

# Musik für die barocke Bühne

Musik ist ein unverzichtbarer Bestandteil des frühen Schauspiels. Dies galt nicht nur für Shakespeares und Molières Dramen, in denen gesungen, gespielt und getanzt wurde, sondern auch für Theaterstücke deutschsprachiger Dichter. Doch diese schöne und charakteristische Musik ruht, ebenso wie die Stücke selbst, vergessen und unerkannt in Bibliotheken und Archiven. Hier erklingt sie nun nach Jahrhunderten erstmals wieder. Es handelt sich um Wiederentdeckungen von völlig Unbekanntem. Barocke Bühnenmusik, die nicht für die Oper, sondern für das Sprechtheater bestimmt ist, wird wieder lebendig.

Das 17. Jahrhundert war eine Epoche der Gegensätze. Der Dreißigjährige Krieg und die dringende Hoffnung auf ein Ende dieses Elends bestimmten das Bewusstsein ebenso wie ausladende Feste. Der bibeltreuen Frömmigkeit tat es keinen Abbruch, dass sich die Götter der Antike auf der Bühne tummeln, dienten sie doch ebenso wie die Allegorien der beliebten kunstvollen Verschlüsselung. Das Leben insgesamt wurde als Bühne betrachtet, auf der der Einzelne seine Rolle zu spielen hat.

Trinklieder gehörten schon im römischen Theater zum Zechen. Das nach seinem Refrain „Rundadinellula“ genannte Runda war so beliebt und bekannt, dass es auch bei Vortrag auf Instrumenten wiedererkannt wurde (1). Die Komödie nutzt Musik für spaßhafte Wirkung. Georg Neumark lässt ein Lied des berühmten Dichters Paul Fleming von zwei Narren vortragen (2. & 3). Sie haben nicht die geringste Ahnung von Musik und setzen noch dazu ein unpassendes, „unedles“ Instrument, eine Tröte, ein. Andererseits gelingt den Dilettanten gleichsam unversehens eine musikalisch richtige Imitation. Dass Liebesgeständnisse sich leichter singen lassen, zeigt der Verliebte im gleichen Stück. Er verschlüsselt aber seine Botschaft, weil er der jungen Dame, die ihren Gatten im Krieg verloren hat, nicht zu nahe treten will. Die eingesetzten Instrumente werden von den Schauspielern, die sich alle in einem Garten versammelt haben, selbst gespielt (4).

Der Zittauer Gymnasialdirektor Christian Weise war ein hochberühmter Verfasser von Schulspielen. Die für öffentliche Ämter bestimmten Gymnasiasten sollten hierin freies Sprechen, angemessene Gestik und Höflichkeit üben, biblische Geschichte memorieren und Einblick in Politik bekommen. 1679 spielte man die alttestamentarische Geschichte des Feldherrn Jephtha, der gelobt hatte, im Falle eines Sieges das erste Wesen zu opfern, das ihm in den Weg kommt. Es war seine Tochter Thamar. Weise setzt an den Anfang des I. Aktes ein Auftrittslied (6). Wir sehen Thamar jung und lebensfroh in der Idylle ihres Gartens. Die Zuschauer, die alle die Geschichte kannten, überließ wohl eine Gänsehaut, insbesondere wenn Thamar in der Schlusszeile mit einem seufzerartigen Gestus der leisen Ahnung Ausdruck gibt: „Daß ich werde scheiden müssen“. Der Feldherr Jephtha, unschlüssig, ob er den Feldzug wagen soll, bittet den Propheten Micha, ihm den Ausgang vorherzusagen (7). Micha braucht Musik, damit ihn der prophetische Geist überkommt. Er sagt den Sieg vorher und wird belohnt. Daraufhin will die Lustige Figur Nabal auch eine Belohnung und deswegen auch prophezeien: Er verspricht den Musikern Geld, wenn sie auch ihn inspirieren, denn das Prophezeien geht nur unter dem Klang der Instrumente. Die Szene kippt unversehens vom Spaßhaften ins Tödliche: Gegen alle Wahrscheinlichkeit kommt aus dem Mund der lächerlichen Figur die tiefste Wahrheit. Das Lustige und Ernste liegen im Schauspiel der Frühen Neuzeit nahe beisammen. Abwechslung erfrischt, so die Begründung. Auch der Narr Nabal wird seine Braut verlieren, die als Begleitung Thamas geopfert werden wird. Während sein Lied ins Komische entgleitet (8), erschüttert der Gesang zu Thamar bevorstehendem Tod (9). Die tiefen Stimmen des Priesterchors (11) erklingen während der Prozession zum grausigen Altar. Die etwas krude und eifernd wirkende Melodieführung dürfte Absicht sein: Weises Spiel steht dem Opfer sehr ambivalent gegenüber. Lediglich das Lamento (10) bietet eine religiöse Interpretation der Handlung: Gallus' „Ecce quomodo moritur justus“, das sonst zu Jesu Passion gesungen wurde, deutet Thamar's Sterben als Vorbild von Christi Opfertod. Der Schlusschor (12) ist zunächst ein reiner Trauerchor und findet erst am Ende zu Hoffnung auf die Vermählung der Seele mit dem himmlischen Bräutigam.

