

universitas masarykiana brunensis  
fakultas philosophica

concilium musicologicum

disertační práce

Andreas Hoffmann (Kröper)

**„freye Ausbrüche der musikalischen Dichterwut“**  
**Empfindsamkeit in der Musik**

Versuch einer Sichtweise der Musik von Innen

Školitel: Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

2003

Prohláшуji, že jsem pracoval samostatně při použití uvedené literatury.

Žešov, 12.března 2003

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of fluid, connected strokes that form a cursive name.

## Inhaltsverzeichnis

Vorrede	3
Vorraussetzungen	4
Die Suche nach dem Wort	5
Affekt-Leidenschaft-Empfindung	11
Von der Nachahmung	25
Was ist Natur?	30
Musik und Medizin	34
Die Suche nach neuen Formen	39
Fantasie!	43
Rezitativ	45
Idylle	47
Sinfonik	49
Oper	49
(Ein Extrem	56)
Melodram	64
Das Entsetzliche	66
Lieder	70
Kirchenmusik	72
Literatur und Musik	75
Schubart	75
Heinse	77
Goethe	77
Instrumente der Empfindsamkeit	79
Ich aber werde dunkel sein	79
Tasten- und "Finger"-Instrumente	81
Blasinstrumente	83
Reminiszenzen	84
(Was ist Melancholie?)	83)
Dies Bildnis ist bezaubernd schön	87
Empfindsame Musiktitel	90
Die Meister	92
Habe Genie!	93
Empfindsame Spiel- und Tonarten	96
Kompositionstechniken	96
Intervall- und Tonartencharakteristik	99
Die Suche nach dem langsamen Tempo	106
Spieltechniken	111
Nordismo - oder: Das vergeudete Erbe	118
North meets South	118
Musica dynamica bohemica	120
Zuviel ist zuviel	122
Nordismo in der Musik	126
Wolfgang Amadé Mozart	128
Die Zauberflöte	136
Joseph Haydn	146
Ludwig van Beethoven	147
Zugabe	156
Resumée	157
Literaturverzeichnis	158

## Vorrede

Empfindsamkeit in der Musik, nicht Musik der Empfindsamkeit heisst der Untertitel vorliegender Arbeit. Zwar ist der Begriff "Musik der Empfindsamkeit" in den letzten Jahrzehnten zu einem Schlagwort der Musikforschung geworden, doch nirgends konnte ich den Versuch finden, jene zu definieren. Lexikas und Fachbücher gehen meist sehr flüchtig mit diesem Thema um, ohne jedoch dessen Bedeutung für die Entwicklung der abendländischen Musik im 19. Jahrhundert zu schmälern. Daraus wird klar, dass sich die Musikwissenschaft mit dem Begriff der Empfindsamkeit schwer tut.

Empfindsamkeit ist ein nicht in Deutschland begründetes, aber dort zur vollen Blüte gekommenes Phänomen, selbst die internationale Forschung kennt keine Äquivalente und verwendet den deutschen Begriff. Empfindsamkeit ist ein in der deutschen Literaturforschung sehr genau untersuchtes Gebiet. Gerhard Sauders Arbeit<sup>1</sup> ist als ein Meilenstein zu würdigen. Die Musikwissenschaft jedoch belies es bei einem Schlagwort, das in Verbindung mit dem ebenso wenig definierten Sturm und Drang abwechslungsweise Verwendung fand. Seit der Definition des „redenden Prinzipes“ in der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs durch den deutschen Musikwissenschaftler Arnold Schering<sup>2</sup> im Jahre 1939 scheint kein Bedürfnis einer neuen Sichtweise der Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestanden zu haben. Dabei war das „redende Prinzip“ Zielsetzung jedwegliher Musik, was Joachim Burmeisters *Hypomnenatum musicae poeticae* von 1599 und später Johann Mattheson bereits 1737 mit dem Wort „Klang-Rede“<sup>3</sup> beweist und kann sogar keine Gewähr einer Definition für die Musik um 1770 bieten. Da genügt ein Blick auf die als *musica poetica* bezeichnete Kompositionskunst, nach dem Griechischen auch als *Melopoetica* bezeichnet.<sup>4</sup>

Zu Anfang meiner Arbeit stand der Wunsch Empfindsamkeit in der Musik zu charakterisieren, je weiter ich bei diesem Vorhaben ging, um so klarer wurde, dass dies ohne ein Blick auf andere Künste und Wissenschaften unmöglich ist. So blieb nur ein intensives Studium der Literatur dieser ausgewählten Richtung, um Parallelen im Musikschrifttum dieser Zeit aufzuweisen und zu verstehen.

All dies spielte sich im Laufe der letzten 13 Jahre ab, dennoch kann und möchte diese Studie keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Jedes Thema, das lange Jahrzehnte unberührt schlummerte, ist bei der Untersuchung durch einen Menschen zu einer fragmentarischen Darstellung verurteilt. So bleibt mir lediglich der Versuch einer Definition.

Hájenska Žešov, im Februar 2003

### Nachbemerkung:

Zitate sind stets in Anführungszeichen mit Textverweis gegeben, Dick- und Kursivschrift innerhalb von Zitaten finden sich ebenso im Original. Sprünge sowie meine Kommentare finden sich innerhalb der Zitate in eckigen Klammern. Titelangaben im Text sind stets in Kursivschrift.

<sup>1</sup> Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*, Band I und III, Stuttgart 1974 und 1980

<sup>2</sup> Arnold Schering: Carl Philipp Emanuel Bach und das „redende Prinzip“ in der Musik, in: *Peters-Jahrbuch XLV*, Leipzig 1939, S. 13-29

<sup>3</sup> Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, Faksimile: Hildesheim 1990

<sup>4</sup> vgl. Jacob Adlung: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Faksimile: Kassel 1953, S 753

„Eine Kuh, ein Tagelöhner, ein Künstler sehn ein vortrefliches Gebäude mit denselbigen sinnlichen Werkzeugen an, mit demselbigen Gefühl, aber welcher Unterschied macht die bey jedem wirksame Kraft in der verhältnismässigen Stimmung dieses Gefühls, in den Empfindungen.“<sup>5</sup>

Jakob Michael Reinhold Lenz (1773)

## Voraussetzungen

Würde man mich bitten, die ganze Geschichte der Empfindsamkeit in einem Satz auszudrücken, würde ich etwas überspitzt behaupten, dass sie ohne die Schwierigkeiten bei der Übersetzung des Titels eines englischen Reiseromanes vielleicht so nie entstanden wäre, der 1768 in London bei T. Becket und P.A. de Hondt mit dem Titel *A Sentimental Journey Through France and Italy by Mr. Yorick* unter dem Synonym Eugenius des Schriftstellers Laurence Sterne erschien.<sup>6</sup> Noch im gleichen Jahr veröffentlichte Johann Joachim Christoph Bode, der nur wenige Jahre später den zweiten Band von Charles Burneys musikalischen Reisenotizen<sup>7</sup> in Deutschland bekannt machen sollte, eine Übersetzung des Sterneschen Romanes unter dem Titel *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien* bei Johann Heinrich Cramer in Hamburg und Bremen.

Wie modern dank dieses Buchtitels das Wort „empfindsam“ wurde, lässt sich schon allein dann erahnen, wenn wir einen Blick auf die weiteren Ausgaben dieses Werkes werfen, das dank seines grossen Erfolges Fortsetzungen erfuhr. Denn schon 1769 erschien von bis heute als unbekannt geltender Hand<sup>8</sup> eine Fortsetzung von nahezu gleichem Umfang wie der erste Teil. Auch Bode machte sich sogleich an die Übersetzung dieser *Fortsetzung von Freundeshand*, wie er diesen weiteren Band betitelt. Dennoch liess er zuerst den originalen Teil 1768 und 1769 in zwei Teilen und zwei Auflagen erscheinen, bevor er als dritte Auflage in einem dritten und vierten Band die Fortsetzung veröffentlichte, wobei er sich bemühte, die stellenweise etwas schwächere englische Vorlage dem Sterneschen Original anzugleichen. Er ging sogar soweit ganze Kapitel des Originals zu streichen und durch eigenen Texte zu ersetzen.<sup>9</sup> Es scheint, Bode habe sich durch das Faktum, keinen Sterneschen Originaltext vor sich zu haben, ermutigt und beflügelt gefühlt, selbst zu einem Mitautor der Fortsetzung zu werden. Eine vierte Auflage erschien in Bremen in je zwei Bänden in den Jahren 1776 und 1777, wobei die ersten beiden Bände Sternes Text, die beiden letzten die Fortsetzung enthalten.

*Yoricks empfindsame Reise* wurde, wenngleich heute fast in Vergessenheit geraten, zu einem gefeierten Titel. Ob Lessing, Wieland oder Goethe: alle hatten sie verschlungen und gelobt. Sternes Roman wurde zu einem der Lieblingsbücher des 18. Jahrhunderts. Doch auch

<sup>5</sup> Jakob Michael Reinhold Lenz: *Meynungen eines Layen den Geistlichen zugeeignet*, 1773 zitiert nach: *Empfindsamkeit*, Stuttgart 1976

<sup>6</sup> Laurence Sterne wurde 1713 in Irland geboren, studierte in Cambridge und lebte als Pfarrer in York. 1768 verstarb er in London.

<sup>7</sup> Berechtigt sei hier die Frage, inwie weit der Burneysche Buchtitel beim Leser Sternes Titel assoziierte und somit zur grossen Popularität des musikalischen Reiseberichtes beitrug.

<sup>8</sup> Lodwick Hartley: *Yorick's Sentimental Journey Continued. A Reconsideration of the Authorship*, in: *The South Atlantic Quarterly*, Bd.LXX, Nr. 2, 1971, S. 180-190

<sup>9</sup> Harvey Waterman Thayer: *Laurence Sterne in Germany*, London 1905, S.47-53

weit über dieses hinaus war es bekannt. Friedrich Nietzsche bezeichnete Sterne als „den freiesten Schriftsteller aller Zeiten [...] in Vergleich mit welchem alle anderen steif, vierschrötig, unduldsam und bäuerisch-geradezu erscheinen.“ Der Grund? Sterne bringe „bei dem Leser ein Gefühl der Unsicherheit darüber hervor, ob man gehe, stehe oder liege: ein Gefühl, welches dem des Schwebens am verwandtesten ist. [...] Eine solche Freigeisterei bis in jede Faser und Muskel des Leibes hinein, wie er diese Eigenschaft hatte, besass vielleicht kein anderer Mensch.“<sup>10</sup>

#### **Reflexion I.**

Woher kommt diese Begeisterung verbunden mit dem Glauben, alles was englisch ist, sei zugleich freiheitsliebend? Sicher ist dies zur Zeit Nietzsches kein neues Gefühl, finden wir dies doch schon in Wort und Musik ausgedrückt z.B. in Mozarts *Entführung aus dem Serail*, wo sich zu Beginn des zweiten Aktes Constanze bei Osmin über dessen Handlungs- und Denkungsart beschwert, denn sie sei „eine Engländerin, zur Freiheit geboren“. Auch Christian Friedrich Daniel Schubart lobt am 2. Mai 1774 in der *Deutschen Chronik* „Engelland [...] ein Land, wo der Patriot noch rufen darf: O Freiheit, Freiheit. Silberton dem Ohre! Licht dem Verstande! Dem Herzen gross Gefühl Und freier Flug zu denken!“

Nicht zu vergessen, dass Friedrich Schiller seinen Erstentwurf von *Kabale und Liebe*, in dem Lady Milford als heute wohl bekannteste literarische Figur ein Beispiel einer solchen Engländerin darstellt, 1782, dem Entstehungsjahr der *Entführung* entstand.

Spätestens beim Lesen dieses Nietzsche-Zitates stellt sich die Frage: was ist empfindsam? Und was ist Empfindsamkeit in der Musik? Gerade in Verbindung mit Musik wird das Adjektiv empfindsam oder dessen Substantiv Empfindsamkeit heute wohl am häufigsten gebraucht. Die Frage nach dessen wirklicher Bedeutung erscheint mir aus musikalisch-interpretatorischer Sicht geradezu elementar, denn wir anders können wir zum Beispiel die Herkunft und wahre Bestimmung der Spielanweisung „mit innigster Empfindung“ im zweiten Satz von Ludwig van Beethovens Klaviersonate opus 109 oder die Anweisung „con molto sentimento“ im op. 106, 2 verstehen und befolgen?

#### **Die Suche nach dem Wort**

„Die älteren Schriftsteller, haben sich des Wortes empfindsam noch nicht bedient, und es ist erst vor kurzem üblich geworden. [...] Hernach ist es durch Yoricks empfindsame Reisen dergestalt ausgebreitet worden, dass jetzt manche, dieses Wort in solchen Fällen gebrauchen, wo empfindlich offenbar besser seyn würde“<sup>11</sup>

lesen wir 1786, im Jahre von Mozarts Figaro und zwei Jahre vor dem Tod Carl Philipp Emanuel Bachs im Artikel „Empfindsam, Empfindlich“ in Samuel Johann Ernst Stoschs *Kritischen Anmerkungen über die gleichbedeutenden Wörter der deutschen Sprache*. Dies bestätigt nicht nur die Bedeutung von Bodes Übersetzung des Sterneschen Original ins Deutsche sondern beweist auch, wie neuartig und zugleich modern - im Sinne von Zur-Mode-werden - dessen Titel in Deutschland wirken musste. Tatsächlich war die Schaffung des

<sup>10</sup> zitiert nach dem Umschlag-Vorwort der deutschen Neuausgabe Laurence Sterne: *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*, Nördlingen 1986

<sup>11</sup> Samuel Johann Ernst Stosch: *Kritische Anmerkungen über die gleichbedeutenden Wörter der deutschen Sprache*. Nebst einigen Zusätzen, und beygefügetem Etymologischen Verzeichnisse derjenigen Wörter der französischen Sprache, welche ihren Ursprung aus der deutschen haben, Bd. 4, Wien 1786, S. 206-208

Wortes „empfindsam“ ein längerer und von führenden Philosophen wie Sprachwissenschaftlern sorgsam beachteter Prozess. Stosch schrieb seine oben zitierten Zeilen rückblickend, 18 Jahre nach der Erstveröffentlichung des Sterneschen Romanes. Um das Umfeld Storsch' richtig zu bewerten sei hinzugefügt, dass dieser 1714, im gleichen Jahr wie Carl Philipp Emanuel Bach geboren, erst Schüler des Joachimthaler Gymnasiums in Berlin war, bevor er nach Frankfurt an der Oder ging, wo er Theologie studierte. Auch Carl Philipp Emanuel Bach studierte in Frankfurt/Oder, diesem ehemals so wichtigen Knotenpunkt des Ost-Westhandels und Angelpunkt des Nord-Südhandels von Skandinavien bis Ungarn, wengleich nicht Theologie, so doch Jura. Wir werden im Verlaufe dieser Studie sehen, dass die Aufenthaltsorte derer, die sich theoretisch mit dem Phänomen der Empfindsamkeit befassen, nicht zufällig mit denen, die sich musikalisch den Einflüssen der Empfindsamkeit öffneten, übereinstimmen. Ob sich Bach und Storsch persönlich trafen muss reine Hypothese bleiben, obwohl Bach gerade dort „sowohl eine musikalische Akademie als auch alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt“<sup>12</sup> hatte, Rat, Universität und Kirche (!) benötigten Musiken. Oder begegneten sich die beiden Studiosi am 12. April 1737, als sich in beschämender und erniedrigender Weise durch niemanden Geringeren als den König Friedrich Wilhelm I. selbst, welcher bekanntlich alles, was, wie Kultur und Wissenschaften, nicht militärischen Zwecken diene, ablehnte und geradezu hasste, in „öffentlicher Disputation auf Befehl und in Anwesenheit des Königs einige Professoren der Universität dem Hofnarren Morgenstern aufgrund seiner Schrift „Vernünftige Gedanken von der Narrheit und Narren“ opponieren mussten?“<sup>13</sup> Frankfurt an der Oder war nicht zuletzt aufgrund seiner Alma mater Viadrina von aufklärerischen Gedanken geprägt. Wie Bach studierten hier, vor ihm, Johann Gottlieb Janitsch und nach ihm Christian Gottfried Krause, beide wie Bach später zu den Köpfen der Berliner Liederschule zählend. Sollte die Atmosphäre der Stadt so stark auf ihr Studenten gewirkt haben, dass sich all diese später zur Empfindsamkeit bekannten? Storsch selbst arbeitete bis zu seinem Tode 1796 als Theologe.

Wengleich Stosch bezeugt, wie beliebt das Wort „empfindsam“ im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland war, zeigt er dank seiner Verknüpfung mit dem Wort „empfindlich“ auf, wie leicht es mit demselben verwechselt wurde. Stosch gibt uns eine Definition des Wortes „empfindsam“:

„Meinem Erachten nach, kann man sich des Wortes empfindsam, sehr wohl bedienen, wenn man von einem Menschen sagen will, dass er geneigt sey, bei allerley Gelegenheiten und Umständen, sehr lebhaft und rührende Empfindungen zu haben, woran das Herz einen zärtlichen Antheil nimmt. ... Bey einem fruchtbaren Regen, welcher nach einer langen Dürre die Erde tränket, fühlet der Empfindsame, die lebhaftesten Regungen der Dankbarkeit gegen Gott; Er nimmt Theil an der Freude des Landmannes, dessen Felder dadurch fruchtbar gemacht werden, u.s.w. Bey dem Elend seines Nebenmenschen, wird er von Mitleiden gerührt, sein Herz nimmt Antheil daran, er wünscht ihm helfen zu können, und dergl. Selbst geringe Dinge und Kleinigkeiten bringen bisweilen sehr lebhaft Empfindungen bey ihm hervor. Alles rühret ihn, alles ist vermögend, sein Herz in Bewegung zu setzen.“<sup>14</sup>

Empfindsamkeit als Charaktereigenschaft des Menschen. Als Zeichen religiöser Zuneigung, Gefühl des Dankes, Mitgefühl. Auf alle Fälle, und dies wird bei späterer Betrachtung der Musik noch klarer werden, Zeichen innerer Teilnahme. In Stoschs Definition ist auf alle Fälle eines klar: das Wort „empfindsam“ existiert bereits in Form einer klaren Vorstellung.

<sup>12</sup> aus C.Ph.E.Bachs Autobiographie, veröffentlicht in: Charles Burney: Tagebuch einer musikalischen Reise, Dritter Band, Hamburg 1773, S.199

<sup>13</sup> Ottenberg, Hans-Günther: Carl Philipp Emanuel Bach, München 1987, S. 38

<sup>14</sup> Stosch: Kritische Anmerkungen, S. 206ff

Aber: war dies zur Zeit von Bodes Übersetzung des Sterneschen Originals ebenso?

Noch 1771 finden wir in Definitionsversuchen deutschen Entsprechungen oftmals Originalworte aus dem Französischen, der Sprache der Philosophie, in Klammern beige stellt. (Ähnlich wie Musikschriften einem deutschen Pendant das italienische Kunstwort beistellen.) Doch merkt man daran auch die Unsicherheit selbst führender Geisteswissenschaftler im Umgang mit einem neuen Wort, welches offensichtlich in Deutschland schon längere Zeit existierte, aber nicht als gängig verwendet wurde, bevor es Bode im wahrsten Sinne des Wortes modifizieren machte. Etymologisch verwundert jedoch keineswegs, dass sich z.B. in Definitionsversuchen Thomas Abbts französische gleichbedeutende Wörter den deutschen in Klammern beige stellt finden. Denn gerade im Französischen sind seit 1314 früheste Verwendungen des Wortes „sensibilité“ nachweisbar, das auf das lateinische Wort „sensibilitas“, die Fähigkeit zu empfinden, zurückgeht. Im 17. Jahrhundert kommt es zu einer Bedeutungserweiterung im moralischen Sinne („qui ressent une impression morale“) und das 18. Jahrhundert sieht es als eine menschliche Spezifität an: „qui a des sentiments humains“. <sup>15</sup> In diesem Sinne wird es bis in die Revolutionszeit hinein als Ausdruck sozialer Tugendhaftigkeit durchweg mit positiver Konnotation gesehen.

Thomas Abbt, welcher nach dem Studium der Theologie in Halle als Professor für Mathematik in Rinteln (1761) wirkte, führt uns auf der Suche nach einer Definition des Begriffs Empfindsamkeit nach Berlin, wo er sich längere Zeit im Kreis der Aufklärer Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai aufhielt. Mit Abbt verbinden wir natürlich aufgrund seiner Berliner Zeit nicht nur den Namen Carl Philipp Emanuel Bachs, der hier ab 1740 als Hofcembalist Friedrich II. wirkte, denn 1765 ging Abbt als Konsistorialrat und Leiter des Schulwesens nach dem unweit Rinteln liegenden Bückeburg, wo von 1750 an Bachs Bruder Johann Christoph Friedrich zuerst als Kammermusiker, später als Konzert- und Kapellmeister in der dortigen Hofkapelle wirkte. Bei Erwähnung Bückeburgs sollten wir keinesfalls Johann Gottfried Herder vergessen, der hier von 1771 bis 1776 als Hofprediger wirkte und in dem Bach einen Freund und Librettisten gewann. Herder hielt zwei Jahre nach Abbts Tod dessen Gedanken in aktuellem Licht, indem er 1768, dem Jahr der Bodeschen Übersetzung von Sternes *Empfindsamer Reise*, "Über Thomas Abbts Schriften" veröffentlichte.

In den 1771 in Berlin und Stettin veröffentlichten, aus der Feder Thomas Abbts stammenden *Vermischten Werken, III. Theil, welcher einen Theil seiner freundschaftlichen Correspondenz [mit Mendelssohn und Nicolai] enthält*, finden wir einen an ihn ohne Angabe von Ort und Datum, aber vor dem 15. September 1764 gerichteten Brief Mendelssohns, in welchem dieser Abbts Neuschöpfung des Wortes „Empfund“ als deutsche Übersetzung des französischen „sentiment“ kritisiert. Zwecks besseren Verständnisses sei darauf hingewiesen, dass sich Mendelssohn Begriffen der lateinischen Grammatik bedient, in welcher supinum lateinische Verbformen auf -tum oder -tu benennt, facultas bezeichnet die passive gegebene Anlage, hingegen actus die aktive Bewegung, Handlung. Interessant ist, wie einflussreich bei der Wortsuche mit dieser eigentlich in keinem Verhältnis stehende Fakten, wie Klang und Modernität, sind. Auffallend auch, dass die Bedeutung des Problemes für die Diskutierenden es wert ist, solche Kapazitäten, wie den als die Autorität für Odendichtung und metrische Probleme jedweglicher Art später angesehenen Horaz-Übersetzer Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) in die Auseinandersetzung als Ratgeber einzubeziehen. Hören wir Mendelssohn:

<sup>15</sup> Sauder I, S. 1ff.

"Sie sehen, dass ich mich nicht unterstehe Ihnen das Wort *Empfund* nachzusprechen. Sie haben es aus dem Supino *empfundem*, gebildet, und ich wüsste nur das einzige Wort *fund* das vielleicht aus dem Supino gebildet seyn mag, wo nicht gar hier das Zeitwort aus dem Nennworte gebildet worden. Gefühl bedeutet facultatem, also bleibt *Fühlung*, oder *Empfindniss* noch für den Actum übrig. *Empfindniss* klingt seltsam, *Fühlung* ist ein altes Wort, das hervorgesucht zu werden verdienet, daher haben wir (Hr. N. und ich, nachdem wir Hrn. Ramler gefragt) es Ihnen statt des *Empfund*, empfohlen. Herr N. hat Ihnen einen guten Grund angeführt, warum sich *Fühlung* besser für Sensation schicke, als für Sentiment. Ich glaube, dass er nicht Unrecht hat. Jedermann weiss, wie unterschieden es z.B. ist, einen Kuss fühlen, oder empfinden. Die schöne Natur sehen, hören, fühlen, oder empfinden. Sie könnten also gar füglich *Fühlung* für Sensation, und *Empfindung* für Sentiment setzen, denn *Empfund* kann unmöglich bleiben."<sup>16</sup>

Abbt reagiert am 15. September 1764 von Rinteln aus, indem er zuerst die grammatische Herkunft seiner Schöpfung verteidigt, dann aber eine klare inhaltliche Definition bietet:

"Herr N. denkt gar, ich habe es nach Pfund gemacht. Wenn man doch erst wider etwas eingenommen ist, wäre es auch ein armes Wort, so sehen auch die klügsten nicht mehr, was vor Augen liegt. Das Wort *Empfund* sollte nicht nach der Analogie gemacht seyn? Meine lieben Herren! sagen Sie mir doch einmal woher kömmt *Bund*? Von binden. Woher *Fund*? von finden. Woher *Schlund*? von schlinden. Woher *Schund* (schlechtes Zeug)? von schinden. In einigen Provinzen sagt man ein *Wund* Seide, von winden. Alle diese Worte sind offenbar aus dem Supinum *unden* gemacht. Denn wäre das Zeitwort nach ihnen gemacht, so würde es mit einem *ü* geschrieben, wie *gründen* von *Grund*. Noch mehr bey *Verbinden*, würde man *Verbindung*, und *Verbund* ganz natürlich unterscheiden, und thut es auch.

Das Wort klingt seltsam; - das ist meine Schuld nicht. Das Wort *Fühlung* hat die doppelte Unbequemlichkeit, 1) dass man es immer auf den besondern sensum einschränken wird, und 2) dass man sein Verhältnis zu *Empfindung* nicht so gut erkennt, als zwischen *Empfindung* und *Empfund*. Glauben Sie denn, dass der erste Franzose, der Sentiment gemacht hat, nicht ebenfalls ein fremdes Wort aufgebracht? Nun Hrn. N. Exempel mit der Kugel an dem Verwundeten? Freylich muss der Wundarzt sagen: ich *fühle* die Kugel, wenn er mit der Hand darnach greift. Der Kranke *empfindet* die Schmerzen, hat die *Empfindung* davon. Aber sein Freund der dabey steht! Ach der hat den *Empfund* davon. Sagen Sie was sie wollen. Solange ich diese beyde letztere nicht unterscheiden kann; so habe ich nichts gethan."<sup>17</sup>

Es wird hierbei klar, welche Dreidimensionalität Abbt ausdrücken will: der Mensch als rational handelnder (Arzt), der Mensch als subjektiv fühlender (Patient) und der Mensch als mitfühlender, mitleidender (Freund). Am 8. Dezember desselben Jahres teilt Abbt dann seinen Diskussionspartnern mit:

"Der *Empfund* ist verworfen: ich habe *Empfindung* für Sensation, und für Sentiment *Empfindniss* gewählt. *Fühlen* und *Gefühl* sind oft Zweydeutigkeiten ausgesetzt."<sup>18</sup>

Mendelssohn/Nicolai	Fremdwort	Abbt
Fühlung	Sensation	Empfindung
Empfindung	Sentiment	Empfindnis (früher Empfund)

<sup>16</sup> Thomas Abbt: Vermischte Werke, III. Theil, Berlin und Stettin 1771, S.273f., zitiert nach: Empfindsamkeit, Theoretische und kritische Texte, Stuttgart 1981

<sup>17</sup> *ibid*, S. 283

<sup>18</sup> *ibid*, S. 295

Wie folgendes Beispiel zeigt, finden wir die Forderung nach Empfindsamkeit auch in aufklärerisch anmutenden Texten. Diese erklären gemäss der Moralphilosophie die Empfindsamkeit zu einer der Hauptaufgaben menschlichen Seins. In Karl Daniel Küsters "Sittlichem Erziehungs-Lexicon", veröffentlicht 1773 in Magdeburg, finden wir einen mit *Empfindsam* bezeichneten Artikel. Bereits fünf Jahre nach Bodes Übersetzung der Sterneschen *Empfindsamen Reise* ist das Wort *empfindsam* über die natürlich gegebene Eigenschaft zum Erziehungsziel hinausgewachsen und darf sich mit dem Begriff des Moralischen messen. Empfindsamkeit wird zur Grundlage zwischenmenschlicher Beziehung, "Empfindsamkeit und Menschen-Freundlichkeit, sind gewisser maassen Synonimen", wie Küster schreibt. Wir dürfen nicht vergessen, dass Küster als Erziehender im Sinne der Aufklärung spricht, nicht im heutigen Sinne als Erzieher eigener, aber als mit der Erziehung ihm anvertrauter Kinder. Karl Daniel Küster (1727-1804) war Theologe und wirkte als Prediger und Konsistorialrat in Magdeburg.

"Der Ausdruck: ein *empfindsamer Mensch*, hat in der deutschen Sprache eine sehr edle Bedeutung gewonnen. Es bezeichnet: *die vortreffliche und zärtliche Beschaffenheit des Verstandes, des Herzens und der Sinnen, durch welche ein Mensch geschwinde und starke Einsichten von seinen Pflichten bekömmt, und einen wirksamen Trieb fühlet, Gutes zu thun*. Je feiner die Nerven der Seele und des Körpers sind, je richtiger sie gespannt worden, desto geschäftiger, und nützlicher arbeitet er; und desto grösser ist die Erndte des Vergnügens, welches er geniesset, wenn er nicht nur gerecht, sondern auch wohlwollend, oder gar wohlthätig handeln kan. Solche empfindsamen Fürsten und Princessinnen, solche empfindsamen Minister, Helden, Rechtsgelehrte, Prediger, Ärzte, Schulmänner, Bürger und Landleute zu bilden, ist das angenehme und wichtige Geschäfte eines jeden selbst empfindsamen Erziehers."<sup>19</sup>

In England führt – ähnlich wie in Deutschland – Sternes Roman zur Verbreitung des bislang nur sporadisch verwandten Wortes „sentimental“, das Sterne selbst seit seinen Frankreich-Reisen immer häufiger verwendet.

Als Bode nach einem deutschen Pendant für Sternes „sentimental“ suchte, liess er sich von hoher Stelle her raten. Es war kein geringerer als Gotthold Ephraim Lessing, der sich selbst als Erfinder des deutschen Wortes „empfindsam“ pries. Dass er damit im Unrecht lag kritisierten seiner Zeit schon die Allgemeine Deutsche Bibliothek und die Berliner Monatsschrift. Die deutsche Forschung geht bislang davon aus, dass der älteste bekanntgewordene Beleg aus dem Jahre 1757 stammt und dies in einem Brief der Louise Adelgunde Victorie Gottsched, wo es heisst:

„Ein empfindsames Herz gehört unter die geheimen Beschwerlichkeiten dieses Lebens, es leidet bei allen leidenden Gegenständen, wenn es sich ausser Stand sieht allen zu helfen. Und doch möchte ich dieser Leiden ohngeachtet ... kein gleichgültiges Gemüth haben. Wie viel wahres Vergnügen entbehren die kalten unempfindlichen Seelen?“<sup>20</sup>

Dennoch muss man Lessing als den anerkennen, der als Ratender an Bodes Seite den Auslöser für die massenhafte Verwendung des bislang selten gebrauchten Wortes „empfindsam“ zündete: „Wagen Sie, empfindsam! Wenn eine mühsame Reise eine Reise heisst, bei der viel Mühe ist: so kann ja auch eine empfindsamen Reise eine Reise heissen, bey der viel Empfindung war.“<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Karl Daniel Küster: Sittliches Erziehungs-Lexicon, Magdeburg 1773, S. 47ff, zitiert nach: Empfindsamkeit, Theoretische und kritische Texte, Stuttgart 1981

<sup>20</sup> zitiert nach: Sauder I, S. 5

<sup>21</sup> ibid, S. 22

## Reflexion II.

Hatte Mozart also 1781 eine empfindsame oder mühsame, im Sinne Stoschs sogar empfindliche Reise nach Wien, wie er am 17. März diesen Jahres berichtet: „bis Unterhaag bin ich mit dem PostWagen gefahren – da hat mich aber mein Arsch und dasjenige woran er henkt, so gebrennt, dass ich es ohnmöglich hätte aushalten können...“<sup>22</sup>

Schon die München-Reise im Herbst 1780 war nicht weniger empfindsam ausgefallen: „denn ich versichere, dass es keinem von uns möglich war nur eine Minute die Nacht durch zu schlaffen – dieser Wagen stösst einem die Seele heraus! –und die Sitze! –hart wie Stein! –von Wasserburg aus glaubte ich in der that meinen Hintern nicht ganz nach München bringen zu können! –er war ganz schwierig –und vermuthlich feüer Roth –zwey ganze Posten fuhr ich die Hände auf dem Polster gestützt, und den Hintern in lüften haltend- ...“<sup>23</sup>

Empfindsamkeit wird zu einer Geistesbewegung, die vor allem in der Literatur reiche Ernte bringt. Nach den Vorbildern Klopstocks, Herders und Hamanns kristallisieren in Berlin, Göttingen, Frankfurt und zeitweise Strassburg revolutionäre Bewegungen, die mit Namen wie Goethe, Klinger, Lenz, Stolberg, Hölty, Kleist und Voss verbunden sind. Klopstocks Dichtung wird nicht zuletzt aufgrund ihrer rhythmischen Vielfalt und klanglichen Spielerei zu einem Vorbild für den Göttinger Hainbund.

Doch hinter all dem verbigt sich die Ablehnung gegen die allzu den Verstand in den Vordergrund stellende Aufklärung. Der Mensch entdeckt sich als subjektiv fühlendes Wesen, der Künstler als schaffendes Individuum. Hier fallen erstmals Begriffe wie Genie und Original, oftmals in der alles bestärkenden Verbindung als Originalgenie. Damit kommt es zu neuen Ausdrucksformen, wie Ballade, Ode, Lied oder vor allem das persönliche Tagebuch, der Brief und die Autobiographie. In der Musikkultur finden wir so auch Reiseberichte in Brief und Tagebuchform, welche die subjektive Auffassung des Schreibers unterstreichen. Berechtigt ist die Frage, in welcher Weise Sternes Reisebericht Anlass für Buchtitel wie *Tagebuch einer musikalischen Reise*, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* u.a. wurde. Dank einiger Romanerfolge, wie Sternes *Empfindsame Reisen*, Goethes *Die Leiden des jungen Werder*, Moritz' *Anton Reiser* verbreitet sich die Empfindsamkeit über alle Sphären der künstlerischen Darstellung, um auch auf nicht-künstlerische Sphären überzugreifen, die diese Bewegung zu einer Mode machen, die – wie die meisten Moden – ihren eigentlichen, ursprünglichen Zweck vergessen hat.

Parallel zu Veränderungen in der Literatur sind auch solche, nicht zuletzt aufgrund intensiver Kontakte zwischen Literaten und Komponisten, in der Musik nachweisbar, und zwar sowohl in theoretischen Schriften, wie auch in Kompositionen. Dies ist der Weg zu einer neuen, sich parallel zur bislang gültigen entwickelnden, Musikästhetik. Die Bildung des Adjektives „empfindsam“ lag auch hier zu einer Zeit nahe, in der von „Empfindung“ oft die Rede war, wie man beim Lesen der sich einer grossen Verbreitung erfreuenden Klavierschule *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* von Carl Philipp Emanuel Bach (1. Teil 1753) sieht. War in der Musik und den Musikschulen der Zeit bislang nur von Affekten die Rede, wendet sich Bach mehr und mehr dem Wort Empfindung zu. Allein hieran wird klar, welche Bedeutung der Musik bei Betrachtung des Phänomens Empfindsamkeit zukommt.

<sup>22</sup> Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart, Berlin 1942, Bd.III, S.69

<sup>23</sup> *ibid*, S.4

## Affekt – Leidenschaft – Empfindung

Diese Wörter finden sich in der Musikkultur des 18. Jahrhunderts in zeitlichem Abstand, eine chronologische Entwicklung der Abschiednahme vom Affektbegriff hin zur Empfindung soll hier zwischen 1730-1800 dargestellt werden.

**1732** Johann Gottfried Walther definiert im ersten deutschen *Musicalischen Lexicon* (Leipzig 1732) auf der Affektentheorie von Athanasius Kircher und René Descartes aufbauend Affekt als „eine Gemüths-Bewegung [...] Liebe, Leid, Freude, Zorn, Mitleiden, Furcht, Frechheit und Verwunderung, so die Music erregen kan.“, Leidenschaft oder Empfindung kennt er als Schlagwort nicht.

**1737** schreibt Johann Mattheson in seinem *Kern melodischer Wissenschaft* (Hamburg 1737), "da z.E. ein adagio die Betrübniß; ein Lamento den Schmerz; ein lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; ein affettuoso die Liebe; ein allegro den Trost; ein presto die Begierde; etc. zum Abzeichen führen."<sup>24</sup>, um dann den Wert der Instrumentalmusik zu unterstreichen

„dass Melodia Instrumentalis mit keinen Worten zu thun habe; wie die vocalis. Allein hierbey ist etwas sehr unbekanntes, oder wenigstens, was unbemercktes vermacht. Nämlich, dass melodia instrumentalis zwar der Worte, aber nicht der Gemüths-Bewegungen, müßig gehet. [...] Weil aber unstreitig das rechte Ziel aller Melodien nichts anders ist, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Affecten rege werden, so kan mir ja keiner dieses Ziel treffen, der keine Absicht darauf hat, selber nicht bewegt wird, ja kaum an irgend eine Leidenschaft gedenckt.“<sup>25</sup>

wobei die Wörter Affekt, Gemütsbewegung und Leidenschaft nebeneinander stehend erscheinen, offenbar mit jedem Mattheson eine andere Ebene verbindet. Musik kann demnach aufgrund des mechanischen, akustischen Reizes, der „Affecte“ initiiert, „Gemüths-Bewegungen“ hervorrufen, jedoch nur, wenn der Spieler sich einer „Leidenschaft“ hingibt. Dies ist eine Dreieckskonstellation, die von der zeitgenössischen Medizin, die sich dem Aminismus nähert, bestätigt wird (siehe Kapitel: Musik und Medizin). Eine transzendente Definition der Leidenschaften ist hier nicht gegeben.

**1739** Im „Register über das Werck“ seines Lehrbuches *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) schreibt Mattheson unter „Affecten, siehe Leidenschaften“, das Wort Empfindung findet sich hier ebenfalls noch nicht. Leidenschaften werden nicht definiert. Mattheson fordert nur, diese zu erregen.

Die Musiklehrbücher ab den späteren 40er Jahren verwenden in zunehmenden Masse das Wort Empfindung.

**1745** erscheint in Halle Ernst Anton Nicolais Abhandlung über *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit*. Dieser wissenschaftliche Versuch, nach neuesten Kenntnissen der Tonuslehre eine Verbindung zwischen akustischem Reiz und Empfindung zu definieren, soll weiter unten im Kapitel *Musik und Medizin* genau dargestellt werden.

**1749/50** schreibt Marpurg in seiner *Fortsetzung des Grandvallisichen Versuchs über den guten Geschmack*:

<sup>24</sup> Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, Faksimile Hildesheim 1990, S. 67

<sup>25</sup> *ibid.*, S. 66

„Das Volck, ich vestehe das edle, überlässet sich der Natur. Diese leitet selbiges, es leihet sich untereinander seine Einsicht, einer hilft dem andern zurecht, sein Ausspruch ist der allgemeinen Empfindung gemäss und ungezwungen“<sup>26</sup>, eine frühe Definition des Volksempfindens!

**1752** Aber: im Register von Johann Joachim Quantzens *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) verhält es sich noch ähnlich wie bei Mattheson 1739. Wen wundert's, wurde doch am frederizianischen Hofe der alte Zopf geflochten, was sich am Klarsten in Friedrich II. Schrift *De la littérature allemande* zeigt, in welcher er, 1780 (!) geschrieben, weder Lessing, noch Klopstock, Wieland, Herder oder Schiller kennt, Goethe nur abfällig in Hinsicht auf dessen *Goetz von Berlichingen* erwähnt und die damals so populären, als Vorbild jedweglicher Dichtung angesehenen Stücke Shakespeares als lächerliche Farcen abtut. Was kann und konnte man auch von einer Schrift über die deutsche Literatur erwarten, die unter französischem Titel herauskam?! August Friedrich Cranz, Autor der *Charlatanerien*, die 1780 in Berlin erschienen und so erfolgreich waren, dass sie innerhalb eines Jahres vier Auflagen erlebten, kritisierte diese Schwachstelle des Königs, der Cranzens Ironie geradenoch duldete. Cranz muss – nicht aufgrund dieser Kritik – als wichtiger empfindsamer Schriftsteller genannt werden, denn in seiner Zielsetzung ist er durchaus mit den Autoren der *Berlinischen Monatschrift*, wie Campe, Nicolai, Moritz, Ramler und Zöllner vergleichbar. Letztgenannter hatte übrigens die von Immanuel Kant berühmt gewordene Antwort auf seine Frage erhalten: Was ist Aufklärung? Ich werde im Laufe dieser Arbeit noch öfters auf Cranz zurückkommen.

Und: der alte Zopf verbindet und trennt die Brüder Benda. František, der dem König und dieser ihm so freundschaftlich verbundene, hält – darf's ein Konzertchen mehr sein? - an den stilistischen Idealen von um 1740 fest, während sein Bruder Jiří, sicher auch Dank seines Wechsels von Berlin nach Gotha, alle Entwicklungen der Ästhetik, Philosophie und Literatur in sein Werk einfließen lässt.

Quantz setzt sich verhältnismässig selten mit den Leidenschaften auseinander, glaubt diese in den Satzüberschriften ausgedrückt zu finden, fordert Licht und Schatten, meint damit lediglich den Wechsel von Piano und Forte.

**1753** veröffentlicht in Berlin Christian Gottfried Krause sein Werk *Von der musikalischen Poesie*, in welchem er das vierte Hauptstück den Empfindungen widmet, wobei auf den ersten Blick keine Differenzierung mit den zugleich verwendeten Wörtern Rührungen, Affekte, Leidenschaften, Gemüthsbewegungen zu erkennen ist. Auch nach mehrmaligem Lesen dieses wie auch der übrigen Abschnitte konnte ich keine logische Verwendung dieser Begriffe erkennen, vielmehr habe ich den Eindruck, dass er die Wortvielfalt als literarisch wertvoll sah. Krause ist allerdings darin wichtig, dass er in einem der Wort-Ton-Beziehung gewidmeten und vor allem mit Blick auf die Oper geschriebenen Buch, eine Klassifizierung in für die Musik brauchbare und unbrauchbare Empfindungen beschreibt.

„Wir singen und musiciren, wenn Freude und Hofnung, Liebe, Traurigkeit, Schmerz und Verlangen sich unserer bemeistern. Wir thun es aber nicht, wenn Furcht, Verzweiflung, Kleinmüthigkeit, Zorn und Neid das Gemüth in Unruhe setzen.“<sup>27</sup>

heisst es gleich zur Einleitung dieses Kapitels. Grund zur Musik überhaupt sei der Wille

„seine Empfindungen auf eine angenehme Weise auszudrücken.[...] Zwar gefallen uns auch zuweilen die finstern Empfindungen der Traurigkeit, und wir singen mit Vergnügen Lieder, die diese Gemüthsbeschaffenheit abbilden. Aber wir singen doch nimmer von uns selber [...]im Zorn und in der Verzweiflung.“

<sup>26</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg: Der critische Musikus an der Spree, Berlin 1749/50, S.191

<sup>27</sup> Christian Gottfried Krause: Von der musikalischen Poesie, Berlin 1753, Faksimile: Leipzig 1973, S. 68-102

Daraus folgt, dass diese vom Menschen zum Musizieren nicht verwendeten Empfindungen auch keinen Platz in der Musik haben.

„Alles was Furcht und Grauen erweckt, die gar zu heftigen Leidenschaften des Zorns und der Rache, Zänkereyen, mörderische Handlungen, Rasereyen, und alles gewaltsame Wesen ist auch gar nicht musikalisch. Grobe Schelt- und Schmähworte, niederträchtige Scherze, und dergleichen sind nirgends, also auch in der Musik nicht schön. Heulen, Schreyen, Brüllen, Zischen, Rasseln und so weiter, mit schönen Menschenstimmen und mit anmuthigen Instrumenten, nach dem Tact und nach der Kunst vorzustellen, ist gleichfalls ein Widerspruch. [...] es lässt sich zwar dieses Säuseln so wohl, als andere solche poetischen Mahlereyen in Noten und Tönen abbilden, aber es wird doch nur ein musikalisches Gemälde daraus. Das ist aber nicht das Vollkommenste der Musik.“

Krauses Bedeutung liegt in der radikalen Abwendung von der offensichtlich noch immer existierenden Ansicht, Musik solle die Worte des Textes ohne Rücksicht auf den Satzinhalt ausdrücken. Allein daran sieht man wie wichtig es ist, Komponisten ein und derselben Zeit ästhetischen Idealen zuordnen zu können, eine Aufgabe, die die Musikwissenschaft noch vor sich hat. Ein Denken in Stilepochen hilft da nicht weiter. „Es kann aber nicht so rühren, wenn man ein Wort ausdrückt, als es rühret, wenn eine Empfindung ausgedrückt wird.“ Wehrt sich Krause gegen die althergebrachte Meinung. Also Empfindung im Sinne von Gesamtaffekt, Affekt im Sinne von Wortbedeutung, Leidenschaft im Sinne von menschlichem Gefühl und Empfindung im Sinne von menschlicher, subjektiver Regung? Wie gesagt, es ist schwer in Krauses Wortverwendung ein System zu sehen. Eben genanntes erscheint mir – mit Fragezeichen – das einzig mögliche zu sein.

**1753** (im gleichen Jahr wie Krause) veröffentlicht Carl Philipp Emanuel Bach seinen *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. Das Wort Empfindung wird so gebraucht, dass man den gängigen Umgang des Autors mit diesem sieht. Der Musiker muss „sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey den Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindung zu verstehen und bewegt sie solcher Gestalt am besten zur Mit-Empfindung.“<sup>28</sup> Dies erinnert nicht nur an das von Mendelssohn/Abbt/Nicolai geschaffene dreidimensionale Modell der Empfindungen, hier ist Affekt der nüchtern definierte terminus technicus, Empfindung ist die Verinnerlichung des Affektes. Schon zu Beginn des dritten Hauptstückes *Vom Vortrage* betont Bach, dass allein technische Fähigkeit nicht reiche, Ziel sei es „ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste“ zu sein. Die Idee des Empfindungstransportes dank des Musikers wird hier deutlich, die später bei Schubart und Heydenreich noch genauer untersucht werden soll.

**1755** beginnt in Berlin Moses Mendelssohns seine *Briefe über die Empfindungen* herauszugeben, die 1761 und 1771 Fortsetzungen erfahren. Dem Hervorrufen von Gefühlen des Vergnügens kommt der Tonkunst eine besondere Bedeutung zu:

„Göttliche Tonkunst! Du bist die einzige, die uns mit allen Arten von Vergnügen überraschest! Welche süsse Verwirrung von Vollkommenheit, sinnlicher Lust und Schönheit! Die Nachahmungen der menschlichen Leidenschaften, die künstliche Verbindung zwischen den widersinnigsten Übellauten: Quelle der Vollkommenheit! Die leichten Verhältnisse in den Schwingungen: eine Quelle der Schönheit! Die mit allen Saiten harmonische Spannung der nervigsten Gefässe: eine Quelle der sinnlichen Lust!“<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Faksimile: Leipzig 1986, S. 122

<sup>29</sup> S. 115f

Mendelssohn gesteht jedem Sinn eine eigene Harmonie zu, die durch die Harmonie der Musik angesprochen wird. Schon im ersten Band seiner Überlegungen (1755) definiert Mendelssohn eine Vermischung von Empfindungen, deren klarstes Beispiel das Mitleid ist:

„Allein was ist das Mitleiden? Ist es nicht selbst eine Vermischung von angenehmen und unangenehmen empfindungen? Hier zeigt sich ein merklicher Vorzug, durch den sich diese Gemüthsbewegung von allen andern unterscheidet. Sie ist nichts als die Liebe zu einem Gegenstande, mit dem Begriffe eines Unglücks, eines physicalischen Uebels, verbunden, das ihm unverschuldet zugestossen. Die Liebe stützt sich auf Vollkommenheiten, und muss uns Lust gewähren, und der Begriff eines unverdienten Unglücks, macht uns den unschuldigen Geliebten schätzbarer und erhöht den Werth seiner Vortreflichkeiten. Dieses ist die Natur unsrer Empfindungen. Wenn sich einige bittere Tropfen in die honigsüsse Schale des Vergnügens mischen; so erhöhen sie den Geschmack des Vergnügens und verdoppeln seine Süßigkeiten. Jedoch nur alsdenn, wenn die beide Arten von Empfindungen, daraus die Vermischung besteht, nicht einander schnurstracks entgegen gesetzt sind.“<sup>30</sup>

**1756** haben wir – endlich - ein süddeutsches Werk, die *Gründliche Violinschule* von Leopold Mozart, geschrieben in Salzburg, veröffentlicht in Augsburg. Hierbei handelt es sich – im Vergleich zu Quantz – um eine rein instrumententechnisch ausgerichtete Schule, der Musik an sich sowie deren Darstellung wird kein Abschnitt gewidmet. Auf die Affekte kommt Mozart erst beim musikalischen „Kunstwort“ „Affettuoso“ zu sprechen, was „mit Affect, will, dass wir den Affect, der in dem Stücke steckt, aufsuchen, und folglich alles beweglich, eindringend und rühren abspielen sollen.“<sup>31</sup>

Ja, Herr Mozart, möchte man fragen, gilt das denn nicht für alle Stücke? Auf die Antwort muss man warten, denn sie steht erst auf der letzten Seite: „[...] alle meine Bemühungen, die ich in Verfassung dieses Buches angewendet habe, ziehet dahin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkenntniss und Empfindung des guten musikalische Geschmackes vorzubereiten.“, und „dass nämlich noch vieles für die Herrn Concertisten zu sagen wäre“. Leider hat Mozart keine Fortsetzung folgen lassen! Doch auch im Nachsatz zu seiner Erklärung der musikalischen Kunstwörter schreibt er, man sehe „Sonnenklar, dass alle Bemühung dahin gehet, den Spielenden in denjenigen Affect zu setzen, welcher in dem Stücke selbst herrschet: um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen.“ Wieder Dreidimensionalität.

### **Reflexion III.**

Dieser letztzitierte Satz Mozarts mag banal erscheinen, dahinter steckt mehr, als die heutige praktische wie theoretische Musikanschauung berücksichtigt: der Komponist hat die Möglichkeit den Affekt des Stückes in einem Wort anzuzeigen, er kann dieses Wort mit einem den Affekt konotierenden konkretisieren. Auch hier könnte man den Gedanken der „vermischten Empfindungen“ aufgegriffen sehen. Dann wären Worte bedeutungsvoller, als so manches zum Übersehen verdammtes Allegro operto. Und man würde sich öfter die Frage stellen, ob es sich um eine Charakter- oder Tempobezeichnung handle, ob der Blick auf das Innere oder Äussere gelenkt werden soll. Das erklärt auch, warum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem norddeutsche Komponisten zunehmend deutsche Satzüberschriften verwenden.

In dem mit *Vom richtigen Notenlesen* (welcher Konservatoriumsbesucher würde hier heute überhaupt weiterlesen?) überschriebenen zwölften Kapitel kritisiert Mozart Musiker, „die von

<sup>30</sup> S. 184f

<sup>31</sup> Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1756, 3. Ausgabe Augsburg 1787, Faksimile Wiesbaden 1983, S. 51

demjenigen Affekte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrückt werden.“ Empfindung als das richtige musikalische Gefühl. Keine Spur von norddeutscher Philosophie. Nicht dass Mozart diese nicht gekannt hätte, er war ein sehr belesener, mit grossen Köpfen seiner Zeit in schriftlichem Kontakt stehender Musiker, anerkannt auch im Norden, was die Tatsache beweist, dass der erste der Berliner *Kritische[n] Briefe über die Tonkunst* gerade an ihn adressiert war. Doch in einer Anfängern zugeordneten Schule war für Philosophie kein Platz.

**1758** kennt Jacob Adlung in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt 1758) keines der drei Wörter Affekt, Leidenschaft, Empfindung, was die Frage aufwirft, ob dies damit zusammenhängt, dass sein Werk stets auf die Erhaltung des alten Kirchenstils ausgerichtet ist, „da die Tonkunst bey uns Teutschen zu einer solchen Vollkommenheit gestiegen, ein Verfall derselben nahe seyn würde. Und gleichwohl ist er, in Ansehung der Kirchenmusik, schon da.“<sup>32</sup> wie der sächsisch-weimarische Kapellmeister Johann Ernst Bach am 28. März 1758 im Vorwort zu Adlungs Schule schreibt. Doch findet sich bei Adlung noch ein anderer terminus, die Wirkung:

„Wenn wegen der Wirkung der harten und weichen Tonart eine Frage aufgeworfen würde, ob solche beyden verschieden sey; so gäbe ich mein Ja dazu, ohne mich lange zu bedenken, weil sie doch wesentlich von einander unterschieden sind.“<sup>33</sup>

**1762** Wenngleich sich nicht direkt mit Empfindung und Ausdruck derselben auseinandersetzt, findet sich im 99. *Kritischen Brief über die Tonkunst* (Berlin) eine ungewöhnlich detaillierte Aufzählung einer musikästhetischen Norm dieser Zeit, in deren Einleitung der unbekannt, unter Synonym Amisallos erscheinende Autor in seinem in mehreren Fortsetzungen publizierten *Unterricht vom Recitativ* behauptet, dass mit nachstehenden Bemerkungen „alle Tonlehrer [...] darinnen überein[kommen]“. Darauf folgt eine genaue Beschreibung, wie welche Empfindungen auszudrücken seien, die ihrer Einmaligkeit wegen hier wiedergegeben werden soll. Das Wort Empfindung fällt ebensowenig wie Leidenschaft

Das Hauptverdienst dieser Auflistung liegt nicht nur in der für diese Zeit einmaligen Genauigkeit, sondern auch in der Gegenüberstellung der jeweiligen Empfindungen sowie auch darin, dass hier nicht, wie bei Mattheson, Nebenaffecte durch Konnotation eines Hauptaffectes entstehen, sondern die Vermischung von Affecten zu vermischten Empfindungen führt, welche der Autor als „gemischter Affect“ (Mitleid) bzw. „vermischten Ausdruck“ (Bescheidenheit/Demut) bezeichnet. (Ich werde weiter unten auf die vermischten Empfindungen noch zurückkommen.) Dass dies zuerst bei der Definition von „Mitleid oder Erbarmen“ geschieht, weist auf umfangreiches Studium des Mitleidsgedanken hin, wobei sich die Überlegungen dieser Zeit zum Mitleid „durchweg auf Shaftesbury und seine „Schüler“ zurückführen“<sup>34</sup> lassen. Anton Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury sah Gefühl und Empfindung als Ausgangspunkt von Anschauung und Erziehung, ihm folgten Samuel Richardson und Edward Young, der mit seinen *The Complaint Or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality* 1742-44 in London neun Nachtgedanken in Gedichtform veröffentlichte.

