

**„ein Musickus muß sich selbst in alle Affeckten setzen können [...] man sieht und hört es ihm an.“<sup>1</sup>**

Affekt und Gefühl, Empfindung und Leidenschaft in der Musik und Musikanschauung des 17. und 18. Jahrhunderts

*Martin Krumbiegel*

Es war ein Herbstabend im Jahr 1987, als ich in Nachbereitung eines eigentlich wunderbar gelungenen Konzertes einige junge Frauen bitterlich, ja hemmungslos weinen sah. Die Damen waren – wie ich – Mitglieder des Kammerchores *Hallenser Madrigalisten*; ein etwa 20köpfiges Ensemble, das gerade im Großen Saal des Gewandhauses ein A-cappella-Konzert gegeben hatte. Im Anschluss hatte der Chorleiter zu sich nach Hause eingeladen. Es sollte ein geselliger Abend werden, der für einige im schier untröstlichen Tränenmeer endete. Was war passiert?

Wir redeten über unsere jeweiligen ‚Lieblingsmusiken‘, und neben Bach, Queen, Grönemeyer, Monteverdi, Deep Purple und anderem wurde von einem der Anwesenden das „Adagietto“ aus Gustav Mahlers 5. Sinfonie ins Spiel gebracht. Nicht alle kannten das Stück und der „Mahler-Fan“ erreichte, dass die Musik aufgelegt wurde. Vielleicht spielten ein anstrengender Proben- und Konzerttag sowie der eine oder andere Tropfen Alkohol auch eine Rolle – wie dem auch sei: Nach dem Verklingen von Mahlers *Adagietto* waren die meisten ruhig; einige konnten ihre Tränen nicht mehr zurückhalten. Einige Momente zuvor noch lustige Tenorliedsätze, Motetten und Madrigale gesungen, gelacht, gescherzt, getrunken – und dann das!

Dass Musik Gefühle auslösen kann, ist wohl unbestritten. Das betrifft die unterschiedlichsten Formen der Rock- und Pop-Musik (Woodstock-Festival im Sommer 1969) genauso wie verschiedene Spielarten von Minimal-Music, die bei Zuhörern das Gefühl eines Trance-Zustandes auslösen kann. Viele Rezipienten denken dabei jedoch in erster Linie an die sogenannte „romantische“ Musik (auf den Versuch einer Klärung dieses fragwürdigen Begriffes möchte ich hier verzichten). Was aber Mahlers *Adagietto* an jenem von mir geschilderten Abend auslöste, haben andere unter uns vielleicht auch schon bei Schuberts *Unvollendeter* oder dem *Finale* von Tschaikowskys *6. Sinfonie* erlebt. Dabei handelt es sich bei diesen Beispielen um reine Instrumentalmusik; auf der anderen Seite haben bestimmte

---

<sup>1</sup> Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, S. 122.

Opernszenen (z.B. bei Verdi oder Bellinis *Norma*), Lieder/Liedzyklen (Schuberts *Winterreise*) und chorsinfonische Werke (das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms) bei gelungenen Interpretationen ihre gefühlsmäßigen Wirkungen auf die Zuhörer selten verfehlt.

Auch aus früheren Epochen kennen wir etliche Berichte, die über entsprechende Wirkungen von Musik Auskunft geben. So gelang es Guillaume Dufay mit seiner 1436 zur Einweihung des Florentiner Domes komponierten Motette *Nuper rosarum flores* den Anwesenden durch diese „musica coelestis“ den Himmel zu öffnen. Die kühnen, jegliche damals als unumstößlich gültig geltenden Kompositionsregeln ignorierenden Madrigale des Fürsten von Venosa Don Carlo Gesualdo müssen ähnliche Reaktionen ausgelöst haben wie der Lamento-Gesang der von Theseus verlassenen Arianna in der Vertonung Claudio Monteverdis: Über die Uraufführung im Palazzo Ducale von Mantua am 28.Mai 1608 berichtete ein Gesandter des Hofes von Modena seinem Herrn: „[...] alle schön gekleideten Sänger machten ihre Sache sehr gut, am besten von allen aber die Arianna [...] sie brachte in ihrem Lamento in musica, das von Violen und Violinen begleitet wurde, mit ihrem Unglück viele zum Weinen.“<sup>2</sup> Und noch in den 1644 gedruckten „Fiori poetici“ (einer Sammlung von Begräbnisschriften, die dem ein Jahr zuvor verstorbenen Monteverdi gewidmet war) ist das „Lamento d'Arianna“ die einzig erwähnte Komposition des Geehrten. Über sie heißt es: „Wer hat die Kraft, die Tränen zurückzuhalten, wenn er die gerechte Klage der unglücklichen Arianna hört?“<sup>3</sup>

Dass die Musik des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – also jener Zeit, die in der Kunstgeschichte den problematischen, weil so vieldeutigen Terminus Barock als Epochenbegriff übergestülpt bekam – mit Schlagwörtern wie „Einheitsaffekt“, „Terassendynamik“ oder „Akzentstufentakt“ eben nicht ausreichend umschrieben werden können, gilt allgemein als bekannt. Und doch erscheint das Ausloten von interpretatorischen Kontrasten bei etlichen Darbietungen dieser Musik – ob nun in Aufführungen oder auf Tonkonserven – oft merkwürdig gebremst. Dabei ist es geradezu frappierend, wie oft und wie deutlich, ja geradezu hartnäckig auffordernd sich alleine die Verfasser von deutschsprachigen Tractaten bzw. Instrumental- und Gesangsschulen diesem Themenkreis widmen. Gefühl, Affekt, Leidenschaft und Empfindung werden immer wieder eingefordert – nicht zuletzt vom Ausführenden der Musik selbst. Ebenso wird betont, dass bereits bei der Anfertigung der Werke die Komponisten Gewicht auf die zu vermittelnden Affekte und Mit-Empfindungen legen sollen.

