

Rudolf Steiner: „Erst dann, wenn man den Zusammenhang des einzelnen Menschen mit dem ganzen Weltenall ins Auge fassen kann, ergibt sich ja eine Idee von der Wesenheit Mensch als solcher.“

GA 293, 22. 8. 1919, S. 30/31, Ausgabe 1980

Herwig Duschek, 21. 12. 2013

[www.gralsmacht.com](http://www.gralsmacht.com)

1346. Artikel zu den Zeitereignissen

# Zur Geistesgeschichte der Musik (155)

(Ich schließe an Art. 1345 an.)

**Barock – Oper – Thomas Quasthoff – Ouvertüre – Jan Vermeer: „Briefschreiberin und Dienstmagd“**

(Kurt Pahlen:<sup>1</sup>) Die Symmetrie wird nun von der Arie auch auf andere musikalische Formen übertragen. Vielleicht hat Scarlatti<sup>2</sup> wirklich seinen Teil dazu beigetragen; doch diese Entwicklung war so folgerichtig im Barock, daß sie zu jener Zeit verwirklicht werden mußte. Am deutlichsten wird der Schritt bei der Einleitung, dem Vorspiel, das wohl seit jeher einer Aufführung vorausgeschickt wurde. Die Franzosen (und mit ihnen viele Völker Europas) werden von „Ouvertüre“ sprechen, die Italiener von „Sinfonie“, „sinfonia“ – bevor dieses Wort in der „Mannheimer Schule“ und der „Wiener Klassik“ eine andere Bedeutung annehmen wird.



Thomas Quasthoff - J.S. Bach: Großer Herr, o starker König - BW... 3

Thomas Quasthoff (\* 9. November 1959 in Hildesheim<sup>4</sup>) ist ein deutscher Bassbariton und Professor für Gesang an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Quasthoff wurde mit einer Conterganschädigung geboren ... In dem 2004/2005 entstandenen Dokumentarfilm „The Dreamer“ beschreibt Quasthoff, wie er seine Kindheit unter schikanösen Umständen in einem lagerähnlichen Wohnstift für Schwerstbehinderte verbringen musste und wie er mit Hilfe seiner Eltern und seines zwei Jahre älteren Bruders Michael dieser Isolation entkam, indem diese ihn von keiner Tätigkeit ausschlossen und ihn auf selbstverständliche

Weise am alltäglichen Leben teilhaben ließen. Der Vater erkannte früh das musikalische Talent seines Sohnes und versuchte trotz vieler Widerstände beharrlich, Gesangsunterricht für ihn zu ermöglichen. Die Musikhochschule in Hannover lehnte ihn ab, weil er aufgrund seiner Behinderung nicht Klavier spielen konnte. 1972 sang er als 13-Jähriger auf Betreiben seines Vaters dem damaligen Leiter der Abteilung „Kammermusik und Lied“ des NDR Landesfunkhauses Niedersachsen in Hannover, Sebastian Peschko, vor. Quasthoff waren dazu fünf Minuten eingeräumt worden – es wurden 1 ½ Stunden daraus. Damit war der Weg zu einer Gesangsbildung frei und er nahm im selben Jahr ein Gesangsstudium bei Charlotte Lehmann in Hannover auf ...<sup>5</sup> (siehe auch Artikel 1293 [S. 3/5] und Artikel 1297 [S. 4])

<sup>1</sup> Die großen Epochen der abendländischen Musik, S. 163-184, Südwest 1991.

<sup>2</sup> Siehe Artikel 1345

<sup>3</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=PcEcO5XOzQM>

<sup>4</sup> Siehe Artikel 885, 1014 (S. 1/2) und 1017 (S. 1/2)

<sup>5</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Quasthoff](http://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Quasthoff)

Man schickte dem zu erwartenden Spiel – das ein Ballett oder Schauspiel, ein höfisches Feststück oder eine Jahrmarktskomödie, ein geistliches Drama oder ein Liedspiel sein konnte – ein „Signal“ voraus, dessen Aufgabe darin bestand, das Publikum auf den nahenden Beginn aufmerksam zu machen. Dazu waren einige Trompetenstöße bestens geeignet, da sie den auf dem Platz oder im Theater gewöhnlich herrschenden Lärm am ehesten übertönen konnten und zudem noch einfach und billig waren. Doch bald genügte eine so primitive „Einleitung“ dem Autor wie dem Publikum nicht mehr. Besonders bei Aufführungen vor höheren Ständen erwartete man eine festlichere Einleitung. Die Fanfaren wurden zu längeren Musikstücken ausgebaut, die Komponisten trachteten, ihr Können gleich von Anfang an unter Beweis zu stellen: Man versuchte es mit – gespielten oder gesungenen – Madrigalen, mit kunstvollen Instrumentalformen wie Fugen.



