

Kulturgeschichte der Neuzeit

d. Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg
Barock und Rokoko, Aufklärung und Revolution

Friedell, Egon

München, [1950]

Die Hegemonie der Oper

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79487](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-79487)

auszudrücken, gerade deshalb so natürlich, weil sie so unnatürlich war. Denn die Normalität ist nicht die Regel, sondern die große Exzeption. Auf zehntausend Menschen kommt vielleicht ein einziger, der genau nach dem anatomischen Kanon gebaut ist, und wahrscheinlich nicht einmal ein einziger, dessen Seele vollkommen normal funktioniert. Der verzeichnete, der monströse, der pathologische Mensch, der Mensch als Verirrung und Fehlleistung der Natur ist der „normale“ Mensch, und darum hat nur er unser ästhetisches Interesse und unser moralisches Mitgefühl. Natürlich ist dieser Schönheitsmaßstab ebenso subjektiv wie der klassizistische; aber eines wird an ihm jedenfalls klar: daß nämlich „Naturalismus“ ein höchst problematischer Begriff ist. Jede neue Richtung hält sich für naturalistischer als die früheren, gegen die sie reagiert, für einen Sieg der Wahrheit, der Freiheit, des gesteigerten Wirklichkeitssinnes.

In jedem Zeitalter hat eine bestimmte Kunst die Hegemonie: Die Hegemonie der in der Renaissance war es die Plastik, im Barock ist es die Musik. Ein Oper überreich besetztes Orchester schmettert uns aus allen seinen Schöpfungen entgegen. Und die Wende des sechzehnten Jahrhunderts ist auch für die Tonkunst selber die Geburtszeit der *moderna musica*, des *stile nuovo*. Fast gleichzeitig setzen sich eine Reihe höchst bedeutsamer Neuerungen durch. Die *sonata*, das Instrumentalstück, tritt in siegreichen Gegensatz zur *cantata*, dem Singstück: der *a-capella*-Stil, der mehrstimmige Gesang ohne Orchester wird überwunden. Wir haben gehört, daß in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts das Prinzip der Polyphonie zur vollen Ausbildung gelangte; jetzt kommt wiederum die Monodie empor, der instrumental begleitete Sologesang. Da nämlich im Vergleich zur führenden Oberstimme die Gesamtheit der übrigen Stimmen nur noch die Bedeutung von akkompagnierenden Akkorden hat, wird sie durch Instrumente ersetzt und diese Begleitung allgemein skizziert im sogenannten *basso generale*. In der Bevorzugung des Tonwerkzeugs vor der menschlichen Stimme äußert sich das Spielerische und Artistische der Barocke, ihre Vorliebe für das Malerische und die Stimmung, ihr Wille zum gesteigerten künstlerischen Raf-

finement, zur Farbe und Nuancierung, Wucht und Ausdrucksfülle und zugleich ihr geringes Bedürfnis nach Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit und Einfachheit der Empfindungsäußerung.

Und alsbald bemächtigt sich die Musik auch der effektvollsten künstlerischen Ausdrucksform: der dramatischen. Emilio de' Cavalieris „Rappresentazione di anima e di corpo“, 1600 in Rom zur ersten Aufführung gelangt, gilt als das erste Oratorium, und in kurzer Zeit erreichte diese Kunstform, die sich zur Oper etwa verhält wie der Karton zum Gemälde, eine sehr hohe Blüte. Aber die geschichtliche Entwicklung hat sich nicht nach der didaktischen Reihenfolge gehalten, in der das Oratorium dem eigentlichen Musikdrama vorhergehen müßte, denn schon dieses erste Oratorium war mehr das, was man heute eine „Konzertoper“ nennen würde (wie denn überhaupt das italienische Oratorium während des ganzen siebzehnten Jahrhunderts eine Hinneigung zur Oper zeigte und noch im achtzehnten Jahrhundert nicht selten in opernmäßiger Inszenierung vorgeführt wurde), und die erste wirkliche Oper ist drei Jahre früher geboren worden: die „Dafne“, zu der Ottavio Rinuccini den Text, Jacopo Peri die Musik geschrieben hatte, erlebte im Karneval 1597 zu Florenz ihre Uraufführung. Das *dramma per musica*, wie man anfangs sagte, war durch Versuche und Diskussionen eines geistreichen Dilettantenkreises entstanden, die auf die Wiederbelebung der antiken Tragödie abzielten: man dachte sich diese als eine Folge von Rezitationen zur Kithara, durch Chöre unterbrochen. Dementsprechend wählte man allerlei einfache Handlungen vorwiegend mythologischen Inhalts mit sangbaren Situationen und setzte sie in Musik. Diese Art Oper war unserer heutigen noch sehr unähnlich: mehr musikalische Deklamation als Gesang, psalmodierend in der Art der kirchlichen Litaneien des Mittelalters und von einem recht dürftigen Orchester unterstützt, das unsichtbar hinter den Kulissen aufgestellt war, dafür aber von allem Anfang an mit Tanz und verschiedenartigen Ausstattungseffekten verbunden. Man nannte diese neue Art des Sprechgesanges, die immerhin vor der bisherigen Vokalmusik die größere Natürlichkeit und Deutlichkeit voraushatte, da sie der normalen Betonung

folgte, den *stile rappresentativo* oder *stile parlante*. Einen Fortschritt bedeutete bereits Claudio Monteverdis „Orfeo“ vom Jahre 1607: das Rezitativ ist belebter, die Rolle der Musik viel selbständiger, indem ihr schon das Zwischenspiel und die Klangmalerei als eigene Aufgaben zugewiesen werden. Ferner verdankt die damalige Oper diesem ihrem stärksten Talent die Einführung des Duets und die Erfindung des Geigentremolos, und schon in seinem ersten Werk taucht das Leitmotiv auf.

