und Aufführungen sind sterblich: „Theaterdarstellungskunst ist in der Hierarchie der Künste zurückgestuft (...), weil sie eine kategoriale Bestimmung des bürgerlichen Kunstwerks nicht zu erfül-

ganzheitlichen Kategorien (auch jenseits der Romantik) leistet Theodore Ziolkowskis Arbeit *Das Amt der Poeten* (Stuttgart 1992).

² Dietrich Diedrichsen: *Theater der Neuzeit*. In: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theaterlexikon*. Reinbek b. Hamburg 1986, S. 937

³ Schellings in der Einleitung zitiertes Plädoyer für eine „synthesirte“ Kunst leuchtet in seiner *Philosophie der Kunst* in einem (Schluss-)Absatz auf. Dem Drama als „redender Kunst“ sind hingegen 48 Druckseiten gewidmet.

⁴ Novalis: *Fragmente und Studien 1799-1800*. In: *Schriften*. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel (Hrsg.), Bd. 3, Stuttgart 1960, S. 576 (zitiert im Folgenden als: NOV)

⁵ Hegel: *Ästhetik*. Friedrich Bassenge (Hrsg.), Bd. 2, Berlin 1985, S. 512

len vermag: Dauer, dauernde Wirkung.“⁶ Das Einmalige und Transitorische des szenischen Vorgangs verbannt die Aufführung in die hinterste Reihe der Künste. Im Schatten Hegels und der romantischen Theaterzurückhaltung (und ganz im Gegensatz zum klassizistischen Theaterverständnis⁷) etablierte sich im neunzehnten Jahrhundert die Vorstellung von Theater als dichterischem Wurmfortsatz. Die Aufführung galt als Dienerin am heiligen Dichterwort. Kunststatus genoss nur das Drama. Dieses reduzierte Medienbild prägte das Verständnis des Schauspieltheaters nachhaltig und flackert in den leidigen Werktreue-Diskussionen bisweilen immer noch auf.⁸

Im Mittelpunkt der poetischen Theorie und der künstlerischen Praxis der Romantik steht zunächst der Roman als prädestiniertes Experimentierfeld gattungsentgrenzender und universalisierender Tendenzen. Die großen künstlerischen Leistungen liegen ferner in den Feldern der Poesie, der Musik und der bildenden Kunst. Blendet man die Folie des Synthetischen ein, relativiert sich jedoch der Eindruck szenischer Unfruchtbarkeit. Die entsprechende Programmatik bildete den idealen Nährboden für spätere Neuzüchtungen des Theatralischen. Die These lautet: Der Beitrag der frühen Romantik zur Theatergeschichte passiert nicht auf den Brettern, sondern an den Schreibtischen. Erst mit einer Verzögerung von fünfzig Jahren wird er in seiner historischen Nachhaltigkeit erkennbar – auf einem „grünen Hügel“ in einer fränkischen Kleinstadt. In der Fluchtlinie romantischer Synthese-Programme entwickelt sich jenes Modell des Theaters, das die Spiele der Bühne nicht mehr als Anhängsel an das allmächtige Dichterwort versteht, sondern ihnen die Würde einer eigenständigen, integralen Kunstform zuerkennt. Das romantische Paradox lautet in einem Satz: *Vordergründig*

⁶ Jan Berg: *Zur Geschichte und Theorie des spektatorischen Ereignisses*. Berlin 1985. Typoskript der Habilitationsschrift, S. 121

⁷ „Die Unfähigkeit (...) bleibende Werke hervorzubringen, läuft im theaterbegeisterten 18. Jahrhundert nicht auf pauschale Infragestellung des Theaters hinaus.“ Ebd., S. 123. Berg zitiert (ebd.) Goethe: Demnach kann „ein gutes Theaterstück eigentlich kaum zur Hälfte zu Papier gebracht werden (...), vielmehr der größere Teil desselben dem Glanz der Bühne, der Persönlichkeit des Schauspielers, der Kraft seiner Stimme (...) anheimgegeben bleibt“.

⁸ Dagegen revoltieren im frühen zwanzigsten Jahrhundert die Theatermacher Europas, mit Blick auf die Rehabilitierung der materiellen Dimensionen der Bühne, mit Blick auf die autonomieästhetische Neudefinition des Theaters – im Zeichen des Synthetischen. Das berühmte Leitwort lautet: „Retheatralisierung des Theaters“.

vom Theater distanziert, arbeitet das romantische Laboratorium synthetischer Fantasie subkutan an seiner Neudefinition.

Synthese markiert das Dritte aller romantischen Spekulationen, gleichgültig ob sie um ästhetische, gesellschaftliche oder zwischenmenschliche Utopien kreisen. Synthese wird zur Kernformel einer umfassenden *Rezentrierung der Welt* und indiziert zugleich einen existentiellen Mangel: „Heimweh nach der Einheit“, „Verlangen nach dem Absoluten“.⁹ Dass dieses „Heimweh“ mit den großen Umwälzungen im Gefolge der Aufklärung zu tun hat, liegt auf der Hand: Hinter dem Streben nach Synthese offenbart sich ein zivilisatorisches Problem, ein kulturelles „Unbehagen“, in dem nicht zuletzt auch ein politisches Machtdefizit des sich etablierenden Bürgertums zu Tage tritt:

Die gesellschaftliche Ordnung erfährt in Europa eine Umbildung. Die Ideologie des alten Staates wird zersetzt. Die Ideen der Aufklärung erlangen politischen Einfluß. Das Bürgertum tritt aus seiner Vereinzelung heraus, um wirkende Kraft innerhalb des Staates zu werden (...). [Aber] die Umbildung der gesellschaftlichen Wirklichkeit bleibt nur ein Problem des Geistes. Sie wird vom Katheder diskutiert, nicht in der Wirklichkeit entschieden. Rein geistige Zusammenhänge werden revolutioniert, ohne daß diesem Vorgange soziale Prozesse entsprächen.¹⁰

Philosophisch artikuliert sich die Krise zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts als Zusammenbruch der Hoffnungen, die sich auf das menschliche Subjekt als neues Zentrum der Welt gerichtet hatten.¹¹ Den realhistorischen Hintergrund liefern das Schicksal der Französischen Revolution und die europäischen Provokationen, Innovationen und Umbrüche der napoleonischen Ära. Dafür stehen – allein in der ersten Dekade des neunzehnten Jahrhunderts – (u. a.) folgende Ereignisse: 1803 leitet der „Reichsdeputationshauptschluß“ das Ende des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher

⁹ Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*. Hamburg 1959, S. 20. Camus sieht darin ein „wesentliches Agens des menschlichen Dramas“. Ob dies über die Zeiten hinweg gilt, könnte man diskutieren. Dass dieses Wort eine prägende Erfahrung der Moderne auf den Punkt bringt, eine Erfahrung, die in der Romantik offensichtlich eskalierte, ist kaum zu bestreiten.

¹⁰ Benno von Wiese: *Wesensbestimmung der frühromantischen Situation*. In: Helmut Prang (Hrsg.): *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt 1968, S. 164

¹¹ Vgl. „Einleitung“, Abschnitt „Die philosophische Konstruktion“, S. 10 f.