Fast zweihundert Jahre später wird Mozart seiner Volksoper „Die Zauberflöte“ noch eine an ältere Zeiten erinnernde Ouvertüre vorausschicken: Bläserfanfaren – die allerdings hier auch eine symbolische Bedeutung besitzen und auf das eine symbolische Bedeutung besitzen und auf das Freimaurerritual(?) hinweisen, das in der Oper von entscheidender Wichtigkeit ist<sup>7</sup> – und anschließend einen fugierten Satz des übrigen Orchesters. Die Barockoper bildete die Ouvertüre oder „sinfonia“ in ihrem Symmetriebedürfnis dreiteilig aus, wenn auch nicht gleich nach dem Arienschema A-B-A. Sie schuf zwei Formen, denen man die Namen „Italienische Ouvertüre“ und „Französische Ouvertüre“ gab.

Ganz korrekt müßte man von „Italienischer sinfonia“ und „Französischer Ouvertüre“ sprechen. Sie unterschieden sich grundlegend, obwohl beide dreiteilig waren. Die lebhafteren Italiener zogen das Schema Schnell-Langsam-Schnell vor, die feierlicheren, zeremonielleren Franzosen das entgegengesetzte: Langsam-Schnell-Langsam. In Italien war die Barockoper zwar immer noch weitgehend ein „Kind der Paläste“, aber der volkstümliche Anteil an ihr wuchs von Tag zu Tag. Damit kam immer mehr Komik in die Werke, immer mehr Bewegung. Das Volk liebte es, einen Theaterabend mit bewegter, froher, ja fröhlicher Musik zu beginnen.

<sup>6</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=32paBRwyqgA>

<sup>7</sup> Ich komme darauf zu sprechen.

*Der langsame zweite Teil der „sinfonia“ blieb oft recht kurz, und im dritten, dem wiederum schnellen, wurde das Spiel vorbereitet, das sich beim Heben des Vorhangs den Beschauern bieten sollte.*

*In Paris hingegen, in einem der Hoftheater, die die königliche Familie mit ihrem Besuch beehrte, wurde deren feierlichem Hereinschreiten durch den langsamen Overtüren-Beginn Rechnung getragen. Erst dann, wenn sie ihre Plätze eingenommen hatte, konnten bewegtere Klänge ertönen, die aber nie die Lustigkeit der italienischen erreichten. Dem untrüglichen Symmetriebewußtsein der barocken Bourbonenherrscher wurde im abermals langsamen, feierlichen dritten Teil Rechnung getragen. Daß diesem Wunsch nach Gleichgewicht, Ebenmäßigkeit am besten mit der Form A-B-A zu genügen war, brachte diese Vorspiele von Opern, Oratorien, Balletten unweigerlich dazu, in vielen Fällen eben die Form der Da-capo-Arie<sup>8</sup> zu übernehmen.*

*Die italienische „sinfonia“ – die der französischen ein wenig vorausgeht – soll erstmals von Scarlatti in seiner Oper „Dal mal il bene“ (etwa: „Aus Bösem kann auch Gutes werden“) aus dem Jahr 1687 angewendet worden sein. In den zwei Generationen seit Beginn des Opernspiels hat sich auch auf dem Gebiet des Vorspiels vieles verändert. Monteverdis „Arianna“<sup>9</sup> scheint bei der Uraufführung in Mantua 1608 sich mit einem dreimaligen Trompetensignal begnügt zu haben. Im gleichen Jahr und an gleicher Stelle soll allerdings Marco da Gagliano<sup>10</sup> für seine „Dafne“ bereits eine „Sinfonia“ gefordert haben. Allerdings kam es damals und auch noch ein wenig später häufig vor, daß Overtüre und Oper keineswegs fest zusammengehörten:*

*Man konnte für eine Aufführung kurzfristig irgendein Musikstück – manchmal nicht einmal vom gleichen Komponisten – zur Einleitung wählen. (So tat es Rossini noch, zu Anfang des 19. Jahrhunderts, des öfteren, wenn auch stets mit einer Overtüre eigener Komposition, die allerdings schon bekannt sein konnte.) Die Geschichte der Overtüre ist recht bunt und beginnt weit in der musikalischen Vergangenheit. Dem ersten Oratorium, Emilio de' Cavalieris „Rappresentazione“,<sup>11</sup> soll ein „vokal und instrumental reich besetztes Madrigal“ (Hans Engel) vorangegangen sein. Die Vielfalt der Opernvorspiele bleibt bis in die Neuzeit vorhanden. Im 19. Jahrhundert wird der Zwiespalt eines inhaltlichen Zusammenhangs der Overtüre mit dem nachfolgenden Werk auftreten:*

