

Rudolf Steiner: „Am wenigsten ist Anthroposophie dazu da, den Kopf mit (bloßen) Gedanken zu erfüllen. Anthroposophie ist dazu da, den ganzen Menschen mit Erleuchtung über das Weltenall, mit Verehrung und Anbetung für das Weltenall zu erfüllen. In alle Gegenstände und in alle Vorgänge der Welt soll einziehen, ich möchte sagen, der innerliche seelische Opferdienst des Menschen. Und dieser Opferdienst soll Erkenntnis werden.“
GA 243, 13. 8. 1924, S. 54, Ausgabe 1983

Herwig Duschek, 8. 1. 2014

www.gralsmacht.com

1357. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (166)

(Ich schließe an Art. 1356 an.)

Barock – Oper – Henry Purcell – Georg Philipp Telemann – Johann Sigmund Kusser – Reinhard Keiser

(Grals Scheibensichtung am Abend des 6. 1. 2014 über dem Bremer Flughafen? *Unbekanntes Flugobjekt stellt Polizei vor Rätsel ...* [Man achte auf die Formulierungen in den Videos] *Die Ermittlungen richten sich gegen einen gefährlichen Eingriff in den Luftverkehr. Allerdings rechnet man nicht mit außerirdischen Besuchern* [!] ¹ ... Möglicherweise droht der Gralsmacht jetzt eine Anzeige, denn: ... *Ein gefährlicher Eingriff in den Flugverkehr gilt als Straftat und kann bis zu zwei Jahre Freiheitsstrafe bedeuten – bei Vorsatz kann die Strafe sogar fünf Jahre betragen.* ²)

Kurt Pahlen schreibt im Kapitel *Oper, Oper überall!*:³ *Ihre ersten Schritte wagt die später so mächtige französische Oper 1671, als die italienische bereits in ihre dritte Generation getreten war. Die englische noch später und mit einem einzigen Genie, Henry Purcell, bei dessen jähem Tod das Genre für lange Zeit ausstarb. Die spanische Oper unternimmt zwar recht früh interessante Versuche zur Schaffung eines Musiktheaters, aber es wird keine Oper daraus, sondern jene typische spanische Form, die dem Singspiel, der Operette, dem Vaudeville nahesteht und sich „zarzuela“ nennen wird.*



Henry Purcell: Dido and Aeneas | Philippe Pierlot & Ricercar Consort ⁴

Dido und Äneas ist eine Oper von Henry Purcell (siehe Artikel 1338, S. 2/3).

In der Oper geht es um die Liebe zwischen Dido, Königin von Karthago und Äneas, Prinz von Troja (nach dem Trojanischen Krieg), – aber Äneas soll Dido verlassen, um nach Italien weiterzuzugeln ...

¹ http://www.radiobremen.de/nachrichten/kurz_notiert/ufo-bremen100.html

² Ebenda. ... *Nicht identifizierte Flugobjekte beschäftigen die menschliche Fantasie* [!] *seit den 1940er Jahren* (ebenda).

³ *Die großen Epochen der abendländischen Musik*, S. 185-199, Südwest 1991.

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=Q0GotUP-9hM>

Nahezu unbekannt geblieben sind die Daten über die ersten Schritte der Oper in Polen ... Wie in Warschau ging die Entwicklung der Oper in allen Hof- und Residenzstädten Europas vor sich. Zuerst vereinzelte Gastspiele italienischer Operntruppen, dann Gründung eines eigenen Musiktheaters in oder nahe dem Herrscherpalast, selbstverständlich als italienisches Unternehmen, dessen Oberhaupt („Impresario“) zumeist nur theoretisch von einem „Intendanten“ abhing, der dem Impresario die Wünsche seines Herrn zu übermitteln hatte. Erst später, zumeist viel später, tauchte der Gedanke einer nationalen Oper auf. Dies allerdings konnte Erfolg nur dort haben, wo es auch eine nationale Musik gab: Das beschränkte sich auf Italien, Spanien, Frankreich, Deutschland. Erst im 19. Jahrhundert treten andere Länder – Rußland, Polen, Böhmen, Ungarn, Skandinavien – in deren Kreis; im 20. Jahrhundert dann Spanien, England, Nord- und Südamerika, Australien, Kanada, Japan, Korea usw.

