

*Mechanisierung der Kunst, Entzauberung einer Gottheit, eine Blüte ohne Duft und Reif. Es mag ein Aufstieg sein, irgendwo und irgendwann ist es ein Ende – Kunst-dämmerung*<sup>31</sup>.

Die Schönheit der Abenddämmerung unter dem Schatten heraufziehender geheimer Angst –, das ist eine treffende poetische Umschreibung für die Welt der Schrekerschen Oper, hinter der wir wieder den Szenentopos von „Fest und Tod“ erkennen. Doch damit überschreiten wir die Grenzen unseres Themas, das auf Herkunft und ästhetische Relevanz einer formalen Kategorie beschränkt war, für deren Entwicklung das Operschaffen Schrekers ein wichtiges Bindeglied zwischen der großen Oper des 19. Jahrhunderts und den neuen „medialen“ Mischgattungen des 20. Jahrhunderts darstellt.

## Zur musikalischen Konzeption und dramaturgischen Stellung des Opern- quartetts im 18. und 19. Jahrhundert

von Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

„Gleichzeitiges Singen ist unlogisch, aber schön“, vermerkt Oskar Bie im ersten, „die Widersprüche in der Musik“ behandelnden Kapitel seines Buches *Die Oper*<sup>1</sup>. „In dem Augenblick“, schreibt er weiter, „da sich die Darsteller überhaupt darauf einlassen zu singen, was man im Leben nicht tut, sind sie den lieblichen Intrigen der Musik ausgeliefert“. Im Kern dieses Intrigenbereichs ist das Opernensemble angesiedelt, genauer gesagt, die musikalische Konstellation, bei der mehrere Personen gleichzeitig verschiedene Aussagen machen, die der Zuhörer nicht mehr separiert aufzunehmen vermag. Das Ensemble dieser Art erscheint auf den ersten Blick als eine unrealistische, primär musikalische Konzeption, die zwar ästhetisch schön sein kann, den normalen Gepflogenheiten menschlicher Kommunikation aber widerspricht. Unlogisch an ihr ist aber lediglich die von ihr verursachte zeitweilige Unterbrechung des Mitteilungsvorganges von den Akteuren auf der Bühne zum Zuhörer bzw. Zuschauer. Die Paradoxie des Ensemblesingens selbst enthüllt sich bei eingehenderer Betrachtung als eine eigene, unmittelbare Form des dramatischen Realismus. Erst das gesungene Ensemble schafft die dem Sprechdrama fremde Möglichkeit, den gleichzeitigen Gedanken mehrerer Menschen, der spontanen Reflexion und gedanklichen Replik einer Person noch während der Rede einer anderen, oder dem Aufeinandereinanderreden mehrerer agierender Personen zur Darstellung zu verhelfen. Der simultane Verlauf eines Dialogs, so absurd ein solcher erscheint, ist im Grunde eine sehr realistische, im gemeinen Leben oft nur unterdrückte Form des Gegen-

<sup>31</sup> Ebda., S. 32.

<sup>1</sup> O. Bie, *Die Oper*, Berlin 3 u. 4/1919, S. 15.

einanders oder Miteinanders mehrerer, sich unterhaltender Personen. Das Ensemble wird somit zu einem unkorrigierten Spiegelbild menschlicher Kommunikationen und Konfrontationen. So vielfältig wie diese, sind die Formen des Opernensembles, dessen eigentliche Problematik in der Notwendigkeit liegt, diese zwischenmenschlichen Vorgänge innerhalb eines eigengesetzlichen musikalischen Ablaufes darzustellen.

Die Besetzung der Ensemblesummern richtet sich zunächst einmal nach dem jeweils agierenden Personenkreis oder nach der intendierten formalen Gesamtstruktur der Oper, wobei es im Verlauf der verschiedenen Epochen und innerhalb einzelner Gattungen immer wieder zu gewissen Typisierungen kommt. Darüber hinaus scheint unter den verschiedenen Ensembleformen, vom Terzett ab, allein das Quartett eine auffallende Sonderstellung einzunehmen, die auf einer spezifischen dramaturgischen Funktion und musikalischen Konzeption der entsprechenden Stücke basiert. Diese Beobachtung sei auf der Grundlage der skizzierten ästhetischen Problematik des Ensemblesingens an den beiden, zeitlich und gattungsspezifisch im Zentrum des untersuchten Materials stehenden Quartetten aus Beethovens *Fidelio* und an verschiedenen anderen Beispielen des Opernrepertoires präzisiert, wobei wir uns auf die innerhalb der Opernakte stehenden Solistenensembles beschränken und die eigenstrukturierten Finalensembles ausklammern.

Die beiden Quartette der letzten *Fidelio*-Fassung von 1814 finden sich – mit einigen (was das Kanon-Quartett betrifft, nur geringfügigen) Varianten – bereits in der Urfassung, der *Leonore* von 1805, und deren Revision von 1806. Ihre dramaturgische Stellung blieb in allen drei Fassungen im Prinzip konstant<sup>2</sup>. Das Quartett des ersten Aktes (Nr. 3 bzw. Nr. 4; „*Mir ist so wunderbar*“) geht anscheinend auf die musikalisch-dramaturgische Intention des Librettisten Josef Sonnleithner bzw. Beethovens selbst zurück. Eine derartige musikalische Nummer findet sich weder in der unmittelbaren Vorlage, in Jean-Nicolas Bouillys *Léonore ou l'amour conjugal*, die mit der Musik von Pierre Gaveaux 1798 in Paris herauskam, noch in einer der anderen, späteren Bearbeitungen dieses Textbuches. Für das Quartett aus dem zweiten *Fidelio*-Akt (3. Fassung Nr. 14; „*Er sterbe*“) gab es wohl eine Tradition. Bei Gaveaux steht an seiner Stelle zwar noch ein gesprochener Dialog, in den *Leonore*-Opern von Ferdinando Paër (Dresden 1804; Text von Bouilly) und Simon Mayr (Parma 1805; Text von Gaetano Rossi) jedoch spielt sich die Rettungsszene zu einem großen Teil bereits innerhalb eines Quartettes ab<sup>3</sup>.

Das berühmte Kanonquartett des ersten *Fidelio*-Aktes galt von Anfang an als eine der eigenartigsten Ensemblesummern der Opernliteratur und hat unzählige, oft

---

2 Vgl. W. Hess, *Beethovens Oper „Fidelio“ und ihre drei Fassungen*, Zürich 1953, S. 49 und 117. – Weitere in diesem Zusammenhang wichtige Literatur: L. Schiedermaier, *Über Beethovens „Leonore“* in: ZIMG, VIII (1907), S. 115; H. W. von Waltershausen, *Zur Dramaturgie des „Fidelio“*, in: Neues Beethoven-Jahrbuch, I (1924), S. 142-58; E. Wellesz, *Die dramaturgische Bedeutung des „Fidelio“*, in: Beethoven Zentenarfeier Wien 1927. Internationaler Musikhistorischer Kongreß, Wien 1927, S. 48.

