

Pathosformel und Oper

Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel¹

SIGRID WEIGEL

The article introduces a twofold constellation. (1) Concerning Aby Warburg's concept of *Pathosformel* as an instrument for opera studies it discusses the relation between »pathos formula«, as part of his cultural theory of *Nachleben* (survival), and the repertoire of modes of expression in the »rhetoric of music«. (2) In order to emphasise the relevance of opera for Warburg's thought it shows that the »birth of opera« has played a crucial role in developing the concept. After inventing the terms »moved accessories«/»excited gestures« in his Botticelli book Warburg in an article on the Florentine *Riforma melodrammatica* emphasised the aspect of »revival« within the performing culture of Renaissance. Only through both these elements – the language of »excited gestures« and the aspect of »revival« – was it possible to construct the concept of *Pathosformel* one decade later.

1. Das Repertoire musikalischer Rhetorik und die Pathosformel

Die Oper ist die Kunst des Pathos *par excellence*. Denn im Ensemble der Künste stellt das Musiktheater diejenige Gattung dar, deren Ausdrucksformen am engsten mit der Kulturgeschichte, Rhetorik und Ästhetik der Affekte verbunden ist. In keiner anderen Gattung ist das Spektrum der beteiligten Sprachen, Sinne, Medien und Techniken, die am Ausdruck der Affekte beteiligt sind, so umfassend wie in der Oper. Dabei geht es nicht um jenen Begriff von Pathos (im Sinne von pathetisch bzw. erhaben), der sich in der Moderne oft mit einem negativen Werturteil verbindet, bis hin zu einer buchstäblichen Pathologisierung² von »übersteigerten« Affekten. Vielmehr geht es um *tò páthos* im ursprünglichen griechischen Wortsinn von *páschein*, d. h. einem Erleiden, das sich am Leibe und als Gemütsbewegung niederschlägt; in ihm sind Leib und Psyche noch ununterschieden. Es geht um die ganze Bedeutungsskala, die Neuzeit und Moderne für den Ausdruck und die Modulation der Affekte hergebracht haben: von Passion über Gefühl bis zu Leidenschaft.³

¹ Der Beitrag wurde im Dezember 2005 in Wien zur Eröffnung der von Herbert Lachmayer und mir organisierten Tagung *Pathosformeln der Oper* vorgetragen, mit der das Da Ponte Institut (Wien) einen gleichnamigen Forschungsschwerpunkt etabliert hat.

² Vgl. den Artikel »Pathos / pathetisch« von Martin Gessmann. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4. Stuttgart 2002, S. 724–739.

³ Zum Wandel im Verständnis von Affekten vgl. Sigrid Weigel, *Pathos – Passion –*

Die meisten Opernhandlungen leben von den Ver- und Entwicklungen der Leidenschaften und von den Szenen leidenschaftlicher und tragischer Konflikte. Musik und Gesang werden oft als unmittelbarer Ausdruck der Sinne oder auch als »Sprache der Gefühle« beschrieben. Viele Genrebezeichnungen in der Musik sind direkt mit einzelnen Affekten verknüpft: z. B. die *Lamentationes* oder etwa die *Dies Irae* genannte Sequenz des Requiem. Und kein anderer künstlerischer Bereich verfügt über eine solch differenzierte Skala von Affektmodulationen wie die Musik mit ihren Temp- bzw. Vortragsbezeichnungen wie z. B. *furioso* (rasend), *fortissimo* (stark), *impetuoso* (ungestüm), *passionato* (leidenschaftlich). Im Vergleich zur Variationsbreite der Affektlisten in der Geschichte musikalischer Rhetorik – im 15. Jahrhundert kannte der *Complexus effectuum musicus* des Johannes Tinctoris allein 20 »effectus« der Musik⁴ – erscheinen die Affektkataloge von Philosophie, Psychologie und Neurologie mit ihren seit der Antike relativ konstanten fünf bis sechs emotionalen Grundformen (Schmerz, Zorn, Angst, Freude, Liebe, Hass) als ausgesprochen grobes Raster.

Dennoch entstammt der Begriff der »Pathosformel«, mit dem kulturelle Ausdrucksformeln der Erregung benannt werden, nicht der Musikwissenschaft, sondern dem Studium des europäischen Bildgedächtnisses. Der Begriff geht zurück auf den Kulturwissenschaftler Aby Warburg, der ihn im Zusammenhang seiner Studien zum »Nachleben der Antike in der Renaissance« eingeführt hat, um jene erregten Gebärden in der bildenden Kunst zu bezeichnen, die er als eine aus der Antike stammende Ausdrucksweise gesteigerter Affekte untersucht hat. Ob Warburg von »pathetischer Gebärdensprache«⁵, von gesteigerten körperlichen und seelischen Bewegungsmotiven, von Dynamogrammen oder »Engrammen leidenschaftlicher Erfahrung«⁶ spricht – immer geht es um Ausdrucksgebärden, die als kulturell geformte und überlieferte Sprache der *páthe*, in den körperlichen Bewegungsbildern von mimetischen und darstellenden Künsten verstanden werden: die Pathosformel

Gefühl. Schauplätze affekttheoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. In: Dies., *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München 2004, S. 147–172.

⁴ Zit. nach Hartmut Kortes, »Oratores, Poet[a]e, Mimi & Musicia. Affekt, Gestik und Rhetorik in der Musik. In: Bert Siegmund (Hg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*. XXVIII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000. Dösel 2003, S. 19–41, S. 29.

⁵ Aby Warburg, Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance. In: Ders., *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932, neu hg. v. Horst Bredekamp und Michael Diers. = Aby Warburg, *Gesammelte Schriften, Studienausgabe*. Hg. v. Horst Bredekamp u. a. Berlin 1998 ff. Erste Abteilung, Bd. I.1. Berlin 1998, S. 173–176; hier S. 175.

⁶ Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung. In: Ders., *Schriften* (Anm. 5), II.1. Berlin 2000, S. 3–6; hier S. 3.

gleichsam als Körpersprache der Gemütsbewegungen in der bildenden Kunst, aber auch in poetischen Szenarien und Bildern, Ausdruck von Erregung oder Leidenschaft jenseits der verbalen Rede, Erinnerungsbilder von Bewegtheit, die als affektives kulturelles Gedächtnis gelten können. Vor allem die Art der Beziehung zu den überlieferten Ausdrucksformen der Affekte selbst – als Wiederholung, Überformung, Verschiebung etc. – ist es, die im und mit dem Begriff der Pathosformel verhandelt wird. Das unterscheidet Warburgs Konzept von traditionellen Ikonographien und Ikonologien,⁷ sofern diese als Semiotik und Semantik einer konventionalisierten Bildsprache begriffen werden.

