



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Oper und Schauspiel im Lichte der Klassiker.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

zu erweitern. Im Gegenteile: Lessing schon wies auf das Zusammenwirken aller Künste im Drama hin; Schiller hat den Gedanken klar vorgedacht, dem Nießsche in seiner ersten Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ zur glänzenden Rechtfertigung des Wagnerischen Kunstwerks die hochfliegende Vollendung gab. Am 29. Dezember 1797 schrieb er an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“ Wie eng Goethe mit dem deutschen Singspiel verknüpft war, braucht nicht hervorgehoben zu werden; er wendete am Weimariſchen Theater der Oper eine stets intensive Pflege zu. Aber wir sahen auch, daß seine Vorliebe, die Musik in den Dienst des Dramas zu stellen, ihn zeitweise auf die Irrwege lockte, die eben jene oben berührte Disparität der Gattungen beförderten. Es sei da nur an die verfehlten Versuche mit Shakespeares Romeo erinnert. So richtig er Glück einschätzte, ging Goethe in der Praxis doch immer wieder hinter Glück zurück. Daß es sich um ein strenges und konsequentes Weiterentwickeln der von Glück geschaffenen Grundlagen handelte, das hatte Herder schon in aller wünschenswerten Klarheit ausgesprochen: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen ganzen Trödlertram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmaç der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nachseiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfeßten Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind.“ Auch hier aber übersahen die Erzieher unseres Theaters, daß die empirischen Bildungen schon eine grundzügige Trennung der Kunstanlagen bewirkt hatten, daß das geschichtlich Gewordene eine zähe Lebenskraft bewies. Der kommende Mann, den

Herder wünschte und vorausah, sollte eine Herkulesarbeit auf sich nehmen müssen, die nicht wenig an die im Stalle des Augias vollbrachte gemahnt.

* * *

Wir dürfen annehmen, daß die Musik sich ziemlich spät erst aus der ursprünglichen Gesamtkunstübung der Pantomime, des dramatischen Spiels, abgesondert und selbständig gemacht hat. Wenigstens sehen wir sie gerade durch lange Kulturperioden in engerer, untrennbarer Verschmelzung mit der Poesie und, im bestimmteren Sinne, mit dem Drama beharren. Bharata, der als Erfinder des indischen Dramas verehrt wird, galt auch als Begründer des Musikunterrichts; bei den Griechen waren Musik und Poesie eine untrennbare Einheit, die Plato als das zur Ethik führende Erziehungsmittel dem der Gymnastik an die Seite stellte. Aristoteles nennt die Musik ein *ἡδυσμα*, eine würzende Zutat zur Poesie. Fast keine Kunstform der Griechen ist ohne Mithilfe, ohne Mitwirkung der Grundelemente musikalischen Empfindens, ohne Rhythmus und Melos, vorstellbar. Bis zur Entstehung des Charakterschauspiels und der bürgerlichen Komödie ist das griechische Drama Musikdrama im eigentlichen Sinne. Solange das Theater nicht zur bloßen Schaustellung hinabsank, sondern ein Festaktus der Volkheit war, bei dem diese ihrer gehobenen Stimmung Ausdruck gab, konnte die Musik gar nicht entbehrt werden. Ekstasis und Korybantismus, die leidenschaftlichen Äußerungen einer durch die starken Suggestionen des Mythos bewirkten Hypnose, wurden durch die Musik veredelt und geheilt; das heißt, zu den harmonischen Gefühlen des Mitleidens, der Mitfreude, der Dankbarkeit, Verehrung und Gottesfurcht geläutert. Das war der im Chor sich vollziehende Prozeß der künstlerischen Metamorphose. Darin liegt die Bedeutung des Chores, die auch erhalten blieb, als diese Metamorphose von einem kunstvollsten Willen gelenkt wurde und ihre Ausführung ein großes Maß von technischer Arbeit in Anspruch nahm. Weil an dieser Arbeit eine edle Auslese des Volks selbst teilnahm, wurde in dem Chor immer wieder jene erhabene Gesamtempfindung, aus der der Mythos seine sittliche Bedeutung geschöpft hatte, hergestellt. So war er eben immer ein höchst aktives Grundelement, aus dem das Drama herauswuchs. In seiner Abwandlung erst wurde er zum „reflektierenden“ Element der Tragödie und der Ausdruck des Verstandes, des bon sens, des juste milieu, der sophistisch erfaßten Tugendhaftigkeit.