Die frühen Opernhäuser Europas sind unlösbar mit der obersten Gesellschaftsschicht verbunden. Oper ist die große Mode des 17. und 18. Jahrhunderts, ist ein Symbol für die hohe Kultur eines Hofes. An ihrem Niveau ist der Grad der gesellschaftlichen Vollendung abzulesen. Der Ruf nach der Volksoper aber kommt aus dem Bürgertum, das nicht verstehen will, warum es keinen Teil am Opernleben haben soll. Ganz von selbst erwacht dabei die Frage nach der Sprache. Warum sollte es keine Oper in deutscher, französischer, spanischer, englischer Sprache geben? Die Oper in heimischer Sprache wird zu einer politischen Frage. Ein besonders gutes Beispiel für die Entwicklung der Bürgeroper, der „Volksoper“, bietet Hamburg, das damit eine Pioniertat auf deutschem Boden vollbrachte. Die von den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges verschonte Elbestadt zählte um die Mitte des 17. Jahrhunderts ungefähr 40 000 Einwohner. Das war etwa ein Zehntel Venedigs, dessen buntgemischte Bevölkerung jedoch politisch geringere Macht besaß, als das „Venedig des Nordens“, wie Hamburg gerne genannt wurde.

Die Stadt stand in regem Handelsverkehr mit den wichtigsten europäischen und sogar überseeischen Städten, gerade wie Venedig. Deren glanzvolles Leben war in mancher Beziehung zum Vorbild Hamburgs geworden, so verschieden sie auch in Temperament und Charakter sein mochten, und wohl besonders, als 1677 der Hamburgische Senat den Bau eines Opernhauses am Gänsemarkt beschloß. Heftig wendete sich die Geistlichkeit gegen diesen Plan, da sie die Oper, durch Berichte über Italiens nicht gerade vorbildliches Beispiel gewarnt, für unmoralisch hielt. Doch Bürgerschaft und Senat fechten den Streit durch, siegen – und so kommt es am 2. Januar 1678 zur Eröffnung des Hauses, das man sich recht bescheiden vorstellen muß, mit „Adam und Eva oder Der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch“. Gewiß ein erbaulicher Stoff, dem die Kirche zustimmen konnte, dazu in deutscher Sprache, denn man machte ja Bürgeroper.

Die Musik stammte von Kapellmeister Johann Theile, der aus Holstein der unruhigen Verhältnisse wegen geflohen war und nun im Aufbau des Hamburger Musiktheaters – des ersten im deutschen Sprachraum – eine führende Rolle übernahm. Das Orchester, das ihm zur Verfügung stand, darf für jene Zeit als höchst respektabel bezeichnet werden: Es bestand aus 59 Musikern, die teilweise heute noch gebräuchliche Instrumente spielten, teilweise aber noch alte, die über kurze Zeit verschwanden, wie Panflöten, Baßtraversen, Oboen d'amore, Schalmeyen, Kornetten, Theorben. In einer Chronik der Hamburger Oper erzählt Joachim E. Wenzel mehr vom reizvollen Klang dieses Ensembles und von der Schwierigkeit des Experiments, die vor allem im Fehlen eines Repertoires bestand. Jedes aufzuführende Werk mußte erst, Text wie Musik, eigens geschrieben werden, was durch die dem Hause verbundenen Kapellmeister geschah, die für jede neue Oper 50 Reichstaler erhielten. Theile schuf drei, aber andere wie Johann Wolfgang Franck, Johann Philipp Förtsch, Nikolaus Adam Strungk

schufen mehr als zehn solcher Werke. Von 1694 an finden wir berühmte Namen in den Listen der Mitarbeiter: Vier Opern steuert der junge Händel bei, der hier seine Musikerlaufbahn beginnt, und fünfzehn weitere sendet er, inzwischen bekannt geworden, aus London. Telemann (s.u.),⁵ einer der bedeutendsten Meister im Musikleben Hamburgs, bringt 28 seiner Bühnenstücke hier zur Uraufführung. Zu den interessantesten Leitern des Theaters gehört Johann Sigmund Kusser (getauft 1660-1727 [s.u.]), der sich gelegentlich auch Cousser schrieb. Der in Preßburg, dem heutigen Bratislava Geborene hatte in Paris dem großen Lully⁶ viel abgeschaut, so daß nach seiner Übersiedelung nach Hamburg der gestrenge Kritiker Johann Mattheson ihn in seinem Werk „Der vollkommene Kapellmeister“ geradezu als Musterbeispiel hinstellen konnte. Den unsteten Geist hielt es aber nur zwei Jahre in Hamburg.