Im dritten Band seines Lehrwerkes *Syntagma musicum* überschreibt der Verfasser Michael Praetorius einen Abschnitt folgendermaßen: „Wegen der jetzigen gewohnheit und styli im Singen / do man componiret und singet / gleichsam / als wenn einer eine Oration daher recitire.“<sup>4</sup> Praetorius berichtet von der „itzt newlich [...] rechte(n)

<sup>2</sup> zitiert nach: Leopold: Claudio Monteverdi und seine Zeit, S. 21.

<sup>3</sup> Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo signor Claudio Monteverdi [...] consecrati da D. Gio. Battista Marinoni[...], Venezia 1644, S.7; zitiert nach Leopold: Claudio Monteverdi und seine Zeit.

<sup>4</sup> Praetorius: Syntagma musicum, S. 149.

Art“, in der man „die Wörter zu exprimiren erfunden hat / in dem man fast und so viel als möglich / eben so singet / als wenn man sonsten mit einem redete, welches dann am besten mit einer einzigen / oder Ja mit wenig Stimmen angehet / wie die heutigen Melodien etlicher vortrefflicher Leute vorhanden / und mans itziger zeit zu Rom sehr viel im gebrauch hat.“<sup>5</sup> Über die „alten Moteten und Stücken / welche voller Fugen und Contrapuncken seyn“ schreibt der Wolfenbütteler Kapellmeister, „das solche und der gleichen Gesänge / bey uns nicht mehr im gebrauch wegen der Confusion und verstümmung des textes und der Wörter ([...]) weil sie keine rechte art Lust- und annehmlichkeit haben. Denn wenn alle Stimmen gesungen werden / so höret man weder Periodum noch sensum, weil alles von den Fugen, welche sich so offft repetiren, interrumpiret (gestört/zerbrochen) wird / und eine jede Stimme besondere und unterschiedliche Wort(e) / zu einer zeit singet und ausspricht / welches verstendigen Leuten / die darauff mercken / mißfelt.“<sup>6</sup>

Obwohl jene neue, damals allerdings auch schon wieder reichlich 20 Jahre alte Kompositionsart („Monodie“) ihren Geburts- und primären Pflegeort eher in Florenz als in dem von Praetorius genannten Rom hatte, treffen seine Beobachtungen den Kern der Sache, auch wenn der nie in Italien gewesene Komponist im folgenden einer – teilweise bis heute verbreiteten – Legende aufsitzt: „Unnd hat nicht viel gefehlet / das die Music dieser ursachen halben von einem Babst gantz unnd gar aus der Kirchen were Partiret worden / Wo nicht lohan Palestrino sich der sachen angenommen / und bewiesen hette / das mangel bey den Componisten / und nicht in der Kunst Music steckete. Wie er dann zu bekräftigung dessen / eine Missam, Missa Papae Marcelli genand / Componiret hat.“<sup>7</sup> Zusammenfassend geht Praetorius mit den „Alten“ und ihrer Musik hart ins Gericht: Sie hätten „allein uff die Fugen und Noten gesehen / und nicht auff die affectus und gleichförmigkeit der Wörter: Wie dann auch ihrer viel erstlich die Composition der Noten gemacht / und darnach [...] erst die Wort und den text darunter mit grosser mühe und Schwehrheit geflickt und gestückt haben.“<sup>8</sup>

Dem letzten (neunten) Kapitel des dritten Teiles aus Band III („Termini musici“) gibt Praetorius die Überschrift „Wie die Knaben / so vor andern sonderbare Lust und Liebe zum singen tragen / uff jetzige Italianische Manier zu informiren / und zu unterrichten seyn“<sup>9</sup>. Dabei geht es dem Verfasser wirklich vorrangig um das Singen; und Praetorius geht pädagogisch behutsam, aber gezielt vor, wenn er den Zusammenhang zwischen Rhetorik und (Vokal-)Musik an den Beginn seiner Ausführungen stellt, dann aber schnell zu speziellen Aspekten der Affektenlehre kommt und schließlich als einer der ersten Deutschen konkrete Hinweise gibt, durch welche musikalischen Mittel der Affekt, der Ausdruck, das durch den Text zu vermittelnde Gefühl noch mehr verdeutlicht werden kann.

Ebenso wie ein guter Redner die „affectus zu moviren“ hat, soll ein „Musicant nicht allein singen / sondern Künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret / und die affectus bewegt werden.“ Deshalb – so fährt Praetorius fort – soll ein Sänger nicht nur „mit einer herrlichen Stimme von Natur / sondern auch mit gutem Verstande / und vollkommener Wissenschaft der Music begabet und erfahren seyn: Daß er wisse die Accentus oder Coloraturen (so von den Italis Passaggi genennet werden) nicht an einem jeden Ort des Gesanges, sondern apposite, zu rechter zeit und gewisser maß anzubringen

<sup>5</sup> Ebd., S.150.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 229.

und zu appliciren, damit neben der Lieblingkeit der Stimmen / auch die Kunst wol eingenommen und gehöret werde.“ Die Praxis zeige allerdings, dass viele Sänger gerade dies nicht beachten würden. Sie hätten zwar eine schöne, „sonderbahr liebliche zitternde und schwebende oder bebende Stimm / auch einen runden Haß und Gurgel zum diminuiren“, würden sich aber „an der Musicorum leges nicht binden lassen / sondern nur fort und fort / mit ihrem allzuviel colorirn, die im Gesang vorgeschriebene limites überschreiten / und denselben dermassen verderben und verdunckeln / daß man nicht weiß was sie singen / Auch weder den Text noch die Noten (so der Componist gesetzt / und dem Gesang die beste Zier und gratiam giebt) vernehmen / viel weniger verstehen kann.“<sup>10</sup>