Aber weder im Chor noch in der dramatischen Handlung der Griechen wurde je die Musik selbständig; sie blieb Instrumentalbegleitung zum Tanz, und im Gesang war sie ein zwischen Singen und

Sagen schwebendes Rezitativ, die *παρακαταλογία*, die gleichermaßen für den Chor wie für die Rede, die Monodie, angewendet wurde. So verschmolz sie noch vollständig mit dem Zweck des Dramas: ethische Wirkungen zu erzielen. Hauptsächlich aber die eine, die das Wesen des griechischen Theaters erschöpfende: die Steigerung der Mitleidenschaft zur tragischen Gesinnung. Der Sophismus erst, mit seiner vorwiegend skeptischen Weltanschauung, unterband dann diesen lyrisch-ekstatischen Schwung der Tragödie, der ein erhabener, vom Ewigkeitsbewußtsein der Menschheit durchdrungener Optimismus war, während der Sophismus vom pessimistischen Grunde ausging oder dahin neigte.

Nur stehen wir der griechischen Tragödienmusik gegenüber in einer bedauerlichen Ohnmacht da. Hier ist uns nichts erhalten — oder doch nur ein fragmentarisches Minimum von Aufzeichnungen — woraus wir uns die große ästhetische und ethische Wirkung der Musik rekonstruieren sollen. Um so reicher freilich fließen die literarischen Quellen; und in einem solchen Gleichklang hoher Bewertung des Vermögens dieser Kunst, daß wir diese, gemessen an den dichterischen und plastischen Werken, mit denen sie im Urteil gleichgestellt wird, auch als etwas diesen Gleichbürtiges begreifen dürfen. Diogenes von Seleukia nannte die Musik einen von alters her unentbehrlichen Bestandteil im Kulte der Götter, deren jedem sein besonderes Melos zu eigen sei. Solange also die Verehrung der Götter der Hauptzweck der dramatischen Spiele war, konnte das Drama auf die Musik gar nicht verzichten. Die tiefe, innige Beseelung der mythischen Gestalten und Vorgänge wurzelte in der stark lyrisch gestimmten Subjektivität: erst des Chores, der das Volk repräsentierte, dann des Dichters, der an Stelle des Mythos sprach. Der Grundzug dieser lyrischen Stimmung war das Gefühl von der Wesenseinheit des Menschen mit der Welt, mit der Naturseele. Dieser lyrische Subjektivismus war demnach der Hauptcharakter des griechischen Dramas der großen Zeit. Die in unserem Sinne vom dramatischen Dichter geforderte Objektivität war bei der griechischen Tragödie ein untergeordnetes Moment: Das Objektive lag bei ihr eben in der gewaltigen tragischen Grundstimmung, aus der das plastische Gebilde des Dramas herauswuchs. Diese war mächtig, selbst über den Dichter, der nicht in subjektive Klage und individuelle Wehleidigkeit — weder sich selbst, noch seinem Helden zuliebe — fallen durfte. Furcht und Mitleid sollten geweckt werden, — aber nicht das Ziel des künstlerischen Prozesses, sondern als günstige Disposition, in der der Mensch zu einer höheren Einsicht emporgeleitet werden kann. Furcht und Mitleid sollten gereinigt werden: das heißt, Fürchten und Leiden sollten aufhören schwächende Empfindungen zu sein und zu Kräften