



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Der gregorianische Stil und die polyphone Musik. Die Niederländer.
Verhältnis beider Stile zum Drama. Das Oratorium. Die Oper der
Renaissance.

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

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. Säkularien 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

von Wilhelm du Fay anfangs des fünfzehnten Jahrhunderts erfundenen Kanon, in der Fuga, erschien der Text schon arg vernachlässigt; und da man ihn überhaupt nicht verstand, überließ man ihn ganz der Willkür der Sänger. Blieb auch der Cantus firmus — gewöhnlich ein Choral oder ein Volkslied — das Zentrum der Darbietung, so gewann doch das kontrapunktische Spiel der Stimmen um jenes herum bald ganz das formale Übergewicht. Und gerade während dieses Jahrhunderts breitete diese Musik als niederländischer Stil ihre Herrschaft aus: Ockenheim, Josquin, De Près, Mouton, Ducis, Gombert waren die Führer im Siegeszug des Kontrapunkts; auch sie standen aber durchaus noch im Dienst der Kirche. Diese entscheidende Wendung fällt genau mit der Periode zusammen, in der das Volksschauspiel sich von der Kirche emanzipierte. Es war also einstweilen nicht die Rede davon, daß die neue Kunst etwa Einfluß auf die Schaubühne nehmen könnte; und umgekehrt war es ein Schaden für die neue Kunst, daß sie des Zusammenhanges mit dem Drama entbehren mußte, denn damit entbehrte sie auch eines wichtigen Zwangs, sich im Einklang mit den dichterischen Ausdrucksmitteln zu halten. Ihre Willkür war frei und führte geradenwegs dazu, daß sich die Musik als Selbstzweck begriff und weiterentwickelte. Zudem sehen wir auch in dieser Phase das Theater durch seine wirtschaftlichen Gebrechen ganz außerstande, jene Entwicklung für seine Zwecke zu bestimmen. Die neue Musik setzte erst recht einen außerordentlichen Aufwand voraus: die Komponisten, die Sänger, die Kapellmeister wurden als Virtuosen schon verhältnismäßig hoch bezahlt. Erst als die neue Musik auch in die bürgerlichen Kreise drang, zog das Theater soweit von ihr Nutzen, als es selbst Verbindung mit diesen Kreisen aufrecht erhielt: also wo die Kantoreien an den Schulkomödien sich beteiligten oder wo die Meistersängerzünfte, die die neuen musikalischen Formen bald gründlich verzopften, dramatische Spiele pfl egten.

Den Abschluß des Vermischungsprozesses des Gregorianischen und des niederländischen Stils bezeichnet in Italien Palestrina, in Deutschland Orlando Lasso. Samt der Ergänzung, die Silippo Neri dann brachte, kam das Produkt jedoch einstweilen ausschließlich der kirchlichen Kunst zugute, die im 16. Jahrhundert sich schon weit von der Schaubühne abgewendet hatte. So mußte sich, was als köstlicher Gewinn der Musik zusfloß, die dramatische Kunst auf Umwegen später adaptieren und es — meist zu ihrem Schaden — so hinnehmen, wie es, abseits ihrer Bedürfnisse, sich nun einmal in hochentwickelten Formen befestigt hatte. Das von Neri geschaffene Oratorium, das allerdings auf die dramatische Liturgie zurückging, in der kunstvollen Ausbildung des vielstimmigen Chorgesangs aber

und in der des ariosen Stils Elemente darbot, die der volkstümlichen Schaubühne gänzlich unbekannt waren, wurde die Grundform einer besonderen musikalisch-dramatischen Gattung: der modernen Oper. Das Schwergewicht lag hier ganz auf dem musikalischen Gebiete; den dramatischen Absichten fiel nur eine nebensächliche Aufgabe zu. Das ist der Zeitpunkt, von welchem ab wir das ursprüngliche Verhältnis, wenn auch nicht bewußt grundsätzlich, aber doch allem praktischen Geschehen nach gründlich verdreht sehen: die Musik gebärdet sich als die Herrin und macht sich das Drama zur Dienerin.

Da, wo das Drama auf eigenen Wegen eine volle Entfaltung gewann, in England und in Spanien, unter Shafespeare und Calderon, blieb das alte Verhältnis gewahrt; freilich nun in fast verkümmerten Formen. Bei beiden Dichtern fällt der Musik nur eine ornamentale Rolle zu, die man sich bei der Betrachtung der phantastischen Stücke Calderons oder beim Sommernachtstraum und beim Wintermärchen Shafespeares noch einigermaßen reich vorstellen mag. Es fehlte diesem neuzeitigen Drama indes die Verschmelzung von Ton und Wort als Träger der Leidenschaften und der ethischen Bedeutung, wie sie in der antiken Tragödie vorhanden gewesen war. So schwer also die Leidenszeit sein mochte, die das Musikdrama zu durchlaufen hatte — wiedergeboren konnte es nur auf dem Wege werden, den die Musik zunächst selbständig eingeschlagen hatte. Eine neue, umfassende Ausdrucksfähigkeit dieser Kunst, der bei den Griechen geübten gewiß gleichwertig aber nicht gleichartig, war entwickelt worden; es kam nun darauf an, ob diese Musik zum Drama kommen konnte, oder ob das Drama seiner Art so entsagen konnte, daß es dieser Musik sich anpassen mochte. Wie der Streit zwischen Idee und Praxis der Schaubühne der Inhalt der Theatergeschichte ist, ist der zwischen Musik und Drama der Inhalt der Geschichte der Oper.

Wieder tat Italien den Schritt, der das Oratorium zur Oper erweiterte. Hierbei schwebte aber ganz ausdrücklich das Ideal des antiken Dramas vor. Aus dem Kreise der Neu-Platoniker, der in Florenz um den Grafen Bardi sich sammelte, entstand die erste Oper, das erste, ganz in Musik umgesetzte Drama. Wir begegnen hier den Namen Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Jacopo Corsi, Emilio de Cavallieri, Jacopo Peri, Giulio Caccini: 1590 entsteht ‚Il Satiro‘, von Cavallieri komponiert, 1594 ‚Daphne‘ von Peri mit Text von Rinuccini, 1600 ‚Euridice‘, die Festoper zur Vermählung der Katharina von Medici. Bei diesen Opern ist das durchaus besonnene stilistische Prinzip bemerkenswert; dem Drama soll sein Vorrang gelassen werden. Caccini drückt seine Verachtung aus gegen jene Musik, „welche die Worte nicht gehörig vernehmen läßt, Sinn und