3 R. Engländer (*Paër's Leonora und Beethovens Fidelio*, in: Neues Beethoven-Jahrbuch, IV, 1930, S. 118 ff.) vermutet, daß Beethoven schon sehr früh; d. h. vor der Aufführung, über die textliche und musikalische Anlage des Paerschen Werkes informiert war. In der Oper von Simon Mayr folgt übrigens wie bei Beethoven auf das Quartett ein Duett der Ehegatten.

sich widersprechende Interpretationen erfahren. Zur dramatischen Situation: Das Verhältnis des Paares Marzeline-Jaquino ist gestört, seitdem Fidelio (Leonore) im Hause weilt und Marzeline sich nunmehr ihm zugewandt hat. Vater Rocco deutet, noch mehr durch Blicke als durch Worte, an, daß er eine Verbindung seiner Tochter mit dem zwar fremden aber sympathischen jungen „Mann“ nicht ungerne sähe. Seine an Marzeline gerichteten Worte, „*Meinst du, ich könne dir nicht ins Herz sehen?*“, haben ein allseitiges beklemmendes Schweigen zur Folge, das in dem achttaktigen, ausdrucksvollen Orchestervorspiel zum Quartett musikalisch nachgezeichnet wird. Der Dialog bricht ab, die Handlung setzt aus; jede der vier Personen reflektiert ihre eigene Lage: Marzeline ist sich ihres nahen Eheglücks gewiß, kann es jedoch noch nicht richtig fassen. Rocco betrachtet sich wohlwollend das junge Paar. Beider Gedanken und Gefühl bilden die Grundstimmung des Stückes; beide unterliegen aber einer durch die Verkleidung Leonorens verursachten Täuschung. Leonore empfindet „*namenlose Pein*“ über das neue Hindernis auf dem Wege zu ihrem eigentlichen Ziel, der Rettung ihres Gatten. Dem Jaquino „*sträuben sich die Haare*“, da er sich um sein Mädchen betrogen glaubt. Es ist eine Situation des bangen Fragens, der Verlegenheit, der Ratlosigkeit. Das Ensemble ist erste komplexe Äußerung und Motivierung eines aus der Haupthandlung resultierenden inneren Konfliktes, der in der ersten und zweiten Opernfassung nach dem Quartett breiter ausgespielt wird. Den Knoten kann nur Leonore entwirren, und dieses geschieht erst mit ihrem Ausruf „*Ich bin sein Weib!*“ im Quartett des zweiten Aktes. Die existenzielle Krise, der engagierte persönliche Einsatz Leonorens dort machen den Liebeskonflikt der Opernintroduktion zu einer Nebensächlichkeit, die sich von selbst löst. Der lediglich etwas gestörten häuslichen Idylle, wie sie im Kanonquartett eingefangen ist, wird später der dunkle Kerker mit Dolch und Revolver gegenübergestellt. Daraus spricht eine für Beethoven bezeichnende moralisierende Gestaltungsintention, die sich erst in der dritten Opernfassung von 1814 voll verwirklichen konnte; hier eliminiert Beethoven weitgehend den stilbruchartigen Parallelverlauf zweier Handlungsebenen, der singspielartigen und der ernstesten dramatischen, und macht aus der Not der Vorlagegegebenheiten eine Tugend, indem er den nicht gänzlich aus der Welt zu schaffenden Semiseria-Ansatz der Gesamthandlung seinen Ideen nutzbar macht: Erst die Konfrontation der kleinbürgerlichen Welt und deren Nöte mit dem existenziellen, auf hoher ethischer und politischer Ebene stehenden Befreiungsakt verteilt die Gewichte.

Die Kompositionsweise des Kanonquartetts unterstreicht diesen dramaturgischen und ideellen Sachverhalt. In den vier Singstimmen läuft ein regelmäßiger Kanon ab, bestehend aus einem achttaktigen Thema und drei ebenso langen kontrapunktischen Fortführungen. Nachdem die vierte Stimme (Jaquino) das Thema gesungen hat, folgt, über eine trugschlußartige Wendung hinaus, eine elftaktige Pleno-Coda, in der die Partien Leonorens und Jaquinos sich zusehends verselbständigen und ein etwas zwielichtiges Ausdrucksmoment in den wohlgestalteten, selbstzufriedenen An-

<sup>4</sup> Der Kanon bringt daher letztlich auch keineswegs „eine Gefühlsübereinstimmung der vier Personen zum Ausdruck, die psychologisch unhalbar ist“, wie Th. Frimmel (*Beethoven-Handbuch*, I, Leipzig 1926, S. 137) einmal schrieb. — Vgl. hierzu auch: O. Bie, a. a. O., S. 222.

satz der Musik bringen. Schon zuvor führen die einzelnen Kontrapunkte eine sukzessive Verlebendigung des Melos ein; aus dem stockenden Anfang ergibt sich eine allmähliche quantitative und qualitative Verdichtung des Satzes, entwickelt sich ein expressives Klangbild als Ausdruck der wachsenden Unruhe der vier Personen, die alle dieselbe Situation reflektieren, jedoch jeweils unter eigenem Gesichtspunkt, alle zwar dasselbe achttaktige Thema, jedoch – bedingt durch die Kanonstruktur – nachfolgend kontrapunktische Fortführungen unterschiedlicher Ausdehnung (und daher auch verschiedenartigen Charakters) vortragen. Hinzu kommt die von Person zu Person differenzierte instrumentale Begleitung<sup>4</sup>. Die ausweglos erscheinende Konfliktsituation wird durch den Kreisverlauf des Kanons geradezu symbolisiert, der von sich aus zu keinem Abschluß gelangen kann, in sich zwar komplex ist, letztlich aber zu nichts führt. Die Kanonstruktur spiegelt nicht nur die situationsbedingte Abhängigkeit der vier Personen voneinander wider, sondern auch deren gemeinsame gesellschaftliche und seelische Ebene. Diese vier Herzen werden mit gleicher Intensität bewegt; in dieser Sphäre kennt Beethoven keinen Unterschied der Charaktere. Die Angst vor dem, was folgen wird bzw. die Freude über das erwartete Glück sind in den stockenden melodischen Bewegungen des Anfangs sowie in der chromatischen und abrupten kolorativen Führung im kontrapunktischen Part gleichzeitig eingefangen. Die Simplizität der technischen Struktur, der singspielhafte Ton des Textes („*Mir ist so wunderbar*“ – „*Mir sträubt sich schon das Haar*“) verbindet sich nicht ohne weiteres mit der Bedeutungsschwere, mit dem emotionellen Tiefgang dieser die Ergriffenheit der vier Menschen charakterisierenden Musik. Der zwispältige Eindruck löst sich erst, wenn man die dramaturgische Relation dieses Stückes zum gänzlich andersgearteten zweiten Quartett der Oper erkennt. Dann wird klar, daß die Kanonform in ihrer formalen Bescheidenheit, in ihrer Alltäglichkeit – von aller Traditionsgebundenheit einmal abgesehen – mit dem Konflikt kongruiert, der durch sie im Ablauf der Oper erstmals zur Darstellung gelangt, während die nach Glaubwürdigkeit drängenden subjektiven Gemütsbewegungen der vier Menschen für Beethoven außerhalb einer derartigen Relativierung stehen.

