

Rudolf Steiner: „Wirklich wachend ist der Mensch nur, solange und insofern er ein denkender Erkennen von irgend etwas ist.“ GA 293, 27. 8. 1919, S. 94, Ausgabe 1980

Herwig Duschek, 26. 12. 2013

www.gralsmacht.com

1349. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (158)

(Ich schließe an Art. 1348 an.)

Barock – Oper – Antonio Caldara – Johann Joseph Fux – Jan Vermeer: “Sitzende Virginalspielerin“

(Kurt Pahlen:¹) Mit Antonio Caldara (1670-1736 [s.u.]) festigt sich der italienische Einfluß in Wien – und damit im süddeutschen Raum – noch weiter. Auch Caldara muß man der venezianischen Schule zurechnen, jenem Spätbarock, das sowohl in der Oper, fast stärker aber noch in der Instrumentalmusik Großartiges hervorbrachte. Bevor Caldara 1712 und später endgültig im Januar 1716 nach Wien gekommen war, hatte er längst in vielen Städten des Südens eine intensive Tätigkeit ausgeübt, vor allem in seiner Heimatstadt Venedig, dann in Bologna, Mantua und Rom. Später soll er eine Zeitlang in Madrid gewirkt haben. In Wien traf er auf den Hofkapellmeister Johann Joseph Fux, der in der Musikgeschichte Wiens eine hervorragende Rolle spielte und von dem Andreas Liess so schön sagt, er habe „ein deutsches Herz und eine italienische Kunstgesinnung“ besessen. Caldara wurde sein Vizekapellmeister, und eine gute Kameradschaft verband die beiden Männer ein Leben lang.



Hana Blazikova (*1980 [li]) ... ist eine tschechische Sopranistin und Harfenistin. Sie ist eine Barockinterpretin, aber auch mittelalterliche und Renaissancemusik gehören zu ihren Spezialgebieten.³

Antonio Caldara: Maddalena ai piedi di Cristo (6) ²

Fux erkannte neidlos das hohe Können des Italieners an, der hoch in der Gunst des Kaisers stand. Karl VI. (1685-1740) war einer jener hochmusikalischen Habsburger, der, „wäre er nicht Kaiser gewesen, einen glänzenden Kapellmeister abgegeben hätte“, wie es hieß. Er

¹ Die großen Epochen der abendländischen Musik, S. 170-184, Südwest 1991.

² <http://www.youtube.com/watch?v=mA6bCPPNYFU>

³ http://de.wikipedia.org/wiki/Hana_Bla%C5%BE%C3%ADkov%C3%A1

dirigierte mehrfach die Werke Caldaras, während dieser in Prag 1723 für den erkrankten Fux bei der Aufführung von dessen Festoper „Costanza e Fortezza“ einsprang. Caldara hinterließ 37 Opern, 29 Oratorien, mehr als 100 Kirchenkompositionen (darunter acht- und mehrstimmige Messen sowie ein sechzehnstimmiges „Crucifixus“), mehr als 100 Kammermusikwerke, dazu Madrigale und Kantaten. Man könnte Caldaras Oratorien als Vorstufe zu jenen Händels betrachten, seine Instrumentalwerke als den Weg zur „Wiener Klassik“ sehen, denn Wagenseil und Gluck müssen mit ihm in unmittelbarem Kontakt gestanden haben; Haydn ist vier Jahre alt, als Caldara 1736 in Wien stirbt, er müßte unbedingt mit dessen Werken im Kinderchor zu St. Stephan in Berührung gekommen sein.

Wenn Wien in der folgenden Epoche des Rokoko als „Stadt der Musik“ schlechthin bezeichnet werden wird, so liegen die Wurzeln für eine solche Ausnahmestellung in früherer Zeit. Bereits Hoch- und Spätbarock versammeln in der Hauptstadt des Habsburgerreiches glänzende Musiker, die hier besondere Förderung genießen und höchste Stellungen einnehmen. Daß sie in erster Linie aus Italien kommen, versteht sich bei der damaligen Konstellation von selbst. Trotzdem sollte man den Zuzug aus dem Kronland Böhmen nicht vergessen, dessen Musikalität ihm schon längst den Ehrennamen eines „Konservatoriums Europas“ eingetragen hatte. Nun lieferte es gewissermaßen den Unterbau des Wiener Musiklebens: die Orchestermusiker, die in immer größerer Zahl gebraucht und angestellt wurden. Sie wurden nicht berühmt, aber jene, die berühmt wurden, wären es manchmal nicht ohne sie geworden.