Praetorius gibt im Folgenden Hinweise, wie der Zuhörer gefühlsmäßig besser erreicht werden kann durch stilvoll und begründet eingesetzte Zutaten des/der Ausführenden. Ein „Zuviel“ ist dabei jedoch der falsche Weg, weil gerade in der Vokalmusik - ähnlich wie beim gesprochenen Wort – seltenere, aber überlegt angebrachte Höhepunkte viel eher Affekte auslösen und bewegen können. Die von Praetorius aufgezählten und mit Notenbeispielen erklärten Verzierungs-Hilfsmittel, die er unter dem Begriff „Diminutiones“ zusammenfasst, sollen sich die Sänger als „rechte Wissenschaft“<sup>11</sup> zu eigen machen. Konkret nennt er: Accentus, Tremulo, Gruppo und Tirata (als „gradatim fortgehende“ Diminutionen) sowie „Trillo“ und „Passaggi“. Unter „Trillo“ versteht er in erster Linie nicht den späteren Triller (also das schnelle Abwechseln von zwei nebeneinanderliegenden Tönen), sondern das nach und nach beschleunigte Repetieren eines Tones.

**Trillo:**

**Ist zweyerley: Der eine geschieht in Vnifono, entweder auff einer Linien oder im Spatio; Wann viel geschwinde Noten nacheinander repetiret werden.**

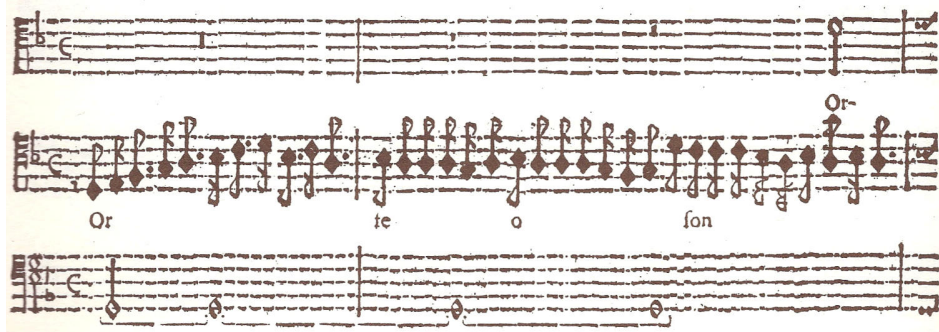
Und dieser Art sind im Claudio de Monte verde zu finde.

Notenbeispiel 1: Praetorius „Trillo“

<sup>10</sup> Ebd., S. 229f.

<sup>11</sup> Ebd., S. 232.

Diese Verzierungen, die Komponisten kurz nach 1600 auch oft in ausnotierter Form anbrachten, sind ganz wesentlich, um Affekte musikalisch zu verdeutlichen – seien sie nun bei Vokalmusik vor allem textbezogen oder bei aller Art von Musik im Grundaffekt des Stückes enthalten.



Notenbeispiel 2: Monteverdi „L'Orfeo“ (oder „Marienvesper“?)

Auch in späteren, als primär musikpraktisch und -pädagogisch konzipierten Traktaten finden sich immer wieder konkrete Hinweise auf Vortragsweisen, die die Gefühle und Leidenschaften sowohl des Ausführenden wie auch der Zuhörer betreffen. Dabei warnen etliche Autoren die Ausführenden davor, zu verschwenderisch mit zusätzlichen, im Notentext nicht fixierten Manieren umzugehen. So betont der Rostocker Marienkirchen-Kantor Daniel Friderici am Ende seiner 1638 erschienenen „Musica figuralis oder Neue Unterweisung der Singe Kunst“, dass in Bezug auf die „etlichen neuen Italienischen / im Singen gebräuchlichen Maniren [...] auch in der That und Wahrheit viel davon vor Phantasey und grossen Mißbrauch des Coloriren mag gehalten werden / womit der Gesang dermassen deformiret und verdunkelt wird / daß er kaum mag erkennen werden“<sup>12</sup>.

Etwa zehn Jahre später fordert der Schütz-Schüler Christoph Bernhard über den von ihm als „Kunststück“ bezeichneten Trillo, dass er „nicht gar zu oft gemacht werde, und es geht hie, wie mit denen Gewürzen, welche, wenn sie mäßig gebraucht werden, die Speise anmuthig machen, auch dieselbe, wenn man zu viel dran tut, wohl gar verderben können.“<sup>13</sup> Überhaupt würden die Ausführenden – so Bernhard an späterer Stelle - die den Affekt verstärkenden Manieren oft unbedacht, an falschen Orten anbringen. Dies beträfe vor allem den „Cantar alla Napolitano oder d'affetto“<sup>14</sup>, jene gesteigerte, im Gegensatz zum „Cantar sodo“ mit zusätzlichen Kunststücken zu versehende Gesangsart. Unwissende Sänger würden oft den „Verstand der Worte“ nicht beachten und damit „bey gelehrten Zuhörern öftermahls großen Schimpf einlegen, und ihre Unwissenheit an Tag geben, indem einer über dem Wort

<sup>12</sup> Friderici: Musica figuralis oder Neue Unterweisung der Singe Kunst, S. 127.

<sup>13</sup> Bernhard: Von der Singe-Kunst oder Manier, S. 33.

<sup>14</sup> Ebd., S. 36.

Confirmatio einen Passagio schlägt, einer einen Lauf in die Höhe thut, indem er das Wort Abyssus passagiren will“<sup>15</sup>.