Analog der Stellung von Warburgs Pathosformel zur kunsthistorischen Ikonologie und Ikonographie – ob sie als Lexikon bildsprachlicher Attribute wie in Cesare Ripas *Iconologia* verstanden wird oder aber als eine Art textkritischen Verfahrens, »das authentische Positionen, die durch eine interessierte Überlieferung verdeckt und verfälscht wurden, freilegt«⁸ – wäre zu untersuchen, wie sich die Pathosformel zum Repertoire musikalischer Rhetorik und Gestik in Musikgeschichte und -wissenschaft verhält. Mit Rückgriff auf die antike Mäusenkunst der *musiké* und die Bedeutung von Stimme und Gestik bei Aristoteles und in der antiken Rhetorik spielten der Ausdruck von Affekten und die psychische Wirkung der Musik auf die Hörer in den musiktheoretischen Erörterungen stets eine zentrale Rolle. Zwar wurde die Frage, ob die im engeren Sinne musikalischen Mittel durch mimische und gestische – gleichsam »außermusikalische« – Ausdrucksmittel unterstützt werden sollten, stets sehr kontrovers diskutiert – ähnlich der Debatte über das Verhältnis von Wort und Ton, wo Vertreter der Vokal- und der Instrumentalmusik sich gegenüberstehen. Doch haben diese Kontroversen die Entfaltung eines umfangreichen und intensiven Diskurses über den Zusammenhang von »Affekt, Gestik und Rhetorik in der Musik«⁹ nicht gebremst. Dieser betrifft neben der Zuordnung der Tonarten (das Dorische, Phrygische, Lydische, Mixolydische, Aeolische, Ionische) zu bestimmten Affekten, den Tongeschlechtern (diatonisch, chromatisch, enharmonisch), den Intervallen als eine Art musikalischer Interpunktion und den Notationszeichen als genuin musikalische Mittel auch die Ausdrucksformen des Vortrags, wie die stimmliche Ausdrucksmodulation, wie Mimik und Körpergebärden. Hartmut Krones spricht in diesem Zusammenhang von »deklama-

⁷ Vgl. Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*. Köln 1984.

⁸ Martin Warnke, Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge. In: Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt/M. 1980, S. 53–83; hier S. 58.

⁹ So der Untertitel des informativen Beitrags von Hartmut Kortes (Anm. 4). Vgl. auch die anderen Beiträge des Bandes sowie die musikgeschichtlichen Beiträge in Band 42 des *Jahrbuchs für Internationale Germanistik* (Reihe A, Kongressberichte): Jean-Daniel Krebs (Hg.): *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit*. Bern u. a. 1996.



Abbildung 1: Pietro A. Martini, Kupferstich zur Illustration von Antonio Caldaras *Olimpiade* (Text v. Metastasio), 1774.

torischer Logik« und von musikalischer Rhetorik, die nicht nur eine Fülle musiktheoretischer Überlegungen hervorgebracht haben, sondern auch detaillierte gestische Vortragslehren.¹⁰ Häufig wurde die Musik überhaupt als diejenige der Künste angesehen, die am unmittelbarsten auf die Affekte zu wirken und die Leidenschaften der Hörer hervorzurufen vermag – als Kunst der *páthe par excellence*. (Abb. 1 und 2)

2. Musik und Oper in Warburgs Kulturwissenschaft

Um die Frage diskutieren zu können, welche Untersuchungsperspektiven sich mit dem Konzept der Pathosformel für das Studium der Oper und ihrer Geschichte eröffnen, muss zunächst um-

gekehrt die Bedeutung der Oper in und für Aby Warburgs eigene Studien befragt werden. Denn die Musik hat bislang in der Warburg-Rezeption kaum eine Rolle gespielt. Und tatsächlich scheint die Musik für Warburgs Kulturwissenschaft keine große Bedeutung gehabt zu haben, denn Beispiele aus Musik- oder Operngeschichte werden nur an wenigen Stellen seiner Schriften erwähnt. Doch hat Warburg sich in seinen Frühschriften mit der Entstehung der Oper beschäftigt – im Zusammenhang mit der Festkultur der Renaissance, wo er die Einführung des Rezitativs als Ursprungsmoment der Oper diskutiert, und zwar in einem Aufsatz über die Theaterkostüme für die Florentiner Intermedien im Jahre 1589, den Warburg 1895 in der »italienischen Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens der Oper«,¹¹ in den

¹⁰ Kortes (Anm. 4), S. 29 f.

¹¹ Aby Warburg im Brief an Hermann Grimm, zitiert nach: A. M. Meyer, Concerning Warburg's »Costumi Teatrali« and Angelo Solerti. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), S. 171–188; hier S. 187.



Abbildung 2: Fr. W. Meyer senior. Beroli, Kupferstich zu *Don Giovanni*, I. Akt, 1787.

zu, dass einzelne Titel aus der Musik-, Tanz- und Operngeschichte in ganz unterschiedlichen Regalen zu stehen kamen. In dem »Grundriß der Bücheraufstellung und Bildersammlung« finden sich innerhalb der großen Abteilungen *Bild*, *Orientierung*, *Wort* und *Handlung*, die in den vier Stockwerken des eigens für die KBW errichteten Gebäudes in der Heilwigstraße 116 in Hamburg aufgebaut wurden, u. a. die thematischen Schlagworte »Musik«, »Liturgik«, »Tanz« und »Melodrama und Oper«, jedoch verteilt auf die verschiedenen Rubriken der vier großen Abteilungen: »Musik« unter der Nummer »III.5)« im ersten Stock *Bild*, und zwar als eine der Rubriken der Unterabteilung III »Ikonographie der neueren Kunst«; »Liturgik« unter »II.9)d.« als Schlagwort in der Abteilung *Orientierung* des zweiten Stockwerks in der Rubrik 9) »Christentum« der Unterabteilung II »Religion«; »Tanz« unter

¹² Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri*. In: Ders., *Schriften* (Anm. 5), I.1, S. 259–300.

¹³ Aby Warburg, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*. In: Ders., *Schriften* (Anm. 5), I.1, S. 127–158; hier S. 146.

Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze zum Thema einer *Commemorazione della Riforma Melodrammatica* veröffentlichte.¹² Darin entwickelt er die These, dass erst mit der *Tragedia in musica* und dem *stile recitativo* die Oper habe entstehen können. Doch verlieren sich die Spuren von Musik und Oper in den folgenden Projekten, die sich weitgehend auf »die in Wort und Bild wiedererweckte Antike«¹³ konzentrieren.

Und auch beim Aufbau der *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (KBW) bilden Titel aus der Musik- und Operngeschichte keine eigenständige Abteilung. Die Abweichung von der bibliothekarischen Systematik nach Disziplinen, für die Warburgs Bibliothek ebenso berühmt wie berüchtigt ist, führte da-

»III.11)c.« als Stichwort in der Rubrik 11) »Festwesen« der Unterabteilung III »Morphologie des sozialen Lebens, Werkformen des sozialen Lebens« im vierten Stockwerk *Handlung*; und schließlich – tatsächlich als Schlusslichter – »Melodrama und Oper« als »III.13)« und noch einmal »Musik« als »III.14)« in derselben Unterabteilung desselben Stockwerks.¹⁴ Und in den berühmten, erst partiell ausgewerteten Zettelkästen taucht das Stichwort »(ital.) Oper« nur im Zusammenhang des Festwesens, im Zettelkasten vier, auf.¹⁵

Die Spuren der musikalisch-akustischen Künste treten, zusammen mit dem Interesse am Festwesen, in den Arbeiten Warburgs immer mehr in den Hintergrund und verlieren sich in den Gesichtspunkten seiner kulturwissenschaftlichen Bild- und Textanalyse. Dennoch nimmt die »Entstehung der Oper« meines Erachtens keinen unwichtigen Ort ein in der langjährigen Genese des Begriffs der Pathosformel bei Warburg. In der langen Latenzzeit, die dieser für seine kulturwissenschaftliche Methode so zentrale Begriff offenbar benötigte, besetzt sie nämlich eine wichtige Übergangsszene für das Nachleben der Antike: die Wiederaneignung und Wiederbelebung der antiken Tragödie, die im Italien des ausgehenden *Cinquecento* – im Umfeld der *Camerata Fiorentina* – jene künstlerische Aufführungsform der Intermedien hervorbrachte, aus denen die Oper entstanden ist, hervorgegangen aus der Kombination einer allegorischen Bildersprache der höfischen Festinszenierungen und dem *Recitativo*, mit dem man glaubte, das chorische Moment der antiken Tragödie wieder zum Leben zu erwecken.

