

DICHTUNG UND MUSIK

Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.

I.

Angeregt durch Papyrusfunde und die Entdeckung von Inschriften, die mit musikalischen Notierungen versehene Texte enthalten, trat in den letzten Jahren ein immer größeres Interesse an der Erforschung der griechischen Musik an den Tag. Man beschäftigte sich natürlich in erster Linie mit der Entzifferung der Funde und war darum bemüht, die Ergebnisse mit dem bereits vorhandenen Material, vor allem den Schriften der antiken Musiktheoretiker, zu vergleichen. Die Vielzahl der alljährlich erscheinenden Arbeiten zur griechischen Musik beweist das steigende Interesse und belegt, daß die Forschung in diesem Gebiet keineswegs abgeschlossen ist, sondern durch neue Funde noch Auftrieb erhalten kann.¹

Ich will im folgenden keine Einführung in die altgriechische Musiktheorie geben. Vielmehr möchte ich einige Überlegungen zu dem Verhältnis von Musik und Dichtung im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. anstellen. Vergißt man doch allzu häufig, daß die griechischen Dramen, Komödie, Tragödie und Satyrspiel, teilweise, die Gedichte z.B. eines Pindar vollständig vertont waren. So weist ein Drama Sprech-, Rezitativ- und Gesangspartien auf und ist dadurch eher einer Oper als einem modernen Theaterstück vergleichbar. Hinweise auf die musikalische Gestaltung in den Texten selbst, vor allem jedoch die oftmals kritischen Auslassungen bei griechischen Autoren, die über die Musik ihrer Zeit schreiben, verdeutlichen die Bedeutung, die man dem musikalischen Element im Rahmen einer Aufführung eines Dramas oder Chorlieds beimaß.

Doch welches Material steht uns zur Verfügung, um Aussagen über den Charakter der Musik des 5. Jahrhunderts zu machen oder gar eine musikalische Interpretation etwa einer Tragödie durchführen zu können?² Die mit Noten versehenen Papyri sind eine wichtige

¹ Vgl. vor allem E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970; A. Barker, *Greek musical writings I: The musician and his art*, Cambridge 1984; B. Gentili - R. Pretagostini (Hrsg.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988. Zur Einführung: A.J. Neubecker, *Altgriechische Musik*, Darmstadt 1977; G. Comotti, *Music in Greek and Roman culture*, Baltimore-London 1989; zuletzt M.L. West, *Greek music*, Oxford 1992.

Grundlage. Leider besitzen wir jedoch vom Drama des 5. Jahrhunderts nur einen einzigen aussagekräftigen Fund: acht Verse aus dem *Orestes* des Euripides. Da der Papyrus aus einer Euripides-Ausgabe des 3. Jahrhunderts v. Chr. stammt, könnte die Vertonung sogar auf Euripides selbst zurückgehen³.

Zwei weitere Quellen bieten sich an, die diese schmale Materialbasis verbreitern und auf die ich mich im folgenden auch vorwiegend beziehen will: einerseits die dramatischen oder lyrischen Texte selbst, andererseits die Äußerungen zeitgenössischer antiker Autoren zur Musik. Die Texte wiederum liefern Material in doppelter Hinsicht: Zum einen finden sich auch in ihnen zahlreiche Bemerkungen zum Wesen der Musik und zu ihrer Wirkung; zum anderen sind sowohl die dramatischen als auch die lyrischen Texte immer metrisch gebunden, sie sind in einem bestimmten Rhythmus geschrieben, der eine gewisse Aussagekraft besitzt. Es läßt sich durch einen Vergleich der im Drama verwendeten metrischen Formen nachweisen, daß die Dichter-Komponisten des 5. und 4. Jahrhunderts für bestimmte Inhalte bestimmte metrische Formen bevorzugten. Kombiniert man die Ergebnisse der metrischen Analyse mit dem sonstigen Material, den Papyrus-Funden oder Inschriften und insbesondere den Stellungnahmen antiker Autoren zur Wirkung der Musik (*Ethos*), läßt sich ein gewisser Eindruck vom Charakter der griechischen (Bühnen-)Musik vermitteln⁴.