Im folgenden betont Bernhard die Wichtigkeit, „aus den verstandenen Worten [...] die affecten abzunehmen, so darinnen fürkommen, die vornehmsten affecten aber, so man in der Musica repraesentiren kann, sind Freude, Traurigkeit, Zorn, Sanftmuth und dergleichen“. Während Bernhard bei „Freude, Zorn und dergleichen“ eine „starke, muthige und herzhaftige“ Stimme fordert, bei der „die Noten nicht sonderlich geschleift, sondern mehrentheils wie sie stehen, gesungen werden“ sollen, verlangt er „bey traurigen, sanfmüthigen und solchen Worten [...] daß man gelindere Stimme gebrauchte, die Noten ziehe und schleife“.<sup>16</sup>

Wie sind nun diese letzten Worte zu verstehen, wie sieht eine interpretatorische Umsetzung aus? Da Christoph Bernhard keine weiteren Erläuterungen bringt und auch auf – sonst in diesem Traktat durchaus verwendete – Notenbeispiele verzichtet, setzen hier verschiedene Möglichkeiten der Auslegung bzw. Interpretation ein: Die Noten „ziehen und schleifen“ – diese Worte könnten natürlich ein dichtes, eine Art „Legatissimo“-Singen bedeuten. Meint aber der Verfasser mit „ziehen und schleifen“ nicht vielleicht auch die Möglichkeit, dass für die Verdeutlichung eben genau dieser Affekte (Traurigkeit, Schmerz) die Stimme bei einzelnen Worten oder Silben „glissandohaft“ von einem Ton zu einem anderen gezogen – ein neuer Ton (und sei es nur der Abstand einer großen oder kleinen Sekunde) also nicht (mit einem Sprung) neu angesetzt wird?

Im 18. Jahrhundert werden die Verfasser in dieser Hinsicht deutlicher. In seiner 1723 in Bologna gedruckten Gesangsschule<sup>17</sup> nimmt sich Pier Francesco Tosi dieses Themas im zweiten Hauptstück („Von den Vorschlägen“) an. Der „gute Geschmack“ würde den Sänger schon bei dem Intervall eines aufsteigenden Halbtones lehren, dass er „vermittelst einer immer höher werdenen Ziehung der Stimme (messa di voce crescente) in den gedachten halben Ton“<sup>18</sup> kommen könne. In der ins Deutsche übersetzten und um eigene Kommentare erweiterten Ausgabe von Tosis „Opinioni[...]“, die 1757 in Berlin erschien, gibt Johann Friedrich Agricola an dieser Stelle neben Notenbeispielen noch zusätzliche Erläuterungen für diese Gesangspraxis: „Man läßt hierbey die Stimme nach und nach, durch so viele kleine Untereintheilungen eines halben Tones, als jedem anzugehenden möglich sind, gleichsam unvermerkt, nach der Höhe zu, durchgehen, bis man die verlangte Stufe eines halben Tones, erstiegen hat. Einem der noch keinen Begriff davon hat, läßt sich dieses leichter vorsingen, als mit Worten beschreiben. Es versteht sich aber von sich selbst, daß hierbey die Stimme ja nicht abgesetzt werden, sondern immer, ohne einiges neues Anstoßen mit dem Athem, in einem fortklingen müsse, bis sie die vorgeschriebene Note erreicht hat.“<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 37.

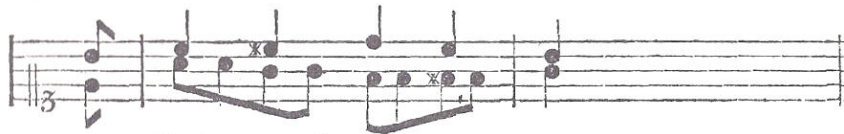
<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> „Opinioni de' Cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato“

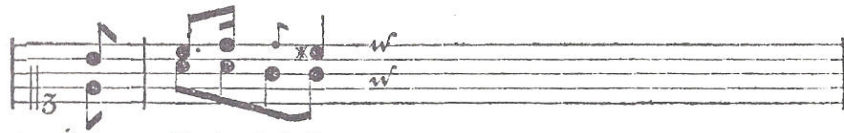
<sup>18</sup> Tosi / Agricola: Anleitung zur Singekunst, S. 57.

<sup>19</sup> Ebd.

(f) Aus der bey (d) angeführten Ursache, gehöret in den meisten Fällen gar kein Vorschlag hieher. Folglich würde es dem guten Geschmacke wenig gemäß seyn, wenn einer z. E. diesen Satz:



also singen wollte:



der folgende Rath ist besser.

(g) Man läßt hierbey die Stimme nach und nach, durch so viele kleinere Untereintheilungen eines halben Tones, als jedem anzugeben möglich sind, gleichsam unvermerkt, nach der Höhe zu, durchgehen, bis man die verlangte Stufe eines halben Tones, erstiegen hat. Einem der noch keinen Begriff davon hat, läßt sich dieses leichter vorsingen, als mit Worten beschreiben. Es versteht sich aber von sich selbst, daß hierbey die Stimme ja nicht abgesetzt werden, sondern immer, ohne einiges neues Anstoßen mit dem Athem, in einem fortfliegen müsse, bis sie die vorgeschriebene Note erreicht hat.

Notenbeispiel 3: aus Tosi/Agricola: Anleitung zur Singekunst, S. 57

Zurück zu Christoph Bernhard, der bezogen auf die Intensität des Affekt-Ausdrucks einen weiteren Aspekt ins Spiel bringt und sich nach einer Fragestellung klar positioniert, wie weit der Interpret dabei gehen kann und wo ihm Grenzen zu setzen sind:

„Hier fragt sich's, ob ein Sänger auch die im texte befindlichen affecten mit dem Gesichte und Geberden darstellen solle? So ist zu wissen, daß ein Sänger fein sittsam, und ohne alle Minen singen soll, denn nichts Verdrießlichers, als daß etliche Sänger sich besser hören als sehen lassen, indem sie, wenn sie gleich einem Zuhörer mit guter Stimme und Manier zu singen eine Lust machen, dieselbige dennoch mit heßlichen Minen und Geberden verderben.“<sup>20</sup>