Die Hauptkriterien des ersten *Fidelio*-Quartetts sind: 1. Die Kanonform; 2. Der kantable, lyrische, gefühlsbetonte musikalische Ausdruck, der sich mit der Vorstellung von einer „klangsönen“ Musik verbindet; 3. Die monologisierende Reflexion der Akteure in einer Konfliktsituation vor der eigentlichen Austragung des Konfliktes. – Ein Studium des Opernquartett-Repertoires aus dem 18. und 19. Jahrhundert lehrt uns, daß in diesem *Fidelio*-Quartett mehrere Traditionslinien zusammentreffen.

Die frühesten vierstimmigen Ensembles kennen wir aus der neapolitanischen Oper des beginnenden 18. Jahrhunderts<sup>5</sup>. Eduard Dent<sup>6</sup> wies derartige Nummern zunächst in den *Seria*-Opern Alessandro Scarlattis nach (z. B. in *Telemaco*, Rom 1718). Diese Stücke scheinen durchweg noch zum Typus der „Aria a quattro“ zu gehören, d. h. es sind im Grunde auf vier Stimmen transponierte Arien in der *Da capo*-Form, oft mit

<sup>5</sup> Inwieweit sich in Zukunft noch frühere Beispiele finden lassen, sei dahingestellt.

<sup>6</sup> E. Dent, *Ensembles and Finales in the XVIII th. century Italian Opera*, in: *SIMG*, XI/XII (1909-10).

nur einer, auf die einzelnen Stimmen verteilten Melodie, wobei nicht selten je zwei Stimmen miteinander koordiniert werden (vgl. „*Reo mi danno*“ aus *La Principessa fedele*, Neapel 1710, oder „*Idolo mio ti chiamo*“ aus *Tito Sempronio Gracco*, Neapel 1702/1720), also mit einer undifferenzierten musikalischen Charakterisierung aller Personen und einer überwiegend undramatischen, lyrischen Diktion, wie sie übrigens auch für andere Binnenensembles, im Gegensatz zu den Finalensembles der Zeit, bezeichnend ist. Aus Händels Opernwerk sei die Nummer „*Il tuo figlio*“ (aus *Agrippina*, Venedig 1709) genannt, die den rezitativischen Dialog für kurze Zeit unterbricht und eine im Konsensus aller Beteiligten sich vollziehende Huldigung Neros durch Agrippina, Narciso und Pallante darstellt. Der primär musikalische Effekt derartiger Stücke ist offenkundig; sie sind musikalischer Ausdruck einer lyrischen Emotion aus dem Munde von vier Akteuren anstatt von einer Person.

Zwei, im Hinblick auf die Relation der beiden *Fidelio*-Quartette aufschlußreiche, bereits voll ausgebildete vierstimmige lyrische Ensemblenummern (diesmal unter Einbeziehung des Chores) enthält Glucks *Iphigenie in Aulis* (Paris 1774). In der ersten (II, 3; „*Jamais à tes autels*“) wird, kurz vor dem Gang zum Altar, der Gott der Ehe angerufen, bevor Arcas mit der unheilvollen Kunde hereinbricht, daß Iphigenie dort statt der Eheschließung den Tod zu erwarten habe. Es wird berichtet, daß Du Roullet, Glucks Librettist, hier eigens die bei Racine nicht vorhandene Partie des Patroclus zur Vervollständigung des Quartetts einführte<sup>7</sup>; wir dürfen also annehmen, daß man an dieser dramatisch entscheidenden Stelle bewußt einen Quartettsatz wählte. Das zweite Quartett der Oper (III, 9; „*Mon coeur ne saurait contenir*“) folgt, offensichtlich als Pendant zum ersten, unmittelbar nach der glücklichen Wendung am Schluß der Oper.

Das unbegleitete kanonische (!) *Quatuor des buveurs*, „*A chanter, rire et boire*“, aus der Oper *Tom Jones* (Paris 1765)<sup>8</sup> von François-André Philidor bedeutete zu seiner Zeit eine kleine Sensation; hier ist die Kanontechnik mit der Da Capo-Arienform verbunden. Einer ähnlichen Beliebtheit erfreute sich das rondoförmige Quartett „*Ou peut on être mieux*“ aus André-Ernest-Modeste Grétrys einaktiger Comédie *Lucile* (Paris 1769). In ihm treten zwei Väter und deren Kinder, die sich anschicken die Ehe einzugehen, mit einer rührseligen Verherrlichung des ungetrübten Familienglücks auf. Grétrys Stück wurde lange Zeit gern zu Familienfeiern im häuslichen Kreis angestimmt<sup>9</sup>. Die Verbindungslinien des Beethovenschen Quartettkanons zu derartigen Stücken der Opéra comique sind nicht zu übersehen. Über die Tradition des Kanonsingens selbst wird noch zu sprechen sein.

Das Moment des Konfliktes, das im *Fidelio*-Quartett hinzukommt, ist das Kennzeichen einer anderen Quartett-Tradition. Es findet sich bereits in entsprechenden Nummern der Buffo-Opern Scarlattis, in die auch die lyrische Quartettform der *Seria* Eingang fand (bezeichnenderweise zunächst in die *Seria*-Szenen), wobei jedoch die Diskrepanz zwischen der konventionellen statischen Da Capo-Form und der Dra-

<sup>7</sup> Vgl. A. Einstein, *Gluck. Sein Leben – Seine Werke*, Zürich-Stuttgart o. J., S. 199.

<sup>8</sup> Das Quartett ist publiziert in der Sammlung *Echos de France*, Paris (Durand) o. J., S. 176.

<sup>9</sup> Vgl. H. Wichmann, *Grétry und das musikalische Theater in Frankreich*, Halle 1929, S. 64.

matik der Situation bald zu einem Problem wurde. Interessant in diesem Zusammenhang ist das Quartett „*Penza ben – ch'ho da penzare?*“ aus Scarlattis *Commedia in musica Il trionfo dell'Onore* (III, 12; Neapel 1718); hier werden kurz vor der Klärung des Konfliktes die verwickelten Liebesbeziehungen der vier Personen in einem großen dialogisierenden Ensemble ausgespielt<sup>10</sup>: Der ältliche Flaminio stört Rodinarte, welcher gerade Rosina, auf die Flaminio selbst respektiert, seine Liebe bezeugt. Cornelia, Herrin der Rosina, ist ihrerseits bestrebt, den reichen Flaminio zu ehelichen und ist sowohl über diesen als über Rosina erbost, welche an Rodinartes Werben Gefallen findet. Flaminio ärgert sich dagegen über Cornelia, da diese Rosina beschimpft, welche er wiederum in Schutz nimmt. Die beiden „Hauptangeklagten“ versuchen zunächst ihre Kontrahenten zu beruhigen und dann, als das nicht gelingt, unbeachtet zu entkommen. Die stereotype Rhythmik des Stückes, die gleichförmige melodische Parlando-Diktion lassen es noch zu keiner durchgehenden musikalischen Differenzierung der vier Partien kommen. Es ist ein musikalisiertes Dialogrezitativ mit einer zeitweiligen Simultaneität von Rede und Genrede<sup>11</sup>.

