

24. November: **Zur Geistesgeschichte der Musik (IX)**

Tagesseminar in Satyagraha/Stuttgart¹ zum Thema **Barock: Das Phänomen Johann Sebastian Bach** – und der Gegensatz zur jesuitischen Barockarchitektur.

Herwig Duschek, 13. 11. 2013

www.gralsmacht.com

1318. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (134)

(Ich schließe an Art. 1317 an.)

Barock – J. S. Bach – Karl Richter – Italienisch: Sprache der Musik – Caravaggios „Grablegung Christi“

(Kurt Pahlen:²) ... *Schließlich muß die Toccata hier erwähnt werden, die nach Anfängen im 15. Jahrhundert sich allmählich in ein freies Spielstück verwandelte und zumeist auf der Orgel frei improvisiert wurde. Besonders gelungene wurden dann wohl aus dem Gedächtnis aufgeschrieben. Im Barock gelangte diese Form, oft als Vorspiel zu einer Fuge verwendet, zur höchsten Entwicklung. Als ihr Merkmal kann gelten, daß stets einige feierliche, ausgehaltene Akkorde mit raschen Läufen und reich verzierten Passagen abwechseln. Italien dürfte auch hier vorausgegangen sein (die beiden Gabrieli, Merulo, Frescobaldi), deutsche Orgelmeister (Froberger, Buxtehude, Pachelbel) übernahmen die interessante Form, und Bach führte sie auf ihren Höhepunkt. Seine Orgel-Toccata in d-Moll gehört zu den großartigsten Werken der Zeit (s.u.).*



Karl Richter (1926-1981) ... war ein deutscher Chorleiter, Dirigent, Organist und Cembalist ... In München lehrte er an der Musikhochschule und wurde 1956 zum Professor ernannt. 1951 übernahm er den Heinrich-Schütz-Kreis, den späteren Münchener Bach-Chor, 1953 das Münchener Bach-Orchester und wurde damit einer der international bekanntesten Bachinterpreten.⁴

J.S.Bach-Toccata e Fuga BWV 565-Karl Richter³

Kein Wunder, daß moderne Bearbeiter es immer wieder versuchen, dieses Werk für den Wunderapparat des zeitgenössischen Sinfonieorchesters umzuschreiben. Es enthält so viele

¹ <http://www.gralsmacht.com/wp-content/uploads/2013/09/seminare-oktober-dezember-2013.pdf>

² *Die großen Epochen der abendländischen Musik*, S. 127-135, Südwest 1991.

³ http://www.youtube.com/watch?v=Zd_oIFy1mxM

⁴ [http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Richter_\(Musiker\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Richter_(Musiker))

Klangfarben, daß wir der Barockepoche auch in dieser Hinsicht unsere Bewunderung nicht versagen können.

Im Barock wird zu den beiden traditionellen Mächten, die wie selbstverständlich auch das Musikleben verkörperten und anführten – der Kirche und den Fürsten –, allmählich eine dritte Kraft spürbar: die Städte. Langsam dämmert die Zeit der von den Städten gegründeten und verwalteten „Institutionen“ herauf, die eine geordnete Förderung und Verwaltung der Künste und besonders der Musik als ihre Pflicht erachten. Davon wird oft in unserem Buch die Rede sein, denn es bedeutet eine Umschichtung, eine Neuordnung des Musiklebens. Konzerte entstehen, bei denen es keine standesgemäße Auswahl der Hörenden mehr gibt, sondern bei denen der Kauf einer Eintrittskarte jedem Menschen freisteht, sofern er über die nötigen Geldmittel verfügt. Wir stehen am Beginn des Kapitalismus, wir stehen auch am Beginn einer Demokratisierung des Lebens. Beides soll für die Musik der nächsten Jahrhunderte von entscheidender Wichtigkeit werden.

Die Meister der Barockzeit sind, wie große Kunstschaffende seit einem halben Jahrtausend, Angestellte der herrschenden Mächte. Immer noch suchen Kaiser und Könige, Fürsten und kleinere Landesherren die talentiertesten Künstler an ihren Hofstaat zu binden. Nicht anders handelt die Kirche. Johann Sebastian Bach wechselt von fürstlichen zu kirchlichen Anstellungen. Der Unterschied ist kaum spürbar; das meiste hängt vom Wohlwollen oder der Bösartigkeit des unmittelbar Vorgesetzten ab. Die Kirche behält besonders in Italien ihre kulturelle Machtposition noch lange bei. Im Leben der italienischen Barockmeister spielen Papst, Kardinäle, Erzbischöfe auch weiterhin führende Rollen; in ihren Palästen häufen sich die Bilder und Skulpturen aus illustren Händen, erklingt herrliche Musik von eigenen Orchestern und namhaften Virtuosen.