Eine Ausnahme wäre lediglich die Aufführung einer „singenden Comedie“, wo die Zuhilfenahme von „comoediantischen Geberden“ nicht nur besser passen, sondern „auch gar nöthig“ wäre. Beim sonstigen Musizieren, „insonderheit bey Moteten und dergleichen Sachen“ sollten die Sänger sich des Minen- und Geberdenspiels jedoch enthalten – und Bernhard gibt seinen Ausführungen gleich auch noch eine unmissverständliche Drohung bei: „Dergleichen Sänger sollten nur im Chor hinter dem Gitter, nicht aber öffentlich und in eines jeden Augenschein sich hören lassen, oder ja sich bessere Minen und Sittsamkeit angewöhnen.“<sup>21</sup>

Doch in dieser Hinsicht widersprechen sich in den Folgejahren die Autoren. So überliefert Francois Ragueneau 1702 den Bericht eines anonymen Engländers über das Violinspiel von Arcangelo Corelli, der beim Vortrag seiner eigenen Violinsonaten die *Zuschauenden* wohl

<sup>20</sup> Bernhard: a.a.O., S. 37.

<sup>21</sup> Ebd.

ebenso wie die *Zuhörenden* erreichte, besonders wenn er sich in den langsamen Sätzen seinen Verzierungen widmete:

„I never met with any man that suffer'd his passions to hurry him away so much whilst he was playing on the violin as the famous Arcangelo Corelli, whose Eyes will sometimes turn as red as Fire; his countenance will be distorted, his eyeballs roll as in an agony, and he gives in so much to what he is doing that he doth not look like the same man.“<sup>22</sup>

(Ich bin niemals einem Menschen begegnet, dessen Leidenschaften ihn selbst so stark erregten, dass sie ihn mit sich rissen während er Violine spielte, wie dem berühmten Arcangelo Corelli. Seine Augen waren dann rot wie Feuer; sein Antlitz war äußerst entstellt/verzerrt, seine Augäpfel rollten wie beim Todeskampf, und er gab in einer Weise alles während seines Tuns/Musizierens, dass er nicht mehr der gleiche Mensch zu sein schien.)

Ganz ähnlich lesen sich Berichte verschiedener Zeitzeugen über den ca. 60jährigen Carl Philipp Emanuel Bach. Charles Burney besuchte den Hamburger Musikdirektor im Oktober 1772 in dessen Haus und vermittelt uns ein eindrückliches Bild von dem Interpreten Bach. Direkt nach der Ankunft Burneys spielte Bach ihm *„drei oder vier von seinen besten Kompositionen.“* Dabei erstaunte Burney vor allem über folgendes:

„Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange Note auszudrücken hat, weiß er mit großer Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzens und der Klagen aus seinem Instrumente zu ziehen.“ Nachdem die Gesellschaft eine Mahlzeit eingenommen hatte, setzte Bach „sich abermals ans Klavier [...] und er spielte, ohne daß er lange dazwischen aufhörte, fast bis um elf Uhr Abends. Während dieser Zeit geriet er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines außer sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder, und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern als nur, soweit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war.“<sup>23</sup>

In seinem „Schreiben über die Berlinische Musik“ (1775) schildert der Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) seine Eindrücke des Musikers C. Ph. E. Bach: „Seine Seele ist ein unerschöpfliches Meer von Gedanken[...] Hätten Sie nur einmal gehört, wie Bach sein Klavier – ein Instrument, das von vielen, vielleicht mit einigem Rechte schon für todt und unbeseelt gehalten wurde –, wie er das beseelt, wie er den Ton jeder Empfindung, jeder Leidenschaft hineinlegt – mit einem großen Worte alles zu sagen –, wie er seine ganze große Seele darinnen abbildet.“<sup>24</sup> Auch an anderer Stelle wird deutlich, wie stark die Intensität der durch Bachs Spiel freigesetzten Leidenschaften bei dem Zuhörer Reichardt gewesen sein muss: „Das heftige Feuer, so durch das Werk flammt, kann ich Ihnen gar nicht mit Worten beschreiben; Ich wurde zuweilen bis zur Wuth erhitzt; und der

<sup>22</sup> zitiert nach: Artikel „Corelli“, Sp. 1586.

<sup>23</sup> Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise, S. 457f.

<sup>24</sup> Reichardt: Schreiben über die Berlinische Musik, S. 8; zitiert nach: Ottenberg: Carl Philipp Emanuel Bach, S. 209.



Ausdruck des Schmerzes und der Klage war eben so heftig und stark.“<sup>25</sup> An seinen ehemaligen Kommilitonen Carl Gottlieb Bock schrieb Reichardt 1776:

„Ich habe Dir noch nichts von den vortrefflichen Phantasien dieses Meisters gesagt. Seine ganze Seele ist dabei in Arbeit, welches die völlige Ruhe und fast sollte man sagen Leblosigkeit seines Körpers sattsam anzeigt. Denn die Stellung und Gebärde, die er annimmt, indem er anfängt, behält er bei stundenlangem Phantasieren unbeweglich bei.“<sup>26</sup>