Ein anderes Beispiel für eine bereits entwickeltere Form des Quartetts ist die nachkomponierte Nummer „*O credere, o perir*“ aus dem dritten Akt des Händelschen *Radamisto* (London 1720), in der Polissena, Zenobia und Radamisto den Tiridate bestürmen, sich der Liebe und Tugend zuzuwenden. In dem kurzen, 25-taktigen Quartett „*Non è incauto il mio consiglio*“ aus dem dritten Akt der 1730 uraufgeführten *Partenope* Händels versuchen Partenope, Armindo und Emilio den Unheil ahnenden Arsace zu besänftigen. Hier treten drei Personen einer einzelnen gegenüber; diese Gruppierung ist für die Mehrzahl der einen Konflikt ausspielenden Quartette des 18. und des 19. Jahrhunderts typisch und auch latent in beiden *Fidelio*-Quartetten bestimmend. Die Händelsche Quartettnummer ist zwar – wie der überwiegende Teil derartiger Stücke um diese Zeit – selbst weitgehend undramatisch, fixiert jedoch deutlich eine Krisensituation des Dramas: Unmittelbar danach enthüllt Rosmira (als Aurimene) Partenope die Untreue des Arsace; es tritt also genau das ein, was im Quartett geahnt wird.

Die volle Ausbildung des Quartetts zu einer eigenständigen Ensemblennummer mit einer Kongruenz zwischen Inhalt und musikalischer Struktur erfolgt erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bei aller Verschiedenartigkeit der Stoffe und der musikalischen Konzeptionen finden wir nunmehr immer häufiger jenen Quartett-Typus, in dem eine ernste oder heitere Krisensituation, überwiegend monologisierend, dargestellt wird, ohne daß es hier selbst zu einer Entscheidung kommt. Das Quartett tritt bevorzugt dann auf, wenn die direkte Rede, die Aussprache versagen, wenn sich mehrere Konflikte überlagern. Immer sind die beteiligten Personen dabei in irgendeiner Weise, oft durch die Unehrlichkeit einer einzelnen Person, getäuscht.

---

10 Abgedruckt bei E. Dent, a. a. O., S. 557.

11 Nach E. Dent (*Alessandro Scarlatti*, London 1960, S. 128) entspricht das Stück dem 3. Auftritt der komischen Charaktere in der *Seria Scarlattis*, gegen Ende des dritten Aktes, kurz bevor die Endszene die Klärung bringt.

Äußerste Ratlosigkeit herrscht in dem Quartett „*Andrò ramingo e solo*“ aus dem dritten Akt des Mozartschen *Idomeneo* (München 1781). Idomeneo versucht letztendlich, den Opferbefehl zu umgehen, indem er seinem Sohn befiehlt, aus dem Lande zu fliehen. Das heißt, Idamantes muß Ilia aufgeben, und diese beteuert, ihn nicht verlassen zu wollen. In dieser Situation beginnt das groß angelegte Quartett: Das Liebespaar gedenkt seiner existenziellen Not; Idomeneo schwankt zwischen Vaterliebe und der Notwendigkeit, sein gegebenes Versprechen zu erfüllen; Elektra sinnt auf Rache für ihre verschmähte Liebe. Alle leiden unter dem gleichen herben Schicksal, und so können alle Stimmen zum großen Teil den gleichen Text benutzen und sich wiederholt zu einem homophonen Satz zusammenschließen. Der Knoten beginnt sich unmittelbar nach dieser Nummer zu lösen: Idomeneo kommt der Aufforderung nach, den Namen des Opfers zu nennen. Mozart war sich der dramaturgischen Schlüsselstellung dieses Quartetts offenbar wohl bewußt, denn schon während der Probearbeit kämpfte er um den Erhalt des Stückes, das der 64-jährige Darsteller des Idomeneo, Anton Raaff, gern gegen eine bequeme, mit Koloraturen verbrämte Arie eingetauscht hätte. Auch später hat Mozart dieses Quartett noch sehr geschätzt<sup>12</sup>.

Die gewichtigste Ensemblenummer im ersten Akt von Mozarts *Don Giovanni* (Prag 1787) ist das Quartett „*Non ti fidar o misera*“. Nach seiner mißglückten, von Donna Elvira vereitelten Annäherung an Zerline, trifft Don Giovanni auf Donna Anna und Don Ottavio, die ihn – in Unkenntnis des wahren Sachverhaltes – vertrauensvoll um Hilfe bitten. Don Giovanni bietet ihnen diese auch heuchlerisch an. Wieder tritt Donna Elvira dazwischen und versucht in dem nun folgenden Quartett das Paar über die wahre Natur Don Giovannis aufzuklären. Donna Anna und Don Ottavio sind auch bald von der Persönlichkeit Elviras eingenommen und glauben nicht recht an deren Unzurechnungsfähigkeit, von der Don Giovanni zu seiner Verteidigung immerzu spricht. Beide beginnen allmählich zu begreifen. Aus der anfänglichen personellen Gruppierung 2:1:1 ergibt sich im Verlauf des Quartetts die Konfrontation von 3:1. Das ist die „Handlung“ des mit viel a parte-Gesang durchsetzten Ensembles. Die Entscheidung fällt erst am Ende des sich anschließenden Dialog-Rezitativs, wenn sich Don Giovanni durch seinen Tonfall als der von Donna Anna und Don Ottavio gesuchte Mörder selbst entlarvt. Das Quartett steht an einem Wendepunkt des Dramas; es stiftet allgemeine Ratlosigkeit. Wie so oft ist noch eine Person (Don Giovanni) „unerkant“. Mit dem Quartett nimmt Don Giovannis „Abstieg“ vollends seinen Lauf; aus dem buffonesken Geplänkel wird nun Ernst.

Noch weiter aus dem Zustand seiner Kontemplation heraus führt das große Buffo-Quartett „*Dite, in grazia quei signori*“ aus dem ersten Akt von Paisiellos *L'Amor contrastato* (Neapel 1788): Rospolone und Caloandro werben nacheinander durch ihren Notar (Pistofolo) um Rachelina und warten bange auf deren Entscheidung. Der Notar, der die „molinara“ selbst heiraten möchte, was ihm am Schluß auch gelingt, hintergeht jedoch beide. Rachelina selbst verweist immer nur auf den Notar,

---

12 Vgl. H. Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 6/1923, I, S. 855.

der ihre Meinung kenne; diese ist jedoch ganz anders geartet, als Rospolone und Caloandro vermuten. Es ist ein Augenblick der Unsicherheit, da keiner seine Karten richtig aufdeckt. Alles vollzieht sich in einem humorvollen Wechsel von Zwiesprachen; zum vierstimmigen Tutti kommt es nur selten. Es ist ein Dialog-Quartett, das eine Handlung beinhaltet, eine Entscheidung herbeiführen soll, es aber nicht kann, da die beteiligten Personen sich gegenseitig täuschen und im Grunde aneinander vorbeireden.