Der Protestantismus im Norden Europas kann und will damit nicht konkurrieren; aber er trägt wesentlich zu der langsam einsetzenden „Demokratisierung“ der Kunst bei. Zuerst fördert er den Laiengesang im Gottesdienst, in den die Frauen geradeso einbezogen sind wie die Männer, dann wird er von vielen Städten mit der Pflege der Musik in der Kirche wie in der Gemeinschaft betraut, überall entstehen Laienchöre, Musikschulen, musizierende Liebhabergruppen, die soweit wie möglich vom Organisten oder Kantor der Kirchengemeinde betreut werden und damit zu dessen Tätigkeitsgebiet gehören. Tüchtige Kantoren saßen in zahllosen Städten und Städtchen Norddeutschlands und gestalteten das reiche Musikleben jener Region. Mancher von ihnen hat es im Ruf der Nachwelt zu denkwürdigen Leistungen gebracht. Die Liste der Kantoreien ist imposant. Das Wort, ursprünglich im katholischen Gebiet ebenso gebraucht, erhielt bei der Reformation eine neue, erweiterte Bedeutung.

Die dann in den evangelischen Ländern zu wahren Mittelpunkten des Musiklebens aufsteigenden Kantoreien leisteten bedeutende Arbeit in der Pflege der Musik und in deren Unterricht, der weitgehend zum allgemeinen Schulunterricht gehörte. Bach war längere Zeit in Leipzig Musiklehrer und Schullehrer zugleich, und neben ihm wirkten, oft in kleinsten Gemeinschaften, hochqualifizierte Musiker, denen – im Gegensatz zu ihren südlichen Kollegen – der Ruhm der Welt, der Glanz und Reichtum unbekannt blieben. Wer weiß heute noch etwas von den Kantoreien von Torgau, die 1526 gegründet wurden, von jenen – zum Beispiel – in Oschatz, Delitzsch, Großenhain in Sachsen, von Friedland in Mecklenburg? In katholischen Ländern blieb das alte Wort „Kapelle“ (cappella) gültig, in reformierten Gegenden wurde dieses allmählich durch „Kantorei“ ersetzt. Bevor dieses Wort sich völlig durchgesetzt hat, finden sich andere Bezeichnungen, wie „Brüderschaften“, „Kurrende-Sänger“, „Kalanden“.

Mit der Renaissance war die musikalische Vorherrschaft auf Italien übergegangen. Aus dem gesamten Abendland trieb es namhafte Musiker wie auch Studenten dieser Kunst in die Schulen der glänzenden und doch mit alter Tradition ausgestatteten Städte, in die Paläste der Adelsfamilien, in deren großem Bedienstetenstab zumeist irgendein mehr oder weniger mit Musik verbundenes Plätzchen frei war, auf die Orgelempore ihrer ehrwürdigen Kirchen. Viele Niederländer gab es unter ihnen. In ihrem kleinen Land, das durch den wachsenden Welthandel Bedeutung gewonnen hatte, war die Polyphonie entwickelt worden wie sonst kaum irgendwo. Doch im 16. Jahrhundert zeigten sich in Italien die ersten Anzeichen einer „modernen“ Musik, ein neues Zeitalter, der Triumph der „Harmonie“ tauchte am Horizont auf. Auch Spanier und Franzosen zog es nach Italien, wo es Neues zu erleben, zu lernen gab. Italienisch wurde zur Sprache der Musik.



Jeder Komponist, jeder Kapellmeister rundum im weiten Abendland bediente sich ihrer. Selbst dort, wo die Barockmusik nach Übersee greift – sie besitzt schon im 17. Jahrhundert, von Europa unbeachtet, starke Zentren in Brasilien, Peru und Mexiko –, herrscht mit gleichem Stil auch die gleiche Sprache der Musik. Begriffe wie Grave, Adagio, Andante, Allegro, Presto sind über alle Grenzen und Meere verständlich, bedeuten überall dasselbe. Das in Verfall geratende Latein wird wenigstens auf einem Teilgebiet durch eine neue Weltsprache ersetzt. So wird es über die Barockzeit hinaus bleiben, praktisch bis heute.

Es dauert noch lange, bis Richard Wagner⁶ im „Lohengrin“ (1850) die italienischen Bezeichnungen durch deutsche ersetzen wird. Doch die großen Sinfoniker nichtitalienischer Herkunft – Brahms, Tschaikowsky, Dvorak – werden das Italienische bis zum Jahrhundertende beibehalten. Nur die Franzosen bilden gelegentlich eine Ausnahme, schon Couperin vertraut auf die wachsende Weltgeltung seiner von Versailles ausstrahlenden Muttersprache.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=LcvtBVkhgGQ>

⁶ Siehe Artikel 611, 620 (S. 2), 622 (S. 1/2). Wird noch ausführlich behandelt.