Dass Musik die Gefühle des Hörers ansprechen soll, ist ein zentrales Kriterium für das Urteil über die Qualität zeitgenössischer Werke. Der Dichter Matthias Claudius berichtete Heinrich Wilhelm von Gerstenberg in niedergeschriebener Dialogform über einen seiner Besuche im Hamburger Haus Carl Philipp Emanuel Bachs. Claudius war kurz zuvor in Kopenhagen gewesen und bringt das Gespräch auf zwei zeitgenössische Komponisten, die dort zu den „Lieblingsautors“ gehören – auf Johann Schobert und Bachs jüngeren Bruder Johann Christian. Carl Philipp Emanuel reagiert eindeutig: „Schobert ist hier auch bekannt, er ist ein Mann, der Kopfs hat, aber hinter seiner und meines Bruders itziger Komposition ist nichts“. Claudius entgegnet: „Sie fällt gleichwohl gut ins Ohr“ - worauf Bach antwortet: „Sie fällt hinein und füllt es aus, läßt aber das Herz leer, das ist mein Urteil von der neuen Musik, die auch in Italien, wie mir Galuppi gesagt hat, Mode ist, sodaß man gar kein Adagio, (sondern nur) lauter räuspernde Allegro, allenfalls ein Andantino zu hören kriegt. Der König von Preußen haßt diese Musik aufs äußerste, sonst findet sie allenthalben Beifall und ich habe mich in meinen Sonatinen nur ein wenig zu dem Geschmack herunter gelassen.“ Nach Claudius' Einwurf: „Sie verhält sich vielleicht zur eigentlichen Musik, wie sich das Witzige zum Pathetischen (verhält)“ meint Bach anerkennend: „Der Vergleich ist nicht übel. Die Musik hat höhere Absichten, sie soll nicht das Ohr füllen, sondern das Herz in Bewegung setzen.“<sup>27</sup>

Hier drücken sich für diese Umbruchszeit der Musikgeschichte ganz entscheidende Ansichten aus: Die Musik soll nicht nur dem Ohr, nein: dem Herz mehr geben als dem Verstand! Die Musik soll sich als Klangrede in echter Nachahmung von Seelenzuständen präsentieren. Ganz diesem Postulat folgend hatte sich Carl Philipp Emanuel Bach – noch in seiner Berliner Zeit als Kammercembalist der preussischen Hofkapelle – in seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ positioniert. Im 1753 gedruckten ersten Teil hinterfragt er das leere Virtuositentum. Das dritte Hauptstück mit der Überschrift „Vom Vortrage“ beginnt mit folgenden Worten:

---

<sup>25</sup> Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, S.124, zitiert nach: Ottenberg: Carl Philipp Emanuel Bach, S. 209.

<sup>26</sup> Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend", zitiert nach: Ottenberg: Carl Philipp Emanuel Bach, S. 85.

<sup>27</sup> Ottenberg: Carl Philipp Emanuel Bach, S. 221f.

„Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärke eines Clavieristen in der blossen Geschwindigkeit bestände. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben [...] vom Blatte treffen, es mögen so viele Schlüssel im Lauffe des Stückes vorkommen als sie wollen, alles ohne viele Mühe aus dem Stegereif transponieren, Decimen, ja Duodecimen greiffen, Läufe und Kreuzsprünge von allen Arten machen können, und was dergleichen mehr ist; und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste seyn. Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie (dass) die Treffer und geschwinden Spieler von Profession nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genung zu thun. Ich spreche hiemit dem Spielen aus dem Stegereif nicht sein gebührendes Lob ab. Es ist rühmlich, eine Fertigkeit darinnen zu haben, und ich rathe es selbst einem jeden aufs beste an. Es darf aber ein blosser Treffer wohl nicht auf die wahrhaften Verdienste desjenigen Ansprüche machen, der mehr das Ohr als das Gesicht, und mehr das Herz als das Ohr in eine sanfte Empfindung zu versetzen und dahin, wo er will, zu reissen vermögend ist.“<sup>28</sup>

Der gute Vortrag bestehe deshalb in erster Linie in „der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affeckt *singend oder spielend* dem Gehöre empfindlich zu machen.“<sup>29</sup> Dazu würden dem Musiker etliche Möglichkeiten zur Verfügung stehen: Die Stärke oder Schwäche der Tongebung, das Ziehen, Stossen, Beben, Halten oder auch Verschleppen des Tones, die Brechung von Akkorden und anderes mehr. Bei aller Problematik, die Bach „seinem Instrument“ zugesteht (er meint hier in erster Linie Cembalo und Clavichord) gibt es dennoch verschiedenste Hilfsmittel, die der jeweiligen Komposition zugrundeliegenden Affekte in einer „Freyheit, die alles sclavische und maschinenmäßige ausschliesset“ vorzutragen, denn: „Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“<sup>30</sup> Um aber nicht nur dies zu erreichen, sondern auch die Zuhörer in die vielfältige Welt der oft wechselnden Leidenschaften mitzunehmen, muss der Ausführende sich eben - nach C. Ph. E. Bach: in mehrerlei Hinsicht - „gefühlsmäßig“ auf die Musik einlassen, von ihr getragen, ja mitgerissen werden:

„Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfals bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affeckten setzet. Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab.“<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Teil I, S. 115.

<sup>29</sup> Ebd., S. 117.

<sup>30</sup> Ebd., S.119.

<sup>31</sup> Ebd., S.122.

Ganz in diesem Sinne äußert sich drei Jahre später auch Leopold Mozart. In seiner „Gründlichen Violinschule“ ermahnt er im zwölften Hauptstück („Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt“) die Musiker, sie sollen vor Beginn eines Stückes Charakter, Tempo und Art der Bewegung sorgfältig ergründen. Danach fährt er fort:

„Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt: so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte, man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird.“<sup>32</sup>

Im Zusammenhang mit dieser Forderung (ein Musiker muss sich selbst in die Affekte versetzen, die er bei seinen Zuhörern erregen will) geht Carl Philipp Emanuel Bach auch auf die kontrovers diskutierte Frage der Gebärdensprache beim Musizieren ein. Dabei bezieht er klar Stellung und ordnet den „ganzheitlichen Musicus“ seiner resoluten Verfechtung der Affektenvermittlung unter:

