

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der
Regiekunst und der Theatergeschichte

Kilian, Eugen

München, 1905

Raimunds Gefesselte Phantasie in neuem musikalischem Gewande

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Raimunds Gefesselte Phantasie in neuem musikalischem Gewande.

Eine Aufführung von Ferdinand Raimunds lieblichem Zauberspiel Die gefesselte Phantasie ist in unsern Tagen auch auf dem Heimatboden des Dichters ein seltenes künstlerisches Ereignis geworden, das nur festlich gestimmten Wehestunden seine Verwirklichung zu verdanken scheint. Einer solchen Feststunde hat es bedurft — der Eröffnung des Raimund-Theaters am 28. November 1895 — das sinnige Märchenspiel, das seit dem Jahr 1805 von dem Spielplan der Wiener Bühnen verschwunden war, dank der rühmlichen Initiative von Adam Müller-Guttenbrunn, wenigstens vorübergehend zu neuem theatralischem Leben in der Geburtsstadt des Dichters zu erwecken.

Angeichts dieser Tatsache vermag es nicht zu erstaunen, daß die Gefesselte Phantasie außerhalb Oesterreichs, wo Raimund auch mit seinen vollendetsten Schöpfungen noch immer nicht die Verbreitung auf den Bühnen gefunden hat, die dem Klassiker des deutschen Volksstücks zukommen müßte, ein verborgenes und so gut wie unbekanntes Kleinod in dem reichen Goldschatz des Wiener Meisters geblieben ist. Seit der Dichter selbst die Gefesselte Phantasie gelegentlich seiner Gastspielfahrten 1851 und 1852 nach München und dann nach Berlin und Hamburg verpflanzte, ist das Stück außerhalb Oesterreichs wohl kaum mehr auf die Bühne gekommen.

Dieses Schicksal der Dichtung ist unverdient; doppelt unverdient auf dem Boden Wiens, wo schon das biographische und literarhistorische Interesse des Stücks, aus dem uns der Schmerzenschrei des gequälten Dichterherzens gegen die Verleumdungen einer unverständigen Menge entgegenhallt, seine

häufigere Bühnenpflege zur Ehrenpflicht für die Theater erheben müßte. Aber nicht bloß diese Rücksicht und das Gebot der Pietät, auch der ästhetische Wert des Werkes an sich rechtfertigt die Forderung, daß es von seinem eigentlichen Bestimmungsort, der lebendigen Bühne, nicht verschwinden sollte!).

Wohl vermag sich die Gefesselte Phantasie an Volkstümlichkeit nicht dem Bauer als Millionär, dem Alpenkönig und Menschenfeind, oder gar dem Verschwender an die Seite zu stellen; wohl ist der Einwand nicht unberechtigt, daß das Stück in seinen allegorischen Teilen und vor allem in der Behandlung des Florianischen Inselreichs noch mehr als andre Schöpfungen des Dichters einen gewissen antiquarischen Beigeschmack nicht zu verleugnen vermag, daß Ausdrucksweise und Witz der Florianischen Helden teilweise bedenklich auf Stelzen gehn, daß der heutige Hörer eigentlich erst mit dem Realismus der Wiener Wirtshauscene zu erwärmen beginnt. Aber trotz aller Mängel der Dichtung, trotz des mancherlei Veralteten, was uns mit den naiven Kinderaugen einer vergangenen Zeit daraus entgegenblickt: welche Fülle echter und herzerquickender Poesie ist über dem ganzen Werk ausgegossen! Welches Leben sprudelt uns aus dem anheimelnden Urtwienner Bild der Wirtshauscene entgegen, welcher kräftiger und süßhafter Humor tritt mit der Gestalt des Harfenisten Nachtigall in den poetischen Dunstkreis des Märchenbildes! Welch sicherer und souveräner Kunstinstinkt verrät sich in der Art und Weise, wie der Dichter die heterogenen Elemente des Stückes, allegorische Fäerie und burleske Realistik, zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen weiß! Wie glücklich steigert sich der zweite Akt in seiner theatralischen Wirkung bis zu dem künstlerischen Höhepunkt des Stückes: der unvergleichlichen Scene, wo Nachtigall mit Hilfe der gefesselten Phantasie sein Preisgedicht verfassen soll, eine Scene, die an Eigenart des Entwurfs, an Kühnheit und Genialität der Ausführung ihresgleichen sucht, die unbedenklich dem Köstlichsten zur Seite gestellt werden kann, was der Genius des Dichters gezeitigt hat!