Im folgenden soll besonders das wechselseitige Verhältnis von Wort und Musik, von Inhalt und Klang im Mittelpunkt der Überlegungen stehen. Die Untersuchung der Beziehung von Musik und Dichtung führt am deutlichsten in die Entwicklung ein, die die griechische Musik und das griechische Drama im Verlauf des 5. Jahrhunderts v. Chr. durchmachten. Diese Entwicklung - im Zusammenhang mit dem Wechselverhältnis von Musik und Dichtung - soll am Beispiel von drei literarischen Gattungen vorgeführt werden: am Beispiel der Tragödie, der Komödie und des Dithyrambos, eines

² Vgl. z.B. M. Pintacuda, *La musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978; ders., *Tragedia antica e musica d'oggi*, Cefalù 1978; ders., *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo 1982; W.C. Scott, *Musical design in Aeschylean theatre*, Hannover (N.H.) 1984.

³ Nr. 21 bei Pöhlmann (siehe Anm. 1).

⁴ Vgl. B. Zimmermann, *Ioniker in den Komödien des Aristophanes. Prolegomena zu einer interpretativen Metrik*, Prometheus 13, 1987, 124-32.

von 50 Sängern zu Ehren des Theatergottes Dionysos vorgetragene Chorlieds, das man, was Form und Inhalt angeht, mit einem Orationarium in Kurzform vergleichen könnte - allerdings angereichert durch das Element des Tanzes.

Der Grund für die Wahl dieser drei Gattungen liegt in ihrer engen Zusammengehörigkeit. Sowohl Dramen als auch Dithyramben wurden in Athen anlässlich desselben Dionysosfestes aufgeführt, nämlich an den Großen Dionysien, dem repräsentativen, von der Stadt (*Polis*) Athen organisierten mehrtägigen Fest im März / April. Es liegt auf der Hand, daß Gattungen, die bei demselben Fest zur Aufführung kamen, kein autonomes, in sich abgeschlossenes Dasein führten, sondern sich gegenseitig beeinflussten - inhaltlich, strukturell und gerade auch musikalisch⁵.

II.

Beginnen wir unseren Durchgang durch die Musikgeschichte des 5. Jahrhunderts mit einem Text Pindars, mit einem Fragment eines Dithyrambos, der wohl noch im ersten Viertel des 5. Jahrhunderts abgefaßt wurde. In diesem Chorlied beschreibt der Dichter in eindrucksvoller Weise den Frühlingsbeginn (Fr. 75 Mähler):⁶

Kommt hierher, ihr olympischen Götter, zum Tanze
und schickt auch die strahlende Anmut!
Kommt zum von zahlreichen Menschen bevölkerten, zum opferduftdurchwehten
Nabel der Stadt, zur herrlichen Agora mit all ihren Kunstwerken.
Veilchenkränze empfängt und Gesänge, wie im Frühling wir sie pflücken.
Und seht mich, der ich mit dem Prunkstück meiner Gesänge, von Zeus gesandt,
zum zweiten Mal schon komme
zum Gott, der den Efeu liebt, zu Bromios, den wir Menschen
auch den laut Rufenden, den Eriboas, nennen,
wenn wir den Sproß höchster Väter und Frauen aus dem Stamme des Kadmos
besingen.

⁵ Zur Intertextualität in den dionysischen Gattungen vgl. B. Zimmermann, *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Lexis 3, 1989, 25-36; B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992, 133ff.; zum Verhältnis des Dramas zur (Chor-)Lyrik vgl. J. Herington, *Poetry into drama*, Berkeley-Los Angeles 1985.

⁶ Jetzt kommentiert von M. van der Weiden, *The dithyrambs of Pindar*, Amsterdam 1991, 206-15; vgl. auch B. Zimmermann, *Dithyrambos*, 43f.

Deutliche Zeichen entgehen mir, dem Seher, nicht,
wenn das Gemach der purpurnen Horen sich öffnet
und der Frühling seine wohlduftenden göttlichen Pflanzen hervorbringt.
Dann, ja dann wird die Erde mit lieblichen Büscheln von Veilchen übersät,
dann windet man die Rose ins Haar,
dann ertönt der Gesang zur Flötenbegleitung
und die Chöre ziehen, mit Stirnbändern geschmückt, hin zu Semele.