Diese Szene der Entstehung der Oper, so meine These, bezeichnet einen Schnittpunkt zwischen Pathosformel und Oper – sowohl in der Geschichte von Warburgs Schriften als auch in der Geschichte des Musiktheaters. Mit der Wiederaneignung der antiken Tragödie in Florenz wurden auch Aspekte des dramatischen Affektmodells aus antiker Poetologie und Rhetorik wiederbelebt, das der Tragödie zugrunde liegt. Durch das Missverständnis der Florentiner aber, die davon ausgingen, dass die Tragödientexte von den griechischen Schauspielern in einer Art Sprechgesang vorgetragen worden seien, wurde in der Renaissance jener *stile recitativo* entwickelt, der die ersten Opern in der europäischen Geschichte kennzeichnet: der *parlar cantando* und das *cantare con affetto*, womit die gestische Vergegenwärtigung der Affekte in die Stimme verlegt und den Gesangsstimmen überantwortet wurde. Diese einem Missverständnis geschuldete Verschiebung der antiken Ausdrucksgebärden von der Tragödiensprache in den Gesang fehlt in keiner Historiographie des Musiktheaters, hat sie doch die Gattung der Intermedien hervorgebracht.

Im Zusammenhang mit Warburgs Schriften stellen die Gemütsbewegungen, wie sie im *Recitativo* zum Ausdruck kommen, eine Art Pathosformel

¹⁴ Tilmann von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation*. Hamburg 1992, S. 192–201.

¹⁵ Nach Auskunft von Martin Treml, der im Kontext seiner Habilitation über die Bedeutung der Religionsgeschichte für Warburgs Kulturwissenschaft sein Interesse für heilige und profane Kulte im Kontext der Studien zum Festwesen untersucht.

avant la lettre dar. Gewonnen aus der kulturgeschichtlichen Szene einer Wiederbelebung antiker Poetologie, ist es der Blick auf die Ausdrucksgebärden der frühen Oper, der einen methodischen Schritt ergänzt, der im Zentrum von Warburgs zwei Jahre zuvor publizierter Botticelli-Dissertation (1893) steht. Dort hatte er die Frage nach dem Nachleben der Antike in seiner Betrachtung von Gemälden vom Sujet auf die Bildersprache von erregten Gebärden und bewegtem Beiwerk verschoben, indem er die Art und Weise beschrieb, in der Botticellis Gemälde *Geburt der Venus* und *Frühling* sich auf literarische Vorlagen beziehen, insbesondere auf Ovids *Metamorphosen*, Boccaccios *Ninfale Fiesolano* und Polizians *Giostra*. Dabei war ihm aufgefallen, dass Botticelli jene Detailschilderungen ausdehnt und stärker akzentuiert, die schon diese Autoren ihrer antiken Vorlage, dem Homerischen Hymnus auf Aphrodite, hinzugefügt hatten: so z. B. die flatternden Gewänder und Haare der fliehenden Aphrodite oder Daphne. In beiden Arbeiten, in der Botticelli-Dissertation von 1893 und im Aufsatz *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* von 1895, taucht die Pathosformel als Begriff noch nicht explizit auf, doch werden darin wichtige Momente für eine solche Figur des Nachlebens erregter Ausdrucksformen aus der Antike in der Renaissance ausgearbeitet. Insofern verdankt sich die Geburt der Pathosformel bei Warburg einer doppelten Übertragungsszene: der Übertragung epischer Ausdrucksformen in die Details einer Bildsprache der Renaissancemalerei und der Übertragung einer poetologischen Affekttheorie in den Gesang der Oper – anders formuliert: der Übertragung poetischer Bilder in Gemälde und des Tragischen in die Stimme.

3. Zur Genese des Begriffs Pathosformel

Als Begriff findet sich die Pathosformel bei Warburg erst über ein Jahrzehnt später. Er taucht erstmals auf in dem Aufsatz *Dürer und die italienische Antike*, der Publikation eines Vortrags im Rahmen der *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905* (Leipzig 1906).¹⁶ Darin bewertet Warburg Albrecht Dürers Handzeichnung *Tod des Orpheus* (Abb. 3) und einen anonymen italienischen Kupferstich zum selben Sujet aus dem Umkreis Mantegnas als »Aktstücke zur Geschichte des Wiedereintritts der Antike in die moderne Kultur«¹⁷ und stellt diese kunsthistorischen Zeugnisse in den Kontext einer auf die Antike zurückreichenden Überlieferung von Orpheus- und Pentheusdarstellungen. Gegen die Winkelmannsche Formel von der »stillen Größe« der Antike gerichtet, betont Warburg das Pathos der Darstellungen. Es belegt, »daß schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die italienischen

¹⁶ Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, wiederabgedruckt in: Ders., *Schriften* (Anm. 5), I.2, S. 443–449.

¹⁷ Ebd., S. 445.

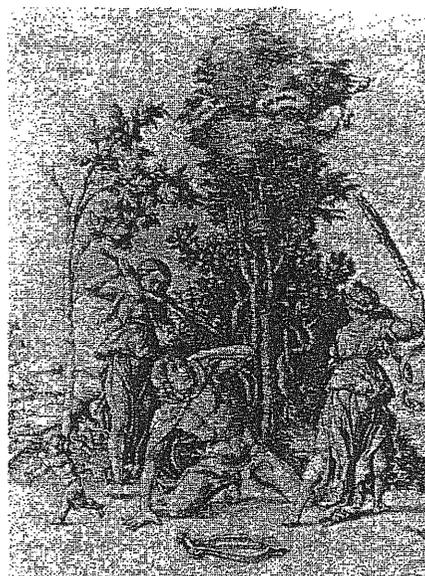


Abbildung 3: Albrecht Dürer, *Tod des Orpheus*, 1494, Hamburg, Kunsthalle.

Künstler in dem wiederentdeckten Formenschatz der Antike ebenso eifrig nach Vorbildern für pathetisch gesteigerte Mimik wie für klassisch idealisierende Ruhe suchten«.¹⁸ Der Vergleich des italienischen Kupferstichs mit griechischen Vasenbildern zeige, dass die »typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst, wie sie Griechenland für dieselbe tragische Szene ausgeprägt hatte, [...] mithin hier unmittelbar stilbildend«¹⁹ eingreift. Und mit einer Reihe weiterer Belege, insbesondere dem Holzschnitt aus einer Venezianischen Ovid-Ausgabe von 1497 (Abb. 4), stützt er seine These, dass »sich dieselbe archäologisch getreue Pathosformel«, die auf antike Orpheus- und Pen-

theusdarstellungen zurückgeht, in Künstlerkreisen »lebenskräftig« eingebürgert habe.²⁰

Zum Beweis, dass es sich bei der Nachbildung der Pathosformeln in den Bildern der Tötung des antiken Sängers durch die Mänaden um »ein wirklich im Geiste und nach den Worten der heidnischen Vorzeit leidenschaftlich und verständnisvoll nachgefühlt Erlebnis aus dem dunkeln Mysterienspiel der Dionysischen Sage«²¹ handelte, verlässt Warburg allerdings die bildende Kunst und stützt sich auf einen Beleg aus der zeitgenössischen dramatischen Kunst, und zwar auf Polizians Drama *Orfeo*, das 1471 in Mantua zuerst aufgeführt wurde.²² In diesem tragischen Tanzspiel sei »das Leiden des Orpheus unmittelbar dramatisch verkörpert und im Wohlklang der eigenen italienischen Sprache eindringlich redend vor die Sinne der Renaissancegesellschaft in Mantua« getreten – und damit vor jene Gesellschaft, »der eben jener anonyme Kupferstecher den »Tod des Orpheus« im Bilde vor Augen geführt hat-

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 446.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Nach heutigen Erkenntnissen war es 1480.