<sup>32</sup> Jacob Adlung, S. 11

<sup>33</sup> Jacob Adlung, S. 223

<sup>34</sup> Sander I, S. 185

Zurück zu unserem anonymen Autor, den ich im Umfeld Jiří Bendas vermuten möchte und nach welchem man allgemein wisse,

„1) dass die **Traurigkeit**, ein sehr hoher Grad des sinnlichen Misvergnügens oder Verdrusses, in langsamer Bewegung, mit einer matten und schläfrigen Melodie, die mit vielen Seufzern unterbrochen ist, und oft wohl gar mitten in einem Worte gleichsam ersticket, in welcher die engern Klangstufen vorzüglich gebraucht werden, und welche auf eine herrschende dissonierende Harmonie erbauet wird, auszudrücken ist;

2) dass die Freude, ein sehr hoher Grad der sinnlichen Lust oder des sinnlichen Vergnügens, eine geschwinde Bewegung, eine lebhaft und triumphirende Melodie, in welche die weitem Klangstufen vorzüglich gebraucht werden, und einen herrschenden consonierenden Grund der Harmonie erfordert;

3) dass die **Zufriedenheit**, ein Vergnügen über das Gute, was wir ausgeübet zu haben vermeinen, ihren Ausdruck von der Freude entlehnet, und eine vergnügte gesetzte, ruhige Melodie verlangt. Aus dieser Quelle fließet der Ausdruck für die **Gelassenheit**, **Geduld**, ingleichen **Trost** etc.

4) Dass die **Reue**, das Gegentheil der Zufriedenheit, nemlich ein Misvergnügen über das Böse, was wir gethan zu haben glauben, ihren Ausdruck von der Traurigkeit entlehnet, und eine unruhige, klagende Melodie erfordert.

5) Dass die **Hofnung**, ein Vergnügen über ein, unserer Meynung nach, uns bevorstehendes Gut, durch männliche, etwas stolze und frolockende Melodien auszudrücken is. Ein sehr hoher Grad derselben ist die **Zuversicht**.

6) dass **Furcht**, **Angst**, **Bangigkeit** etc. Das Gegentheil der Hoffnung, nemlich ein Misvergnügen über einen vermeintlich bevorstehendes Übel, mit zitternden und abgebrochnen Tönen, mehr in der Tiefe als Höhe vorzustellen ist. Ein sehr hoher Grad der Furcht ist die **Verzweiflung**. Die plötzliche Furcht wird ein **Schrecken** genennet.

7) Dass das **Verlangen**, ein Verdruss über das lange Aussenbleiben eines vermeinten Gutes, mit gezogenen, matten Tönen auszudrücken ist;

8) dass der **Zweifelmuth** oder der **Wankelmuth**, ein Wechsel der Freude und Traurigkeit über etwas Gutes, von dessen Erhaltung man noch nicht versichert ist, durch abwechselnde Hofnung und Furcht vorzustellen ist;

9) dass die **Kleinmütigkeit**, ein Misvergnügen über der Schwierigkeit in Erlangung eines vermeinten Gutes, ihren Ausdruck von der Furcht entlehnet, wobey sich aber der Ton manchmal aus Ungeduld erheben kann;

10) Dass die ruhige und stille **Liebe**, bey einer herrschenden consonirenden Harmonie, mit sanften, angenehmen, schmeichelnden Melodien, in mässiger Bewegung, auszudrücken ist. Wenn die Liebe, nach Verschiedenheit der Umstände, mit Furcht, Schrecken, Zweifelmuth u.s.w. vermischt wird: so muss ihr Ausdruck in gehörigem Verhältniss mit daher genommen werden.

11) Dass der **Hass**, das Gegentheil der Liebe, mit einer widerwärtigen, rauhen Harmonie und proportionirten Melodie vorzustellen ist;

12) dass der **Neid** oder die **Misgunst**, ein Misvergnügen über des andern Glück, und Schwester des Hasses, murrende und verdriessliche Töne verlangt;

13) dass das **Mitleid** oder **Erbarmen**, ein gemischter Affect, der aus der Liebe gegen jemanden, und aus dem Misvergnügen über desselben Unglück entspringet, mit sanften und gelinden, doch dabey klagenden und ächzenden Melodien, in langsamer Bewegung, bey öfters einige Zeit liegen bleibendem Basse auszudrücken ist;

14) dass die **Eifersucht**, ein aus Liebe, Hass, und Neid zusammengesetzter Affect, mit wankenden, und bald leisen, bald stärkern, verwegnen, scheltenden, und bald wieder beweglichen und seufzenden Tönen, bald in langsamerer, bald in geschwinderer Bewegung vorzustellen ist;

15) dass der **Zorn**, ein sehr heftiger Verdruss über ein uns zugefügtes Unrecht, der mit einem Hasse des Beleidigers verbunden ist, mit geschwinden Tiraden auflaufender Noten, bey einer plötzlichen und öftern Abwechslung des Basses, in sehr heftiger Bewegung und mit scharfen schreienden Dissonanzen auszudrücken ist;

16) Dass die **Ehrliche**, ein Vergnügen über das Gute, das wir gethan haben, in so fern andere Leute gut davon urtheilen, gesetzte männliche muthige, und zuweilen trotzig vergnügte Töne erfordert;

- 17) Dass die **Schamhaftigkeit**, das gegenheil der Ehrliche, nemlich das Misvergnügen, das man aus der Vorstellung der nachteiligen Urtheile anderer Leute über unsre Handlungen empfindet, mit wankenden, bald kurz abgebrochenen, bald beweglich anhaltenden Tönen auszudrücken ist;
- 18) dass **Muth, Herzhaftigkeit, Entschlossenheit, Unerschrockenheit, Standhaftigkeit, etc.** Von der Hofnung und Ehrliche; die **Zaghafte, Feigheit, Blödigkeit, etc.** hingegen von der Furcht und dem Zweifelmuth ihren Ausdruck bekommen;
- 19) dass **Vermessenheit, Verwegenheit**, ingleichen **Stolz, Aufgeblasenheit, etc.** mit trotzig pathetisch steigenden Melodien auszudrücken ist;
- 20) dass **Bescheidenheit und Demuth**, dem Stolz entgegen gesetzte Tugenden, einen sanften mit gelinden Dissonanzen vermischten Ausdruck verlangen;
- 21) dass **Freundlichkeit, Güte, Wohlwogenheit, Gunst, Huld, Leutseligkeit, Grossmuth, Versöhnlichkeit, Sanftmuth, Freundschaft, Eintracht, Dankbarkeit, etc.** ihren Ausdruck von der ruhigen und stillen Liebe entlehnen;
- 22) dass **Rache, Rachbegierde, Verwünschen, Verfluchen, Wuth, Raserey, Zwietracht, Unversöhnlichkeit, etc.** vom Hasse und Zorn ihren Ausdruck bekommen;
- 23) dass **Kaltsinn, Gleichgültigkeit, Undank, etc.** ins Gebiet des Hasses und Neides gehören;
- 24) dass die **Unschuld** sich des Schäferstils hauptsächlich bedient;
- 25) dass das **Lachen** und **Scherzen** mit Tönen der Freude, und das **Weinen** mit Tönen der Traurigkeit abgebildet werden muss;
- 26) Dass **Ungeduld**, und **schmerzhaft Unruhe**, etc. durch oft abwechselnde verdriessliche Modulationen auszudrücken ist;
- 27) dass die **Schadenfreude** und **Verspottung** als Wirkungen des Hasses, einen Ausdruck von dieser Natur verlangen; u.s.w.“

Wenngleich nur neun Jahre nach Krause verfasst, sind in oben zitierter Abhandlung diesem zum Trotz alle Empfindungen als musikalisch darstellbar definiert, eingeteilt in Vergnügen und Missvergnügen, wobei es Wechselbeziehungen sowie Vermischungen zwischen beiden Lagern wie auch innerhalb dieser gibt. Nebenstehende Skizze soll versuchen das hier Gesagte optisch darzustellen:

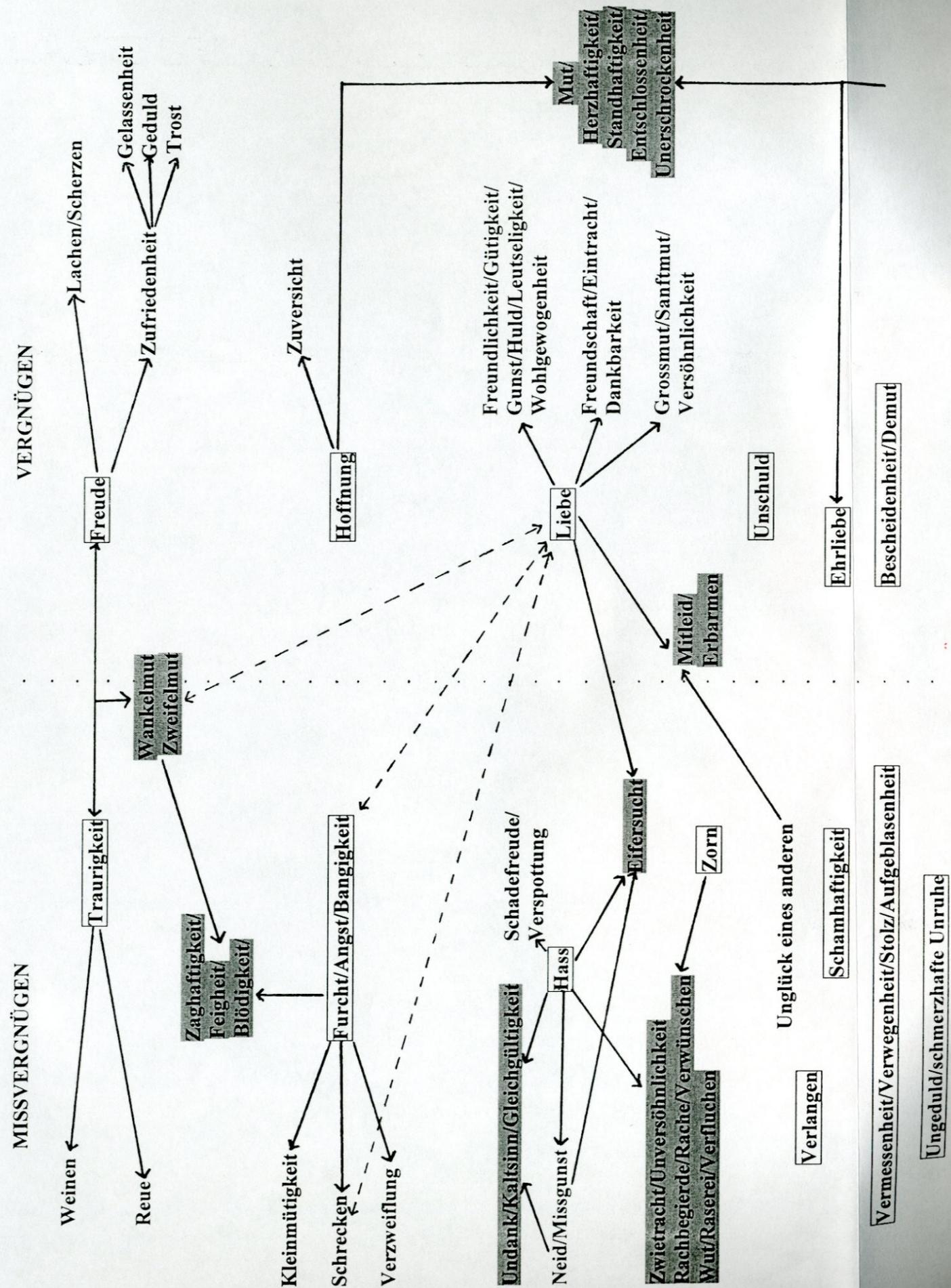
In die Zeit dieser Skizze fallen auch Ewald Christian von Kleists *Gedanken über verschiedene Vorwürfe* (vor 1759), in denen er auf die vermischten Empfindungen anspielt:

„Der Schmerz macht, dass wir Freude fühlen, so wie das Böse macht, dass wir das Gute erkennen. Ist denn für uns ein Zustand von immerwährendem Vergnügen möglich, den wir immer wünschen und immer hoffen?“<sup>35</sup>

1763 veröffentlicht in Berlin Friedrich Wilhelm Marburg seine *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst*, setzt sich mit unserer Fragestellung jedoch nicht weiter auseinander, handelt es sich doch um eine rein technische Schule.

1771 erscheint in Leipzig Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, in welcher er Empfindung sowohl als „einen psychologischen als einen moralischen Begriff“ definiert.

Empfindung im psychologischen Sinn sei ein Gegensatz zur „deutlichen Erkenntnis“, letztere sei Ziel der Wissenschaften, erstere Ziel der schönen Künste. „Die Empfindung entscheidet über das, was gefällt, oder missfällt; die Erkenntnis urtheilt über das, was wahr oder falsch ist.“ Daher könne es zu Diskrepanzen zwischen Empfindung im Sinne eines Wohlbefindens verursachenden Gefühls, und der Erkenntnis kommen, da Erkenntnis ein „Gegenstand, als einer ausser uns liegenden Sache“ sei. Psychologische Empfindung kann nach Sulzer drei Wirkungen haben: Sie macht „angenehmen oder unangenehmen Eindruck auf uns“, sie wirkt



<sup>35</sup> Ewald Christian von Kleist: *Ihn foltert Schermtut weil er lebt*, Berlin 1982, S. 171

„auf unsre Begehrungskräfte“, d.h. sie ruft den Wunsch nach etwas weiter Entferntem hervor, oder weckt „Begriffe des Guten oder Bösen, des Angenehmen oder Widrigen“.

Empfindung im moralischen Sinn sei „ein durch öftere Wiederholung zur Fertigkeit gewordenes Gefühl“, könne „Quelle gewisser innerlichen oder äusserlichen Handlungen“ sein, das heisst, der Mensch erkenne bestimmte Gegenstände, die einen moralischen Eindruck („Empfindungen der Ehre, der Rechtschaffenheit, der Dankbarkeit“) auf ihn machen, bei deren Wiederholung wieder, was den „sittlichen Charakter“ des Menschen stärke. Interessanterweise taucht bei Sulzer, im Gegensatz zu Karl Heinrich Heydenreich, nicht das Wort Gedächtnis oder ein Synonym für dieses auf. Während Heydenreich in seinen *Bemerkungen über den Zusammenhang der Empfindung und Phantasie*<sup>36</sup> der Ansicht ist, „Phantasie und Erinnerung setzen das Gedächtnis voraus, das Vermögen, sinnliche Eindrücke und Ideen aufzubewahren, welches grösstentheils nur mechanisch zu wirken scheint.“ definiert Sulzer die Einbildungskraft als schöpferische Kraft, sie sei „die Mutter der schönen Künste“.

Sulzer spricht verschiedenen Orts von „verschiedenen Mischungen“ der Empfindungen und stützt sich somit auf die Theorie der vermischten Empfindungen, jenem „Gemisch von Freude und Traurigkeit, von Vergnügen und Schmerz, was wir in uns selbst nicht unterscheiden können, und weswegen wir glauben, dass es eine ergötzliche Bekümmernis und ein Schmerz sei“<sup>37</sup>, als Folge des Aufeinanderprallens gegensätzlicher Affekte, was Friedrich Maximilian Klingler, der Verfasser des Schauspiels *Sturm und Drang* als „comisch und tragisch mit einer bitteren Sauce zusammen verschlucken“<sup>38</sup> beschreibt. Diese Theorie kristallisiert in Mendelssohns *Rhapsodien*.

Zwischen psychologischen und moralischen Empfindungen gibt es nach Sulzer jedoch eine konsekutive Abhängigkeit, da die schönen Künste in erster Linie rein psychologische Empfindungen erwecken, deren „letzter Endzweck aber geht auf moralische Empfindung, wodurch der Mensch seinen sittlichen Werth bekommt.“

Durch diese Kunstauffassung wird das Kunstwerk als solches zu einer bislang nicht gekannten Grösse erhoben, man sieht in ihm nicht nur Unterhaltung, sondern der wahre Zweck ist die Verbesserung des Menschen. Welch' Unterschied beispielsweise zur Tafelmusik, die Telemann noch als „Bratensymphonien“ bezeichnete. Sicher darf in diesem Wort keine Abschätzung gesehen werden, es war eben die gängige Musikproduktion im wahrsten Sinne des Wortes, das Komponieren war reines Handwerk, das man, wie jedes andere, erlernen konnte.

Vorraussetzung für dieses neue Musikverständnis ist, dass der Mensch „einen gewissen Grad der Empfindsamkeit für das Schöne und Hässliche, für das Gute und Böse“ habe, wobei die harmonische Mischung dieser Empfindungen einen „moralischen Charakter“ bilde. „Eine allgemeine, wol geordnete Empfindsamkeit des Herzens ist also der allgemeinste Zweck der schönen Künste.“

So ausgestattet kann der Mensch jedes Werk der schönen Künste als Übungsobjekt benutzen, um „das Schöne und Gute angenehm, das Hässliche und Böse widrig“ zu empfinden. Der Künstler kann sich zu diesem Zweck dreier Mittel bedienen, zum einen muss er in jener

<sup>36</sup> in: *Denkwürdigkeiten aus der philosophischen Welt*, Bd. V, Leipzig 1787, zitiert nach Sander I, S. 163

<sup>37</sup> Ubaldo Cassina: *Analytischer Versuch über das Mitleiden*, Berlin 1790, S. 398, zitiert nach: Sander I, S. 189

<sup>38</sup> Klingler am 12. September 1776 an Ernst Schleiermacher, in: Klingler: *Sturm und Drang*, S. 75

Empfindung sein, in welcher er den Zuhörer sehen will, zum zweiten durch das Prinzip des Mitleiden, indem er den „Gegenstand des Mitleidens uns lebhaft fürs Gesichte bringen“ muss und drittens, wenn er „durch zauberische Kunst“ eine Abbildung des Gegenstandes in der Phantasie des Zuhörers schafft. Mit letzterem Weg spricht Sulzer die Einbildungskraft an, welche die Ästhetiker der Aufklärung von der Phantasie nicht konkret unterschieden. Einbildungskraft ist für Sulzer das „Vermögen der Seele die Gegenstände der Sinnen und der innerlichen Empfindung sich klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf sie wirken.“<sup>39</sup> „Der Künstler also, der, seines Berufs eingedenk, seine Kräfte fühlet, weihet sich selbst zum Lehrer und Führer seiner Mitbürger.“

Soziologisch gesehen, verlangt Sulzer eine Erhebung des Musikers aus seiner bislang wenig anerkannten Position, stellt ihn einem Erzieher der Menschheit gleich. Dieser Erziehungscharakter wird **1778** von Joseph Martin Kraus lächerlich gemacht:

„Fränklin in seinen Experiments and observations on Electricity, Lond. 1769, erwartete von den ihm zugeschickten Liedern Wirkung zur Beförderung der Mässigung und Liebe zur häuslichen Sparsamkeit, und – er hat diesen wunderbaren Effekt gewiss nicht umsonst erwartet.“<sup>40</sup>

**1780** spricht Johann Jacob Engel in seiner Abhandlung *Über die musikalische Malerei*, die er dem königlichen Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt widmet, von der „Malerei der Empfindungen“.

„Wie die Musik die innern Empfindungen der Seele malen, nachahmen könne? Sie wählt die Töne von so einer Wirkung auf die Nerven, welche den Eindrücken einer gegebenen Empfindung ähnlich ist. [...] Zweitens erklärt sich, warum der Musik die Malerei der Empfindungen am besten gelinge. Sie wirkt hier nehmlich mit allen ihren Kräften zusammengenommen; gebraucht hier mit eins alle ihre Mittel; concentrirt hier ihrer aller Wirkung. Dieses wird fast nie der Fall seyn, wenn sie nur die Gegenstände malt, welche Empfindungen veranlassen. Die letztern kann sie fast immer nur durch einzelne, schwache, und entfernte Ähnlichkeiten, die erstern durch eine Menge sehr bestimmter Ähnlichkeiten andeuten.“<sup>41</sup>

Der Wert der Musik hat sich bei Engel seit d’Alembert von der letzten auf die erste Stufe erhoben, ein Verdienst der Empfindsamkeit, das bis heute so nicht definiert wurde! Und was sagte ein knappes halbes Jahrhundert früher Krause:

„...aber es wird nur ein musikalisches Gemählde daraus. Das ist aber nicht das Vollkommenste der Musik“

Die Zeiten ändern sich!

Engel war bei seinen Überlegungen von der Zeitdiskussion einer Ton-Farbeverbindung beeinflusst (siehe Kapitel: Augeninstrumente), sein Begriff der Tonmalerei barg in sich jedoch einen Widerspruch, denn Malerei und Musik waren nicht nur von einander getrennte Kunstbereiche, sondern hatten hinsichtlich der Rezeptionsfähigkeit des Menschen gesonderte Auffassungsformen, wie Junkers 1786 kritisiert:

„Die Tonkunst verhält sich zur Malerey wie Fortschritt zum Stillstand; die Eindrücke der Tonkunst sind vorüber schreitend, die Eindrücke der zeichnenden Künste bleibend. [...] Die frage, warum rührt die Tonkunst stärker, als irgend eine Kunst? Liesse sich also so beantworten: 1) Das Organ, Ohr, wird stärker gerührt und getroffen, durch eine Luft, die

<sup>39</sup> Sulzer: Theorie, Einbildungskraft, S. 389

<sup>40</sup> Joseph Martin Kraus: Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777, S. 11.

<sup>41</sup> Johann Jacob Engel: Über die musikalische Malerei (1780), Berlin 1802, Faksimile Frankfurt am Main 1971

körperlicher ist, als das Element des Lichts. 2) Töne haben eine natürliche Verwandtschaft mit den Leidenschaften. 3) Das Ohr ist das geschickteste Organ, in die feinsten Nüancen und Bestandtheile zu dringen."<sup>42</sup> Auch Sulzer soll gegen den Begriff der Malerei in der Musik gewesen sein, wie Schlichtegroll in seinem Benda-Nekrolog bemerkt.<sup>43</sup>

**1781** erscheint in Leipzig Johann Adam Hillers, dem Dresdner Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann gewidmete Abhandlung *Von der Musik und deren Wirkungen*, die sich nicht – wie der Titel vermuten lassen würde – mit dem Problem der körperlichen Veränderungen bei Anhören von Musik auseinandersetzt, sondern sich mit musikalischen Ausdrucksformen beschäftigt. Hiller, in Dresden von der italienische Oper und deren deutschen Vertretern Graun und Hasse beeindruckt, ist ein Gegenpol zur norddeutschen Tiefsinnigkeit, und führt vor allem als Leiter der Gewandhauskonzerte (früher Liebhaberkonzerte) italienische Musik in Leipzig ein. In seiner Autobiographie schreibt er, dass er sich bemüht hätte "die Meisterstücke anderer Componisten, besonders unsers Hasse, anzuschaffen, und in Leipzig bekannt zu machen"<sup>44</sup>. Dies macht deutlich, wie wenig man in Leipzig von der süddeutschen Musik wusste.

Dass Hiller die norddeutsche Kunst wenig schätzte beweist auch das Verzeichnis der von ihm dargestellten Komponisten in den 1784 herausgegebenen *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*: keiner der Empfindsamen ist erwähnt, weder Jiří Benda (wohl aber dessen Bruder František), noch C. Ph. E. Bach (wohl aber dessen Vater), sondern alle dem italienischen Stil nahestehenden, wie Fasch, Pisendel, Graun oder eine ganze Reihe Italiener (Jomelli, Tartini) - und das 1784! Dem Wunsch, den norddeutschen Stil gänzlich negieren zu können gibt er entsprechend der heute auf vielen websites eingeführte faq (frequently asked questions) auf den Seiten 177-179 in einige Fragen Ausdruck, die er wohl als dem Leser einfallen könnend aufschrieb; mit dazugehörenden Antworten. Hier überrascht die Antwort auf die Frage „Hat jede Nation einen eignen Styl der Ausführung, so wie sie einen eignen Accent und eine eigene Sprache hat? Antwort. Nein! Jede Nation nimmt zu gewissen Zeiten und unter Umständen einen verschiedenen Styl an. Ein einziges hervorragendes Genie ist im Stande, allen andern den Ton anzugeben.“ Das 19. Jahrhundert sollte zeigen, dass Hiller - in einer Zeit der Nationalstil-Diskussion - recht hatte.

**1784/85** schreibt Christian Friedrich Daniel Schubart seine *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Ein - ausnahmsweise - süddeutsches Werk, im Schwäbischen geschrieben, in Wien erst 1802 gedruckt. Es wäre ein sinnloses Unterfangen, die Verwendung des Wortes Empfindung bei Schubart beschreiben zu wollen, seine ganze Studie ist Ausdruck der Empfindsamkeit, wer nur eine Färbung dessen, was Empfindsamkeit in der Literatur bedeuten kann, verstehen will, muss Schubarts Buch gelesen und wieder gelesen haben, sagt er nicht selbst „Das Lesen ist weit schwerer als sich manche einbilden. [...] Es verhält sich in der Musik wie in der Beredtsamkeit: gründliches, tonvolles Lesen muss der schönen Declamation vorangehen. Zu diesem Lesen wird anhaltende Uebung erfordert.“

#### Reflexion IV.

<sup>42</sup> Carl Ludwig Junker: Über den Werth der Tonkunst, Bayreuth und Leipzig 1786, S. 15 ff

<sup>43</sup> Schlichtegroll: Musiker-Nekrologe, S. 19

<sup>44</sup> Johann Adam Hiller: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit, Leipzig 1784, Faksimile: Leipzig 1975, S. 309

Damit spricht Schubart keineswegs nur eine pädagogische Forderung aus. Meine ganze Arbeit wird zeigen, dass Musik und Musikschriften nur spärlich Auskunft über die Empfindsamkeit geben. Das war auch nicht nötig. Jeder, der sich als allseitig gebildeter Musiker, als *musicus perfectus* sah, las und studierte, jede Veränderung in der Literaturästhetik spiegelte sich in der allgemeinen Geisteshaltung wider, es wurde gelesen und über Gelesenes diskutiert. All dies verbunden mit einem heute nicht nachvollziehbaren Hunger nach Neuerung und Neuigkeit, die fast keine Avantgarde zulies, da das, was vor einem Monat avantgardistisch hätte sein können, inzwischen schon wieder altmodisch war. Und der Musiker hatte viel zu oft mit der Vertonung von Texten zu tun, als dass er sich eine Passivität in Fragen Literaturästhetik hätte überhaupt erlauben können.

Welcher Musiker liest heute pro Woche zwei neue Bücher?

Schubarts Bedeutung ist in einer Vorausnahme der 1790 von Karl Heinrich Heydenreich in seinem *System der Ästhetik* formulierten Unterscheidung zwischen „selbstschaffenden“ und „frey nachahmenden“ Empfindung zu sehen.<sup>45</sup> Schubart fordert zwecks Realisierung des musikalischen Ausdrucks drei Grundsätze: „*Richtigkeit, Deutlichkeit* und *Schönheit*“ Letztere sei die Fähigkeit mit „gefühlvollem Herz [...] den Dichter und Musiker nach zu empfinden“. Diesen Sätzen liegt die logische Auffassung zu Grunde, dass ein Musikwerk ohne Darstellung nicht seinen Sinn erreicht, ein Gedanke, der bislang so nicht zum Ausdruck kam. Ich glaube nicht, dass vorangehende Schriften, die sich nicht direkt und ausschliesslich an den Interpreten wandten, diesen vergessen hatten, sondern dass diese die Einheit von Interpret und Autor sahen. Man wird schwerlich einen Musiker im 18. Jahrhundert finden, der lediglich Musik spielte! Dies ist eine Degeneration unserer Zeit, der Musiker als Replikationsmodell, und das meist in verfälschender Weise. Schubarts Bedeutung liegt allerdings in Hervorhebung des Interpreten, der auch fremde Werke mit seinem Gehaltsinhalt füllen kann. Wie weit dabei gegangen werden konnte, beweist mit leicht ironischem Ton Rochlitz bei Beschreibung eines kleinstädtischen Interpretationsansatzes bei Wiedergabe einer Beethoven-Sonate (siehe Kapitel: Nordismo, Abschnitt: Beethoven) Somit ist nicht nur der Komponist, sondern auch der Interpret auf gleicher (soziologischer) Stufe zu sehen. Zudem erklärt sich damit die Herkunft des Wortes Interpret, der Dazwischenstehende, eben zwischen Komponist und Rezipient, wobei ich für ersteren nicht das Wort des Schaffenden gebrauchen möchte, da der Interpret auch ein Schaffender ist, somit am Schaffensprozess des Komponisten sozusagen in zweiter Bahn teilnimmt.

Heydenreich kommt zu der Meinung, dass „sich unter den *Empfindsamen* [...] 1) entweder *selbstschaffende*, 2) oder *frey nachahmende Empfindsame* [finden.]. Der *selbstschaffende Empfindsame* bringt den Stoff für das Interesse seiner Empfindsamkeit, selbst frey hervor. Der *frey nachahmende* Empfindsame nimmt mit freyem Interesse an denen von jenem hervorgebrachten oder sonst vorhandenen Stoffen für die Empfindsamkeit Anteil.“ In gewisser Weise charakterisiert Heydenreich damit auch den konzentrierten Zuhörer, ohne die übertragende Wirkung des Interpreten kann dies jedoch nicht funktionieren. Damit knüpft Heydenreich an Schubart an.

Diese von Schubart ausgesprochene Bedeutungssteigerung des Künstlers ist prägnant für die Zeit der Empfindsamkeit. Cranz hat das 1780 sehr schön in seinen *Chalatanerien* formuliert:

„Mancher unwissende Taugenichts vom Stande glaubt dem Künstler Gnade zu erweisen, wenn er ihn in seiner Werkstatt besucht, oder ihm stehend Audienz erteilt, und doch könnte mancher vornehme Mann noch viel lernen, um erträglicher in seinem Geschwätz zu werden, wenn Künstler und

<sup>45</sup> Karl Heinrich Heydenreich: *System der Ästhetik*, Leipzig 1790, S. 380ff., zitiert nach: *Empfindsamkeit, Texte*, Stuttgart 1976, S. 101-112.

Kunstkenner ihm die Wohlthat erweisen, ihre edle Zeit, in welcher sie für die Nachwelt arbeiten, auf die ungewisse Karte setzen, und einen Versuch zu machen, einem Herrn von Geschmack, den er in Broderien und Firlefanz besitzt, einigen Geschmack an Meisterstücken der Kunst bezubringen.“<sup>46</sup>

**1786** wird Sulzers Idee von Carl Ludwig Junker in seiner Schrift *Über den Werth der Tonkunst* (Bayreuth und Leipzig 1786) aufgenommen und auf die Musik übertragen, deren Wirkung die Seele „empfindsamer macht, und das Temperament harmonischer, und sanfter bildet.“<sup>47</sup>

„Denn Schönheit der Kunst entspricht vollkommen, der in uns liegenden feinern Empfindsamkeit; diese Empfindsamkeit wird durch die Eindrücke der Kunst gereizt, sie wird wirksam; sie fordert alle in uns liegenden Kräfte auf; Geist und Herz werden unaufhörlich von allen Arten der Vollkommenheit gereizt, und entwickelt und verfeinern dadurch immer mehr, alle in uns liegenden Kräfte“<sup>48</sup>

**1802** definiert Heinrich Christoph Koch in seinem *Musikalischen Lexikon* Gefühl als „einen lebhaft dargestellten Abdruck der Wirkung der Empfindsamkeit.“<sup>49</sup> und verlangt vom Tonkünstler, er müsse „von der Wirkung desselben [des Werkes] durchdrungen seyn, ehe er im Stande ist, den Abdruck seiner Empfindsamkeit in sein Spiel zu übertragen.“ Diese rein praktisch gesehene Ansicht ist die erste der von Sulzer definierten drei Wege. Auch bei Erklärung des Begriffes Empfindung stützt sich Koch weitgehend auf Sulzers, indem er diesen seitenweise zitiert. Offensichtlich fühlte er kein Bedürfnis Sulzers Ansichten umzustrukturieren, fühlte dort all das ausgedrückt, was seiner Auffassung entsprach. Wenngleich Koch die Tendenzen einer 30 Jahre zurückliegenden Zeit aufgreift, kann man dies nicht als Historismus bezeichnen, sondern eher als Beweis dafür, welch' Gültigkeit Sulzer zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch hatte. Zudem finden sich bei Koch zwei Sätze, welche die enge Verbindung von Musik und Empfindungslehre beweisen

„Hieraus siehet man zur Gnüge, wie nothwendig einem Tonsetzer das Studium der Empfindungen sey.“<sup>50</sup>

und

„Die Theorie der Empfindungen ist für jeden Tonkünstler von großer Wichtigkeit, und wichtiger noch insbesondere für den Tonsetzer, weil Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften der Zweck der Tonkunst ist.“<sup>51</sup>

Schon unter dem Schlagwort „Ausdruck“<sup>52</sup> beschäftigt sich Koch mit den Empfindungen in Anspielung auf die vermischten Empfindungen:

„Der Ausdruck der Empfindungen in ihren verschiedenen Modifikationen ist der eigentliche Endzweck der Tonkunst, und daher das erste und vorzüglichste Erforderniß eines jeden Tonstückes.“

„Die Aeüßerung unserer Empfindungen mit ihren Modifikationen ist nicht das Werk eines Augenblicks, sondern eine Folge von Darstellung dessen, was in unserm Herze vorgehet, successiver Ausbruch der Gefühle, die, auf gewisse Veranlassungen aus ihrem Schlummer geweckt, sich unserer bemeistern. Bey der successiven Darstellung dieser Gefühle lassen sich gewisse Bewegungen wahrnehmen, wodurch sich nicht allein die verschiedenen Empfindungen selbst, sondern auch die

<sup>46</sup> August Friedrich Cranz: *Chalatanerien*, S. 20f.

<sup>47</sup> Carl Ludwig Junker: *Über den Werth der Tonkunst*, Bayreuth und Leipzig, 1786, S. 69

<sup>48</sup> *ibid.*, S. 76

<sup>49</sup> H.Ch. Koch: *Musicalisches Lexicon*, Frankfurt am Main 1802, Faksimile: Kassel 2001, Sp. 644

<sup>50</sup> *ibid.*, Sp. 187

<sup>51</sup> *ibid.*, Sp. 534

<sup>52</sup> *ibid.*, Sp. 184

verschiedenen Modifikationen einer jeden Empfindung insbesondere, von einander unterscheiden lassen; daher bedient man sich auch oft zu ihrer allgemeinen Bezeichnung des Ausdruckes **Gemüthsbewegungen**. Die zärtlichen Empfindungen verweilen bis zu einem gewissen Grade der Sättigung bey allen den Bildern, welche ihnen die geschäftige Einbildungskraft in diesem Seelenzustande herbey zaubert. Die Freude, weniger verweilend bey ihren verschiedenen Modifikationen, hüpfet von einem Bilde zum andern in locker an einander gereihten Vorstellungen. Rache, Zorn und Wuth gleichen dem wilden und unaufhaltsamen Strome, der alles mit sich fortreißt, was sich ihm entgegen stemmt. Der Zirkel ist gleichsam enger, in welchem sich die Modifikationen dieser heftigen Leidenschaften bewegen; die Abstufungen derselben folgen schneller und mit Heftigkeit auf einander, und ein Bild treibt das andere noch unausgemalt der Vorstellung vorüber.“

Bei Beschreibung der Mittel, welcher sich der Musiker zur Erweckung der Empfindungen bedienen müsse, greift Koch wieder auf Sulzer zurück. Voraussetzung ist der Musiker, der einerseits zu allen Empfindungen fähig ist, andererseits sein Handwerkszeug kennt, das es ihm erlaubt „jede Bewegung durch Harmonie und Gesang nachzuahmen“. Als diese nennt er mit Sulzer:

- „1) die bloße Fortschreitung der Harmonie, ohne Absicht auf den Takt, welche in sanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwickelungen und schwere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwickelungen, viel und ungewöhnlichen Dissonanzen und Aufhaltungen, mit schnellen Auflösungen fortschreiten muß.
- 2) Der Takt, durch den schon allein die allgemeine Beschaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmet werden.
- 3) Die Melodie und der Rhythmus, welche, an sich selbst betrachtet, ebenfalls allein schon fähig sind, die Sprache aller Leidenschaften abzubilden.
- 4) Die Abänderung in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch sehr viel zum Ausdrucke beytragen;
- 5) Die Begleitung und besonder die Wahl und Abwechslung der begleitenden Instrumente; und endlich
- 6) die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen. Alle diese Vortheile muß der Tonsetzer wohl überlegen, und die Wirkung jeder Veränderung mit scharfer Beurtheilung erforschen; dadurch wird er in Stand gesetzt, jede Leidenschaft auf das bestimmteste und kräftigste auszudrücken.“

Koch geht im Gegensatz zu Sulzer noch einen entscheidenden Schritt weiter, indem er die katalysatorische Funktion des Interpreten betont:

Auf Seiten der Ausfühler besteht der Ausdruck in der richtigen Auffassung der in den Tonstücken enthaltenen Empfindungen und Ideen des Tonsetzers, und in dem diesen Empfindungen entsprechenden Vortrage der Haupt- und Nebenstimmen. Beyde Erfordernisse des Ausdruckes auf Seiten der Ausfühler pflegt man überhaupt den guten Vortrag zu nennen.<sup>53</sup>

Hier ist der Ansatzpunkt einer Verbindung zwischen Schubart, Heydenreich und Koch zu sehen.

„Empfindung“<sup>54</sup> definiert Koch als „das Bewusstseyn des Angenehmen und Unangenehmen.“ Nach längerer Zitierung der Sulzerschen Empfindungsdefinition kehrt Koch seine Überlegungen wieder dem Musikmachenden, dem Interpreten zu:

Die Theorie der Empfindungen ist für jeden Tonkünstler von großer Wichtigkeit, und wichtiger noch insbesondere für den Tonsetzer, weil Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften der Zweck der Tonkunst ist. Empfindung und Leidenschaft scheinen sich zu verhalten wie Sprosse und Baum, den sobald das Bewußtseyn des Angenehmen oder Unangenehmen, oder die Begehrungskraft des ersten

<sup>53</sup> *ibid.*, Sp. 184 ff

<sup>54</sup> *ibid.*, Sp. 533f.

und die Verabscheuungskraft des letztern herrschend wird, nennen wir es Leidenschaft. So nöthig aber besonders dem Tonsetzer Kenntnisse von der Natur der verschiedenen Arten der Empfindungen, und von der Art sind, wie sich jede derselben zu äußern und zu modificiren pflegt, so wenig ist dieses Werk dazu geeignet, in diesen vielumfassenden Gegenstand einzugehen, der eigentlich in die Aesthetik gehört, und durch welche man sich diese Kenntnisse zu erwerben suchen muß.“

Der letzte Satz beweist, dass das, was um die Jahrhundertmitte für die Musik und derer richtigen Verwendung die Medizin reflektierte (siehe Kapitel: Musik und Medizin), ab Sulzer die Ästhetik mit ihrer von der Philosophie beeinflussten Denkweise war.

Sieht man bei Koch unter dem Schlagwort „Leidenschaft“<sup>55</sup> nach, wird klar, dass er auch Engels Überlegungen sehr gut kannte:

„Leidenschaft. Affect. "Jede lebhaftere Wirksamkeit der Seele, die eben ihrer Lebhaftigkeit wegen mit einem merklichen Grade von Vergnügen oder Mißvergnügen verbunden ist."

Der Ausdruck leidenschaftlicher Empfindungen ist der Hauptgegenstand der Tonkunst, folglich kann hier eine kurze Klassifikation derselben, nebst einigen Bemerkungen, wie sich die Kunst bey dem Ausdrücke derselben verhält, nicht am unrechten Orte stehen.

"Die Lehre von den Affecten (sagt ein bekannter Schriftsteller<sup>56</sup>) scheint bey dem ersten Anblicke so vielumfassend und verwickelt, die Menge der einzelnen leidenschaftlichen Seelenbewegungen so groß und unübersetzbar, daß diejenigen, welche bey dem ersten Gedanken stehen zu bleiben gewohnt sind, sich hier in einer endlosen Gegend zu befinden glauben, welche zu ermessen und zu bezeichnen die Kräfte, wo nicht der menschlichen Natur, doch gewiß die ihrigen, weit übersteige. Schon die erste vorläufige Idee, welche sich die meisten von dem Studium der Affecten machen, trägt also dazu bey, den allgemeinen Irrthum von der Unzulänglichkeit des Verstandes und der Untrüglichkeit des Gefühls, als der einzigen sichern Führerin, in Rücksicht auf diesen Punkt bilden zu helfen. Allein bey einem fortgesetzten Nachdenken wird man gar bald gewahr, daß der großen Mannigfaltigkeit der lebhaften Gemüthsbewegungen ungeachtet, sich dennoch eine kleine Anzahl einfacher Affecten bestimmen und beschreiben lasse, von denen die meisten vorkommenden Leidenschaften bloße Mischungen sind, und auf welche die Theorie der gesammten Leidenschaften, als auf einen sichern Grund gebauet werden kann."

"Von diesen einfachen Affecten giebt Herr Engel folgende sehr faßliche Uebersicht. Die Wirksamkeit der Seele bey dem Affect bestehet **entweder** im Anschauen dessen, was ist, oder im Streben nach dem, was man möchte. Die letztere Art der Wirksamkeit wird Begierde genannt."

"Die Affecten, welche im Anschauen bestehen, sind: die Bewunderung und das Lachen, **für den Verstand**; die Freude, das ruhige Selbstgefallen, die moralische Sympathie, die Verehrung, die Liebe, **alles angenehme** - die Verachtung, die Schaam, (deren Ursache bloß Herabwürdigung im Urtheil ist, statt daß die folgenden ein wirkliches Uebel zum Gegenstande haben) die Furcht, das Aergerniß oder der Unwille über eine empfangene Beleidigung, der Verdruß, welcher, sobald man ein moralisches Wesen als Ursache seines unglücklichen Zustandes erkennt, Haß wird, (welche drey Affecten im Grunde stumme, vielleicht auch nur dunkel empfundene Begierden, entweder anzugreifen, oder sich loszureißen sind) die Schwermuth, das Leiden - **insgesammt unangenehme Leidenschaften des Herzens.**"

"Was die zweyte Art der Affecten, die eigentlich so genannte Begierde betrifft, so ist nach dem Vorigen, der Abscheu, welchen man jener gewöhnlich entgegensetzt, schon in derselben begriffen; auch er strebt aus der jetzigen Lage in eine bessere. Wir haben demnach eine zwiefache Art der Begierden zu unterscheiden: die eine sucht Vereinigung mit einem Gute; die andere Trennung von einem Uebel. Diese letztere ist wieder zwiefach: denn wir suchen entweder uns oder das Uebel zu entfernen. Diesem zu Folge ist es am bequemsten, sogleich dreyerley Arten von Begierden festzusetzen: **die Genußbegierde**, welcher man, nach ihren verschiedenen Gegenständen, verschiedene Namen geben kann, **die Rettungsbegierde**, welche sich bey der Furcht und dem Schrecken äußert, ohne jedoch als der einzige Bestandtheil dieser Leidenschaft angesehen werden zu

<sup>55</sup> Koch: Lexicon, Sp. 894

<sup>56</sup> in einer Fussnote beruft sich Koch auf Löbels *Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste*

können, und die **Begierde nach Wegräumung**, welche sich stets unter der Gestalt des Zorns zeigt. Dem Sprachgebrauche zu Folge scheinen zwar noch viele andere Affecten unter die **einfachen** zu gehören, welche dieses jedoch im Grunde bloß dem Namen nach sind, da sie bloß aus Mischungen von jenen bestehen. Hierher gehören die Affecten der Hoffnung, des Mitleids, des Argwohns, u.s.w. - Bey dem Ausdrücke dieser und der übrigen zusammengesetzten Leidenschaften kömmt es bloß darauf an, daß man, nach dem man sich des wahren Ausdrucks der einfachen bemeistert hat, nicht bloß die Zusammensetzung überhaupt, sondern die Art derselben in dem besondern Falle im Auge habe, um genau zu bestimmen, welcher Affect der herrschende, welcher der untergeordnete sey, und in welchem Grade dieses Verhältniß zwischen beyden statt finde."

Richten wir unsere Aufmerksamkeit noch kürzlich auf die Mittel, wodurch das Material der Tonkunst, oder die in einen gewissen Zusammenhang gebrachten Töne, zum Ausdrücke so verschiedener Leidenschaften fähig werden, so hat diese Verschiedenheit des Ausdrucks ihren Grund in der langsamern oder geschwindern Bewegung der Töne überhaupt, oder des Taktes insbesondere; in dem Gebrauche des höhern oder tiefern Theils des Umfanges einer Stimme oder eines Instrumentes; in dem mehr stufenweisen oder mehr sprungweisen, mehr zusammengezogenen oder mehr abgestoßenen Gebrauche der Töne; in der Anwendung leichter und fließender, oder harter und schwer zu intonirender Intervallen; in dem Gebrauche mehr oder weniger Accente sowohl in den guten als schlimmen Zeiten des Taktes; in der Anwendung mehr gleichartiger oder mehr vermischter Notenfiguren; in dem mehr oder minder Fühlbaren des Rhythmus; in der Verbindung mehr natürlich auf einander folgender oder mehr fremdartiger, mehr consonirender oder mehr dissonirender Akkorde u.d.gl. So verlangt z.B. der Ausdruck trauriger Empfindungen eine langsame Bewegung, mehr tiefe als hohe, mehr zusammengeschleifte als abgestoßene Töne, mit unter schwerfällige und harte melodische Fortschreitungen, viel Dissonanzen in der Harmonie und im Vortrage starke Accentuirung derselben, einen wenig hervorstechenden oder fühlbaren Rhythmus u.s.w. - Der Ausdruck der freudigen Affecten hingegen zeichnet sich durch muntere Bewegung, durch mehr hohe als tiefe, mehr abgestoßene als geschleifte, und durch mehr springende als stufenweis auf einander folgende Töne aus; der Rhythmus ist faßlich und verlangt die Vermeidung sehr ungleichartiger Theile, er ist aber nicht stark fühlbar; die Töne verlangen eine mäßige Accentuirung, und dieser Art der Affecten sind schwerfällige Fortschreitungen der Melodie und zu häufiger Gebrauch der Dissonanzen, zuwider. - Der Ausdruck des Erhabenen verlangt eine mäßig langsame Bewegung, einen sehr hervorstechenden und stark markirten Rhythmus, und mehr gestoßene, als zusammengeschleifte Töne; dieser Affect verträgt sich sehr gut bey langsamen Noten mit weiten, aber consonirenden Intervallensprüngen, und verlangt eine volle und kräftige, aber keinesweges mit Dissonanzen überladene Harmonie, und äußerst kräftige Accentuirung der Töne; daher auch in Tonstücken von diesem Charakter die öftern punktirten Noten in mäßiger Bewegung. - Die angenehmen Leidenschaften lieben eine sehr mäßig geschwinde Bewegung, mehr sanft zusammengeschleifte als gestoßene, gemeinlich auch mehr stufenweise als springende Noten, mit wenig scharfen Accenten im Allgemeinen betrachtet, aber mit starker und anwachsender Heraushebung der Vorschläge und anderer zu accentuirenden Noten; der Rhythmus darf dabey weder zu merklich herausgehoben, noch zu sehr in Schatten gestellt seyn, so wie die Harmonie aus sanft an einander gereiheten Akkorden, ohne Beymischung zu vieler Dissonanzen, bestehen muß.<sup>57</sup>

Doch würde man irren, hielte man diese chronologische Entwicklung der Wortverwendung „Empfindung“ lediglich für eine Mode. Dahinter verbirgt sich weit mehr, nämlich eine Veränderung in der Auffassung des Nachahmungsbegriffs.

### Von der Nachahmung

Dieser Begriff erfährt mit Etablierung der Instrumentalmusik neue Dimensionen, denn jetzt kommt es zur Übertragung rhetorischer Figuren, die in der Vokalmusik bestimmten

<sup>57</sup> Koch, S. 894ff

Wörtern entsprachen, sodass Instrumentalmusik zu einer „Klang-Rede“<sup>58</sup> wird. Eng mit der Rhetorik ist die Affektentheorie verbunden, die jedem Wort eine bestimmte Konnotation zuschreibt, die als Affekt ausgedrückt werden kann. Während sich Komponisten der Spätrenaissance, wie Orlando de Lasso, weitgehendst mit der musikalischen Ausdeutung einzelner Wörter zufriedengeben, ohne deren Stellung im Kontext weiter zu untersuchen, entdeckt das Barock eine gewisse Unlogik dieses Systems. Heisst der Text einer Motette etwa „Mors, quam pulchra es“ (Tod, wie schön bist Du), wurde bei Ausdeutung des Wortes „mors“ nicht anders verfahren, als wenn es in negativem Zusammenhang verwendet worden wäre, d.h. der positive Kontext dieses Textes ging zwischen den Wortausdeutungen unter. Das Barock sieht nun nicht nur das Wort, sondern den Kontext, die Satzaussage und kommt zu dem Schluss, dass „mors“ hier durchaus als Positivum, beispielsweise im Sinne von Erlösung, gemeint ist und somit diesem Text ein freudiger Affekt zusteht.

Um den Sinn der Instrumentalmusik zu definieren kommt es aber vorläufig nur zu einer Übertragung einzelner rhetorischer Figuren, die auch ohne Text ihre Verständlichkeit haben, weshalb Mattheson in den oben zitierten Abschnitt zu dem Schluss kommt, dass „melodia instrumentalis zwar der Worte, aber nicht der Gemüths-Bewegungen, müssig gehet.“ Der Affekt wird erst als die Einheit eines Musikstückes formend gefeiert, dann kommt es mit Definition des Galanten Stils (Mattheson, 1721) in der Musikliteratur vorerst zu einer Differenzierung der einzelnen Affekte in sich, das heisst, jetzt ist beispielsweise Liebe an sich zwar ein Affekt, der jedoch verschiedene Erscheinungsformen kennt, wie Johann Mattheson in seinem Lehrbuch *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) aufweist.

„Hirbei kömt es nun hauptsächlich darauf an, dass ein Componist genau unterscheide, welchen Grad, welche Art oder Gattung der Liebe er vor sich findet, oder zu seinem Unterwurff erwehlet. Denn die obenerwehnte Zerstreung der Geister, daraus diese Gemüths-Neigung überhaupt und vornehmlich entstehet, kann sich auf sehr verschiedene Weise begeben, und alle Liebe kann unmöglich auf einerley Fuss behandelt werden.“<sup>59</sup>

Hier findet sich eine Sichtweise, die dem Hauptaffekt Nebenaffecte zuordnet und so, durch Konnotation eines Affektes, eine Entwicklung vorausahnt, die als Idee der vermischten Empfindungen in Mendelssohns Rhapsodien kristallisieren. In der praktischen Musikliteratur wird die Idee der vermischten Empfindungen nicht weiter diskutiert, wurde aber vielleicht sogar als unbedeutend angesehen, da durch die Darstellung gegensätzlicher Affekte sich vermischte Empfindungen in Musiker und Rezipienten äusserten. In der theoretischen Musikliteratur (Koch, Engel) reflektieren sich, wie oben angeführt, Mendelssohns Überlegungen, Koch spricht von „Modifikationen“<sup>60</sup>.

All dies führt in Deutschland zwischen 1720 und 1780 zu einer Flut musikalischer Bücher, die später, von Kraus etwa, als „Receptchen für Leidenschaften“<sup>61</sup> lächerlich gemacht werden. Ende der 40er Jahre wird der Affekt als Subjektivum gesehen, der Musiker kann diesen nur ausdrücken, wenn er selbst in diesem Affekte steht. Während bei Quantz (1752) die Überzeugung herrscht, Darstellung des Affektes sei aufgrund einer bestimmten Spielart erlernbar, stellt ein Jahr später Bach (1753) das Gefühl als Grundvoraussetzung einer Musikalität in den Vordergrund. Dieser Schritt der Entdeckung des Ichs ist ein revolutionärer. Nicht nur, dass der Musiker, sei er Interpret oder Komponist, nicht mehr nach einem vorgegebenen Muster gleich eines Kochbuchs verschiedene Affekte ausdrücken muss,

<sup>58</sup> dieses Wort verwendet Mattheson, so z.B. in seinem *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737

<sup>59</sup> Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 16

<sup>60</sup> Koch: *Lexicon*, Artikel Ausdruck, Sp. 185

<sup>61</sup> siehe S. dieser Arbeit

sondern dass er sich als Bestandteil der Natur mit all seinen Schwächen und Stärken sieht. Damit einhergehend kommt es zur transzendenten Erweiterung der Nachahmungslehre, die sich jetzt nicht mehr an der Ausdeutung eines Wortes, sondern der eines individuellen Gefühles misst. Und in jener Zeit kommt es so oft zur gleichzeitigen Verwendung der Begriffe Affekt, Leidenschaft, Gemütsbewegung, Empfindung. Man spürt direkt die Suche nach dem Wort, die Entdeckung der neuen Freiheit in der Natur und damit im Subjektiven.