Interessant für unsere Fragestellung sind die abschließenden zwei Verse des Lieds. Pindar betont, daß der Gesang und Tanz des Chores sowie die Flötenmusik eine untrennbare Einheit darstellen, in der alle drei Bestandteile dieselbe Bedeutung haben. Diese auf der inhaltlichen Ebene zum Ausdruck gebrachte Gleichberechtigung kommt auch in der metrischen Feinstruktur des Textes zum Vorschein. Die rhythmischen Einheiten fallen mit den Sinneinheiten zusammen, so daß diese, rhythmisch herausgehoben und abgesetzt, deutlich erklingen.

Dieselbe Ausgewogenheit von Musik und Wort läßt sich in der Tragödie dieser Jahre nachweisen. In dem 458 v. Chr. aufgeführten *Agamemnon* des Aischylos erzählt der Chor in seinem Einzugslied die Vorgeschichte des trojanischen Kriegs, den Raub der Helena durch den trojanischen Prinzen Paris und die anschließenden Vorbereitungen für den Rachefeldzug der Griechen (Verse 40ff.). Die Erzählung läuft auf die jedem Zuschauer bekannte Opferung von Agamemnons Tochter Iphigenie in Aulis hin, durch die der griechische Heerführer den Zorn der Göttin Artemis besänftigen und die Windstille beenden will, die die Ausfahrt der Flotte unmöglich macht. Doch vor dem Höhepunkt, der Opferung Iphigenies durch die Hand des Vaters, bricht der Chor ab und singt einen Hymnus, in dem er Zeus, den höchsten Gott, anruft (Verse 160ff.). Die abschließende dritte Strophe des Hymnus (Verse 176ff.) erklärt die Herrschaft des Zeus als eine harte Erziehung der Menschen zur Einsicht, die auf dem pädagogischen Leitsatz 'durch Leiden lernen' beruht. Die Herrschaft des Zeus ist einerseits durch Härte und Zwang, andererseits jedoch auch durch Gnade gekennzeichnet, da der Mensch durch das ihm widerfahrende Leid zur Einsicht in sein eigenes Handeln und die göttliche Weltordnung kommen kann.

Wenden wir uns der Partie, die von einem aus zwölf Sängern bestehenden Chor vorgetragen wurde, unter unserer Fragestellung zu:

dem Verhältnis von Wort und Musik. Der erzählende Teil ist in einer kunstvollen metrischen Form gehalten, in einer Mischung aus daktylischen und iambischen Kola⁷, wobei die Daktylen gleichsam das metrische Signal für 'chorlyrische Erzählung' sind. In dem Augenblick jedoch, in dem der Chor von der Erzählung zur Reflexion im Zeus-Hymnus übergeht, werden die kunstvollen Rhythmen von einer einfachen, klaren Struktur abgelöst. Dieser Rhythmenwechsel bewirkt zweierlei: Zum einen wird die Aufmerksamkeit der Zuhörer durch den überraschenden Wechsel auf den Inhalt des Hymnus gelenkt, zum anderen steht die schnörkellose, klare rhythmische Gestalt der Passage in keiner Weise dem Verständnis im Wege. Durch das Zurücktreten der Musik kann der Inhalt in den Vordergrund treten.

Lassen Sie mich zur besseren Verdeutlichung dieses Rhythmenwechsels auf ein vergleichbares Phänomen in der Kirchenmusik hinweisen: Im *Credo* findet man in der Regel denselben Übergang von der kunstvollen, polyphonen Eröffnung des Chors zur schlichten Einstimmigkeit im Herzstück des Glaubensbekenntnisses, wo es heißt *et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est*. Auch hier soll also die wesentliche Aussage nicht durch Musik überdeckt werden, sondern deutlich erklingen.

III.

Das ausgewogene Verhältnis von Wort und Klang sollte sich in den Jahren nach den Perserkriegen durchgreifend ändern. Das Wort, der Inhalt tritt immer mehr in den Hintergrund zugunsten einer größeren Geltung der musikalischen Effekte. Wir besitzen glücklicherweise einen unter dem Namen des Pratinas überlieferten Text aus diesen Jahren, der uns mitten in diesen musikalischen Umbruch hineinführt (Fr. 708 Page)⁸:

Was ist das für ein Lärm? Was ist das

⁷ Vgl. Ed. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, II, Oxford 1950 (1962), 57.