Eine treffende Parallele zur dramatischen Situation des ersten *Fidelio*-Quartetts auf dem Gebiet der heiteren Oper finden wir in Domenico Cimarosas *Il matrimonio segreto* aus dem Jahre 1791. Auch hier beginnt mit dem monologisierenden Quartett des ersten Aktes (Nr. 7; „*Sento in petto*“) die eigentliche Verwicklung: Lisetta ist über das im vorangehenden Dialogsextett an den Tag gelegte bäuerliche Betragen und die Gefühlskälte des für sie vorgesehenen gräflichen Bräutigams gekränkt. Ihre Schwester Carolina, die sich dem Paolino versprochen hat, empfindet darüber Schadenfreude, ohne jedoch ihre eigene kritische Lage richtig zu erfassen, die dadurch gekennzeichnet ist, daß der Graf sich anstatt für Lisetta, inzwischen für sie entschieden hat. Tante Fidelma betrachtet das Verhalten der Drei und ahnt Unheil. Jede der vier Personen trägt im ersten (Adagio-)Teil einen Monolog mit eigener Melodie vor; darauf folgt ein durchbrochenes Ensemble; in dem abschließenden homophonierenden und textgleichen Allegro eint sie die allgemeine Ratlosigkeit und das gemeinsame Bangen vor dem Kommenden. Erst in der folgenden Nummer wird konkretisiert, was im Quartett von den einzelnen Personen gedacht und geahnt wurde.

Was die Kanonform betrifft, so steht Beethovens Quartett inmitten einer volkstümlichen Tradition, die sich wohl aus dem Gesellschaftslied des 18. Jahrhunderts herleitet und besonders auf der Wiener Bühne ihren Niederschlag fand<sup>13</sup>. Überwiegend scheint es sich jedoch um Terzette zu handeln, welche auf die Kanonform zurückgreifen. Genannt seien hier nur die entsprechenden Stücke in Cherubinis *Faniska* (Wien 1806), Conradin Kreutzers *Der Taucher* (Wien 1809) oder in Louis Spohrs *Alruna* (1808) und *Zemire und Azor* (Frankfurt 1818/19). Als ein direktes Vorbild für Beethovens Kanonquartett kann das Terzettino „*Sento, oh quelli squardi*“ aus dem zweiten Akt des 1799 in Wien uraufgeführten und 1808 in deutscher Bearbeitung wieder aufgenommenen Drama *semiserio Camilla* von Ferdinando Paer angesehen werden. Das Stück nimmt neben der Kanonform auch den 6/8 Takt, den stockenden Rhythmus (im Orchester) und melodische Einzelheiten des Beethoven-Quartetts voraus. Außerdem entspricht seine dramaturgische Funktion genau der der beschriebenen Quartettgattung, was – solange innerhalb der dreistimmigen Ensembleformen nicht mehrere Beispiele dieser Art nachweisbar sind – als eine Ausnahme zu gelten hat: Der Duca führt seiner von ihm wegen einer angeblichen Untreue gefangengehaltenen Frau, Camilla, den Sohn, Adolfo, zu, ohne daß sie sich diesem als seine Mutter zu erkennen geben darf, es sei denn, sie nenne den Namen ihres einstigen Entführers und breche damit ihr Versprechen. In dieser

---

<sup>13</sup> Vgl. R. Haas, *Zum Kanon im „Fidelio“*, in: Beethoven-Zentenarfeier Wien 1927. Internationaler Musikhistorischer Kongreß, Wien 1927, S. 136 f.

Situation erklingt das kontemplative Ensemble, in dem Adolfo Trauer im Antlitz seiner Mutter entdeckt und unbewußt Schauer empfindet, Camilla gepeinigt vor der Entscheidung steht und der Duca zwischen Liebe, Mitleid und Unerbittlichkeit schwankt. Unmittelbar nach dem Terzett löst sich der Knoten<sup>14</sup>.

Ein Nachklang dieses Stückes und des Beethovenschen Quartetts findet sich im Opernwerk Rossinis. Die vier Jahre nach der dritten *Fidelio*-Fassung in Neapel erstmalig aufgeführte Azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* und die 1823 in Venedig uraufgeführte *Semiramide* enthalten je ein Kanonquartett, das genau dem Typus des kontemplativen vierstimmigen Ensembles entspricht. Die stockende melodische Bewegung über den Anfangsworten „*Mi manca la voce, mi sento morire*“ im Quartett des *Mosè* (II, 8) erinnert direkt an den Beginn des Beethoven-Quartetts. Aus der Melodiebildung selbst sowie aus der etwas süßlichen harmonischen Einkleidung spricht der Italiener. Während der Orchestersatz bei Beethoven parallel zu dem Singstimmenpart eine allmähliche Verlebendigung erfährt, bringen die Instrumente bei Rossini eine mobile, die Aufregung der beteiligten Personen charakterisierende, durchlaufende Sechzehntelfigur, die das wie bei Beethoven vorgeschriebene „Andante“ nahezu eliminiert. Der Kanon selbst mündet schließlich in einen freien imitatorischen Satz, ist also lediglich ein Bestandteil des ganzen Quartetts. Zur dramatischen Situation: Pherisis (Osiride), Sohn des Ägyptischen Königs, liebt die Hebräerin Elcia. Als man die Israeliten aus dem Lande entlassen will, flüchten beide in eine Pyramide und werden dort von Moses und der Königin Amaltea entdeckt. Danach setzt das Quartett ein, das eine monologisierende Reflexion der kritischen Situation darstellt. Die vier Personen singen nicht nur kanonisch die gleiche Melodie, sondern benutzen auch den gleichen Text. Die recht verschiedenartigen Gedanken der Beteiligten ordnen sich dem allgemeinen Gefühl der Ratlosigkeit unter. Erst nach dieser Nummer wird die Verwicklung ausgetragen; man versucht das Paar zu trennen, Alcia will verzichten usw.

In der *Semiramide* handelt es sich um die Tempelszene (I, 2; „*Di tanti regi e popoli*“), kurz bevor die babylonische Königin unter den Freiern den Nachfolger ihres von ihr vergifteten Gemahls Ninus auszuwählen hat. Das Quartett drückt die Spannung vor der Entscheidung aus. Es hat die gleiche Kanonstruktur wie das erste Beethoven-Quartett, mißt wie dieses 51 Takte und bewegt sich auch im 6/8 Metrum. Der Text ist wie dort in den einzelnen Stimmen teilweise kongruent, teilweise modifiziert. Davon abgesehen gibt es zwischen beiden Kompositionen gravierende Unterschiede: Der melodische Duktus mit seinen kolorativen Schnörkeln bei Rossini versinnbildlicht die königliche bzw. priesterliche Hoheit der Beteiligten. Die aufdringliche Gliederung der Kanonstruktur mit der trockenen Dominantkadenz vor jedem Stimmeneinsatz verleiht der Musik Rossinis eine gewisse Steifheit und Reserviertheit. Anstelle der biedereren, bürgerlichen Innigkeit im *Fidelio* steht hier der kühle, höfisch distanzierte Ausdruck. Darüber hinaus ist jedoch nicht zu verkennen, daß Rossini hier, wie auch im Quartett des *Mosè*, eine bühhengemäße extrovertierte Darstellung eines vierstimmigen Monologs schrieb. Beethovens Akteure werden für

<sup>14</sup> In den Lösungsprozeß ist auch ein als übernächste Nummer (Nr. 18) folgendes Handlungsquartett einbezogen.

die Dauer des Quartettkanons gleichsam der Bühne entrückt; Rossinis Bühnenfiguren bleiben auch in dieser Situation dem Publikum zugewandte Sänger.