Dennoch darf nicht übersehen werden, dass Instrumentalmusik direkt von der Literaturlektüre inspiriert sein konnte, indem sie die darin sinnlich empfundenen Empfindungen musikalisch ausdrückt: "Ich gab letzt einige Clavierstücke von Einer bestimmten Empfindung, hervorgegangen aus dem überwallenden Gefühl. So werden mir die meisten meiner Instrumentalstücke; andre aber auch bisweilen durch Lesung grosser oder schöner Dichterstellen. Ich lege von solcher Stelle erfüllt das Buch bey Seite, gerathe wohl ans Clavier, fantasire, bleibe dann in bestimmten Bewegungen, und schreibe hernach, was so fest gehaftet hat, auf."<sup>62</sup> beschreibt Reichardt 1782 seinen Kompositionshergang.

Diese freiheitsliebende oder besser gesagt freiheitssuchende Tendenz geht mit der Beobachtung der Natur daher. Dieser soll nun alles entsprechen, eine Forderung, die wir eben schon zur Zeit Louis XIV. aus Frankreich kennen, formuliert 1719 vom Sekretär der französischen Akademie Jean Baptiste Abbé Dubos (1670-1742) und hier zitiert nach der noch 1760/61 (!) in Kopenhagen veröffentlichten deutschsprachigen Übersetzung von Gottfried Bendikt Funck, was die, trotz grosser zeitlicher Differenz, ständige Aktualität dieser Idee beweist und zudem die Verwendung des Wortes *Empfindungen* dokumentiert:

„Das Höchste, was die Poesie und die Mahlerey thun können, ist, dass sie rühren und gefallen; ... Horaz sagt, und er sagt es in dem Tone eines Gesetzgebers, um seinem Ausspruche desto mehr Nachdruck zu geben: 'Es ist nicht genug das Verse schön sind; sie müssen auch vermögend seyn die Herzen zu rühren, und diejenigen Empfindungen wirklich zu erregen, die sie erregen wollen...' ... ein Gedicht sowohl als ein Gemählde kann diese Wirkung nicht hervorbringen, wenn es weiter keine Vollkommenheit hat, als Regelmässigkeit und Zierlichkeit in der Ausführung. Ein Gemählde, welches auf das schönste gemahlt, und ein Gedicht, das noch so regelmässig und korrekt ist, können beyde frostig und langweilig seyn. Soll ein Werk uns rühren, so müssen, wofern es ein Gemählde ist, die Schönheit der Zeichnung und die Wahrheit des Colorites, und wenn es ein Gedicht ist, eine klangreiche Versifikation, blos dazu dienen, andern Gegenständen das Wesen zu geben, die an sich selbst fähig sind, zu rühren und zu gefallen ... Die Ähnlichkeit der Ideen, die der Dichter aus seinem Genie hernimmt, mit den Ideen, welche diejenigen haben würden, so sich in eben den Umständen befänden, worin der Dichter seine Personen setzt ... machen also den grössten Werth eines Gedichtes ... aus. In dem Endzwecke des Mahlers oder Dichters, und in der Erfindung rührender Bilder und Gedanken, deren er sich zur Erreichung dieses Endzweckes bedient, sieht man den Unterschied zwischen einem grossen Künstler, und einem Handwerker, der in der Ausführung oftmals geschickter ist, als jener. Nicht die grössten Versemacher sind die grössten Dichter, so wie die regelmässigsten Zeichner nicht die grössten Mahler sind.“<sup>63</sup>

Dies bestätigt Charles Batteux (1713-1780) noch viel genauer. In seiner von dem oben erwähnten Karl Wilhelm Ramler 1769 in Leipzig in vier Bänden übersetzten *Einleitung in die Schönen Wissenschaften* schreibt er in der *Einschränkung der Künste auf einen einzigen Grundsatz* aus dem Jahre 1746:

<sup>62</sup> Reichardt: Musikalisches Kunstmagazin, Band I, Berlin 1782, S. 64

<sup>63</sup> Dubos, Jean Baptiste: *Réflexions critiques sur la Poesie et la Peinture*, in: Französische Poetiken, Teil I, Reclam, Stuttgart 1975, S. 198-203

„Die Natur ist der Gegenstand aller Künste. ... Der Geist muss also etwas haben, woran er sich halten kann, wenn er sich erheben und aufrecht halten soll. Und dieses ist die Natur. Der Künstler selbst darf sie nicht schaffen, er darf sie auch nicht vernichten; er kann also weiter nichts thun, als ihr folgen und sie nachahmen; und also ist seine ganze Kunst die Nachahmung. Nachahmen heisst so viel, als nachbilden; ein Wort, das zwey Begriffe in sich schliesst: erstlich den Begriff des Urbildes, welches die Züge besitzt, die man nachahmen will; zweytens den Begriff des Nachbildes, welches diese Züge vorstellt und ausdrückt. Die Natur, das heisst alles, was ist, oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können, ist das Urbild oder das Muster der Künste.“<sup>64</sup>

Natur wird in Frankreich dann aber doch schnell zu einer Idylle, die sich auf der Bühne in sogenannten Paysannerien zeigt, wird zu einem Zufluchtsort, wie Marie-Antoinettes Bauernhof im Garten von Versailles beweist. Man sieht nur die positiven Seiten des Landlebens, Natur als Zufluchtsort. Hierin liegt wohl auch der Grundstein zur Wochenendhäuser-Tradition mehrerer Nationen. Das Haus im Grünen...

Ideen wie die von Batteux wurden von Jean Jacques Rousseau bis zur letzten Konsequenz erfüllt, als dieser Antonio Vivaldis „Frühling“ aus den Vier Jahreszeiten für Soloflöte umschrieb und diesen Schritt mit dem nur zur Einstimmigkeit fähigen Gesang des Vogels begründete, den eine Soloflöte mit diesem Werk zu imitieren hätte.

Batteuxs Ideen fanden in Deutschland jedoch auch kritische Aufnahme. Hier ist vor allem Angst zu spüren, dass bei der Forderung nach Naturnachahmung die Kunst aussen vor bleiben könne, dass die Kunst und deren Produkt, das Gekünstelte (damals ein positiv konnotierter Ausdruck), keine Existenzberechtigung mehr haben könnten. So veröffentlicht Friedrich Wilhelm Marpurg 1754/55 in seinen *Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik* ein *Sendschreiben eines Freundes an den anderen über einige Audrücke des Herrn Batteux über die Musik* aus der Feder des Lübecker Musikdirektors Rueck. Hierin heisst es:

„Der Begriff vom Natürlichen in der Musik ist falsch, wenn man das Künstliche davon ausschliessen, und keine andere Art zu moduliren zugeben will, als in einer theatralischen Declamation ganz gebräuchlich ist. ... Wäre er [Batteux] nicht ein Feind von allem, was künstlich ist würde er nicht verlangt haben, dass ein Gelehrter und Ungelehrter bey Anhörung einer Musik gleich viel empfinden müsse; sonst läge die Schuld an dem Musikus, weil er nicht die Sprache der Natur aufrichtig redete. Wenigstens kömmt mir diese Natur, um aufrichtig zu reden, viel unverdächtiger vor, als wenn man das Natur nennen will, was Kenner und Liebhaber der Musik, wie sie anitzo ist, bey der Anhörung derselben empfinden. Wie leicht wird bey diesem Empfinden, ohne einen Leitfaden der Vernunft und der Ueberlegung, ein Fehler des Einschleichens begangen?“<sup>65</sup>

In dieser Kritik sehe ich jedoch keinesfalls die Angst vor einer Unberechtigung der Kunst, sondern Angst vor der Degeradierung einer Gesellschaftsschicht, die ein Privileg für Musikverständnis zu haben glaubt.

In Deutschland ist angesichts der Naturidylle vor allem Gessner zu nennen, der mit nach antiken Vorbildern gestalteten schlicht-idealen Schäferesenen in rhythmischer Prosa geschriebenen *Idyllen* 1756 ein Erfolgsbuch veröffentlicht, das in 21 Sprachen übersetzt wurde! Erinnert sei auch an den schon erwähnten Göttinger Hain und seine von Klopstock inspirierte Dichtung. Spätestens hier muss das Vorbild Frankreich seine Führungsposition abgeben, denn Deutschland geht eher nun Hand in Hand mit der Entwicklung in Frankreich, wird oftmals von Frankreich aus genauestens beobachtet. Gessner ist kein Einzelfall.

<sup>64</sup> ibid, S. 207ff.

<sup>65</sup> zitiert nach Schleuning, S. 167

So berichtet Burney über den 1764 gestorbenen Mattheson:

„Dieser gute Mann war mehr mit Pedanterie und wunderlichen Einfällen begabt, als mit wahrem Genie. In einer von seine Singekompositionen für die Kirche, wo im Text das Wort „Regenbogen“ vorkam, gab er sich unendliche Mühe, dass die Noten in seiner Partitur die Gestalt eines Bogens bekamen. Dies mag ein Pröbchen seyn, von seinem Geschmack und Urtheil, in Ansehung dessen, was man schicklicher Weise in der Musik ausdrücken und nachahmen kann.“<sup>66</sup>

Zum Glück musste Johann Sebastian Bach diese Stelle nicht mehr lesen...



Johannespassion, BWV Erwäge-Arie

Vielleicht war dies eben auch einer der Gründe für Matthesons unglückliche Beerdingungsmusik, von der Burney weiter berichtet:

„Seinem Testament zufolge ward an seinem Begräbnistage eine Trauermusik in der Kirche aufgeführt, die er selbst zu diesem Endzwecke komponiert hatte. Man tat aber nichts weniger als weinen, als man solche in ihrer altfränkischen Weise hörte.“<sup>67</sup>

Wie man an diesem Zitat sieht, kann ab den 40er Jahren eine andere, wenngleich auf gleicher Grundlage entstandene Auffassung verbucht werden, die zeitweise mit der älteren Nachahmungs-Theorie konkurrierte, bevor diese als veraltet und in Deutschland als „altfränkisch“ verspottet wurde.

Denn mit der Eigenständigkeit von Instrumentalmusik stellt sich die Frage nach derer Berechtigung. Kann Musik ohne Text existieren? "Sonate, que me veux-tu?" (Sonate, was willst du mir sagen?) formulierte dies beispielsweise der französische Literat Bernhard Fontenelle. Und dessen Frage war in Deutschland dank der Übersetzung der Überlegungen d'Alemberts *Über die Freyheit der Musik* in den *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* Johann Adam Hillers (Leipzig 1769) bekannt geworden. Dies war der Beginn einer Diskussion, die im 19. Jahrhundert mit Eduard Hanslicks „tönend bewegte Formen“<sup>68</sup> und im 20. Jahrhundert in Carl Dahlhaus *Die Idee der absoluten Musik*<sup>69</sup> ihre Fortsetzung fand und bis heute anhält.

Jean le Rond d'Alembert, Mitherausgeber der *Encyclopédie*, schreibt in deren Einleitung zum ersten, 1751 erschienenen Band seinen berühmten *Discours préliminaire*, in welchem er, wie Dubos und Batteux, die Nachahmung der Natur an erster Stelle des Aufgabengebietes der Musik sieht, deren Inhalt aber transzendell erweitert. Nicht die Nachahmung des reinen Vorbildes im Sinne einer Imitation (interessant ist, dass das legendäre Musiklexikon MGG bis heute noch immer unter dem Stichwort

<sup>66</sup> Burney, II, S. 217, Neuausgabe S.461

<sup>67</sup> ibid

<sup>68</sup> Eduard Hanslick: Vom Musikalisch Schönen, Leipzig 1854

<sup>69</sup> Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, München 1978

„Nachahmungsästhetik“ auf „Imitation“ verweist!) sei Aufgabe der Musik, sondern das Zeichnen der Wirkungen der Natur. Damit kommt d'Alembert zu dem Schluss:

„Je ne vois donc point pourquoi un Musicien qui auroit á peindre un object effrayant, ne pourroit pas y réussir en cherchant dans la Nature l'espece de bruit qui peut produire en nous l'emotion la plus semblable a celle que cet object y excite.“<sup>70</sup>

Zu dieser Formulierung eines neues ästhetischen Prinzipes musste d'Alembert gelangen, da er die Musik auf dem letzten Rang der zur Nachahmung befähigten Künste sieht. Dennoch beinhaltet oben zitierter Satz viel Neues, hier ist von „peindre un object“, also vom Malen eines Objekts die Rede, welches der Künstler in der Natur hat und demzufolge „produire en nous l'emotion“ in uns Emotionen erweckt. D'Alemberts Philosophie muss somit als Grundstein der Empfindsamkeits-Theorie in der Musik sowie der Tonmalerei angesehen werden.

Natur war auf einmal nicht mehr nur Nachahmungsobjekt, sondern eher Inspiration. Natur sollte nicht nur klanglich nachgeahmt, sondern die mit ihr verbundenen Assoziationen sollten musikalisch zum Ausdruck kommen. Dies war allerdings keine neue Idee. Schon Platon unterscheidet zwei Typen der Mimesis, lateinisch imitatio: die reine Kopie eines Urbildes oder die Teilhabe am höheren Sein dessen. Aber spätestens hier sei die Frage erlaubt: warum Natur und was bedeutet die Natur für den Menschen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts?

#### Was ist Natur?

Die klarste Antwort auf diese Frage gibt der im pfälzischen Edesheim geborene französische Philosoph Paul Thiry d'Holbach (geb.1675), der neben Jean Jacques Rousseau als einer der wichtigsten Aufklärer und somit Vorbereiter der französischen Revolution gilt, wenngleich er diese nicht erleben durfte, da er am 21. Januar des Revolutionsjahres 1789 verstarb. 1770 veröffentlichte Holbach unter dem Synonym des zehn Jahre zuvor verstorbenen Mirabaud sein Hauptwerk „Système de la Nature“, ein Werk, das weit über Frankreich hinaus Aufsehen erregte und noch lange über die Grenzen des 18. Jahrhunderts hinaus in Übersetzungen gedruckt wurde. Friedrich der Grosse reagierte auf diese Schrift ablehnend, hatte zweitweise sogar vor, eine Widerlegung des „Système“ in Druck herauszugeben, was er aber nicht ausführte, sondern nur in Form handschriftlicher Exemplare an Voltaire und d'Alembert gab.<sup>71</sup> Holbachs philosophische Essenz war schon 1783 in deutscher Übersetzung erschienen, nach weiteren Auflagen erschien 1841 eine weitere Übersetzung, die Holbachs Bedeutung für die deutsche Philosophie unterstreicht. Erst 1987 kam es zu einer neuen, der Holbachschen Sprach- und Gedankenführung folgenden Neuübersetzung.<sup>72</sup> Zu Beginn des ersten Kapitels lesen wir:

„Die Menschen werden sich immer irren, wenn sie Erfahrungen um solcher Systeme willen preisgeben, die durch die Einbildungskraft geschaffen wurden. Der Mensch ist das Werk der Natur, er ist ihren Gesetzen unterworfen, er kann sich nicht von ihr freimachen, er kann nicht einmal durch das Denken von ihr loskommen; vergeblich strebt sein Geist über die Grenzen der sichtbaren Welt hinaus, immer ist er gezwungen, zu ihr zurückzukehren. ... er Mensch höre also auf, ausserhalb der Welt, die er bewohnt, Wesen zu suchen, die ihm Glück verschaffen sollen, das die Natur ihm versagt: er studiere die Natur, lerne ihre Gesetze kennen und betrachte ihre Energie und die unveränderliche Art, wie sie wirkt.“<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Jean le Rond d'Alembert: Discours préliminaire in: Encyclopédie, Paris 1751, S. XII, zitiert nach: Wilhelm Seidel, Alembert in: MGG, Kassel 1999

<sup>71</sup> Paul Thiry von Holbach, Philosoph der Aufklärung, Speyer 1989, S. 88

<sup>72</sup> Übersetzung von Fritz-Georg Voigt, Frankfurt am Main 1978.

<sup>73</sup> zitiert nach der neuen deutschen Übersetzung von Fritz-Georg Voigt, Frankfurt am Main 1978.

Zwar war der atheistische Beigeschmack einigen von Holbachs Zeitgenossen bitter, dennoch kann man seine Quintessenz als Naturnachahmung durch Naturbeobachtung und Naturunterwerfung zusammenfassen. Und so stand dies in Einklang mit der Forderung Melchior Grimms, des von 1753 bis 1793 fast alle europäischen Fürstenhäuser mit Geheimkorrespondenz über Neuigkeiten aus Paris versiehenden Literaten, der zur Zeit des Buffonistenstreites 1753 mit seinem Pamphlet *Der kleine Prophet von Böhmischbroda* in der Person des unter dem Namen Johannes Nepomucenus Franciscus de Paula Waldstorch fungierenden Böhmen Jan Stamic – damals in Paris als avantgardistischer Komponist und Interpret gefeiert – diesen mit Diderot, Rousseau und Holbach gegen die französische Musik polemisieren liess.

„Ziel aller schönen Künste ist es, die Natur nachzuahmen, doch jeder sucht es mit anderen Mitteln zu erreichen. Die Täuschung der Kunst liegt einmal im Bemühen, sich der Natur soweit wie möglich zu nähern, und ihr Triumph wäre vollkommen, gelänge es ihr, sie dahin zu bringen, Nachahmung und Urbild zu verwechseln; zum anderen ruft sie gewisse Eindrücke hervor, erweckt in ihnen gewisse Gefühle durch ganz abwegige und flüchtige Mittel, deren Wirkung auf unsere Seele völlig unbekannt ist. Doch obwohl die Theorie der schönen Künste im tiefsten Dunkeln liegt, liesse sich leicht eine Rangordnung unter ihnen aufstellen, an deren einem Ende die Bildhauerei, an deren anderem die Musik stehen würde. Der Bildhauer täuscht weniger als der Maler, der Maler weniger als der Dichter; der Musiker geht in seiner Täuschung am weitesten, und man muss feststellen, je mehr sich die Täuschung einer Kunst von der Natur entfernt und unbestimmt und mehrdeutig wird, um so stärker und mächtiger sind ihre Wirkungen auf unsere Seele. Der Bildhauer kann uns ergreifen und in Staunen versetzen, der Maler uns erschüttern, der Dichter uns entflammen und unsere Seele aufwühlen, der Musiker dieses Gefühl bis zum Taumel und zum Wahnsinn steigern. Diese Rangordnung ergibt sich ... genau aus den Mitteln, die jeder Künstler anwendet. Je unbestimmter sie sind, um so stärker regen sie die Phantasie an; sie machen sie sozusagen zur Teilnehmerin an allen Wirkungen. Ein ununterbrochener und allseitiger Reiz verbreitet die erlesenste Sinneslust über alle Punkte eines dafür empfänglichen Körpers; eine starke und bestimmte Berührung macht nicht denselben Eindruck.

Deshalb ist die Macht der Musik am stärksten, wenn auch am wenigste bekannt. Wahrscheinlich werden wir nie wissen, welche Beziehung zwischen dem Ton einer Saite und dem Gefühl der Trauer oder Freude besteht, das er hervorruft. Wir werden nicht so bald erklären, wie der geniale Mensch, wenn er in göttlicher Begeisterung zur Leier greift, Gesänge schafft, die dem Gefühl entsprechen, das ihn beherrscht, und welche Verbindung bestehen mag zwischen dem Ziel, das er sich steckt, und den Tönen, die er erzeugt. Noch schwieriger dürfte es sein zu sagen, wie es ihm gelingt, Ihnen gewisse Naturvorgänge in Erinnerung zu rufen, nicht dadurch, dass er plump gleich unseren französischen Musikern das Getöse der Gewitter und Stürme, das Murmeln des Wassers usw. nachzuahmen sucht, sondern indem er – was manchmal in den Werken der grossen Meister Italiens und Deutschlands in Erstaunen setzt – durch eine bestimmte Melodieart die Vorstellung gewisser zarter, seltener Erscheinungen in Ihnen hervorruft obwohl keine merkliche Beziehung zwischen beiden Wirkungen zu entdecken ist und der Künstler sich sich auch nicht ausdrücklich vornehmen konnte, sie hervorzurufen, noch erwarten durfte, dass sie eintreten würden; denn, nebenbei gesagt, in den Künsten ist alles Glückssache, und die Forderung an alle Künstler fasst sich in zwei Worten zusammen: 'Habe Genie!'"<sup>74</sup>

#### **Reflexion V.**

Die Natur wurde als der einzige ewig gültige und auch unbestechbare Richtweg gesehen. Dies kommt schon gleich zu Beginn von Youngs erstem *Nachtgedanken* zum Ausdruck:

„By Nature's law, what may be, may be now;“<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> Grimm: Über die Rangordnung der Künste, in: Melchior Grimm, Paris zündet die Lichter an, München 1977, S. 182ff.

<sup>75</sup> zitiert nach: <http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display/poem2414.html#1>

Natur war ein neuer Antipol zur als ewig gültig definierten Macht der Kirche. Dies führte zur Popularität des Pantheismus, der die Einheit von Gott und Natur propagierte, was aber keine Neuerscheinung des 18. Jahrhunderts ist. Natur konnte, wie von Grimm beklagt, nur als Urbild zur reinen Nachahmung dienen oder, als allen bekanntes Medium, Assoziationen und Reize hervorrufen. Musik als Assoziationsgrundlage verbarg in sich jedoch die Möglichkeit, subjektive Elemente zur Sprache zu bringen, eine Forderung, die so bislang im Barock nicht gekannt worden war. Jetzt war es dem Künstler möglich, sein persönliches, ja intimes Erleben von Natur auszudrücken. Subjektivität und Individualität waren und sind auf der Suche nach einer neuen Klangsprache ein wichtiger Impuls und zugleich Freischein all das in Frage zu stellen, was bisher als Konvention und den Regeln entsprechend beziehungsweise diese erfüllend galt. Subjektivismus hat jedoch stets auch etwas Riskantes, nämlich die Gefahr, nicht verstanden zu werden. Das war jedoch ein Risiko, dessen man sich bewusst war und das nicht als Problem des Musikers selbst, sondern der Reflexion auf diesen, empfunden wurde. Sulzer schreibt Mut zum Ich in der Kunst machend:

„Noch eine Anmerkung wollen wir diesen Betrachtungen für die Künstler hinzufügen, die wirklich die Absicht haben nützlich zu seyn. Wir wollen sie warnen, bey den Empfindungen, die sie erwecken wollen, allzusehr nach einem allgemeinen Ideal zu arbeiten. [...] Die Empfindung, die recht wirksam werden soll, muß einen ganz nahen und völlig bestimmten Gegenstand haben. Es giebt freylich allgemeine Empfindungen der Menschlichkeit, die in allen Ländern, in allen Zeiten und unter allen Völkern gleich gut sind. Aber auch diese müssen bey jedem Menschen ihre besondere, seinem Stand und den nähern Verhältnissen, darinn er ist, angemessene Bestimmung haben. [...] Je mehr der Künstler die besondern Verhältnisse seiner Zeit und seines Orts vor Augen hat, je gewisser wird er die Sayten treffen, die er berühren will. Am allerwenigsten sollten sich die Künstler einfallen lassen, Gegenstände, die blos auf einen fremden Horizont abgepaßt sind, auf dem unsrigen aufzustellen. [...] Der Künstler trifft am gewissesten den Weg zum Herzen, der einheimische Gegenstände schildert, und der das Allgemeine der Empfindung durch Localumstände fühlbarer und reizender macht.“<sup>76</sup>

Nur dieses Erkennen des eigenen Ichs, der eigenen Intention sprach Mut sich selbst zu sein und – zwar auf dem Rahmen der Tradition aufbauend, da diese immer Teil der Erziehung war – alte Formen zu erweitern oder neue Formen zu definieren. Subjektivität ist im 18. Jahrhundert zugleich Ausdruck des Nicht-Höfischen, des Bürgerlichen, solange dieses noch nicht als solches definiert war, womit es sich eben dann selbst wieder Fesseln anlegte. Nicht-Höfisch und daher dem kulturellen Diktat eines Regenten nicht unterworfen, was ja z.B. am Hofe Friedrich II. zum Aufbegehren vieler Musiker führte und somit eine avantgardistische, nicht-höfische Gegenbewegung geradezu förderte. Und diese Ablehnung des Despotischen ist begleitet von dem Wunsch freier Künstler zu sein, wobei diese Freiheit nur eine scheinbare bleiben muss, denn es kommt zu einer Abhängigkeit vom Bürgerlichen, welches die Produkte des Künstlers, seien es Gedichtssammlungen, Kompositionen oder dessen pädagogisches Geschick als gefragter Klavierlehrer, kauft und so dem Künstler suggeriert, ein freier zu sein. Dies ist zugleich Höhepunkt des Mäzenatentums, wobei der Künstler, ähnlich einer in heutiger Zeit populären Hockeymannschaft, wiederum zum Aushängeschild und Reklameträger des Mäzenen, sprich Sponzoren wird.

Johann Jacob Engel geht wie viele seiner Zeitgenossen weiter als die vernunftorientierte Denkweise der Aufklärung. Er, Hauslehrer der Brüder Alexander und Wilhelm von Humboldt und späterer Erzieher des Prinzen Friedrich Wilhelm, des späteren Königs Friedrich Wilhelm III., sieht in der Schrift *Über die musikalische Malerei* für die Instrumentalmusik die Möglichkeit zu Malen, jedliche Nachahmung von Naturlauten ist ihm

<sup>76</sup> Sulzer, Sp. 57ff.

zuwider. Auch er sieht eine Reflexion dessen, was der Mensch beim Anblick der Natur empfindet, in der Musik. Musik, die nur nachahmte, war ihm blosses Geräusch. Anstelle der Nachahmung spricht die Musikkritik der Zeit von Ausdruck, wie sich im allerletzten Satz der *Ideen einer Ästhetik der Tonkunst* (1784/85) zeigt:

„Auch die populäre Musik ist ohne *Naturausdruck* ein Aas, das mit Recht auf dem Anger begraben wird.“<sup>77</sup>

Man lese in diesem Zusammenhang nochmals, was Koch 1802 über den Ausdruck schreibt.

Jedoch kann keinesfalls von einem Verschwinden der barocken Affekten- oder späteren Nachahmungslehre die Rede sein, alle Formen existieren zeitgleich und so ist es bei der Betrachtung von Kompositionen wichtig zu wissen, mit welchen Auffassungen der jeweilige Tonkünstler konfrontiert wurde. Da fällt mir etwa Ludwig van Beethoven ein, dessen erster Kompositionslehrer Christian Gottlieb Neefe das Libretto Engels *Der Apotheker* vertont hatte, sodass Beethoven sicher mit Engels Ideen vertraut war. Dann fällt es nicht schwer zu verstehen, warum Beethoven in die erste Violinstimme der Sinfonie Nr. 6 (1808) „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey.“ schreibt, ganz zu schweigen davon, dass diese Sinfonie als Pastorale bezeichnet ist. Bedenkt man, dass Reichardt als Ziel der pastoralen Idylle die Darstellung von sanfter Empfindung fordert (siehe Abschnitt: Idylle, S. 40) und zudem Beethoven die entspannteste aller Tonarten, F-Dur, wählt, versteht man, warum sich hier Beethoven eines Zitates bedient, das schon fast vierzig Jahre früher (!) Ernst Wilhelm Wolf im Vorwort zu seiner Operette *Das Rosenfest* (1771) geprägt hatte. Allein daran sieht man, welche parallele Entwicklungen in der Musikästhetik einhergingen.

Dies beweist selbst Engel, der - so fortschrittlich bei Betrachtung der Instrumentalmusik, deren Ziel es sei, Empfindungen und Bewegungen der Seele auszudrücken - dennoch Möglichkeiten einräumt, auf die alte Nachahmungsästhetik zurückzugreifen, wenn etwa Geräusche (Schlachtenlärm, Tierlaute, Gewitter) nachgeahmt oder Eigenschaften wie Hell und Dunkel, Schnelligkeit usw. beschrieben werden sollen. Auch hier sind somit die Antipole objektiven rationalen Erkennens und subjektiven emotionalen Empfindens definiert. Lassen wir zum Schluss dieses Abschnittes eine Quelle sprechen, welche letztgesagtes literarisch in Karl Philipp Moritz' Roman *Andreas Hartknopf* ausdrückt:

„Hartknopf nahm seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Recitativ seines Lehrers, mit angemessnen Akkorden – er übersetzte, indem er phantasierte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen; denn dazu diente ihm die Musik.“<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Schubert, *Ideen*, S. 382

<sup>78</sup> Karl Philipp Moritz: *Andreas Hartknopf*, Berlin 1786, S. 133

## Musik und Medizin

„Patience and tranquillity of mind contribute more to cure our distempers as the whole art of medecin“<sup>79</sup> schrieb Mozart am 30. März 1787 in das Stammbuch seines Logenbruders Johann Georg Kronauer. Als Musiker wusste Mozart, dass Musik und Medizin im 18. Jahrhundert untrennbar sind. Auch wenn es uns heute unverständlich vorkommen mag, so musste ein Komponist den Schulen des 18. Jahrhunderts nach einige Kenntnisse der Medizin haben.

„§. 55. Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unsern Gemüths-Bewegungen eigentlich, und so zu reden körperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein grosser Vortheil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist. §. 56. Da z.E. die Freude durch Ausbreitung unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünftiger und natürlicher Weise, dass ich diesen Affect am besten durch weite und erweiterte Intervalle ausdrücken könne. §. 57. Weiss man hergegen, dass die Traurigkeit eine Zusammenziehung solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, dass sich zu dieser Leidenschaft die engen und engsten Klang-Stuffen am füglichsten schicken. §. 58. Wenn wir ferner erwegen, dass die Liebe eigentlich eine Zerstreung der Geister zum Grunde hat, so werden wir uns billig in der Setz-Kunst darnach richten, und mit gleichförmigen Verhältnissen der Klänge (intervallis n. diffusis & laxuriantibus) zu Wercke gehen. §. 59. Die Hoffnung ist eine Erhebung des Gemüths oder der Geister; die Verzweiflung aber ein gänzlicher Niedersturz derselben: welches lauter Dinge sind, die mit den Klängen, wenn zumahl die übrigen Umstände (absonderlich der Zeitmaasse) das ihrige mit beitragen, sehr natürlich vorstellen lassen. Und auf solche Art kann man sich von allen Regungen einen sinnlichen Begriff machen, und seine Empfindungen darauf richten. §. 60. Alle und iede Gemüths-Bewegungen her zu zehlen dürffte freilich zu langweilig fallen; nur die vornhemsten derselben müssen wir unberühret nicht lassen. Da ist nun die Liebe wol billig unter allen oben an zu setzen; wie sie denn auch in musicalischen Sachen einen weit grössern Raum einnimmt, als die andern Leidenschafften. §. 61. Hirbei kömt es nun hauptsächlich darauf an, dass ein Componist genau unterscheide, welchen Grad, welche Art oder Gattung der Liebe er vor sich findet, oder zu seinem Unterwurff erwehlet. Denn die obenerwehnte Zerstreung der Geister, daraus diese Gemüths-Neigung überhaupt und vornehmlich entstehet, kann sich auf sehr verschiedene Weise begeben, und alle Liebe kann unmöglich auf einerley Fuss behandelt werden.. §. 62. Ein Verfasser verliebter Sätze muss seine eigene Erfahrung, sie sey gegenwärtig oder verflossen, allerdings hierbey zu Rathe ziehen, so wird er an sich, und an seinem Affect selber, das beste Muster antreffen, darnach er seine Ausdrücken in den Klängen einrichten könne. Hat er aber von sothaner edlen Leidenschaft keine persönliche Empfindung, oder kein lebhaftes Gefühl, so gebe er sich ja nicht damit ab: denn es wird ihm eher in allen andern Dingen glücken, als in dieser gar zu zärlichen Neigung.“<sup>80</sup>

schreibt Johann Mattheson in seinem *Vollkommenem Capellmeister*.

Sechs Jahre später, veröffentlicht der später an der Universität Jena zu Namen kommende Mediziner Ernst Anton Nicolai (1722-1802) in Halle 1745, im Jahr seiner Promotion, eine Abhandlung über *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit*. In seinem Vorwort begründet der Autor sein Vorhaben damit, das er sich habe „belehren lassen, dass alle Fäserchen des menschlichen Körpers ihre Töne hätten, die sich entweder wie die Consonantien oder Dissonantien in der Musik verhielten. [...] Mein Gott! wird man sagen, wenn es mit dem menschlichen Körper eine solche Beschaffenheit hat, dass sich die Tone der Fäserchen entweder wie die Consonantien oder Dissonantien verhalten; was sollte zwischen ihm und einem musicalischen Instrumente vor ein Unterschied seyn? und würde er wohl derselbe Körper, der er ist,

<sup>79</sup> zitiert nach: Mozart, Dokumente, S. 145. Geduld und Gelassenheit des Gemüths tragen mehr zur Heilung unserer Krankheiten bei, als alle Kunst der Medizin.

<sup>80</sup> Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 16

oder nicht vielmehr in eine Violine verwandelt werden? [...] Wer es nicht glauben will, dass ein jedes Fäserchen seinen Ton habe, der lese nur die Schriften der Artzneygelehrten nach. Da wird er finden, dass sie sehr ofte von dem Ton des menschlichen Körpers reden, zum klaren Beweise, dass derselbe nicht erdichtet sey. Der Ton von diesem und jenem Theile, heisst es, ist sehr schwach, man muss denselben wiederherstellen. Niemand wird zweifeln, dass diese Redensart aus der Musik hergenommen ist. Ich will mich also bemühen, diese Sache weiter aus einander zu setzen. Unser Körper ist aus lauter Fäserchen zusammengewebt, und ich will sie mit den meisten Artzneygelehrten in drey Arten eintheilen, nemlich in Arterien-Muskel- und Nerven-Fäserchen. Alle diese befinden sich in eben den Umständen, darinnen wir eine gespannte Saite auf einem musikalischen Instrumente antreffen. Sie sind elastisch und gespannt so, wie diese. Nun ist bekannt, dass eine gespannte Saite mit einer gewissen Geschwindigkeit zittern kan, und folglich einen Ton habe. Derowegen werden auch alle diese Fäserchen geschickt seyn mit einer gewissen Geschwindigkeit zu zittern und einen Ton haben. Aber das schlimmste ist, dass sie keinen Schall von sich geben. Doch das thut der Sache keinen Eintrag. Genug, sie sind in Ansehung ihrer zitternden Bewegungen eben so, wie die Tone unterschieden. Will man es noch nicht glauben, so nehme man an, eine gewisse Art von Fäserchen, als die Nervenfäserchen hätten keinen Ton, was würde daraus folgen? Nichts anders, als dass der Mensch keine Empfindung haben würde, und was wäre denn das für ein Mensch? Es folgt dieses ganz natürlich. Denn hätten die Nerven keinen Ton, so könnten sie nicht in eine zitternde Bewegung gerathen, und es würden keine Empfindungen entstehen, indem diese lediglich davon herrühren. [...] Aber das ist noch nicht alles, ich bilde mir sogar ein, das der Mensch gesund sey, wenn alle Fäserchen eine ihrer Dicke und Länge dergestalt proportionirte Spannung besitzen, dass sich ihre Tone wie die Consonantien in der Musik verhalten, und kranck, wenn sie sich wie die Dissonantien verhalten [...] Da nun aus vielen Consonantien zusammengenommen eine Harmonie, und aus den Dissonantien, wenn sie bey einander sind, eine Disharmonie entsteht, so müssen die Tone der Fäserchen, wenn sie sich wie die Consonantien verhalten, eine Harmonie machen, und eine Disharmonie, wenn sie sich wie die Dissonantien verhalten. Solchergestalt bestehet die Gesundheit in einer Harmonie der Fäserchen, und die Kranckheit in ihrer Disharmonie.<sup>81</sup>

Nicolais Schrift muss den Anhängern der Empfindsamkeit in der Musik aus der Seele gesprochen haben. Musik wirkt auf die Nerven und der Schall des Tones verursacht einen Schall der Nerven, die Empfindung. So könnte man Nicolais Idee zusammenfassen. Es ist eine Art medizinische Beweisführung für die Fähigkeit, dass Musik beim Menschen Empfindungen hervorrufen könne. Im Kapitel *Die Musik bringt in der Seele und dem Körper Veränderungen hervor* schreibt Nicolai:

„Wer in den Opern gewesen ist, der wird vielleicht an sich selbst wahrgenommen haben, wie starck die Musik in das Gemüth wircken kan. Sie macht nach ihrer verschiedenen Beschaffenheit die Zuhörer bald traurig, bald frölich. Bald treibt sie dieselben bis zur äussersten Wuth, und bald bewegt sie dieselben zum Mitleiden, dass sie sich bisweilen des Weinens kaum enthalten können. Auch so gar in dem Körper ereignen sich alsdenn viele Veränderungen. Man empfindet öfters einen starcken Schauer in der Haut, wenn man eine Musik anhöret. Die Haare richten sich in die Höhe, das Blut beweget sich von aussen nach innen, die äussern Theile fangen an kalt zu werden, das Hertze klopft geschwinder, und man hohlt etwas langsamer und und tiefer Othem. Alle diese Veränderungen werden stärker, schwächer und hören entweder auf, oder es kommen andere an ihre Stelle, nachdem die Musik verändert wird.“<sup>82</sup>

Man kann Nicolais Welt nur verstehen, wenn man die medizinischen Auffassungen des 18. Jahrhunderts kennt. Keinesfalls gehört Nicolai als aufgeklärter Mediziner zu denen, die Medizin im Zusammenhang mit Aber- oder Wunderglaube und den damit verbundenen Ritualen sehen. Im 26. Kapitel kritisiert Nicolai

<sup>81</sup> Ernst Anton Nicolai: Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit, Halle 1745, Faksimile Leipzig 1990, Vorrede

<sup>82</sup> *ibid.*, S. 20f.

„Aberglauben und Betrügerey [...] Es ist ja heut zu Tage der Aberglaube noch nicht völlig aus der Medizin verbannet [...] Wie viel sind nicht noch ietzo so gewissenhaft, dass sie alten Frauensperonen niemahls nicht als im abnehmenden Monde die Aderlass raten, wenn auch gleich mit der Verzögerung die Lebensgefahr verbunden ist? [...] Die Wurtzeln, welche in die Artzneyen kommen, müssen an gewissen Tagen ausgegraben werden, denn sonst thun sie keine Wirkung, anderer Alfantzereyen mehr zugeschweigen.“<sup>83</sup>

Zur Zeit, da Nicolai seine Schrift veröffentlichte, existierten drei Hauptströmungen, die sich zwar, historisch gesehen, chronologisch succesiv entwickelten, aber in gleicher Weise wie die Affekten-, Nachahmungs- und Malereitheorie und der damit verbundenen Verwendungen der Wörter Affekt, Leidenschaft, Empfindung zeitgleich ihren Fortbestand hatten. Es handelt sich um die Humoralpathologie, die Solidarpathologie sowie die Tonuslehre. Erstere beruhte auf der antiken Viersäftelehre (humores=Säfte), die als Ausgangspunkt der Krankheiten die Mischung der vier Kardinalsäfte, Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle, sahen, derer richtige Mischung (Eukrasie) Gesundheit oder falsche Mischung (Dyskrasie) Krankheit garantierten. In diesem Zusammenhang wurde auch das Wort Katarrh verwendet, das soviel wie Herabfliessen bedeutet und beschrieb die dem Körper wohlthuende Entfernung des krankmachenden Schleims (Phlega).

Im Gegensatz zur Humoralpathologie stand die Solidarpathologie, die sich auf die festen Teile des Körpers (solida) konzentrierte wobei den Nerven eine besondere Bedeutung zukam, die bei jeder Krankheit zuerst angegriffen werden und hierdurch die krankhafte Veränderung der Säfte hervorrufen. Jedoch stellte sich die Solidarpathologie jedwellige Bewegung als mechanischen Ablauf vor, weswegen man die Solidarpathologen auch als Iatrophysiker bezeichnete, während die sich die Neuerungen der gerade aufblühenden Chemie zu Nutzen machenden Humoralpathologen als Iatrochemiker benannt wurden.

Eine dritte und für Nicolai weit bedeutendere Auffassung ist die in den 40er Jahren (schon wieder dieses Jahrzehnt!) an Popularität gewinnende Tonuslehre. Nicolai hatte ja in Halle bei Friedrich Hoffmann studiert, der als Begründer dieser Lehre angesehen werden muss, welche, aus der Solidarpathologie hervorgehend, dieser eine gewisse Dynamik (in jene Zeit fallen auch die ersten Forderungen einer musikalischen Dynamik) zugesteht, d.h. jede Faser kann sich zusammenziehen oder ausdehnen, hat also einen ihr eigenen Tonus. Dies genau beschreibt Nicolai in seiner Vorrede, eben dass eine Beziehung zwischen den drei Fasersorten (Arterien, Nerven, Muskeln) bestünde und das Verhältnis dieser zueinander gleich den Saiten eines Instrumentes darüber entscheide, ob der Mensch gesund oder krank sei. Der Mensch – nicht der Körper. Das ist im Grunde das Revolutionäre dieser neuen Theorie, die besagt, dass der Tonus der Fasern Empfindungen hervorrufe, Leidenschaften wecke und somit eine Verbindung von Körper und Seele sieht. Dies bedeutet eine Abwendung vom somatischen Blickwinkel auf den psychologischen und entspricht dem der Iatromusik diametral entgegengesetzten Prinzip des Animismus, wie ihn Georg Ernst Stahl definiert. Hier steht die Seele (anima) im Vordergrund, der Einfluss der Affekte auf den Körper spiegelt sich in der Beziehung Körper-Seele wider. Im Gegensatz zu den Iatromusikern, welche durch Musik ausgelöste Veränderungen im Körper auf rein mechanischer Basis sahen, kommt es bei Nicolai zur Ansicht, Musik rufe Leidenschaften hervor, greife die Seele an, infolge dessen der Körper reagiere. Und auf dieser Basis kommt er zu einem Schluss, der in der Theorie der Empfindsamkeit sein Gegenstück hat:

„Der Einfluss der Affecten in die Gesundheit und Kranckheit eines Menschen ist so gewiss und offenbar, dass er von niemanden in Zweifel gezogen werden kan. Sie werden in angenehme,

<sup>83</sup> ibid, S. 52f.

unangenehme und vermischte eingetheilet, und die Erfahrung lehret, dass die Bewegungen im Körper, welche mit denselben verknüpft sind, entweder die zum Leben und Gesundheit nöthigen Verrichtungen verhindern, oder dieselbe befördern. Die erstern sind dem Körper schädlich, die andern aber nützlich und heilsam. Die Leidenschaften, welche die erstern Bewegungen, nemlich die, so die Gesundheit befördern, verursachen, sind die angenehmen, wenn sie nicht allzuheftig sind, als das Vergnügen, eine mässige Freude, Zufriedenheit, Vertrauen, Hoffnung und Liebe. Die andern Gemüthsbewegungen aber, welche schädliche Bewegungen im Körper hervorbringen, sind die unangenehmen, vornemlich, wenn sie starck sind, als Traurigkeit, Zorn, Schrecken u.s.w.<sup>84</sup>

Und bezogen auf die Musik stellt Nicolai unter Berufung auf Gottscheds *Kritische Dichtkunst* fest, „dass die Leidenschaften verschiedene Tone haben, dadurch sie sich an den Tag legen. Da nun einige Tone diese oder jene Gemüthsbewegung ausdrücken so werden auch einige Tone geschickter seyn, eine gewisse Leidenschaft zu erregen, als andere. Die Herrn Componisten werden dieses am besten wissen, was vor Tone und wie man sie vermischen müsse, wenn sie eine Leidenschaft hervorbringen sollen. Ich kann mich in diese Betrachtung nicht einlassen, weil ich die Kunst zu componiren nicht verstehe. Mir ist genug, dass ich weiss, dass dieses so seyn müsse. Die Erfahrung kan auch dieses alles rechtfertigen. Die weichen Töne klingen sittsam und traurig, die harten munter scharf und lustig. Jene können leichter die Traurigkeit, Demuth, Liebe und Zärtlichkeit erregen, diese aber sind mehr geschickt die Freude auszudrücken. Die kleine Tertie macht traurig, die grosse aber fröhlich. Eine Musikleiter ist an sich schon geschickter vielmehr diese als eine andere Leidenschaft zu erregen.“<sup>85</sup>

Das liest sich ja genauso, wie mehr als dreissig Jahre später Johann Philipp Kirnberger, ehemaliger Schüler Johann Sebastian Bachs, in seinem Lehrbuch *Die Kunst des reinen Satzes* (1776) schreibt: „Die kleine Terz traurig, wehmüthig; die grosse vergnügt.“<sup>86</sup> Und hinsichtlich der Tonarten sei auf das Kapitel Ton- und Spielarten der Empfindsamkeit verwiesen.

Im 20. Kapitel setzt sich Nicolai mit der Frage auseinander *Ob die Musik die Gesundheit befördern und Kranckheiten verursachen kan.*<sup>87</sup> Er setzt gleich zu Beginn voraus, dass diese Überlegung „vielen sehr lächerlich und ungereimt vorkommen wird. [...] es ist einmahl für allemahl eingeführt, dass man den Patienten Tropfen und Pillen giebt, und jetzt will man auch so gar darinnen eine Änderung machen, und den Krancken statt der Pillen und Tropfen ein gewisses musicalisches Stück vorspielen lassen. In Wahrheit, das sollte recht artig aussehen, wenn ein Medicus vordem Bette des Patientens musiciren müsste“. Dieses Bild greift (bewusst?) Wilhelm Ludwig Gleim in jener Anekdote auf, in welcher er selbst den infolge eines Duells verwundeten Ewald Christian von Kleist durch den Vortrag eines eben erdichteten Liedes so zum Lachen gebracht haben soll, dass diesem die Pulsader aufsprang und seinen verwundeten Arm vor dem „kalten Brande“ bewahrte. „Der Wundarzt rühmte scherzend die Wirkung der Poesie“<sup>88</sup>

Da aber, so Nicolai, nun einmal bewiesen sei, dass Leidenschaften auf den Menschen Einfluss haben, könne man diese Dank der Musik erregen und so einen psychisch kranken Menschen heilen, etwa einen der tiefen Melancholie Verfallenen durch das Anhören freudiger Musik. Auch in Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* findet sich 1756 die Ansicht, das Temperament eines Schülers könne durch richtige Musikwahl korrigiert werden:

„Manchesmal versteht zwar der Lehrling die Eintheilung; es ist aber mit der Gleichheit des Tactes nicht richtig. Man sehe hiebey auf das Temperament des Schülers; sonst wird er auf seine Lebenstage verdorben. Ein fröhlicher, lustiger, hitziger Mensch wird allezeit mehr eilen; ein trauriger, fauler, und

<sup>84</sup> ibid, S. 37f.

<sup>85</sup> ibid, S. 31f.

<sup>86</sup> Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin und Königsberg 1776-1779, Faksimile Hildesheim 1968, S. 103

<sup>87</sup> Nicolai, S. 34f.

<sup>88</sup> zitiert nach: Ewald Christian von Kleist: *Ihn foltert Schwermut, weil er lebt*, Berlin 1982, S. 303

kaltsinniger hingegen wird immer zögern. Lässt man einen Menschen der viel Feuer und Geist hat gleich geschwinde Stücke abspielen, bevor er die Langsamen genau nach dem Tacte vorzutragen weis; so wird ihm das Eilen lebenslänglich anhangen. Legt man hingegen einem frostigen und schwermüthigen Maulhänger nichts als langsame Stücke vor; so wird er allezeit ein Spieler ohne Geist, ein schläfriger und betrubter Spieler bleiben. Man kann demnach solchen Fehlern, die von dem Temperamente herrühren, durch eine vernünftige Unterweisung entgegen stehen. Den Hitzigen kann man mit langsamen Stücken zurück halten und seinen Geist nach und nach dadurch mässigen: den langsamen und schläfrigen Spieler aber, kann man mit fröhlichen Stücken ermuntern, und endlich mit der Zeit aus einem Halbtoden einen Lebendigen machen.“<sup>89</sup>

Natürlich findet sich bei Nicolai kein Rezeptbuch, welche Krankheit wie geheilt werden soll, mit Ausnahme der Behandlung des Tarantel-Bisses, der, wie in vielen Schriften behandelt, durch langes Tanzen geheilt wurde, sowie der Melancholie. Nicolai geht es darum nachzuweisen, dass die Tonuslehre und deren Spezifikum, der Animismus, in direktem Zusammenhang mit der Musik gesehen werden müssen und sich so neue Wege öffnen.

### Leseprobe

„*Braun*. Alles richtig, Dokterchen: jeder Mensch ist eine Welt für sich: eine Reihe von Vorstellungen, die von seinen Empfindungen so oder so, schwarz oder hell, schön oder hässlich gefärbt wird.

*Webson*: Wie sehr zwingt mich meine kleine Erfahrung, Ihnen Recht zu geben! Einen Gegenstand, einen Gedanken, den in dieser Minute Traurigkeit begleitete, dachte ich in einigen darauf mit Gleichgültigkeit oder gar mit Vergnügen –

*Braun*. Wenn das Wasser aus dem Kopfe herausgeweint, herausgeniest war, oder sich sonst abgeleitet hatte –

*Irwing*: Mit einem Worte, wenn der Reiz aufhörte, der das Gleichgewicht der Lebensgeister unterbrach. Schärfe und Säure in den Säften giebt auch den Gesinnungen Schärfe, Bitterkeit, Säure. Vor unsern Augen mag die schönste Welt stehen, die schönste Musik unsere Ohren rühren, das vortreflichste Buch unsere Einbildung beschäftigen: wenn unsere flüssigen Theile nicht eben die gehörige Mischung und den Fluss haben, den Jeder nach seiner besondern Beschaffenheit braucht, um eine angenehme Empfindung zu haben, so kommt ihm die schönste Welt wie ein Grab oder wie ein langweiliges Ding, die schönste Musik geschmacklos, und das vortreflichste Buch ekelhaft vor.“<sup>90</sup>

Johann Carl Wezel, Wilhelmine Arend, oder die Gefahren der Empfindsamkeit, Erster Band, Leipzig 1782

<sup>89</sup> Leopold Mozart: Violinschule, §10, S. 32  
<sup>90</sup> zitiert nach Sauder, Band III, S. 304

## Die Suche nach neuen Formen

Wirft man ab den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts einen Blick auf die Entwicklung der deutschen Kultur, und hier vor allem der bürgerlichen, die im Vergleich zur höfischen oftmals weit fortschrittlicher und nach Neuigkeiten verlangender war, so zeichnet sich ein starkes Sich-Befreienwollen ab.

Einerseits ist das sich nur langsam von den Wirren des Dreissigjährigen Krieges erholende Deutschland ein kulturelles Entwicklungsland, das von italienischen und französischen Kulturwerten geradezu besetzt wird, was zu einigen Ungereimtheiten im täglichen Leben führt. (Ganz ähnlich, aber von amerikanischen Kulturwerten diktiert, zeigt sich Deutschland in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg.) Nimmt man als Spiegel dieser Zeit das höfische Leben, so trifft man ein Wirrwarr kulturellen Suchens an, welcher sich in der, auch finanziell, grossen Präferenz italienischer Musiker (Sänger im Speziellen) und Musiken auf der einen Seite und der Orientierung an französische Lebensweisen (Hofsprache!) auf der anderen Seite zeigt. Die Etablierung einer Bürgerkultur nimmt dieses höfische Vorbild zunächst auf. Für den heutigen Betrachter ist hierbei ein Blick in all jene, meist unter Anonym erschienenen kritischen Beschreibungen hilfreich, wie Karl Heinrich Krögen's *Freye Bemerkungen über Berlin, Leipzig und Prag* aus dem Jahre 1785, wo es über Leipzig heisst:

„Die Damen schreien auf den Promenaden das bisschen Französisch so laut, damit man hören soll, dass sie nicht von gemeinem Herkommen sind; das Deutsche sprechen sie heimlich, weil es gemeiner ist.“<sup>91</sup>

Andererseits sieht man in den Elementen barocker Ausdrucksweise das Fehlen natürlicher Vorbilder, so z..B. das Aufbegehren gegen Schnörkel in der Architektur und die damit Hand in Hand einhergehende Begeisterung für antike Bauformen. In diese Zeit fallen erste Grabungen in Herculaneum und Pompeji. Keinesfalls verwundert in diesem Zusammenhang die drei Jahre vor dessen Ermordung 1755 (und in zweiter Auflage 1756) „nur für einige Kenner der Künste geschriebene“<sup>92</sup>, in Dresden und Leipzig publizierte Schrift *Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von Johann Joachim Winckelmann, deren erster Satz eine Essenz der ganzen Idee darstellt:

„Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden.“<sup>93</sup>

Dahinter verbarg sich jedoch nicht nur Kunstgespür, aber auch Politisches, war doch Winckelmann leidenschaftlicher Feind des Regierungssystems Königs Friedrich II., und das hinter den ästhetischen Idealen versteckte politische demokratische System der Griechen musste in einem absolutistischen Preussen geradezu provokant wirken. Dies erklärt auch, warum sich gerade in Berlin ein, auf bürgerlicher Ebene, so bewusst sich von den Schnörkeln des sich an der französischen Literatur und italienischen Oper orientierenden feudalabsolutistischen Hofes abwendender Philosophen- und Künstlerkreis etablieren konnte, in dem einige Hofmusiker eine Oase für Ideen fanden, die sie am Hofe nicht realisieren durften. Man darf keinesfalls vergessen, dass die militärischen Handlungen Friedrich II. schon

<sup>91</sup> Karl Heinrich Krögen: *Freye Bemerkungen über Berlin, Leipzig und Prag*, 1785, Neuausgabe, Leipzig und Weimar 1986

<sup>92</sup> Winckelmann, S. 75

<sup>93</sup> Winckelmann, S. 3

kurz nach dessen Thronbesteigung 1740 für viele nun von Rheinsberg nach Berlin übersiedelten Musiker eine grosse Enttäuschung darstellten. Dort in Rheinsberg, wo Kronprinz Friedrich als Musenprinz Musiker und Philosophen um sich sammelte, um zu einer Hochburg des Avantgardistischen zu werden, wo zugleich jede solche Neigung vor dem militärisch orientierten Vater geheimgehalten werden musste und der Kronprinz „oft die Jagdt vorwendete, wenn er Musik haben wollte, und hielt seine Konzerte in einem Walde oder in einem unterirdischen Gewölbe.“<sup>94</sup>, dort, wo jede noch so neue musikalische Idee willkommen war, dort glaubte man, dass sich dieses kleine Laborator der Künste nach Regierungsantritt Friedrichs zu einem Leitfaden für die Entwicklung der doch wenigstens preussischen, wenn nicht gar deutschen Kunst werden könne.