⁸ Vgl. ausführlich B. Zimmermann, *Überlegungen zum sogenannten Pratinas-Fragment*, MH 43, 1986, 145-54; zur traditionellen Zuweisung des Fragments zu einem Satyrspiel vgl. B. Gaudy u.a., *Musa Tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel*, Göttingen 1991, 272. Vgl. jetzt auch A. Melero, *El hiporquema de Prátinus y la dicción satírica*, in J.A. López Férrez, *Estudios actuales sobre textos griegos*, Madrid 1991, 75ff.

für ein Chorgesang und Tanz?

Welche Anmaßung hat sich dem lärmumtobten

Altar des Dionysos genaht?

Mein, mein ist Dionysos! Mir ziemt es

**zu schreien, mir ziemt es zu lärmen, wenn ich
zusammen mit den Najaden ins Gebirge stürme**

und wie ein Schwan ein buntgefiedertes Lied anstimme.

Den Gesang hat die Muse zum König gemacht.

Die Flöte soll nur die zweite Rolle spielen.

Denn sie ist nur Dienerin.

Allein beim fröhlichen Umzug und bei Raufereien,

die betrunkene junge Männer vor den Türen veranstalten,

soll sie Anführerin sein.

Schlage sie (*die Flöte*), die den Atem einer bunten Kröte hat!

Brenne sie, die den Speichel vergeudet,

die Flöte mit ihrer geschwätzigen, tiefen Stimme,

die gegen den Rhythmus verstößt,

sie mit ihrem durchbohrten Körper.

Sieh her: Dieser Schwung des rechten Armes und Beines ist für dich,

Thriambos Dithyrambos, Herr mit dem Efeu im Haar,

auf denn, höre meinen dorischen Gesang!

Es handelt sich bei diesem Text um ein Chorstück. Die Sänger reagieren auf eine Darbietung, die kurz zuvor stattgefunden haben muß. Sie bezeichnen diese Aufführung despektierlich als Lärm und als eine Anmaßung dem Gott Dionysos gegenüber. Im folgenden wird erst deutlich, worüber die Sänger dermaßen erzürnt sind: Es muß ein Chorlied vorgetragen worden sein, in dem nicht der Chor, nicht die Sänger, sondern die Flöte, der Aulos, dominierte. Mit Vehemenz bestreitet der Chor, daß der Flötenmusik diese führende Rolle zustehe, und fordert für sich, den Gesang, die ihm von der Muse verliehene Herrschaft im Lied zurück.

Man kann in diesen wenigen Versen den Kampf zwischen moderner und traditioneller Musik und Dichtung greifen. Der Chor tritt für das Althergebrachte ein; der 'dorische Gesang' im letzten Vers ist ein Hinweis auf diese konservative musikalische Haltung. Vor allem jedoch die Verteidigung der führenden Rolle des Wortes läßt die Sänger als Traditionalisten erscheinen.

Das Ziel der musikalischen Avantgarde bestand darin, wie das Lied belegt, für die Musik einen autonomen, vom Wort unabhängigen Bereich zu erstreiten und das bisher übliche Verhältnis von Wort und Klang zugunsten der Musik zu verändern. Nun sollte das Wort zum

Diener werden, zum reinen Klangelement, das lediglich zur Bereicherung der Komposition eingesetzt wird.

In witziger Absicht wird in dem Pratinas-Lied der Klang der Flöte mit dem Prusten einer bunten Kröte verglichen. Es ist viel darüber gerätselt worden, was sich hinter dem Adjektiv 'bunt' verbirgt⁹. Sicherlich geht es dem Dichter nicht um eine zoologische Klassifizierung; vielmehr attackiert er mit diesem Adjektiv das Programm der modernen Musik. Die alte Ordnung in der Komposition soll durch Buntheit - *poikilía* findet sich als terminus technicus an vielen Stellen im Zusammenhang mit der Neuen Musik -, soll durch Abwechslung, durch überraschende Effekte ersetzt werden. Diese 'Buntheit' der Musik läßt sich vor allem durch Solisten - sowohl durch den Flötenspieler als auch durch Gesangssolisten - erzielen. So ist es nicht weiter erstaunlich, daß in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts in den erhaltenen Dramen Solopartien, die für Virtuosen geschrieben wurden, zunehmen.

IV.