Die spezifische dramaturgische Stellung und musikalische Bedeutung der Quartettkompositionen wandelt sich auch im späteren 19. Jahrhundert nicht; im Gegenteil: es hat den Anschein, als bilde sich erst jetzt (etwa von den 40er Jahren ab) das Quartett vollends zum Angelpunkt des musikdramatischen Ablaufs in der Oper aus. In vielen Fällen wird es zum einzigen noch verbleibenden größeren Solistenensemble außerhalb der Finales<sup>15</sup>. – In der 1845 in Magdeburg uraufgeführten Romantischen Zauberoper *Undine* von Albert Lortzing kommt es im zweiten Akt zu einem Quartett (Nr. 10; „*Was ergreift mit bangem Schrecken*“), als Ritter Hugo nach längerer Zeit, frisch vermählt mit Undine an den Hof zurückkehrt, wo seine ehemalige Braut, Berthalda, auf ihn wartet. Undine meint, Berthalda, die über die neue Situation wenig beglückt ist, zu kennen (vgl. die Vorgeschichte); Kühleborn, die vierte Person der Szene, gebietet ihr aber zu schweigen, Das macht wiederum Hugo arglistig. In diesem Augenblick beginnt mit einem unbegleiteten fugierten Ansatz das sehr ausdrucksvolle, mit Chromatik durchsetzte kontemplative Andante-Quartett. Verdacht, Unsicherheit, Bangigkeit und Verstellung bestimmen die Situation. An dem in allen Stimmen nahezu gleichlautenden Text partizipiert auch der Chor. Nach dem Quartett enthüllt Berthalda das Geheimnis, und damit wird die Krise konkretisiert.

Auch zu dem Quartett „*Bitte, o nehmt meinen Arm*“ (III, Nr. 16) in Gounods *Faust* (Paris 1859) kommt es im Moment der ersten wirklichen Konfrontation der Hauptpersonen. In ihm erfolgt das erste Abtasten des jeweiligen Gegenübers. Hier nimmt der Konflikt Gestalt an. Alles Bisherige zielt auf diesen Augenblick hin, alles Folgende hat hier seinen unmittelbaren Ausgang. Faust wirbt um Margarethe, Mephisto um Marthe. Faust empfindet echte Liebe; Margarethe hat – nicht zuletzt mit Hilfe des ihr verehrten Schmuckes – bereits Feuer gefangen, ist jedoch noch mißtrauisch, ob Faust es wirklich ehrlich meint (dabei steckt des „Pudels Kern“ ganz wo anders). Mephisto will nur den Boden für Faust bereiten und macht sich dann aus dem Staube, als Marthe auf seine Werbung eingeht. Mephisto will Unheil stiften und bewirkt echte Liebe. Alle sind letztlich betrogen, da die Partner nicht die sind, für die sie gehalten werden. Das sich anschließende Liebesduett zwischen Faust und Margarethe stellt eine, wenn auch nur momentane Lösung des ausgespielten Konfliktes dar. Das Quartett vereinigt – ähnlich übrigens wie die beschriebene Nummer aus Mozarts *Don Giovanni* – äußere Handlung und Kontemplation in sich, wobei das Schwergewicht, wie dort, auf der Zuspitzung der inneren Beziehungen der Agierenden liegt. Zu einem vierstimmigen Pleno kommt es nur an zwei Stellen des Ensembles; die Koppelung von zwei und zwei Stimmen, szenisch bedingt durch den getrennten „Spaziergang“ der Paare, dominiert. Beide Paare treiben hier nach Außen hin unabhängig voneinander „ihr Spiel“; ihre innere Verflechtung untereinander, der eigentliche Antrieb des ganzen Geschehens, bleibt im Hintergrund.

---

<sup>15</sup> Genannt seien die Quartette aus Verdis *I due Foscari* (II; „*Scena, Terzetto e Quartetto*“, „*Ah, Padre*“), *I Vespri Siciliani* (I; „*D'ira fremo all'aspetto*“), *Rigoletto* und *Don Carlos*, aus Gounods *Faust* und Donizettis *L'Elisir d'amore* (vgl. die folgenden Besprechungen).

Eine überaus zentrale Stellung in der Disposition der musikalischen Nummern nimmt das berühmte Quartett aus dem dritten Akt von Verdi *Rigoletto* (Nr. 16; „*Undi, se ben rammentomi*“; Venedig 1851) ein. Es steht vor der eigentlichen Katastrophe des Dramas. Der Herzog macht im Mordhause Maddalena den Hof. Rigoletto und Gilda beobachten das Paar; Gilda fällt aus allen Liebeswolken, Rigoletto hat den Mörder des Grafen bereits ausgesucht. Maddalena ziert sich zum Schein, jedoch nicht aus Koketterie, wie der Herzog meint; sie weiß bereits von dem Mordgeschäft. Darüber hinaus beginnt in ihr eine Zuneigung zum Grafen, ein Mitleid mit dem Opfer zu keimen (was dann zu dem Einspruch bei Sparafucile führt). Jeder, zunächst mit Ausnahme Gildas, täuscht jeden. Hier wird der Boden bereitet für das, was anschließend realisiert wird; die folgenden Handlungen erfahren hier ihre menschlichen Motivationen. Auch dieses Stück hat die strukturelle Basis eines Doppelduetts, jedoch mehr im inneren als im äußeren Sinne. Das Moment der Kontemplation ist weitgehend von der inneren Handlung, die sich hier vollzieht, absorbiert. Das Stück steht genau auf der Grenze zum eigentlichen Handlungsensemble.

Im heiteren Genre begegnet uns schon ein früheres Beispiel dieses Quartett-Typus: Das Quartett (mit Chor) „*Dell'elisir mirabile*“ aus der Oper *L'Elisir d'amore* (II, 5-6; Mailand 1832) von Gaetano Donizetti steht am Schnittpunkt der Handlung, vor der Szene, in der Adina dem Nemorino endlich ihre Liebe gesteht und damit den Weg zur Lösung der Verwicklung freigibt. Es ist gekennzeichnet durch ein Nebeneinander von Dialog und monologisierender Reflexion. Wieder befinden sich die Personen im Zustand allgemeiner Verwirrung und Täuschung: Nemorino glaubt, da sich die Mädchen ihm plötzlich zuwenden, an eine Wirkung des „Zaubertranks“, weiß aber nichts von der Erbschaft; Gianetta hingegen weiß von dieser und nichts von jenem; Adina ist völlig unwissend und kann sich das Verhalten Nemorinos überhaupt nicht erklären, und der Scharlatan Dulcamara schließlich ist verwirrt über die angebliche Wirkung seines Tranks. Das Ganze spielt sich in einer differenzierten vielgliedrigen musikalischen Form ab, mit einer für die italienische Buffa der Zeit typischen Vermischung von Deklamatorischem und Melodiösem.

Die zunehmende Integration der geschlossenen Ensembleform in die musikalische Szene im 19. Jahrhundert verändert auch die Grundlagen der Quartettkompositionen. Wie wir schon sahen, treten jetzt zu den monologisierenden Partien verstärkt dialogisierende Teile. Ein frühes Beispiel hierfür ist das zweite *Fidelio*-Quartett (Nr. 14; „*Er sterbe!*“), welches das letzte Glied einer Steigerungsanlage (Monolog Nr. 11, Melodram und Duett Nr. 12, Terzett Nr. 13) darstellt. Es unterscheidet sich als nahezu reines Handlungsensemble mit der Kulmination des äußeren dramatischen Konfliktes grundlegend vom Kanonquartett des ersten Aktes und von allen anderen bisher besprochenen Stücken; seine Tradition ist weniger innerhalb der Quartettgattung als auf dem Felde des Solistenensembles allgemein zu suchen. Dreimal versucht Pizarro, Florestan, nachdem er sich ihm gegenüber zu erkennen gegeben hat, zu erdolchen; dreimal vermag dies Leonore zu verhindern. In der dritten *Fidelio*-Fassung wird die dramatische Verwicklung mit diesem Stück vollständig gelöst; in der Urfassung blieb eine Ungewißheit über den Erfolg des Rettungsaktes noch über die nächste Nummer hinweg bestehen, eine etwas äußerliche theatralische Konzeption, die mit der andersartigen Finalgestaltung der ersten Fassung zusammenhing

und für Beethoven später nicht mehr in Frage kam. Das Quartett besteht aus einem großen Dialogteil und – nach einem kurzen gesprochenen Dialog – aus einer kleineren Tutti-Coda. Zu einem simultanen dialogisierenden Singen kommt es nur in den Momenten der höchsten Spannung, der Überraschung, so wenn Leonore plötzlich hervorstürzt, um den Dolchstoß aufzufangen, wenn sie sich als „*sein Weib*“ zu erkennen gibt und nach dem ersten Trompetensignal, das die Rettung ankündigt. In diesen Augenblicken sprechen die vier Menschen vor Aufregung durcheinander und wechseln zwischen Anrede und a parte-Gesang. Nach dem zweiten Trompetensignal und der gesprochenen Meldung von der Ankunft des Ministers ist der Bann gebrochen; in einem homophonen, mehrtextigen Allegro-Satz verschaffen sich Freude und Verzweiflung spontanen Ausdruck. So enthält dieses Schlußpleno auch weniger Reflexion als unmittelbare gedankliche Äußerung. Die Coda-Funktion dieses musikalischen Abschnittes ist offensichtlich. Das spezifisch Quartettartige fehlt diesem Teil, wie der ganzen Nummer, die – sieht man einmal von der intendierten Relation zum ersten Quartett der Oper ab – eigentlich nur „zufällig“ ein Quartett geworden ist; sie wäre ihrem Aufbau und ihrer Funktion nach auch mit jeder anderen Stimmenbesetzung denkbar.

Die nächste Komponistengeneration überschreibt derartige Stücke mit „Szene und Quartett“, d. h. sie unterscheidet bewußt zwischen dem dramatischen Moment, dem dialogisierenden Teil des Stückes und dem eigentlichen Quartettsingen, dem geschlossenen mehrstimmigen Gesang. Diese Unterscheidung gründet sich allerdings auf einer stärkeren Ausprägung beider Teilmomente als wir sie bei Beethoven wahrnehmen, d. h. der eigentliche Quartett-Typus führt in der „Scena“ ein noch deutliches Eigenleben. An zwei Quartetten von Giuseppe Verdi läßt sich dies veranschaulichen. Im Quartett „*Vien la Duchessa!*“ aus dem zweiten Akt der *Luisa Miller* (Neapel 1849) erklingt der monologisierende Quartetteil („*Come celar le smanie*“), wie die Pleno-Coda im zweiten *Fidelio*-Quartett, im Anschluß an eine hochdramatische Entscheidung, als eine spontane Gefühlsäußerung auf das gerade Erlebte: Luisa mußte, um ihren Vater zu retten, vor Federica, Walter und Wurm ihre Liebe zu Rodolfo verleugnen. Sie ist seelisch vollkommen gebrochen; Federicas Zweifel hingegen sind ausgeräumt, Wurm und Walter können triumphieren. Das Lastende dieser geradezu diabolischen Quartettszene verlangt nach einer Replik: Der Zeitablauf des Dramas wird unterbrochen, das Orchester schweigt, und es erklingt ein dem musikalischen Gesamt Ablauf der Oper entrücktes A cappella-Quartett, an dessen Ende dann das kurze Orchesternachspiel der Quartettszene gleichsam nachgeholt wird. Man dürfte in der gesamten Opernliteratur kaum viele gleichartige Stücke finden, in denen die spezifischen Komponenten des Quartetts so unmittelbar auskomponiert sind wie in dieser „Scena e Quartetto“, wobei festzuhalten ist, daß der eigentliche (A cappella-)Quartetteil hier zwar nach der Auseinandersetzung gesetzt ist (äußerlich also der umgekehrte Weg als üblich gegangen wird), daß aber auch diese Nummer eigentlich keine Lösung bringt und noch sehr viel an Unausgesprochenem, Täuschung und Konfliktmomenten beinhaltet.

Im Quartett „*Giustizia, Sire!*“ aus dem dritten Akt des Verdischen *Don Carlos* (Paris 1867) folgt der entsprechende mehrstimmige Monolog-Abschnitt („*Ah! sii maledetto*“) auf die mit einer Frage (!) Posas an Philipp endende Auseinandersetzung