„Alle, die auf dem Schlosse wohnen, geniessen die ungezwungenste Freiheit. Sie sehen den Kronprinzen und dessen Gemahlin nur bei der Tafel, beim Spiel, auf dem Ball, im Konzert oder bei anderen Festen, an denen sie teilnehmen können. Jeder denkt, liest, zeichnet, schiebt, spielt ein Instrument, ergötzt oder beschäftigt sich in seinem Zimmer bis zur Tafel. ... Alle Beschäftigungen und Vergnügungen des Kronprinzen sind unvergleichlich. Er duldet den Widerspruch und versteht die Kunst, die guten Einfälle anderer zutage zu fördern.“

beschreibt der Hamburger Kaufmanns-Sohn Jakob Bielfeld im Herbst 1739 das Rheinsberger Schlossleben<sup>95</sup>. Dennoch war nach Regierungsantritt gerade das Gegenteil der Fall, was zur Flucht einiger Musiker, z.B. Jiří Czarths, oder deren wiederholte Kündigungseingaben führte, auf deren Erfüllung beispielsweise Carl Phillip Emanuel Bach als Hofcembalist fast dreissig Jahre wartete.

## Reflexion VI.

Nach eingehendem Studium der musikalischen Materialien des Berliner und Mannheimer Hofes, wohin Jiří Czarth flüchtete, möchte ich behaupten, dass die vom Preussenkönig so geliebte, und von ihm in den Briefen an seine Schwester als Prinzessin bezeichnete Flöte, vom Rheinsberger Musenstab zum Berliner Regentenstab mutierte, was auch die Musizierpraxis am Berliner Hof beweist.

„Herr Quantz hatt bei dem Konzert heute abend nichts zu machen, als bei dem Anfang eines jeden Satzes mit einer kleinen Bewegung der Hand den Takt anzugeben, ausser dass er zuweilen am Ende der Solosätze und Kadenzen „Bravo?“ rief, welches ein Privilegium zu sein scheint, dessen sich die übrigen Herrn Virtuosen von der Kapelle nicht zu erfreuen haben.“<sup>96</sup>

Und Reichard erinnert sich in der von Hans Michael Schletterer verfassten Biographie: „In allen Abendkonzerten des Königs... war gewöhnlich kein Zuhörer.“<sup>97</sup> Das Flötenkonzert als Ausdruck des Absolutismus im Kreise der ihn nur begleitenden Hofmusiker, wobei viele derer wohl die musikalische Bildung des Königs weit übertrafen, was ein Blick auf Friedrichs Werke beweist. Am Mannheimer Hof des ebenfalls Flöte spielenden Carl Theodors war das Flötenkonzert eher eine Ausnahme, aber es findet sich hier eine ganze Reihe von Sinfonien concertante, die Flöte im Reigen anderer Soloinstrumente, der Monarch im Zwiegespräch mit anwesenden Dialogpartnern. Welch ein Unterschied zu Berlin!

Überhaupt ist die Entwicklung der Kammermusik und der Opernensembles ein Weg zur Demokratisierung. Diskussion, Dialog und Gedankenaustausch werden Teil des

<sup>94</sup> Burney, S. 399

<sup>95</sup> zitiert nach Georg Holmsten: Friedrich II., Hamburg 1969, S.30

<sup>96</sup> ibid, S. 404

<sup>97</sup> zitiert nach Schleuning, S. 63

Musikverständnisses, man denke an die Entwicklung des *Quatuor dialogé*, des dialogischen Quartetts.

Zwischen dem Preussenkönig und seinem Hofcembalisten war es sicher öfters zu Spannungen gekommen, was sich meines Erachtens auch in der Sonate für Flöte und Cembalo (ursprünglich für Flöte Violine und Bc) in D-Dur (Wq 151, Potsdam 1747) darstellt, wo sich der König mit seinem Cembalisten auf gemeinsamen Haltenoten traf, die Bach dissonierend darstellte.

Da versteht man sogar das von Burney überlieferte Zitat, Friedrich II. habe die Musik seines Cembalisten nicht besonders „goutiert“.<sup>98</sup>

Der Regierungssitz Potsdam scheint eine Hochburg des frederizianischen, kulturellen Diktats gewesen zu sein, als dessen Urheber man ironisch den Hund der Eheleute Quantz ansah, da Frau Quantz alles tue, um diesem zu gefallen, Quantz wiederum genauso auf seine Frau reagiere und der König selbst sich in all seinen musikästhetischen Äusserungen nach Quantz richtete, der in Schletters Reichardt-Biographie sogar als „sehr despotischer Regent“<sup>99</sup> beschrieben wird. In Potsdam scheint auch keine besondere Lebensfreude geherrscht zu haben, Reichardt beklagt die

„todte Ungeselligkeit [...], die da herrschet. Man muss sich verwundern, dass, da doch zwey Höfe sich hier aufhalten, nemlich der König, und der Cronprinz, dennoch die Lebensart so ungesellig und todt ist. Vielleicht sind aber eben jene daran schuld. Von den Hofleuten scheut sich einer für den andern, und die Stadtleute selbst haben oft Ursache, sich für jene zu scheuen, und ihren Umgang zu fliehen.“<sup>100</sup>

Berlin bot für Bach jedoch etwas ganz anderes. Hier traf er sich mit einem Zirkel der führenden Dichter und konnte mit diesen Fragen der Wort-Ton Verbindung diskutieren, was auch in den Liedern seinen Ausdruck fand. Die Freundschaft mit dem führenden Dichter der deutschen Anakreontik Johann Wilhelm Ludwig Gleim und dessen Kreis musste für Bach eine Oase sein, in der er sich von den absolutistischen Geschmacksregeln Friedrich II. befreien konnte. Gleim selbst beschrieb diese Oase in seinem Brief:

„Rampler, Lessing, Sulzer, Agricola, Krause [...], Bach, Graun, Kurz alles, was zu den Musen und freyen Künsten gehört gesellte sich täglich zu einander, bald zu Lande, bald zu Wasser.“<sup>101</sup>

Man mag sich diesen Klub von Musik-Literaten einmal vorstellen: Karl Wilhelm Ramler, Verfasser zahlreicher vertonter Texte, damals 33 Jahre alt, Gotthold Ephraim Lessing, mit 29 Jahren der jüngste im Bunde, Johann Georg Sulzer, der die *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 1771 herausgeben sollte, damals 38 Jahre alt, Johann Friedrich Agricola, altersgleich mit Sulzer, hatte ein Jahr zuvor die mit Kommentaren versehene *Gesangsschule* von Tossi in deutscher Sprache herausgegeben, Christian Gottfried Krause, mit 39 Jahren der Zweitälteste dieser Gruppe, der fünf Jahre zuvor sein gefeiertes Buch *Von der Musikalischen Poesie* veröffentlicht hatte, Bach mit 44 Jahren als Ältester und einer der Brüder Graun – das war kein Studententreffen, wie sich aus dem überschwenglichen Briefton vielleicht vermuten lassen würde. Nein, hier traf sich wirklich die moderne, geistige Elite Berlins und man kann heute nur bedauern, dass die Diskussionen dieser Gruppierung nicht dokumentiert worden sind. Denn keinesfalls vertraten alle die gleichen ästhetischen Ideale! Lessing, der die Affekteneinheit in Kompositionen wünschte, muss von dem die Affektenvielfalt

<sup>98</sup> Charles Burney: A General History of Music, Bd. 4, London 1789, S.664

<sup>99</sup> zitiert nach Schleuning, S. 62

<sup>100</sup> Reichardt: Briefe I, S. 174f.

<sup>101</sup> Brief vom 16. August 1758, zitiert nach Ottenberg, S. 93

propagierenden Bach ganz schön provoziert worden sein. Lessing hat diese Ideale im 27. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* 1767, dem letzten Berliner Jahr Carl Philipp Emanuel Bachs vor dessen Übersiedelung nach Hamburg als Nachfolger seines Taufpaten Georg Philipp Telemann, so formuliert:

„Nun begreife ich sehr wohl, wie uns der Dichter aus einer jeden Leidenschaft zu der ihr entgegenstehenden, zu ihrem völligen Widerspiele ohne unangenehme Gewaltigkeit bringen kann; er thut es nach und nach, gemacht und gemacht; er steigt die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse, entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung zu thun. Aber kann dieses auch der Musikus? Es sei, dass er es in e i n e m Stücke von der erforderlichen Länge ebensowohl thun könne; aber in zwei besondern, von einander gänzlich abgesetzten Stücken muss der Sprung, z.E: aus dem Ruhigen in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame nothwendig sehr merklich sein und alle das Beleidigende haben, was in der Natur jeder plötzliche Uebergang aus einem Aeussersten in das andere, aus der Finsterniss in das Licht, aus der Kälte in die Hitze zu haben pflegt. Jetzt zerschmelzen wir in Wehmuth, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? warum? wider wen? wider eben Den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen Andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie lässt uns in Ungewissheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden wie im Traume, und alle diese unordentliche Empfindungen sind mehr abmattend als ergetzend.“<sup>102</sup>

In Berlin kommt es zudem zu einem Kontakt Bachs mit dem bereits genannten Philosophen Moses Mendelssohn, so dass anzunehmen ist, dass Bach dessen Überlegungen zur Empfindsamkeit und den Empfindungen kannte.

Um die konservative Haltung Friedrichs II. zu beweisen genügt ein Blick in dessen Schlossgärten, die nach französischem Vorbild angelegt waren, was in den sechziger Jahren bereits als altmodisch galt. Denn natürliche Vorbilder sucht auch die Gartenarchitektur. Hier bedeutet dies der Abschied vom als künstlich empfundenen französischen Garten und die Zuwendung zum sogenannten englischen Landschaftsgarten.

„Da ein Garten zum Vergnügen, ein Ort oder Gegend ist, wo so viel als möglich die Natur in ihrer Schönheit gezeigt wird, so muss man die Schönheiten der Natur so nachahmen, dass sie als wirkliche Muster auftreten; deswegen ist alle Kunst, die so deutlich in die Augen fällt, und wohl gar, wie in denen französischen Gärten, natürlichen Gegenständen eine anderer Gestalt giebt, als wie sie der Schöpfer gebildet hat, und also ganz verunstaltet, gänzlich zu verwerfen. Der Garten muss also ein Ort seyn, welcher nicht durch Gleichheit in seinen Theilen, künstliche Pflanzungen, geschnittene Hecken und dergleichen, verräth, dass es ein Platz sey, der durch die Kunst eines Gärtners, und durch Hülfe einer Garten-Schnure, zu einem Garten gemacht worden ist; sondern er muss von der Natur allein gebildet zu seyn scheinen, und das Ansehen haben, als wenn sich die Natur bemühet hätte, alle ihre Schönheiten daselbst zu vereinigen.“<sup>103</sup>

heisst es in der im Todesjahr Friedrich II. veröffentlichten Schrift *Kurze Theorie der empfindsamen Gartenkunst oder Abhandlung von denen Gärten nach dem heutigen Geschmack*.

Ebenso freiheitsliebend wirft der Dichterbund um Gleim die Fessel des Reimes ab, 1747 erscheinen ins Deutsche übersetzt die reimlosen Oden des Horaz, 1749 das Prosagedicht „Der Frühling“ von Ewald Christian von Kleist.

Empfangt mich heilige Schatten! ihr Wohnungen

<sup>102</sup> Lessings Werke, Bd. 7, Berlin s.a., S. 169

<sup>103</sup> F.C.W. Vogel: *Kurze Theorie der empfindsamen Gartenkunst*, Leipzig 1986, zitiert nach Sauder, Bd.3, S. 110ff.

süßer Entzückung  
 Ihr hohen Gewölbe voll Laub und dunkler  
 schlafender Lüfte!  
 Die ihr oft einsahnen Dichtern der Zukunft  
 Fürhang zerrissen  
 Oft ihnen des heitem Olymps azurne Thoren  
 eröffnet  
 Und Helden und Götter gezeigt; Empfangt mich  
 füllet die Seele  
 Mit holder Wehmuth und Ruh! O dass mein  
 Lebensbach endlich  
 Von Klippen da er entsprang in euren Gründen  
 verflösse! ... <sup>104</sup>

### Fantasie!

Und die Musik steht dem keinesfalls nach. Weg mit dem Taktstrich! scheint das neue Motto als Entsprechung zur Literatur zu lauten. Als Beispiel sei nur das letzte Stück am Ende des zweiten Teils von Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierschule gezeigt:

The image shows a page of musical notation for a piece titled 'Fantasie!'. The score is written for a single instrument, likely a keyboard, and is organized into five systems of two staves each. The first system is marked 'Allegro' and features a complex, flowing melodic line with many beamed notes. The second system is marked 'arpeggio' and shows a series of chords and arpeggiated figures. The third system continues with more arpeggiated patterns and includes dynamic markings like 'p.f.' and 'arp.'. The fourth system shows a descending melodic line with 'arp: p' markings. The fifth system concludes with a series of chords and arpeggiated figures, marked with 'f p f' and 'arp:'. The notation is dense and expressive, reflecting the 'free form' nature of the piece.

<sup>104</sup> Ewald Christian von Kleist: Sämtliche Werke, Berlin 1982

Dass hier ein Beispiel aus der Werkstatt C.Ph.E. Bachs gezeigt wird, ist nicht ohne Grund, denn wenngleich sicher nicht Erfinder der Fantasie, so hat er diese doch als erster in Form eines Druckes verbreitet. Das letzte der *Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten*, die er seinem *Versuch* anhängte, ist eine *Fantasie c-moll* die er erst später als „freye Fantasie“ benannte. Mit der Verbreitung einer gedruckten Fantasie ging Bach neue Wege, schloss doch allein der Begriff des Fantasierens jedwellige Dokumentation aus, war spontanes Ichbewusstsein der von Mattheson in seinem *Das Neu-Eröffnete Orchestre* mit „stylus phantasticus“ bezeichneten Ausdrucksmöglichkeit des Künstlers, welcher die Möglichkeit des Nachahmens und somit des Gedankenraubs fremder Ideen von sich selbst ausschloss. Bach übergibt dem Spieler seine Idee, einerseits um den Ausdruck an einem klaren Beispiel zu erläutern, andererseits um Anweisung, Inspiration und Mut für den eigenen Versuch zu sein. Bachs Vater Johann Sebastian hatte ja mit seiner *Chromatischen Fantasie* bewiesen, dass ein fantasierender Gedanke auch schriftlich festgehalten werden kann, der Weg zum allgemein zugänglichen Druck ist jedoch etwas neues, in gewisser Weise Apell zur Freiheit – ob das Friedrich II. auch so verstand?

Man geht jedoch fehl, wenn man dies für eine deutsche Neuerung halten würde. Schon die französische barocke Cembalomusik kannte solche Kompositionen, so etwa von Louis Couperin (1626-1661) in der mit *non mesuré* bezeichneten Notationsweise.

Beim Blick auf die oben aufgezeichnete Fantasie Bachs darf man keinesfalls vergessen, dass es sich bei dem Weglassen des Taktstriches um eine formale Angelegenheit handelt. Auch muss ich betonen, dass dies eine, wenngleich wichtige, so jedoch nur optische Angelegenheit ist. Zwar schreibt Carl Philipp Emanuel Bach

„Das Fantasieren ohne Tackt scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affekten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tackt-Art eine Art von Zwang mit sich führet.“

doch würde man fehl gehen zu glauben, nur diese optische Richtlinie sei Freibrief für eine freie Spielweise, wie ich weiter unten im Kapitel *Empfindsame Spiel- und Tonarten* nachweisen werde. Lesen wir, was Mattheson noch 1737 über die Fantasie schreibt:

„Fantasies, oder Fantasie, deren Arten sind: die Bouraden, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli etc. Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stege-Reiffe daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schrancken und Ordnung, dass man sie schwerlich mit einem andern Nahmen, als gute Einfälle, belegen kann. Daher ihr Abzeichen die Einbildung ist.“<sup>105</sup>

Dabei ist sich Mattheson nicht sicher, ob die Fantasie „eine gewisse Gattung, ich weiss nicht, ob ich sagen soll, der Melodien, oder der musicalischen Grillen“<sup>106</sup> ist. In den Augen C. Ph. E. Bachs bezeichnet man die Fantasie 1762, also ein Viertel Jahrhundert später, als „frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht“<sup>107</sup>. Auch Kleist liess den ihn einengenden Reim weg, da er ihn als einzwängend empfand. Insofern ist dies ein formales Ausbrechen, die wirkliche Neuerung ist jedoch der sich nun frei ergiessen könnende Inhalt.

<sup>105</sup> Johann Mattheson: Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, Faksimile Hildesheim 1990, S. 122f.

<sup>106</sup> *ibid.* Die gleiche Definition findet sich zwei Jahre später in Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister*

<sup>107</sup> Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 2. Bd, Berlin 1762, Faksimile Wiesbaden 1986, S. 325

### Reflexion VII.

Sobald ich Kompositionen ohne Taktstrich sehe stellt sich mir die Frage – und dies wäre Thema einer eigenen Untersuchung – wann sich eigentlich in Deutschland das Wort „taktlos“ etabliert und wann es eine negative Konnotation bekommt im Sinne von einem Verstoss gegen den guten TON, den auch jemand angibt. Ist das ein Aufbegehren gegen das Sich-zu-frei-zeigen? Hierzu kenne ich nur ein Zitat:

„Wenn in französischen Schriften das Wort Tact vorkömmt, so wird dadurch nicht der musikalische Tact, [...] sondern dasjenige verstanden, was wir durch musikalisches Gefühl, Empfindung u.s.w. sagen.“

Friedrich Wilhelm Marpurg: Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders, Berlin 1763, S. 68

### Rezitativ

Wie bei Darstellung der chronologischen Entwicklung der Wortverwendung „Empfindung“ gezeigt wurde, spielte das Rezitativ bei dieser Entwicklung eine wichtige Rolle, wo es ja zu einer detaillierten Auflistung der reinen und vermischten Empfindungen gekommen war. Dass man diese Auflistung gerade in einer Abhandlung vom Rezitativ unterbrachte, beweist die Bedeutung dessen für die Musik der Empfindsamkeit. Man denke nur an Grauns *Gethsemane*-Rezitativ in dessen *Tod Jesu*. Später, bei Untersuchung des Melodramas, wird noch von Mozarts Plänen einer Vermischung von Rezitativ und gesprochenem Text die Rede sein. Denn das Rezitativ bot – mit Ausnahme Frankreichs – von jeher grosse Freiheit in Rhythmik und Ausdruck. Der rezitativische Stil wird aus diesem Grunde in jeder ästhetischen Phase der Musikentwicklung bis weit ins 19. Jahrhundert diskutiert, modernisiert aber nie als altmodisch empfunden. Mit Aufkommen der Instrumentalmusik nimmt sich auch diese dem Rezitativ an, da fällt mir die Assoziation *Lieder ohne Worte* ein. Denn durch die Übertragung rezitativischer Figuren in eine Instrumentalstimme wird die Bedeutung der Musik über den Text gestellt, man versteht, was gar nicht in Worten klingt. Zudem bietet das Rezitativ etwas, das in der melodischen Kunst als verpönt gilt, oder, wenn eingesetzt, seine besondere Bedeutung hat: die Tonwiederholung. Denn beim Sprechen verändert sich die Intonation weit weniger, als beim Singen. Betrachtet man Werke der Empfindsamkeit, fallen häufige Tonwiederholungen ins Auge, das Sein-Innerstes-Ausdrücken kann ja auf einem Tone weit besser erfolgen, als auf einer Folge von verschieden hohen Tönen, deren Harmonie vom Inhalt ablenkt. Als eines von vielen Beispielen sei der Dialog zwischen Flöte und Cembalo in Johann Christoph Friedrich Bachs Sonate D-Dur wiedergegeben, die 1777 in Riga, jener Stadt, wo Johann Gottfried Mützel als empfindsamer Komponist lebte, im Druck erschien:

45 Andante

50

55

59 Recitativo (liberamente) Cemb.

64 Andante

69 Recitativo (liberamente) Cemb. Allegro Re- (ti -

74 citativo liberamente) Allegro Recitativo (liberamente)

Die Aktualität des Rezitatives beweisen auch die sich mit diesem beschäftigenden Abhandlungen, eingangs erwähnte Studie in den *Kritischen Briefen* ist nur eines von vielen Beispielen, wie ein Blick auf Jiří Bendas kritische Überlegungen *Über das einfache Rezitativ*, veröffentlicht im Band I (1783) des *Magazins der Musik*<sup>108</sup> Carl Friedrich Cramers beweist. In seinem Beitrag kritisiert Benda das Rezitativ als langweilig, unnatürlich und unverständlich. Besser sei es, diese Worte zu sprechen, Überlegungen, die eben seine melodramatische Arbeit begründen. „die Music verliert selbst, wo man ihr alles aufopfert. [...] Die Seele, wenn es auf die Sprache ankommt, hat ihre eignen Töne, die sich durch musicalische nicht abmessen lassen“. Somit verwirft Benda das recitativo secco, allein das recitativo d'accompagnato mit Orchesterbegleitung kennt er an, wohl da es die Ideale der Parakataloge realisiert.

Ein weiteres Beispiel ist *Über das Harmonische Silbenmass Dichtern melodischer Verse gewidmet* von Joseph Riepel<sup>109</sup>, in welchem er dem Rezitativ mit 66 Seiten ebensoviel Raum gönnt, wie den danach besprochenen Arien.

Das Rezitativ wurde wie die Fantasie und andere freie Formen zu einem Symbol der Freiheit, hier fühlten sich Komponist wie Interpret weniger gebunden. Die Freiheit ist ja ein wichtiges Symbol der Empfindsamkeit – man denke allgemein nur an die Anglomanie oder konkret an das „Viva la liberté“-Zitat in der 20. Szene von Mozarts *Don Giovanni*, die bis heute vielen Deutungsversuchen die Stirn bietet. Ich denke, auch hier kann die Empfindsamkeitsforschung eine ganz andere Erklärungsmöglichkeit bieten. Freiheit bedeutet nicht nur Freiheit im Kopf, sondern auch Freiheit auf dem Kopf, das Ende der Perückentürme, die immer kleiner werden, bis man sich auf seine eigenen Haare besinnt. Und das Korsett verliert auch zunehmend an einengender Bedeutung!

<sup>108</sup> S.750-755

<sup>109</sup> Faksimile: Wien 1996

Der Begriff der freien Form wird nach 1800 zu einem Begriff des Romantischen. Wie oft stösst man heute auf Kritik<sup>110</sup> an Antonín Rejchas in seiner *L'art du compositeur dramatique* (Paris 1833) beschriebenen Definition von romantischer Musik, die er in Fantasien, Capriccien, Improvisationen und Rezitativen verwirklicht sieht. Romantisch steht hier nicht, um unserem heutigen Musikverständnis zu entsprechenden, diesem Anspruch kann keine Quelle genügen, das Wort romantisch entwickelt sich aus dem wohl von Hiller 1767 erstmals verwendeten Wort „romanisch“, was im Sinne von romanhaft gedacht war, und bis zur Jahrhundertwende mutiert dieses Wort – wohl aus Angst vor Verwechslung mit dem romanischen Stil - zum „romantisch“, etwa wenn 1800 Wilhelm Gottlieb Becker in seinem *Seifersdorfer Thal*<sup>111</sup> vom „Landschaftsmaler romantischer Gattung“ spricht, dies also noch lange vor der heute definierten Epoche der Romantik. Romanhaft war alles was empfindsam, frei, ungebunden, melancholisch war, also ganz im eigentlichen Sinne der „romantischen Definition“ Rejchas. So nimmt es auch kein Wunder, dass Themen, die uns heute romantisch dünken, in der Zeit der Empfindsamkeit ausgeprägt waren, wie etwa die 1779 von Johann Georg Jacobi verfasste *Winterreise*, um nur ein typisches Beispiel zu nennen.

## Idylle

Aus der französischen Paysannerie entwickelt sich die sogenannte Idylle, ein Musikstück, das die Musikwissenschaft weitgehend unbeachtet lies. "Der Hauptcharakter der Idylle ist das Sanfte. **Gesang, Harmonie, Bewegung, und Begleitung** muss daher immer sanft bleiben. Der Ausdruck **jeder Empfindung, jeder Leidenschaft** muss sanft bleiben."<sup>112</sup> beschreibt Reichardt die Idylle, deren Hauptmotiv Schäferszenen sind, und fordert vier Hauptcharakteristiken:

- 1) Der Gesang muss "immer gefällig und fasslich, immer gleich weit vom Niedrigen und vom Erhabenen, von Armuth und Reichthum entfernt" sein. Ideal ist der Gesang des Liedes, Arien und Rezitative eignen sich nicht zu dessen Realisierung. Die Erhaltung einer Empfindung ist Ziel des Autors, "sehr verschiedene und von einander entfernte Grade der Empfindungen" sind nicht erlaubt. Ideal ist der "Gesang des Schäfers", der freudig oder traurig sein kann, aber immer "sanft bleiben soll. [...] Der Gesang der Freude muss nicht zu lebhaft, nicht wild seyn; der Gesang Traurigkeit nicht zu finster, nicht zu tiefeindringend seyn."
- 2) Die Harmonie muss einfach sein, keine "schnellen, auffallenden Modulationen enthalten", andererseits jedoch über das Tonika-Dominante-Verhältnis hinausgehen, um nicht Einförmig zu sein. "Das anhaltende Lyrische verursacht dem Komponisten die grösste Mühe." Zum Ausdruck der Freude dürfen nur Dur-Tonarten verwendet werden, die nicht nach Moll modulieren dürfen.
- 3) Das Tempo darf weder die "schwere, majestätische, sehr langsame Bewegung" noch "feurige, heftige, wilde Bewegung" anzeigen. Einheit der Bewegung sei höchstes Ziel, jedoch ohne zu langweilen, daher müssen diese "abwechseln, um nicht einförmig und langweilig zu werden, sie müssen aber so aufeinander folgen, dass sie ineinander fließen".
- 4) Die Begleitung müsse so gewählt werden, dass sie den Instrumenten gewisse Rollen zuordne, wobei das ganze Opernorchester eingesetzt werden kann. Am Geeignetsten sind Holzblasinstrumente. "Flöten, bey lieblichen und völlig sanften Gesängen, zur Begleitung weiblicher Stimmen; Hoboen bey zärtlich rührenden Gesängen; die

<sup>110</sup> z.B. Zdeňka Pilková, Theoretische Ansichten Antonín Rejchas über die Oper, in: *Colloquium musicologicum*, Brno 1984, S. 159-168

<sup>111</sup> Wilhelm Gottlieb Becker: *Das Seifersdorfer Thal*, Leipzig 1800, Auszüge in: Sauder I, S. 117

<sup>112</sup> Reichardt: Ueber die musikalische Idylle, in: *Kunstmagazin*, S. 167

Waldhörner können bey dem Ausdruck der Freude zu den Flöten hinzukommen. Von den Fagotten kann man doppelten Gebrauch" machen, und zwar zur Begleitung anderer Holzblasinstrumente sowie "zur besondern Begleitung der männlichen Singstimmen".

So entsteht ein pastoraler Klang, den beispielsweise Johann Christoph Friedrich Bach in seiner *Kindheit Jesu* realisiert und von dem Beethoven sicher jene Voraussetzungen kannte, als er seine 6. Sinfonie *Pastorale* schrieb (siehe Kapitel: Nordismo, Abschnitt: Beethoven).

Ideale Form der Idylle ist das Rondo, welchem sich C.Ph.E. Bach ausnehmend widmet. In jener Zeit muss eine ausgesprochene Rondo-Begeisterung geherrscht haben. "Das Rondeau, welches izt so sehr gemissbraucht wird, und wodurch man izt fast todt geküzelt wird." beschwert sich Reichardt über den Missbrauch des Rondos, welches nur da seinen Platz habe, "wo eine bestimmte angenehme Empfindung unterhalten und verstärkt werden soll." C.Ph.E. Bach hat zur Aufwertung des Rondos wesentlich beigetragen.

## Sinfonik

Steht auf der einen Seite der Wunsch aus einem festen Rahmen auszubrechen, den Formrahmen zu sprengen, gibt es etwa bei der Sinfonik den Wunsch, ein zusammenhängendes Gesamtwerk und kein nur aus Einzelsätzen zusammengesetztes Werk zu schreiben. Hierbei muss man mit Blick auf die damalige Konzertpraxis jedoch bemerken, dass die aus Teilen zusammengesetzte Sinfonie zerstückelt werden und nach dem ersten Satz eine ganze Reihe anderer Musikstücke folgen konnte, bevor die übrigen Sätze folgten. Betrachten wir die Sinfonik Jiří Bendas und Carl Philipp Emanuel Bachs so ist die zunehmende Tendenz, eine Abhängigkeit der Sätze von einander zu schaffen, zu erkennen. Bei Bachs sechs Streichersinfonien Wq 182 von 1773 ist die zyklische Idee durch eine attacca-Verbindung der einzelnen Sätze gelöst, bei Benda endet der erste Satz oftmals mit einer Frage, die der zweite Satz beantwortet.

The image displays a musical score for string instruments. On the left, there are three staves of music. The top staff is marked 'Adagio' and begins with a dynamic marking of *f*. The middle and bottom staves also contain musical notation. On the right, there are four staves of music. The top two staves are for Violin I and Violin II, both marked 'Andante'. They feature alternating passages of *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The third staff is for Viola, also marked 'Andante'. The bottom staff is for Cembalo and Bass, also marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Doch nicht nur diese relativ kleinen Formen sind der Suche nach neuen Formen ausgesetzt. Die Grossform der Musik schlechthin, die Oper, wird ebenfalls der Formfrage unterzogen. Nach dem Pariser Buffonistenstreit (1753) und den damit einhergehenden Streitereien, welche Sprache die für die Musik am geeignetste sei, die in Frankreich seit 1701 für grosse Auseinandersetzungen Anlass boten<sup>113</sup>, stellte man sich in Deutschland nach längerer Zeit wiederum die Frage, ob die deutsche Sprache nicht auch zur Musik geeignet sei. Deutsch war in Opern vor allem zu Beginn der Opernentwicklung in Hamburg verwendet worden, wo 1678 das erste deutsche Opernhaus am Gänsemarkt eröffnet worden war. Sieht man von einigen Ausnahmen, wie der heute als verschollen geltenden Eröffnungsober *Adam und Eva* von Johann Theile ab, spielte man mangels geeigneter Literatur Bearbeitungen französischer und italienischer Opern, wobei die Recitative meist ins Deutsche übersetzt, die Arien jedoch in Originalsprache gesungen wurden, später nahm der deutschsprachige Anteil zu, so etwa bei Händels *Almira* (1705), wo 15 italienischen Arien bereits 45 deutsche gegenüberstanden. Doch deutsch blieb in und ausserhalb Hamburgs in der Oper eine Ausnahme.<sup>114</sup>

Da brauchte es schon den Antrieb eines Ausländers, nämlich des Musikschriftstellers Charles Burneys, der bei seiner Deutschlandreise die Schönheiten der deutschen Sprache pries. Oder war das nicht ganz so, wie es Christoph Martin Wieland in seinem *Versuch über das deutsche Singspiel* 1776 darstellt?

„Herr Burney, dessen musikalische Reisen durch Frankreich, Italien und Deutschland einige Zeit soviel Aufsehens gemacht, wundert sich mit Recht, dass er in allen Deutschen Landen, die er durchwandert, nirgends ein Deutsches lyrisches Theater angetroffen. [...] Viele [...] haben sich bereden lassen, und sind zum Theil noch immer sehr eifrig, es andern auch weiss zu machen, dass die deutsche Sprache sich nicht zum Singen schicke. Auch hierüber ist Burney einer ganz andern Meinung; und sein Urtheil verdient unsre Aufmerksamkeit um so mehr, da er weder unsre Sprache genug versteht, um ihre ganze Schönheit zu kennne, noch die mindeste Gelegenheit giebt, einer vorgefassten Zuneigung für Deutschland beschuldiget zu werden; er, der uns in seinem Buche noch lange nicht einmahl blosser Gerechtigkeit widerfahren liess. „Ich erstaunte, (sagt er) da ich fand, dass die Deutsche Sprache, trotz ihrer häufigen Konsonanten und Gutturalen, sich besser zur Musick schickt, als die Französische.“ Und wo fand er dies? Der gute Doktor Musikus würde weniger erstaunt seyn, und die Sprache, welche Kaiser Karl der Fünfte (freylich kein Deutscher, wiewohl König in Germanien!) nur mit seinem Pferd wiehern wollte, in einem sehr hohen Grade musikalisch gefunden haben, wenn er die besten Lieder eines Hagedorn, Gleim, Utz, Weisse, Jakobi, Bürger, Hölty, und andere, und die Kandidaten eines Ramler oder Gestenberg hätte lesen und ganz empfinden können.“<sup>115</sup>

Hier muss sich Wieland den Vorwurf gefallen lassen, nur die Rosinen aus Burneys Kuchen gepickt zu haben, denn zwar ist dort jenes erwähnte Zitat zu finden, jedoch schreibt er am

<sup>113</sup> Abbé Ragueneau: Parallele des Italiens & des Francois, en se qui regarde de la Musique & les opera, Paris 1702  
Lecerf de la Vieuville: Dissertatin sur le bon gout de la Musique d'Italie, de la Musique Francoise & sur les opera, veröffentlicht in Bonnet: Histoire de la Musique, Paris 1715

Jean Jacques Rousseau: Lettre sur la musique francaise, Paris 1753

<sup>114</sup> Ein interessantes nicht-Hamburger Beispiel stellt die zum Namenstag des Fürsten Questenberg zu Jaroměřice 1734 aufgeführte Oper *Die sieben Himmels-Planeten und vier Elemente* des mährischen Komponisten František Václav Míča (1694-1745) dar, deren erster, die Planeten darstellender Teil in deutscher Sprache, deren zweiter, die Elemente behandelnde, jedoch, da von Kindern gesungen, in tschechischer Sprache verfasst ist.

<sup>115</sup> Christoph Martin Wieland: Sämmtliche Werke, Bd. 26, Leipzig 1796, FaksimileHamburg 1984, S. 231-235

Abschluss seiner Deutschlandreise von Hamburg aus: „Die Sprache der Deutschen hingegen ist unter denen, die zur Musik am unbequemsten sind.“<sup>116</sup>

### Reflexion VIII.

Die Frage, ob deutsch für Vertonungen allgemein und die Oper im Speziellen geeignet sei, war ja nicht nur eine Frage des nationalen Selbstbewusstseins, sondern rein klanglich ein Problem. Das Italienische mit seinem Reichtum an Vokalen, bot dem Sänger viel mehr Möglichkeiten die Fähigkeiten seiner Stimme auf ihm gut liegenden Vokalen zu demonstrieren, was ein entscheidender Schritt für dessen Durchbruch bedeutete. Damals wie heute gab es Opernsänger, die sich bei Darstellung derer Fähigkeiten, nicht gleichmässig bei allen Vokalen, sondern nur bei ihnen gut liegenden, zeigen konnten, was Marpurg in seiner *Anleitung zur Musik und zur Singkunst* kritisiert:

„Die Aussprache oder Pronuntiation muss richtig seyn, und sie ist es alsdenn, wenn man jede Silbe mit dem gehörigen Buchstaben, und mit dem gehörigen Accente hören lässt. [...] Man muss zu einem Worte nicht einen Buchstaben hinzuthun. Es ist also ein Fehler, wenn Deus in Deius; Alleluja in Nalleluja; Amen in Namen oder Jamen; Eleyson in Nelejson u. s. w. verwandelt wird.“<sup>117</sup>

Dies sollten heutige Opernhäuser ihren Sängern als Bettlektüre empfehlen!

Deutsch als Opernsprache war jedoch nicht nur patriotische Forderung, sondern stellte erstmals Literaten vor die Aufgabe, Operntexte zu schaffen, was ein völlig neues Betätigungsfeld bedeutete. Von Mozart wissen wir nicht nur dank dessen Werke, aber auch aus seinen Briefen, dass er die deutsche Sprache für ebenso sangbar hielt, wie die anderen gängigen Opernsprachen, wobei er zwischen den Zeilen zugesteht, dass diese Opernsprache für ihn mit mehr Arbeit verbunden ist:

„ich – halte es auch mit den Teutschen. – wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. – Jede Nation hat ihre Oper – warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? – ist die teutsche sprache nicht so gut singbar wie die französische, und Englische? - - nicht singbarer als die Russische?“<sup>118</sup>

Schade, dass man sich mit diesen Briefzitatzen zufriedenstellen muss und dass Mozarts Plan, ein musikästhetisches Lehrbuch zu schreiben, wie so viele seiner Pläne, keine Erfüllung fand:

„Hätte lust ein Buch – eine kleine Musicalische kritick mit Exemplen zu schreiben – aber NB: nicht unter meinem Namen.“<sup>119</sup>

Dem deutschen Opernbesucher des 18. Jahrhunderts war es da nicht anders gegangen als dem heutigen, der bei Konfrontation mit einem dreistündigen Werk in einer ihm fremden Sprache sich der Gefahr ausgesetzt fühlte, zu wenig zu verstehen. Untertitel-Anzeigen gab es damals schon gar nicht.

„Eine italiänische Oper ist, eigentlich zu reden, nichts anders als ein Concert; und ein Concert von drey Stunden ist zu lang für diejenigen, die die Sprache nicht verstehen.“

schreibt Marpurg 1749.<sup>120</sup>

<sup>116</sup> Charles Burney: Tagebuch einer musikalischen Reise, Bd. 3, Hamburg 1773, Nachdruck Wilhelmshafen 1980, S. 476

<sup>117</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*, Berlin 1763, Faksimile Leipzig 1975

<sup>118</sup> Mozart: Briefe, Brief vom 15. Februar 1783

<sup>119</sup> *ibid*, Brief vom 19. Dezember 1782

Das sich steigende nationale Selbstbewusstsein findet seinen Niederschlag u.a. auch in den *Patriotischen Phantasien* (1778) des osnabrückischen Staatsmannes, Historikers und Publizisten Justus Möser, der mit diesen die Veränderung der Sitten und Gewohnheiten, der Kleidungen, der Diät, des häuslichen Lebens und der Erziehung protokollierte. Hierbei liess er auch die Empfindsamkeit zu Wort kommen, etwa in dem *Schreiben einer alten Ehefrau an eine junge Empfindsame*. Mit der deutschen Sprache setzt er sich in dem Artikel *Über die verfeinerten Begriffe* auseinander:

„Mein Müller spielte mir gestern einen recht atigen Streich, indem er zu mir ins Zimmer kam und sagte: „Es müssen vier Stück metallene *Nüsse* in die *Poller* und *Pollerstücke* gegen die *Kruke* gemacht werden, auch haben alle *Scheiben*, *Büchsen*, *Bolten* und *Splinten* ine Verbesserung nötig, der eine eiserne *Pfahlhake* mit der *Hinterfeder* ist nicht mehr zu gebrauchen, und das *Kreitau* –, –, „So spreche Er doch deutsch, mein Freund! ich höre wohl, dass von Seiner Windmühlen die Rede ist, aber ich bin kein Mühlenbaumeister, der die tausend Kleinigkeiten, so zu einer Mühle gehören, mit Namen kennt.“ Hier fing der Schalk an zu lachen und sagte mit einer recht witzigen Gebärde: "Machte es doch unser Herr Pfarrer am Sonntage ebenso, er redet in lauter Kunstwörtern, wobei uns armen Leuten Hören und Sehen verging; ich dachte, er täte besser, wenn er wie ich seiner Gemeinde gutes Mehl lieferte und die Kunstwörter für die Bauverständigen sparte.“<sup>121</sup>

Von da war es nur ein kleiner Schritt zur Zeitschrift *Deutschland*, die vom Komponisten, Musikschriftsteller und Literaten Johann Friedrich Reichardt ab 1796 (enthält aber in die 80er Jahre rückblickende Artikel) in Berlin herausgegeben wurde.<sup>122</sup>

Die Etablierung der deutschen Sprache in die Oper bedeutete lange nicht den entscheidenden Schritt zur deutschen Oper. Denn die Darstellungsprinzipien der grossen Oper trafen auf teils recht heftigen Widerstand. Hatte sich's nun der Mensch zum neuen Ziele gesetzt, der Natur gemäss zu agieren, so musste dies auch in der von Menschen dargestellten Oper der Fall sein. Johann Christoph Gottsched bezeichnete in seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst* 1751 die Oper als

„das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat. [...] Wenn wir eine Oper in ihrem Zusammenhange ansehen, so müssen wir uns einbilden, wir wären in einer anderen Welt: so gar unnatürlich ist alles. Die Leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben thut: und man würde für närrisch angesehen werden, wenn man im geringsten Stücke so lebete, als es uns die Opern vorstellen. Sie sehen daher einer Zauberey viel ähnlicher, als der Wahrheit; welche Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfordert. [...] Ich schweige noch der seltsamen Vereinbarung der Musik, mit allen Worten der Redenden. Sie sprechen nicht mehr, wie es die Natur ihre Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemüthsbewegung und der Sachen, davon gehandelt wird, erfordert: sondern sie dehnen, erheben, und vertiefen ihre Töne nach den Phantasien eines andern. Sie lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten. Sie schelten und klagen nach dem Tacte; und wenn sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmässige That so lange, bis sie ihre Triller angeschlagen haben. Wo ist doch das Vorbild dieser Nachahmungen? Wo ist doch die Natur, mit der all diese Fabeln eine Aehnlichkeit haben?“<sup>123</sup>

Ja – sollte jetzt etwa in der Oper das Singen verboten werden? Dieser sich auf den ersten Blick paradox anmutenden Frage soll geradezu revolutionäre Bedeutung zukommen. Denn wenn Gesang in bestimmten Lebenssituationen als Unnatürlich empfunden werden musste, wie sollte man dann diese Situationen in einer Oper darstellen? Hierzu gab es zwei Ausgangspunkte: einerseits konnte man das Sujet so wählen, dass es nur zur Erheiterung der

<sup>120</sup> Friedrich Wilhelm Marburg: Der ciritische Musikus an der Spree, Berlin 1749/50, S. 361

<sup>121</sup> Justus Möser: Patriotische Phantasien, Osnabrück 1778, Nachdruck Leipzig 1986, S. 176

<sup>122</sup> Johann Friedrich Reichardt: Deutschland, eine Zeitschrift, Berlin 1796ff, Auswahl, Leipzig 1989

<sup>123</sup> Johann Christoph Gottsched: Versuch einer kritischen Dichtkunst, Leipzig 1751, S.739f.

Zuhörer diene, wie es der Wiener Zeitkritiker Joseph Richter alias Pater Hilarion in seiner *Bildergalerie weltlicher Missbräuche* (Frankfurt und Leipzig 1785) fordert:

„so würde ich den öffentlichen Schauspielen schon bloß deswegen gut seyn, weil sie zerstreuen, und das Gemüth erheitern; unsre Vorfahren giengen wenigstens bloß des Lachens wegen ins Theater, und würden wohl auch vielleicht lachen, wenn sie sehen sollten, dass ihre Nachkömmlinge im Theater weinen.“<sup>124</sup>

Andererseits konnte man all jene, unnatürliche Darstellung verlangenden Elemente aus dem Operngeschehen ausschließen. Denn welche Empfindungen für Musikdarstellung geeignet zu sein schienen, war zentrales Thema vieler Musikschriften, wobei der des Berliner Krause unter dem Titel *Von der Musikalischen Poesie* 1753 veröffentlichten, eine zentrale Bedeutung zukommt. Im vierten Hauptstück *Von den Empfindungen, Rührungen und Affecten, welche in der Musik hervorgegestellt werden* liest man:

„Wir singen und musiciren, wenn Freude und Hofnung, Liebe, Traurigkeit, Schmerz und Verlangen sich unserer bemeistern. Wir thun es nicht, wenn Furcht, Verzweiflung, Kleinmüthigkeit, Zorn und Neid das Gemüth in Unruhe setzen. Da man nun die letztbenannten Leidenschaften dennoch gleichfalls in unserm Cantaten singend einführet, so fragt sich's, ob solches natürlich und erlaubt sey?“<sup>125</sup>

Das ist schon eine neue Forderung, Johann Mattheson war da 1739 noch ganz anderer Ansichten:

„Was den Zorn, den Eifer, die Rache, die Wut, den Grimm, und alle denselben anverwandte gewaltige Bewegungen des Gemüths betrifft, so sind sie wircklich viel geschickter allerley Erfindungen in der Ton-Kunst an die Hand zu geben, als die sanftmüthigen und angenehmen Leidenschafften, welche weit feiner behandelt seyn wollen.“<sup>126</sup>

Und Krause schreibt weiter:

„Aristoteles sagt in seiner Poetick, es sey uns nichts natürlicher, als die Nachahmung, und da wir ferner alles gerne abzehleten, und in eine gute Übereinstimmung brächten, so sey daher die Poesie entstanden. Anfangs machte man aber nur, über allerhand Vorfälle aus dem Stegereif Verse. Man suchte hauptsächlich seine Empfindungen auf eine angenehme Weise auszudrücken. Ein Trinker machte den andern lustig; ein Betrübter lockte seinen Zuhörern Thränen aus; ein Verliebter suchte das Herz seiner Geliebten zu gewinnen; [...] Gleiche Bewandniss hat es mit dem Gebrauch der Musik gehabt. Ein heiteres Gemüth, Zufriedenheit, Vergnügen, und die Begierde zu gefallen, lehrte die Menschen singen, und musikalische Instrumente zu erfinden. [...] Man hat an der Musik immer mehr und mehr Geschmack gefunden, und der englische Zuschauer sagt auch, die Musik, Mahlerey, Baukunst, Poesie und Beredsamkeit müssten ihre Gesetze und Regeln von dem allgemeinen Geschmack des menschlichen Geschlechts herleiten, nicht aber von den Grundsätzen solcher Künste selbst. Dem ohngeachtet aber, je weiter ein Affekt von dem ursprünglichen Gebrauch der Musik entfernt ist, je seltener muss derselbe in der musikalischen Poesie vorkommen. Es gehört dahin der Zorn, die Raserei, die Verzweiflung. Zwar gefallen uns auch zuweilen die finstern Empfindungen der Traurigkeit, und wir singen mit Vergnügen Lieder, die diese Gemüthsbeschaffenheit abbilden. Aber wir singen doch nimmer von uns selber in den höhern und bestimmtern Graden dieser Leidenschaft, im Zorn und in der Verzweiflung; folglich sind auch die Vorstellungen solcher Leidenschaften nicht eigentlich musikalisch, ob gleich ein Zorniger sich ebenfals in seiner Wuth gefält, und es uns, wie gedacht, Vergnügen erwecket, wenn wir bey einem, diese Gemüthsbewegung ausdrückendem Stücke, die glückliche Nachahmung derselben gewahr werden. [...] Alles was Furcht und Grauen erwecket, die gar zu heftigen Leidenschaften des Zorns und der Rache, Zänkereyen, mörderische Handlungen, Rasereyen, und alles gewaltsame Wesen ist auch gar nicht musikalisch. Grobe Schelt- und Schmähworte, niederträchtige Scherze, und dergleichen sind nirgends, also auch in der Musik nicht

<sup>124</sup> Pater Hilarion: *Bildergalerie weltlicher Misbräuche*, Frankfurt und Leipzig 1785, Faksimile Dortmund 1977

<sup>125</sup> Christian Gottfried Krause: *Von der Musikalischen Poesie*, Berlin 1753, Faksimile Leipzig 1973. S. 69.

<sup>126</sup> Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 18

schön. Heulen, Schreyen, Brüllen, Zischen, Rasseln und so weiter, mit schönen Menschenstimmen und mit anmuthigen Instrumenten, nach dem Tact und nach der Kunst vorzustellen, ist gleichfalls ein Widerspruch.“<sup>127</sup>

Das war neu in der Sichtweise der Leidenschaften, Empfindungen, Affekte, diese auf Grundlage der bekannten Zweiteilung in gute und schlechte nun neue Einteilung in für die Musik brauchbare und unbrauchbare. Und dies in Verbindung mit dem Gedanken, nur gute Leidenschaften und deren Darstellung hätten auf den Menschen positiven Einfluss:

„Man hat die Leidenschaften schon lange in *sanfte* und *heftige* eingetheilt. Zu den erstern, welche gewöhnlich *Affekten* oder *Gemüthsbewegungen* genannt werden, gehört das Wohlwollen, das Mitleiden, die Dankbarkeit, und überhaupt alle tugendhaften und unschuldigen Neigungen. Zu den letztern zählt man den Zorn, den Hass, den Geitz, die Ruhmsucht, die Rache, übertriebene Freude oder Traurigkeit, und überhaupt alle lasterhaften und übermässigen Leidenschaften; welche wir, die Griechen nachahmend, im engen Sinne des Worts *Leidenschaften* nennen können. Die erstern sind der Seele heilsam, die letztern gefährlich.“<sup>128</sup>

schreibt James Beattie in seinen *Grundlinien der Psychologie, natürlichen Theologie, Moralphilosophie und Logik*, die von keinem geringerem als Karl Moritz ins Deutsche übersetzt und 1790 in Berlin veröffentlicht wurden. Diese Einteilung der Leidenschaften findet sich ganz ähnlich in Christian Friedrich Daniel Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (geschrieben 1784/85, veröffentlicht 1806 in Wien):

„Jeder Ton ist entweder gefärbt oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle, mit B Tönen; wilde und starke Leidenschaften, mit Kreuztönen“<sup>129</sup>

Mit „gefärbt“ meint Schubart die Töne mit Akzedenzien.

Man sieht also, dass der Weg zur deutschen Oper nicht nur Formsache ist, sondern dass die Frage des Inhalts der Affektdarstellung im Vordergrund steht.

Inhalt und Sprache wären ausdiskutiert. Was aber mit der Form?

Wieland versuchte eine deutsche ernste Oper zu etablieren. Das Singspiel nennt er „eine neue Gattung“<sup>130</sup>, die alles vereine was man von einem Schauspiel erwarte, nur mit dem Unterschied „dass die Musik gleichsam die **Sprache** des Singspiels ist.“<sup>131</sup> Voraussetzung für das Funktionieren eines Schauspiels sei ein „bedingter Vertrag des Dichters und Schauspielers mit den Zuschauern“, sodass für das Singspiel dasselbe gelten müsse, um von vornherein der Kritik zu entgehen, „dass Iphigenia oder Dido, oder Alceste, wirklich nach Noten singend, unter Begleitung von Bässen, Violinen, Flöten und Hoboen, gestorben seyen; wir verlangen nicht von euch, dass ihr poetische, musicalische und dramatische Nachahmung, und ein dadurch entstehendes **Ideal** für die **Natur selbst** halten sollt.“ Das Sujet dürfe keinesfalls politisch sein, müsse „grosse, moralische Charaktere, erhabene Gesinnungen, edle Kämpfe zwischen Tugend und Leidenschaft“ bieten, die sich eben in der Heroik finden,

„weil alles, was diese Zeit so stark von der unsrigen abstechen macht, zusammen genommen, ein Gefühl des **Wunderbaren** in uns erregt.“ [...] Und warum nicht auch von denen aus der **poetischen Schäferwelt**? – Wohl verstanden, dass darunter weder die **metafysischen Seladons am Lignon**, noch die **galanten Schäfer des Fontenelle**, noch die faden, langweiligen Hirten in unsern ehmaligen

<sup>127</sup> Krause, S. 69ff.

<sup>128</sup> James Beattie: *Grundlinien der Psychologie, natürlichen Theologie, Moralphilosophie und Logik*. Aus dem Engl. übers. und mit Anmerkungen und Zusätzen begleitet von Karl Philipp Moritz, 1. Band, Berlin 1790, zitiert nach Sauder, Band I, S. 134

<sup>129</sup> *ibid*

<sup>130</sup> Wieland, S. 244

<sup>131</sup> *ibid*, S. 245

**Nachspielen**, sondern eine Art von Hirten gemeint sind, wozu uns die **Natur** selbst die Originale gegeben hat, und in manchem glücklich unbekanntem Winkel des Erdbodens **noch** giebt. Die Schäferwelt der Dichter, das selige Hirtenleben der ältesten Menschen, wovon die **Arkadien** unsers **Gessners** das **Ideal** ist.“

und:

„Aber auch nicht alle **Leidenschaften** schicken sich gleich gut dazu, durch Gesang und Musik gehörig ausgedrückt und charakterisiert zu werden. [...] Die Musik – dieses ist, dünkt mich, hierin das grosse entscheidende Naturgesetz! – die Musik hört auf Musik zu seyn, so bald sie aufhört **Vergnügen** zu machen. Alles zu verschönern, was sie nachahmt, ist **ihre Natur**. Der Zorn, den sie schildert, ist der **Zorn des Engels**, der den aufrührerischen Satan in den Abgrund s[t]össt; ihre Wut ist die **Wut der Liebesgöttin** über den eifersüchtigen Mars, der ihren Adonis getödtet hat. Die **Wut des Ödip**, der sich in seiner Verzweiflung die Augen ausreisst, und dem Tage seiner Geburt flucht, ist ihr untersagt. Alle Gegenstände, die keine **gebrochene Farben** erlauben, alle wilden stürmischen Leidenschaften, die nicht durch Hoffnung, Furcht oder Zärtlichkeit gemildert werden, liegen ausser ihrem Gebiet.“

Krause, ik hör dir trapsen!