Johann Rists Friedensdrama war eines der meistgespielten Stücke des 17. Jahrhunderts. Der Krieg ist darin als eine von Gott verhängte Strafe für Deutschlands Verirrung gedeutet; so kann auch der Friede nur von Gott geschenkt werden. Verschiedene allegorische Figuren, darunter Witdod, der Vertreter der

alten deutschen Redlichkeit (14), und der Götterbote Merkur (16), versuchen die hochmütige Königin Teutschland wieder auf den rechten Weg zu bringen oder beklagen ihr Schicksal.

Auch ein in den ersten Jahren des großen Krieges von Erasmus Widmann verfasstes Schulspiel interpretiert den Krieg allegorisch. Widmann ist optimistischer als der von 30 Kriegsjahren belehrte Rist und lässt die von guten Räten, darunter die Tugend Liberalitas, die edle Gesinnung (19), unterstützte Königin Teutschland am Ende siegen (20. & 21).

Die Pastorale sollte nicht als Idylle missverstanden werden. Das Schäferleben versinnbildlicht das persönliche Leben in Ursprünglichkeit und selbstverantworteter Moral. Das Gymnasialspiel des Danzigers Kongehl stellt allegorisch den Weg des jungen Menschen aus kindlicher Geborgenheit ins Leben mit seinen Bewährungsproben auf die Bühne. Prinz Tugendhold zieht mit seinem singenden Begleiter Stax aus und genießt die Freiheit erster Selbstständigkeit (22). Später gerät er auf Abwege, der grausige Gesang der Verdammten aus der Hölle dient ihm zu Warnung (23). Tugendhold verlässt die Weltlust und begibt sich zum Parnass, dem Berg der Künste (23).

Kaiser Leopold I. war ein großer Freund der Künste. Jährlich pflegten die adeligen Kammerfrauen seiner Gattin ein deutsches Theaterstück zu spielen. Der Monarch selbst schrieb die Musik zu diesen nur mit Frauen besetzten Aufführungen. 1680 klang das Stück mit einer groß angelegten Ehrung des Souveräns zu seinem Namenstag aus. Die drei Göttinnen erheben Leopold singend in ätherische Höhen (25).

Schulische Theaterstücke dienten auch der Außenwirkung: Die dazu eingeladenen Gönner, Stadtväter und Eltern konnten sich von den Fortschritten der Jugend überzeugen. Trotz des noch anhaltenden Krieges konnte der Zittauer Rektor Keimann an Weihnachten 1646 ein umfangreiches Theaterstück spielen lassen. Für die Musik arbeitete er mit seinem Freund Andreas Hammerschmidt, dem Organisten an der Zittauer Hauptkirche, zusammen. Doch griff er, wie üblich, auch auf geläufige Melodien zurück. Bezeichnend für die Denkweise der Zeit ist das Lied der Hirten zu Bethlehem. Als einfache Leute sprechen sie Dialekt, in diesem Falle die Mundart der Lausitz (30).