Die Auswirkungen der musikalischen Änderungen sollen nun im Detail genauer vorgestellt werden¹⁰. Chorgesang wurde von Flötenmusik begleitet. Im Verlauf des 5. Jahrhunderts gewann der Flötenspieler immer größere Bedeutung. Er trat aus dem Schatten des Chores heraus und wurde zum Solisten. Man weiß z.B. von dem berühmten Schauspieler Pronomos, daß er sein Publikum durch seine akrobatischen Körperbewegungen begeisterte, mit denen er seine Musik tänzerisch interpretierte (Fr. 767 Page). Dies ging teilweise sogar so weit, daß der Flötenspieler im Drama oder Chorlied eine bestimmte Rolle übernahm, was zu Beginn des 5. Jahrhunderts undenkbar gewesen wäre. In dem Dithyrambos *Skylla* des Timotheos von Milet stellte der Flötenspieler die *Skylla* dar und schleppte, während er flötete, den Chorführer, der die Rolle des Odysseus innehatte, vor dem Chor, den Gefährten des Odysseus, hinter sich her (Fr. 793 Page). Ein weiteres Beispiel für derartige Soloeinlagen des Flötisten findet sich in den *Vögeln* des Aristophanes.

⁹ Vgl. E. Roos, *Die tragische Orchestik im Zerbild der altattischen Komödie*, Lund 1951, 209ff.

¹⁰ Vgl. dazu auch B. Zimmermann, *Comedy's criticism of music*, erscheint in DRAMA 2, 1993.

Das Virtuositentum im Bereich des Gesangs hatte zur Folge, daß die Komponisten-Dichter darum bemüht waren, Arien zu schreiben, in denen die Sänger ihre Qualitäten voll demonstrieren konnten. Dies schlägt sich in zwei musikalischen Neuerungen nieder, die durch die Texte, die wir besitzen, gut bezeugt sind:

1. Das auffallendste Phänomen dürften die *mimetischen Bestrebungen* in der Musik und im Gesang sein. Der Philosoph Platon kritisiert die musikalische Mimesis in aller Schärfe im dritten Buch des *Staates* (397a1-b2): «Er wird versuchen, alles Mögliche darzustellen ..., und er wird nichts für unter seiner Würde erachten. Er versucht also ernsthaft und vor vielen Zuhörern alles und jedes nachzuahmen: das Grollen des Donners, das Pfeifen des Windes, das Prasseln des Hagels, das Knarren von Wagenachsen und Rädern, den Klang von Trompeten, Flöten, Hirtenpfeifen und allen anderen Instrumenten, das Bellen von Hunden, das Blöken von Schafen und das Gezwitscher von Vögeln. Sein Vortrag wird also ganz auf der Nachahmung (*Mimesis*) von Stimmen und Gebärden beruhen und nur wenig von reiner Erzählung an sich haben». Diese mimetische Vortragsart (*Lexis*), fährt Platon fort, erfordere eine Vielfalt von Rhythmen und Tonarten, insbesondere von Rhythmen- und Harmoniewechseln, da sie, um ihren Stoff adäquat wiederzugeben, sich ständig ihrer Materie anpassen und sich ständig ändern müsse.

In den Komödien des Aristophanes, bezeichnenderweise in den *Vögeln* (414 v. Chr.) und den *Fröschen* (405 v. Chr.), finden sich mehrere Passagen, die einen gewissen Eindruck vermitteln können, wie man sich die mimetische Musik vorzustellen hat. Beginnen wir mit den *Vögeln*: Zwei Athener namens Peisetairos und Euelpides verlassen aus Überdruß über die Hektik, die in Athen herrscht, ihre Heimat und gelangen ins Reich der Vögel, wo sie ein besseres Leben zu finden hoffen. Sie treffen dort auf den König der Vögel, den Wiedehopf Tereus, der sich bereit erklärt, seine Gattin, die Nachtigall, durch seinen Gesang aus dem Gebüsch herauszurufen. Diese Szene (Verse 209ff.) bietet alle musikalischen Errungenschaften der Avantgarde. Der Wiedehopf, eine Solistenrolle, stimmt das Wecklied für die Nachtigall als solo a capella an. Kaum ist er verstummt, ertönt hinter der Szene Flötenspiel, das Zwitschern der Nachtigall nachahmend (nach V.222). Erst jetzt, nachdem beide Solisten ihr Können getrennt - als solo a capella und als Instrumen-

talstück - gezeigt haben, vereinigen sich Gesang und Musik. Von der Flöte - also dem Zwitschern der Nachtigall - begleitet, ruft der Vogelkönig seine Untertanen zusammen (Verse 227ff.):