Und dann klingt Wieland sehr empfindsam:

„Welches sind die Szenen, wo der Komponist seinem Genie einen freyen kühnen Flug erlauben, wo die Musik ihre ganze seelenbezwingende Macht ausüben kann, wo wir ganz Ohr, ganz Gefühl sind, wo unsre Herzen sich erhitzen, glühen, schmelzen? Sind es nicht diejenigen, wo der Dichter und der Tonkünstler, mit vereinigten Kräften, uns von einer Empfindung zur andern, einer Stufe des Affekts zur andern, mit sich fortreissen, und nicht eher ablassen, bis sie uns in eben dieselben Bewegungen gesetzt haben, wovon die handelnden Personen selbst durchdrungen sind? Sind es nicht alsdann nur wenige Worte, oft nur ein einziges Wort, ein Ton, ein Blick, eine Bewegung mit der Hand, die uns das Herz umkehren. [...] Indessen ist doch nicht zu läugnen, dass, in so fern im Singspiele Musik und Gesang eine Art von **idealistischer** Sprache ausmachen, die über die gewöhnliche Menschensprache weit erhaben ist, - dass schon aus dieser Ursache etwas in der Natur desselben liege, womit wir den Begriff des **Wunderbaren** zu verknüpfen uns nicht enthalten können. Wenn wir uns einen würdigen sinnlichen Begriff von einer **Göttersprache** machen wollten, so müsste es, dünkt mich, diese **musikalische Sprache** seyn.“

Vom Dichter fordert Wieland 1) einfache Handlung, 2) Charaktere, die so gewählt sein müssen, dass sie „durch musikalische Verschönerung nichts von ihrer Wahrheit verlieren.“, 3) einfacher Plan mit so wenig als möglichen Personen und

„Endlich, 4) dass er hauptsächlich dahin zu arbeiten habe, seine Personen **mehr in Empfindung** und **innerer Gemüthsbewegung** als in **äusserlicher Handlung** darzustellen.“

Empfindsamkeit, die Darstellung des Inneren, ist also auch bei Wieland oberstes Gebot. Alles in allem strebt Wieland nach Aufwertung des dichterischen Theils und kritisiert abschliessend, sich auf Francesco Algarottis Vergleich von Oper und Singspiel *Saggio sopra l'opera in musica*<sup>132</sup> berufend, dass „Ouvertüren [...] mit dem Stücke selbst gemeiniglich nicht die mindeste Verbindung haben“ sowie „die gewöhnliche Vernachlässigung des **Recitativs**, über welches gemeiniglich Komponist und Sänger, als über etwas ihrer Aufmerksamkeit und Kunst unwürdiges, so schnell als möglich wegeilen.“ Sein Ideal der durchgearbeiteten Oper sieht er bislang in Glucks Werk, nur die deutsche Sprache sollte noch berücksichtigt werden.

Wie unklar in jener Zeit die Definition einer deutschen Oper ist, zeigt allein ein Blick auf Mozarts frühes Werk *Bastien und Bastienne* (1768), welches Vater Mozart, Leopold, im Verzeichnis der Werke seines Sohnes als Operette bezeichnet, im Sinne der Definition

<sup>132</sup> Original Livorno 1763, erschien 1769 in den Wöchentlichen Nachrichten Johann Adam Hillers, Berlin

heutiger Musikwissenschaft handelt es sich um ein Singspiel. Die Frage nach der Bezeichnung Oper kann aber auch nicht von der Hand gewiesen werden, denn Mozart hat (für welchen Anlass?) einige der ersten Zwischentexte als Rezitative vertont, dieses Modell aber nicht zuende gebracht.<sup>133</sup> Wenn Leopold Mozart sich für das Wort Operette entscheidet, so greift er eine immer bedeutender werdende Form auf, die sich aus die Höhenflüge der höfischen oder gutbürgerlichen Oper sarkastisch parodisierenden Sprechstücken der unteren Volksschicht entwickelte. Beispiele wie das französische Vaudeville oder die von J. Gay und Johan Christopher Pepusch erfasste *Beggar's Opera* gehören hierzu. Berthold Brecht und Kurt Weill griffen letztere mit ihrer *Dreigroschenoper* (1928) auf. Und an derben Ausdrücken, wie dem sich so oft wiederholenden „zum Geier!“, fehlt es ja bei Mozart nicht.

Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit jener der Empfindsamkeit in der Musik. 1743 kommt in Berlin nach englischer Vorlage die deutsche Version der Operette *Der Teufel ist los* aus der Werkstatt Weisse/Standfuss auf die Bühne und feiert bis hin nach Leipzig grosse Erfolge. Mit dem musikalischen Einsatz Adam Hillers wurde die Form mit *Lottchen am Hofe* (1744) musterhaft. Mit der Operette, die sich einer heute nur wenig dokumentierten Beliebtheit erfreute, kam schliesslich auch das bürgerliche Leben auf die Bühne, ob Stadtschreiber, Apotheker, Lehrer, Bürgermeister, allen wurde auf der Bühne nachgespielt, tägliche Probleme wurden in leichten liedhaften Arien und Rundgesängen verwaschen gezeichnet. Das war Musik zum Nachpfeifen, wodurch die Operette eine unglaubliche Beliebtheit erfährt und zur Popmusik des 18. Jahrhunderts wird. Für die Anhänger des tiefschürfenden „körnichten“<sup>134</sup> norddeutschen Geschmacks waren „Lieder und elender Operettensingsang“<sup>135</sup> ein Greuel, die „fast allen Geschmack an ernsthafter Musik verdrängt zu haben [scheinen ...]“

#### Reflexion IX.

Man kann verstehen, dass der nordeutsche schwere Stil vielen Leuten einfacherer Herkunft auch im Norden zu kompliziert war, dass der Wunsch nach Verständlichkeit dominierte, was Reichardt bestätigt, wenn er in einem Vergleich den beliebten „allgemein gefälligen Componisten“ Graun dem „Lieblingsdichter der Nation“ Gellert gleichstellt, und im Gegensatz hierzu Bach, „der nicht so singet, dass ihr bey Anhören seiner Stücke glauben könntet, so hätte ich die Verse auch gesungen“ mit Klopstock vergleicht, um zu dem Resumée zu kommen: „Bach will ebenso wenig Allen gefallen, als es Klopstock will.“<sup>136</sup> Dies drückt im Grunde auch C.Ph.E. Bach selbst aus, wenn er von Kritikern fordert, dass diese

„wenn sie auch ohne Passionen, wie es doch selten geschieht, schreiben, sehr oft mit den Compositionen, welche sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil sie die Umstände, die Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen. Wie gar sehr selten trifft man bey einem Kritiker Empfindung, Wissenschaft, Ehrlichkeit, Muth im gehörigen Grade an. Vier Eigenschaften, die in hinlänglichem Masse bey jedem Kritiker schlechterdings seyn müssen. Es ist daher sehr traurig für das Reich der Musik, dass die sonst sehr nützliche Kritik, oft eine Beschäftigung solcher Köpfe ist, die nicht mit allen diesen Eigenschaften begabt sind.“<sup>137</sup>

<sup>133</sup> vgl. Andreas Kröper: Bastien und Bastienne, Programmheft der Alpenoper Arosa 2002

<sup>134</sup> Johann Nicolaus Forkel: Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782, S. 111 über den sächsischen Hoflautenisten Sylvius Leopold Weiß, dessen Compositionen seien "in dem ächten und körnichten Geschmack geschrieben, wie ungefehr die Clavier-Arbeiten des sel. Joh. Seb. Bach"

<sup>135</sup> Carl Friedrich Cramer: Magazin der Musik, Hamburg 1786, S. 880

<sup>136</sup> alle Zitate bishier: Reichardt: Briefe I, S. 112f.

<sup>137</sup> Bach-Dokumente (Westphal), S.36

Hier spielt natürlich das zunehmend an Musikproduktionen teilnehmende Bürgertum eine Rolle, welches ein ganz anderes Musikverständnis fordert, als es innerhalb eines Kreises von Musikern vorausgesetzt werden konnte.

So bekam Deutschland zwar seine Oper, aber es war die komische. Alle Träume einer deutschen ernsten Oper blieben ein wenig ausgeträumter Schlaf.

Am Mannheimer Hof kam es, angeregt durch die Weimarer Zusammenarbeit des Librettisten Wieland mit dem Komponisten Anton Schweitzer (dem späteren Nachfolger Jiří Bendas in Gotha), deren weit diskutiertes Produkt die Singspiele *Alceste* (1773) und *Rosamunde* (1778) darstellen, zu neuen Versuchen eine ernste deutsche opera seria zu schreiben. Rückblickend muss man jedoch betonen, dass es, einhergehend mit den Idealen der Empfindsamkeit in Deutschland, schon früher deutsche Operndichtungen gab, wie Adolph Scheibes *Thusnelda* von 1749 oder F. Müllers „Niobe“ (??) beweisen. Auch in Mannheim war *Alceste* gegeben worden und hatte bei Churfürst Carl Theodor den Eindruck verstärkt, einen weiteren Versuch einer deutschen opera seria unterstützen zu müssen, was er mit dem Auftrag an Anton Klein (Libretto) und seinen Kapellmeister Ignaz von Holzbauer realisierte. Das Produkt, die Oper *Günther von Schwarzburg* (1776), schöpfte zudem aus den Sagen der deutschen Kaisergeschichte, war sich also aufgrund eines vaterländischen Charakters seines Erfolges sicher. Wengleich die Musik Holzbauers, in welcher er „Deutschheit mit welscher Anmuth colorirt“<sup>138</sup> sehr bewundert wurde, war das Libretto grosser Kritik ausgesetzt. Dennoch wird *Günther von Schwarzburg* heute zu den besten deutschsprachigen Opern des 18. Jahrhunderts gezählt – kein Wunder, gab es doch nur ein paar wenige.

Die Anhänger der Empfindsamkeit, die sich mehr und mehr von jedlicher Rationalität distanzieren, um im literarischen Sturm und Drang aufzugehen, liessen an Wieland/Schweitzer kein gutes Haar. Einer von diesen, Joseph Martin Kraus, der spätere Kapellmeister der Stockholmer Hofoper, verfasste die anonym erschienene Schrift *Etwas von und über die Musik fürs Jahr 1777*, die unter anderem eine starke Ablehnung des Wieland-Schweitzerischen Konzepts ist. Dies verwundert nicht, zählte sich doch Kraus zu den Anhängern des sogenannten Göttinger Hainbundes, zu welchem auch einige der in diesem Buch gelobten Literaten wie Friedrich Hahn, Graf Stolberg, Johann Heinrich Voss, Ludwig Hölty und Maler Müller zählten, ein Göttinger Studentenbund, der sich gegen die rationalen Aspekte der Aufklärung auflehnte und in Klopstocks heroischer Epik ein Vorbild sah.

### Ein Extrem der Empfindsamkeit in der Musik

Angesichts der in unserer heutigen, stumpfen Zeit noch lebendigen Sensibilität für Zahlenkombinationen gewisser Jahreszahlen kann ich nur erahnen, welche Symbolik der Mensch des 18. Jahrhunderts in dem dreifachen Aufkommen der Sieben im Jahr 1777 sehen musste. Die Sieben, welche durch die Summierung der die göttliche Trias darstellenden Drei mit der das Weltliche symbolisierenden Vier (die vier Elemente, die vier Jahreszeiten) zustandekam, nun sogar dreimal hintereinander, muss schon zu den verschiedensten Spekulationen Anlass gegeben haben, und es wäre Aufgabe einer anderen Arbeit, dies eingehender zu untersuchen. Diese Jahreszahl findet sich eben auch im Titel der erwähnten Schrift von Joseph Martin Kraus.

<sup>138</sup> Schubart: Ideen, S. 131

Krausens Schrift ist noch weit stärker als Schubarts *Ideen* ein die Ideale einer rein empfindenden und empfundenen Musik proklamierendes Schriftstück, wobei man sich, dank Krauses Satire und Humor, beim Lesen an vielen Stellen auch heute nicht das Lachen verkneifen kann. Der Bedeutung dieser Schrift wegen, und zum Trotz der heutigen Unkenntnis dieser brillanten Schrift sei diese hier zusammenfassend dargestellt, wobei ich versucht habe, jedes Kapitel in einem Satz zusammenzufassen.

#### **Einleitung:**

**Musik ist kein Handwerk, Musik ist Ausdruck des empfindungs- und damit erfindungsreichen Genies!**

Kraus ist von Beginn an bemüht, den Leser an der Nase herumzuführen, indem er allgemeine Forderungen der aufgeklärten Musikphilosophie, wie von Mattheson, Quantz und Krause vertreten, aufzählt, um deren Gegenteil zu beweisen: „Ich wies nicht ob ihr mir alle Recht gebt, wenn ich sage, dass Poesie und Musik [...] so eine eigentliche Sache fürs Herz, ganz fürs Innerste sey. Beides [...] ist fürs Gefühl. Ohne Zweifel gebt ihr mir alle Recht; wo nicht: so gebt ihr mir doch Erlaubnis, dass ich Euch mit allem geziemenden Respekt nach Standesgebür [...] Dummköpfe heisse.“<sup>139</sup> Hinter diesen Zeilen steht eine Ablehnung gegen die systematischen Versuche jener Zeit das Hervorrufen von Affekten mit gewissen Mitteln zu erklären und so das Komponieren zu einem dem Kochen (Quantz verwendet diesen Vergleich sehr oft) verwandten Akt zu degradieren, der lediglich darin bestand, die richtigen Ingredienzien zusammenzufinden „und brachte endlich die Sache des Gefühls in - ein System.“

„Pakt nun die Theoretiker alle, vor und von Kircher angefangen, Fux, Rameau und die übrigen inclusive bis auf unsern lieben Kirnberger und Marpurg, die fürs Kopf schrieben, zusammen, und transportirt sie, wenn ihr wollt, nach Amerika oder nach Griechenland, oder lasst sie, wo sie sind: denn wir haben nun Fetts genug im Kopf.“

Dies bedeutet aber keinesfalls ein Ablehnen einer gründlichen musikalischen Ausbildung, da „alles unmittelbar aus den Grundregeln gezogen ist. [...] Es ist also platterdings nothwendig, zuerst Harmonie aus dem Grunde zu studiren.“ Nach einem satirischen Loblied auf die Fuge, die Kraus als „Diamant des harmonischen Verstandes“ und „Quelle der Empfindungen“ preist, da diese „die Leere von grossen Kirchen aus[fülle], und wenn du willst, kann sich der Zuhörer aus deinem Labyrinth nicht retten“, zieht er auch über den Kanon her, an welchem die Meisterschaft eines Komponisten gemessen wird.

„Denkt einmal an! Ein Kanon mit 4000 Auflösungen im Jahre 1777 den und den Datum, nun im Jahre 1807 den und den, schon mit 10834000 Auflösungen. „Da ist gewiss kein Menschenverstand darinn!“ Ich aber behaupte, dass nothwendigerweise keiner darinn seyn kann. Warum? Darum!“

Am Ende der Einleitung schreibt Kraus zusammenfassend:

„Aber die Musik nicht mehr aus dem Standpunkt als Handwerker so gut wie Blaufärberei betrachtet – angenommen für das, was sie ist: Was soll das heissen? „Zorn ist die bassartigste. Liebe die diskantartigste Leidenschaft. Stolz ist vielleicht Tenor, Traurigkeit Altartig.“ Was will das sagen: „Thema für die Leidenschaft des Zorns: singbaren Satz; in der Taktbewegung C mit Herrschung des Basses im Dur; - oder simple Anfangsvorstellung durch Einklang. Bei der Leidenschaft des Stolzes ist das Taktmaas C oder 3/4, und die Bewegung desselben, allegro: Bei der Leidenschaft der Liebe ist die Diskantstimme herrschend, das Taktmaass am besten 2/4 oder auch 3/8“ u. s. w. Was soll das heissen? Sachen, die ihrer Mannichfaltigkeit wegen in aller Welt sich nicht bestimmen lassen können, auch nur in soweit, als wir gekommen sind, genau in so ein Tabellchen zu bringen? Was das für eine Nation seyn muss, die in einem Odem, in ebendenselben Tone von dem und dem spricht, als wäre Dreschen

<sup>139</sup> Joseph Martin Kraus: Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777, Frankfurt am Main 1778, S. 6f.

und Komponiren einerlei. Just so, als wenn ich sagte und bestimmte: Der Hexameter ist für das, der Trochäus für das, der Spondens für jenes. – Rezeptchen für Leidenschaften!“

Kraus kritisiert stilistisch gesehen sehr geschickt, indem er in den Text Zitate aus verschiedenen damals führenden Lehrbüchern einflücht, sei es aus Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge zweyter Theil* (Berlin 1754) oder Johann Kirnbergers *Der allzeit fertige Menuetten und Polonaisenkomponist* (Berlin 1757).

### **Erstes Kapitel:**

#### **Weg mit der altmodischen Opernform und all den ihr frönenden Komponisten!**

Zu Beginn stellt Kraus die Opernsujets in Frage. Er möchte lieber mythologische als historische Opernthematisierungen behandeln wissen, da

„wir uns vom Wunderbaren, wenn es uns interessant gemacht wird, am leichtesten und gewissesten täuschen lassen. Ist mythologischer Inhalt eben deswegen nicht besser als historischer? [...] Unsere eigene Mythologie, und das alte Norden mit seinen Zaubergeschichten, wäre für uns eine viel reichere Quelle, als die der Griechen und Römer; und – wir benutzen sie wenig. Ich verwerfe aus diesem Grund alle bloß historischen Opern als widernatürlich.“

Das war natürlich auch ein Angriff gegen Wielands Singspiel-Ästhetik und seine *Alceste*, der weiter unten noch stärker zum Ausdruck kommen wird. Kraus sieht auch keine unmittelbare Verpflichtung der Natur gegenüber, bei ihm wird erstmals in der Musik die Idee des Fantastischen deutlich. „Bei mythologischen [Themen] tritt das Wunderbare ein.“ Und Wunder können auch in der Natur ihren Ursprung haben. „Natürlich ist der Gesang, oder wenigstens am natürlichsten täuschend, wenn er entweder wunderbar, oder Institut und Gedächtniswerk ist.“

Weiter kritisiert Kraus das Recitativ, es „macht [...] unsrer Empfindung wenig Ehre [...] Da kommt Cäsar, sagt der Marzia, dass er sie liebe, und trillert seine Worte mit einer Begleitung herunter!“ Aber die Ersetzung des Recitatives durch lediglich gesprochenen Text ist keine Lösung. „Die Leute laufen auf dem Theater herum, schwatzen, und ehe man sich's versieht, brechen sie mit einer Arie los.“ Da die Arie ein Spiegel der Leidenschaften ist, kommt es zu einem Bruch der Wort-Ton-Beziehung, zu welcher Kraus ohnehin ein sehr kritisches Verhältnis hat: „Bei all dem zeigt sich's, dass die Musik von Poesie [...] – immer getrennt hält.“ Der Komponist könne nicht so schnell wie der Dichter seine „Ideen vorbringen“, daher müsse man den Text zergliedern, was unabdingbar mit Textabschnittswiederholungen verbunden ist, wobei die da capo-Form „oder wenn's Glück gut ist, nur ein dal Segno“ verworfen wird, da sie nur wiederhole, was schon gesagt worden war. „Es ist abgeschmackt, hier eine allgemeine Aeusserung der Empfindung, und eine besondere Anwendung derselben, zweien Sätzen unterzuordnen“ Dies erläutert Kraus anhand der ersten Arie der *Alceste*. „Das gar zu viele und auch nur wenig unvorsichtige Zergliedern der Worte taugt nichts zum Ausdruck, wenn Leidenschaft Leidenschaft seyn soll.“ Dies ist Protest gegen all das Hergebrachte, gegen Konvention und Mode zugleich. Da mag das Gegenbeispiel noch so gross, der Meister noch so berühmt und geachtet sein. „Was hilfts, wenn ich das, was ich gesagt habe, mit den abscheulichsten Beispielen unsrer besten Meisters bewiese – würdet ihr dann mehr fühlen, als ihr jetzt fühlt?“ Das gilt natürlich auch für Duette, Terzette und andere Ensembles, die „am meisten unnatürlich und durch die Kunst ganz verdorben worden. Graun – der in diesem Stück angebetete Graun ist durchaus das lebendige Beispiel“ Dies war ein Seitenhieb gegen den Berliner Opernkomponisten Carl Heinrich Graun und ebenso gegen den Preussenkönig, der sich hier und da an Musiknummern schöpferisch beteiligte. Ballette lehnt Kraus als dem Operngeschehen nicht förderlich ab, Chöre könnten bessere Wirkung haben

„wenn die Dichter besser wissen, wo sie sich hinschicken.“ Sie sind also meist am falschen Platze.

Und das grösste Problem: Deutschland hat keine Dichter, die sich als Librettisten eignen.

„Wir haben einen Wieland, Göthe, Gotter, Weise, Jakobi u.s.w. Gut! – was helfen die uns, wenn wir wissen, dass Klopstock der einzige wahrhaft lyrische Dichter links und rechtsum ist? [...] Klopstock wäre also unmassgeblich der einzige wahre lyrische Dichter (und so einen brauchen wir doch zur Oper)“

Aber Klopstock hatte keine Operntexte geschaffen und daher sei es an Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Friedrich Müller, bekannt als Maler Müller und Friedrich Hahn, solche zu schaffen. „Dann – dann erst würden wir das Recht haben, weit – tiefherunter auf unsre Nachkommen zu blicken – dann erst würden wir wahre und gute Opern bekommen.“ Kraus nennt hier nur Dichter, welche die aufwühlenden Sturm und Drang-Ideale verkörperten und möchte diese (in ähnlicher Weise, in welcher Carl Philipp Emanuel Bach auf den ihn umgebenden Literatenkreis reagierte) in der Musik realisiert wissen. Von all den grossen Komponisten dieser Zeit bleibt keiner ungeschoren, am Beispiele einiger Opernarien und dem dazugehörigen Kommentar Sulzers geht er zum Angriff auf dessen *Allgemeine Theorie der schönen Künste* über, da dieser viele Opern, wie *Ciro riconosciuto* von Adolph Hasse, *Orfeo* von Carl Heinrich Graun oder *Le Déserteur* von Pierre-Alexandre Monsigny, die in deutscher Übersetzung gespielt wurde, gelobt hatte. „In unserer Muttersprache haben wir noch wenige grosse Opern. Die zwo, auf die wir am meisten dickthun, sind: Alzeste und Günther von Schwarzburg.“ Da Holzbauer als „Tonkünstler im eigentlichen Verstande“ bekannt sei, wendet sich Kraus der *Alceste* zu. Natürlich ist es kein Zufall, dass Kraus an Holzbauer keine Kritik übt, war er doch selbst ein Kind der Mannheimer Schule. Auf mehreren Seiten findet man den brillianten Verriss des dichterischen Produktes Schweitzers, das nicht natürlich genug den jeweiligen Situationen angepasst sei.

„Alzeste fühlt schon die ganze Kraft des Todes, und nun fällt ihr noch ein, ein Liedlein zu singen!

O du, mein zweites bessres Ich, Wo bist du?

„Mein zweites bessres Ich!“ Einem Professor der Dogmatik, wenn er die erste Nacht nach der Hochzeit celebrirt, würde man den Ausdruck verzeihen, aber der Alzeste – Die grösste Kokette, die je auf eine Bühne gebracht worden ist!“

Man hat den Anschein, Wieland hätte diese Kritik geahnt, wenn man in seinem *Versuch über das deutsche Singspiel* liest: „Der Abschied der sterbenden Alceste [...] thut durch die Musik eine grosse Wirkung; einem so sanften schönen Tod, als Alceste stirbt, kann man schon singend sterben.“

Weiter kritisiert Kraus Figuren und Szenen des Restes der Oper („Diese Scene paradirt wie Silber in einer Pfütze“). und gibt Wieland die Schuld sich an etwas gewagt zu haben, wozu er das Zeug nicht habe: „Wieland, der in seinem Fache König ist, ist Staub, wenn er ausser seinen Kreiss nur einen Schritt thut.“ Da wäre Maler Müller der richtige Librettist!

„O komm – komm du, dessen Sprache Seele und Kraft ist – der mit einem Blicke zu einem Bilde ganze Welten durchläuft – mir den Odem benimmt, wenn er allmählig tief aus dem Innersten die verborgensten – nie gesehne Bilder herauf – mir vor meine Seele zaubert – mich auf dem Sturme mit sich fortschleudert, wenn er rasst und mich hinwirft, dass Wälder und Klipp' und Sterne um mich rumtaumeln – dann mir auf die Brust kniet und's Innerste hinauf bis an die Augen treibt – der aus mir machen kann, was er will – Gott, Held, Teufel und Furie – O mein Müller – nimm meine Seele und schüttel sie, dass sie wieder munter wird. Ihr – die ihr noch Kraft in euch fühlt, euch ihm zu nähern und euch dran zu erwärmen – letzet eine Seite aus seinem Tod Abels – eine einzige aus Faust – Könnt ihr dann noch eine Zeile, eine einzige aus Alzesten verdauen – so lasst euch ins Gesicht spucken und

melos und drama. Sicher ist die Themenwahl mit Pygmalion, dem Bildhauer, der sich in eine von ihm geschaffene Statue verliebt und diese anbetet, bis sich Gott Amor bereiterklärt, diese wenigstens für kurze Zeit zu wirklichem Leben zu erwecken, gerade für ein Melodram geschickt gewählt, wobei Rousseaus Anteil sich auf den Text und nur Teile der Musik erstreckt, die weitgehend von Coignet komponiert wurde. Das Melodram muss man im Kontext der allgemeinen Naturdiskussion sehen, denn gesprochener Text wirkte natürlicher als gesungener, zumal die Frage, welche Sprache sich zur Musik mehr eigne, in dieser Musik-Text-Verbindung hinfällig wurde. Gerade jenes Problem hatte ja Rousseau am Ende seines *Lettre sur la musique française* zur jede Hoffnung verneinenden Aussage gezwungen,

„dass es in der französischen Musik weder Takt noch Melodie gibt, weil die Sprache sich dazu nicht eignet; dass es sich beim französischen Gesang nur um ein unaufhörliches Gebelle handelt, das kein unvoreingenommenes Ohr ertragen kann; dass ihr Harmonie roh und ausdruckslos ist und einzig für eine schülerhafte Ausfüllung geschaffen; dass die französischen Arien keine Arien sind, so wie das französische Rezitativ kein Rezitativ ist. Woraus ich die Schlussfolgerung zog, dass die Franzosen keine Musik haben und dass sie auch keine haben können; sollten sie doch jemals eine haben, wäre das nur um so schlimmer für sie.“<sup>145</sup>

Pygmalion hatte enormen Erfolg, Grimm lobt den „effet surprenant“ des Werkes, die Neuigkeit der Verbindung von Text und Musik weckte Aufmerksamkeit. In Paris gab 1772 schliesslich Laurin Garcin sein *Traité du mélodrame* heraus. So dauerte es nicht lange, bis diese Form auch in Deutschland Fuss fasste. Hier ist vor allem Jiří Benda zu nennen, der mit seinen Melodramen *Ariadne auf Naxos* (1775) und *Medea* (1775) gefeierte Werke schuf. „Einer der Epochenmacher unserer Zeit“<sup>146</sup> nannte ihn Schubart.

„Benda hat noch diess ganz Eigene, dass er gegen das Herkommen, den Contrapunct auch im *dramatischen* Style anwendet. Er braucht z.B. das Allabreve und Fugenartige mehr als einmahl, und immer mit ausnehmender Wirkung. Auch als Erfinder hat er sich rümlichst gezeigt. Er war in Deutschland der erste, der die musikalischen oder declamatorischen Dramen in Aufnahme brachte, und die Sprache des Schauspielers durch seine Zaubermelodien hob. Diese seine grosse Erfindung ist unter dem Nahmen *Melodram* bald in ganz Europa mit allgemeinem Beyfall aufgenommen worden. [...] Durch sie ist die Würde der Declamation auf den äussersten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage; jedes Comma, jeder Ruhepunkt, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung; jedes aufbrausende oder sinkende Gefühl des Declamators; jede kaum merkliche Verflössung der Rede wird durch diese Art der Tonkunst ausgedrückt. Zuweilen stürzt auch die musikalische Begleitung in die Rede selber, aber nicht sie zu ersäufen, sondern sie auf ihren Fluthen zu tragen. [...] Hang zur *süssen Schwermuth* scheint indessen doch der Hauptcharakter Bendas zu seyn: daher gelingen ihm Stellen dieser Art immer vor allen andern. [...] Welch ein Glanz verbreitet nicht dieser unsterbliche Mann auf die musikalische Geschichte unsers Vaterlandes!“<sup>147</sup>

Und sogar Johann August Eberhard, ein scharfer Kritiker des deutschen Melodrams, musste eingestehen, dass wir „die vortrefflich Bendaische Musik der *Medea*, die alles leistet, was man in dieser Gattung verlangen, und mehr als man erwarten konnte, [...] dass wir mit Recht dieses neueste Geschöpf den vollkommensten und bewährtesten Gattungen theatralischer Werke an die Seite stellen können“<sup>148</sup>.

Schubarts Beschreibung des Text-Musik-Verhältnisses ist geradezu brilliant und zeigt zwei Techniken auf: den Wechsel von Text und Musik sowie das gleichzeitige Erklängen von Musik und Text (Parakataloge). Letzteres hatte Rousseau noch abgelehnt, Benda hingegen

<sup>145</sup> zitiert nach: Jean Jacques Rousseau, *Musik und Sprache*, Wilhelmshafen 1984

<sup>146</sup> Schubart: *Ideen*, S. 112

<sup>147</sup> *ibid.*, S. 113 ff

<sup>148</sup> Johann August Eberhard: *Über das Melodrama*, in: *Vermischte Schriften*, Halle 1784, S.1f.

verwendete es für die wichtigsten Momente. Im ersten Fall konnte die Musik den Text vorwegnehmen, die Musik das Gesagte kommentieren und umgekehrt der Text die vorangegangene musikalische Phrase in Worte fassen oder die nachfolgende Musik in Worten ankündigen. Und dies in Hinsicht auf die Empfindungen!

"Nach geendigten Perioden, bey wichtigen Momenten der Handlung, oft auch nur nach einzelnen Ausrufungen hält er inne, die Musik tritt ein, setzt die Empfindung fort, kündigt auch wohl den folgenden Gang der Empfindung an, während dessen der Schauspieler durch Aktion spricht; und bey äusserst hohen Punkten der Leidenschaft, geht Musik und Rede auch wohl zugleich fort."<sup>149</sup>

Beide Techniken konnten nun aber im Sinne der Empfindsamkeit verfeinert werden, indem die Musik die Empfindungssphäre des Darstellers zeichnete, während dieser im Wort seine Überlegungen anstellte. Hier kommt es folglich zur Möglichkeit, dass Musik das Wort kommentiert, den Darsteller etwa Lügen straft, ein Prinzip, das ja Mozart sehr intensiv verwendete. Und Mozart hatte Bendas Melodramen sehr geschätzt, selbst sich mit Veränderungen des Melodramas beschäftigt. (siehe Kapitel: Nordismo, Absatz: Mozart)

Was aber ist das Formenbrechende am Melodram? Es ist die endgültige Loslösung von Text und Musik in rhythmischer Hinsicht, die Sprache muss sich nicht dem rhythmischen Diktat der Musik unterordnen. "Die Metrik des gesprochenen Wortes weist eine viel grössere Anzahl von Rhythmen auf, mit ungleich mehr Abstufungen zwischen stark und schwach betonten Takteilen (Silben), als jene der Musik; ausserdem bedient sich die Metrik des Verses viel grösserer Freiheit bei Abweichungen von der strengen Symmetrie der einzelnen Verszeilen, als es die gesungene Melodie unseres heutigen Tonsystems nachbilden kann. Eine ganze Anzahl prosodischer Schemata, darunter eines der schönsten, der fünffüssige Jambus, müssen durch Verlängerung oder Verkürzung von Silbenwerten geradezählig gemacht werden, damit man sie singen kann [...] und ähnliches gilt vom Hexameter."<sup>150</sup> beschreibt 1919 Max Steinitzer die Vorteile der grösseren Sprachfreiheit.

Diese Freiheit suggeriert andererseits eine noch viel grössere Abhängigkeit des Textes von der Musik und dieser wiederum vom Text, denn wer je ein Melodram gehört hat wird diesen ewigen Hunger, diese ewige Frage gespürt haben, welche musikalische Idee nach jenem, soeben gehörten Text komme und welcher Text auf diesen musikalischen Kommentar wohl folgen wird. Es ist ein grösseres auf und ab, ein stärkeres Licht begleitet von schärferen Schatten. Wenngleich Benda seine Nachahmer hatte, so entwickelte sich das Melodrama nicht zu einer wirklich gefeierten Kunstform. Schuld ist daran sicher die grosse Konzentration erfordernde Aufgabe der Zuhörer, da waren Operetten eine leichtere Kost. Denn wenn Rousseau das Melodram als *scene lyrique* bezeichnet drückt er damit aus, dass das Melodram keine grosse Handlungsfläche darstellt, es ist ein in Musik zum Ausdruck gekommenes Stillstehen der Zeit, ein Ausschnitt, der vom Zuhörer die Kenntnis all dessen, was diesem Ausschnitt vorherging, voraussetzt, eine Szene, die nicht durch Handlungs- sondern Empfindungsspannung fesselt.

## Das Entsetzliche und das Schauervolle

Das Melodram bot nicht zuletzt dank der ihm eigenen detaillierten Betrachtung der inneren Empfindungen eines Menschen die Möglichkeit, auch die schwarzen Seiten der

<sup>149</sup> Reichardt: Kunstmagazin, S. 86

<sup>150</sup> Max Steinitzer: Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams, Leipzig 1917

menschlichen Seele darzustellen, und das sehr detailliert. So entstand ein neues Sujet, welches bereits 1757 von Edmund Burke in seiner Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, zu deutsch als *Philosophische Untersuchungen des Erhabenen und Schönen*, anzeigte. Als Gegensatz zum Erhabenen sieht er das Schrecken, gegen welches das Schöne keine Chance habe. Im 15. Kapitel *Of the effects of TRAGEDY* schreibt Burke:

„But then I imagine we shall be much mistaken if we attribute any considerable part of our satisfaction in tragedy to a consideration that tragedy is a deceit, and its representations no realities. The nearer it approaches the reality, and the further it removes us from all idea of fiction, the more perfect is its power of what kind it will, if never approaches to what it represents. Chuse a day on which to represent the most sublime and affecting tragedy we have; appoint the most favorite actors; spare no cost upon the scenes and decorations; unite the greatest efforts of poetry, painting, music; and when you have collected your audience, just in the moment when their minds are erect with expectations, let it be reported that a state criminal of high rank is on the point of being executed in the adjoining square; in a moment the emptiness of the theatre would demonstrate the comparative weakness of the imitative arts, and proclaim the triumph of the real sympathy. I believe, that this notion of our having a simple pain in the reality, yet a delight in the representation, arises from hence, that we do not sufficiently distinguish what we would be no means chuse to do, from what we should be eager enough to see if it was once done.“<sup>151</sup>

Das war ein Schlag gegen alle Realismus-Tendenzen und Darstellungsmechanismen des Schönen in der Oper. Würde, so Burke in dem oben zitierten Text, ein Theater das effektivste Stück auf seinem Spielplan haben, verknüpft mit der besten Ausstattung, mit dem grössten Aufwand an berühmten Schauspielern, Dichtung, Malerei und Musik und man dem in Erwartung angespannten Publikum mitteilen, dass auf einem naheliegenden Platz ein bekannter Staatsverbrecher hingerichtet würde, wäre das Theater innerhalb einiger Sekunden leer und man könne sich die Schwäche der imitierenden Künste vor Augen führen. Denn Burkes behauptet in seiner Schrift:

“[...] that the idea of pain, in its highest degree, is much stronger than the highest degree of pleasure.“<sup>152</sup>

Burkes Theorie verbunden mit der Vorstellung dynamischer Nerven, der Tonuslehre (siehe Kapitel: Musik und Medizin), dass „das Erhabne auf ein Gefühl der *Anstrengung*, das Schöne auf eine sanfte *Erschlaffung* der Nerven“ beruhe, so Herder in seinem *Kritisches Wäldchen*<sup>153</sup>, wurde zwar in Deutschland rezipiert, hatte aber zu wenig Beziehung zu den Künsten. „Schade, dass er nicht Musik und überhaupt nicht künstlerische Erfahrung genug besass, um über diese reflectirten Kräfte dieselben Erfahrungen anzustellen!“ bedauert Herder weiterführend.

Moses Mendelssohn, der sich ja sehr um die Wortprägung der Empfindung verdient gemacht hatte, erkannte in Burkes Idee das Paradoxon des angenehmen Grauens und stellte sich die Frage:

„Wie geht es aber zu, dass traurige Schauspiele gleichwohl sehr angenehm seyn können?“<sup>154</sup>

Die Antwort sieht Mendelssohn in der Vermischung von Empfindungen, in dem von den empfindsamen Komponisten so proklamierten Aufeinanderprallen gegensätzlicher Affekte,

<sup>151</sup> Edmund Burke: *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 6. Auflage London 1770, S.76f.

<sup>152</sup> *ibid.*, S. 64

<sup>153</sup> Herder, Johann Gottfried: *Kritisches Wäldchen*, in: Gesamtausgabe, Band IV, Berlin 1877-1913

<sup>154</sup> Moses Mendelssohn: *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen*, Berlin 1761

jetzt waren auf einmal wieder all jene negativ konotierten Leidenschaften, vielleicht als Gegenreaktion auf derer längeren Unterbindung, wieder erlaubt, ja gefragt. Diesen Unterschied hatte ich ja zwischen dem anonymen Autoren über die Empfindungen im Rezitativ und Krause festgestellt.

Im Zusammenhang mit Bendas von Schubart so gelobten Kompositionsweise gibt weit konkretere Angaben Johann Ludwig Huber in seiner mit *Tamira. Nebst einer Abhandlung über das Melodram* betitelten Schrift. Als „Stimme der Verzweiflung“ bezeichnet er dissonante Akkorde. Als Beispiel greift er jenen Moment auf, an welchem sich Medea entschliesst „Jasons Andenken von der Erde zu vertilgen, ganz melodielos! und durch die Harmonie fürchterlich!“<sup>155</sup>. Zur Technik der Parakataloge schreibt er:

„Man sieht, dass Benda sich einer solchen Begleitung in den affectreichsten Stellen unsrer Dramen, in der tiefsten Traurigkeit, in der quälendsten Unentschlossenheit und in der Verzweiflung und Todesangst bedient hat. Wir habens gefühlt, was für eine Kraft selbst in dieser anscheinenden Unordnung und Ungebundenheit ligt, und wie eine gute charakteristische Musik und ein natürliches Gedicht einander unterstützen und verstärken, auch dann, wenn die Declamation weder die Melodie noch den Ton, noch den Tact hält, in welchem die Musik gesetzt ist.“

Und über die als „Schattierung, wie die Schattierung des Forte und Piano und des Crescendo“ charakterisierte Verwendung der Klangfläche des unisonos meint Huber, sie sei „an solchen Stellen angebracht, wo Furcht und Angst im höchsten Grade geschildert werden musste.“

Es ist schon faszinierend, wie verschieden Bendas Melodramen auch von denen aufgenommen wurden, die ihn als Komponisten schätzten. Da, wo es Huber und auch dem kritisch eingestellten Eberhard deren Worte nach richtig Gruselte, meint Schubart: „Das Entsetzliche und Schauervolle aber liegt nicht so ganz in seiner [Bendas] Sphäre.“

Nach Benda haben sich eine ganze Reihe von Komponisten, wie Wolfgang Amadeus Mozart (Teile von *Zaide*, 1779/80), Franz Danzi (*Cleopatra*, 1780), Christian Gottlob Neefe (1780), Johann Friedrich Reichardt (*Cephalus und Prokris*, 1781), Wenzel Praupner (*Circe*, 1789) u.a. mit dem Melodram beschäftigt, wobei dies nur selten über die Kurzform hinauswuchs. Eine Ausnahme ist der in der Aufzählung genannte Wenzel Praupner, der mit *Circe* ein abendfüllendes Werk schuf, das auch angesichts seines Instrumentenreichtums sowie einiger Balletteinlagen überrascht.<sup>156</sup>

#### Reflexion X.

Man sieht, um wie viel weiter als Wieland Benda in seinen ästhetischen Ansichten war. Die Lust am Grauen war zudem schon einmal in der barocken Lyrik Thema gewesen, das auch musikalisch verarbeitet worden war. Als Beispiel sei nur auf die schon oben in Noten angeführte Betrachtungs-Arie der Johannespassion Johann Sebastian Bachs verwiesen: „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken, in allen Stücken, dem Himmel gleiche geht.“ Als Mensch des 21. Jahrhunderts kommen mir da die schaulustigen Autofahrer, die bei jedem auf der anderen Autobahnseite entstandenen Unfall abbremsen, um möglichst viel von dessen Schrecken aufzunehmen, in den Sinn. Reality TV.

Zur Etablierung des Schrecklichen und der diese begleitenden Lust war nun aber die Trennung von Ethik und Ästhetik notwendig, um das Nichtmehr-Schöne bühnenfähig zu machen. Die Lust am Grauen war verbunden mit der Lust an der Todesbetrachtung, wobei die

<sup>155</sup> Johann Ludwig Huber: *Tamira. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama*, Tübingen 1791, S. 86ff

<sup>156</sup> vgl. hierzu Alena Jakubcová: *Ihr Furien kommt*, in: *Hudební věda* 3-4, Prag 2001, S. 343f.

sich mit Selbstmordgedanken herumschlagende Hauptdarstellerin in einem Melodram besonders wirksam sein musste. Auch Goethes Werther sollte man vor diesem Hintergrund der Ästhetik des Grauens sehen.

Die Ästhetik des Grauens hätte nicht ohne Naturbeobachtung begründet werden können. Diese bringt eine für die Empfindsamkeit noch weit wichtigere Erkenntnis: Natur ist nicht einseitig, „Natur ist gezwungen, Abwechslung in ihre Werke zu bringen“<sup>157</sup>, Sonne und Regen können innerhalb weniger Minuten wechseln. „Da die Natur auf eine so weise Art die Musik mit so vielen Veränderungen begabet hat, damit ein jeder daran Antheil nehmen könne: so ist ein Musiker auch schuldig so viel ihm möglich ist, allerley Arten von Zuhörern zu befriedigen.“<sup>158</sup> und: Natur kann grausam sein, Schrecken verbreiten und vernichten. So wird Natur zu einem Spielfeld verschiedenster, in kurzem Zeitmasse sich abwechseln könnender Affekte, Empfindungen, Gemüthszustände. Denn diese sind ebenfalls Teil der Natur, wie Holbach im 8. Kapitel *Von den intellektuellen Fähigkeiten, die sich alle auf die Fähigkeit des Empfindens gründen* nachweist. 1754 schreibt Charles Henri Blainville (1711-1769) seine *L'esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique*, die 1767 in den *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, herausgegeben von Johann Adam Hiller, in deutscher Übersetzung erschienen. „Überlasset euch gänzlich der Raserey, vergesst die Kunst, wenn es möglich ist, um euch bloss dem Ausdrücke zu überlassen, den ihr in starken und fühlbaren, mehr springenden als diatonischen Intervallen, ingleichen in frappanten Modulationen und Harmonien finden werdet.“<sup>159</sup> Befolgt hat in Frankreich dies vor allem Pancrase Royer, der in seinen fast destruktiv wirkenden Cembalowerken geradezu musikalische Explosionen realisierte. Dennoch ist Royer eine Ausnahmeerscheinung, Empfindsamkeit war in Frankreich bei Weitem kein so diskutiertes Phänomen wie in Deutschland. André-Ernest-Modeste Grétry widmet in seinen *Mémoires* der Empfindsamkeit ein längeres Kapitel, in welchem er die geographische Lage eines Volkes als Grund für dessen Musikmentalität erklärt. Mit dem Phänomen der Empfindsamkeit setzt er sich in diesem Kapitel nicht auseinander, eher sieht er die Lebhaftigkeit im Ausdruck als Folge der Geographie: "Man könnte fast sagen, dass die Menschen der warmen Länder ihre Melodien seufzen, weil sie allzu lebhaft empfinden, und dass die des Nordens [Deutschland gehört nach Grétry zum Norden] nach den sinnlichen Erregungen seufzen, die sie sich wünschen."<sup>160</sup> Damit zitiert er eigentlich Rousseaus *Essay über den Ursprung der Sprachen*.

Den Auffassungen Blainvilles kann sich Kraus nur anschliessen: „Konduite muss der Musiker nicht haben – keine soll er haben, denn der Pursch muss von der Leber wegsprechen – Thut er's nicht, so nehmt ihm die Feder und treibt sie ihm durch beide Ohren, dass ihm Hören und Sehen vergeht!“<sup>161</sup>

Dies entspricht genau dem Ideal der Empfindsamkeit: „...wenn wir zugleich die armseligen Hetz und Kopf einengenden Regeln von der nächsten Familienverwandtschaft der Töne, Regeln von der nächsten Familienverwandtschaft der Töne, von den Ausweichungen aus Dur und Moll und umgekehrt in einemsogenannten rechtgearbeiteten Stücke abschüttelten und der Freude ihren freyen raschen hinreissenden Lauf, der Traurigkeit ihren engern bedächtign ängstlichen Gang liessen“<sup>162</sup> Die heutige Musikwissenschaft stellt Empfindsamkeit zwischen

<sup>157</sup> Holbach: System der Natur, S.104

<sup>158</sup> Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch, I. Theil, S. 123

<sup>159</sup> *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, II, S. 308-348??

<sup>160</sup> André-Ernest-Modeste Grétry: *Memoires*, aus dem Französischen übersetzt von Dorothea Gülke, Wilhelmshaven 1971, S. 256

<sup>161</sup> Kraus, S. 63

<sup>162</sup> Reichardt: Musikalisches Kunstmagazin I, S. 25

zwei Pole, die Aufklärung und den Sturm und Drang. Während Aufklärung als popularphilosophische Strömung keinen fassbaren Niederschlag in der Musikästhetik hat, spiegeln sich - wie ich aufweisen konnte - die der Empfindsamkeit in der Musik intensiv wieder. Jedoch möchte ich in dieser Arbeit den Begriff des Sturm und Drangs so wenig wie möglich verwenden, sei er auch aus einigen Zitaten zu spüren, denn hierbei handelt es sich in erster Linie um den Titel eines, von dessen dreieinhalbmonatigem Aufenthalt im Weimarer Kreis von Goethe, Wieland, Kaufmann und Gotter inspirierten Schauspieles von Friedrich Maximilian Klinger (Leipzig 1776)<sup>163</sup>. Nach jahrelangem Studium verschiedenster Materiale zur Empfindsamkeit vermag ich nicht, den Sturm und Drang als stilistisches Merkmal von dieser abzusondern, Sturm und Drang ist eher eine manieristische Spielform, die in manch überhöhten Ausdrucksmomenten ihre Realisierung fand.

#### Kalorien zugunsten der Aufklärung

„Nützlich soll der Mensch im Leben und im Tode sein. – Geduld! das nützliche Jahrhundert hat auch dafür gesorgt. Herr *Gibbes* hat entdeckt, dass tierisches Fleisch in Wasser eingeweicht, welches mit etwas Schwefelsäure geschwängert ist, in Fett und Talg verwandelt wird. Mit dem *Rindvieh* hat man in *England* diese Versuche angefangen und in *Frankreich* ist man damit schon wirklich bis zum *Menschen* gelangt. Man fängt an, Talglichter aus Kadavern zu machen, und wer nicht im Leben *geleuchtet*, tut es nun doch im Tode. *Fette Menschen* tragen so zur allgemeinen *Aufklärung* am meisten bei.“ Johann Friedrich Reichardt, Deutschland, eine Zeitschrift, Berlin 1796ff, Auswahl, Leipzig 1989, S. 290

#### Lieder

„Je mehr der Künstler die besondern Verhältnisse seiner Zeit und seines Orts vor Augen hat, je gewisser wird er die Sayten treffen, die er berühren will. Am allerwenigsten sollten sich die Künstler einfallen lassen, Gegenstände, die bloß auf einen fremden Horizont abgepaßt sind, auf dem unsrigen aufzustellen. [...] Der Künstler trifft am gewissesten den Weg zum Herzen, der einheimische Gegenstände schildert, und der das Allgemeine der Empfindung durch Localumstände fühlbarer und reizender macht.“<sup>164</sup>

Hier definiert Sulzer im Grunde alle Züge des Volksliedes, das im 18. Jahrhundert zum Kunstwerk stilisiert wird. Gerade bei Betrachtung des Liedes, die hier nur auf das Thema meiner Untersuchungen beschränkt sein muss, fällt eine Divergenz zwischen süddeutschen und norddeutschen Empfindungsmodellen auf. Während das norddeutsche Lied aus dem noch recht choralverbundenen Kirchenlied hervorgeht und dank der Oden und Melodien der Berliner Liederschule gewisse Glättungen und Vereinfachungen erhält, um zum Kunstlied zu formieren, orientiert sich das süddeutsche Lied am Volkslied, wie überhaupt die Orientierung an volksmusikalischen Elementen immer eine Vorliebe des Südens war. Als Grenze Nord-Süd muss die Mainlinie gesehen werden, was damals auch so empfunden wurde (siehe Kapitel Nordismo). Volkslied war aber ursprünglich nicht kontemplative Idylle, sondern kommt in vielem den Protestsongs der 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts nahe. Es war ein Aufbegehren, wenngleich meist nur musikalischer Art, gegen Zwänge der Feudalherrschaft (Militäreinzug, Existenznot, Schulpflicht, u.a.). „So wirst du oft in einem ächten Volksliede, das Jahrhunderte überlebte, mehr wahren Kunstsinn finden, als in mancher grossen Oper“ schrieb Reichardt 1782 auf Seite 2 des ersten Bandes seines *Musikalischen Kunstmagazins*.

<sup>163</sup> Friedrich Maximilian Klinger: Sturm und Drang, Leipzig 1776, Neuausgabe Ditzingen 1987

<sup>164</sup> Sulzer, Sp. 57ff.

Tiefster Ausdruck vaterländischer Empfindung bot dann das vaterländische Lied, das Lied im Volkston. Mit Liedüberlieferung war zumeist die Textdokumentation gemeint, um welche sich Johann Gottlieb Herder sehr verdient gemacht hat. 1774 erschien seine Sammlung *Alte Volkslieder*, 1778/79 das umfangreiche Kompendium *Volkslieder*. Somit war es jedem Musiker möglich, auf Textvorlagen zurückzugreifen.

Hinter Herders Liedsammlungen verbirgt sich der Glaube, dass nur durch tradierte Kunst ein Volk erzogen werden könne, natürlich besonders zur Vaterlandsliebe. Und dieses patriotische Gefühl konnte in Herders Augen durch die hohe Kunst nicht gefördert werden, denn diese mache „Romanzen, Oden, Heldengedichte, Kirchen- und Küchenlieder, wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlt.“<sup>165</sup> Und mit der Vorgabe eines die Empfindung ermöglichenden, deutschen Textes war es ein weiterer Schritt zu einer deutschen Musik. „jetzt, da wir das Glück genießen, dass deutsche Höfe schon anfangen, deutsch zu buchstabieren und ein paar deutsche Namen zu nennen – Himmel, was sind wir nun für Leute!“<sup>166</sup> schreibt Herder sarkastisch 1777.

Keinesfalls war das Lied, wie heute oft dargestellt, nur für den privaten Gebrauch bestimmt. Bei Liedern, wie dem Nationallied *Gott erhalte Franz den Kaiser* (1797) mag das einleuchten, wie eine Zeitungsnotiz aus Prag bestätigt, die das Konzertprogramm im Nationaltheater referiert:

„[...] Dann folgte ein Konzert auf der Posaune vom Herrn P. Stolle, und endlich ein Volkslied, betitelt: Gott erhalte den Kaiser, welches die Universität Wien erhalten hat. Allgemein war die Teilnahme an dieser Festlichkeit, allgemein die Rührung u. der lebhafteste Beifall.“<sup>167</sup>

Offenbar war es in Prag (und nur dort?) üblich, mit Hilfe eines Volksliedes am Abschluss eines Konzertes das Publikum in den Prozess der Musikproduktion einzubeziehen, wie eine weitere Pressenotiz beweist:

„Herr Maschek und Herr Brauptner der ältere mussten hervortreten, um den allgemeinen Beifall zu benehmen, [...] Zum Schlusse ward wieder das beliebte Volkslied von allen Anwesenden abgesungen.“<sup>168</sup>

#### **Reflexion XI.**

Somit war dem Publikum die Möglichkeit gegeben, sich an den Empfindungen der Musik aktiv zu beteiligen, zu einem Gesamttempfinden beizutragen, welches die Einheit der Anwesenden stärkte. In unserer heutigen Zeit, wo nicht einmal Fußballspieler trotz ständigen Wiederholens eine Zeile ihrer Nationalhymne mitsingen wissen, von derer intonatorischen Leistung ganz zu schweigen, mögen solche Zeitungsnotizen nicht verstanden werden. Das gemeinsame Singen zum Abschluss des Konzertes war wohl auch nur aufgrund einer gewissen musikalischen Bildung des Publikums möglich, welches solche Veranstaltungen der Musik wegen besuchte. Besondere Bedeutung kommen solchen Schritten sicher bei Stärkung des Nationalbewusstseins zu, was ein Feld weiterer Forschungen wäre.

<sup>165</sup> J.G. Herder: Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst, in: Deutsches Museum 1777, zitiert nach: J.G. Herder, *Stimmen der Völker in Liedern*, Neuausgabe Leipzig 1945, S. 9

<sup>166</sup> *ibid.*, S. 8

<sup>167</sup> K.k. Prager Oberpostamtszeitung, 14.2.1797, zitiert nach: *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Prag 1989

<sup>168</sup> Prager Neue Zeitung, 2.12.1796

aus der Welt hinausprügeln: Die beste und letzte Kur für euch! Dass so ein Mann – dass Müller verkannt werden kann – Ha!“

Schweitzer als Komponist kommt besser weg, obgleich er sich alter Kompositionsweisen bediene. Alt bedeutet für Kraus zugleich das, was zu seiner Zeit gängig ist. „Was helfen uns aber die Gedanken, wenn sie am unrechten Orte stehn, nicht nur in Betrachtung gegen den Dichter, sondern gegen die eigne Anordnung des Musikers?“ Schweitzer arbeite zu viel mit in den rhetorischen Figuren, drücke bei jedem geeigneten Wort dessen Assoziation in Notenfiguren aus, „nehmt ihm seine kleinen Bilderchen, derer er in jeder Arie ein halb Dutzend auf die Schau stellt – nehmt sie ihm: so ist er nackt.“ Im folgenden sei eine Stelle im Original wiedergegeben, die einerseits nochmals das in der Einleitung bereits kritisierte Problem der Wortwiederholung konkretisiert, andererseits wegen ihres Witzes ungekürzt gezeigt zu werden verdient:



langen Mühe – ein meisterhaftes Umherwerfen des Wortes: Tugend – das W. Freundschaft trätia wiederholt und Ruhe. Wer hätte denken sollen, daß auch solche Sachen, wie Ruhe für den musikalischen Ausdruck wäre?