Caravaggio, *Grablegung Christi* (1602-1604). Der Betrachter scheint die Position einzunehmen, im Grab zu stehen. Vom Grab aus – möglicherweise deutet Caravaggio an: „das einzig sichere im Leben ist der Tod“ – sieht man auf die Gruppe Menschen mit dem Leichnam Jesu.⁷ Der Aufbau der Gruppe ist so, daß eine Bewegung – „wie aus einem Guß“ – von der aufrechten (vertikalen) Maria Kleophanus mit den nach oben erh-

⁷ Vgl. Artikel 1314 (S. 3)



benen Armen bis zu dem, sich in horizontaler Position befindlichen Jesus, durchgeht. Jesus macht nicht den Eindruck, daß er tot sei, vielmehr scheint er tief und fest zu schlafen. Vor Maria Kleophanus steht Maria Magdalena mit dem Taschentuch in der rechten Hand.⁸ Neben ihr befindet sich die Mutter Jesu.⁹ Vor ihr ist Johannes der Apokalyptiker in gebeugter Haltung. Auf seinem Kopf ist sein Attribut, der Adler angedeutet. Die rechte Hand der Mutter Jesu taucht – die Szenerie beschützend – neben dem Kopf von Johannes auf und bildet mit dem Adler-Kopf, Brust und der rot-betuchten linken Schulter ein „Kreuz“. Nikodemus, der Jesu` Kniekehlen umschlungen hält, scheint den Betrachter anzublicken – tut es aber evt. nicht, oder nur mit dem rechten Auge. Aber sein linker Ellbogen ragt in Richtung des Betrachters, die Ecke des Grabdeckels (s.o.), der „Eckstein“¹⁰, ebenso.

Trotz der dramatischen Situation macht sich keine Verzweiflung innerhalb der Gruppe breit – alles ist getragen, schicksalsgetragen. Gewiß bringt Maria Kleophanus den Schmerz innerhalb der Gruppe äußerlich zum Ausdruck, gleichwohl scheint sie mit ihrer Gestik und den nach oben verdrehten Augen aus der Gruppe herauszufallen. Doch sie bildet das „Gegengewicht“ zu dem Rest der Gruppe (Caravaggio malt die Gesamtkomposition so, daß der Eindruck entstehen kann, Maria Kleophanus stehe sozusagen „mit den kräftigen Beinen des Nikodemus“ [s.o.]). Marias Mund steht offen, wie der Mund des Jesus. Von den offenen Händen der Maria Kleophanus über die Hand der Mutter und der gelösten Hand des Jesus bis zu den geschlossenen Händen des Nikodemus (s.o.) geht eine spiralförmige Bewegung ...

Die Barockepoche präsentiert sich als abendländisches Zeitalter von besonderer Geschlossenheit. Die Oberschicht aller Länder diktiert den Lebensstil, sie liebt die gleiche Form der Poesie, des Romans, des Theaters, der Malerei, der Musik, sie baut ihre Paläste in

⁸ Möglicherweise auch umgekehrt, da die hintere Maria in dem Gesamtbild eine „gewichtiger Rolle“ spielt. In der Regel wird Maria Magdalena nächst dem Christus dargestellt.

⁹ Nicht die leibliche Mutter des (nathanischen) Jesus (siehe Artikel 175, S. 3)

¹⁰ Siehe u.a. Artikel 849 (S. 1/2)

gleichem Stil, wobei nur klimatische, keine stilistischen Unterschiede fühlbar werden, sie kleidet sich überall gleich, wobei nur Spanien am strengen Schwarz seiner Renaissance festhält, unter Frankreichs Führung aber im 18. Jahrhundert Pomp und Glanz sich durchzusetzen beginnen.

Übertreibungen des Barock führen in den hohlen, sehr äußerlichen Manierismus¹¹ – wie etwa die schwülstige Dichtung Gongoras in Spanien, der pathetische Dramenstil des (Wiener) italienischen Hofdichters Metastasio. Doch die reine Linie der Kunst wird sich nach ungefähr zweihundert Jahren Aufstieg, Höhepunkt und Abklingen (bei den bildenden Künsten als Frühbarock, Hochbarock, Spätbarock bezeichnet) in das hellere, leichtere, frohere Rokoko auflösen, das in der Musik den Ehrennamen „Klassik“ erhält.

Vieles dieser kommenden Klassik ist im Barock schon vorgebildet; die strenge, gemessene Form, aber auch deren Fülle, die Entwicklung des Klangempfindens und der dadurch bedingte Ausbau der Instrumentalmusik, der Sinn für Formvollendung und das angestrebte Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt des Kunstwerks.

(Fortsetzung folgt.)

¹¹ Der Manierismus gilt eigentlich als Übergangsform zwischen Renaissance und Barock (bzw. als Vor-Barock)