„Daß alles dieses ohne die geringsten Gebärden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnittes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebärden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsern Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen. Diese letztern Ausüben machen ungeachtet ihrer Fertigkeit ihren sonst nicht übeln Stücken oft selbst schlechte Ehre. Sie wissen nicht, was darinnen steckt, weil sie es nicht herausbringen können. Spielt solche Stücke aber ein anderer, welche zärtliche Empfindungen besitzt, und den guten Vortrag in seiner Gewalt hat; so erfahren sie mit Verwunderung, daß ihre Werke mehr enthalten, als sie gewußt und geglaubt haben. Man sieht hieraus, daß ein guter Vortrag auch ein mittelmäßiges Stück erheben, und ihm Beyfall erwerben kann.“<sup>33</sup>

Im Zusammenhang mit dem stark affektbezogenen Spiel bei Carl Philipp Emanuel Bach erscheint eine Gattungsbezeichnung besonders bemerkenswert: die der „Fantasia“. Von 1748 bis in sein Todesjahr 1788 (also über 40 Jahre) entstehen als Einzelwerke oder in Sammlungen acht so überschriebene Werke. Den Begriff „Fantasia“ bespricht Bach schon im ersten Teil seines „Versuches“ 1753 und führt aus, dass „ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern“<sup>34</sup> kann. „Fantasien aus dem Kopfe“ - hier ist also nicht *komponierte*, sondern *improvisierte* und dabei mit immer wieder wechselnden Affekten gespickte Musik gemeint. Als Fantasie bezeichnet Bach Stücke, „welche nicht in auswendig gelernten Passagen oder gestohlenen Gedancken bestehen, sondern aus einer guten musikalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig Ueberraschende von einem Affecte zu andern[...]“<sup>35</sup> An einen festen Takt müsse man sich dabei nicht binden, weshalb Bach bei seinen als Anleitung zu

<sup>32</sup> Mozart: Gründliche Violinschule, S. 260.

<sup>33</sup> Bach: a.a.O., S. 122f.

<sup>34</sup> Ebd., S. 122.

<sup>35</sup> Ebd., S. 123f.

dieser Kunst des freien Spiels verstandenen notierten Fantasien auch auf Taktstriche weitestgehend verzichtet und dies folgendermaßen begründet: „Das Fantasieren ohne Tackt scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affecten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tackt-Art eine Art von Zwang mit sich führet.“<sup>36</sup> Aufschlussreich für Carl Philipp Emanuel Bachs Musikanschauung (und damit auch für seine Musizierhaltung) ist seine an dieser Stelle weiterführende Argumentation, in der er zur Verdeutlichung des Musizierens „ohne Takt“ einen vermeintlich ganz anderen, dem Bereich der Vokalmusik zugeordneten Terminus einführt: das Rezitativ.

„Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tackt-Arten oft verändert werden müssen, um viele Affecten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen. Der Tackt ist alsdenn oft bloß der Schreib-Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist. Da wir nun ohne diese Umstände mit aller Freyheit, ohne Tackt, durch Fantasien dieses auf unserem Instrumente bewerkstelligen können, so hat es dieserwegen einen besondern Vorzug.“<sup>37</sup>

Was er mit „unserem Instrumente“ meint, kann geklärt werden, wenn man Bachs Klavierschule weiter liest und dazu auch den zweiten, 1762 erschienenen Teil zu Rate zieht. Schon am Ende des ersten Teiles jedoch wird deutlich, dass es vor allem ein Instrument ist, das Bach für das Fantasieren favorisiert: das Clavichord. Im Gegensatz zum „Flügel“ (Bach meint hier das Cembalo) sind es zum einen die mannigfaltigen Möglichkeiten dynamischer Schattierungen, die das Clavichord für das Ausdrücken gegensätzlicher Affekte prädestinieren. Dazu kommt die beim Cembalo nicht vorhandene Möglichkeit, den Klang eines Tones nach dem Anschlag durch die Taste nochmals zu verändern bzw. zu verlängern. Vor allem der sogenannten „Bebung“ kommt hier große Bedeutung zu: „Eine lange und affektuose Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt [...]“<sup>38</sup>

Aber auch andere der von Bach mit Notenbeispielen verdeutlichten Vortragsfiguren sind nur auf dem Clavichord möglich. Und hinsichtlich der dem I. Teil seines „Versuches...“ beigegebenen *18 Probestücke in 6 Sonaten* schreibt Bach:

„Spielt man diese Probe-Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Griffbrette [d.h.: auf einem zwei- bzw. mehrmanualigen Cembalo] so bleibt man mit dem forte und piano, welches bey einzelnen Noten vorkommt, auf demselben; man wechselt hierinnen nicht eher, als bis ganze Passagien sich durch forte und piano unterscheiden. Auf dem Clavicorde fällt diese Unbequemlichkeit weg, indem man hierauf alle Arten des forte und piano so deutlich und reine herausbringen kan, als kaum auf manchem andern Instrumente.“<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 124.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd., S. 126.

<sup>39</sup> Ebd., S. 131.

In der Einleitung zum II. Teil des „Versuches...“ (1762) gesteht Carl Philipp Emanuel Bach einem weiteren, damals noch relativ neuem Tasteninstrument eine wichtige Bedeutung zu; einem Instrument, das durch Bauweise, Anschlagsart und den Grad der Anschlagsstärke (später auch durch mehrere Pedale) ebenfalls zu unterschiedlichen Tongebungen fähig ist: das Hammerklavier („Fortepiano“). Er nennt es wohl auch deshalb in einem Satz mit dem Clavichord: „Das Fortepiano und das Clavicord unterstützen am besten eine Ausführung, wo die größten Feinigkeiten des Geschmacks vorkommen [...]“.<sup>40</sup>

Auf über 300 Seiten dieses II. Teiles werden verschiedene Aspekte des „Accompagnements“ behandelt. Einzig im letzten, 41. Kapitel richtet sich der Verfasser nicht an den begleitenden Generalbass-Spieler. Dass aber diese letzten 16 Seiten, die in keinem direkten Bezug zu den 40 vorherigen Kapiteln stehen, mit aufgenommen werden, zeigt den hohen Stellenwert, den die „Fantasie“ für den Ausdrucks-Musiker Bach besaß. Unter der Überschrift „Von der freyen Fantasie“ lesen wir in 14 Paragraphen – ergänzt durch etliche Notenbeispiele – unter anderem folgendes:

„§12. Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie [...] Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Accorde ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich sollte gebraucht werden. [...]“<sup>41</sup>

1787 – ein Jahr vor seinem Tod – veröffentlichte der 74jährige Carl Philipp Emanuel Bach die letzte seiner erhaltenen Fantasien. Schon die Tonart (mit der er seinen eigenen Regeln folgend beginnt und endet) ist ungewöhnlich: fis-Moll. Das Stück ist überschrieben mit „Freye Fantasie“; dem vorgezeichneten „Adagio“ sind am Beginn die Worte „Sehr traurig und langsam“ beigegeben. Dieser Beginn – eine ruhige Viertelbewegung in der linken Hand mit jeweils drei nachschlagenden Sechzehnteln – erweist sich als ein Hauptgedanke des Stückes, der im weiteren Verlauf noch viermal aufgegriffen wird und damit eine Art gliedernde Funktion hat.

Noch ein weiterer, mit „Largo“ überschriebener und im 12/8-Takt notierter Abschnitt kehrt mehrfach wieder: Erstmalig erklingt dieser jedoch erst nach einer längeren Zeit des „freien Fantasierens“ - und zwar in h-moll (Subdominante) – kurz darauf nochmals kurz in g-moll; später in d-moll und – nach längerer Pause am Ende des Stückes in der Haupttonart fis-moll. Alle übrigen Abschnitte sind haben jenen „frei-fantasierenden“, ja: fantastischen Charakter, den der Komponist (oder besser: der „Fantasierer“, der seine Empfindungen hier notiert der Nachwelt hinterlassen hat) in dem vorhin zitierten 41. Kapitel seines „Versuches...“ (Teil II) beschrieben hat. Freies, schnelles Laufwerk wechselt mit ruhigeren, dissonanzengeprägten Akkord-Aufbauten, auf virtuoseste 32stel- und 64stel-Passagen folgen kontrastierende

<sup>40</sup> Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Teil II, S. 2.

<sup>41</sup> Ebd., S. 336.

Momente, die in einem Falle die „impressionistisch-schwebende“ Harmonik Claude Debussys vorwegzunehmen scheinen. Weiterhin enthält das Werk eine Vielzahl von dynamischen und Ornamentik-Angaben – Taktstriche dagegen kommen nur wenige, manchmal auf einer einzigen Seite überhaupt nicht vor. Die vorhin zitierten eindrucksvollen Beschreibungen des Klavierspielers Carl Philipp Emanuel Bach durch Charles Burney und Johann Friedrich Reichardt scheinen sich mehr als zu bestätigen, wenn wir folgende, von Andreas Staier auf einem Hammerklavier (Pianoforte) eingespielte Aufnahme dieser Fantasie hören. Bevor das Auditorium bei dieser reichlich zwölf Minuten langen Musik aus dem Jahr 1787 vielleicht ungeduldig zu werden droht – hier noch die Worte eines weiteren Zeitzeugens, der das „stundenlange“ Fantasieren Bachs mit offensichtlich zeitlos aufsaugender Geduld genießen konnte:

„Seele, Ausdruck, Rührung – das hat Bach erst dem Klaviere gegeben [...] Stundenlang konnte er sich in seine Ideen, in ein Meer von Modulationen vertiefen und verlieren. Seine Seele schien dann ganz abwesend, wie im süßen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt neigten sich fast leblos über dem Clavier.“<sup>42</sup>

Wenige Monate nach der Niederschrift dieser Fantasie erfuhr das Werk eine Bearbeitung für „Hammerklavier und begleitende Violine“. Diese neue Version – eines der letzten Werke aus der Feder des Hamburger Bachs – erhielt dann den vom Komponisten autorisierten Titel „Carl Philipp Emanuel Bachs Empfindungen“.

## Literatur

Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin 1753.

Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird. Berlin 1762.

Bernhard, Christoph: Von der Singe-Kunst oder Manier (handschriftlich überliefert, 1649?). In: Müller-Blattau, Joseph (Hg.): Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Kassel 1963.

Burney, Charles: „Tagebuch einer musikalischen Reise“, hrsg. v. Eberhard Klemm, Leipzig 1975.

Friderici, Daniel: Musica figurata oder Neue Unterweisung der Singe Kunst, Rostock 1638.

Leopold, Silke: Claudio Monteverdi und seine Zeit. Laaber 1982.

Marx, Hans Joachim: Artikel „Corelli“. In: *MGG2*, Personenteil 2, Band 4, Kassel 1999, Sp. 1573 – 1598.

Mozart, Leopold: Gründliche Violinschule, dritte vermehrte Auflage, Augsburg 1787.

Ottenberg, Hans-Günter: Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig 1987.

Praetorius, Michael: Syntagma musicum. Band III: Termini musici. Wolfenbüttel 1619.

<sup>42</sup> zitiert nach: Schletterer, Hans Michael: Reichardt, Johann Friedrich, S. 163.

Reichardt, Johann Friedrich: "Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend", Teil II Frankfurt/Main, Breslau 1776, zitiert nach: Reichardt: "Briefe[...]", Leipzig 1976.

Schletterer, Hans Michael: Reichardt, Johann Friedrich. Sein Leben und seine Werke. Band I. Augsburg 1865.

Tosi, Pier Francesco; Agricola, Johann Friedrich: Anleitung zur Singekunst, Berlin 1757.

*Prof. Dr. Martin Krumbiegel, Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Arbeitsschwerpunkte im Bereich der Verknüpfung von Wissenschaft und musikalischer Praxis, Tätigkeit als Sänger und Dirigent*