An dem Gehähr des Halbgettes mit der Parthenia, das weiß ich, hat der Dichter Schuld – die demige ist nicht, Muster! Aber da ist die demige, wenn du dem Frosche zuleb auf ein Wort wie schwer, in der Arie: Er flucht dem Tageslicht ic. ein Gemüsch von hundert und mehr Noten – nichtsbedeutenden Noten machst, und das Zeug noch wiederholt. Herkules macht jetzt sein Projekt. Er will helfen. Admet glaubts nicht: Was willst, was kannst du thun? Die Untwort des Herkules ist folgende im Tempo eines Marsches:

„Freund – Freund – Freund zweifle nicht – Freund zweifle nicht! Was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er halten, das wird er halten; was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er hal



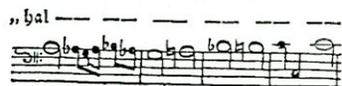
„was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er



„hal ——— ren.  
„Zweifle nicht, zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, das wird er hal ——— ren, Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er halten, das wird er halten, das wird er halten, was Herkules verspricht, das wird er hal ——— ren. (Ein Spielwerk von 10 Crafken.) „Ruf deinen Mut zurück! ruf deinen Mut zurück! die Hörter walten, die Götter walten, ihr Beifall ist der Tugend Sold, sie sind den Frommen hold, und wer den dem Geschick bald umgestalten. (Ein



ren,  
„Freund, was Herkules verspricht, das wird er halten. Freund, zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, das wird er hal ——— ren. (Ein kleines Spielwerk von 7 Crafken.) Freund – Freund – Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht! was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er



ren,  
C 5 „was



(Ein Spielwerk von 5 Crafken.) „Freund – Freund – Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, das wird er hal ——— ren, Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er halten, das wird er halten, das wird er halten, was Herkules verspricht, das wird er hal ——— ren.“

Das heißt musikalische Beredsamkeit!

Die Jungfer Schwägerin Parthenia eröffnet den 1ten Akt mit einer trocknen Erzählung, daß sich es mit dem Gemüthsstande Admets ziemlich besserte – Das Sentenzen: Ein Freund in der Not ist Gold wert, ist hier artig in Reime gebracht und in Form einer Arie eingekleidet worden. Rousseau sagt zwar von Arien der Gattung: Le Musicien doit les rabater. Dict. de Musiq. art. *Cantate*. Hier geschab's aber nur der Parthenia zulieb, daß sie etwas zum spielen haben möchte, und wenn ich nicht mehr aus Vorgegangne dächte, län mir's vor, als hätte Admet in seinem Hauß zum Zeitvertreib

Zweites Kapitel, die  
Der Kirchenstil ist  
in diesem  
Religionen

Diese Stelle ist nicht nur lustig zu lesen, sie ist auch ein wichtiges Beispiel, wie weit bei Wieland Theorie und Praxis entfernt lagen, hatte er in seinem *Versuch* „die bis zum Ekel getriebnen und ganz am unrechten Orte angebrachten Wiederholungen der Wörter“ kritisiert. Oder hatte er diesen Fall als an der richtigen Stelle bewertet und war das für Ekel noch zu wenig?

Diese „musikalische Beredsamkeit“ war seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts Streitpunkt. Ob Benedetto Marcello in seiner 1721 erschienen Satire *Il Teatro alla moda*, ob Johann Mattheson 1725 in seinem *Des fragenden Componisten Erstes Verhör über eine gewisse Passion*, veröffentlicht in der *Critica Musica*, oder in Mozarts Brief aus Mannheim über eine Arie im schon erwähnten *Günther von Schwarzburg*, mit welchem er Kraus das Wasser reichen kann:

„H: Raaf hat unter 4 arien, und etwa beyläufig 450 Tact einmahl so gesungen, dass man gemerckt hat dass seine stimme die stärckste ursach ist, warum er so schlecht singt. [...] in der opera musste (!) er sterben, und das singend, in einer langen [mit tenuto Zeichen] lngsamen Arie [gemeint ist die Abschiedsarie Günthers „O süßes Ende meiner Plage! O schöner Abend meiner Tage!“], und da starb er mit lachendem Munde. und gegen Ende der Arie fiel er (!) mit der Stimme so sehr, dass man es nicht aushalten konnte. Ich sass neben den flu: wendling im orchestre, ich sagte zu ihm, weil er vorher critisierte dass es unatürlich seye, so lange zu singen, bis man stirbt, man kanns ja kaum erwarten. Da sagte ich zu ihm. haben sie eine kleine gedult, ietzt wird er bald hinn seyn, denn ich höre es. ich auch, sagte er und lachte.“<sup>140</sup>

Seine wahren musikalischen Vorstellungen sieht Kraus im Werk des Belgiers André-Ernest-Modeste Grétry, der sich mit an der Comédie italienne erfolgreich aufgeführten Opern in Paris als Erfolgskomponist etablierte. Als Beispiel nennt Kraus dessen komische Oper *Zémire et Azor* aus dem Jahre 1771. Dies war Grétrys berühmtestes und erfolgreichstes Opernwerk, komponiert nach dessen *Lucile* (1770), welche schon wegen ihres empfindsamen Gehaltes, wie Grétry in seiner Biographie berichtet, zu Tränenausbrüchen in der Comédie führte. Beide Opern hatten Jean Francois Marmontel zum Librettisten, wobei *Zémire* wegen ihres märchenhaften Sujets eine Neuerung darstellt. Marmontel selbst hat seine Begegnung und Zusammenarbeit mit Grétry in seinen *Mémoires* beschrieben. Grétry hatte sich von der Deklamationskunst grosser französischer Schauspieler inspirieren lassen und erreichte bei seinen Melodien eine bislang ungehörte Einheit von Wort und Musik. Doch Kraus' Lob fällt weit kürzer aus, als die Kritik an *Alceste*. Während er mit der Kritik fast 40 Seiten füllt, bleiben für das Lob lediglich siebeneinhalb Seiten. „Ich verschmiere zuviel Papier“, heisst es da auf einmal, „wenns gleich der Mühe wert wäre, ein Paar Bogen mehr davon zu sagen.“ An Grétrys Werk lobt er die kurzen Orchestervorspiele zu den Arien, die harmonischen Übergänge, sowie die Wort-Ton-Beziehung, die bei der Darstellung von Überredungskünsten auch mal kontradiktiv sein darf „Die Musik soll immer das Gegentheil der Worte ausdrücken. Der Einfall ist zwar französisch – aber wie glücklich führt Gretri dieses aus!“ Über das Libretto an sich schreibt Kraus leider nichts. Zum Abschluss dieses Kapitels geht Kraus mit negativem Ton einige Operetten-Komponisten durch, einzig in Joseph Haydn sieht er einen aufgehenden Stern: „Er könnt' es, wenn er wollte.“

<sup>140</sup> Mozart: Briefe, Bd. 2, S. 293

## **Zweites Kapitel, das so nicht genannt ist** **Der Kirchenstil ist tod – es lebe der Kirchenstil!**

In diesem kleinen Abschnitt stellt Kraus fest, dass Kirchenmusik „verschieden nach den Religionen“ ist, wobei er die Figuralmusik als „Unsinn – wahrer Unsinn“ verwirft. Zudem kritisiert er die Verwendung des dramatischen Stils in der Kirche: „Setzt andre Worte darunter, so könnt ihr Operetthen draus machen.“ Aber auch an der katholischen Kirchenmusik Johann Joseph Fuxens, Florian Gassmanns und František Xaver Richters kritisiert er die Wortwiederholung: „Wozu braucht man ein blosses Amen etliche hundertmal zu wiederholen? Soll die Musik in den Kirchen nicht am meisten fürs Herz seyn? Taugen dazu Fugen?“ Die protestantische Kirchenmusik sei wiederum überhäuft von Chorälen. „Aber – soll ich's wiederholen? Wenn in den Kirchen die Musik fürs Herz seyn soll; taugen dazu schwärmende Köre? – nach den Regeln des Kanons und Kontrapunkts durchgearbeitete Melodien? oder gar Fugen?“, um allerdings lobend zu schliessen: „Grauns Tod Jesu ist ein Meisterstück“.

## **Drittes Kapitel, das so nicht genannt ist** **Von Oden und Liedern – die Dichter verstehen zu wenig von Musik, die Komponisten zu wenig von der Dichtkunst!**

Mit Hillers Operetten und den darin enthaltenen Liedern wurde das Feld der Lieder und Oden, „ein Feld, auf dem Kenner und Liebhaber, gross und klein, tapfer rumpflüg“, mit einer Masse von Liedkompositionen überflutet. Somit hätten die Deutschen etwas dem Chanson der Franzosen Ebenbürdiges. „Die Liebhaber trillerten die lieben kleinen Ariettchen unter dem Frisieren so lange ab, bis der Perükier und Bediente im Stande waren, sie, wiewol meistens mit einer hinzugesetzten kleinen Phrasis, weiters mitzuthemen.“

An den Lieddichtungen kritisiert er die Forderung der Zeit, dass die Melodie auf alle Strophen passe und somit alle Strophen einer Leidenschaft entsprächen. „Die Natur jeder Leidenschaft muss den Wert der Lieder bestimmen.“, womit klargemacht wird, dass nicht von Kirchen- und Volksliedern gesprochen wird. Wenn aber jede Strophe dieselbe Leidenschaft ausdrücken soll, so sei dies nur einem Dichter möglich, der so beschränkt sei „ohne feur'gen Schwung bei seiner dicken Milch zu stehn, und mit Gelassenheit eine Stunde drinn rumrühren zu können. [...] Kurz – ist ein Gedicht so wenig mannichfaltig, dass es nur eine Melodie durch und durch ausdrückt, so ist es kein Gedicht, sondern ein Gewäsch.“ In den nachfolgenden Seiten zieht Kraus über die bekanntesten Liedkomponisten seiner Zeit her: Christian Gottlob Neefe, Friedrich Wilhelm Weis, Johann Nikolaus Forkel und Friedrich August Beck, die Liedersammlungen von Christian Michael Wolf und Henrich Laag hingegen hebt er hervor. Zum Abschluss gibt Kraus ein fiktives Gerichtsverfahren mit Carl Philipp Emanuel Bach wieder, in welchem er diesen zum Ausbürsten des Kopfes vom „zwanzigjährigen Morast“ verurteilt. Bach habe zu wenig Fortschritte gemacht, habe sich zu sehr auf sein Publikum der Kenner und Liebhaber verlassen. Diese Kritik der Liebhaber ist sicher begründet. Reichardt beklagt im ersten Teil seiner *Briefe*, dass Liebhaber „theils von unwissenden theils auch neidischen und boshaften Leuten irre geführt [werden]. Jene verstehen Bachs Werke nicht, und können sie also ohnmöglich so vortragen, dass sie dem Zuhörer verständlich werden sollen.“<sup>141</sup>

### **Wer sind Kenner, wer sind Liebhaber?**

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, 1802:

<sup>141</sup> Reichardt: *Briefe* S. 112

„Kenner, nennet man diejenigen Personen, die das Schöne oder Schlechte in den Produkten der Kunst nicht allein richtig empfinden, sondern auch die besondern Ursachen angeben können, warum dieses oder jenes in denselben schön oder schlecht sey. Man setzt die Kenner oft den Liebhabern der Kunst entgegen, weil die letztern zwar die Wirkung des Schönen oder Schlechten empfinden, aber keine Kenntnisse von den Ursachen desselben haben. Siehe Liebhaber.

Liebhaber.

Oft bezeichnet man mit diesem Worte nicht allein diejenigen Personen, die sich nicht mit der Ausübung der Tonkunst beschäftigen, aber so viel Empfänglichkeit für dieselbe besitzen, daß sie ihnen zum Vergnügen und zu einer angenehmen Unterhaltung des Geistes gereicht, sondern auch diejenigen, welche die Musik als eine Nebenbeschäftigung zu ihrem Vergnügen, und nicht als Erwerbsmittel zu ihrem Unterhalte, ausüben. Diese letzte Klasse der Liebhaber bezeichnet man lieber und bestimmter mit dem italiänischen Worte Dilettanten, um sie von der ersten zu unterscheiden, die eigentlich gar keine Kenntnisse der Kunst, wohl aber, es sey nun natürliche Anlage, oder es sey Folge ihrer Geistesbildung, ein so feines Gefühl besitzen, daß sie das Schöne der Produkte der Kunst bey ihrer Ausführung empfinden können. Diese insbesondere sind es, von denen man spricht, wenn man Kenner und Liebhaber einander entgegen setzt, weil sie das Schöne der Kunst empfinden und dadurch gerührt werden, ohne eigentlich zu wissen, warum es schön ist, oder ohne die besondern, sowohl ästhetischen, als mechanischen Mittel zu kennen, wodurch es hervorgebracht wird.“

Bach fing tatsächlich im Erscheinungsjahr der Schrift von Kraus an, Sammlungen von Clavier-sonaten für Kenner und Liebhaber herauszugeben, die er in sechs Teilen 1779 (Wq 55), 1780 (Wq 56), 1781 (Wq 57), 1783 (Wq 58), 1785 (Wq 5i) und 1787 (Wq 61) in Leipzig veröffentlichte und bis auf die letzte Sammlung finden sich in den fünf vorhergehenden teilweise recht alte Kompositionen, in der ersten zwei 14 Jahre früher entstandene, in der zweiten eine sechsjährige, in der dritten eine fünfzehnjährige, in der vierten eine achtzehnjährige und in der fünften eine sechsjährige Sonate. Sollte Bach seinen Stil tatsächlich für so zeitlos gehalten haben?

Man sieht an den letzten Zeilen, dass Kraus in seinem jugendlichen Feuer schon das als alt empfand, was gerade noch vom Publikum als modern verkraftet werden konnte. Er erwartete grösseren Mut von einem Bach, ein Wunsch, dem Bach wohl gerade in der letzten Kammermusik seines Lebens, den Quartetten für Flöte, Bratsche und Fortepiano (Wq 93-95) nachkam. Vielleicht hatte Krausens Schrift auf Bach motivierend gewirkt, eine direkte Reaktion ist nicht bekannt geworden. Ausserdem muss man der Carl Philipp Emanuel Bach-Forschung vorwerfen, Krausens Schrift zu ignorieren, weder Ottenbergs ansonsten detaillierte Biographie und Werkanalyse noch die Dokumentensammlungen zu Bach erwähnen jene kritischen Worte!

Zurück zur Oper:

Die Versuche des Duos Wieland/Schweitzer auf der Weimarer Bühne waren aber kleine, individuelle Ansätze, um eine deutsche Oper durchzusetzen, bedurfte es dringend eines Machtwortes von oben. Eines kam aus Wien, von dem Mozart in Mannheim Anfang 1778 hörte. In der bei der Mitteilung intimer Fakten von Mozart und dessen Vater verwendeten Geheimschrift schreibt Mozart im Anhang seines Briefes vom 10. Januar 1778:

„Ich weiss / ganz gewis / das der Kaiser in Sinn hat in Wien eine teutsche opera aufzurichten, und dass er einen jungen Kapellmeister, der die teutsche Sprache versteht, und Genie hat, und imstande ist etwas neues auf die Welt zu bringen, mit allen ernste sucht.“<sup>142</sup>

Dem schliesst er die Bitte an, Leopold möge sich an gute Freunde in Wien wenden, um seinen Sohn am Hofe schmackhaft zu machen. Leopold scheint sich sofort an die Arbeit gemacht zu haben, denn einer dieser, Franz Edler von Heufeld, bestätigt schon am 23. Januar diesen Jahres, dass „der Kaiser, welchem seine Mutter das Theater gänzlich überlassen hat, eine deutsche komische Opera zu errichten willens ist.“<sup>143</sup> Es dauerte dann aber doch noch einige Jahre, bis sich ein deutsches Singspiel in Wien etablieren konnte, und dies weniger dank höfischer Aktivitäten (Josph II starb 1790, sein Nachfolger Leopold II. war an Musik wenig interessiert und war auch nur zwei Jahre an der Macht) als dank Theatergesellschaften, die sich dem Singspiel widmeten und dies dem Bürger zugänglich machten. Denn das geplante deutsche Nationaltheater war beladen mit Problemen, die Mozart in einem Brief vom März 1785 an den Librettisten des *Günther von Schwarzburg*, Anton Klein, der Mozart ein Libretto *Kaiser Rudolf von Habsburg* angeboten hatte, sehr gut charakterisierte:

„nach den bereits gemachten anstalten sucht man in der that mehr die bereits vielleicht nur auf einige zeit gefallene teutsche Oper, gänzlich zu Stürzen – als ihr wieder empor zu helfen – und sie zu erhalten. – Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum teutschen Singspiele. – die Cavallieri, Adamberger, die Treuber, lauter teutsche, worauf teutschland Stolz seyn darf, müssen bey dem welschen theater bleiben – müssen gegen ihre eigene landsleute kämpfen! - - die teutschen Sänger und Sängerinnen dermalen sind leicht zu zählen! und sollte es auch wirklich so gute, als die benannten, Ja auch noch bessere geben, daran ich doch sehr zweifle, so scheint mir die hiesige theater direction zu oeconomisch und zu wenig patriotisch zu denken um mit schwerem geld fremde kommen zu lassen, die sie hier im orte besser – wenigstens gleich gut – und umsonst hat; [...] die Idee dermalen ist, sich bey der Teutschen oper mit acteurs und actricen zu behelfen, die nur zur Noth Singen; - zum grössten unglück sind die directeurs des theaters so wohl als des orchesters beybehalten worden, welche sowohl durch ihre unwissenheit und unthätigkeit das meiste dazu beygeragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen, wäre nur ein einziger Patriot mit am brette – es sollte ein anders gesicht bekommen! und da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-theater zur blüthe gedeihen, und das wäre Ja ein ewger Schandfleck für teutschland, wenn wir teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken – teutsch zu handeln – teutsch zu reden, und gar teutsch – zu Singen!!!“<sup>144</sup>

Doch wie gesagt, das Problem der Sprache war kein so bedeutendes, dass es die Ideale der Empfindsamkeit verkörpern konnte, wenngleich Textverständlichkeit notwendig war. Da aber allein die Form des Gesanges in vielen Schriften grosser Kritik ausgesetzt war, verlangte Empfindsamkeit in der Musik eine neue Ausdrucksform.

## Melodram

Kein geringerer als Jean Jacques Rousseau, jener Philosoph und Aufklärer, der sich als Franzose so vehement gegen die französische Musik ausspricht, (eine Tatsache, der angesichts des Faktums, dass Empfindsamkeit als Wort und Inhalt aus England kommend, dort aber von Frankreich inspiriert, besonderer Bedeutung zukommt). legt 1762 mit seiner *scène lyrique Pygmalion* den Grundstein zur Schaffung einer als Melodram bezeichneten neuen Musikform. Rousseau jedoch verwendet den Begriff Melodram nicht, Melodram ist bei ihm noch Synonym für die Oper, ähnlich wie das italienische Wort melodramma. Das ist leicht verständlich, berücksichtigt man die etymologische Zusammensetzung des Wortes aus

<sup>142</sup> Mozart: Briefe, Bd. II, S. 363

<sup>143</sup> zitiert nach: Mozart, Dokumente seines Lebens, Kassel 1981, S. 104

<sup>144</sup> Mozart: Briefe, S. 397

All dies führt zur Simplifizierung der Musik, was eine neue Musiksprache selbst in den Opern zur Folge hat, die dann ab Jahrhundertmitte mit der auf einmal so populären Operette konkurrieren musste.

## Kirchenmusik

Wenngleich man all den Quellen nach den Eindruck haben könnte, die einzige Neuerung in der Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sei der Durchbruch des dramatischen Stils, zeigt sich mit Blick auf Berlin noch eine Neuerung in Form der als Cantate bezeichneten Passionsmusik *Der Tod Jesu* Carl Heinrich Grauns,

„der Mann, der sich mit nichts als mit unserm Herzen unterhielt, zärtlich, sanft, mitleidend, erhaben, prächtig, donnernd; der Tränen, Freude und Verwundung aus uns presste, ein Künstler, der die Kunst nur dazu gebrauchte, um die Natur, die reizende Natur, desto glücklicher, desto ausdrückender nachzubilden, [...] empfindungsvoll, gedankenreich, ein Muster in der heiligen Musik [...] der rechtschaffenste Weltbürger, der Patriot“,

wie ihn in einem Nachruf F.U. Zachariä mit allen Attributen der Empfindsamkeit betitelt.<sup>169</sup> Grauns *Tod Jesu*, nach einem Libretto Ramlers 1755 entstanden, brach die Konventionen der herkömmlichen Passionsmusik, welche die ganze Leidensgeschichte bislang unermüdlich erzählt hatte. Graun bietet nur Auszüge aus dieser an, setzt somit die aktive Kenntnis beim Hörer voraus und beschränkt sich auf die Darstellung der Empfindung des Mitleidens, die in den Rezitativen und Arien ausgedrückt werden. Hier gibt es auch keine Rollen (Evangelist, Petrus, usw.), lediglich je ein anonymer Sopran, Tenor und Bass bieten dem Publikum bei Beschreibung dessen, was der Erlöser zu erdulden hat, eine Identifikationsebene des Mitleidens an - Man erinnere sich an Abbt/Mendelssohns/Nicolais Vergleich des die Operation seines Freundes Mitfühlenden.

Schon der nach dem Eingangschoral den Zustand des Heilands beschreibende Choral „Sein Odem ist schwach“ verbindet Seufzermotivik mit barocker Fugenkunst („Seine Tage sind abgekürzt“), wobei die die Abkürzung ausdeutende Sospiren (so nannte man damals kleine Pausen) mit den ihnen entgegenstehenden Orchesterakkorden vieles der Wiener Klassik vorwegnehmen:

Violini

Viola.

Seine Tage sind abgekürzt, gekürzt sind ab-ge-kürzt, sind ab-ge-kürzt.

Tage sind abgekürzt, sind ab-ge-kürzt, sind ab-ge-kürzt, sind ab-ge-kürzt.

kürzt, seine Tage sind abgekürzt, sind ab-ge-kürzt, sind ab-ge-kürzt.

kürzt, abge-kürzt, gekürzt, sind ab-ge-kürzt, sind ab-ge-kürzt.

Edle

trillo solo.

<sup>169</sup> zitiert bei Burney 1773, Ausgabe 1980, S. 433f.

Ebenso von der barocken Figurenlehre beeinflusst zeigt sich die Ausdeutung des Jammers mit Chromatik und Kreuzmotiv:

Nach diesem, sich sehr der Sprechweise des Barock anlehrenden Chor schockt Graun durch ein Rezitativ, das in der Musikkultur lange von sich reden machen sollte. Es ist das „Gethsemane, Gethsemane“ von welchem auch im 100. *Kritischen Brief über die Tonkunst* die Rede ist, wobei sich auch der CXIII. Brief vom 2. Oktober 1762 mit verschiedenen Rezitativabschnitten dieses Werkes beschäftigt. Hier verbindet Graun kontemplative Abschnitte („Wer ist der peinlich langsam sterbende? Ist das mein Jesu? Bester aller Menschenkinder, du zagst, du zitterst gleich dem Sünder“) mit theatralisch impulsiver Gestik („Sein Herz in Arbeit fliegt aus seiner Höhle“), wobei Graun hier gänzlich auf figurale Ausdeutung verzichtet und damit der barocken Musiksprache den Rücken kehrt, Wörter wie „fliegt“ werden nicht durch Tiraten und dergleichen Figuren gezeichnet, das Orchester kommentiert nur harmonisch, ist Ausdrucksebene der Empfindungen, ein 1755 sehr modern anmutender Schritt, der erst zwanzig Jahre später im Melodram Bendas zuende geführt werden soll. Die erste Hälfte des Rezitatives dominieren Fragezeichen, die Graun mit vergrößerten Sextakkorden verbunden mit phrygischen Kadenzierungen zeichnet. Die das erste Sechzehntel auslassende Vibratobegleitung kannte Graun von der Oper her, als deren grösster Vertreter er neben Hasse gefeiert wurde. Der Einzigartigkeit dieses Rezitatives wegen, sei es hier zum Teil wiedergegeben:

8 RECIT. *Largo e mezzo forte.*

Violin I

Viola

Soprano

*mf* Geiße-ma-ne! Geiße-mane! Wen hören deine Wai-ren so ban-ge, so

*Largo.*

ban-ge, so ver-las-sen tra-uen? Wer ist der pei-nlich lang-sam ster-ben-de?

Dem entgegengesetzt finden sich zwei Arientypen, die virtuose Operarie (z.B. „Du Held!“) und die liedförmige Arie (z.B. „Ein Gebet um neue Stärke“). Gerade diese dem Operntyp sich anlehrende Arien wurden von einigen Zeitgenossen Grauns kritisiert<sup>170</sup>, ohne sie wäre aber einerseits der Spannungswechsel zwischen expressiver und introvertierter Ausdruckskunst verloren gegangen, was zu einer Einseitigkeit in einer so grossen und langen Komposition geführt hätte. Johann Christoph Friedrich Bach konnte sich das in seinen als „biblisches Gemälde“ bezeichneten Kurzwerken *Die Kindheit Jesu* oder *Die Auferweckung Lazarus* erlauben. Andererseits sieht Schubart gerade in der Verwendung weltlicher (der Oper entliehener) Elemente die einzige Identifikationsmöglichkeit für den Menschen:

„Allein Graun that diess aus tiefen Gründen: der Engel nimmt Pilgergestalt an, um mit Staubbewohnern reden zu können.“<sup>171</sup>

Grauns *Passion*, 1760 in Leipzig als Partitur gedruckt und auch 1785 in einem Klavierauszug erschienen, war die Passionsmusik Berlins schlechthin und wurde bis zur Etablierung der *Mattäuspassion* J.S. Bachs durch Felix Mendessohn-Bartholdy alljährlich aufgeführt, war

<sup>170</sup> z.B. Sulzer im Artikel „Oratorium“

<sup>171</sup> Schubart: *Ideen*, S. 81

somit eines der ersten Musikdenkmäler. Die Neuerungen, die Graun hier einführt, wurden vom Publikum und der Kritik positiv aufgenommen und fanden in C.Ph.E. Bachs Kirchenkompositionen, vor allem in *Die Israeliten in der Wüste* Wq 238 (Hamburg 1775) ihre Nachfolge.

## Literatur und Musik: Schubart, Heinse und Goethe

In kaum einer Persönlichkeit finden sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Literat, Musiker und Musikkenner so vereint, wie in denen von Christian Friedrich Daniel Schubart, Johann Jacob Wilhelm Heinse und Wolfgang von Goethe. Schubart und Heinse zeichnen sich im Gegensatz zu Goethe, dessen empfindsame Zeit mit der Italienreise 1786-88 zuende geht, durch ein lebenslanges Festhalten an den Ideen der Empfindsamkeit aus. Auch war Schubart ein grösserer Freigeist als Goethe, der sich doch in den sowohl künstlerisch wie administrativ geprägten höfischen Diensten viel wohler fühlte als Schubart.

### Schubart

Liest man Schubarts Autobiographie *Leben und Gesinnungen* fühlt man sich sehr an Friedrich von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* erinnert. Schubart, der an verschiedenen süddeutschen Höfen Stellung suchende und aufgrund seiner scharfen Zunge immer wieder eingesperrte, hinausgeworfene, letztendlich grundlos zehn Jahre (1777-87) auf dem Hohenasperg in Haft sitzende Musiker und Literat, der sich nie beugen liess und es als Einzellerscheinung im Süden Deutschlands viel schwerer hatte als ähnliche Freigeister im Norden. (Man denke nur an August Friedrich Cranz, den Berliner Autor der *Chalatanerien*.) Wie im abschliessenden Kapitel *Nordismo* aufgezeigt wird, traf eine intensiv empfindsame Lebensauffassung im Süden nicht auf ein solches Verständnis, wie dies im Norden der Fall war, was sich letztendlich in stilistischen Diskrepanzen ausdrückt.

Schuld daran war sowohl die katholische Macht wie auch die Feudalherrschaft des Württembergischen Herzogs Carl Eugen, die ein grasses Gegenstück zum Berliner Hof darstellt. Dazu kam, dass verschiedene, unter kirchlicher Regierung stehende Kleinstaaten, wie etwa die Klosterherrschaft Wiblingen, eine eigene, vom Herzog allerdings tolerierte Rechtssprechung hatten, die man getrost als mittelalterlich bezeichnen kann und wo es 1776 noch möglich war, dass ein junger Student namens Joseph Nickel die Unvorsichtigkeit beging „einige Voltairische Maximen, die er vielleicht in Tübingen gehört haben mochte, in einem katholischen Wirthshause herauszuplaudern. Er ward [...] als ein Lästerer Gottes und der Heiligen enthauptet, verbrannt und seine Asche auf die Iller gestreuet.“<sup>172</sup> Schubart hat im „finstersten Winkel des katholischen Schwabens“<sup>173</sup> sehr gelitten, kam aber aus den südlichen Gefilden nicht weg. Ohnehin stellt sich die Frage, wo Schubart mit seiner Auffassung uneingeschränkt hätte leben können. Der Druck seiner Umgebung verhalf immerhin, dass er seine Freiheits- und zugleich Vaterlandsliebe in der Zeitschrift *Deutsche Chronik* destillierte, was ihm auch eine Reihe von Problemen wie Änderungen des Erscheinungsortes eintrug. In Schubarts Briefen wie der „am 819ten Tage meiner Gefangenschaft den 21ten April 1779“<sup>174</sup> endenden Autobiographie wird immer deutlich, welch grosse Oase ihm die Musik war, der er

<sup>172</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart: *Leben und Gesinnungen*, Stuttgart 1791, Neuausgabe Leipzig s.a., S. 128

<sup>173</sup> *ibid*

<sup>174</sup> *ibid*, S. 171

sich 1763-68 als Präzeptor, Musiklehrer und Organist in Geislingen und danach 1769-73 als Musikdirektor in Ludwigsburg gänzlich widmen konnte und die ihm später, vor allem Dank seines Klavierspiels, die Freundschaft und Unterstützung einiger Adligen eintrug. Wie stark muss sein Drang gewesen sein, all das ihn Bedrückende in der Musik hinter sich zu lassen.

Musikalisches Ideal war ihm C.Ph.E. Bach, wie in seinen Briefen zum Ausdruck kommt. „Bach ist mir in der Musik, was mir Klopstock in der Poesie ist.“ schreibt er am 3. Juli 1783 seinem Sohn Ludwig.<sup>175</sup> Auch schätzte er Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* und empfiehlt sie seinen Schülern. „Bach ist im Klavier klassisch. Er kostet 12 fl. und ist in Tübingen zu haben.“<sup>176</sup> heisst es am 7. Dezember 1771 und noch 1783 lässt er seinem Schüler Abeille, den er offenbar in seiner Haft unterrichtete, ausrichten: „Sag ihm, er soll ja Bachs wahre Art, das Klavier zu spielen sich eiligst kaufen und studieren.“<sup>177</sup> Obgleich im Süden heimisch, lehnt er den dort gepflegten italienischen Geschmack ab,

„ich studierte den welschen Geschmack, der schon damals statt des ehemaligen altwelschen Herz und Geist stärkenden Geschmacks meist in wollüstigen Honigtropfen zerrann, zwar kitzelte, aber nicht stärkte.“<sup>178</sup>

und auch in der Kirchenmusik gepflegt wurde:

„man nahm Jomellis Opernarien, presste erbärmlich deutsche Texte drunter und führte sie meist elend auf. [...] Indessen behalf ich mich mit Graun, Telemann, Benda, Bach und anderen Kirchenstilisten [also lauter norddeutsche Meister], und meine Freunde von der Hofmusik halfen mir dazu, dass ich oft eine Kirchenmusik aufführen konnte, wie man sie wohl damals in Deutschland - sonderlich unter den Protestanten schwerlich gehört haben mochte.“<sup>179</sup>

Schubart, „der erste wahre grosse Flügelspieler, den ich bisher in Deutschland angetroffen hatte“<sup>180</sup> bildet sich von früh auf im Klavierspiel, welches in Ludwigsburg seinen Höhepunkt erreicht. Er avanciert zu einem gefragten Klavierlehrer und immer wieder wird seine Vorliebe für die Fantasie laut: „Ich gab den ersten Damen des Hofes, auch einigen Italienern, Unterricht im freien und begleitenden Vortrage“<sup>181</sup> erinnert er sich an Ludwigsburg, und auf seiner Reise nach Heidelberg begeistert er in einem Kasteller Landhaus die Baronin von Kastell:

„Als die Baroness vom Flügel aufstand, so setzt' ich mich und fing an zu phantasieren. Alles lauschte, flüsterte Beifall [...] denn ich hatte damals meine höchste Zeitigung erreicht, spielte äusserst schwer und doch mit Geschmack.“<sup>182</sup>

In Ludwigsburg besucht ihn auch Burney, leider ist das Hoforchester in Gravenbeck, und mit dem Vorsatz, dem Engländer echt deutsche Musik zu präsentieren, lässt er diesem

„schwäbische Schleifer und Dreher vorgeigen, Nationalgesänge vorsingen, spielte ihm selbst Choräle und alles vor, wovon ich wusste, dass es mit welschem oder französischem Geschmacke nicht kandierte, sondern echt deutsch war.“<sup>183</sup>

Wie kam das bei Burney an?

<sup>175</sup> C.F.D. Schubart: Briefe, Leipzig 1984, S. 183

<sup>176</sup> *ibid.*, S. 130f.

<sup>177</sup> *ibid.*, S. 183

<sup>178</sup> Schubart: Gesinnungen, S. 55

<sup>179</sup> *ibid.*, S. 55f.

<sup>180</sup> Burney: Tagebuch II, S. 232

<sup>181</sup> Schubart: Gesinnungen, S. 56

<sup>182</sup> *ibid.*, S. 73

<sup>183</sup> *ibid.*, S. 57

„Und gegen Abend war er [Schubart] so gefällig, drei oder vier Bauren in seinem Hause zu versammeln, um solche Nationalmusik singen und spielen zu lassen, nach welcher ich ein grosses Verlangen bezeigt hatte.“<sup>184</sup>

Burney, der Deutschland im Eilflug durchreiste „nicht, wie ein Musiker gemeinlich zu reisen pflegt, um Geld zu verdienen, sondern es zu verzehren“<sup>185</sup> und das ohne Deutschkenntnisse, hielt es wirklich für Nationalmusik. Die Schwaben können stolz sein.

Schubart ist in Süddeutschland eine Ausnahmerecheinung und um die Pflege des empfindsamen nordeutschen Stils macht er sich dort in ähnlicher Weise wie Baron van Swieten in Wien verdient. Seine Biographie bietet genaueste Beschreibungen der damaligen süddeutschen Verhältnisse sowie verschiedener Persönlichkeiten. Besonders ist sein Dialog mit Kurfürst Carl Theodor von Mannheim zu nennen, der Schubart angeblich in Dienste nehmen wollte, dann aber doch hiervon absah. Schubart war für die Mannheimer Schule sicher zu empfindsam, zu norddeutsch.

Zudem ist Schubart für die schriftliche Verbreitung des empfindsamen Stils in Wien bedeutend, wo erst 1806 - was deren Bedeutung nur unterstreicht - seine 1784/85 entstandenen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* erscheinen. Neben einer Beschreibung der Musik in verschiedenen deutschen Stätten, sowie der einiger ausländischer Länder, sind in den *Ideen* besonders die *Charaktere berühmter Tonkünstler* einzigartig, wobei hier einer ganzen Reihe heute vergessener Meister gedacht wird. Schubarts *Ideen* schliessen mit einer Charakterisierung der Instrumente (vgl. Kapitel: „Instrumente der Empfindsamkeit“) sowie allgemeinen Erörterungen über „Colorit“, Genie und Ausdruck.

### Johann Jacob Wilhelm Heinse

ist weniger als Musker denn als Musikästhetiker interessant. Im gleichen Jahr, in welchem Schubart seine *Ideen* schreibt, verfasst er den musikästhetischen Roman *Ardinghello*. Mit *Hildegard von Hohenthal* (Berlin in zwei Teilen 1795/96) schafft er ein wichtiges Dokument musikästhetischer Anschauungen des Ausklingenden 18. Jahrhunderts. Leider nicht als Neuausgabe zu erhalten, daher kennen es noch weniger als keiner.

Ebenso bedeutend sind seine *Musikalische Dialogen*. Erst 1805 in Leipzig erschienen und von dem Herausgeber als „Schattengespräche“ bezeichnet, finden sich hier drei fiktive Dialoge, die man sich durchaus auf der Bühne vorstellen kann. Es sind keinesfalls Dialoge irgendwelcher Musiker, nein, der erste „über musikalisches Genie“ steht zwischen Rousseau und Jomelli, der zweite - ohne Titelbezeichnung - zwischen einer Prinzessin, Metastasio und den Grazien und der dritte „Über musikalische Bildung“ zwischen Löwe, Waldmann, einem Cantor und dreier Mädchen.

### Johann Wolfgang von Goethe

Goethes *Leiden des jungen Werther* (1774) ist eine Bibel der Empfindsamkeit geworden, die viele Suizid-Nachahmer und Selbstmord-Diskussionen auslöste, jedoch auch zu produktiven Reaktionen Anlass gab. Man denke nur an Goethes Streit mit Friedrich Nicolai, der als Gegenreaktion *Die Freuden des jungen Werthers* veröffentlicht hatte. Lenz

<sup>184</sup> Burney: Tagebuch II, S. 233

<sup>185</sup> ibid, S. 232

reagierte Anfang 1774 Goethe den Rücken stärkend mit seinen *Briefen über die Moralität der Leiden des jungen Werther*. Lächerlich über diese Streitereien macht sich August Friedrich Cranz in seinen 1780 erschienenen *Des jungen Werthers Freuden in einer bessern Welt*.

Sicher ist es kein Zufall, dass es die Leiden des j u n g e n Werther sind, denn die Jugend der meisten Autoren scheint eine besonders empfindsame gewesen zu sein, die zur Verfassung solcher Werke Anhalt bot. Im 1797 geschriebenen *Vorbericht zur zweyten Ausgabe* von Christoph Martin Wielands Erzählungen heisst es:

„Das damalige Alter des Verfassers ist eigentlich dasjenige, worin empfindungsvolle Seelen von einer gewissen Schwärmerey, die den Gefühllosen so unverständlich und den Weltleuten so albern vorkommt, am stärksten hingerissen werden; worin die ganze Natur uns mit zärtlichen Sympathien erfüllt, und eine Liebe, wie Petrarch für seine Laura fühlte, die ganze Schöpfung in unsern Augen verklärt, und allem, was uns umgiebt, ihren Geist und ihre Wonne mitzutheilen scheint.“<sup>186</sup>

wennleich sich Goethe nach der Rückkehr aus Italien von der Empfindsamkeit distanzierte, hat er sich sein ganzes Leben lang für Musik interessiert, vor allem sein Gedankenaustausch in Briefform mit Zelter ist herauszustellen. Musik ist ein wichtiges dramatisches Element in all seinen Werken, hierdurch kommt es zu einem Anhalten im Tempo des Geschehens. Als Intendant des Weimarer Theaters, zu dem Schauspiel und Oper gehörten, stand Goethe fast dreissig Jahre vor. Seine Fragment gebliebene Fortsetzung der Zauberflöte beweist nicht nur, wie sehr er dieses Werk schätzte, sondern legt Zeugnis für Goethes (einseitig gebliebene) Mozart-Bewunderung ab.

<sup>186</sup> C.M. Wieland: Sämmtliche Werke, Faksimile, Hamburg 1984, Supplemente zweyter Band, S. 40

„[...] wir lernen es nicht begreifen, warum die Wahrnehmungen des einen nur *angenehm*, die des andern hingegen *schön* sind; warum für Gesicht und Gehör Künstler von *höherm* Range, für den Geschmack nur Künstler von *niedrigerem* Range arbeiten; für jene der Maler und Tonkünstler, für diesen der Koch.“

Johann Jakob Engel:  
Ueber einige Eigenheiten des Gefühlssinnes<sup>187</sup>  
1788/89

## Instrumente der Empfindsamkeit

„Ich aber werde dunkel sein.“<sup>188</sup>

schreibt Jakob Michael Reinhold Lenz infolge seiner Ausweisung aus Weimer, die durch einen von Goethe als „Eseley“ bezeichneten, bis heute nicht geklärten Fehler Lenz' verursacht worden war. Mit diesem, von der Empfindsamkeits-Forschung leider kaum beachteten Begriff des Dunklen, versinnbildlicht Lenz seine Betrübniß. Dunkel als Folge der Dämmerung, dunkel als alle Farben Nivellierendes (In der Nacht sind alle Katzen grau – was Don Giovanni benutzt bei seiner durch Parodie lächerlich gemachten Fensterarie, indem er Leporello statt seiner ausgibt). Nahe liegt der Begriff der Dunkelheit:

„Hier, wo verschwiegne Dunkelheiten  
Den Trauerflor um mich verbreiten“<sup>189</sup>

Vergessen sollte man in diesem Zusammenhang nicht die sich einer grossen Popularität erfreuenden *Nachtgedanken* von Edward Young.

„Die Sonne löscht alle Freuden der Nacht aus, wie die schönen Sterne, so die süßen Melodien und Harmonien der Phantasie, und die stärksten Gefühle der Vergangenheit und Zukunft. Die Nacht hat etwas Zauberisches, was kein Tag hat; so etwas Grenzenloses, Inniges, Seeliges [...] und man schwimmt und schwebt, ohne Anstoss, auf Momente im ewigen Leben.“

schrieb Heinse 1794 in seinem musikästhetischen Roman *Hildegard von Hohenthal*.

Und C. Ph.E. Bach nennt seine c-moll Fantasie eine "finstere Fantasie"<sup>190</sup>.

Mit „dunkel, finster“<sup>191</sup> charakterisiert Schubart auch Kompositionen, z.B. die von Johann Gottfried Müthel und verwendet Assoziationen des Dunkeln bei seiner Tonartencharakteristik

Und Mozarts Königin der Nacht.

<sup>187</sup> in: Sammlung der deutschen Abhandlungen, welche in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelesen worden in den Jahren 1788-89, Berlin 1793

<sup>188</sup> zitiert nach dem Ausstellungskatalog in [www.lenz-forum.de](http://www.lenz-forum.de)

<sup>189</sup> Amand Berghofer: Zärtliche Schwermuth in: Berghofers Schriften, Wien 1783, zitiert nach Sauder III, S. 156

<sup>190</sup> in einem Brief an Forkel, vgl. Ottenberg S. 118

<sup>191</sup> Schubart: Ideen, S. 105

Der Begriff des Dunklen ist eng verbunden mit dem des Schattens, wobei beide auch die positive Bedeutung von Schutz in sich tragen können, was nachstehendes Zitat aus Amand Berghofers *Briefe an Clais* beweist:

„Wenn *Himmen* [Hymen, griechischer Gott der Hochzeit] unsre Liebe, und der Frühling unseren Aufenthalt verschönert, wenn im grünen Dunkel fruchtbar die Schöpfung blüht, und uns beide nur ein Schatten dekt – dann will ich voll süßer Beruhigung an deinem schuldbe freiten Herzen einschlummern.“<sup>192</sup>

Und Schatten ist immer Abbild, wie die Wörter Schattenriss und Schattenbild verraten. Da ist es dann ein kleiner Schritt zur Physiognomie (siehe Kapitel: Dies Bildnis ist bezaubernd schön)

## Reflexion XII.

Der Begriff des Schattens ist in der Kunst mit der Schattierung verbunden. Es verwundert mich immer wieder, dass sich der Begriff der Schattierung in nur wenigen Musikbüchern findet, wenngleich der Vergleich von Licht und Schatten als gängig bezeichnet werden kann. Hubers Zitat habe ich schon oben angeführt, Reichardt schreibt 1784 auch - wie Huber, wenn die Rede von crescendo und decrescendo ist - von "Schattierung einer hellen oder dunkeln Farbe"<sup>193</sup>. Auch Schubart, wenn er in seinen Ideen „Vom musikalischen Colorit“ spricht, weist auf „viele Nüancen und feine Schattirungen der Tonkunst“ hin, „die aber nicht in die Sphäre des Scribenten, sondern in den Lichtkreis des musikalischen Kopfs gehören.“<sup>194</sup> Zedler definiert in seinem 1732 herausgegebenen Universal-Lexikon Schattierung lediglich aus Sicht der perspektivischen Malerei. Musiklexika verwenden das Stichwort nicht.

Dunkelheit, mit welcher der Mensch des 18. Jahrhunderts als der Gegnerin des Tageslichts tagtäglich kämpfen musste – man denke an die in diese Zeit fallenden Versuche mit Strassenbeleuchtungen in Wien, Paris und Berlin – war zugleich Symbol der Unsicherheit hervorgerufen durch das Nicht-Sehenkönnen, womit die nachtaktive Natur einen besonderen Zauber bekam. Und Dunkelheit ist auch eines der Kennzeichen des empfindsamen musikalischen Instrumentariums, nach Herder der Musik an sich: „Musik erregt eine Folge inniger Empfindungen, wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äusserst dunkel“<sup>195</sup>

Zur Zeit der Empfindsamkeit lassen sich drei Tendenzen feststellen: 1) die Suche nach dem modulationsreichen Ton, 2) die Suche nach dem esoterischen Ton und 3) die Suche nach dem dunklen Ton.

Modulationsreichtum nicht im harmonischen sondern dynamischen Sinne wurde bei hergebrachten Instrumenten, wie der Violine, durch verfeinerte Ausdrucksmerkmale erreicht (siehe Kapitel: Empfindsame Ton- und Spielarten), auch ganze Instrumentengruppierungen, wie das Orchester, wurden dynamisch umstrukturiert. Anstelle der Blockflöte trat die Traversflöte, die seit ihrer ersten Verwendung in einer Liebesarie von Jean Baptiste Lully zum Symbol der Liebesempfindung wurde. Am wohl stärksten hat dies Jean Philippe Rameau in seiner *Scène Pygmalion* zum Ausdruck gebracht, wo zwei Flöten die ersten Bewegungen

<sup>192</sup> Amand Berghofer: Briefe an Clais in: Berghofers Schriften, Bd. 2, Wien 1783, S. 41-103, zitiert nach Sauder III, S. 244

<sup>193</sup> Reichardt: Briefe I, S. 11

<sup>194</sup> Schubart: Ideen, S. 366f.

<sup>195</sup> Johann Gottfried Herder: Werke, Band 4, S. 161, zitiert nach: Schleuning, S. 504

der zum Leben erweckten Statue begleiten. Dass die Flöte auch als Symbol des Bukolischen für Schäferszenen erhalten musste (siehe Joseph Bodin de Boismortiers Kantate *Le Printemps* in dessen *Les quatre saisons* - Vier Jahreszeiten), entsprach dem Suchen der Schäferidylle, die aus Frankreich kommend von Gessner und Wieland in Deutschland durchgesetzt werden sollte. Georg Philipp Telemann hat in seinem Doppelkonzert für Block- und Traversflöte mit Orchester und Generalbass den Kampf beider Flöten ausgedrückt, um im letzten Tanz deren Eignung für die volksnahe Musik zu unterstreichen. Ein ähnlicher musikalischer Streit findet sich im Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs in Form des Doppelkonzertes für Cembalo, Hammerklavier und Orchester mit Generalbass Wq 47 (Hamburg 1788). Auch hier wird die Abgabe einer Vorherrschaft gezeichnet, das Cembalo, welches trotz zahlreicher baulicher Verbesserungen rein mechanisch gesehen keinen so dynamisch veränderbaren Ton hervorbringen konnte wie das sich bereits Ende des 17. Jahrhunderts langsam durchsetzende Fortepiano, mit welchem man „den ganzen Zauber der Tonkunst lenken kann.“<sup>196</sup>

### Tasten- und „Finger“-Instrumente

Das Tasteninstrument der Empfindsamkeit schlechthin aber war das Clavichord, „dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süsse Instrument“, welches im Gegensatz zu Fortepiano und Cembalo auch Vibratospiele, das sogenannte Beben, erlaubte. Schubart spricht sogar von dem „unter den Fingern verathmenden Triller“ und spricht dem Clavichord die Fähigkeit zu, „alle Züge [...], aus denen das Gefühl zusammengesetzt ist“ ausdrücken zu können. Das Clavichord wurde in seiner Bauweise zudem, im Gegensatz zum Fortepiano, als vollkommen betrachtet. Der Musiker im Zwiegespräch mit seinem Clavier, dem er sich und seine Empfindungen ganz anvertrauen konnte. Dies symbolisiert C.Ph.E. Bachs Werkbezeichnung *Abschied vom Silbermannschen Clavier*.

Die Suche nach dem esoterischen Ton brachte Instrumente hervor, die sich ohne das Phänomen der Empfindsamkeit wohl nie durchgesetzt hätten. So die Glasharmonika, „dieses tief rührende melancholische Instrument“<sup>197</sup>, wie es Schubart nennt, welche eine technische Verbesserung des Spielens auf Weingläsern darstellt. Gerade bei der Glasharmonika trifft man heute immer wieder auf das Argument, es handle sich um einen Versuch, der eine Einzelercheinung darstellt. Das mag angesichts der wenigen erhaltenen Instrumente so aussehen, ein Blick auf die Musizierpraxis dieser Zeit lehrt uns ein anderes. Zwar war es den Anhängern der Iatromusik ein Dorn im Auge, dass der Spieler aufgrund des ständigen direkten Nervenreizes der auf den sich drehenden Glasschalen ruhenden Fingern einem ständigen Gesundheitsrisiko ausgesetzt sei, doch an einem Blick auf Prag sei die dortige Vorliebe für dieses Instrument bewiesen, was darin zum Ausdruck kam, dass jede Verbesserung an der Glasharmonika in Prag augenblicklich im periodischen Druck referiert wurde. Einer der Gründe ist sicher die Tatsache, dass gerade in Prag Anton Renner die Antriebsmechanik der Glasharmonika verbesserte, um diese vom Takt unabhängig zu machen und die Geschwindigkeit der sich drehenden Glasglocken beeinflussen zu können, was die dynamischen Möglichkeiten des Instrumentes förderte, „folglich einen anwachsenden, fallenden, oder immer gleich starken Laut hervorgebracht werden konnte“<sup>198</sup>, wie die *Kaiserl. Königl. Prager Oberpostamts-Zeitung* am 19. Mai 1781 berichtet. Dieselbe Quelle berichtet am 7. September 1784, dass Kapellmeister Schmittbauer in Karlsruhe den Umfang auf mehr

<sup>196</sup> *ibid.*, S. 288

<sup>197</sup> *ibid.*, S. 224

<sup>198</sup> zitiert nach *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Praha 1989, S. 171

als drei Oktaven erweitert habe. Die *Prager interessanten Nachrichten* berichten am 8. März 1787, dass in Berlin im Oktober des Vorjahres Professor Burja eine Glasharmonika vorgestellt habe, die mit zwei, in beiden Händen zu haltenden Violinbögen gespielt wurde. Und am 5. April 1797 berichtet die gleiche Zeitung von einer Verbesserung der Glasharmonika durch den Wiener Mathematikprofessor Konrad Bartl, welche im Zufügen eine Klaviatur bestand, wodurch, wie der Zeitungsbericht hervorhebt, gerade die Basstöne, die „für eine unbeschreibliche und nie gehörte Schönheit gehalten“<sup>199</sup> wurden, gewannen. Die Tastatur trage zudem zur vollkommenen Gleichheit aller Töne bei. Ziel dieser Erfindungen war es auch, das Spieltempo des an und für sich nur zum Adagiospielen geeigneten Instrumentes zu erhöhen.

Ein gefeierter Virtuose auf der Glasharmonika war der Prager Pianist und Komponist Vincenz Maschek, der dieses Instrument auch in das Prager Konzertleben einführte. Vielleicht hatte er all jene Eigenschaften, die Schubart von einem Spieler der Glasharmonika fordert:

„Der *gefühlvolle* Spieler ist für dies Instrument ganz geschaffen. Wenn Herzblut von den Spitzen seiner Finger träuft; wenn jede Note seines Vortrags Pulsschlag ist; wenn er Reiben, Schleifen, Kitzeln übertragen kann, dann nähert er sich diesem Instrument und spielt.“<sup>200</sup>

Der offenbar nicht nur zum Ausdruck der Empfindungen sondern auch zum Mitreissen der Zuhörer geeignete Ton der Glasharmonika wurde schon 7. September 1782 in den *Prager interessanten Nachrichten* beschrieben:

„Der Ton ist für jeden, der nur das mindeste musikalische Gefühl hat, beim schwächsten Piano so durchdringend sanft, und reisst im allmählichen Wachsen bis zum Fortissimo das Gefühl so mit sich fort, dass sich niemand erinnern können einen ähnlichen, und so angenehmen Ton jemals gehört zu haben. [...] da hingegen der Ton der Glocke in einer Harmonika unzählige Modifikationen von Crescendo und Decrescendo ausdrückt, und augenblicklich neue Bewegungen in der Seele des aufmerksamen Zuhörers verursacht.“

Und Schubart ergänzt:

„der ewig heulende, klagende Gräberton – machen das Instrument zu einer schwarzen Tinte, zu einem grossen Gemälde, wo in jeder Gruppe sich die Wehmut über einen entschlafenen Freund beugt.“

## Augeninstrumente

Engels Begriff der Malerei in der Musik ist wohl ohne die Farbe-Intervall-Verbindungen, die seit Isaac Newtons 1675 formulierten Siebenteilung der Farben und den hierzu gehörenden Tönen<sup>201</sup> diskutiert wurde, undenkbar. Auf Newtons Grundlage verbunden mit der bereits 1646 von Kircher festgestellten Farbe-Intervall-Verbindungen<sup>202</sup> schaffte Père Castel ein Ton-Farbe-System und darauf gründend sein *clavecin pour les yeux* (1725), das bald als *clavecin pour tout les sens* (1726) umgetauft sich schliesslich als *clavecin oculaire* (1726) präsentierte. 1739 berichtet in Deutschland Telemann von dieser Erfindung<sup>203</sup>. 1755, im Jahr von Mendelssohns *Empfindungen*, versucht Polycarp Poncelet eine Geschmackstonleiter zu definieren<sup>204</sup>. In Deutschland wurde Castels Idee von Johann Gottlob Krüger weiterentwickelt und ein Clavichord mit Prismavorrichtung geplant, welches die Farbmischungen durch Linsen

<sup>199</sup> *ibid.*, S. 181f.