Zu *Judith* von Martin Opitz bringt die CD alle Chöre. Das Stück erzählt die aus dem alttestamentarischen Buch Judith bekannte Geschichte von der wunderbaren Befreiung des Volkes Israel durch die Unerschrockenheit einer Frau. Alle Stücke sind mit Generalbass notiert. Die genaue Besetzung dieser harmonischen Stütze überließ man den ausübenden Musikern. So erklingen Harfe, Laute, Orgel oder Streicher, an einige Stellen rhythmisch pointiert durch Tamburin und Becken oder gemischtes Schlagwerk und Soldatenpfeife. Entsprechend der dramatischen Funktion der Chöre mit israelitischen Ältesten, orientalischen Königen oder Soldaten singen vornehmlich Männerstimmen. Das Gebet der Ältesten der belagerten Stadt Bethulien (33) ist harmonisch bewusst etwas rückwärtsgerichtet, um den streng religiösen Charakter zu gewährleisten. Harmonische Reibungen zeigen den Schmerz der Zerknirschung. Ergreifend ist der nach Art einer Psalmodie gesetzte Mittelteil (33). Der „Chor der gefangenen Könige“, jener Herrscher, die Holofernes schon entthront hat, klagt die Glücksgöttin an, die sie von ganz oben nach ganz unten gestoßen hat. Deutlich ist das Seufzen „Ach Holoferne“ durch absteigende Figuren und Ausrufe mit nachfolgender Pause zu hören (34). Der in Judith vernarrte Holofernes betrinkt sich sinnlos, doch auch die Wache im Lager hält mit und singt Bacchus, dem Sohn Semeles, Lieder (35. & 36). Wie die antiken Bacchanten schreien sie „Jach“ und „Evoe“ und geraten immer mehr außer Rand und Band (37). Der Chor der gefangenen Könige (38) aber fragt sich recht verwirrt: Wie kann eine so schöne Frau Holofernes auf den Leim gehen? Sie wissen noch nicht, dass Judith, weit davon entfernt, sich Holofernes hinzugeben, gekommen ist, ihn zu töten. Bethulien ist frei und sofort ruft der Chor der Israeliten in der Stadt dazu auf, sich an den Angreifern zu rächen. Die Hebräer singen ein tumultuöses Kampflied (39). Doch Judith verweist auf Gottes Hilfe. Nicht ihr gebührt Ehre, sondern nur Gott. Sie tritt mit dem Chor ihrer Jungfrauen auf – ein starker Kontrast zu den bisherigen Männerstimmen (40). Das Lied preist Gott, der die Mächtigen entthront und die Armen, die ihn lieben, erhebt. Die Praxis des Wechselgesangs, wie er hier zwischen Judith als Solistin und ihren Jungfrauen als Gruppe erklingt, war im kirchlichen Kontext sehr geläufig. Die begeisterten Hebräer stimmen einen Lobgesang an. Der Komponist lässt diesen Chor zunächst wieder nach dem Prinzip des Vor- und Nachsingens vortragen. Am Schluss aber erklingt zum gleichen Text erstmals ein voller, vierstimmiger Chor mit neuer Komposition. Der Tonsetzer hat dafür seinen Choral „Wenn ich in Angst und Noth“ (Nachdichtung von Psalm 121) aus dem Breslauer

Gesangbuch *Geistliche Kirchen= und Hauß=Musik* notengetreu verwendet. Ohne weitere Belehrung, ohne jedes erläuternde Wort beweist allein die Verwendung des Chorals, dass das Schauspiel die Erfahrung des Volkes Israel in die Leidenszeit des 30jährigen Krieges überträgt und daher Trost spenden will. *Judith* ist ein religiöses Theaterstück, und es ist zugleich ein Stück mit ausgelassenen Szenen. Auch diese hat der Komponist ausgekostet, auch sie gehören dazu. Die frühe Neuzeit kannte noch nicht die genaue Trennung zwischen geistlich und weltlich. Beides greift ineinander. Beides ist mit Affekten verbunden, die durch Musik stärker erregt und gezeigt werden können als durch das bloße Wort.

Ob im schulischen, städtischen oder im höfischen Theater: Ohne Sänger und Instrumentalisten wäre eine dramatische Darbietung unvollständig gewesen. Nicht nur die so erfolgreiche Oper, auch das Schauspiel verstand sich als Einheit von Wort, Szene und Musik. Der Mensch der Frühen Neuzeit ließ sich durch Multimedialität ebenso beeindrucken wie das Publikum heute.

Prof. Dr. Irmgard Scheitler