zwischen Philipp, Elisabeth, Eboli und Posa. Die direkte Aussprache hat keine Klärung gebracht, weil allseitig Mißtrauen, Unwissenheit und Unehrllichkeit herrschen: Philipp bereut bereits wieder seinen Argwohn Elisabeth gegenüber, ohne jedoch gänzlich von ihm loszukommen. Auch die Eboli bereut, angesichts des durch sie gestifteten Leids, ihre Tat. Posa entschließt sich jetzt, sein Leben dem Vaterland und für Carlos zu opfern, ohne zu wissen, daß über ihn selbst bereits entschieden ist. Elisabeth, aus der Ohnmacht erwacht, ist einsam und verzweifelt; sie kann sich weder erklären, wie das den Argwohn ihres Gemahls weckende Kästchen in dessen Hand kam (die Aufklärung darüber erfolgt erst in der nächsten Szene), noch weiß sie etwas von der neuerlichen Reue Philipps und von dem beschlossenen Mordanschlag auf Carlos und Posa. So wird das Stück zum Sinnbild menschlicher Verirrungen; und jetzt werden auch die musikalischen Konsequenzen daraus gezogen: Mit größter rhythmischer und melodischer Freiheit bewegen sich die vier Stimmen; der musikalisch sehr differenzierte mehrstimmige Monolog drückt die Unfähigkeit der vier Menschen aus, aufeinander einzugehen. Es dürfte kein anderes Quartett zu finden sein, in dem die auf menschliche Unzulänglichkeit basierende Ausweglosigkeit eine derartig subtile musikdramatische Gestalt angenommen hat. Wie in den meisten Quartetten geben die Figuren auf der Bühne für einen Augenblick ihre Darstellerrolle auf und ziehen sich gleichsam in sich selbst zurück. Der Zuschauer wird aus dem Drama entlassen und wird nur noch dessen Auswirkung gewahr. Das ästhetisch Schöne des gleichzeitigen Singens wird zum Symbol der Verinnerlichung und des Wahrheitsgehaltes, welche diese Augenblicke im Opernablauf auszeichnen.

Das *Don Carlos*-Quartett stellt eine Art Endpunkt in der hier beschriebenen Entwicklung dar, und es ist sicher kein Zufall, daß dieser mit der Auflösung der geschlossenen Opernnummer, d. h. mit der Eliminierung der musikalischen Abgrenzung von Lyrischem und Dramatischem (im weiten Sinne des Wortes) zusammenfällt. Der Begriff Endpunkt ist natürlich mehr ideell und nicht primär historisch zu verstehen; stoßen wir doch z. B. noch im dritten Akt von Paul Hindemiths *Cardillac* (1926/1952) auf ein Quartett, das noch deutlich in der beschriebenen Tradition steht<sup>16</sup>.

Bleibt noch zum Schluß die naheliegende Frage aufzuwerfen, warum die beobachtete Ausbildung einer dramaturgisch und musikalisch spezifischen Ensembleform, die meist die Peripetie der Opern fixiert, sich bevorzugt in der Quartettgattung und nicht etwa im gleichen Maße im Terzett oder Quintett etc. vollzog. Hier wirkten wohl opernpraktische, musikalisch-satztechnische und ästhetische Komponenten zusammen. In manchen Fällen dürfte sich das Vier-Personen-Ensemble aus einer gewissen Tradition des Opernpersonariums ergeben haben, zu der wohl nicht

---

<sup>16</sup> Im übrigen braucht wohl kaum eigens gesagt zu werden, daß die vorliegende Untersuchung, vor allem, was die Auswahl der Stücke und die Koordinierung historischer und gattungsspezifischer Gesichtspunkte betrifft, nur als ein vorläufiger Abriss dieser Materie, als ein erster Ansatz auf diesem Gebiet verstanden werden will. Bis zu einer umfassenderen Darstellung der Sachverhalte bedarf es noch umfangreicher Vorarbeiten auf dem Gebiete der Operndramaturgie und hinsichtlich spezieller Opernrepertoires. Auch systematische Recherchen nach einer Fundierung der hier herausgearbeiteten musikalisch-dramaturgischen Sachverhalte in der opernästhetischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts stehen noch aus.

zuletzt, vor allem im 18. Jahrhundert, die Notwendigkeit einer ökonomischen Beschränkung auf vier Hauptdarsteller beitrug. So finden wir häufig die Konstellation: ein Liebespaar, eine Intrigantenfigur und eine vermittelnde Person (Vaterrolle), woraus die in den Quartetten beobachtete 3:1 Gruppierung zweifellos resultiert. – Die satztechnisch-ästhetischen Gesichtspunkte scheinen jedoch gravierender zu sein. Da ist zunächst die weit ins 16. Jahrhundert zurückzufolgende, auf ein zahlensymbolisches Weltverständnis und auf das uralte Vollkommenheitssymbol der Quaternität sich gründende Vorstellung von der besonderen Würde, der Qualität, ja der Perfektion des vierstimmigen Satzes, der nicht selten auf die vier menschlichen Stimmgattungen (Charaktere) bezogen wird. So klingt die Anschauung von der Schönheit eines rein vierstimmigen Gesanges z. B. in dem „Quartett“-Artikel von Sebastien de Brossards *Dictionnaire de Musique* (1703) an, in dem es heißt: „*Musique composée à quatre Voix, et qu'on fait chanter par cette raison par quatre Voix seule, afin que la multitude n'en offusquer pas les beautés*“. Weiterhin spielte dieser ästhetische Topos bei der Grundlegung und Ausbildung des Streichquartetts eine wichtige Rolle<sup>17</sup>, und zwar etwa zur selben Zeit (in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts), in der sich auch das Vokalquartett der Oper zu der beschriebenen eigenständigen Form konsolidierte. Johann Friedrich Reichardts auf eine dramatische Anleitung des Horaz („*nec quarta loqui persona laboret*“) bezugnehmende Charakterisierung des Streichquartetts – als eines „*Gesprächs unter vier Personen*“, für das eine „*fünfte Person . . . ebenso wenig zur Mannigfaltigkeit des Gesprächs . . . als zur Vollstimmigkeit der Harmonie*“ notwendig sei, da diese Stimme nur verwirre und „*Undeutlichkeit in's Stück*“ bringe<sup>18</sup> – ist ohne Abstriche auch auf das Opernquartett anwendbar. Und wenn Robert Schumann im Jahre 1838 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über das Verhältnis vom Streichquartett zum Streichquintett schreibt, „*hat man im Quartett vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt (beim Quintett) eine Versammlung vor sich zu haben*“, so trifft diese Überlegung genau mit der Vorstellung von der idealen Vier-Personen-Disposition zur Darstellung eines dramatischen Konflikts zusammen, wie er den Opernquartetten zugrunde gelegen haben muß. Schließlich kommt noch ein anderes Moment hinzu: Es scheint, als habe sich im Opernquartett etwas von jenem Geist niedergeschlagen, der das Streichquartett zu einer intimen, introvertierten, vergeistigten, oft privaten und technisch höchst subtilen musikalischen Äußerung werden ließ. So liegt es nahe, daß der lyrische, einen Zustand aus verschiedenen Blickwinkeln kommentierende Charakter des typischen Opernquartetts sich gern mit einer wohlgestalteten und wohlklingenden, „schönen“ Musik verbindet, die die scheinbare Unlogik des gleichzeitigen Singens vergessen macht.

---

17 Vgl. hierzu L. Finscher, *Das Klassische Streichquartett und seine Grundlegung durch Joseph Haydn*, Habil.-Schrift Saarbrücken 1967 (mschr.), S. 405 ff.

18 Joh. Fr. Reichardt, *Vermischte Musikalien*, Riga 1773, Vorrede; zitiert nach H. W. Schletterer, *Joh. Friedrich Reichardt*, Augsburg 1865, S. 204.