Abbildung 4: Tod des Orpheus, aus Ovid: *Metamorphosen*, Venedig 1497.

te.²³ Die Pathoswirkung, nämlich die durch Kunst hervorgerufenen, erlebten Leidenschaften, werden von Warburg damit durch das Zusammentreffen von Aufführung und Bild erklärt. Das bedeutet, dass der Begriff der Pathosformel sich bei Warburg erst vollständig ausbildet in der Beschreibung einer Konstellation, die sich als ein Zusammenspiel zwischen (1) der Wiederbelebung antiker Dramentradition im höfischen Festwesen Italiens und (2) der Übernahme antiker Bildsprache in der italienischen Kunst darstellt.

Dabei ist es nicht zufällig das Sujet vom »Tod des Orpheus«, an dem Warburg diese Konstellation erörtert: jene Szene, in der der antike Sänger durch die wilden Mänaden getötet wird. In dieser Szene wird der legendäre Sänger, dessen wunderbare Musik die Natur und sogar die Götter verückt hatte, nämlich von seiner eigenen dionysischen Vergangenheit eingeholt. Während er früher zusammen mit den Mänaden an den Dionysos-Orgien teilgenommen hatte, reißen die Mänaden ihn nun in Stücke, weil sie sich vom Sänger vernachlässigt fühlten, als dieser sich in seiner Trauer über den Verlust der Eurydike von der Welt und den Frauen zurückgezogen hat, wie die Überlieferung berichtet. Der Einbruch des »Wilden« in die Kunst, den diese Szene beschreibt, bildet gleichsam die mythologische Matrix für die Figur der Pathosformel, die Warburg an anderer Stelle, in dem Aufsatz über die Florentiner Grabkapelle des Sassetti, tatsächlich als eine Einbruchsstelle bezeichnet hat: als »Einbruchsstelle ungezügelter paganer Ausdrucksfreudigkeit« in »sei-

²³ Ebd., S. 446 f.

ne christliche Ruhestätte«.²⁴ Dort, im Sassetti-Aufsatz, die orgiastisch entfesselte Totenklage, und hier, im Dürer-Aufsatz, die dionysischen Mysterien: Beide bilden die Elemente einer wilden heidnischen Antike, die in die Bildsprache und in die theatrale Praxis des christlichen *Quattro-* und *Cinquecento* einbricht. Diese Elemente sind es, für die Warburg den Begriff der Pathosformel einführt. Insofern betrifft die Pathosformel Revenants aus jener »wilden« Antike, die die Ethnologie und Religionswissenschaft des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt hatte²⁵ und die Warburg nun in der Kunst der Renaissance entdeckt; die Pathosformeln sind also Zitat und Wiedergänger zugleich. Dabei ist es Warburg immer wieder wichtig zu betonen, dass die »antiken Formeln gesteigerten körperlichen oder seelischen Ausdrucks in den Renaissancestil bewegter Lebensschilderung«²⁶ eingegliedert wurden, also Bestandteile einer gelebten Wiederaneignung²⁷ antiker Formen darstellten. Erst durch diesen Aspekt der Wiederbelebung werden die Pathosformeln zu Formen des *Nachlebens*.

Darüber hinaus schreibt Warburg den Pathosformeln an verschiedenen Stellen eine ausgleichende Bedeutung zu, eine Art Mittelstellung; bei dem italienischen Kupferstich z. B. zwischen »überlebendiger Muskelrhetorik« und »zierlichen Beweglichkeiten«,²⁸ bei Dürer dagegen zwischen »paganer südlicher Lebhaftigkeit« und »bodenständiger Nürnberger Gelassenheit«. ²⁹ Sie erhalten damit die Bedeutung eines Verbindungsstücks zwischen unterschiedlichen Affektkulturen oder auch eines Mediums, mit dem verschiedene Epochen und Kulturen miteinander kommunizieren, im Medium einer künstlerischen Gebärdensprache. Mit der Pathosformel hat Warburg zugleich ein methodisches Instrumentarium gefunden für das »Problem vom Austausch künstlerischer Kultur zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert«. ³⁰ Er bezeichnet es auch als »Kreislaufvorgänge im Wechsel künstlerischer Ausdrucksformen«, ³¹ eine Figur, mit deren Hilfe er die europäische Kulturgeschichte klarer zu begreifen sucht. Wenn er die Pathosformeln in diesem Zusammenhang auch als »wandernde antike Superlative der Gebärdensprache« und als »eingewanderte antike Rhetoriker«³² bezeichnet, dann deutet er damit deren Herkunft aus dem Register der Rhetorik an. Ulrich Port hat gezeigt, dass es sich bei den

²⁴ Warburg, Verfügung (Anm. 13), S. 155.

²⁵ Walter Burkert, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*. Berlin 1990.

²⁶ Warburg, Dürer (Anm. 16), S. 447.

²⁷ Damit wird der von Jacob Burckhardt *Die Cultur der Renaissance in Italien* (Basel 1860) propagierte Übergang von Leben in Kunst hier noch stärker akzentuiert und als *Nachleben* reformuliert.

²⁸ Warburg, Dürer (Anm. 16), S. 447.

²⁹ Ebd., S. 448.

³⁰ Ebd., S. 449.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

Pathosformeln nicht um ein Konzept aus der ikonologischen Tradition handelt, sondern um eine der antiken Rhetorik nachgebildete Gebärdensprache gesteigerter Affekte. Warburg hat diese »rhetorische Fundierung der bildenden Kunst«³³ in der italienischen Renaissance sowohl in Bildern als auch in jenen Dramen entdeckt, die als Tanz- und Gesangsspiel aufgeführt wurden und als Vorformen der Oper betrachtet werden.

Die Pathosformel ist also aus dem Schnittpunkt zwischen den »Anfänge[n] selbständiger weltlicher Malerei im Quattrocento«,³⁴ wie eine Fußnote in Warburgs Dürer-Aufsatz formuliert, und den Anfängen des weltlichen Musiktheaters hervorgegangen. Die Rolle des Gesangs, die in den weiteren Arbeiten Warburgs allerdings weitgehend in Vergessenheit geraten wird, kommt in der Rhetorik des Dürer-Aufsatzes sehr sprechend zum Ausdruck – so beispielsweise, wenn es über den erwähnten Holzschnitt der Venezianischen Ovidausgabe heißt: »Hier ertönt zum Bild die echt antike, der Renaissance vertraute Stimme.«³⁵ Gemäß dieser Metapher wäre die Pathosformel also die *Stimme wieder auferstandener antiker Affektformen in der Kunst der Renaissance*. Vorausgegangen waren Arbeiten, in denen Warburg die beiden Felder, Bild und Musikdrama, aus deren Zusammentreffen im Dürer-Aufsatz der Begriff der Pathosformel entspringt, getrennt voneinander untersucht hatte: die bereits genannte Studie über die Gemälde Botticellis und der Aufsatz über die Intermedien. Aus den darin gewonnenen Überlegungen setzt sich die Figur der Pathosformel zusammen.

4. Bewegtes Beiwerk + Wiederbelebung = Pathosformel

Zunächst zur Bildersprache der erregten Gebärden: Die Studie *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«* (1893) ist Warburgs Dissertation und seine erste zusammenhängende Arbeit. Die Untersuchung von Botticellis Gemälden *Frühling* (1478) (Abb. 5) und *Geburt der Venus* (1486) geht von der Frage nach dem Einfluss der Antike in der Renaissance aus. Ihr entscheidender methodischer Schritt, der in die Entstehungsgeschichte der Pathosformel gehört, besteht darin, diese Fragestellung zu verschieben: vom Bildmotiv oder -gegenstand hin zu »bewegtem Beiwerk«³⁶ und erregten Gebärden. Diese wer-

³³ Ulrich Port, *Katharsis des Leidens*. Aby Warburgs »Pathosformeln« und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie. In: DVjs, Sonderheft 1999: Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert, 73 (1999), S. 5–42; hier S. 14. Vgl. auch seine umfangreiche Monographie zur Geschichte tragischer Rhetorik: Ulrich Port, *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte* (1755–1888). München 2005.

³⁴ Warburg, Dürer (Anm. 16), S. 445.

³⁵ Ebd., S. 446.

³⁶ Aby Warburg, *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«*. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, wiederabgedruckt in: Ders., *Schriften* (Anm. 5), I.1, S. 1–57, passim.



Abbildung 5: Sandro Botticelli, *Primavera* (Der Frühling), 1478, Florenz, Uffizien.

den zum Medium einer Bezugnahme auf die antike Bildsprache, die nicht mehr unter dem Regime des »Einflusses« steht. Anlass und Vorbild dieser Bildelemente entdeckt Warburg vielmehr in den literarischen Vorlagen von Botticellis Gemälden, z. B. in der Ekphrasis der erfundenen Reliefs in Polizians Gedicht *Giostra*: »Die eigenen Zutaten Polizians« gegenüber Homer beziehen sich, so Warburg, »fast nur auf die Ausmalung der Einzelheiten und des Beiwerks.«³⁷

Dabei geht es Warburg aber keineswegs darum, Original und Nachahmung zu bestimmen. Vielmehr beschreibt er einen wechselseitigen Austausch zwischen Bildern und Literatur, der sich vor allem über die Erregungs- und Bewegungsformeln ereignet:

Die auffallende, im Gedicht und im Gemälde gleichermaßen hervortretende Bestrebung, die transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand festzuhalten, entspricht einer seit dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts in Oberitalienischen Künstlerkreisen herrschenden Strömung, die in Albertis *liber de pictura* ihren prägnantesten Ausdruck findet.³⁸

Der Vergleich zwischen der Darstellung auf einem antiken Sarkophag und einer Skizze Botticellis dient Warburg hier als Nachweis, dass die Zitate der antiken Bildsprache sich auf »nichts weiter als« das Beiwerk, auf die gesteigerte Bewegtheit von Haar und Gewand beziehen. Die in der Renaissancemalerei begegnenden Zitate solcher Details aus dem Repertoire antiker Bildsprache

³⁷ Ebd., S. 9.

³⁸ Ebd., S. 10 f.

werden vom Autor dabei an der Schwelle von *mémoire volontaire* und *involuntaire* angesiedelt: einerseits ist von der Wahl der antiken Ausdrucksformen die Rede, andererseits von »gedankenloser Wiederholung äußerlich gesteigerter Bewegungsmotive«. ³⁹

Mit dem zwei Jahre darauf publizierten Aufsatz über die Theaterkostüme der Florentiner Intermedien verbleibt Warburgs Arbeit auf demselben kulturgeschichtlichen Schauplatz, betritt diesen aber nun um ein Jahrhundert später und wechselt die Gattung, indem er jene Feste untersucht, die anlässlich von Hochzeitsfeierlichkeiten am Hofe der Medici im Jahre 1589 stattgefunden haben. Als deren Glanzpunkte galten die Intermedien, die unter der Leitung von Giovanni de' Bardi standen, den Warburg als Pionier der *Riforma melodrammatica* würdigt. Damit widmet sich der Aufsatz einer der beliebtesten Szenen aus dem Umfeld der *Camerata Fiorentina*, jener Gemeinschaft von Künstlern und Gelehrten, die in der Entstehungsgeschichte der Oper eine wichtige Rolle spielen, weil sie die *Monodie*, den begleiteten Sologesang, entwickelt haben. Warburgs wichtigste Quelle ist die ausführliche und, wie er schreibt, sehr gelehrte Beschreibung der Intermedien durch Bastiano de' Rossi, den ersten Sekretär der *Accademia della Crusca*, die er durch zeitgenössische bildliche Darstellungen wie z. B. Stiche von Agostino Caracci ergänzen kann:

Alle diese Intermedien sind, wie man sieht, antikisierende Pantomimen (mit gelegentlichen Madrigalen) über die Bedeutung der Musik und zwar, wie aus de' Rossis Beschreibung unwiderleglich hervorgeht, bis auf die kleinsten Einzelheiten nach Angaben antiker Schriftsteller ausgestaltet. ⁴⁰ (Abb. 6)

Die Intermedien ⁴¹ zerfielen in zwei Gruppen, die platonisierenden Pantomimen über die »Musica mondana«, die kosmische Musik, und jene über die »Musica humana«, welche die psychische Wirkung der Musik im mythischen Zeitalter der Götter und Menschen betrifft. ⁴² Als besonders bemerkenswert hebt

³⁹ Ebd., S. 55. Ausführlicher dazu vgl. Sigrid Weigel, Die Entstehung der Kulturwissenschaft aus der Lektüre von Details. Übergänge von der Kunstgeschichte, Medizin und Philologie zur Kulturtheorie: Warburg, Freud, Benjamin. In: Dies. (Anm. 3), S. 15–38.

⁴⁰ Ich zitiere aus der ursprünglichen deutschen Fassung des in italienischer Sprache veröffentlichten Aufsatzes; vgl. Aby Warburg, Theaterkostüme zu den Intermedien von 1589. In: Ders., Schriften (Anm. 5), I.1, Anhang, S. 422–438; hier S. 425.

⁴¹ Vgl. Alois Maria Nagler, Theatre Festivals of the Medici 1539–1637. New York 1964; D. P. Walker, La Musique des Intermèdes Florentins de 1589 et l'Humanisme. In: Jean Jacquot (Hg.), Journées Internationales d'Études. Abbaye de Royaumont, 8–13 Juillet 1955. Paris 1956, S. 133–144; Wolfgang Osthoff, Theatergesang und Darstellende Musik in der Italienischen Renaissance. Tutzing 1969.

⁴² »Die Überzeugung, mit Hilfe der Musik die menschliche Psyche zu affizieren, führt schließlich im 15. und 16. Jahrhundert in vermehrtem Maße zu Versuchen, die Tonkunst therapeutisch einzusetzen, indem man die ihr innewohnende Ordnung auf Puls, Körpersäfte und Kreislauf einwirken läßt und damit die alte boethianische Kategorie der »musica humana« der medizinischen Praxis dienlich macht; Kortés (Anm. 4), S. 30. Vgl. Anicius Manlius Severinus Boetius, Fünf Bücher über die Musik. Hildesheim u. a. 1985 (2. Nach-



Abbildung 6: Agostino Caracci, Szenenbild zum 3. Intermezzo von 1589 (*Combattimento delfico*).

Warburg das Auftauchen barock geschmückter und unter den Klängen madrigalesker Musik auftretender allegorischer Gestalten in der ersten Gruppe der platonisierenden Ideen hervor, die insofern unpassend scheinen, als letztere doch gerade den theoretischen Rückhalt für die »klassifizierenden revolutionären Ideen« aus den Programmschriften der *Camerata* darstellten. Von diesem Widerspruch ausgehend, stellt Warburg nun auch hier die Frage nach einem »Wechsel im Einfluß der Antike«, ⁴³ um dann detailliert die einzelnen Bestandteile der Intermedien ⁴⁴ zu untersuchen: so etwa die »antiken Bilderrätsel« der Kleider, die er als unverständliche hieroglyphische Symbolik bewertet, ⁴⁵ die stummen Mascherata mit ihrem bewegten Beiwerk, und die Einführung dramatischer Elemente. »So entstand im dritten Intermedium« – der Darstellung

druck der von Oscar Paul übersetzten Ausgabe bei Leuckart, Leipzig 1872), S. 8: »Was ist es denn Anderes, was jene unkörperliche Lebhaftigkeit der Vernunft mit dem Körper vermischt, als eine gewisse Harmonie und Organisation, welche gleichsam eine einzige Consonanz von tiefen und hohen Stimmen bewirkt? Und was ist es denn Anderes, was die Theile der Seele unter einander verbindet, welche nach der Meinung des Aristoteles aus einer vernünftigen und unvernünftigen zusammengesetzt ist?«

⁴³ Warburg, Theaterkostüme (Anm. 40), S. 425.

⁴⁴ Zur musikalischen Rekonstruktion vgl. die Aufnahme von *Una »Stravaganza« dei Medici. Intermedi (1589) per »La pellegrina«* unter Leitung von Andrew Parrott, EMI 1988.

⁴⁵ Warburg, Theaterkostüme (Anm. 40), S. 432.

eines musikalischen Fests» in der Art der alten Griechen« – »ein eigentümliches Mischprodukt zwischen gelehrtem mythologischen Festzug und sentimentalem Pastoral drama, das wir uns im folgenden näher ansehen wollen.«⁴⁶ In dieser näheren Betrachtung geht es vor allem um die Art und Weise, in der musikalische Elemente aus antiken Überlieferungen in die Intermedien eingingen: als Sologesang und als »eine Art Tonmalerei oder Programmusik, die verschiedenen Momente im Kampfe Apollos mit dem Drachen darzustellen, als Angaben für die Tanzbewegungen«,⁴⁷ die jener zu machen habe. Das Resümee seiner »flüchtigen kunsthistorischen Interpretation des ersten und dritten Intermezzo« beschreibt eine Figur der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen, wenn Warburg beide Intermedien als ein Nebeneinander sich ablösender Entwicklungsstufen bewertet, »die das Intermezzo auf dem Wege zum Melodrama durchmacht.«⁴⁸ Warburg zeigt also, dass die Aufführung antiker Mythen zum Thema der Musik Ende des 16. Jahrhunderts dazu führte, die Bedeutung der Musik in der Festkultur zu etablieren.

Warburg nennt als »eine der Hauptaufgaben der bewußt klassifizierenden *Riforma melodrammatica*, den barocken Schwulst der Intermezzi« zu beseitigen. »Das führte nun nicht zur Abkehr von den antiken Schriftstellern; sondern [...] man suchte in ihnen treulich weiter, bis man zu finden glaubte, was man doch nur dem eigenen Genie zu danken hatte: die tragedia in musica und den stile recitativo.«⁴⁹ Damit war es die spezifische Art der Auffassung der antiken Autoritäten, die jenen Umschwung herbeigeführt hat, durch den die Kultur des *Seicento* von der des *Quattrocento* geschieden ist. Entstanden aus der Idee, die griechische Tragödie wieder zu beleben, die man sich ganz »in musica« dachte, sei so die neue Oper geboren. Ihr schreibt Warburg eine starke psychische Wirkung zu, weil im Rezitativ das gesprochene Wort und der musikalische Ton sich zu einer gegenseitig verstärkenden Wirkung verbinden.

Auch in dieser Untersuchung zur Florentiner *Riforma melodrammatica* ist der Begriff der Pathosformel noch nicht ausgearbeitet. Im Unterschied zum Botticelli-Buch erhält das bewegte Beiwerk hier aber eher eine negative Konnotation – als Bestandteil einer erstarrten Formensprache der Attribute und der Kleidersymbolik, ähnlich wie die als Schwulst bewertete aufwendige Ausstattung. Einer abgeschwächten Bewertung so genannter äußerer Elemente steht eine Verstärkung der Affektwirkung durch Musik und Wort entgegen. Anstelle der Nachahmung antiker Ideen geht es Warburg also schon hier sehr deutlich um deren Wiederbelebung. Und damit hat er für sich das zweite Moment entdeckt, das zu den erregten Gebärden hinzukommen musste, um das Konzept der Pathosformel zu entwickeln. Während also die Übertragung aus der poetischen Ekphrasen in die Bildsprache der Gemälde die Figur der erregten Gebärden hervorbringt, ist es die Übertragung der dramatischen Af-

fekte auf das Zusammenspiel von Musik und Wort, die das Moment der *Wiederbelebung* hervorbringt. Der Dürer-Aufsatz stellt den Fluchtpunkt beider Linien dar: sowohl methodisch als auch hinsichtlich des Gegenstands, der Bilder vom *Tod des Orpheus* und dem Drama Polizians, das ein Jahrhundert nach der ersten Aufführung in Mantua, die Warburgs Aufsatz ins Blickfeld rückt, von Monteverdi als Vorlage für die Komposition von *Orfeo* (1607) genutzt wurde, die gern als erste »richtige« Oper bewertet wird, entstanden zwei Jahrzehnte nach den Florentiner Intermedien.

Als er dann 1905 am Dürer-Aufsatz saß, ist Warburg offenbar noch einmal auf seine Arbeit zur Entstehung der Oper, die er vor einem Jahrzehnt geschrieben hatte, zurückgekommen. Denn aus dem Jahr, in dem er den Aufsatz zum *Tod des Orpheus* publiziert hat, datiert eine Notiz, mit der er seine eigene Auffassung in eine direkte Gegenstellung zu Nietzsche bringt:

Ich sehe erst heute (8. September 1905), daß Nietzsche in seiner Geburt der Tragödie das Thema Entstehung der Oper ausführlich behandelt. Aber wie grundverkehrt in Bezug auf den historischen Vorgang!! (Kap. 19:) »der kunststöhnmächtige Mensch erzeugt sich eine Art von Kunst gerade dadurch, daß er der unkünstlerische Mensch an sich ist. Weil er die dionysische Tiefe der Musik nicht ahnt, verwandelt er sich den Musikgenuß zur verstandesmäßigen Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft im *stilo rappresentativo* und zur Wohlhust der Gesangeskünste; weil er keine Vision zu schauen vermag, zwingt er den Maschinisten und Dekorationskünstler in seinen Dienst;« (also gerade umgekehrt!).⁵⁰

»Also gerade umgekehrt!«: d. h. für Warburg sind es gerade Gesang und Musik, durch die sich eine Wiederbelebung tragischer und dionysischer Momente der Antike in der Geburtsstunde der Oper ereignet.

Nachdem die Stimme bei der expliziten Einführung der Pathosformel als Instrumentarium von Warburgs kulturwissenschaftlicher Methode noch einmal – als Metapher des Nachlebens – auftreten durfte, verschwindet sie in den folgenden Arbeiten. Das lässt sich vielleicht am ehesten dadurch erklären, dass die Pathosformel nun zum Bestandteil einer universalen Kulturgeschichte wird, die Warburg in ihrer Bedeutung als Zivilisationsgeschichte interessiert. In ihr erhalten die Pathosformeln vor allem eine kathartische Funktion, als ausgleichende Medien einer affekttheoretisch grundierten Geschichte – bis hin zu jener evolutionstheoretischen Reformulierung, die Warburg im Kontext seiner theoretischen Überlegungen zum Mnemosyne-Atlas entwickelt hat. Dort sind die Pathosformeln gleichsam physiologisch in die Evolution der Gattung eingeschrieben: »Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut«,⁵¹ naturgeschichtlich gedeutet als »Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch erschütterten Menschentums von hilfloser

⁴⁶ Ebd., S. 434.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 436.

⁴⁹ Ebd., S. 437.

⁵⁰ Ebd., S. 421 f. – Zu Warburgs Nietzsche-Notizen vgl. Helmut Pfotenhauer, *Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche*. In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 14 (1985), S. 298–313.

⁵¹ Warburg, *Mnemosyne* (Anm. 6), S. 3.

Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel.«⁵² Die *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, der diese Formulierungen entstammen, macht deutlich, dass es hier eher um eine evolutionstheoretische Rolle der Ausdrucksgestalten geht – übrigens ähnlich wie in Charles Darwins *The expression of emotions in man and animals* (1872). Dabei geraten die »Kreislaufvorgänge im Wechsel künstlerischer Ausdrucksformen« eher in den Hintergrund – anders als auf den einzelnen Bildtafeln des Mnemosyne-Atlas selbst, auf denen genau diese Kreislaufvorgänge, in Form einer Gedächtnisspur von Pathosformeln auf den versammelten Bildern, zur Darstellung kommen.⁵³

Das Verschwinden der Stimme und der Oper aus Warburgs Schriften bedeutet, dass beide zum Uneingelösten seiner Methode gehören, dass es also an der Zeit ist, sein Konzept der Pathosformel für die Operngeschichte und -theorie zu nutzen. Dabei ist allerdings zu betonen, dass die Pathosformel bei Warburg nicht nur eine Ausdrucksgebärde ist, sondern immer auch ein Symptom des Nachlebens vergangener kultischer und ritueller, magischer und mythischer, »wilder« und »paganer« Momente in der Kulturgeschichte.

5. Die Opernstimme als Figur des Nachlebens

In diesem Sinne hat Ingeborg Bachmann in einer »Hommage à Maria Callas« deren Stimme das Vermögen zugeschrieben, die herrschende Ordnung der vier Dimensionen umzukehren: »Sie war der Hebel, der eine Welt umgedreht hat, zu dem Hörenden, man konnte plötzlich durchhören, durch Jahrhunderte«. Die Stimme der Callas ist für Bachmann mehr als Stimme, vielmehr das »Geschöpf« namens Maria Callas, »die einzige Kreatur, die je eine Opernbühne betreten hat«, die »zehn oder mehr Male groß« war, »in jeder Geste, in jedem Schrei, in jeder Bewegung«, und »so gegenwärtig«.⁵⁴

In der Vorstellung, dass die Opernstimme einen Zeitraum von Jahrhunderten durchschlägt, dass im Gesang Momente einer vergangenen Affektkultur im Augenblick der Aufführung – »plötzlich« – hörbar werden, verbindet sich die Stimme der Oper mit der Stimme des Vergangenen und vermittelt zwischen Lebenden und Toten, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Was Callas' Opernstimme bei Bachmann, eine hörbare, leibhaftige Stimme, die die

⁵² Ebd., S. 4.

⁵³ Zur Heterogenität des Bilderatlas vgl. Sigrid Weigel, Zur Archäologie von Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*. In: Knut Ebeling/Stefan Altekamp (Hg.), Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten. Frankfurt/M. 2004, S. 185–208.

⁵⁴ Ingeborg Bachmann, *Hommage à Maria Callas*. In: Dies.: Werke, Bd. 4. Hg. v. Christine Koschel, Clemens Münster und Inge von Weidenbaum. München 1978, S. 342 f. – Bachmann hatte Maria Callas 1956 bei einer Generalprobe in der Mailänder Scala gehört; zur Bedeutung von Maria Callas für Bachmanns »Entdeckung« der Oper und ihre Auseinandersetzung mit der Musik als Affektkultur, vgl. Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999, S. 167.

Welt in Richtung Vergangenheit umkehrt, mit Warburgs Rede von der Stimme der Antike, die aus den Bildern hörbar wird, verbindet, ist, dass beide Szenen die Stimme als Medium des *Nachlebens* begreifen. Wenn Bachmann von der Plötzlichkeit spricht, mit der die vergangenen Jahrhunderte »in jeder Geste, in jedem Schrei« hörbar werden, dann beschreibt sie die Opernstimme als eine Pathosformel: Wiederbelebung und Erinnerungsspur vergangener Affekte in der Gegenwart.

Es geht dabei nicht allein um das Pathos der Opernstimme im Sinne einer Skala der Gefühle oder Leidenschaften, wie in den musikalischen Vortragsbezeichnungen (*vivace, furioso, impetuoso* etc.), die Tempus, Grad und Modus des Vortrags vorgeben und die, zumindest seit Monteverdi, als Ausdruck der Leidenschaften, als *tempo del' affetto del animo*, verstanden werden, als stimmlicher Ausdruck, in dem Klang- und Gemütsbewegung »unmittelbar eins« werden. Die ältere deutsche Bezeichnung »Gemütsbewegung« für gr. *kinesis tês psychês*, lat. *motus animi*, erinnert noch an die Vorstellung einer Seele, die selbst gleichsam leiblich in Bewegung gerät. Aber nicht nur das Register künstlerischer Ausdrucksgebärden, die Stimme als akustische Geste der Klage, der Passion oder Erregungen, steht mit dem Bachmann-Zitat zur Debatte. Über diese Dimension der Stimme als Sprache der Leidenschaften hinaus geht es um den Nachhall von Affekten einer vergangenen Kultur auf der heutigen Bühne, d. h. um die Stimme als kulturgeschichtliche Erinnerungsspur, die im Moment der Aufführung hörbar wird und ganz gegenwärtig ist.