<sup>200</sup> Schubart: *Idee*, S. 290

<sup>201</sup> Isaac Newton: *An Hypotesis Explaining the Properties of Light*, 1675

<sup>202</sup> Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646

<sup>203</sup> Telemann: *Beschreibung der Augenorgel*, Hamburg 1739

<sup>204</sup> Poncelet: *Chimie du gout et de l'odorat*, Paris 1755

auf eine Wand werfen sollte<sup>205</sup>. Die Tatsache, dass sich mit Castels Überlegungen die grössten Denker (Voltaire, Rousseau, Diderot, Mendelssohn u.a.) auseinandersetzen beweist, welchen aktuellen Ton Castel angeschlagen hatte. Mendelssohn übt in seinen *Empfindungen* an diesen Versuchen starke Kritik. Die Wahrnehmung der Farben kann nicht mit der des Hörens verglichen werden.

„Die Augen haben, unter allen sinnlichen Gliedmaassen die ältesten und gerechtesten Ansprüche auf unsere Erkenntnis so wohl, als auf unsere Glückseligkeit. Ein Blinder muss weit seligere Güter der Natur entbehren, als ein Taubgebohrer. Die Augen fühlen deutlicher, schärfer, und in einer grössern Entlegenheit, als das Ohr.[...] Man ist aber noch so glücklich nicht gewesen diese Harmonie der Farben auf ihre wahre Stufe zu erheben, und zu der Mutter so vieler Ergötzlichkeiten zu machen, als die Harmonie der Töne. Die Farbenclaviere scheinen mehr zu versprechen als sie in der That leisten. Ich räume ihnen die harmonische Vermischung und Abwechslung der Farben, die Quelle der sinnlichen Schönheit, ein. Auch die sinnliche Wollust, die Verbesserung unserer Leibesbeschaffenheit, kann ihnen schwehrlich streitig gemacht werden. Es ist höchst wahrscheinlich, dass die nervigten Theile des Auges und ihre harmonische Spannungen auf eben die Art von den Farben, wie die Gefässe des Gehörs, von den Tönen verändert werden. Allein die Quelle der Vollkommenheit, die Nachahmung der menschlichen Handlungen und Leidenschaften? Kann uns eine Farbenmelodie mit diesem Vergnügen seegen? Die Leidenschaften werden natürlicher Weise durch gewisse Töne ausgedrückt, daher können sie durch die Nachahmung der Töne un unser Gedächtnis zurück gebracht werden. Welche Leidenschaft aber hat die mindeste Verwandtschaft mit einer Farbe?

Noch mehr; Farben können ohne Grössen nicht vorgestellt werden. Man muss die entweder alle auf eine einzige Figur spielen lassen, oder es müssen mit den verschiedenen Farben zugleich verschiedene Figuren abwechseln. Hat man aber eine Harmonie der Grössen schon gefunden? Weiss man den verschiedenen Figuren, die die abwechselnden Farben vorstellen, eine Einheit im Mannigfaltigen zu verschaffen? Geschiehet dieses nicht; so muss entweder die Disharmonie, oder das Einerley der Figuren nothwendig die Lust stören, mit welcher uns die, wenn ich so reden darf, wohl lautende Farben zu erfreuen versprechen. Sollte es aber nicht möglich seyn die Linie der **Schönheit**, der des **Reitzes**, die in der Malerey tausendfaches Vergnügen gewehrt, mit der Harmonie der Farben zu verbinden?“<sup>206</sup>

Heydenreich schliesslich verwarf in seinem *System der Aesthetik* alle Versuche. Ihm reichte das Farbenklavier nicht bis an das Zentrum der Empfindungen, das Herz. Auch Koch schreibt in seinem *Lexicon*:

„Weil die Farbe kein so leidenschaftliches Ausdrucksmittel abgeben kann, wie der Ton, so ist leicht einzusehen, dass durch ein solches Farbenspiel die Absicht des Erfinders nicht erreicht werden konnte; daher man auch diese Erfindung nicht weiter zu benutzen gesucht hat.“<sup>207</sup>

Letztendlich beweisen all jene Überlegungen, welche Bedeutung der Musik zur Darstellungen der Empfindungen zukam.

## Blasinstrumente

Die Suche nach dem Ausdruck des Dunkeln führt zur Beliebtheit aller Alt-, Tenor- und Bassversionen verschiedener Blasinstrumentengruppen.

Die Flöte wird oft als d'amore Instrument verwendet, offensichtlich auch in Orchestern, was die verhältnismässig grosse Anzahl von paarweise erhaltenen d'amore-Flöten in

<sup>205</sup> Krüger: De novo musices, quo oculi delectantur, in: Miscellanea Berolinensia, Berlin 1743

<sup>206</sup> Mendelssohn: Empfindungen, S: 118ff

<sup>207</sup> Koch: Lexikon, Sp. 557

Musikinstrumentensammlungen beweist.<sup>208</sup> Auch die Bassflöte kommt in der Kammermusik zum Einsatz, wie beispielsweise im Trio F-Dur Wq 163 für Viola, Bassflöte und Cello von C.Ph.E. Bach.

Bei der Oboenfamilie wird noch einen Schritt weiter gegangen und das Englischhorn zum „Ausdruck der Schwermuth und tiefen Melancholie“<sup>209</sup> benutzt. Und an den Suizidgedanken der Zeit anknüpfend: „Bey einem solchen Horn, von der Harmonika [gemeint ist die Glasharmonika] begleitet, lässt sich's bequem erschiessen.“<sup>210</sup>

Die Klarinette ist eine Erfindung der Empfindsamkeit, setzt sich im Orchester, von Mannheim ausgehend, in ganz Deutschland durch. Auch C.Ph.E. Bach hat in Hamburg für Klarinette komponiert.

„Der Charakter desselben [Klarinette] ist: in Liebe zerflossenes Gefühl, - so ganz der Ton des empfindsamen Herzens. [...] Der Ton ist so süß, so hinschmachtend“<sup>211</sup>

Mit dem wohl aus Böhmen stammenden Basshorn und der Wiener Erfindung der Bassklarinette wird das ohnehin nach unten grosse Spektrum der Klarinette noch vertieft. Die Suche nach dem Dunklen findet in der Vorliebe für die Kombination Klarinetten/Fagotte bzw. Bassethörner/Fagotte ihren Ausdruck, man denke nur an Glucks Unterwelt-Szene in dessen *Orpheus*, an die Einleitung des Mozart *Requiem* oder an die „O Isis und Osiris“ Arie des Sarastro (II/10) in der Zauberflöte, wo sich zum Klang dieser Instrumente noch Bratschen und Posaunen gesellen. Gerade diese Arie beweist Schubarts Meinung über die Posaune, dass

„wenn nicht in Wien Rath geschafft wird; so müssen wir fürchten, solches allmählig ganz zu verlieren. [Fussnote:] Auch hier hat Mozart Rath geschafft, und man findet seit ihm in den meisten Opern Posaunen angebracht.“<sup>212</sup>

## Reminiszenzen

Die Suche nach empfindsamen Klängen greift auch auf fast historisches Instrumentarium zurück. So kommt es zu einer neuen Blüte der Viola da gamba, die mit in der Halsrückseite bezogenen Stahl-Resonanzsaiten, welche zudem gezupft wurden, zum Baryton mutiert, der ja am Hofe Eszterházy, wo Joseph Haydn weilte, sehr beliebt war. In ähnlicher Weise wurde die Viola d'amore aus der Bratsche entwickelt. Eine Renaissance erlebt auch die Laute.

„Die Natur dieses Instrumentes ist: schwermüthige Liebe; stille Seufzer in schweigender Nacht ausgehaucht; Ausbruch des klagenden Herzgefühls bis zu Thränen. Es ist mithin ganz für gefühlvolle Seelen gemacht.“<sup>213</sup>

### Was ist Melancholie?

Übereinstimmend spricht Schubart bei der Beschreibung empfindsamer Instrumente von süßem Ton, meist in Assoziation mit Melancholie. Da wusste Schubart sehr gut wovon

<sup>208</sup> eine Untersuchung zu diesem Thema steht noch aus, diese Tatsache habe ich aber immer wieder beobachtet.

<sup>209</sup> Schubart: Ideen, S. 321

<sup>210</sup> ibid

<sup>211</sup> ibid, S. 320

<sup>212</sup> ibid, S. 316

<sup>213</sup> ibid, S. 305

er sprach, schildert er doch in seiner Autobiographie *Leben und Gesinnungen* mehrere Melancholiefälle, die stets mit Suizidgedanken verbunden waren. (siehe Kapitel: Literatur und Musik). Diese Wortverbindung der süßen Melancholie ist eine typische, aus den grossen englischen Romanen übernommene Sprachfloskel der Empfindsamen. Melancholie, oder Schwermut, ist in der Literatur oft Ausdruck der Empfindsamkeit. Eine schöne Definition von Schwermut, die zugleich die Theorie des Mitleidens unterstreicht, gibt Carl Theodor Beck in seiner 1784 in München erschienenen Schrift *Ernst, Gefühl und Laune*:

„Wie unglücklich und bedauernswürdig ist der Mann, dessen Seele trauert, und der keinen Freund um sich hat, dem er sein Herz entblößen, dem er sagen könnte: Sieh! da blutet's! – Würde ein Freund eine Thräne ihm auf seine Wunde hinweinen – o die Thräne wäre Balsam! – Nun aber der Freund, der die Thräne hinweine, nicht da ist: ach! das Gefäss ist voll heisser, fressender Materie, es kann sich nicht ergiessen, und verzehret sich selbst.“<sup>214</sup>

Melancholie wurde nicht als Krankheit aufgefasst, stellvertretend für diese Auffassung sei nur an Diderots Artikel *mélancolie* in der Enzyklopedie erinnert, in welchem er über Gehirnuntersuchungen von Melancholikern berichtet, wobei sich keine Veränderung zum gesunden Gehirn gezeigt hatten. Damit war eine pathologische Sichtweise ausgeschlossen. Melancholie konnte jedoch zur Hypochondrie<sup>215</sup> ausarten, was dann eben als Verhärtung der Gegend unter den Rippen, den Hypochondern oder, der Humoraltheorie nach, eine Pfortaderverstopfung der Milz (eng. spleen, daher der im Deutschen übliche Gebrauch des Spleens!) zum Auslöser hatte und somit pathologisch betrachtet wurde. Die Verdickung des Blutes wurde meist mit Aderlass behandelt.

Dass Nicolai in seiner *Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit* der Heilung der Melancholie durch Musik ein eigenes Kapitel widmet beweist, in welchem Masse diese schon 1745 verbreitet war.

Hypochondrie wurde auch als englische Krankheit bezeichnet, da sich englische Ärzte um deren Erforschung bemühten, auch kam das Wort 1668 erstmals in England vor und wurde, wie das Wort sentimental, über Frankreich nach Deutschland gebracht.

In der Musik wird das Wort selten verwendet, eine Ausnahme ist Beethovens Quartett op18/6, dessen Adagio-Satz mit „La malinconia“ betitelt ist.

Spleen wurde dann in Deutschland schnell zu einem bis heute gängigen Modewort, Cranz beschreibt die Laune als „Sohn des englischen Spleens“, der sich mit dem „französischen petillierednen Esprit [vermählte] und beyde zeugten eine Tochter [...] ein gutes, loses, empfindsames Mädchen“<sup>216</sup>.

Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang das Stichwort Trauer im zweiten Kapitel der *Bildergalerie weltlicher Missbräuche* (1785) von Joseph Richter, wo - und nur hier - ein Konzert dargestellt ist.

Bedenkt man, dass Musik als Unterhaltung zu Zeiten der Trauer verboten war, ist sie hier als weltlicher Missbrauch Ausdruck der empfindsamen Teilnahme! - wie überhaupt Karikatur der falschen Empfindsamkeit sowie des adeligen Konzerts. Jede der Bildertafel hat allegorischen Charakter, Richter liefert hierzu folgende Erklärung (Abbildung nächste Seite):

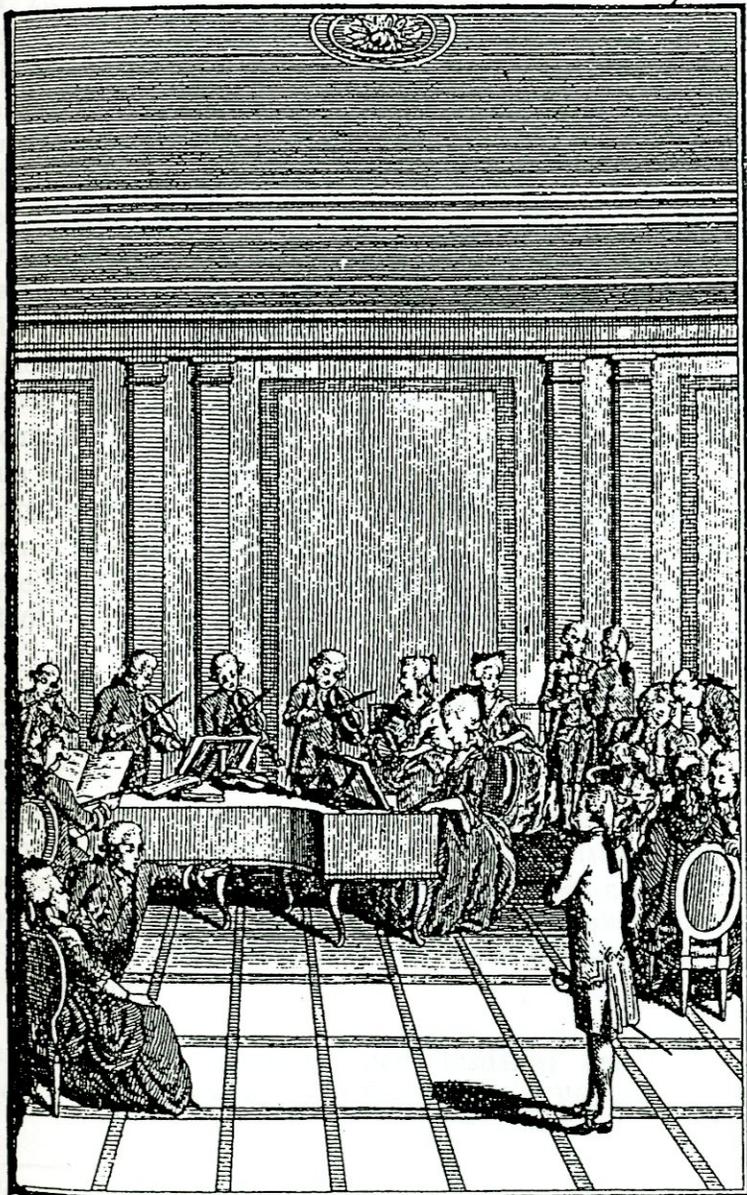
<sup>214</sup> Carl Theodor Beck: *Ernst, Gefühl, Laune*, München 1784, S. 75, zitiert nach Sauder III, S. 47

<sup>215</sup> vgl. Sauder I, S. 152f

<sup>216</sup> Cranz: *Chalatanerien*, S. 22

- "(1) Ein grosser Saal.  
 (2) Verschiedene Dilektanten geben ein Konzert, und sind so wie die Zuhörer in der Hoftrauer  
 (3) Die Tochter vom Haus lässt sich solo auf dem Klavier hören. Die Zuhörer klatschen, weil es so Mode ist, maschinenmässig die Hände.  
 (4) Auch eine junge Witwe klatschet mit, und ist ganz Ohr: aber nicht für die schöne Musik, sondern für die schönen Worte, die ihr ein galanter Herr hinter ihrem Stuhl ins Ohr flüstert.  
 (5) Im Hitergrund stehen zween Herren, die sich das Gefrome schmecken lassen, und den Hausherrn kritisieren.  
 (6) In einem Armstuhl sitzt ein dicker Herr, der sich bei dem schöne Solo an seinen Solohund erinnert, ud es seinem Nachbarn erzählt, dass er gestern drey Hasen Solo gefangen habe.  
 (7) Auf dem grossen Sopha sitzen zwei Damen die sich, weil sie nahe Blutsverwadte sind, den Rücken zeigen.  
 (8) Die Frau Baronesse fällt in Ohnmacht, weil sie unter den Zuhörern einen Herrn erblickt, der nicht in Hoftrauer ist.  
 (9) Der Hausfreund hält der Frau vom Haus den Flakon unter die Nase, und winkt dem Herrn im bunten Kleid, sich zu entfernen."

p. 58.



## Dies Bildnis ist bezaubernd schön

heisst es in Taminos Bildnis-Arie im ersten Akt der *Zauberflöte*. Damit spielt Mozart auf die Portraitbegeisterung dieser Jahre an.

„Der Charakter des Menschen ist ihren Gesichtern eingepreget. Alle Leidenschaften verursachen besonderer Züge in dem Gesicht. Sind sie von langer Dauer, so werden die Züge unauslöschlich.“<sup>217</sup>

schreibt Ewald Christian von Kleist in seinen *Gedanken über verschiedene Vorwürfe*

Sobald sich der Mensch als subjektiv Fühlender empfand, wurde dessen Temperament und Charakter zu einem neuen Untersuchungsfeld. Dies entspricht der Definition der Empfindsamkeit als Selbstgefühl der Vollkommenheit, wobei in Blick auf den ganzen Menschen bei diesem innere und äussere Vollkommenheit unterschieden wird. Dies macht die Begriffe Moral und Ästhetik nötig und schafft Versuchsmodelle, von der äusseren auf die innere Vollkommenheit zu schliessen. Hier ist in erster Linie Johann Kaspar Lavater zu nennen, der die Physiognomik zwar nicht erfunden, so doch aussergewöhnlich populär gemacht hatte. Goethe und Herder arbeiteten an dessen Hauptwerk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-78) mit, das eine enorme Sammlung von Bildnissen durch einige Jahrtausende darstellt. Lavaters Versuche wurden geschätzt, gelesen, diskutiert und belacht. Damit einhergehend kam die Vorliebe für Schattenrisse und Scherenschnitte auf. Je nach Beschaffenheit von Kinn, Nase oder anderer Partien wollte man auf den Charakter des jeweiligen Menschen schliessen, und dies nicht nur um diesen zu enthüllen, sondern auch um gute Verbindungen einzugehen. Damit verbunden ist die bis dahin nicht existierende Liebesheirat, Hochzeiten waren - noch weit bis ins 19. Jahrhundert - rechtskräftiger Akt, an dem beide Familienkreise Anteil hatten. Jetzt wollte das Individuum seinen Lebenspartner suchen und finden. Physiognomische Studien und Gesellschaftsspiele, wie *Die Kunst in der Liebe und Freundschaft eine glückliche Wahl zu treffen*, Pest 1816<sup>218</sup> sollten bei der Wahl des/der Zukünftigen helfen.

Auch in der Musik gibt es einige Versuche physiognomische Studien in Töne umzusetzen, schon Mattheson vergleicht 1739 die richtige Form eines Musikstücks mit einer Charakterzeichnung:

"Wir mögen bei Gelegenheit der Mahlerey noch dieses bedencken, dass eines geschickten Künstlers Vorhaben nicht etwa bloss dahin gehe, ein Paar schwartze oder blaue Augen, eine erhabene Nase, und einen kleinen rothen Mund zu mahlen; sondern er trachtet immer in solchen Gesichtszügen eine oder andere innerliche Regung vorzustellen, und wendet alle seine starcke Gedancken dahin an, damit z.E. der Zuschauer sage: in den Augen steckt was verliebtes; an der Nase ist was grossmüthiges, und am Munde recht was höhnisches."<sup>219</sup>

Eine Charakterkomposition stammt aus der Potsdamer Zeit C.Ph.E. Bachs. Es ist das *Gespräch zwischen einem Sanguineo und Melancholico*, Wq 161a, in Form einer Sonate für

<sup>217</sup> zitiert nach: Kleist, S. 175

<sup>218</sup> Faksimile: Dortmund 1980

<sup>219</sup> Mattheson: Capellmeister, S. 145

zwei Violinen und Basso continuo in c-moll (!) aus dem Jahre 1749. Noch fünfzig Jahre später erinnert sich Türck in seiner *Klavierschule*:

„So hat Bach eine vortreffliche Sonate geschrieben, "welche gleichsam ein Gespräch zwischen einem Melancholicus und Sanguineus unterhält." Auf ähnliche Art schildert E.W. Wolf in den sechs kleinen Sonaten v. J. 1779. Seite 10 ff. das entzweyte Ehepaar gemeiner Leute.“

Für Bach war dies anscheinend nur ein Versuch, später hat er sich von ähnlichen Plänen distanziert, wie Matthias Claudius in einer Briefbeschreibung eines Gesprächs mit Bach in dessen erstem Hamburger Jahr 1768 berichtet:

„ - Sie haben einige Piecen gesetzt, darin Charaktere ausgedrückt sind. Haben Sie die Arbeit nicht fortgesetzt?

+ Nein, die Stücke habe ich gelegentlich gemacht und vergessen.

- Es ist doch gleichwohl ein neuer Weg.

+ Aber nur ein kleiner, man kanns näher haben, wenn man Worte dazu nimmt.“<sup>220</sup>

Bach hat diese Charakterstücke Wq 117 auch nicht drucken lassen. In Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* war C.Ph.E. Bach neben Jean-Philippe Rameau und Niccoló Jomelli der einzige Musiker!

"Man kanns näher haben, wenn man Worte dazu nimmt." sagte Bach, der Dichter und Kritiker Heinrich Wilhelm von Gerstenberg nahm sich diese Ansicht offenbar zu Herzen und unterlegte Bachs c-moll Fantasie mit Zitaten aus Shakespeares Hamlet.

Das Schreiben von Charakterstücken ist natürlich keine deutsche Spezifik, vor allem in Frankreich entstanden im 18. Jahrhundert zahlreiche musikalische Portraits, ja ganze Suiten waren aus Portraits zusammengesetzt, (nur als Beispiel: Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin en concert*, 1741). In diese Zeit fällt auch Bachs früher Versuch, wobei das Aufeinanderprallen zweier verschiedener Charaktere eine Besonderheit darstellt und Bachs Idee der gegensätzlichen Affekte entspricht.

In Lavaters physiognomischen Studien spürt man auch die Idee der vermischten Empfindung. Wenn man aus der äusserliche Physiognomie auf den inneren Charakter eines Menschen schliessen kann, so muss auch der vermischte innere Charakter in einem vermischten Äusseren zum Ausdruck kommen. So formuliert, habe ich dies bei Lavater nicht gefunden. Er hatte dazu auch keinen Anlass, Schriften über Empfindsamkeit waren weit verbreitet. Aber man fühlt sich an diese moralästhetischen Überlegungen erinnert, wenn man im dritten Kapitel liest:

„Man pflegt gewöhnlich vier Hauptarten von Temperamenten anzunehmen und zu behaupten, ein Mensch sei entweder choleric, phlegmatisch, sanguinisch oder melancholisch. Obgleich nun wohl schwerlich je eine dieser Gemütsarten so ausschliesslich in uns wohnt, daß dieselbe nicht durch einen kleinen Zusatz von einer andern modifiziert würde, da dann aus dieser unendlichen Mischung der Temperamente jene feinen Nuancen und die herrlichsten Mannigfaltigkeiten entstehen, so ist doch mehrtheils in dem Segelwerke jedes Erdensohns einer von jenen vier Hauptwinden vorzüglich wirksam, um seinem Schiffe auf dem Ozean dieses Lebens die Richtung zu geben. Soll ich mein Glaubensbekenntnis über die vier Haupttemperamente ablegen, so muß ich aus Überzeugung folgendes sagen:

Bloß *Cholerische* Leute flieht billig jeder, dem seine Ruhe lieb ist. Ihr Feuer brennt unaufhörlich, zündet und verzehrt, ohne zu wärmen. Bloß *Sanguinische* sind unsichre Weichlinge, ohne Kraft und

<sup>220</sup> zitiert nach: Ottenberg, S.220

Festigkeit. Bloß *Melancholische* sind sich selbst, und bloß *Phlegmatische* andern Leuten eine unerträgliche Last.“

Daraus schliesst Lavater auf verschiedene Mischungen:

*Cholerisch-sanguinische* Leute sind die, welche in der Welt sich am meisten bemerken, gefürchtet, welche Epoche machen, am kräftigsten wirken, herrschen, zerstören und bauen; cholerisch-sanguinisch ist also der wahre Herrscher, der Despotencharakter; aber noch ein Grad von melancholischem Zusatze, und der Tyrann ist gebildet.

*Sanguinisch-Phlegmatische* leben wohl am glücklichsten, am ruhigsten und ungestörtesten, genießen mit Lust, mißbrauchen nicht ihre Kräfte, kränken niemand, vollbringen aber auch nichts Großes; allein dieser Charakter im höchsten Grade artet in geschmacklose, dumme und grobe Wollust aus.

*Cholerisch-Melancholische* richten viel Unheil an; Blutdurst, Rache, Verwüstung, Hinrichtung des Unschuldigen und Selbstmord sind nicht selten die Folgen dieser Gemütsart.

*Melancholisch-Sanguinische* zünden sich mehrentsils an beiden Enden zugleich an, reiben sich selber an Leib und Seele auf.

*Cholerisch-phlegmatische* Menschen trifft man selten an; es scheint ein Widerspruch in dieser Zusammensetzung zu liegen; und dennoch gibt es deren, bei welchen diese beiden Extreme wie Ebbe und Flut abwechseln, und solche Leute taugen durchaus zu keinen Geschäften, zu welchen gesunde Vernunft und Gleichmütigkeit erfordert werden. Sie sind nur mit äußerster Mühe in Bewegung zu setzen, und hat man sie endlich in die Höhe gebracht, dann toben sie wie wilde Tiere umher, fallen mit der Tür in das Haus und verderben alles durch rasendes Ungestüm.

*Melancholisch-phlegmatische* Leute aber sind wohl unter allen die unerträglichsten, und mit ihnen zu leben, das ist für jeden vernünftigen und guten Mann Höllenpein auf Erden.“

Es ist nicht Sinn dieser Studie Lavaters Gedanken darzustellen, aber die angeführten Zitate schaffen uns einen Blick auf das Gesamtbild

**MUSIK** – **EMPFINDUNG** – **CHARAKTER** – **MENSCH.**

Denn die Mischung der äusserlich erkennbaren Charaktere und Mischung der innerlich zum Ausdruck kommenden Empfindungen macht die Unterscheidung von Ästhetik und Moral nötig. Und wie schreibt doch Leopold Mozart, die Bedeutung des Interpreten unterstreichend: „Mancher Halbcomponist ist vom Vergnügen entzückt, und hält nun von neuem erst selbst recht viel auf sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vorgetragen höret, die den Affekt, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Charakters, die ihm niemals eingefallen sind, so viel es möglich ist zu unterscheiden [wissen].“

Da haben wir Affekt und Charakter in einem Atemzug.

**Leseprobe**  
„Sein vor uns liegendes Gesicht ist unter dem Geschlechte, in das er gehört – eben so original, als sein musikalischer Mensch. Es ist eine Gattung, die immer in der Welt etwas poussiren und vorstellen wird. Zwischen den Augenbrauen, im Blicke der Augen – scheint ein gesitiger Ausdruck seiner produktiven Kraft zu schweben. Er kann, er wird, er muss sich, mit solcher Physiognomie, an vielen Orten, mit Anstand und Vortheil, produciren können. [...] Doch den Fehler am linken Auge in der Natur hat der Mahler aus Höflichkeit vermuthlich und schonender Güte weggepinselt [...] und ganz unfehlbar damit zugleich – ein beträchtliches von Ausdruck. Seele genug bleibt übrigs noch in Aug und Augenbrauen übrig. Die Nase, zu sehr abgerundet, lässt indess immer noch genug von Feinheit und wirkender Kraft durchscheinen. Der Mund – welch ein einfach gewordener Ausdruck von Feingefühl, Sathheit, Trockenheit, Selbstbewusstsein und Sicherheit; die Unterlippe etwas listig und

schwach – aber nur leiser Hauch der Lästigkeit drüber! Die nah an der Lippe gränzende Einkerbung – kräftigt wieder sehr. Feste, Heiterkeit, Muth und Drang ist in der Stirne.“

Beschreibung C.Ph.E. Bachs in Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Dritter Band, 1777

## Empfindsame Musiktitel

Da, wo dem Rezipienten klar war, dass er es mit einem Vertreter der Empfindsamkeit zu tun hatte, bestand keine Notwendigkeit die Worte empfindsam/Empfindsamkeit in Musiktiteln unterzubringen. Jedoch gibt es einige Ausnahmen, die nur am Rande dargestellt werden sollen und keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben wollen.

Das schönste Beispiel ist die mit *C.P.E.Bachs Empfindungen* überschriebene Fantasie in fis-moll, Wq. 67. Im Jahr 1787 entstanden, ist es die letzte Fantasie, die Bach schrieb. Die Überschrift „Sehr traurig und ganz langsam“ spricht im Geiste der Melancholie. Ähnlich verabschiedete sich Jiří Benda von der musikalischen Produktivität. *Bendas Klagen* benannte er seine letzte Kantate.

Ein Gegenstück zu diesem ist Goethes Libretto zur satirisch-parodistischen Oper über Empfindung, die er 1778 unter dem Titel *Triumph der Empfindsamkeit* schrieb<sup>221</sup>, Augenscheinlich ist Goethes Abschied von jener Empfindsamkeit, die seinen *Werther* möglich gemacht hatte, vielleicht begründet in der Angst vor den Nachfolge-Erscheinungen, vielleicht entstanden aus der Angst zum eigenen Plagiat zu werden. Vollkommen aber distanzierte sich Goethe während seiner Italienreise 1786-88 von der Empfindsamkeit. Dies unterscheidet Goethe von Schubart und anderen Autoren der Empfindsamkeit.

Goethe bezeichnete die am 12. September 1777 erstmals erwähnte ältere Fassung, als eine komische Oper, so toll und grob als möglich. Sie wurde am 30. Januar 1778 zum Geburtstag der Herzogin Luise, unter Mitwirkung Goethes und mit der Musik von Carl Friedrich Siegmund Freiherr von Seckendorff aufgeführt. Die veränderte zweite Fassung erschien erst 1787 innerhalb der ersten Gesamtausgabe von Goethes Schriften. Interessant ist das von Goethe gewählte Sujet, der von den Empfindsamen als vollkommen (!) empfundene englische Park, mit welchem er die Empfindsamkeit symbolisiert:

„Was ich sagen wollte!  
Zum vollkommenen Park  
Wird uns wenig mehr abgehn.  
Wir haben Tiefen und Höhn,  
Eine Musterkarte von allem Gesträuche,  
Krumme Gänge, Wasserfälle, Teiche,  
Pagoden, Höhlen, Wieschen, Felsen und Klüfte,  
Eine Menge Reseda und anderes Gedüfte,  
Weinmuthsfichten, Babylonische Weiden, Ruinen,  
Einsiedler in Löchern, Schäfer im Grünen,  
Moscheen und Türme mit Cabinetten,  
Von Moos sehr unbequeme Betten,  
Obeliskn, Labyrinthe, Triumphbogen, Arkaden,

<sup>221</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Der Triumph der Empfindsamkeit. Eine dramatische Grille*. Von Goethe. Achte Ausgabe. Leipzig 1787

Fischerhütten, Pavillons zum Baden,  
Chinesisch-Gotische Grotten, Kiosken, Tings,  
Maurische Tempel und Monumente,  
Gräber, ob wir gleich niemand begraben -  
Man muß alles zum Ganzen haben.“

Goethes *Triumph* wurde 1925 von Ernst Krenek neu vertont.

Als Andeutung empfindsamer Musiktitulierungen sei auf Friedrich Burchard Benekens Liedersammlung, „die gewiss dir manche gute Empfindung aufregen und nähren wird“<sup>222</sup> *Lieder und Gesänge für fühlende Seelen*, Hannover 1786 hingewiesen. Inwieweit sich dieses Werk inhaltlich oder rein ökonomisch mit der Empfindsamkeit auseinandersetzt kann ich nicht sagen, da ich die Liedersammlung (noch) nicht eingesehen habe. Am Abschluss meiner Studie werde ich auf Beethoven und seine empfindsamen Satzbezeichnungen eingehen, die beweisen, dass auch hier die Empfindsamkeit den Übergang zur Romantik einleitete, während der klassische Stil langsam aussterben musste. Eine Minderheit wird zur Grösse, eine Grösse zur Minderheit. Ein weiteres Beispiel dieses Prozesses ist Isaak-Iganz Moscheles *Sonate melancholique pour le piano*, op. 49.

<sup>222</sup> zitiert nach Schleuning, S. 450

## Die Meister

Es erscheint mir fast zu kategorisch, einzelne Komponisten der Empfindsamkeit zuzuordnen, war es bei einigen Ausflug der Jugend, bei anderen Ausflug in fremde Regionen (siehe Kapitel: Nordismo, Absatz: North meets West). Dennoch gibt es einige Komponisten, die, wie C.Ph.E. Bach, an den Idealen der Empfindsamkeit zeitlebens festhielten, da sie diese eben als Ideal empfanden.

Von Bach war oft und ausgiebig die Rede, seine Werke werden in zunehmender Weise rezipiert, er ist zwar noch kein Repertoiremeister (ob er das überhaupt sein möchte?), aber weit bekannter als etwa Jiří Benda, auf den ich auch immer wieder zu sprechen kam und dessen Bedeutung für die Etablierung des Melodrams nicht genug hervorgehoben werden kann (aber: welches Musikbuch gedenkt schon des Melodrams?)

### Reflexion XIII.

Die Musikforschung hat den entsetzlichen Begriff des Kleinmeisters aufgebracht, und damit alles abgewertet, was neben den stilisierten Grössen existiert. Wie oft war es aber umgekehrt, wieviele Namen wurden gefeiert, aber deren Klang verlor sich im Donnergetöse der grossen Namen. Wieviele Werke sind heute vergessen, die, wie Grauns *Tod Jesu* über hundert Jahre zu den bekanntesten gehörten? Auch meine Studie kann diesen nicht helfen, eine reine Erwähnung bedeutet nichts! Auch das Abdrucken von Notenbeispielen, was ich nur ausnahmsweise exemplarisch tue, ist ein fast sinnloses Unternehmen. Musik ist für das Ohr geschrieben, um dieses zu füllen. Doch so lange Interpreten-Namen auf CD-Covers grösser geschrieben werden als die Namen der Schöpfer, solange das Publikum die Hallen der Kunst betritt, um unter dem Vorwand der Erquickung an schon so oft gehörten Werken seine Wäsche vorzuführen, wird sich daran nichts ändern.

Zu den ganz grossen Komponisten, die sich den Ideen der Empfindsamkeit hingaben gehören: Johann Gottfried Mützel: er war der letzte Schüler von Johann Sebastian Bach, bildete sich bei Johann Adolph Hasse, C.Ph.E. Bach und G.Ph. Telemann weiter, um dann in Riga zu einem gefeierten Orgelvirtuosen und Komponisten zu avancieren, wo er im Todesjahr C.Ph.E. Bachs verstarb. Mützel schrieb eine Reihe bedeutender Klaviersonaten, sein Variationsstil ist der in seiner Epoche wohl ausgereifteste. Über Mützel gibt es keine Monographie, er ist wirklich vergessen. Sollte man die lobenden Worte seiner Zeitgenossen auflisten, würde eine weitere Studie entstehen.

Wilhelm Friedemann Bach: Seine Beziehung zu seinen Brüdern scheint eine angespannte gewesen zu sein, seine Lebensführung nicht gerade geordnet, dennoch oft als einer der besten Organisten gelobt. Seine Kunst bestand in der Improvisation, die nur selten den Weg aufs Papier fand. Hervorzuheben sind seine zehn Klavierfantasien. Wenngleich die meisten seiner Kantaten in eine frühe Schaffenszeit fallen, verdienen diese sicher wieder aufgeführt zu werden.

Johann Christoph Friedrich Bach: stand in engerem Kontakt zu seinem Bruder Carl Philipp. Dank Herders Einfluss wendet er sich in Bückeburg der Vertonung dessen Texte zu. Seine Briefe mit Gerstenberg verraten empfindsame Musikanschauungen, die in den Oratorien *Die Kindheit Jesu* und *Die Auferweckung Lazarus* ihre Realisierung fanden.

Joseph Martin Kraus: ihn haben wir schon mit seiner kritischen Schrift *Etwas von und über die Musik fürs Jahr 1777* kennengelernt. Er, in Mannheim gebildet, wendet sich gegen den Mannheimer Stil und findet seine Identität im Norden. Nicht nur stilistisch, auch geografisch. Ein Jahr vor seinem Pamphlet schreibt er seinen *Tod Jesu*, eine klare Distanzierung von der Mannheimer Musikästhetik. 1780 wird er Mitglied der Schwedischen Musikakademie, ein Jahr später avanciert er zum Direktor des Hoforchesters. Neben sehr feiner Kammermusik schrieb er unglaublich empfindsame Sinfonien (eine Sinfonie *tenèbre*), Opern, Ballette, aber blieb auch der Literatur treu. In Schweden heute langsam wieder Bühne und Konzertsaal erobernd, in Deutschland wenigstens sinfonisch auf Tonträgern zu haben, wird er wohl noch lange in der Ecke stehen müssen. Als Joseph Martin Kraus das erste Mal nach Kopenhagen kam, musste er bei Besuch des Theaters den Sinn seiner empfindsamen Musik gesehen haben. „Ei blot til Lyst“ war bei der Erweiterung 1774 auf das Proszenium geschrieben worden: Nicht zur Befriedigung, nicht zum Spass. Blieb er deshalb?

Jakob Friedrich Kleinknecht: der Flötist am Hofe der Wilhelmine von Bayreuth, der Schwester Friedrich II., von Berlin instrumententechnisch beeinflusst, stilistisch der Empfindsamkeit verbunden, zog mit dem Hof nach Ansbach um und wurde dessen Kapellmeister. Sein Schaffen ist rein instrumental ausgelegt, mit Ausnahme einer konzertanten Sinfonie und einem Violinkonzert schrieb er nur Kammermusik, jene Form, die den intimen Ideenaustausch möglich machte und den Dialog vertonte.

Johann Matthias Leffloth: zu früh gestorben (1731) um empfindsamer zu sein, aber nach Schubart einer der grössten Adagiospieler seiner Zeit, ein Genie, das leider zu früh verstarb. Zu wenige Werke Leffloths sind erhalten, um ihn richtig einzustufen zu können. Seine gedruckten Sonaten für Cembalo und Flöte erschienen 1729.

## Habe Genie!

ruft Grimm am Ende seines oben zitierten Briefes aus. Was aber ist Genie? Und kann man sich nur auf dieses verlassen? „Wer's nicht ist, *kann* nicht; und wer's ist, *wird* nicht antworten.“ schreibt Lavater Rousseau zitierend, der diese Formulierung in seinem *Dictionaire de Musique* verwand, in seinen *Physiognomischen Fragmenten*<sup>223</sup> um fortzufahren: „Wer bemerkt, wahrnimmt, schaut, empfindet, denkt, spricht, handelt, bildet, dichtet, singt, schafft, vergleicht, sondert, vereinigt, folgert, ahndet, giebt, nimmt – als wenn's ihm ein *Genius*, ein *unsichtbares Wesen höherer Art* diktirt oder angegeben hätte, der hat *Genie*; als wenn er selbst ein Wesen höherer Art wäre – ist Genie.“ Weiter ist Lavater der Ansicht, dass Genie „*Ungelerntes* und *Unlernbares* empfand, sprach, dichtete, gab, schuf!“ und betont den Aspekt der Unnachahmlichkeit eines Genies. Diese Definition wurde 1778 veröffentlicht, also zur Zeit der grossen Geniediskussion und Geniebegeisterung.

<sup>223</sup> zitiert nach: F.M. Klinger: Sturm und Drang, Stuttgart 1970, Beilage Lavater S. 127ff

Wie gross um 1750 die Unterschiede in Auffassung des Geniebegriffs zwischen dem höfischen Johann Joachim Quantz und dem bürgerlichen Telemann waren, verrät ein Blick in deren Autobiographien. Während Telemann proklamiert: „Bey allem ist die blossе Natur meine Lehr-Meisterin, ohne die geringste Anweisung, gewesen, es müsste denn seyn, dass ich anfangs 14 Tage lang auf dem Clavier unterrichtet worden“ und sich somit auf sein Talent verlassen konnte, meint Quantz „Ein grosses Hinderniss des Fleisses und weitem Nachdenkens ist es, wenn man sich zu viel auf sein Talent verlässt. [...] Manchen gereicht das besonders gute Naturell mehr zum Schaden als zum Vortheile.“<sup>224</sup> Er setzt dieses zwar voraus, mittelmässige Anlage aber scheint zu genügen. Um im Weiteren zu behaupten, dass die sich auf „gute Naturgaben“ Verlassende unwissender seien, als jene, „die ihrem mittelmässigen Talente durch Fleiss und Nachdenken zu Hülfe gekommen sind.“

Das von Lavater definierte Gefühl, dieser Drang Ungelerntes auszudrücken (im wahrsten Sinne des Wortes), ist Grundlage der Geniedebatte. Ein weiterer Zug ist die als einengend empfundene Nachahmungspflicht, wengleich diese schon fast ins Transzendente ausgeweitet schien. Diese Ausweitung ist sicher Verdienst des Geniekultes, Gegenbewegung zur Nachahmungsforderung von Batteaux, der meinte, Genie sei „nicht ein [...] heftiges Feuer, welches die Seele aus sich selbst reisst, und sie auf gut Glück mit sich hinweg führt.“<sup>225</sup>

Hinsichtlich des Interessengebietes Musik wird jedoch selbst in den freiesten Schriften betont, wie wichtig die Erlernung des Handwerks, der Harmonie und Setzkunst, sei, um seinen Ideen die richtige Grundlage zu verleihen. Insofern ist die Geniebewegung kein anarchistischer Versuch Regeln zu zerstören, sondern diese kritisch, mit dem Ziel der Ausweitung, in Frage zu stellen.

Ausgangspunkt der Geniediskussion war wiederum England, wo 1759 des *Nachtgedanken* Autors Edward Young *Conjectures on Original Composition* veröffentlicht wurden. Young hält die Originalität für eine Fähigkeit eines jeden Menschen, was in Deutschland auf grosse Begeisterung stiess. Wieder ist England in führender Position, was zudem die Rolle Shakespears verständlich macht, der als Ideal des nordischen Genies gefeiert wird. Aus Youngs Überlegungen hervorgehend findet man oft auch den Begriff des Originalgenies. „Ein Originalgenie, wens auch nur ein mässiges Genie ist, hat mehr Werth, als die beste Kopie.“<sup>226</sup> Für die deutsche Geniediskussion war Sulzers *Theorie der Schönen Künste* wichtig. Unter dem Stichwort Genie setzt er sich mit dem Gedanken auseinander, dass Genie etwas auch den Tieren Angeborenes sei, eine Idee, die sich der Instinktforschung anschliesst. Beim Menschen sei eine starke Reizung, die das Genie aufweckt, nötig, wobei sich Sulzer auf die Empfindsamerkeits-Lehre bezieht:

„Seelen von geringer Empfindsamerkeit, die durch nichts zu vorzüglicher Würksamkeit gereizt werden, die keine besondere Bedürfnisse haben, solche Seelen sind bey dem größten Verstand ohne Genie; denn dieser große Verstand muß durch das Bedürfnis in Würksamkeit erhalten werden. Die verschiedenen Vermögen der Seele liegen in einer schlaffen Unthätigkeit, bis irgend eine Empfindung sie reizt, und dann wirken sie, so lange diese Empfindung vorhanden ist.“<sup>227</sup>

Den Künstler sieht Sulzer an erster Stelle einer Genieordnung, wobei er fordert, dass dieser „außer dem seiner Kunst eigenen Genie, ein großes philosophisches Genie besitzen [muss]; muß ein Mann seyn, der, wenn er auch den Geist seiner Kunst nicht gehabt hätte, noch immer ein Genie geblieben wäre.“

<sup>224</sup> Quantz, S. 12

<sup>225</sup> in der Übers. von Marburg in: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1760, S. 24

<sup>226</sup> Cranz: Chalatanerien, S. 96

<sup>227</sup> Sulzer, Sp. 364re

Dieses philosophische Genie sei Grundlage zur Schöpfungstätigkeit, Quelle der genialen Handlung, ohne die seine Kunst nur schwer existieren kann. Daraus folgert, dass "das Genie eines jeden Künstlers also nach einem doppelten Maaßstab gemessen werden [muss]: an dem einen mißt man seine Kunst, und dem andern seine Materie."

Damit entspricht er der Forderung Lessing, der sich in seiner Hamburgischen Dramaturgie gegen die Auffassung wehrt, ein Genie müsse keine Bildung haben und betont, wie wichtig die Empfindung für das Genie sei:

„Genie Genie! schreien sie. Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel! So schmeicheln sie dem Genie: ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verraten zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und eben demselben Atem hinzusetzen: ›die Regeln unterdrücken das Genie!‹ - Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken.“<sup>228</sup>

Der Geniekult hatte eben, wie die Mode der Empfindsamkeit, die in der Empfindsamlichkeit ausuferte (siehe Kapitel: Nordismo, Abschnitt: Zuviel ist zuviel), auch seine Modeerscheinung. Cranz kritisiert dies in seinen *Chalatanereien* sehr bissig:

„Genie, ist eine Seltenheit, deren jedes Jahrhundert nur wenige hervorbringt. Nie aber wird mehr von Genie geplaudert, als wenn die Genies am meisten fehlen, so wie der Arme von nichts lieber spricht als von Reichthümern. Heutigen Tages will alles Genie sein. Sobald jemand alle Regeln des guten Geschmacks verlässt, von der allgemeinen Heerstrasse menschlicher Kenntnisse abweicht und wild über Hecken und Gärten setzt, alles Bizarre heraus sagt, was in seinem wüsten Gehirne sprudelt, eine schwäbische oder bayerische Mundart zum Eigenthümlichen seines Stils macht, mit Kerls und platten Ausdrücken, die man nur unter dem Pöbel hört, und sonst nie in guten Büchern gedruckt las, um sich wirft, so beehrt man ihn mit dem Titel eines Genies.“

um abschliessend vor Nachahmer wirklicher Genies zu warnen. Ein Beispiel von Genie ist für ihn „Göten“, Goethe. Auch unter dem Stichwort „Talent“ schreibt er: „Die Seltenheit eines einzigen **empfindsamen** Talents, welches einem **Sterne** [gemeint ist Laurence] angeboren wurde, zog nachempfindelnde Affen bey hunderten ihm her.“<sup>229</sup>

<sup>228</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 96. Stück, ›Den 1sten April, 1768‹  
<sup>229</sup> Cranz: S. 44

„Wenn Music eine Sprache der Empfindungen und Leidenschaften ist, wenn die Empfindungen keines einzigen Menschen mit den Empfindungen eines andern vollkommen übereinstimmen; würde dann nicht folgen, dass in Ermangelung gehöriger Vorschriften, und aus Natur und Erfahrung abgeleiteten Regeln, die Kunst dem Eigensinn und der Willkühr eines jeden insbesondere überlassen sein müsste?“<sup>230</sup>

## Empfindsame Spiel- und Tonarten

### Kompositionstechniken

Dieses Kapitel möchte nach all dem Vorausgegangenen den Versuch unternehmen zu definieren, was in der Ausdruckskunst der Musik als empfindsam galt. Bewusst schreibe ich „galt“ und nicht „gilt“, denn ich werde versuchen, dies aus den Augen der Zeitgenossen zu definieren. Denn es ist unmöglich ein ästhetisches Ideal in der Zeit um 1770 zu definieren und dieses Problem wurde von den Zeitgenossen sicher auch so gesehen, weshalb es zu einem so intensiven Gedankenaustausch kam. Ein Zeitideal fordert die Affekteinheit eines Werkes.. Stellvertretend sei hier Gottfried Lessing zitiert, wieder ein sich mit Musik auseinandersetzen der Literat: „In einer Sinfonie muss nur eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muss eben dieselbe Leidenschaft, bloss mit verschiedenen Abänderungen, es sei nun durch den Grad ihrer Stärke und Lebhaftigkeit, oder nach den mancherlei Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften, ertönen lassen, und in uns zu erwecken suchen.“<sup>231</sup> Dies entspricht noch immer den Idealen des galanten Stils, wie sie etwa von Mattheson definiert werden, der, wie im Kapitel „Affekt-Leidenschaft-Empfindung“ aufgezeigt, jedem Affekt Unterarten zugesteht.

Was macht ein Empfindsamer wie Carl Philipp Emanuel Bach, wenn er also Sinfonien schreiben darf? Ich wähle bewusst das Wort „darf“, denn hiermit meine ich Werke, die Bach freie Hand liessen, also Werke, die nicht unter dem künstlerischen Diktat eines Regenten geschrieben werden mussten. Diese Gelegenheit bot sich Bach in Hamburg mit einem Auftragswerk, das die Empfindsamkeit in einer Stadt repräsentieren sollte, wo man damit nur wenig anzufangen wusste: in Wien. 1773 erhielt Bach vom seit 1770 Gesandten des österreichischen Kaiserhauses in Berlin, dem Baron Gottfried van Swieten, den Auftrag Sinfonien zu schreiben, die man als Ausdruck seiner Subjektivität und Individualität bezeichnen kann. Denn des Bestellers ausdrückliche Bitte was es, dass sich Bach „ganz gehen lasse, ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung nothwendig entstehen mussten.“<sup>232</sup> Bach wählt kein grosses Orchester, um etwa durch Klangfülle seinen Ideen Ausdruck zu verleihen, wie es wohl ein Mannheimer oder Wiener Meister bei einem solchen Auftrag getan hätte. Nein, Bach verwendet das Minimum einer sinfonischen Besetzung nach dem in jener Zeit herrschenden Begriff, vier Streicher mit Continuo-Gruppe. Denn nicht Klangfülle, aber Ideenfülle heisst sein Motto und bei zu vielen Klängen wäre diese der Gefahr ausgesetzt, unterzugehen. Was Empfindsamkeit reich an

<sup>230</sup> Johann Nicolaus Forkel in: Cramer, Magazin der Musik, Hamburg 1783, S. 858

<sup>231</sup> G.E.Lessing: Gesammelte Werke, Berlin 1954, S. 142

<sup>232</sup> J.F. Reichardt: Autobiographie in: Allgemeine Musikalische Zeitung XVI, Berlin 1814

Affektwechseln bedeutet zeigt ein einziger Blick auf den ersten Satz der ersten der sechs Streichersinfonien Wq 182 in C-Dur. Schon das Thema bricht mit jedlicher Tradition:



die ersten beiden Takte suggerieren ein zweitaktisches Schema, welches darauf sofort zu einem viertaktischen augmentiert wird, das allerdings, die sich endlich zurechtgefunden glaubenden Ohren der Zeit schockierend, mit dem leiterfremden Staccatoton as' abbricht, dann verwirrt in einem weiteren leiterfremden Ton fis' mit Triller weiterführt, um endlich in einem viertaktigen Nachsatz geordnet zu enden. Genau dies beschreiben die eingangs zitierten Worte Nietzsches über Sterne, er rief „bei dem Leser ein Gefühl der Unsicherheit darüber hervor, ob man gehe, stehe oder liege: ein Gefühl, welches dem des Schwebens am verwandtesten ist.“ Genauso musste sich der Zuhörer dieses Sinfonienbeginns fühlen.

Dieselben Kompositionstechniken finden wir auch in Jiří Bendas Sinfonien. Benda hatte jedoch zeitweise ungünstiger Bedingungen bei der Realisierung seiner Werke, so dauerte es lange Zeit, bis ihm auf wiederholte Bitten hin endlich 1765 ein Cellist genehmigt wurde. Doch dies konnte Bendas schöpferische Tätigkeit keineswegs bremsen. Als nur ein Beispiel seiner Suche nach neuem Klangzauber sei der zweite Satz der D-Dur Sinfonie genannt, in welchem sich Benda bemühte, Pizzicato-Effekte mit arco-Klängen zu verbinden und zwar abwechselnd in so kurzem Zeitraum, das dies technisch unmöglich erscheint.

Andante

Viol. I.  
Viol. II.  
Vla.  
(Cemb.)  
e Basso

Viol. I.  
Viol. II.  
Vla.  
(Cemb.)  
e Basso

Die Lösung des Problems ist allerdings einfach: das Pizzicato liegt stets auf leeren Saiten, sodass es nicht, wie üblich, mit der den Bogen führenden rechten Hand gezupft, aber mit der die Geige haltenden linken realisiert werden kann. Übrigens ist dies eine Stelle von zauberhaftem Klang.