Georg Philipp Telemann Tafelmusik Overture & Suite E minor, L... 7

Seine Hamburger Nachfolge hatte Reinhard Keiser (getauft 1674-1739 [s.u.]) übernommen, ein Schüler der Leipziger Thomasschule,⁸ der mit einer Oper am Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel debütierte, bevor er nach Hamburg ging, wo er am Theater und bei den Konzerten von 1697 bis 1717 sehr erfolgreich tätig war. Unter seinen über hundert Bühnenwerken gibt es nicht nur klassische Stoffe („Orpheus“, „Die wunderbar errettete Iphigenie“), die vermutlich erstmalig deutsch vertont wurden, sondern auch aktuelle und volksnahe, wie „Störtebeker und Goedje Michel“ (mit dem legendären Freibeuter Klaus Störtebeker im Mittelpunkt, der 1401 in Hamburg hingerichtet worden war), „Die Leipziger Messe“ (deren buntes Getriebe den Rahmen für eine fröhliche Handlung bietet) sowie „Der Hamburger Jahrmarkt“ und „Die Hamburger Schlachtzeit“, deren überaus derbe Texte vom Senat verboten und durch weniger anstößige ersetzt wurden, die dann eine Aufführung ermöglichten. Vielleicht liegt hier der erste Eingriff der Zensur in das Operngeschehen; bei den meisten späteren werden – so etwa bei „Rigoletto“ und „Maskenball“ Verdis – politische Bedenken im Vordergrund stehen, nicht moralische.

Immer wieder gerät die Oper in die Einflußsphäre der Politik. Das ist nur natürlich, denn sie ist Theater, und das Theater steht seit dem hellenischen Altertum, wenn nicht viel länger

⁵ Siehe Artikel 1315 (S. 3)

⁶ Siehe Artikel 1344 (S. 1/2)

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=2mcA3VLqyo0>

⁸ Siehe Artikel 1340 (S. 1/3)

schon, in engem Zusammenhang mit Welt- oder Lokalgeschehen. Frei davon dürfte nur die Gründergeneration der Oper gewesen sein, die idealistische *Camerata fiorentina*.⁹ Aber kaum entdeckte man, daß Festaufführungen von Opern sich besser als alles andere eignen, Fürstenhochzeiten, Siegesfeiern, Friedensschlüsse besonders glanzvoll zu gestalten, begann ein politisches Element in diese an sich so unpolitische Kunstgattung zu dringen.



Johannes - Sigismund KUSSER: Overture C-major

10

Ein wenig politisch angehaucht könnte man auch die Operngründung im Berlin des Preußenkönigs Friedrich II.¹¹ nennen. Denn hier spielt das Machtstreben eines ehrgeizigen jungen Staates, eines in die alte Spitzengruppe der eingesessenen europäischen Dynastien strebenden Herrscherhauses eine treibende Rolle. Die „Parvenü“-Stadt Berlin sollte durch die Opernpflege kulturell aufgewertet werden. Doch wäre es höchst ungerecht, die wahre Musikliebe des preußischen Königs außer acht zu lassen. Er spielte, unter der Anleitung des in seinem Schloß lebenden Johann Joachim Quantz¹² (1697-1773), des berühmtesten Flötisten der Epoche, selbst ausgezeichnet dieses Instrument, verbrachte mit Kammermusik seine sicherlich glücklichsten Stunden und war als einer der ganz wenigen Großen imstande, das Genie Bachs zu erkennen, den er mit allen Ehren zu sich lud und dem er sogar ein eigenes Thema zur Verarbeitung in einem kompositorischen Werk vorschlagen konnte (aus dem der Thomaskantor sein „Musikalisches Opfer“ gestaltete). (Fortsetzung folgt.)



Reinhard Keiser - Dialogus von der Geburt Christi (Weihnachtsora... 13

⁹ Siehe Artikel 1306 (S. 4), 1335 (S. 2), 1336 (S. 2), 1337 (S. 2), 1342 (S. 3), 1343 (S. 3), 1348 (S. 3)

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=LNZDQClw3mE>

¹¹ Siehe Artikel 938

¹² Siehe Artikel 1323 (S. 1)

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=ja0M03PEOiw>