An äußerem Prunk haben die Opernvorstellungen der Barocke alle ihre Nachfolger übertroffen. Man sah die Zwietracht auf ihrem Drachenwagen und Pallas Athene in ihrer Eulenkutsche durch die Lüfte schweben, Jupiter und Apoll in den Wolken thronen, das Schiff des Paris durch Wogen und Wetter steuern; die Unterwelt spie Geister und Ungeheuer aus ihrem roten Rachen; Pferde und Büffel, Elefanten und Kamele zogen vorüber, Truppenkörper von oft vielen hundert Menschen defilierten, lieferten Gefechte, beschossen Festungen; der Himmel mit Sonne und Mond, Sternen und farbigen Kometen spielte fast ununterbrochen mit. Bernini, der Meister aller dieser Künste, zeigte einmal die Engelsburg und davor den rauschenden Tiber mit Kähnen und Menschen: plötzlich riß der Damm, der den Fluß vom Zuschauerraum trennte, und die Wellen stürzten dem Publikum mit solcher Wucht entgegen, daß es entsetzt die Flucht ergriff; aber Bernini hatte alles so genau berechnet, daß das Wasser vor der ersten Reihe haltmachte. Ein andermal brachte er einen glänzenden Karnevalszug auf die Bühne, an der Spitze Maskierte mit Fackeln: ein Teil der Kulissen geriet in Brand, alles begann davonzulaufen; aber auf ein Zeichen verloschen die Flammen und die Bühne verwandelte sich in einen blühenden Garten, in dem ein feister Esel ruhig graste. Man ermißt an diesen grotesken und glänzenden Coups, wie blasiert und anspruchsvoll das damalige Theaterpublikum gewesen sein muß.

Die Oper wurde bald zur Königin des Zeitalters. 1637 entstand das erste öffentliche Opernhaus in Venedig, 1650 gab es dort bereits vier. 1627 erschien die erste deutsche Oper, die ebenfalls „Daphne“ hieß, komponiert von Heinrich Schütz, dem bedeutend-

sten Vorläufer Händels und Bachs; den Text hatte der Literaturpapst Opitz höchst persönlich nach Rinuccini bearbeitet. Allmählich gliederte sich vom Rezitativ die Arie ab, der Chor trat fast ganz zurück und aus den Sängern wurden Statisten, die nur von Zeit zu Zeit einige Rufe von sich zu geben hatten wie „*viva*“, „*mori*“, „*all' armi*“ und dergleichen. Daß es den neuen Dingen damals nicht anders ging als heutzutage, zeigt das Werk des Kanonikus Giovanni Maria Artusi, eines eingefleischten Kontrapunktisten, „*Delle imperfezioni della moderna musica*“, worin es heißt: „Die neuen Komponisten sind Ignoranten, die nur ein Geräusch machen und nicht wissen, was man schreiben darf und was nicht.“

el siglo de oro Zur höchsten Blüte gelangte die Frühbarocke in Spanien. Wir haben hier wieder einen Beweis, daß politischer und wirtschaftlicher Aufschwung durchaus nicht immer die notwendige Vorbedingung für hohe künstlerische Entwicklung bildet. Denn das siebzehnte Jahrhundert bedeutet für die Spanier den Verlust ihrer Großmachtstellung und den völligen ökonomischen Ruin, und doch nennen sie es mit Recht *el siglo de oro*, das goldene Jahrhundert. Auf Philipp den Zweiten, den wir bereits näher kennengelernt haben, folgte um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts der phlegmatische energielose Philipp der Dritte, von dem er gesagt haben soll: „Gott, der mir so viele Reiche geschenkt hat, hat mir einen Sohn verweigert, der sie regieren könnte; ich fürchte, daß sie ihn regieren werden.“ Die planlose und korrupte Günstlingsherrschaft, unter der sein Regime litt, verschlimmerte sich noch unter seinem Nachfolger Philipp dem Vierten, dessen Interesse den Freuden der Liebe und der Jagd, aber auch dem Theater und der Malerei gehörte. Die unfähige und träge Staatsverwaltung, die gleichwohl jede selbständige Regung der städtischen Kommunen und der Landbevölkerung unterdrückte, und die allgemeine Bestechlichkeit, Rückständigkeit und Protektion führte zu einem vollständigen Niedergang der Volkswirtschaft. Schließlich sah sich die Regierung zu dem verzweifelten Mittel genötigt, jedem Feldarbeiter den erblichen Adel zu versprechen, aber auch dies erwies sich als wirkungslos, denn Arbeit galt jedem freien Spanier als Schande. Von den