Angesichts des unbesiegbaren dichterischen Reizes, der auch diesem vernachlässigten Schmerzenskind der Raimundschen Muse eigen ist, darf es wohl mit besonderer Genugthuung begrüßt werden, daß außerhalb Oesterreichs in jüngster Zeit der Versuch ins Leben trat, dies Stück des Dichters, das seit einem Zeitraum von über sechzig Jahren jenseits der schwarzen Grenzpfähle nicht mehr gespielt worden war, der modernen Bühne zurückzugewinnen. Das Interesse, das die Aufführung des Stückes am Hoftheater zu Karlsruhe am 15. März 1898 beanspruchen konnte, wurde dadurch erhöht, daß das Werk bei dieser Gelegenheit in einer neuen musikalischen Bearbeitung an die Oeffentlichkeit trat, einer Bearbeitung, die den zweifachen Vorteil bot, der Dichtung Raimunds neuen Reiz zu verleihen und gleichzeitig die im Staub der Archive begrabene Partitur eines Klassikers der deutschen Musikgeschichte an das Licht zu ziehen. Handelte es sich dabei noch um nichts Geringeres, als ein verschollenes Werk von Franz Schubert der unverdienten Vergessenheit zu entreißen und in künstlerischer Verjüngung für die Gegenwart zu retten.

Es war ein vortrefflicher Gedanke von Selir Mottl, die Musik des im Jahr 1820 im Theater an der Wien gegebenen Schubertschen Melodrams Die Zauberharfe in freier Uebearbeitung auf das Raimundsche Stück zu übertragen und in dem also neu erstandenen Doppelwerk zwei geistesverwandte Genien zusammenzuführen, deren ungefähr gleichzeitigem künstlerischem Wirken der gemeinsame Erdgeruch österreichischen Heimatbodens entströmt. Der gelinde Durchfall, der jener Aufführung der Zauberharfe im Jahr 1820 bereitet wurde, war nach dem übereinstimmenden Urtheil der Zeitungstimmen dem unsinnigen Textbuch des Spektakelstückes zuzuschreiben. Mit dem verloren gegangenen Textbuch schien auch Schuberts Musik, die uns glücklicherweise erhalten blieb, in das Grab einer unruhmlichen Vergessenheit sinken zu wollen.

Allgemein bekannt war von dieser Partitur bis dahin nur die Ouvertüre, die, fälschlich als Rosamunden-Ouvertüre bezeichnet, im Konzertsaal vielfach gespielt wird. Die übrige

Musik zeigt in ihrem Charakter eine so glückliche Uebereinstimmung mit den Situationen und Stimmungen der Gefesselten Phantasie, daß es in der Tat nur der ordnenden und feinfühlig bearbeitenden Hand von Felix Mottl bedurfte, einen großen Teil von Schuberts Partitur ohne weiteres auf Raimunds Dichtung zu übertragen.

Die Anpassung der Musik an das Raimundsche Zauber- spiel macht in diesem nur einige mehr oder minder unwesentliche Textänderungen notwendig, die, mit diskreter Hand vollzogen, dem Auge in keiner Weise auffällig entgegentreten. Wo die Zauberharfenmusik versagte, wurden von Mottl einige andre Kompositionen Schuberts, insbesondere die gut verwendbaren deutschen Tänze, zur Ergänzung der Lücken herangezogen. Die solcherweise entstandene Partitur umfaßte einige dreißig, zum Teil ganz kurze, zum Teil weiter ausgeführte Musiksätze, die in Gestalt von Liedern, Chören, Melodramen und orchestralen Zwischensätzen die Handlung des Stückes begleiten. Als Musiknummern von prächtiger Wirkung zeigten sich neben der bekannten, frisch pulsierenden Ouvertüre vor allem das charakteristische Neujahres- lied des Narren, eine breit ausgespinnene Verwandlungsmusik mit Klarinetten-Solo vor dem ersten Auftreten Amphios, das in dessen Monolog eingefügte Lied „Ich denke dein“, das dem Hauptthema der Ouvertüre entnommene und leitmotivartig verwendete Auftrittslied der Phantasie und manches andre. Für die burlesken Partien, insbesondere die Foupletartigen Gesänge Nachtigalls, leisteten Motive Schubertscher Tänze vortreffliche Dienste. Eine köstliche musikalische Ausgestaltung hat vor allem die Wirtshauscene durch einen Chor der Gäste mit Solo des Wirts erfahren, durch einen das Ensemble der Scene un- gemein belebenden deutschen Tanz von echtem Wiener Gepräge und weiterhin durch einige frische, volkstümlich wirkende Gesänge des Wirts und des Harfenisten.

Eine Perle der Partitur bildet ein der Zauberharfenmusik entnommenes Traumlid der Phantasie mit begleitendem Chor und Echo. Die dafür notwendige textliche Grundlage wurde dadurch geschaffen, daß die Schlusscene des Stückes im Apollo-

Tempel eine kleine Erweiterung erhielt. Die Scene beginnt damit, daß Amphio mit einem kurzen, die Trostlosigkeit seiner Stimmung malenden Monolog an den Stufen der Apollo-Statue ermattet niedersinkt; während ihn der Schlummer übermannt, erscheint die Phantasie, umgeben von einer Schar von Genien; sie ermuntert den Träumenden zu mutigem Ausharren und verspricht ihm ihre Hilfe. Die für diesen Auftritt verwendete Musik der Zauberharfe ist von einem bestrickenden Zauber durchweht.