Lesen wir nach all dem nochmals Lessing, und zwar jenen Satz, der den oben zitierten Idealvorstellungen vorangestellt war:

„Eine Sinfonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer;“ so wird uns die Reaktion von Bachs und Bendas zeitgenössischen Zuhörern verständlich. Es gab aber auch einige, die Bachs neuen Weg sahen, verstanden und priesen. Wie z.B. Reichardt, der den „originellen, kühnen Gang der Ideen“ sowie „die grosse Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen der Ausweichungen“ (gemeint sind harmonische Übergänge und Modulationen) lobte. „Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höhern, keckerem, humoristischem Charakter einer genialen Seele entströmt.“<sup>233</sup>

Überhaupt ist der Mut freier mit harmonischen Mitteln umzugehen, ein ständiges Thema bei der Bewertung der empfindsamen Meister, „durch welche besonderen Wege er von einer Tonart in die andere bald langsam hineinschleicht, bald gleichsam durch einen salto mortale hinüberspringt, wie er die kühnen Ausweichungen vorbereitet, und die Tempi ändert“<sup>234</sup>

Als Beispiel für die empfindsame harmonische Kunst sei Jakob Friedrich Kleinknechts, der Kapellmeister des Ansbacher Orchesters, angeführt. Schubart lobt ihn „als gründlichen Setzer, als wir einen in Deutschland haben. Zwar übt er sich bloß im Kammerstyl, aber seine Kammerstücke sind Muster in dieser Art. Seine melodischen Gänge sind meist gut gewählt, und die Bässe so herrlich gesetzt, dass sie der Componist studieren muss, um den Bassatz daraus zu lernen.“<sup>235</sup>

Als weiteres Beispiel eines sehr empfindsamen Mittels sei die Behandlung der taktschwersten Zählzeit, der Eins, genannt, die, entgegen ihrer Bestimmung, in der Generalbass-Begleitung gerne akustisch weggelassen wird, was jedoch bei dem die Eins erwartenden Hörer deren Verstärkung assoziiert. Less is more, würde Jakob Kleinknecht in leichtem Smalltalk heute sagen.

Ein weiterer Komplex ist die Behandlung der Dynamik. Suchte der galante Stil eine geordnete, der Natur entsprechende Abwechslung von forte und piano, meist durch kleine crescendi und decrescendi verbunden (ich verwende in meinen praktischen Kammermusik-Vorlesungen gerne den Ausdruck der Minigolf-Dynamik), kam es in der Empfindsamkeit zu dynamischen Ausbrüchen, subito-Effekten oder, wie bei der Affektdarstellung, zu gegensätzlichen Entwicklungen, sodass ein sich langsam steigerndes crescendo in einem subito piano seine Enttäuschung fand. Mit diesen Neuerungen einher geht die Überzeugung, dass der Effekt nicht durch die wichtigste Note, sondern der dieser vorhergehende sozusagen reflexiv erzeugt wird. So hat beispielsweise kein subito forte eine eigentliche Wirkung, wenn die Note davor nicht schwächer ist, keine musikalisch dargestellte Enttäuschung ist wirklich

<sup>233</sup> ibid, Sp. 29.

<sup>234</sup> so zu lesen in einer Zeitungskritik im *Hamburger Correspondenten* 1785, zitiert nach: Carl Philipp Emanuel Bach im *Spiegel seiner Zeit*, S. 154

<sup>235</sup> Schubart: *Ideen*, S. 161

enttäuschend, wenn davor nicht grosse Erwartung gezeichnet wird. Im Grunde sind es, auf unsere Zeit übertragen, all jene Dinge, die einen Film mitreissend machen.

## Intervall- und Tonartencharakteristik

Bach hat sich im zweiten Teil seiner Klavierschule sehr genau mit den einzelnen Akkorden und derer Verwendung auseinandergesetzt, jedoch leider fast keine Angaben zu deren Charakter gemacht, wohl in der Auffassung, dass dies ein Musiker fühlen müsse und dieses Gefühl somit nicht erlernbar sei. (Man denke in diesem Zusammenhang an den Geniebegriff). Eine Charakteristik der Intervalle ist uns allerdings von Johann Philipp Kimberger tradiert worden, der als Kompositionslehrer und Kapellmeister der Prinzessin Anna Amalie von Preussen nicht nur Bachs Kollege in Berlin war, sondern als Schüler des Bach-Vaters Johann Sebastian dessen hohe Kunst zu retten trachtete, wie in seinem Lehrbuch *Die Kunst des reinen Satzes* (2. Teil, Berlin 1776) deutlich wird. Man klappe die im Kapitel Affekt-Leidenschaft-Empfindung beigelegte Tabelle aus und dann ist leicht zu sehen, dass jeder Intervall seine zugehörige Empfindung hat:

„Dass der Ausdruck in der Melodie grossentheils mit von den Fortschreitungen abhängt, bedarf wol keines Beweises. Indessen ist es unmöglich genau zu bestimmen, aus welchen Fortschreitungen ein melodischer Satz zusammengesetzt seyn müsse, der diesen oder jenen Ausdruck haben soll. Jedes Intervall hat gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisiren:

### Im Steigen:

Die übermässige Prime, ängstlich

Die kleine Secunde traurig; die grosse angenehm, auch pathetisch; die übermässige schmachkend.

Die kleine Terz traurig, wehmütig; die grosse vergnügt.

Die verminderte Quarte wehmütig, klagend; die kleine fröhlich; die grosse traurig; die übermässige oder der Triton heftig.

Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmuthig, bittend; die vollkommene fröhlich, muthig; die übermässige ängstlich.

Die kleine Sexte wehmütig, bittend, schmeichelnd; die grosse lustig, auffahrend, heftig; die übermässige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die grosse heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweiflung.

Die Oktave fröhlich, muthig, aufmunternd.

### Im Fallen:

Die übermässige Prime äusserst traurig.

Die kleine Secunde angenehm; die grosse ernsthaft, beruhigend; die übermässige klagend, zärtlich, schmeichelnd.

Die verminderte Terz sehr wehmütig, zärtlich; die kleine gelassen, mässig vergnügt; die grosse pathetisch, auch melancholisch.

Die verminderte Quarte wehmütig, ängstlich; die kleine gelassen, mässig vergnügt; die grosse sehr niedergeschlagen; die übermässige oder der Triton sinkend traurig.

Die kleine Quinte zärtlich traurig; die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhigend; die übermässige schreckhaft (kömmt nur im Bass vor).

Die kleine Sexte niedergeschlagen; die grosse etwas schreckhaft; die übermässige kömmt in der Melodie nicht vor.  
 Die verminderte Septime wehklagend; die kleine etwas fürchterlich; die grosse schrecklich fürchterlich.  
 Die Oktave sehr beruhigend."<sup>236</sup>

Zudem kann man dank Schubart aufzeigen, in welchem Masse sich seit den dreissiger Jahren das Empfinden der Tonarten geändert hat und ich versuche dies in nachfolgender Tabelle in Form eines Vergleiches zwischen Mattheson und Schubart darzustellen:

<b>Johann Mattheson: Neueröffnetes Orchestre (Hamburg 1713)</b>	<b>Tonart</b>	<b>Johann Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (Hohenasperg 1784/85, gedruckt Wien 1806)</b>
hat eine ziemlich rude und freche Eigenschaft, wird aber zu Rejouissancen <sup>237</sup> und wo man sonst der Freude ihren Lauff läst, nicht ungeschickt seyn; dem ungeachtet kan ein habiler Componist ... zu gar was charmantes umtauffen, und füglich auch in tendren <sup>238</sup> Fällen anbringen.	C-Dur	ist ganz rein. Sein Charakter heisst: <i>Unschuld, Einfalt Naivität, Kindersprache</i>
ist ein überaus lieblicher dabey auch trister Tohn, weil aber die erste Qualität gar zu sehr bey ihm praevaliren <sup>239</sup> will, und man des süssen leicht überdrüssig werden kan, so ist nicht übel gethan, wenn man dieselbe durch ein etwas munteres oder ebenträchtiges Mouvement <sup>240</sup> ein wenig mehr zu beleben trachtet	c-moll	<i>Liebeseklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe.</i> – Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele, liegt in diesem Tone
-	cis-moll	<i>Bussklage, trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde; und der Gespielinn des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis</i>
ist von Natur etwa scharff und eigensinnig; zum Lermen, lustigen, kriegerischen, und aufmunternden Sachen wol am aller bequemsten;	D-Dur	Der Ton des <i>Triumphes</i> , des <i>Hallelujas</i> , des <i>Kriegsgeschrey's</i> , des <i>Siegsjubels</i> . Daher setzt man die einladenden Symphonien, die

<sup>236</sup> Johann Philipp Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, II. Teil, Berlin/Königsberg 1776(-1779), Faksimile Hildesheim 1968, S. 103

<sup>237</sup> hierbei handelt es sich um feierliche Musiken, die bei Wiedervereinigungen, Friedensschlüssen usw.

verwendet wurden

<sup>238</sup> zärtlichen

<sup>239</sup> vorherrschen

<sup>240</sup> Bewegung, Tempo

<p>doch wird zugleich niemand in Abrede seyn, dass nicht auch dieser harte Tohn, wenn zumahl anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Paucke eine Violine dominiret, gar artige und frembde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne.</p>		<p>Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufauchzenden Chöre in diesen Ton</p>
<p>Wenn man denselben wol untersucht, so wird man befinden, dass er etwas devotes, ruhiges, dabey auch etwas grosses, angenehmes und zufriedenes enthalte; [...] wiewohl solches alles nicht hindert, dass man nicht auch was ergetzliches, doch nicht sonderlich hüpfendes, sondern fließendes, mit Succes aus diesem Tohne setzen könne.</p>	d-moll	<p>schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen<sup>241</sup> und Dünste brüet</p>
-	Des-Dur	<p>Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber <i>lächeln</i>+ heulen kann er nicht, aber wenigstens das <i>Weinen grimassiren</i>. – Man kann sonach nur selten Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen</p>
<p>hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als entshafften und dabey plaintiven<sup>242</sup> Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Üppigkeit gleichsam spinnefeind.</p>	Es-Dur	<p>der Ton der <i>Liebe</i>, der <i>Andacht</i>, des <i>traulichen Gesprächs</i> mit <i>Gott</i>; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend</p>
-	Es-moll	<p><i>Empfindungen der Bangigkeit des aller tiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung</i>. Jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens, athmet aus dem grässlichen <i>Es moll</i>. Wenn Gespenster sprechen könnten; so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone</p>
<p>drückt eine Verzweiflungs-volle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus; ist vor extrem-verliebten Hülf- und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten, und hat bey gewissen</p>	E-Dur	<p><i>Lautes Aufauchzen, lachende Freude</i>, und noch nicht ganzer, voller Genuss liegt in <i>E dur</i></p>

<sup>241</sup> spleen, zu deutsch Milz, entsprechend der Humoraltheorie Verstopfung der Pfortader, auch als Verhärtung der Gegend unterhalb der Rippen, der Hypochondern (daher Hypochonder!)

<sup>242</sup> betrachtenden

<p>Umständen so was schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes, dass es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.</p>		
<p>kan wol schwerlich was lustiges beygelegt werden, man mache es auch wie man wolle, weil er sehr pensif, tiefdenckend, betrübt und traurig zu machen pflaget, doch so, dass man sich noch dabey zu trösten hoffet. Etwas hurtiges mag wol daraus gesetzt werden, aber das ist darum nicht gleich lustig</p>	e-moll	<p><i>Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C dur sich auflösenden Seligkeit</i> spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat; so könnte man ihn nit einem Mädchen vergleichen, weiss gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton C-dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.</p>
<p>ist capable<sup>243</sup> die schönsten Sentiments<sup>244</sup> von der Welt zu exprimiren<sup>245</sup>, es sey nun Grossmuth, Standhaftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugend-Register oben an stehet, und solches alles mit einer der massen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité<sup>246</sup>, dass gar kein Zwang dabey vonnöthen ist. Ja die Artigkeit und Adresse dieses Thons ist nicht besser zu beschreiben, als in Vergleichung mit einem hübschen Menschen, dem alles, was er thut, es sey so gering es immer wolle, perfect gut anstehet, und der, wie die Franzosen reden, bonne grace<sup>247</sup> hat.</p>	F-Dur	<p><i>Gefälligkeit und Ruhe</i></p>
<p>scheinet eine gelinde und gelassene, wiewol dabey tiefe und schwere, mit etwas Verzweiflung vergesellschaftte, tödliche Hertzens-</p>	f-moll	<p><i>tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht</i></p>

<sup>243</sup> verständlicher Weise  
<sup>244</sup> Gemütsbewegungen

<sup>245</sup> auszudrücken

<sup>246</sup> Leichtigkeit

<sup>247</sup> gutes Aussehen im Sinne von guter „Grazie“

<p>Angst vorzustellen, und ist über die massen beweglich. Er drückt eine schwarze, hülflose Melancholie schön aus, und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauer verursachen.</p>		
<p>ob er gleich zu einer grossen Betrübniß leitet, ist dieselbe doch mehr languissant und verliebt als lethal; es hat sonst dieser Tohn etwas abandonirtes, singulieres und misanthropisches an sich.</p>	fis-moll	<p>Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. <i>Groll</i> und <i>Missvergnügen</i> ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von <i>A dur</i>, oder nach der triumphirenden Seligkeit von <i>D dur</i> hin</p>
<p>hat viel insinuantes und redendes in sich; er brillirt dabey auch nicht wenig, und ist so wol zu serieusen als munteren Dingen gar geschickt.</p>	G-Dur	<p>Alles <i>Ländliche</i>, <i>Idyllen-</i> und <i>Eklogenmässige</i>, jede ruhige und befriedigte <i>Leidenschaft</i>, jeder <i>zärtliche Dank</i> für aufrichtige <i>Freundschaft</i> und <i>treue Liebe</i>; - mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! dass er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage sehr vernachlässiget wird. Man bedenkt nicht, dass es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt: vom Tonsetzer allein hangen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab</p>
<p>ist fast der allerschöneste Tohn, weil er nicht nur die dem vorigen anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer munteren Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er so wol zu zärlichen, als erquickenden, so wol zu sehnenen als vergnügten, mit kurtzen beydes zu mässigen Klagen und temperirter Frölichkeit bewuem und überaus flexible ist.</p>	g-moll	<p><i>Missvergnügen</i>, <i>Unbehaglichkeit</i>, <i>Zerren an einem verunglückten Plane</i>; <i>missmuthiges Nagen</i> am Gebiss; mit einem Worte, <i>Groll</i> und <i>Unlust</i></p>
	Ges-Dur	<p><i>Triumph</i> in der <i>Schwierigkeit</i>, freyes <i>Aufathmen</i> auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat -</p>

		liegt in allen Applicatuen dieses Tons <i>Griesgram, gepresstes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinaufseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles was mühsam durchringt, ist dieses Tons Farbe.</i>
greift sehr an, ob er gleich brillirt, und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissemens geneigt; insbesondere schickt er sich sehr gut zu Violin-Sachen.	A-Dur	Dieser Ton enthält Erklärungen <i>unschuldiger Liebe, Zufriedenheit</i> über seinen Zustand; <i>Hoffnung des Wiedersehens</i> beym <i>Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottesvertrauen</i>
Des A-moll Natur ist etwa klagend, ehrbar und gelassen, it. zum Schloff einladens; aber gar nicht unangenehm dabey [...]	a-moll	fromme <i>Weiblichkeit</i> und <i>Weichheit</i> des Charakters
	As-Dur	der <i>Gräberton</i> . Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange
ist sehr divertissant und prächtig; behält dabey gerne etwas modestes und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren <sup>248</sup>	B-Dur	<i>heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen</i> nach einer bessern Welt
	b-moll	Ein Sonderling, mehernteils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas <i>mürrisch</i> , und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquieren gegen Gott und die Welt; Missvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord – hallen in diesem Tone
welches eine widerwärtige, harte, gar unangenehme, auch dabey desperate Eigenschafft an sich zu haben scheint.	H-Dur	Stark gefärbt, <i>wilde Leidenschaften ankündigend</i> , aus den grellsten Farben zusammen gesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserey, Verzweiflung, und jeder Jast des Herzens liegt in seinem Gebiethe
ist bizarre, unlustig und melancholisch; deswegen er auch selten zum Vorschein kommt.	h-moll	Ist gleichsam der <i>Ton der Geduld</i> , der stillen <i>Erwartung seines Schicksals</i> , und der <i>Ergebung in die göttliche Fügung</i> . Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemahls in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tones ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb findet man auch so wenig Stücke, welche

<sup>248</sup> in Dur und Moll Verwendung finden.

Die Unterschiede sind teils sehr gross, die Charakteristik teils gegensätzlich und spiegelt die Entwicklung einer Tonarten-Ästhetik wider. Es ist zudem augenfällig, wie sich Mattheson bemüht schweren, melancholischen Tonarten die Möglichkeit einer fröhlichen Darstellung zuzusprechen, was stellenweise wie Angst vor zu ernstem Charakter klingt. Schubart hingegen liebt das Schwere, Dunkle, Melancholische. Lediglich bei D-Dur finden beide Musiker zu ähnlicher Ansicht, wobei auch hier Mattheson Wege nennt, den Charakter zu mindern. Bei Mattheson ist jede ihm bekannte Tonart demnach für fast alles zu gebrauchen.

Natürlich hängt dies auch mit den im 18. Jahrhundert dahergehenden Veränderungen im Temperatursystem der Stimmungen zusammen, welches mehr und mehr nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur (Valotti) greift. Demnach kennt Mattheson die praktische Anwendung weit weniger Tonarten, als Schubart. Interessant ist auch, dass Mattheson die Moll-Tonart der jeweiligen Dur-Tonart anpasst, also nach C-Dur c-moll nennt, während Schubart bereits die parallele Moll-Tonarten der jeweiligen Dur-Tonart zuordnet (C-Dur, a-moll). Somit schliesst sich bei Schubart nach e-moll der Zirkel, da man „von diesem Tone mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton *C dur* zurück[tritt].“

Ende der Exkursion.

Es wäre zu weitläufig hier Carl Philipp Emanuel Bachs Gesamtwerk zu untersuchen, aber gerade die Streichersinfonien zeigen, wo sich Bach zu Hause fühlte. (Erinnert sei auch an die weiter oben beschriebene Formsuche in den Sinfonien, an die Geschlossenheit durch die Abhängigkeit der Sätze voneinander.) Hier setzt er endgültig das um, was er von einem guten Interpreten erwartete:

„Indem ein Musikus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerühret; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sich solchergestalt am besten zur Mit=Empfindung. Bey matten und taurigen Stellen wir er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfals bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzt. Kaum, dass er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Fall muss er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte.“<sup>249</sup>

Abwechslung war also gefragt, Bach selbst hat sich ja in seiner Autobiographie als jemanden bezeichnet, der „niemahls die allzugrosse Einförmigkeit in der Komposition und im Geschmack geliebt habe“<sup>250</sup> Als sein Ziel beschreibt er „auf dem Clavier, ohngeacht des Mangels an Aushaltung [er kritisiert damit die Kürze des verklingenden Tones], so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist die Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen, und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will.“<sup>251</sup> Das leere Ohr scheint für Bach ein Schrecken gewesen zu sein, denn dieselbe Metapher findet sich in einem Brief Matthias Claudius' an Gerstenberg vom Juni

<sup>249</sup> Bach: Klaverschule I, S. 122

<sup>250</sup> Bach: Autobiographie in Burney

<sup>251</sup> ibid

1768, in welchem er diesem seinen Besuch bei Bach in Hamburg und ein damit verbundenes Gespräch beschreibt. Auf Bachs Frage, wie es in Kopenhagen mit der Musik stünde, antwortet Claudius, dass dort Bachs jüngerer Bruder Johann Christian und Johann Schobert beliebt seien. Er, Carl Philipp, „gefallen nicht sonderlich. – +: Darin muss ich mich finden. Schobert ist hier auch bekannt, er ist ein Mann der Kopfs hat, aber hinter seiner und meines Bruders itziger Komposition ist nichts. – - : Sie fällt gleichwohl ins Ohr. – +: Sie fällt hinein und füllt es aus, lässt aber das Herz leer, das ist mein Urteil von der neuen Musik, die auch in Italien [...] Mode ist, sodass man gar kein Adagio, lauter räuspemde Allegro, allenfalls ein Andantino zu hören kriegt.“<sup>252</sup>

## Die Suche nach dem langsamen Tempo

Diese Textstelle ist höchst interessant, denn sie verrät einen neuen Aspekt der Ansichten eines Empfindsamen: Wahre Musik ist langsam! Hier spielt das erste Mal bei der Betrachtung der Empfindsamkeit in der Musik Italien herein, welches die Adagiokunst ausgesprochen pflegte. Und dies war am Hof des Preussenkönigs Teil der Musikproduktion:

„Unter Friedrich des Zweyten Regierung hatte ich das Glück, als Violinist theils in seinen Kammer-Concerten, theils in den grossen Opern, die besten Sänger und Sängerinnen aller italienischer Schule zu hören, deren Hauptstudium war, das Adagio rührend vorzutragen.“<sup>253</sup>

Aus dem Dialog mit Claudius geht somit hervor, dass die neue Musik in zunehmendem Masse „schnellere“ Bezeichnungen präferiere. Es ist ja eine Neuigkeit in der Musik ab 1750, dass eine Temposystematik definiert werden möchte. Bei Mattheson lesen wir noch 1739 im *Vollkommenen Capellmeister*: „das Mouvement lässt sich schwerlich in Gebote und Verbote erfassen: weil es auf die Empfindung und Regung eines jeden Setzers hauptsächlich, und hiernächst auf die gute Vollziehung, oder den zärtlichen Ausdruck der Sänger und Spieler hier ankommt“<sup>254</sup> Und im darauffolgenden Paragraphen: „Diejenigen, welcher solcher Schwierigkeiten mit vielen Flick-Wörtern abzuhelffen gedencken, schlagen einen blossen. Alles allegro, grave, lento, adagio, vivace, und wie das Register ferner lautet, bedeuten zwar freilich Dinge, die zur Zeitmaasse gehören; aber sie schaffen der Sache keinen Wandel.“ Selbst Jacob Adlung widmet der Tempoproblematik in seiner 1758 zu Erfurt veröffentlichten *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* überraschender Weise keinen Kommentar.

1752 erscheint Johann Joachim Quantzens Flötenschule in Berlin, 1756 veröffentlicht Leopold Mozart in Augsburg seine Violinschule. Bei genauer Betrachtung beider Quellen muss ein grundsätzlicher Unterschied in der Tempoauffassung konstatiert werden.

Sehr detailliert sind die Bestrebungen Quantz, des Flötenlehrers Friedrich II., das Tempo eines Musikstückes zu bestimmen, welche sich im VII. Abschnitt des XVII. Hauptstück dessen *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* aus dem Jahre 1752 finden. Diesen stellt er eine allgemeine Temposystematik voran, welche vier Grundtempi zulässt:

ein sehr schnelles, „das Allegro assai“	ein schnelles, „das Allegretto“	ein langsames, „das Adagio cantabile“	ein sehr langsames „das Adagio assai“
--	------------------------------------	--	--

<sup>252</sup> zitiert nach Matthias Claudius: Die Erde ist doch schön, Witten 1958, S. 21f

<sup>253</sup> Carl Benda: Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio, Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 48, Leipzig 1819

<sup>254</sup> Mattheson, Der vollkommene Capellmesister, Hamburg 1739, S. 172

Stellen wir uns zwischen den beiden mittleren Tempogruppen einen Spiegel vor, so wird sehr schnell klar, dass sich hier noch Resterscheinungen des barocken Symetriedenkens finden. Die Frage, inwie weit dieses Denken als Notwendigkeit für die Erfüllung eines inneren Bedürfnisses empfunden wurde, lässt sich nur schwer beantworten. Wenn Quantz aber an anderer Stelle (§ 40 des XVIII. Hauptstückes) die Länge eines Konzertes definiert und man diese Angaben auf Quantz-Konzerte überträgt, muss man überraschend feststellen, dass sein System keinesfalls ein nur theoretisches sondern praktisch anwendbares ist. Quantz erläutert detailliert, dass ein Grundsatz von 80 seinen Überlegungen zugrunde liege und dass sich die Tempogruppen –seinem Symetriedenken entsprechend - untereinander im Verhältnis 1:2:4:8 verhalten sollen, d.h. im 4/4 Takt käme ein Achtel im Adagio assai einem Viertel im Adagio cantabile, dieses einer Halbe im Allegretto und diese einem ganzen Takt im Allegro assai gleich

Ein System, wie das bei Quantz, findet sich bei Mozart nicht, der, wenngleich in Salzburger Diensten, seine Violinschule 1756 in seiner Geburtsstadt Augsburg, wo er eine ganze Reihe nützlicher Kontakte hatte, herausbrachte. Stilistisch weit freier als der am französischen Stil gebildete Quantz kann man in Mozart trotz dessen Beeinflussung durch die Volksmusik einen Vorboten des von Italien dominierten klassischen Stils und damit auch der klassischen Spielweise sehen. Zur Zeit der Klassik war Quantzens galante Tempotheorie und deren Symetrie einiger Kritik ausgesetzt, Daniel Gottlob Türck meint in seiner *Klavierschule* (Halle, Leipzig 1789), dass „überdies vielleicht der Abstand vom Allegro assai bis zum Adagio molto doch etwas zu gross angenommen seyn sollte“ (S.111f.) Türck definiert anhand seiner Taschenuhr-Theorie das Grundtempo mit 63, also langsamer als Quantz.

Auf Seite 49 seiner Schule nennt Mozart verschiedene Tempobegriffe, was auf den ersten Blick wie eine Auflistung erscheint. Betrachtet man dieses Verzeichnis jedoch genauer, lässt sich schnell ein Schema erkennen, welches die Anordnung von der langsamsten zur schnellsten Tempoangabe zum Ziel hat, entbehrt jedoch jedweglicher konkreter Tempoangaben im Quantzschen Sinne, was keine pädagogische Schwachstelle von Mozarts Violinschule ist, sondern hier hatte sicher Mozart die direkte Schulung durch den Lehrer vor Augen und wusste auch, dass zur richtigen Takt-„Erkenntniss eine lange Erfahrung, und eine gute Beurtheilungskraft erforderet werde.“

Auffallend ist jedoch ein elementarer Unterschied zwischen Quantz und Mozart: während Quantz in seinem Symetriestreben den Spiegel selbst, die goldene Mitte, nicht kennt, ist diese bei Mozart, ohne Spiegel zu sein, definiert: „Vivace (Vivace.) heisst lebhaft, und Spirituoso (Spirituoso.) will sagen, dass man mit Verstand und Geist spielen solle, und Animoso (Animoso.) ist fast eben diess. Alle drey Gattungen sind das Mittel zwischen dem Geschwinden und dem Langsamen“.

Das bedeutet, dass wenn man Mozart in ein System zwängen wolle, dieser nicht vier, sondern –dank der Mitte- drei Tempogruppen kennt. Dass verschiedene Modelle zeitgleich existierten bestätigt Türck auf Seite 110 seiner Klavierschule: „Alle die oben angezeigten Grade der Bewegung bringen einige Tonlehrer in vier Hauptklassen. In die erste gehören, dieser Eintheilung nach, die **sehr geschwinden** Arten, nämlich das Presto, Allegro assai etc. in die zweyte, die **mässig geschwinden**, z.B. das Allegro moderato, Allegretto etc. in die dritte, die **mässig langsamen**, wie Un poco Adagio, Larghetto, Poco Andante etc. und in die vierte, die **sehr langsamen**, z.B. Largo, Adagio molto u.s.w.

Andere nehmen nur **drey** Hauptarten der Bewegung an, nämlich 1) die **geschwinde** z.B. Prestissimo, Presto, Allegro assai, Allegro, Allegretto etc. 2) die **mässige**, als Andante, Andantino etc. und 3) die **langsame** z.B. Largo, Adagio u.s.f.

Noch Andere machen **sechs** Hauptklassen daraus, und rechnen zur ersten alle Tonstücke, welche eine **sehr geschwinde** Bewegung haben, zur zweyten, die **geschwinden**, zur dritten,

die nicht so geschwinden, zur vierten, die sehr langsamen, zur fünften, die langsamen, und zur sechsten, die nicht so langsamen.

Auch theilen Einige alle Tonstücke in Absicht auf die Bewegung nur in zwey Hauptklassen ein. Sie unterscheiden nämlich blos die geschwinde Bewegung von der langsamen.“

Das frühe 19. Jahrhundert kannte dann auch fünf Klassen, was ein Blick in Heinrich Christoph Kochs *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik* (Leipzig 1807) bestätigt. Das Schlagwort „Zeitmaas“ definiert er als „Grad der Geschwindigkeit, in welcher die Theile oder Glieder derjenigen Taktart, in welche das Tonstück eingekliedert ist, aufeinander folgen sollen. Man ist gewohnt, die sehr verschiedenen Grade dieser Geschwindigkeit in fünf Hauptarten abzutheilen, die von dem langsamen bis zum geschwinden Zeitmaasse in nachstehender Ordnung auf einander folgen:

- 1) das langsame Zeitmaas, welches man mit dem Kunstworte largo (weit), oder lento (langsam), bezeichnet;
- 2) das mässig langsame Zeitmaas, welches mit adagio (gemächlich), bezeichnet wird;
- 3) das schrittmässige, oder das zwischen dem langsamen und geschwinden Zeitmaasse das Mittel haltende; man pflegt es mit dem Kunstworte andante (gehend ) zu bezeichnen;
- 4) das muntere oder hurtige Zeitmaas, welches mit allegro, zuweilen auch mit vivace bezeichnet wird; und
- 5) das geschwinde Zeitmaas, welches man mit presto bezeichnet.“

Zurück zu Türck: Interessant ist, dass Türck bei Nennung der beiden erstgenannten Systeme einen Unterschied macht, der sich zugleich bei einem Blick auf Quantz und Mozart findet: die vierteilige Temposystematik kennt kein Andante! Mozart kennt es. Zwar erwähnt Quantz unter der dritten Gruppe der „Adagio cantabile“ auch Poco Andante, doch steht diese Bezeichnung zwischen elf anderen („Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco Andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, alla Siciliana, Adagio spiritoso, u.s.w.“), sodass ihr keine besondere Bedeutung zukommt. Es wäre falsch zu denken, der barocke und galante Stil kenne kein Andante, was, und dies nur als Beispiel, mit Bachs Andante-Bezeichnung des enorm langen, ersten Satzes der h-moll Flötensonate BWV 1030 bewiesen werden kann. Johann Gottfried Walther schreibt über das Andante in seinem *Musikalischen Lexicon* von 1732 (Leipzig): „mit gleichen Schritten wandeln. ... da denn alle Noten fein gleich und überein (ebenträchtigt) executirt, auch eine von der andern wohl unterschieden, und etwas geschwinder als adagio tractirt werden müssen“

Hier interessiert vor allem die Definition „etwas geschwinder als adagio“. Das ist Leipzig 1732, Quantz zählt wie Walther das Poco Andante zu der Adagio (cantabile)-Gruppe, Berlin 1752.

Mozart, Salzburg/Augsburg, erwähnt 1756 erstmals das Andante innerhalb des Abschnittes, welcher das Allegretto (!) beschreibt: „Allegretto, (Allegretto.) ist etwas langsamer als Allegro, (Allegro.) hat gemeiniglich etwas angenehmes, etwas artiges und scherzhaftes, und vieles mit dem Andante (Andante.) gemein.“ Danach beschreibt er Vivace und, nach dem Einschub der Bezeichnungen „Moderato“, „Tempo Commodo, und Tempo giusto“, „Sostenuto“, „Maestoso“ und „Staccato“ wendet er sich dem Andante zu: „Andante, (Andante.) gehend. Diess Wort sagt uns schon selbst, dass man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse; sonderheitlich wenn ma un poco Allegretto, (ma un poco Allegretto.) dabey stehet.“

Ein weiterer Vertreter der süddeutschen Auffassung ist Christian Friedrich Daniel Schubart. In seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, die zwar erst 1806 in Wien (!) erschienen, aber 1784/85 entstanden waren (Schubart starb 1791) schreibt er: „Andante, eine gehende Bewegung des Tacts, welche die angränzende Linie des Allegros küss“. Für die Andante-Interpretation der Werke norddeutscher und süddeutscher Komponisten bedeutet dies ein eklatanter Unterschied.

norddeutscher Andantebegriff	süddeutscher Andantebegriff
Walther: etwas geschwinder als Adagio	Mozart: Allegretto hat vieles mit dem Andante gemein
Quantz: Poco A zum Adagio cantabile gehörend	Schubart: küss die angränzende Linie des Allegro

Der norddeutsche Raum hatte demnach einen weit langsameren Andante-Begriff hat, als der süddeutsche. Das verwundert angesichts der grossen stilistischen Unterschiede zwischen der eigenständigen (Hamburg) oder stark französisch beeinflussten (Berlin) norddeutschen und der sehr von Italien geprägten süddeutschen Schule (Mannheim, Wien) nicht. Ist für die stilistischen Unterschiede die Main-Linie definiert, so gilt dies auch für den Andante-Begriff. Unterschiede im allgemeinen Tempoverständnis zwischen Nationen sind im 18. Jahrhundert bekannt, was bei einem Blick in Johann Matthesons *Capellmeister* bei dessen Beschreibung des Tanzes Gigue (S. 227f.) deutlich wird, bei welchem er die englischen Gigue als „einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet.“ im Gegensatz zu den italienischen sieht, die „äusserste Schnelligkeit und Flüchtigkeit“ erfordern, „etwa wie der glattfortschliessende Strom-Pfeil eines Bachs.“ Hinter dieser nationalen Differenz verbirgt sich wiederum die Nord-Süd-Achse, denn in einer leider viel zu oft übersehenen Fussnote (S. 263) schreibt Quantz, dass in heutigen (1752) Zeiten alles doppelt so schnell gespielt würde als in „vorigen“, und „Die heutigen Franzosen haben diese Art der mässigen Geschwindigkeit in lebhaften Stücken noch grössten Theils beybehalten.“ Wer jedoch meint, Frankreich sei westlich von Deutschland liegt zwar geographisch richtig, die Auffassung der Franzosen war jedoch eine andere, was Grétry im dritten Buch seiner *Mémoires* beweist, wenn er die Melodik der Europäer den geographischen Gegebenheiten nach erklärt: "Man kann unterscheiden: 1. Die Melodie der Italiener und diejenige noch südlicher lebender Völker, die noch mehr den Strahlen einer sengenden Sonne ausgesetzt sind. 2. Diejenigen der Franzosen. 3. Diejenigen der Deutschen und anderer, weiter im Norden lebender Völker."<sup>255</sup>

Interessanter Weise setzt sich Carl Philipp Emanuel Bach in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1. Teil 1753, 2. Teil 1762) fast gar nicht mit der Tempoproblematik auseinander. Im ersten Teil, zehnter Paragraph des dritten Hauptstücks „Vom Vortrage“, unterscheidet er hie und da zwischen Allegro und Adagio: „Der Grad der Bewegung lässt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse bekannte italiänische Kunstwörter anzuzeigen pflegt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im Allegro übereilend, noch im Adagio zu schläfrig zu werden.“ (S.121) Ausserdem „thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen ausser der Bezeichnung des Tempo, annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erklärt wird.“ Aber nicht übersehen darf man jenen Satz auf Seite 116: „In einigen

<sup>255</sup> André-Ernest-Modeste Grétry: *Memoires*, aus dem Französischen übersetzt von Dorothea Gülke, Wilhelmshaven 1971, S. 252

auswärtigen Gegenden herrscht grösstentheils besonders dieser Fehler sehr starck, dass man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielt.“

Und Türck? Er schreibt in seiner *Klavierschule* „Andante, eigentlich gehend, schrittmässig etc. in der Musik eine mittlere Bewegung, die also weder ganz langsam, noch geschwind ist“ (S. 108). Türck als Mittler zwischen zwei Lagern? Oder sieht er eine Annäherung zwischen dem norddeutschen und süddeutschen Ideal voraus, welches 1802 Koch in seinem *Musikalischen Lexikon* (Frankfurt/Main 1802) mit Andante als „gehend, oder schrittmässig. Mit diesem Ausdrucke wird diejenige Bewegung des Zeitmaases angezeigt, die zwischen dem Gewschwinden und Langsamen die Mitte hält“ definiert?

Und wie verhält es sich mit des Andantes Schwestern, dem Andantino, Molto Andante und Più Andante? Hier herrscht ebenfalls grosse Uneinigkeit: Koch (Süddeutschland) behauptet: „Andantino bezeichnet als Diminution des vorhergehenden Wortes [Andante], wenn es als solches genommen wird, eine Bewegung, die etwas geschwinder ist, als Andante. Man findet es auch sehr oft in Tonstücken gebraucht, die eine merklich geschwindere Bewegung erfordern, als das gewöhnliche Andante.“ Da widerspricht sich Koch doch sehr mit der Begründung, Andantino sei schneller, da es die Diminution des Wortes Andante sei. Denn unter Allegretto, was ja ebenfalls die Diminution des Wortes Allegro ist, schreibt er „ein wenig hurtig oder munter. Die Tonsetzer pflegen diese Überschrift gewöhnlich solchen Tonstücken beyzufügen, die merklich langsamer, und mit weniger Feuer des Ausdrucks vorgetragen werden sollen, als das Allegro.“

Türck demhingegen ist S. 109 der Ansicht, dass ein Diminutiv verwendet werde „um einen kleineren Grad zu bestimmen.“ Also sei „Andantino, ein wenig, folglich nicht starck gehend, d.h. etwas langsamer, als Andante“. Und hier fügt er eine Fussnote bey, die an Koch gerichtet sein könnte: „In den mehrsten Lehrbüchern wird Andantino durch etwas geschwinder als Andante übersetzt. Wenn man aber bedenkt, dass zu molto Andante (stark gehend) ein grösserer Grad der Geschwindigkeit oder Bewegung nöthig ist, als zu Andante, so wird man vielleicht meine obige Uebersetzung des Wortes Andantino, welches nur einen kleinen Grad des Gehens oder der Bewegung anzeigt, der Sache angemessen finden.“ Dem müsste eigentlich auch Koch zustimmen, denn in seinem *Kurzgefassten Handwörterbuch der Musik* schreibt er unter „Molto, sehr oder viel wird gemeiniglich nur als nähere Bestimmung der Überschriften der Tonstücke gebraucht, z.B. bei allegro molto, oder allegro di molto, sehr hurtig.“ Demzufolge wurde „in den mehrsten Lehrbüchern“ nicht richtig zwischen Molto Andante und Andantino unterschieden! Eine ähnliche Klage findet sich bei Jan Jakub Ryba in seinem 1817 in Prag erschienenen Buch *Anfängliche und Allgemeine Grundlagen aller musikalischer Kunst (Počátečnj a vsseobecnj základové ke vssemu Uměnj hudebnému)*, wenn er schreibt: „Andantino ist diminutivum von Andante, welches allerdings viele Kapellmeister Allegretto nehmen.“

Im Leipziger Umfeld um Türck wusste man von diesem Problem und dies mag für den Leipziger Musikdruck und dessen Lesart schon ein Dilemma dargestellt haben, wenn dort etwa das mit Andantino bezeichnete Werk eines Wiener Komponisten veröffentlicht wurde, wo schon Andante an und für sich eine schnellere Bewegung erwartete, als in Norddeutschland. Und wenn er mit Andantino einen noch schnelleren Satz bezeichnete, kann man annehmen, dass dieser im Leipziger Umfeld weit langsamer gespielt wurde, als vom Komponisten gewünscht und umgekehrt.

Vielleicht war es nicht nur Witz sondern in gewisser Weise Resignation, als Mozart eine Tempobezeichnung für den letzten Satz seines Flötenquartetts K 298 wählte: „Allegretto grazioso, ma non troppo presto, pero non troppo adagio, Così-così-con molto garbo ed espressione.“

Zurück zu obiger Überlegung, das Adagio, jene „langsame, traurige Bewegung“<sup>256</sup>, ist die Wiege empfindsamer Ausdruckskunst! Daher konnte sich die träge Glasharmonika einer solchen Beliebtheit erfreuen! Doch wie sollte man das Adagio spielen?

### Leseprobe

„Sie weinten noch eine Zeitlang, dann stand Mariechen auf, gieng ans Klavier, spielte ein trauriges Adagio in weinenden Tönen, wischte sich die Augen und schien munter zu werden. Nicht lange nachher kam Heerfort. Er erschrack über Mariechens blasse Gestalt, beklagte es, dass sie unpässlich wäre, und liess, ohne es verwehren zu können, aus jedem Auge eine Thräne über seine Wangen rollen. Das arme Mädchen bemerkte dies kaum, so war ihr Gesicht von Thränen bedeckt. Klärchens flossen auch. Wie rührend war die Scene! Anselm kam nun auch. Man versuchte aufgeräumt zu werden, aber ward es nicht. Die beiden melancholischen Mädgen waren nicht umzustimmen. Gegen Zehn Uhr giengen Klärchen und Heerfort weg. Der Himmel war mit dicken Wolken bedeckt und der Wind stürmte. Sie eilten nach Hause, verliessen sich traurig und ieder schlich betrübt in sein Zimmer.“

Benedikte Naubert, *Heerfort und Klärchen. Etwas für empfindsame Seelen. Erster Theil.* Frankfurt und Leipzig 1779<sup>257</sup>

### Spieltechniken

Es gibt wenige Werke, in denen er sich „ganz gehen lassen“ konnte, wobei ein Blick auf Bach als allein Musizierender hier ergänzend notwendig sei. Denn nicht nur der Komponist Bach, sondern der Interpret Bach sind eine Hilfe bei dem Versuch Empfindsamkeit in der Musik zu definieren. Gerade all jene Beschreibungen, die uns Bach als ein im Zwiegespräch mit seinem Clavier Fantasierenden näherbringen, sind ein wichtiger Beschrieb des empfindsamen Komponisten. Bach selbst rechnete dem Fantasieren eine hohe Bedeutung bei: „Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerlei Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern.“<sup>258</sup> Selbst veröffentlichte Bach drei Sammlungen von „Clavier-Sonaten und freye Fantasien“ innerhalb seiner sechs Klaviersonaten-Sammlungen. Diese waren jedoch offensichtlich nur ein schwaches Abbild dessen, was Bach nie veröffentlichte, wie der Hamburger Correspondent 1785 bei einer Besprechung der zweiten Fantasiensammlung im Rahmen der 5. Claviersonaten-Sammlung beklagt:

„Zuletzt folgen 2 Fantasien. Wer den Herrn Capellmeister auf dem Fortepiano fantasiren gehört hat, und nur etwas Kenner ist, wird gerne gestehen, dass man sich kaum etwas Vollkommeners in dieser Art denken könne. Die grössten Virtuosen, welche hier in Hamburg gewesen, und neben ihm standen, wenn er gerade in seiner Laune war, und ihnen so vorfantasirte, erstaunten über die Einfälle, Übergänge, kühne, nie gehörte und doch satzrichtige Ausweichungen, mit einem Worte über die grossen Reichthümer und Schätze der Harmonie, die ihnen Bach darlegte, und davon ihnen selbst viele noch unbekannt gewesen, rieben sich die Stirne, und bedauerten, dass sie nicht auch solche Kenntnisse besässen. Der Verfasser dieser Anzeige ist verschiedenemal ein Augenzeuge solcher Auftritte gewesen, und er könnte diejenigen Virtuosen nennen, die dieses Bekenntniss ablegten, und die zu den

<sup>256</sup> Schubart: Ideen, S. 360

<sup>257</sup> zitiert nach Sauder III, S. 283

<sup>258</sup> ibid

berühmtesten in Europa gehören. Diejenigen, welche nun den Herrn Capellmeister nicht selbst gehört haben, können sich aus diesen, und von den in der vorigen Sammlung befindlichen Fantasien einigen Begriff davon machen, obgleich dieser Begriff noch immer unvollständig bleibt, wenn man den wirklichen Vortrag des Fantasirenden damit vergleicht, der, wenn er völlig in Noten gesetzt wäre, von wenigen, vielleicht von Niemand, gehört ausgeführt werden dürfte.“<sup>259</sup> Interessant, dass dieses Fantasieren offensichtlich nur in privatem Kreis stattfand, also kein Showelement Bachs war, sondern intimer Prozess, abhängig von der „Laune“ des Meisters, der sich hier, wie bei den Streichersinfonien, ganz gehen lassen konnte. Während seines Fantasierens „gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeistrung, 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 so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war.“<sup>260</sup> Bestätigt wird dies durch Reichardts Brief: „Ich habe Dir noch nichts von den vortreflichen Phantasien dieses Meisters gesagt. Seine ganze Seele ist dabey in Arbeit, welches die völlige Ruhe, und fast sollte man sagen, Leblosigkeit seines Körpers sattsam anzeigt. Denn die Stellung und Geberde, die er annimmt, indem er anfängt, behält er bei stundenlangen Phantasien unbeweglich bey. Hier zeigt er erst recht deutlich die grosse Kenntniss der Harmonie, und den unermesslichen Reichthum an seltnen und ungewöhnlichen Wendungen, die ihn zum grössten Originalgenie bestimmen.“<sup>261</sup>

### Leseprobe

„Der Dichter ist ausserordentlich von seinem Gegenstande gerührt, überlässt sich ganz der Empfindung, und ist, wie Sulzer sagt, oft auf eine gewisse Art seiner selbst nicht mehr mächtig. Nicht sagt und erzählt er was, wie man's meistens im gemeinen Leben, wo man mit Ruhe spricht, sagt und erzählt; nicht sagt er was, wie's der Orator, der mit Plan und logischer Überzeugung spricht, sagen würde. Seine Empfindung ist ausserordentlich, und diese Empfindung wird Sprache, Gesang.“

Carl Theodor Beck, *Ernst, Gefühl und Laune*, München 1784, S. 6<sup>262</sup>

Als Musiker muss ich jedoch bedauern, dass all diese Zitate zwar die Einzigartigkeit Bachs bezeugen, aber es fast keine konkreten Hinweise auf das „Wie?“ im Spiel der Empfindsamen gibt. Doch einige Ausnahmen konnte ich finden: „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, der nur auf dem Clavichord, und vielleicht nur allein auf ihm, möglich ist hervorzubringen.“<sup>263</sup> schreibt Burney über Bachs Clavierspiel. Dies bedeutet im Klartext die Verwendung von Vibrato („einen beweglichen Ton“), wobei Vibratofrequenz schon seit dem Barock stellvertretend für Schmerz stand, also eine Art von *messa di voce*-Technik, wie sie Agricola in seiner *Gesangsschule* beschreibt. Auch ist hiervon bei der Gestaltung von „langsamen, pathetischen Sätzen“ die Rede. Schon weiter oben habe ich die Bedeutung des *Adagios* für die Empfindsamen angeführt – abgeschlossen mit der Frage, wie dieses denn gespielt wurde.

Mit dem Aufkommen der Empfindsamkeit verändert sich auch der pädagogische Ansatz verschiedener Instrumental- und Gesangsschulen. Zwar steht in allen Schulen verständlicherweise das richtige Gefühl im Vordergrund, das durch das Anhören guter Musik gebildet werden kann, aber dennoch finden sich zwei gegensätzliche Ansätze: während

<sup>259</sup> zitiert nach Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit, S. 154

<sup>260</sup> Burney

<sup>261</sup> Reichardt: Briefe II, Frankfurt am Main und Breslau 1776, S. 15

<sup>262</sup> zitiert nach Sauder III, S. 106

<sup>263</sup> Burney



Genüge leisten“ und so sei es „Zweck der gegenwärtigen Bemerkungen“ zu erklären, wie man ein Adagio zu spielen habe. Hierbei darf uns das Erscheinungsjahr 1819 dieses Artikels keinesfalls abschrecken, denn wenngleich lange nach den Höhen der Empfindsamkeit geschrieben, erinnert sich Carl Benda an alle Richtlinien, die ihm sein Vater Franz Benda „welcher überall als ein vorzüglicher Adagio-Spieler damaliger Zeit auf der Violine anerkannt und geschätzt war“, gegeben hatte. „Dieser lehrte mich das Adagio richtig vorzutragen, und da ich auch von Natur viel Empfänglichkeit dafür hatte, so wurde mir es nicht schwer, ihm nachzuempfinden.“ Wie bedeutend Franz Benda für die Musizierpraxis der damaligen Zeit war, zeigen die Briefe zwischen Friedrich dem Grossen und seiner Schwester, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die sich ja selbst intensivst der Musik widmete. In ihren Briefen taucht immer wieder der Wunsch auf, ihr Bruder möge ihr Benda nach Bayreuth schicken, um das Spiel ihrer Hofmusiker zu verbessern.

Carl Benda beschreibt in Erinnerung an seinen Vater, das jedes Musikstück aus verschiedenen Gedanken zusammengesetzt sei, die der Spieler „aufzufinden, gehörig abzutheilen und beym Spiel bemerkbar zu machen wisse“. Nach Erkennung der einzelnen Gedanken bedürfe der Spieler kaum „die nicht selten in der Notenschrift sehr unzuverlässigen Zeichen des Ausdrucks...., um dasselbe Stück mit gehörigem Licht und Schatten vorzutragen“. Der Begriff des Licht und Schatten ist ein in Berlin gerne gebrauchter, auch Quantz wendet ihn in seiner Flötenschule. Einige Gedanken seien durch Pausen voneinander abgesetzt, vor denen die Gedanken „sanft ausgehen“ müssen, d.h. jeder Abschnitt muss mit einem decrescendo enden. „Die aufsteigenden Noten müssen nach und nach stärker, die heruntergehenden nach und nach schwächer gespielt werden. [...] Sollte, beym Aufsteigen der Noten, die höchste Note eine Gedankenabtheilung bezeichnen, so würde diese Note mit ein paar vorhergehenden Noten abnehmend schwach gespielt werden müssen.“<sup>265</sup> Diese Unterscheidung ist sehr interessant, denn sie bedeutet ein klares Abwenden von der sogenannten barocken Dreiecksdynamik, die besagt, dass hohe Töne leiser als tiefe Töne dargestellt werden sollen. Hier ist die Anabasis, die aufsteigende Linie, auf einmal gleichbedeutend mit zunehmender Dynamik, stellt der höchste Ton jedoch das Ende eines Gedanken dar, muss dieser mit einigen voranstehenden Noten decrescendo gespielt werden. Diese neue Spielweise hat bis weit ins 19. Jahrhundert Bestand, Carl Cerny fordert in seiner Abhandlung *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* noch 1842 „Das Crescendo wird beim Steigen und das Diminuendo beim Abwärtsgehen der Melodie genau beachtet.“ Interessant ist auch, dass Benda die Worte crescendo und decrescendo nicht kennt oder jedenfalls nicht verwendet. Dass sie um 1819 schon längst usus waren, beweist ein Blick in die Lexika dieser Zeit. Weiter verlangt Benda bei sich repetierenden Noten, dass diese in crescendo und decrescendo aufgeteilt werden müssen: „Wenn sich die Noten auf einer Stelle wiederholen, so werden sie schwach angefangen, nach und nach verstärkt, und endlich allmählich schwach gespielt.“ Genau wie Bach ist sich auch Benda des „Mangels der Aushaltung“ des Claviertones bewusst und verlangt, dass das Verklingen eines langen Diskanttones bei unter diesem repetierenden Basstönen von diesen imitiert werden muss: „Wenn die sich wiederholenden Noten im Bass stehen, im Diskant aber eine lange Note Statt findet, die auf dem Klavier nicht zunehmend oder abnehmend gespielt werden kann, so gilt von diesen im Bass stehenden Noten dieselbe Behandlung, wie von den Diskantnoten.“ Vor Fermaten verlangt Benda ein riterdando verbunden mit diminuendo: „Zeigt sich eine Fermate, so spielt man die derselben vorangehenden Noten nach und nach etwas langsamer und gemässiger.“ Und: „Kommen in einem Adagio vorzüglich nachdrückliche Gedanken vor, welche z.B. einen tiefgefühlten Schmerz ausdrücken, so werden sie von einem empfindsamen Spieler sicherlich

<sup>265</sup> Carl Cerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, Wien 1842, S. 49

aufhaltend, d.h. langsamer vorgetragen werden. Dies kann jedoch nicht beschrieben, sondern muss dem Gefühl überlassen werden. Wie oft macht nicht ein blosser Punkt, der bey dem Spiel zur Note hinzugedacht und ausgedrückt wird, die ganze Stelle noch emphatischer.“ Dies ist einer der frühesten Beweise für ein tempo rubato, und das in Berlin zur Zeit Friedrich II. - in späteren Schulen findet das rubato einen würdigen Platz..Danach erklärt Benda verschiedene Vorschlags- und Trillerregeln, die der Musiklehre um 1760 weitgehend entsprechen. Und das 1819! Carl Benda scheint eine zuverlässige Quelle zu sein, denn schon 1774 bemerkt Johann Friedrich Reichard: „Herr Carl Benda verdient also ausser dem Beyfall für seine grosse Geschicklichkeit noch unsern ganzen Dank, dass er uns sowohl in seinem Spielen als auch im Setzen die edle Manier seines verehrungswürdigen Vaters aufbehält. [...] das Adagio muss unverändert bleiben, denn das ist tief in der Natur unserer Empfindungen und Leidenschaften gegründet, und so lange die unverändert bleiben, muss das wahre Adagio, das uns rühren und in Bewegung setzen soll – das Bendaische seyn.“<sup>266</sup> Wie schreibt Carl Benda als Quintessenz seiner Überlieferung: es sei wichtig, dass eine Komposition „durch guten und richtigen Vortrag zur Sprache der Empfindung und des Herzens werden kann.“

Ganz im Sinne dieses Zitates, aber weit ausladender, setzt sich der Haller Pädagoge Daniel Gottlob Türk in seiner *Klavierschule* (1789) in deren fünften Abschnitt mit der *Nothwendigkeit des eigenen richtigen Gefühls für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften* auseinander. Als Grundlage dessen sieht er die *Nothwendigkeit des eigenen Gefühls.:*

„Das letzte und unentbehrliche Erforderniß zum guten Vortrage [...] ist ohne Zweifel eigenes richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen. Wer dieses Gefühl gar nicht, oder nur in einem sehr kleinen Grade hat, für den sind die gegebenen Winke größtentheils unbrauchbar. Eine mündliche Anweisung würde bey solchen Personen wenigstens etwas mehr fruchten, als der beste schriftliche Unterricht; obgleich auch der emsigste und gewissenhafteste Lehrer dem von Natur gefühllosen Lernenden schwerlich einen wirklich guten Vortrag beybringen wird. [...]

Andere haben nur für gewisse Empfindungen Gefühl. Sie werden z.B. durch ein Tonstück von munterm Charakter zur Fröhlichkeit gestimmt, da hingegen ein ADAGIO mesto auf sie nicht gehörig wirkt. Daher kommt es auch unter andern, daß Einige nur das ALLEGRO, