

bietet (Abb. 174). Sie schließt mit der Bitte dazu beizutragen, „daß diese Gegenstände hier an der Alma Mater in Hinkunft die gerechte Würdigung finden mögen, daß diese musikalische Wissenschaft an der universellen Pflanzstätte: wachse, blühe und gedeihe“.

## Ethos und Pathos in Glucks „Iphigenie auf Tauris“ von Carl Dahlhaus, Berlin

### I

Die Vorstellung, daß die Musikästhetik philosophischer und dichterischer Klassiker – die Musikästhetik Kants, Goethes und Schillers – einerseits eine klassische Musikästhetik und andererseits eine Ästhetik der musikalischen Klassik darstelle, mag durch Simplität bestechend wirken, ist jedoch zu schematisch, als daß sie einer Wirklichkeit gerecht würde, in der die ideen- und die musikgeschichtliche Entwicklung nicht so bruchlos zusammenstimmen, wie es das Dogma vom Zeitgeist, der sämtliche Bereiche gleichmäßig durchdringe, postulierte. Daß ein klassischer Dichter über ein Werk, das die musikalische Klassik repräsentiert, nach Kriterien urteilt, die sich zum Entwurf einer klassischen Musikästhetik zusammenschließen, ist eher eine Ausnahme als die Regel.

Schiller schrieb 1800 an Christian Gottfried Körner, Haydns *Schöpfung*, die ein „charakterloser Mischmasch“ sei, habe ihm einen durchaus widrigen Eindruck hinterlassen. „Dagegen hat mir Glucks *Iphigenia auf Tauris* einen unendlichen Genuß verschafft, noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese, es ist eine Welt der Harmonie, die geradezu zur Seele dringt und in süßer hoher Wehmut auflöst“<sup>1</sup>. Nichts wäre falscher, als in Schillers emphatischen Worten, er fühle sich durch Glucks musikalisches Drama „rein und schön bewegt“ wie „noch nie“, eine rühmende Phrase ohne theoretischen Gehalt – ein bloßes Sprachgeräusch, das Zustimmung ausdrückt – zu sehen. Der Brief muß vielmehr als Ausdruck einer tiefgreifenden ästhetischen Erfahrung beim Wort genommen werden: Er besagt nichts Geringeres, als daß Schiller in Glucks *Iphigenie auf Tauris* die Idee einer klassischen Musik – die er in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* postuliert, an deren Realisierbarkeit er jedoch gezweifelt hatte – verwirklicht fand.

Schiller sah, als er 1794 die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* schrieb, in der affizierenden, Sinne und Gefühl fesselnden – und insofern die innere Freiheit gefährdenden – Macht der Musik deren primäre ästhetische Eigenschaft.

<sup>1</sup> Zitiert nach W. Seifert, *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960, S. 28.

„Auch die geistreichste Musik“, heißt es im 22. Brief, stehe „durch ihre Materie noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen, als die wahre ästhetische Freiheit duldet“. Die Ausdrucksästhetik des Sturm und Drang<sup>2</sup> – die zugleich eine Ästhetik des sinnlichen Effekts war – wurde von Schiller zwar als Idee preisgegeben, aber als Beschreibung der musikalischen Wirklichkeit festgehalten. Und das Formprinzip, das er der einseitigen Affizierung des Gefühls entgegensetzte, blieb einstweilen bloßes Postulat: eine musikästhetische Utopie. „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden“ – „Gestalt“ ist das Resultat des „Formtriebs“, der Gegeninstanz zum „Stofftrieb“ – „und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken“<sup>3</sup>. Sie sollte es werden, aber sie war es nicht: Die „höchste Veredlung“ der Musik, von der Schiller schwärmte, fand er um 1794 nirgends verwirklicht.

Um so zwingender war der Eindruck, der 1800 – als das Werk in Weimar aufgeführt wurde – von der Klassizität der Gluckschen *Iphigenie auf Tauris* ausging. Daß Schiller sich durch die Musik „bewegt“ fühlte, ist ihrer „materiellen“, auf Sinne und Gefühl wirkenden Macht zu verdanken; daß er aber „rein und schön bewegt“ wurde – der Ausdruck „rein und schön bewegt“ ist, kaum anders als Winckelmanns Wort von der „stillen Größe“, nahezu ein Paradox, mindestens jedoch die Formel für ein mühsam errungenes Zusammenstimmen entgegengesetzter Tendenzen: des Form- und des Stofftriebs –, ist in der „Aufhebung“ des „Materiellen“ durch die „Gestalt“ des Werkes begründet. „Offenbar beruht die Macht der Musik“, heißt es in einem Brief an Körner vom 10. März 1795, „auf ihren körperlichen, materiellen Teilen. Aber weil in dem Reiche der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist“ – der Ausdruck „blind“ erinnert an Kants Wort über die Anschauung im Unterschied zum Begriff –, „aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch die Form. Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern bloß, daß sie bei ihrer musikalischen Macht“ – die eine die Sinne und das Gefühl affizierende Macht ist –, „ästhetisch wirkt. Ohne Form würde sie über uns blind gebieten, ihre Form rettet unsere Freiheit. Aber die Freiheit macht das Ästhetische allein nicht aus, sondern die Freiheit, sofern sie sich im Leiden“ – in der Passivität des Unterworfenseins unter Sinnes- und Gefühlswirkungen der Musik –, „behauptet. Dieses Leiden wird hervorgebracht durch den Ton, dessen Einfluß auf uns und Affinität mit unseren Sinnen lediglich auf Naturgesetzen beruht. Im Ästhetischen aber sollen zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen. Daher die Notwendigkeit des Charakters in der Musik, wenn sie als schöne“ – und nicht als bloß affizierende, sich auf „Reiz“ und „Rührung“ beschränkende – „Kunst wirken soll“<sup>4</sup>. Die Form oder Gestalt<sup>5</sup> „rettet“ – als Widerpart zur Unterwerfung der Sinne und des Gefühls – „unsere Freiheit“. Und aus den „Freiheitsgesetzen“, die Schiller postuliert, schließt er auf die „Notwendigkeit des Charakters in der Musik“;

2 H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXXIX, 1955, S. 323-49.

3 22. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen.

4 Zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 94.

5 Zum Formbegriff der klassischen deutschen Musikästhetik vgl. C. Dahlhaus, *Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff*, Mf XX, 1967, S. 145-53.

denn in der Beständigkeit des Charakters, des Ethos, bewährt sich die innere Freiheit gegenüber der Macht der Sinne und Affekte, einer Macht, durch die wir hin- und hergeworfen werden. Empfind Schiller Haydns *Schöpfung* als „charakterlos“ (daß er ihr ästhetisches Unrecht antat, braucht kaum gesagt zu werden), so darf aus der Entgegensetzung der Werke geschlossen werden, daß für ihn in der *Iphigenie auf Tauris* die musikalische Charakterdarstellung – in der sich das ästhetische Formprinzip durchsetzte – das entscheidende Moment darstellte, durch das Glucks Drama als Paradigma musikalischer Klassizität erschien.

Schillers Brief vom 10. März 1795 knüpfte an Körners Abhandlung „Über Charakterdarstellung in der Musik“ an, die im selben Jahr in den *Horen* erschien<sup>6</sup>. (Daß in der klassischen deutschen Musikästhetik – die für das allgemeine geschichtliche Bewußtsein im Schatten der gleichzeitigen romantischen Musikästhetik steht und deren Umrisse sich einstweilen erst vage abzeichnen – der Begriff des Charakters zentrale Bedeutung erhielt, ist von Heinrich Bessler<sup>7</sup> erkannt und von Wolfgang Seifert<sup>8</sup> ausführlich erörtert worden.) Körner setzte Charakter und Affekt – Ethos und Pathos – einander entgegen: „Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüt und die Gemütsbewegungen, den Charakter – Ethos – und den leidenschaftlichen Zustand – Pathos –. Ist es gleichgültig, welches von beiden der Musiker darzustellen sucht?“<sup>9</sup>. Der Gedankengang, der begründen soll, warum der Charakter, das Ethos – und nicht, wie nach der barocken Theorie, der Affekt oder das Pathos – das eigentlich „Darstellungswürdige in der Musik“<sup>10</sup> sei, präsentiert sich zunächst als ausschließlich ästhetische Argumentation, die sich auf den Topos von der Einheit in der Mannigfaltigkeit stützt, erweist sich jedoch bei genauerer Analyse als geschichtsphilosophische Konstruktion, in der die Skizze einer historischen Stufenfolge (halb unkenntlich gemacht durch Verwirrung in der Chronologie) und der Entwurf einer ästhetischen Systematik sich durchdringen und ineinander übergehen. „. . . aber bei dem Musiker kann der Wahn leicht entstehen, daß es ihm möglich sei, Gemütsbewegungen als etwas Selbständiges zu versinnlichen. Begnügt er sich dann, ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt, so hat er freilich ein leichtes Spiel, aber auf den Namen eines Künstlers darf er nicht Anspruch machen. Erkennt er hingegen das Bedürfnis der Einheit, so sucht er sie vergebens in einer Reihe von leidenschaftlichen Zuständen“ – in dem „unzusammenhängenden Gemisch von Leidenschaften“ –. „Hier ist nichts als Mannigfaltigkeit, stete Veränderung, Wachsen und Abnehmen. Will er einen einzelnen Zustand festhalten, so wird er einförmig, matt und schleppend. Will er Veränderung darstellen, so setzt diese irgend etwas Beharrliches“ – die Einheit eines

---

6 Abdruck bei Seifert, a. a. O., S. 147-58.

7 H. Bessler, *Mozart und die deutsche Klassik*, Kongreßbericht Wien 1956, S. 47.

8 Seifert, a. a. O., S. 112 ff.

9 Zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 147.

10 A. a. O., S. 147.

11 A. a. O., S. 148.

Charakters – „voraus, in welchem sie erscheint“<sup>11</sup>. (Veränderung ohne „Beharrliches“ ist nach Körner „chaotisch“.) Als „unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften“ mochte einem Klassizisten wie Körner die ungehemmte, zwischen Extremen hin- und hergeworfene Expressivität des musikalischen Sturm und Drang erscheinen. Das „Festhalten eines einzelnen Zustands“, der „style d'une teneur“, ist das Merkmal des spätbarocken und – partiell – des metastasianischen Operntypus. Mit der Formel vom „Beharrlichen in der Veränderung“ – von der Einheit des Charakters auf dem Grunde wechselnder Gemütszustände – umschreibt Körner eine zentrale ästhetische Idee der Klassik: eine Idee, die als Synthesis aus der Thesis „chaotischer“ Veränderung und der Antithesis „einförmigen“ Beharrens hervorgeht. Und kaum anders als Körner formulierte Hegel drei Jahrzehnte später – am Ende des Zeitalters der klassischen deutschen Ästhetik – das Verhältnis des Charakters, der von innen heraus wirkt, zum Pathos, das den Menschen gleichsam von außen ergreift. „Das Pathos, indem es sich innerhalb einer vollen Individualität“ – eines geschlossenen Charakters – „entfaltet, erscheint dadurch in seiner Bestimmtheit nicht mehr als das ganze und alleinige Interesse der Darstellung“ – wie in der barocken Arie als dem Ausdruck eines stehenden Affekts –, „sondern wird selbst nur e i n e – wenn auch eine Hauptseite – des handelnden Charakters. Denn der Mensch trägt nicht etwa nur e i n e n Gott als sein Pathos in sich“ – zwischen den Interpretationen, daß ein (antiker) Gott ein Pathos verhängt und daß er als Personifikation eines Pathos erscheint, hält Hegel seine Darstellung in der Schwebe –; „sondern das Gemüt des Menschen ist groß und weit, zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter, und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olympe ist versammelt in seiner Brust“<sup>12</sup>.

Körners Versuch, die ästhetische Idee einer „Charakterdarstellung in der Musik“ am Ende seiner Abhandlung musiktheoretisch zu präzisieren, blieb im Ansatz stecken und ist unzulänglich (ohne daß man Körner deshalb, wie Max Friedländer<sup>13</sup>, als „Musikstümper“ abtun dürfte). „In der Bewegung des Klanges bemerken wir teils die Unterschiede der Dauer, teils die Unterschiede der Beschaffenheit“ – gemeint sind die Tonqualitäten –. „Jene sind für die Charakterdarstellung die wichtigsten. Das Regelmäßige in der Abwechslung von Tonlängen – Rhythmus – bezeichnet die Selbständigkeit der Bewegung“ – das Moment der inneren Freiheit gegenüber der Fesselung durch Gemütszustände oder Affekte –. „Was wir in dieser Regel wahrnehmen, ist das Beharrliche in dem lebenden Wesen, das bei allen äußeren Veränderungen“ – die Affekte erscheinen als etwas von „außen“ in die Seele Eingreifendes – „seine Unabhängigkeit behauptet“<sup>14</sup>. Die Bestimmung des Rhythmus als „das Regelmäßige in der Abwechslung von Tonlängen“ ist zu allgemein, als daß sie ohne Willkür historisch interpretierbar wäre. Gemeint ist entweder das antike

12 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, herausgegeben von F. Bassenge, Frankfurt o. J., Band I, S. 233.

13 M. Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1902, Nachdruck Hildesheim 1970, Band II, S. 393.

14 Zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 157.

Metron oder der moderne Takt oder aber – und die dritte Deutungsmöglichkeit, die Antikes und Modernes ineinanderfließen läßt, ist bei einem klassizistischen Text die wahrscheinlichste – die vage Idee eines die verschiedenen geschichtlichen Phänomene umfassenden und fundierenden „Rhythmus überhaupt“. Ist demnach der Rhythmus Darstellung des Charakters als des Beharrenden, so erscheint die Melodie (genauer: deren tonale Struktur) als Ausdruck wechselnder Gemütszustände. „Was durch die Melodie unmittelbar dargestellt wird, ist der Zustand, das Vorübergehende im Gegensatz des Beharrlichen, der Grad des Lebens in dem einzelnen Momente . . . Im Verhältnis der einzelnen Töne zum Haupttone, auf welchem die Einheit der Melodie beruht, erscheint das Streben nach einem Ziele, bald Annäherung, bald Entfernung und endlich Ruhe, wenn es erreicht ist“<sup>15</sup>. Daß Körner Rhythmus und Melodie (Tonalität) als Darstellung eines Ethos und Ausdruck eines Pathos einander entgegengesetzt, statt von einer Dialektik der beharrenden und der veränderlichen Momente innerhalb des Rhythmus einerseits und der Melodie (Tonalität) andererseits zu sprechen, mag befremden, ist jedoch vermutlich weniger in einer Lust an simplifizierenden Antithesen als vielmehr darin begründet, daß Körner den Begriff des Charakters unwillkürlich mit dem der Gestalt (im Sinne Schillers) assoziierte und daß er die Melodie (Tonalität) zwar als Einheit, aber – im Unterschied zum Rhythmus – nicht als Gestalt aufzufassen vermochte: Die tonale Struktur, durch die nach Körner – wie nach Forkel<sup>16</sup> – die tönende „Seelensprache“ Bestimmtheit erhält, erschien ihm als das eigentlich „musikalische“ – und das bedeutete im Antithesen-System der Ästhetik um 1800: als das dem „Plastischen“, „Gestalthaften“ entgegengesetzte – Moment.

## II

Aus dem Gegensatz zwischen Ethos und Pathos, der fundamentalen Antithese in Körners Entwurf einer klassischen Musikästhetik, erwächst in Glucks *Iphigenie auf Tauris*, dem klassischen musikalischen Drama, die tragende Idee des Werkes: eines Werkes, dessen innere Handlung als Aufhebung des Pathos, unter dem Orest leidet, durch das Ethos, von dem Iphigenie erfüllt ist, umschrieben werden kann.

Das Pathos des Orest unterscheidet sich – und die Differenz ist grundlegend für eine Bestimmung der geschichtlichen Stellung des Werkes – von den Affekten, die im spätbarocken und im metastasianischen Operntypus den Gegenstand musikalischer Rhetorik bilden, sowohl durch seine Begründung als auch durch seine Funktion im Drama. Erscheint in der älteren Oper die Intrige – die man als dramatische Technik keineswegs geringschätzen darf – als bewegendes Moment: als Ursprung von Situationen, die zur Ausbreitung von Affekten herausfordern, so ist das Pathos des Orest vom Schicksal verhängt. Und es ist der Gegensatz zwischen Intrige und Schicksal, der am deutlichsten die Kluft bezeichnet, die sich zwischen der barocken und der klassischen Idee des musikalischen Dramas auftut.

---

15 A. a. O., S. 157.

16 J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band I, Leipzig 1788, S. 13.

Ein ästhetisches Urteil über die „*Verwirrungen oder Intriguen*“, die nach Christian Friedrich Hunold das „*Hauptwerck*“ der Oper bilden<sup>17</sup>, sollte jedoch nicht vom isolierten Phänomen, sondern von dessen Funktion im Ganzen des Werkes ausgehen. Das Formgesetz der älteren Oper – und an ihm allein ist der Nutzen oder Nachteil der Intrige zu messen –, des Operntypus also, von dessen zerfallender Tradition sich Glucks musikalisches Drama polemisch abhob, besteht im unvermittelten Gegensatz zwischen dem „*style d'une teneur*“ der einzelnen, einen stehenden Affekt ausmalenden Arie einerseits und dem Kontrastprinzip, das die Aufeinanderfolge der Arien beherrscht, andererseits. „*Der Reigen der kontrastierenden Affekte ist trotz aller Stilwandlungen die eigentliche Seele der Oper auf fast anderthalb Jahrhunderte hinaus geblieben*“<sup>18</sup>. Pointiert ausgedrückt: Die Affekte bilden die eigentlich agierenden Momente des musikalischen Dramas; und nicht stetige Entwicklung – von Charakteren –, sondern jäher Wechsel – zwischen „*leidenschaftlichen Zuständen*“<sup>19</sup> – stellt das Formprinzip dar, das der älteren Oper zugrundeliegt.

„*Der Ablauf des Affektganzen ist die Hauptsache; er wird auf die einzelnen Gestalten verteilt, ohne daß ihnen das geringste Sonderrecht als selbständigen ‚Charakteren‘ zugebilligt würde*“<sup>20</sup>. In bedeutenden Werken bildet der Wechsel der Affekte ein kunstvolles Gefüge von Kontrasten und Abstufungen. Die einzelne dramatische Person dagegen erscheint – ohne sich zum Charakter, zu einer in unterschiedlichen Situationen und Gemütszuständen sich durchhaltenden Prägung zu verfestigen – als bloßer Schauplatz von Affekten, die wie Wetterumschläge über die Seele hereinbrechen. Die Handlung, die Intrige, ist das Mittel, die Affektdarstellung der Zweck des Dramas, und zwar des gesprochenen Dramas ebenso wie des gesungenen. (Die Vorstellung, daß die barocke Oper „undramatisch“ – eine bloße „Musikoper“ – gewesen sei, ist unhistorisch: Die Musik wurde als in Töne gefaßter Affekt verstanden; die Mittel-Zweck-Relation zwischen Handlung und Affekt aber war eine dramaturgische Voraussetzung, die Oper und Schauspiel miteinander teilten; einzig mit dem gleichzeitigen Drama aber ist ein Operntypus sinnvoll vergleichbar, wenn über seinen „dramatischen“ oder „undramatischen“ Charakter geurteilt werden soll. So unverächtlich Intrige und „*Verwirrung*“ – in der Barockpoetik ein positiver Terminus – erscheinen, so gering ist die prinzipielle Differenz zwischen dem gesprochenen und dem gesungenen, als bloße „Musikoper“ verkannten, Drama.)

Die Behauptung, in der spätbarocken und der metastasianischen Oper sei eine dramatische Gestalt nichts als die Allegorie oder Personifikation eines einzigen Affekts<sup>21</sup>, ist irrig oder mindestens grob simplifizierend. Doch ist andererseits der Unterschied, ob eine Person als Schauplatz wechselnder Leidenschaften oder als Träger eines immer gleichen Affekts erscheint, sekundär gegenüber dem Prinzip, aus dem beide Möglichkeiten hervorgehen: dem Prinzip, daß Affekte „*in abstracto*“ – um

17 C. F. Hunold, *Die Allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg 1707.

18 H. Abert, *Grundprobleme der Operngeschichte*, Leipzig 1926, S. 15 f.

19 Körner; zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 147.

20 Abert, a. a. O., S. 14.

21 L. Balet und E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt 1973 (erste Auflage 1936), S. 254 f.

mit Schopenhauer zu reden – und nicht die Personen, deren Affekte sie sind, das eigentlich konstitutive Moment der älteren Oper darstellen. Das Pathos des Gluck'schen Orest ist ihm allein zu eigen; die Affekte aber, von denen Händels Giulio Cesare hin- und hergerissen wird, sind von der Person, der sie durch die Gunst oder Ungunst der Intrige zufallen, prinzipiell ablösbar: Es ist nahezu gleichgültig, ob es Cäsar oder ein anderer ist, der einer amourösen Arie eine martialische folgen läßt – der Kontrast „*in abstracto*“ ist entscheidend.

Die Differenz zwischen einem Pathos, wie es Orest bewegt, und den „*leidenschaftlichen Zuständen*“ barocker Operngestalten ist von Hegel im Hinblick auf das gesprochene Drama formuliert worden. „*Die allgemeinen Mächte nun endlich, welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit*“ – das heißt: als Götter – „*auftreten, sondern ebensosehr in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdruck Pathos bezeichnen. Übersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn ‚Leidenschaft‘ führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit geraten . . . Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst berechnigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Orest z. B. tötet seine Mutter nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüts, welche wir Leidenschaft nennen würden, sondern das Pathos, das ihn zur Tat antreibt, ist wohlwogen und ganz besonnen*“<sup>22</sup>. In der Geringschätzung der „*Leidenschaftlichkeit*“ steckt – ebenso wie in dem Verdikt über die „*Verwirrungen und Intriguen*“ – ein klassizistisches Vorurteil gegen die Barocktradition; und wenn Hegel im Pathos des Orest „*Vernünftigkeit und freien Willen*“ zu erkennen glaubt, so verrät er eine Tendenz zu klassizistischer Dämpfung des Mythos, der einem weniger befangenen Blick als blinder Schuldzusammenhang erscheint. Dennoch enthält Hegels Differenzierung von Pathos und Affekt eine Einsicht, die für eine ideengeschichtliche Interpretation des Stilwandels im musikalischen Drama des 18. Jahrhunderts grundlegend ist. Die Affekte in der älteren Oper entspringen aus bunt wechselnden Situationen, die durch verwickelte Intrigen herbeigeführt werden: Der Mechanismus der Intrige bildet das genaue dramaturgische Korrelat zur kalkulierten Anordnung der Affektkontraste und -abstufungen, einer Anordnung, in der sich die Vielfalt „*leidenschaftlicher Zustände*“ – ohne Rückhalt an der Einheit von Charakteren – „*als etwas Selbständiges*“ ausbreitet<sup>23</sup>. Dagegen ist das Pathos des Orest eine von den Situationen, in die er gerät, nahezu unabhängige, vom Schicksal verhängte „*allgemeine Macht*“. Dem Wechsel und jähen Umschlag der Affekte in der älteren Oper steht bei Gluck eine „*Monotonie*“ des Pathos gegenüber, die von manchen Zeitgenossen – von Rousseau und Arteaga<sup>24</sup> – an Calzabigis Text zur *Alceste* getadelt wurde. (Die Kritik würde, wenn sie mehr als die bloße Umdeutung eines Stilgegensatzes zu einem ästhetischen Mangel wäre, auch *Iphigenie auf Tauris* treffen.) Pathos und Person sind miteinander verwachsen: Orest erscheint nicht als Träger eines Affekts, der durch einen Wechsel der Situation mit

22 Hegel, a. a. O., S. 229.

23 Körner; zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 148.

24 A. Einstein, Calzabigis „*Erwiderung*“ von 1790, in: Gluck-Jahrbuch II, 1915, S. 69 ff.

einem anderen vertauschbar wäre, sondern ist von einem Pathos erfüllt, dem er nicht zu entinnen vermag.

Die Personen, die in der älteren Oper nach den Regeln der Intrige von Affekten bewegt werden, sind im Wortsinne „charakterlos“: Dem Sturm der Affekte, von dem sie hin- und hergeworfen werden, steht kein Charakter gegenüber, der dem Wechsel standhielte. Es ist jedoch schwierig, das Ausmaß zu bestimmen, in dem die Darstellung von Affekten „*als etwas Selbständiges*“ einerseits in anthropologisch-psychologischen Überzeugungen und andererseits im Formprinzip der Oper begründet war. Daß in der „Affektenoper“ des 18. Jahrhunderts, die statt des von innen heraus wirkenden und sich entwickelnden Charakters die aus wechselnden Situationen entspringenden, jäh umschlagenden Affekte zum Gegenstand musikalischer Darstellung machte, ein Stück Barock-Anthropologie überdauerte, ist kaum zu bezweifeln. Andererseits wurde aber bereits 1735 – von Francesco Rosellini (Evandro Edesimo) in den *Considerazioni sopra il „Demofoonte“ dell' Abate Metastasio* – die Zerrissenheit und Inkohärenz der Charaktere in Metastasios Operndichtungen gerügt<sup>25</sup>, so daß es scheint, als handle es sich bei dem Primat des Affekts gegenüber dem Charakter um ein Formprinzip, das sich in der Oper aus artifiziellen Gründen zu behaupten vermochte, obwohl es inzwischen in Widerspruch zu den psychologischen Vorstellungen der Zeit geraten war. Metastasio rechtfertigte sich 1747 mit dem Argument, daß der Umschlag der Affekte in seinen Operndichtungen nicht auf eine Inkohärenz der Charaktere schließen lasse, sondern im Wechsel der Situationen begründet sei<sup>26</sup> (ob er die Inkohärenz leugnet oder für gleichgültig hält, bleibt offen). Calsabigi machte sich zunächst, 1755 in der *Dissertatione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Metastasio*, den Standpunkt Metastasios zu eigen<sup>27</sup>; später aber, in der gegen Arteaga gerichteten *Risposta* von 1790, griff er auf die polemischen Argumente Rosellinis zurück<sup>28</sup>. Der Überzeugungswandel kann, trotz biographischer Motive, historisch interpretiert werden. Rosellinis Metastasio-Kritik war 1735, als sie erschien, „unzeitgemäß“ und inadäquat: Die „Affektenoper“ wurde nach einem Kriterium – dem der Geschlossenheit der Charaktere – beurteilt, das quer zu dem Stilprinzip stand, von dem sie beherrscht wurde. Dagegen drückte Rosellinis Postulat 1790, als Calsabigi es aufgriff, eine in der gleichzeitigen Oper realisierte Tendenz aus. Die Kritik von außen war zu einer Kritik am Veralteten geworden.

### III

Die Forderung nach Einheit und Kohärenz des Charakters – als des tragenden Grundes wechselnder Gemütszustände – war als dramaturgisches Postulat ebenso einleuchtend, wie es andererseits schwierig erscheinen mußte, die kompositorischen Mittel, mit denen sie erfüllt wurde, in Begriffe zu fassen. So reich das Arsenal beschreibbarer musikalischer Topoi war, mit denen Affekte ausgedrückt werden konn-

25 R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel settecento*, 1952, S. 52.

26 A. a. O., S. 56.

27 A. a. O., S. 88.

28 A. a. O., S. 121 f.



ten, so vage und nahezu ungreifbar blieben die Prinzipien musikalischer Ethosdarstellung: Die Dürftigkeit der musikalisch-technischen Explikation in Körners musikalisch-ästhetischem Entwurf ist kein zufälliger, sondern ein typischer Mangel.

Der Begriff der musikalischen Charakterdarstellung kann erst dann als zulänglich verstanden gelten – in seiner geschichtlichen Bedeutung als zentrale Kategorie der klassischen Musikästhetik –, wenn man die Frage erkannt hat, auf die er eine Antwort erteilt. Und zwar muß die historische Interpretation davon ausgehen, daß die ästhetische oder dramaturgische Kategorie in eine bestimmte kompositionsgeschichtliche Situation eingriff: in eine Situation, in der es zum Problem geworden war, wie nach dem Zerfall des barocken „*style d'une teneur*“ musikalische Einheit überhaupt noch möglich sei. (Körner<sup>29</sup> sprach, um die Gefahr zu bezeichnen, von der er die Musik bedroht sah, von einem „*Chaos von Tönen, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt*“.) Die Tendenzen zur „Diskontinuität“ des musikalischen Satzes<sup>30</sup>, zur Themenkontrastierung und zum raschen Wechsel von Gemütszuständen auf engem Raum mußten, wenn nicht die musikalische Form auseinanderbrechen sollte, durch ein Prinzip, das inneren Zusammenhalt verbürgte, ausgeglichen werden. Und es war die Einheit des Charakters, in der man – nach der Preisgabe der Einheit des Affekts und des Ablaufs<sup>31</sup> – musikalischen Konnex suchte. (Daß in der Theorie der Sonatenform – des auch für die Vokalmusik repräsentativen Schemas – noch um 1800 der Themenkontrast nicht als konstitutives Merkmal beschrieben wurde, hängt mit der Gewohnheit zusammen, unter einem Thema sowohl ein melodisches Gebilde als auch dessen Charakter zu verstehen. Vor die Wahl gestellt, entweder den melodischen Kontrast oder die Einheit des Charakters – die ästhetische „Monothematik“ – zu akzentuieren, hob man das Einheitsmoment hervor, um den Vorwurf gegen die nach-barocke Musik, sie sei ein „*Chaos*“ von „*leidenschaftlichen Zuständen*“, abzuwehren.)

Ästhetische und kompositionstechnische Momente griffen ineinander. Und wer sich den Unterschied bewußt macht, daß man sich im 18. Jahrhundert über musikalische Sachverhalte primär in einer ästhetischen Sprache verständigte, während man im 20. Jahrhundert zu einer kompositionstechnischen Terminologie neigt, kann – zum Ausgleich der Einseitigkeiten sowohl des 18. als auch des 20. Jahrhunderts – mit geringer Mühe die eine Ausdrucksform in die andere übersetzen, um dadurch die Vermittlung zwischen dem ästhetischen und dem kompositionstechnischen Moment als das eigentlich Gemeinte zu erkennen, das die verschiedenen Terminologien umkreisen. Musikalische Charakterdarstellung ist demnach nicht allein als ästhetisches, sondern auch als kompositionstechnisches Problem zu verstehen; und zwar ist es der – auf das Einheitsmoment im Themenkontrast zielende – Begriff der „*kontrastierenden Ableitung*“<sup>32</sup>, den man als kompositionstechnische Entsprechung – als eine der Entsprechungen – des ästhetischen Moments auffassen

29 Zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 148.

30 Thr. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, Mozart-Jahrbuch 1950, S. 76-98.

31 H. Bessler, *Bach und das Mittelalter*, Wissenschaftliche Bach-Tagung Leipzig 1950, S. 108 bis 130.

32 A. Schmitz, *Beethovens „Zwei Prinzipie“*, Berlin und Bonn 1923.

kann, das um 1800 als Kohärenz des Charakters in wechselnden Gemütszuständen – als „*Beharrliches im Veränderlichen*“<sup>33</sup> – beschrieben wurde.

Das Verfahren der „*kontrastierenden Ableitung*“, das Korrelat zur Darstellung „*moralischer Charaktere*“ in Haydns Symphonien<sup>34</sup>, ist primär eine Technik der Instrumentalmusik. Die Charakterdarstellung in der Opernkomposition – der Widerpart zum Affektausdruck – stützt sich auf andere Voraussetzungen. In Glucks *Iphigenie auf Tauris* ist es ein „Ton“, der in den immer wieder anderen Situationen und „*leidenschaftlichen Zuständen*“, denen Iphigenie ausgesetzt ist, das identisch festgehaltene Moment bildet. Die Einheit des Charakters realisiert sich musikalisch in der Einheit eines „Tons“. Anna Amalie Abert<sup>35</sup> sprach von Glucks „*hymnischem Liedton*“; andererseits könnte man, um die stilistische Charakteristik durch eine ideengeschichtliche zu ergänzen, die Melodik Iphigenies, in der gleichsam der Geist eines ganzen Zeitalters in Töne gefaßt erscheint, als Ausprägung eines „*Humanitätstones*“ bezeichnen. Im Ethos der Iphigenie findet der mythische Schuldzusammenhang, in dem Sühne wiederum andere Schuld bedeutet, ein Ende durch *Versöhnung*<sup>36</sup>.

Versucht man sich – einstweilen skizzenhaft – die musikalischen Merkmale bewußt zu machen, die für den Humanitätston konstitutiv sind, so fällt zunächst die Emphase in der Simplizität auf: der beharrliche Nachdruck, mit dem in einer Arie wie „*Ô malheureuse Iphigénie*“ ein einfaches – 24 Takte lang auf Tonika, Dominante und Subdominante beschränktes – Harmonieschema dargestellt wird. Das Pathos der Einfachheit ist klassizistisch (und ein Klassizismus der ästhetischen Gesinnung kann durchaus Voraussetzung einer Klassizität des Stils sein). Das Postulat der „*noble simplicité*“, der „*edlen Einfalt*“, besagt nichts anderes, als daß ein hoher, erhabener Stil – ein Stil der „*noblesse*“ also – auch in einfacher äußerer Gestalt – ohne barocken, feudalen Prunk des Faltenwurfs oder der Redefiguren – möglich sei. Und die schwere Akzentuierung einer in rhythmisches Gleichmaß gefaßten einfachen, stufenarmen Harmonik erscheint bei Gluck – und ähnlich bei Beethoven, Cherubini und Spontini – als musikalische Ausprägung eines Stilideals, in dem verbunden ist, was sich nach barocken Begriffen ausschloß: die Einfachheit des niederen Stils und die Emphase des hohen. Die ästhetische *Versöhnung* – die *Verschränkung* der früher getrennten Stile – aber ist die Chiffre einer sozialen: Im „*Humanitätston*“ ist der Gegensatz zwischen dem „*Niederen*“ und dem „*Hohen*“ aufgehoben.

Mit dem Pathos der Einfachheit, dessen musikalische Ausprägung ein harmonisch-rhythmisches (oder harmonisch-dynamisches) Phänomen ist, verbindet sich in dem Ton, der das Ethos der Iphigenie ausdrückt, ein syntaktisches Moment, das kaum

33 Körner; zitiert nach Seifert, a. a. O., S. 147.

34 Nach G. A. Griesinger erzählte Haydn, „*daß er in seinen Symphonien öfters – moralische Charaktere geschildert habe*“ (*Biographische Notizen über Joseph Haydn*, herausgegeben von F. Grasberger, Wien 1954, S. 62).

35 A. A. Abert, *Christoph Willibald Gluck*, München o. J., S. 245.

36 A. Einstein, *Gluck*, Zürich o. J., S. 228: „*Wenn am Schluß dieses Dramas Diana erscheint, dann ist das nicht mehr eine Dea ex machina – die himmlische Botin besiegelt nur mit ihrer göttlichen Autorität den Spruch, den ihre Priesterin längst de iure gefällt hat*“.

weniger charakteristisch ist: das Ineinandergreifen von melodisch-metrisch Regulärem und Irregulärem. Den Anfang der Arie „*Ô toi, qui prolonges mes jours*“ bildet eine Gruppe von vier Takten, deren Regelmäßigkeit insofern bloße Fassade ist, als die einzelnen Phrasen sich nach dem Schema  $1\ 1/2 + 1\ 1/2 + 1$  zusammenfügen. (Im zweiten und im vierten Takt markieren Sforzati die irregulären Zäsuren.)