*Ist die Overtüre „nur“ eine musikalisch möglichst wertvolle Einleitung oder soll sie thematisch und stimmungsmäßig dessen wichtigste Aspekte vorwegnehmen, oder soll sie gar nur die Stimmung der ersten Szene vorbereiten, in die sie unmittelbar mündet? Erst der „Verismus“<sup>12</sup> um die Wende zum 20. Jahrhundert wird der Overtüre Bedeutung absprechen: Mascagnis (1863-1945) „Cavalleria rusticana“ wird sie durch ein in sie eingelegtes Lied gewissermaßen in die Handlung einbeziehen, Leoncavallo (1857-1919) in seinem „Bajazzo“ zu einem gesungenen, das Programm des Verismus verkündenden Prolog verwandeln, Richard Strauss (1864-1949) in „Salome“ und „Elektra“, Puccini in „La Boheme“ und „Tosca“ völlig auf sie verzichten.*

<sup>8</sup> Siehe Artikel 1345 (S. 2/3)

<sup>9</sup> Siehe u.a. Artikel 1338 (S. 2/3)

<sup>10</sup> Siehe Artikel 1342 (S. 2-4)

<sup>11</sup> Siehe Artikel 1336 (S. 4)

<sup>12</sup> *Der Verismo ist eine Stilrichtung der italienischen Oper zwischen etwa 1890 und 1920.*

<http://de.wikipedia.org/wiki/Verismo>

Schließlich gibt es in der neapolitanischen Barockoper, die natürlich mit denen Venedigs, Roms usw. eng verwandt ist, wichtige Veränderungen im Orchester. Monteverdi hatte für seine Werke ein Instrumentarium gefordert, das zwei Generationen später kaum noch im Gebrauch war. Ob Scarlatti, ob einige seiner Zeitgenossen, alle strebten zu wesentlicher Vereinfachung des Klangs. In Scarlattis Oper „Tigrane“, die 1715 in Neapel uraufgeführt wurde, besteht das Instrumentarium aus fünf geteilten Streichern (ersten und zweiten Violinen, Bratschen, Celli und Kontrabässen) sowie je zwei Oboen, Fagotten und Hörnern – interessanterweise genau das Orchester, das die Mannheimer Schule mit ihrem Beginn der „klassischen“ Sinfonie und das der erste Klassiker Haydn verwenden wird. Die Zusammensetzung muß sich wohl inzwischen bewährt haben. Auch Mozart wird sie verwenden. Erst bei Beethoven beginnt dann das (erneute) Wachstum des Orchesters ...



Jan Vermeer, *Briefschreiberin und Dienstmagd* (1670; 71 x 59 cm). Wieder ein Vermeer-Bild mit dem Thema „briefeschreibende bzw. -lesende Dame“ (siehe auch Artikel 1324 [S. 3/4], 1325 [S. 3/4] und 1345 [S. 4]). Diesmal ist die Dame nicht alleine, sondern eine Dienstmagd und mögliche Überbringerin des (Liebes-?) Briefes ist mit im Raum. Zwar schaut sie zur Seite – zum Licht –, doch scheint sie in den Inhalt des Briefes „eingeweih“ zu sein. Souverän steht die Dienstmagd da – auch ihre junge Herrin, die in den Brief vertieft ist,



wirkt in ihrer Erscheinung überzeugend. Über den beiden Damen hängt ein Bild mit der *Auffindung Moses* (vgl. Artikel 474, S. 2). Auch hier, wie in vielen anderen Bildern Vermeers spielt das Fenster eine Rolle. Die leichte Unordnung auf dem Boden (mit Papierflieger [?], etc. [s.o.]) lockert die sonst überschaubaren und (auch innerlich) „aufgeräumten“ Verhältnisse auf.

Der Vorhang links (s.o.) verdeutlicht – wie schon beim *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* (siehe Artikel 1324, S. 3/4) – den privaten Bereich, in dem dem Betrachter ein Einblick gewährt wird.

Auf der unteren Vergrößerung sieht man, daß die junge Herrin ein Perlenohrgehänge trägt (vgl. das Mädchen von 1339, S. 5) – ein weiteres Bild also, wo Perlen vorkommen (vgl. Artikel 1322, S. 3/4 und Artikel 1338, S. 4) ...



(Fortsetzung folgt.)