ἐποποποῖ ποποῖ ποποποποῖ ποποῖ
ἰὼ ἰὼ ἴτω ἴτω
ἴτω τις ᾄδε τῶν ἐμῶν ὀμοπτέρων

Die Arie beginnt mit dem Ruf des Wiedehopfs, dessen Balzruf, wie man in ornithologischen Nachschlagewerken finden kann, eine gewissen Ähnlichkeit mit dem Ruf des Wiedehopfs bei Aristophanes aufweist. Erst allmählich findet Tereus, zunächst noch stotternd, von der Vogel- in die Menschengsprache hinüber. Doch auch in seine hochlyrische Arie flicht er immer wieder Vogellaute ein, mit denen er seine Artgenossen anlockt¹¹.

Die vokale Imitation von Tierlauten oder auch anderen Geräuschen muß sich gerade am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. größter Beliebtheit erfreut haben. In den *Fröschen* entwickelt sich ein Duett zwischen dem Gott Dionysos und dem Chor der Frösche, die mit ihrem höhnischen, vielstimmigen Gequake - *brekekekex koax koax* - den Gott des Theaters zur Verzweiflung treiben (Verse 209ff.).

Ein interessantes Beispiel läßt sich auch aus einem Dithyrambos anführen. Man weiß, daß in dem Dithyrambos *Der Kyklop oder Galatea* des Philoxenos (Anfang 4. Jahrhundert v. Chr.) die Rolle des Kyklopen von einem Solisten gesungen wurde, der den Klang der Kithara, mit der er seiner Geliebten ein Ständchen brachte, vokal nachahmte (*threttanelo*). Das Streben der Dichter und Komponisten dieser Zeit richtete sich darauf, in ihren Werken die klanglichen Möglichkeiten, die die Sprache bot, voll auszuschöpfen, wobei der Text, das Wort oft zu einer bloßen Klangkulisse degradiert wurde.

2. Durch keine Erscheinung wird diese Tendenz mehr unterstrichen als durch die Beliebtheit, derer sich das *Koloraturensingen* in jener Zeit erfreute. Wir wissen über die Existenz von Koloraturen einerseits durch die Kritik des Aristophanes, andererseits durch die Musikpapyri und Inschriften Bescheid, in denen an der Stelle, an der eine Koloratur gesungen werden sollte, der betreffende Vokal mehrfach wiederholt wird. Besonders Euripides muß diesen Effekt

¹¹ Vgl. R. Pretagostini, *Parola, metro e musica nella monodia dell'Upupa* (Aristofane, 'Uccelli' 227-262), in B. Gentili - R. Pretagostini (siehe Anm. 1) 189ff.

häufig in seine Kompositionen eingebaut haben, wie z.B. ein Potpourri aus Euripides-Zitaten belegt, das Aristophanes in den *Fröschen* Aischylos singen läßt (Verse 1309ff.)¹²:

Halkyonen, die ihr an ewigrauschenden
Meereswogen zwitschert und girrt,
Die ihr mit tropfender Fittiche Schwung
Feucht den gebadeten Leib bespritzt;
Ihr, die ihr so heimlich im Eck unterm Dach
Mit ei-ei-ei-ei-ei-eifrigen Fingern, ihr Spinnen,
Weberkundig die Fäden dreht,
Zum Klang des melodischen Weberschiffs,
Wo der flötentrunkene Delphin
Um die stahlblaukielige Barke
Tanzt, weissagend der Fahrt Gelingen.

Im Spiegel der Parodie gibt Aristophanes eine bissige Charakterisierung der modernen Dichtung und Komposition à la Euripides. Sie besteht aus assoziativen Gedankensprüngen. Alltägliche Gegenstände oder banale Handlungen werden in hochpathetischer Sprache beschrieben. Der Bezug zur Realität wird im höchstem Maße gerade durch die Koloratur verletzt. Der Text bietet keinen Sinnzusammenhang, sondern nur noch ein beeindruckendes Klanggebilde, das dem Virtuosen die Gelegenheit gibt, seine Qualitäten zu beweisen.