Die Unregelmäßigkeit der Gliederung aber, eine Unregelmäßigkeit, die sich andererseits ins Regelmäßige fügt (und beide Momente sind gleichzeitig wahrnehmbar), verleiht der Melodik – obwohl sie Iphigenies Flehen darstellt, von dem „verhaßten Leben“ erlöst zu werden – einen Ton, der Besonnenheit und ein Gefühl für das Unumgängliche ebenso ausdrückt wie ein Aufatmen in Freiheit. Die Versöhnung, die am Ende des Dramas steht, ist im musikalischen Ton der Iphigenie-Arien bereits vorgezeichnet. Sie entspringt „aus dem Geiste der Musik“.

Das Ethos der Iphigenie, dessen musikalischer Ausdruck der Humanitätston ist, erscheint als innere Macht, die der äußeren des Schicksals, dem Orest unterworfen ist, standhält. „*Wo Charakter ist, da wird mit Sicherheit Schicksal nicht sein und im Zusammenhang des Schicksals Charakter nicht angetroffen werden*“<sup>37</sup>. (So ist Max im *Freischütz* dem Schicksal ohne den Widerstand eines Charakters preisgegeben.) Im Pathos des Orest manifestiert sich der mythische Schuldzusammenhang, im Ethos der Iphigenie dessen Durchbrechung<sup>38</sup>. Zuletzt, im Augenblick der Versöhnung, erhebt sich auch Orest in wenigen Takten („*Dans cet objet touchant*“) zu dem „hymnischen Liedton“, der musikalisch besiegelt, was sich szenisch durch das Eingreifen Dianas ereignet.

Daß der Humanitätston, der von sich aus auf Allgemeinheit zielt, in Glucks Drama einen besonderen Charakter, den der Iphigenie, musikalisch zu repräsentieren vermag, ist in der Handlung des Werkes begründet. (In den Priesterinnenchören ist das Besondere der Iphigenie gleichsam „verallgemeinert“, wie es im Sinne des Humanitätstones liegt, ohne daß jedoch im Hinblick auf das dramatische Gefüge, in dem Iphigenie und die Priesterinnen untrennbar eines sind, die Individualität des Tones aufgehoben oder geschmälert wäre.) Der „hymnische Liedton“ erscheint als Ausdruck eines individuellen Charakters durch den Gegensatz einerseits zu Orest, dessen Pathos die „*innere Furie*“<sup>39</sup> ist, deren sichtbaren Reflex die Erinnyen darstellen, und andererseits zu Thoas, der an den barocken Typus des aus Angst in

37 W. Benjamin, *Schicksal und Charakter*, in: Schriften, Band I, Frankfurt 1955, S. 33.

38 Vgl. Th. W. Adorno, *Bürgerliche Oper*, in: Klangfiguren, Frankfurt 1959, S. 42 f.

39 Hegel, a. a. O., S. 224.

Wut ausbrechenden Tyrannen erinnert. (Pylades ist weniger ein Charakter als eine Allegorie der Freundschaft.)

Die Handlung aber – und das macht den Kairos des Werkes aus – stimmt zusammen mit der musikgeschichtlichen Situation, die Glucks späte Dramen repräsentieren. Im Pathos des Orest – und noch deutlicher in der Affektbesessenheit des Thoas – ist ein Stück Barocktradition gegenwärtig (trotz des tiefgreifenden Unterschieds zwischen kontrastierenden Affekten, die ein Intrigen-Mechanismus auslöst, und einem sich durchhaltenden Pathos, das vom Schicksal auferlegt ist). Aus dem Ethos der Iphigenie aber redet der Geist eines klassizistisch-klassischen Zeitalters. Und der musikalisch-dramatische Augenblick, in dem das Pathos des Orest durch Iphigenie aufgehoben und versöhnt wird, erscheint als Bild oder Chiffre des musikgeschichtlichen Augenblicks, in dem die bloß affizierende Macht der Musik – eine Macht, der sich Schiller ebenso ausgesetzt fühlte, wie er ihr andererseits mißtraute<sup>40</sup> – durch musikalische Charakterdarstellung in ein Gleichgewicht gebracht ist, in dem die Formidee der Klassik musikalisch Gestalt annimmt.

## Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts „Titus“

von Helga Lühning, Erlangen

### I

*„Indeß nahete sich die Abreise Leopolds nach Prag zur Krönung. Die Operndirektion, welche erst spät daran dachte, mit einer neuen Oper den Ueberfluß der Feyerlichkeiten und Feste noch mehr zu überfüllen – wendete sich deshalb an Mozart . . ., und weil es seinem Ehrgefühl schmeichelte, übernahm er die Komposition der vorgeschlagenen Oper: ‚Clemenza di Tito‘, von Metastasio. Der Text war von den böhmischen Ständen erwählt. Die Zeit war aber so kurz, daß er die unbegleiteten Recitative nicht selbst schreiben, auch jeden gelieferten Satz, sobald er fertig war, sogleich in Stimmen aussetzen lassen mußte, und also nicht einmal revidieren konnte. Er sahe sich mithin gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk zu liefern, oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leicht hin und blos dem Zeitgeschmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten. Er erwählte mit Recht das Letzte. Einen Beweis für die Richtigkeit seines Geschmacks und für seine Theater- und Publikumskenntnis legte er hierbey dadurch ab, daß er die in Ewigkeit gedehnte Verwechslung, welche bey Metastasio ziemlich den ganzen mittlern Akt füllet, wegschnitt, . . .“*

---

40 Selfert, a. a. O., S. 80 ff.