Bei der textlichen Einrichtung des Stücks für die Karlsruher Aufführung wurde, abgesehen von den durch die Rücksichten auf die Musik bedingten kleinen Aenderungen, der Originaltext in der von Müller-Guttenbrunn für das Raimund-Theater besorgten Einrichtung, mit dem neugedichteten Preislied Amphios, zugrunde gelegt. Doch wurde an der Hand der kritischen Gesamtausgabe an einer Reihe von Stellen der Wortlaut des Originalmanuskriptes wiederhergestellt. So trat u. a. die lokale und parodistische Färbung der Zauberschwestern, die der Dichter für das Theater zugunsten einer Stilisierung nach der pathetischen Seite teilweise abgeschwächt hatte, wieder in ihre Rechte. Auch die epilogartigen Schlußverse der Phantasie:

Ein Schlußwort spricht die Phantasie,
 O lehnt mit Nachsicht ihre Miß'!
 Wenn sie auch Kleines euch gebar,
 So denkt — daß sie gefesselt war

wurden im Gegensatz zu der Texteinrichtung des Raimund-Theaters wiederhergestellt, nur mit der für unsre Bühne gebotenen Aenderung, daß sie nicht, wie bei Raimund, vor dem Schlußchor, sondern dahinter ihren Platz erhielten. Mit dem von Apollo an sie gerichteten Auftrag eilt die Phantasie von der Bühne; Apollo und der Sonnenwagen beginnt unter den Klängen des Schlußchors zu versinken; als sich mit den letzten Tönen der Vorhang schließt, tritt die Phantasie durch den geschlossenen Vorhang vor die Rampe und spricht unter Musikbegleitung die Schlußworte. Diese erhalten durch eine solche

Anordnung den Charakter eines wirklichen Epilogs, ohne als eine unmorganische, bei offener Scene an die Zuschauer sich richtende Apostrophe zu erscheinen.

Indem sich die zahlreichen scenischen Verwandlungen des Stücks bei offener Scene vollzogen, wurden die Vorgänge des Zauberspiels zu einheitlicher Wirkung zusammengehalten; jede störende Unterbrechung innerhalb des Akts wurde vermieden, um so mehr, als bei der neuen musikalischen Einrichtung fast durchweg orchestrale Zwischensätze die Verwandlung begleiten.

Der neue und außerordentliche Reiz, den die Gefesselte Phantasie durch den Zauber erborgter Schubertscher Weisen erhalten hat, ist bei der Aufführung des Stücks in Mottis musikalischer Bearbeitung in glänzender Weise zutage getreten. Das Stück hat in Karlsruhe auf alle die, denen das Verständnis für den naiven Humor und die sonnige Gemütsstiefe von Raimunds Zauberwelt noch nicht abhanden gekommen ist, eine eindrucksvolle und nachhaltige Wirkung geübt, eine Wirkung, die vor allem der harmonischen Verschmelzung zu danken war, worin durch die Verbindung Raimundscher und Schubertscher Kunst Wort und Ton zu einem einheitlichen Ganzen zusammenflossen.

Die musikalische Neubearbeitung der Gefesselten Phantasie ist bis jetzt ausschließliches Sondergut des Karlsruher Hoftheaters geblieben. Daß die Gefesselte Phantasie, die der eigentlichen Popularität stets entbehrte und voraussichtlich wohl auch in Zukunft entbehren wird, die sich bei all ihren Schönheiten doch nur an eine kleinere, feiner gestimmte Gemeinde wendet und die deshalb dem Theaterkassier keine goldenen Berge verspricht, auf die große Masse der deutschen Kunstinstitute keine Anziehungskraft übt, kann wohl kaum sehr erstaunen. Daß aber auf dem Heimatboden des unsterblichen Dichters und des kongenialen Tonsetzers, daß in Wien noch von feiner einzigen der hierzu berufenen Bühnen auch nur der Versuch unternommen wurde, das Werk, das in seiner Neugestaltung unter dem

leuchtenden Doppelgestirn Raimund-Schubert seinen glänzenden Lichtstrahl entsendet hat, den nachgeborenen Landesgenossen der beiden Großen in dieser Fassung vorzuführen: das ist eine Tatsache, die allerdings kaum glaublich erscheint, deren Richtigkeit der Chronist aber nichtsdestoweniger mit dem Gefühl aufrichtigen Bedauerns verzeichnen muß.

de
e als
htende
n des
ge des
; jede
ieden,
htung
g be-
Fesselte
Deifen
Totils
reten.
ständ-
e von
eine
kung,
war,
tscher
nmen-
ntasie
hof-
igent-
auch
heiten
vendet
ver-
keine
Daß
des
zigen
nmen
dem