Denn in den Pathosformeln der Oper werden nicht nur Töne vergangener Affektkulturen hörbar, sondern die Opernstimme erinnert auch an die Verbindung von Ekstase und Stimme in der antiken Mythologie und in heidnischen Kulturen, die mit akustischen Ausdrucksgebärden verbunden waren, insbesondere der Dionysoskult der Bacchantinnen. Analog zum Bildgedächtnis und zu Warburgs Devisen, dass »sich bei einer Verknüpfung von Kunstgeschichte und Religionswissenschaft die kulturwissenschaftliche Methode verbessern« und in ein »Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte« verwandeln lässt,⁵⁵ sind auch die stimmlichen Pathosformeln als Symptome religionshistorischer Spuren in der Kulturgeschichte lesbar. Auf diese Weise ließe sich auch die musikwissenschaftliche Methode in ein Laboratorium kulturwissenschaftlicher Operngeschichte überführen.

Einer solchen Forschungsperspektive folgt beispielsweise die Operngeschichte *L'Opéra ou le cri de l'ange* (1986) von Michel Poizat.⁵⁶ Bei ihm geht

⁵⁵ Aby Warburg, Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Ders. (Anm. 5), Bd. I.2., S. 487–558; hier S. 535.

⁵⁶ Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange*. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra. Paris 1986 (engl. Übers. 1992); vgl. auch *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris 1991; *Variations sur la voix*. Paris 1998; *Vox populi, vox Dei: voix et pouvoir*. Paris 2001. – Zu Poizats Arbeiten vgl. Sigrid Weigel, Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Do-

es, analog zu Warburgs Frage nach dem Nachleben der Antike in der Renaissance, um das Nachleben der christlichen Kultur in der Opernstimme. Denn die Stimme der Oper wird ja nicht selten mit sakralen Attributen belegt, ob die Stimme der Diva als *vox divina* beschrieben wird oder die Kastratenstimme als ›Schrei des Engels‹. In einer Studie zum Motiv der göttlichen und teuflischen Stimme hat Poizat die Spur dessen untersucht, was in der menschlichen Rede »mit der Sphäre des Göttlichen oder des Engelhaften in Verbindung gebracht« wird.⁵⁷ Darin betrachtet er Gesang und Vokalität der Stimme jenseits der Rede als Streben der menschlichen Stimme, über sich selbst hinaus ins Transzendente zu gelangen, zugleich aber auch als Medium, in dem der *diabolus in musica* buchstäblich in Erscheinung treten kann, z. B. in Form des Schreis oder in »teuflisch schrille[r] Tonlage«.⁵⁸ Der privilegierte Schauplatz dieser zweiwertigen Stimme ist für ihn die Oper. In einem Kommentar zu Arrigo Boitos Oper *Mefistofele* (1868) schreibt Poizat:

Weniger bekannt ist die Verteufelung des Pfeifens und Zischens, die sich einzig Arrigo Boito in der Charakterisierung seines *Mefistofele* zunutze macht. Im großen einleitenden Air des ersten Aktes erscheint dieser nicht nur als ›derjenige, der nein sagt‹, was ganz dem goetheschen Bezug entspricht, sondern auch als ›derjenige, der pfeift‹, und er läßt durch die Finger drei Pfeiffe mit äußerst überraschender Wirkung erschallen, überraschend jedenfalls auf einer Opernbühne. Dieses Pfeifen bleibt den Kommentatoren völlig unverständlich, die darin überwiegend nichts anderes als eine derbe Geste des Teufels (seine ›Rowdy‹-Seite) sehen wollen, wenn nicht gar den pittoresken Einfall eines etwas zweifelhaften Geschmacks. In Wirklichkeit geißelt Mohammed schon im 7. Jahrhundert in der achten Sure das Pfeifen durch die Finger und das Händeklatschen als hörbaren Niederschlag heidnischer Kulte.⁵⁹

Diese Deutung verschiedener Modi stimmlicher Artikulationen – zwischen Schrei, Zischen, Klage und Chorgesang – als akustische Erregungs- und Erinnerungsspur vergangener Kulte und Riten entspricht genau der Art und Weise, wie Aby Warburg die Pathosformel beschrieben hat: als Wiederbelebung erregter Gebärden. Die Stimme der Oper ist hier in eine Konstellation gerückt, in der sie als eine Figur des Nachhalls im doppelten Sinne erscheint: als vokalische Spur des Göttlichen und Teuflischen im Gesang und als Nachhall kultischer und religiöser Momente in der Kunst.

Die Musik ist eine ephemere Kunst, weil jede Aufführung eine neue, differente Realisierung zu Gehör bringt, während die Vorlage in einem anderen Medium, dem der Notenschrift, aufgezeichnet ist. Das bedeutet, dass sich mit

ris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt/M. 2006, S. 16–39.

⁵⁷ Michel Poizat: Teuflisch oder göttlich? Der lyrische Genuß. In: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin 2002, S. 215–232; hier S. 222.

⁵⁸ Ebd., S. 230.

⁵⁹ Ebd., S. 229.

jeder Aufführung – diesseits von reproduzierbaren Aufzeichnungen – immer schon ein Moment der Wiederbelebung verbindet. Insofern kommt in der Opernstimme die Bedeutung der Stimme als Medium des Nachlebens und Wiedergängertums in besonderer Weise zum Tragen. Die Stimme von Clorinda aus Monteverdis *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* kann als eine Personifikation dieser Stimme betrachtet werden: zum einen weil sich mit Monteverdis musikalischer Affektenlehre extreme Tonlagen und dissonanzreiche Stimmen in der Musikgeschichte durchgesetzt haben, zum anderen weil in der Klage der erschlagenen Clorinda, die bereits in Tassos Epos *Gerusalemme liberata*, der literarischen Vorlage der Oper, aus dem Baum im Totenwald ertönt, Gesangs-Stimme und Wiedergänger-Stimme zusammenfallen.⁶⁰

Prof. Dr. Sigrid Weigel, Zentrum für Literaturforschung, Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin, Jägerstr. 10–11, D-10117 Berlin; E-Mail: litera@zfl.gwz-berlin.de

⁶⁰ Vgl. Sigrid Weigel, *Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft*. In: Kittler/Macho/Weigel (Anm. 57), S. 73–92.

Sonderdruck

KulturPoetik

Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft /
Journal for Cultural Poetics

Herausgeber / Editors

MANFRED ENGEL (verantw. i. S. des niedersächs. Pressegesetzes) (Taylor Chair,
Oxford)

BERNARD DIETERLE (Département des Lettres Modernes, Saint-Etienne)

DIETER LAMPING (Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Mainz)

MONIKA RITZER (Institut für Germanistik, Leipzig)

Redaktion / Editorial Office

JOHANNES BIRGFELD (University of Oxford)

Wissenschaftlicher Beirat / Advisory Board

OLAF BREIDBACH (Institut für Geschichte der Medizin, Naturwissenschaft
und Technik, Jena); GERALD GILLESPIE (German and Comparative Literature,
Stanford); ROBERT M. GILLET (German Literature and Comparative Cultural
Studies, London); RÜDIGER GÖRNER (Neuere deutsche Literatur und Poeto-
logie, London); VIVIAN LISKA (Germaanse Taal- en Letterkunde, Antwerpen);
BERNHARD SCHOLZ (Comparative Literature, Groningen); HANS THEO SIEPE
(Romanisches Seminar, Düsseldorf); ANTHONY STEPHENS (German Litera-
ture, Sydney); HANS-JÜRGEN WULFF (Neuere deutsche Literatur und Medien,
Kiel)

Vandenhoeck & Ruprecht