Genau dieselbe Kritik, der Aristophanes die Koloraturen des Euripides unterzieht, übt Hector Berlioz in seinen Lebenserinnerungen an einer Koloraturpassage aus Mozarts *Don Giovanni*. In der F-Dur-Arie Donna Annas (Nr. 23) findet sich in dem Satz «forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me» eine monströse Koloratur: Das a von sentirà zieht sich durch $9\frac{1}{2}$ Takte hin. Berlioz schreibt: «Donna Anna scheint ihre Tränen zu trocknen und sich mit einem Male unehrbaren Belustigungen hinzugeben. Mozart hat gegen die Leidenschaft, gegen das Gefühl, gegen den guten Geschmack und gesunden Verstand eines der häßlichsten, unsinnigsten Verbrechen begangen, die man aus der Kunstgeschichte anführen kann»¹³.

Ob die Kritik von Berlioz zutreffend ist oder nicht, sei dahingestellt. Interessant ist die Deckungsgleichheit des Tadels, den

¹² Übersetzung nach L. Seeger (*Antike Komödien. Aristophanes*, hrsg. v. H.-J. Newiger - P. Rau, München 1968).

¹³ Zitiert nach W. Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt 1977, 235f.

Berlioz und Aristophanes aussprechen, und die Tatsache, daß man in derartigen Koloraturen einen Tribut an den Geschmack des Publikums sehen muß, das solche Passagen, vorgetragen von einem Gesangsvirtuosen, liebte. Mozart schrieb, wie man weiß, seine Arie für die berühmte Sopranistin Teresa Saporiti und für seine Schwägerin Aloisia Lange, Euripides für einen uns nicht bekannten Sänger des ausgehenden 5. Jahrhunderts v. Chr.

Platon hat deutlich erkannt, daß derartige musikalische Innovationen als Reverenz vor dem degenerierten Publikumsgeschmack zu sehen sind. In den *Gesetzen* (701a) schreibt er bissig, aus dem Theater sei die Aristokratie des guten Geschmacks der wenigen Gebildeten von der Theatrokratie, der Herrschaft des Pöbels, vertrieben worden. Das Theater erzog nicht mehr, bildete nicht mehr, sondern es wollte unterhalten, unterhalten durch Abwechslung, durch *poikilia*.

V.

Am Beispiel des 408 v. Chr. aufgeführten *Orestes* des Euripides soll diese musikalische *poikilia* näher betrachtet werden: Der *Orestes* wird gleichsam durch ein Tableau eröffnet. Elektra bewacht und umsorgt ihren Bruder Orestes, der wegen des Muttermordes, den er begangen hat, wahnsinnig geworden ist und nach einem erneuten Anfall endlich Schlaf gefunden hat. Da nahen Mädchen, Freundinnen Elektras, die den Chor bilden. Sie wollen sich nach dem Befinden der Geschwister erkundigen. Von Elektra ermahnt, sachte aufzutreten und vor allem nicht zu laut zu singen, entwickelt sich ein Duett zwischen dem Chor und Elektra im Flüsterton (Verse 140ff.).

Wenn man sich vorstellen will, wie diese Szene aufgeführt worden sein könnte, denke man an die Eröffnung von Rossinis *Barbiere di Siviglia*, wo Fiorello und seine Musikanten - also in einer dem griechischen Drama vergleichbaren Parodos-Szene - zu ihrem Ständchen flüsternd einziehen: «Piano, pianissimo, senza parlar / Tutti con me venite qua».

Eine besondere musikalische Glanzpartie spart Euripides bis gegen das Ende des Dramas auf: Orest und sein Freund Pylades sind in den Palast eingedrungen, um Helena, die Gattin des verhaßten Menelaos, zu töten. Elektra und die Mädchen warten voller Spannung

im Hof. Da erscheint plötzlich ein aus Phrygien stammender Sklave Helenas auf dem Palastdach und springt herab. In höchster Erregung, völlig außer sich über die Ereignisse im Palast, setzt er zu einer ca. 130 Verse langen Arie an, in der er den wartenden Frauen schildert, was sich im Palast ereignet hat (Verse 1369ff.).