Wien hallte schon damals von Musik wider. Ein musisches Herrscherhaus umgab sich wie von selbst mit einer musischen Aristokratie und einem musischen Großbürgertum. Und diese Kreise spendeten dem „Volk“ Freiluftkonzerte im Sommer, Ballvergnügungen im Winter, denen manchmal – wir werden es mit Verblüffung bei Johann Strauß sehen, dem letzten Erben der großen Wiener Musikzeit - einige „künstlerische“ Werke vorangehen. Viel volkstümliche Musik gab es bei allen Arten von Festen, an denen Wien schon immer reich war. Für die höhere Gesellschaft gab es Musik über Musik. Die nahezu täglich spielende Oper war ein Sammelplatz sowohl musikalischer wie gesellschaftlicher Art. Sie war – keinem Menschen fiel dies auf, da es als völlig normal galt – italienisch. Italiener saßen überall, wo es um Oper ging.

Vater Mozart wird sich bitter darüber beklagen, da er fest überzeugt ist, diese „italienische Partei“ verhindere die Wiener Karriere seines Sohnes. Der Hof gab für die Oper Unsummen aus. Und nicht, wie vielleicht anderswo, aus Prestige-, aus Repräsentationsgründen, sondern aus wirklicher Musikliebe. Natürlich gab es noch weit und breit kein Parlament, keinen Stadtrat, der solche „Verschwendung“ kritisieren könnte. Trotzdem bemühte gerade dieser Hof sich, die Vorstellungen einem ungewöhnlich breiten Kreis zu öffnen. Neben den ziemlich exklusiven Darbietungen im Hoftheater gab es nicht wenige unter freiem Himmel, so in der „Alten Favorita“ (dem späteren Augarten, einem Schloßpark, den künftig Joseph II. „seinen Wienern“ als prächtige Erholungsstätte zur Verfügung stellen wird), der „Neuen Favorita“ (dem späteren „Theresianum“) und nicht zuletzt in den Schlössern Schönbrunn und Laxenburg.

Die Oper hatte ihr erstes Jahrhundert hinter sich gebracht, und ihre Entwicklung war stürmisch verlaufen. Aus dem Musikdrama der florentinischen und einiger weniger anderer Paläste – wie jenem der Fürsten Gonzaga in Mantua – war das ernste, von Geschichte und Legende gezeichnete, ein wenig gravitatische, feierliche Schauspiel in die öffentlichen Theater geraten. Es war, als würde ein aristokratisches Edelfräulein plötzlich in die Volksschule geschickt; dort lehrt sie ihre neuen Kameradinnen bedeutend weniger als sie

selbst von ihnen lernt. Die Oper kam besonders in Venedig, wo die ersten Versuche stattfanden, mit anderen Formen des Theaters zusammen, etwa mit der „Commedia dell' arte“, deren Lustspielfiguren Harlekin, Colombine, Pantalone äußerst populär waren. Vereinfacht kann man sich den Werdegang der Oper im öffentlichen Theater vielleicht so vorstellen: Zuerst, als der Impresario entdeckt, daß das neue Genre nur eine wählerischere Schicht seines Publikums anspricht, versucht er das allgemeine Interesse dadurch zu heben, daß er zwischen die Akte der ernsten Oper ein heiteres Intermezzo einfügt. Solche Einschübe waren keine Seltenheit.



Jan Vermeer, Sitzende Virginalspielerin⁴ (1673-1675; 51,5 x 45,5 cm). Man achte auch hier auf die Maße des Bildes – im Gegensatz zu den Maßen des Barockmalers Peter Paul Rubens⁵ ...

Die Anziehungskraft stieg, aber das Problem blieb, zumal viele Besucher das Theater erst zum Beginn des Intermezzos betraten und es nach diesem wieder verließen, bevor die Oper weiterging. Tragödie und Komödie miteinander zu verschmelzen tat not, um der Kunstgattung Oper die Verbreitung und Volkstümlichkeit zu sichern, deren sie für ihr künftiges Leben

⁴ Das Virginal ist eine kleine Bauform des Cembalos, bei welcher die Saiten parallel zur Klaviatur verlaufen.

⁵ Siehe Artikel 1305, 1306 (S. 1/2), 1307 (S. 3/4), 1308 (S. 2), 1309 (S. 2), 1310 (S. 3), 1311 (S. 5), 1312 (S. 4), 1313 (S. 4/5) und 1314 (S. 3-6)

brauchte. Es widersprach nicht einmal ihrem Grundprinzip, der Wiedererweckung des altgriechischen Theaters. Hatten die Bewohner des klassischen Altertums etwa keine Lustspiele, Possen, Farcen gekannt? Sie hatten, und so gründlich, wie es heute noch bei den Stücken des Aristophanes leicht nachzuweisen ist! Warum also keine heitere Oper?

Wir sahen, wie „opere buffe“, komische Opern, ins Leben gerufen wurden und sofort starke Erfolge errangen. Auch ernste und heitere Elemente konnten gemeinsam zu Opernstoffen verarbeitet werden und erhielten den Namen „opera semiseria“, die „halbernste“ Oper. Die Popularisierung der Oper ging dann sehr rasch vor sich. Theater auf Theater wurde gebaut. Der Bedarf an Werken stieg steil an. Und da zu jener Zeit der Gedanke an ein „Repertoire“ noch außer Reichweite lag, Wiederaufnahmen besonders erfolgreicher Werke sehr selten waren, mußte (um moderne Begriffe zu verwenden) die Produktion auf ein Maximum eingestellt werden. Die fast 60 000 Opernwerke, die einmal gespielt werden, sind vermutlich zu einem großen Teil im ersten Viertel der Operngeschichte, im 17. Jahrhundert, entstanden.

Die meisten Opern waren „Handwerk“ – dem unsere Achtung nicht versagt sei –, nur wenig zeigte sich inspiriert, nur vereinzelt wertvoll. Meisterwerke waren selten. Was gehört bei einem Opernwerk nicht alles zu dieser Bewertung! Die Herkunft von einem ungewöhnlichen musikalischen Talent reicht nicht aus; der Text muß von adäquater Güte sein, muß zudem interessant, packend, mitreißend genannt werden können. Und erst, wenn ein solches Werk auch fesselnd und virtuos zu singende Rollen enthält, wird es dem breiten Publikum als „Meisterwerk“ ins Bewußtsein dringen. Dazu kommt, daß die Rolle des Interpreten eine unverhältnismäßig große Bedeutung erlangt.

Die Wichtigkeit des Darstellers – Sänger oder Schauspieler – über – steigt bald die des Werkes. Man geht die Caialani, die Pasta, die Schröder-Devrient hören, den Caffarelli, den Rubini, den Tamberlick, und nicht die Opern, die sie interpretieren. Die Gesangsstars des 17. und 18. Jahrhunderts waren die Primadonnen, die primi uomini, die besten Kastraten. Ihre Geschichte überwuchert die der Komponisten, der Librettisten. Sie sind es, die letzten Endes über den Erfolg einer Oper entscheiden. Kein Wunder, daß ihre Honorare, ihre Gagen bald die aller anderen weit übersteigen, denn die Stars füllen die Kassen der Unternehmen, die längst aus Kulturinstituten zu Wirtschaftsbetrieben geworden sind. Doch ihr Status drückt sich nicht nur im Materiellen aus. Die große Opernsängerin gewinnt Einfluß auf den künstlerischen Teil der Produktion.

Sie „wünschten“ sich Rollen, in denen sie mit einer Besonderheit glänzen konnten. Man willfahrte ihnen, da hier ihre Interessen mit denen der Produzenten zusammentrafen. Es entstanden Machwerke, die nur zu sehr auf Eigenheiten der Stars ausgingen, ob sie in das künstlerische Konzept paßten oder nicht. Aber auch der Wille oder die Willkür der Stars haben ihre Grenzen. Denn über ihnen steht die absolute Majestät, das Publikum. Zwischen der Primadonna und dem Publikum spielt eine seltsame Beziehung, die eine psychologische, soziologische Untersuchung wert wäre.

Das Publikum wird zur freundlichen oder feindlichen Masse, die auf nirgends verbriefte Rechte pocht und sich zum Schiedsrichter über das Kunstgeschehen berufen fühlt. Die Masse wird zur Tyrannin, aber es ergeht ihr wie vielen politischen Diktatoren, deren Macht man im Verlauf der Zeit, die sie am Ruder sind, zu spüren aufhört, bis man aus irgendeinem Grund sich veranlaßt fühlt, ihnen zu widersprechen. Immerhin, ein einziger vermag diese Macht manchmal zu steuern, und ihm unterwirft sich auch die Masse gern: dem großen Magier, dem Künstler mit höchster Ausstrahlung.

(Fortsetzung folgt.)