



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Musik als dramatisches Ausdrucksmittel. Ethos der griechischen Musik.
Musik der griechischen Chöre. Die Katharsis des Aristoteles. Die christliche
Liturgie. Musik der germanischen Völker.

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

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

entwickelt werden. So empfängt die aristotelische Erklärung der Katharsis einen unserem Empfinden verständlichen Sinn. Mit Bedacht entlehnte der Stagirite dieses Wort der ärztlichen Wissenschaft: Gleiches sollte mit Gleichem, das Übel durch Überbieten des Übels geheilt werden. Von Furcht und Mitleid sollte der Mensch, unter innigster Erregung dieser Leidenschaften, an der heroischen Standhaftigkeit der tragischen Helden sich zur erhabenen Gelassenheit dem Schicksal gegenüber emporläutern. Eine solche reinigende Wirkung — denn das bedeutet das Wort Katharsis — aber wurde von alters her gerade der Musik zugeschrieben. Die Sagen von Orpheus umschreiben eine in der Erfahrung gegebene Macht der Musik, die Bestien bändigt, Meere besänftigt und besessene Menschen fromm macht. Das Theater war ein Weihesfest vor allem jener Tugenden, die dem heroischen Griechen vorschwebten: der Stärke, des Muts, der Tapferkeit, der List, der Ausdauer. Diese Kräfte sollten gestählt, erhöht, erweitert, das Leben als ein fortwährend unter Kämpfen geführter Prozeß der Steigerung, der Vergöttlichung des Menschen erkannt werden. Diese ethische Gesundheit zu bewirken, legte der Grieche besonders der Musik die Kraft bei.

Der in Kunstformen sich ergießende christliche Geist nahm darum dieses vorzügliche sittigende Element der Musik, wie er es in der griechischen Kultur vorfand, für seine Bedürfnisse bereitwillig auf. Wir sahen die dramatisch gestaltete Liturgie ganz musikalisch gehalten: die Monodie der Tragödie lebte als Vorgesang des Evangeliumtertes, der Chor als Responsorium weiter. Aber der strengere religiöse Zweck heischte eine Auswahl der vorgefundenen Kunstmittel. Ambrosius schon eiferte gegen die das Gefühl verführenden phrygischen und lydischen Tonarten, gegen die chromatischen und enharmonischen. Seine Stilreinigungsabsichten unterlagen indes dem gleichen Schicksal, das die Weiterentwicklung der ganzen dramatischen Gattung bestimmte. Die Laienelemente, die sich den Spielen beimischten, brachten auch neue, auf anderem Boden erwachsene, volkstümliche, musikalische Künste mit: Tanzlied, Scherzlied und Volkslied gewannen eine Stellung in den Mysterienspielen, wie die Intermezzi sich Platz schafften und allmählich den Rahmen sprengten und die Einheit der Handlung. Auch für die Musik bedeutete das Theater frühzeitig einen Kampfplatz; und frühzeitig prallten die einander widersprechenden Tendenzen aufeinander: die der geistig-christlichen Linie zur Einheit und die ein möglichst vielfarbiges Gemisch erstrebende volkstümliche Gesangslust. Das Folgeschwerste dabei war aber, daß hier der Kampf um Inhalt und Form ein Kampf der Rasseigenschaften wurde. Und im Gegensatz zu der Entwicklung der ethisch-dramatischen Kunst lag hier die reichere

Möglichkeit entschieden auf der Seite des Volkselements, das unterdrückt werden sollte. Denn der Germane führte in der Tat ein völlig neues Vermögen hinzu, das der alten Kultur ganz gefehlt hatte: die Polyphonie. Die Niederlande und der Nordosten Frankreichs waren die Heimat dieser neuen Kunstform, oder doch der Boden, wo diese, ausgesprochen als Anlage einer Rasse sich ankündigende künstlerische Begabung die erste Pflege und gesetzmäßige Ausbildung fand. Durch die Einmischung dieses neuen Elements entstand nun zunächst ein Jahrhundert währender Kampf zwischen dem antik-liturgischen und dem polyphonen Stil, dessen entscheidende Phasen wir uns gegenwärtig halten müssen: als wichtige Glieder in der Entwicklung auch der Oper bis zu den Formen, die das 19. Jahrhundert antraf. Freilich können hier nur die größten Umrisse dieser Entwicklung gegeben werden.

Die feste Position, gegen die die germanische Musik anstürmte, war die von Gregor dem Großen, Ende des sechsten Jahrhunderts, durch Konzilsbeschluss sanktionierte Form der liturgischen Musik, mit ihren acht Kirchentönen, vorwiegend diatonischen Charakters. Dem antiken Muster folgend — soweit dieses eben noch lebendige Kunstübung war und nicht Theorie — wurde nach dem Versmaß akzentuiert; ein erweitertes Ornament dieser sich dem Sprachinhalt streng anpassenden musikalischen Form war die Jubilation, d. h. das Fortsetzen der Melodie auf einzelnen, oft auch unbetonten Silben. Der christlich-kirchliche Choralgesang stellt die autoritative Kunstform der Musik des Mittelalters dar. Diese Gesangskunst Gregors war trotzdem schon so schwieriger Art, daß sie eine strenge Schulung voraussetzte; während man deshalb das Theater, als es sich ungebärdig zeigte, seinen Händen entschlüpfen ließ, hielt der Klerus hier an einer planmäßigen Erziehung mit Zähigkeit fest. Namentlich Karl der Große unterstützte ihn in seinem Voratz, die Laienkunst auszuroden: nach dem Muster der Schule in Rom entstanden in Metz, Soissons, St. Gallen, dann in Fulda, Würzburg, Eichstädt u. a. O. Silliale des Gregorianischen Gesangs. Ziemlich gleichzeitig aber gewann auch das feindliche musikalische Element, der polyphone Gesang, seine früheste wissenschaftliche Begründung durch Hucbald aus St. Amand in Flandern, dessen Diaphonie und „Schweifendes Organum“ die Grundformen zur eigentlichen kontrapunktischen Musik darstellten. An vierhundert Jahre brauchte es, bis sich diese beiden Richtungen gegenseitig durchdrangen und versöhnten.

Vom dramatischen Gesichtspunkt betrachtet, erschien der Gregorianische Stil der angemesseneren: die Verständlichkeit des Textes war hier gewahrt. Die Entwicklung der kontrapunktischen Musik bedeutete darin zunächst einen entschiedenen Rückschritt. In dem