Die für die griechische Tragödie außergewöhnlich lange Solopartie weist gleich mehrere musikalische Pointen auf. Einerseits ist sie gekennzeichnet durch häufige, auffallende Rhythmenwechsel, andererseits - auf stilistischer Ebene - durch die rhetorische Figur der *Anadiplosis*, der Verdoppelung desselben Wortes. Beide Mittel dienen dazu, die Aufgeregtheit, die panische Angst des Sklaven auszudrücken - durch die Wortwiederholungen entsteht der Eindruck eines aufgeregten Stotterns. Die Rhythmenwechsel unterstreichen, zumal der Gesang im griechischen Theater ja immer von Tanz begleitet ist, die Unruhe des Phrygers. Die Partie ist, dem Inhalt angemessen, in der *phrygischen Tonart gehalten, die in der Antike als besonders die Emotionen anstachelnd galt*. Und nun war die gesamte Partie, wie man dem Text entnehmen kann (Vers 1528), im Falsett gesungen. Denn der Phryger als Haussklave Helenas war ein Eunuche¹⁴.

VI.

Abschließend sollen die besprochenen musikalischen Phänomene in den literaturhistorischen Zusammenhang des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. eingeordnet werden. Platon analysiert die Entwicklung der Musik, die wir verfolgt haben, im dritten Buch seiner *Gesetze* (700a7ff.): Früher, schreibt er, gab es fest unterschiedene Liedgattungen, die bei bestimmten Festen ihren Platz hatten: den Dithyrambos zu Ehren des Dionysos, den Paian zu Ehren Apollons. Diese Lieder waren in festgelegten Tonarten abgefaßt, die dem jeweiligen Gott angemessen waren. Der Dithyrambos war in der phrygischen, der Paian in der dorischen Tonart komponiert.

Zwei Texte Pindars belegen eindrucksvoll den konträren Charakter dionysischer und apollinischer Musik. Im Dithyrambos für die Thebaner (Fr. 70b Mähler) entwirft der Dichter ein großartiges Gemälde der himmlischen Dionysien, die die Götter zu Ehren des

¹⁴ Vergleichbar im Stil ist das *Amoibaion* in Sophokles, *Phil.*, 1169ff., wo *Anadiploseis*, *anaphorischer Stil*, *Alliterationen* eingesetzt sind, um Philoktets Schmerzenslied stilistisch zu untermalen.

Dionysos begehnen - ein Gemälde, das bestimmt ist durch das Element der dionysischen Musik und Ekstase. Der ekstatischen dionysischen Musik, der Flöte, den Pauken, den Klappern, steht die beruhigende Wirkung der apollinischen Musik, des Klangs der Harfe, entgegen, die Pindar zu Beginn der ersten *Pythischen Ode* besingt. Während die dionysische Musik aufpeitscht und zur Ekstase treibt, stiften die apollinischen Weisen Ruhe und Frieden und besänftigen den Zuhörer.

In der Folgezeit durchbrachen die Dichter die festgesetzten Grenzen der einzelnen musikalischen Gattungen. In übermäßigem dichterischen Schwung, so charakterisiert Platon die Avantgarde in den *Gesetzen*, brachten sie die verschiedenen Liedgattungen durcheinander und erweckten so den Eindruck, daß es in der Kompositionskunst völlige Freiheit gebe und nur das Vergnügen dessen, der Freude an Musik und Dichtung habe, der Maßstab der richtigen Entscheidung in Belangen der musischen Kunst sei.

Was Platon hier mit harten Worten tadelt und in den größeren Zusammenhang der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. einordnet, ist nichts anderes als die Loslösung der Musik und Dichtung aus einem ursprünglich kultischen und rituellen Zusammenhang. Im Verlauf des 5. Jahrhunderts verlieren Musik und Dichtung ihre festumrissenen kultischen Funktionen im Leben der Stadt, der Polis, und dienen nunmehr dem ästhetischen Vergnügen.

Die musikalischen Innovationen wiederum sind Ausdruck der Emanzipationsbestrebung der Musik dem Wort gegenüber. Dies führt in der Praxis des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu einer Trennung der ursprünglich eine Einheit bildenden Komponenten Musik und Dichtung. An den Großen Dionysien übernahm der Dithyrambos den musikalischen Part. Die Sprache wurde in ihm zur Dienerin der Musik, zum ornamentalen Klangelement der Komposition. Aus der Tragödie und Komödie dagegen verschwinden die musikalischen Teile bis auf eine Art Zwischenaktmusik, die mit dem Inhalt des Dramas nichts mehr zu tun hat. Das Drama hat seinen opernhafte Charakter verloren und ist zum reinen Sprechtheater geworden.

Düsseldorf

Bernhard Zimmermann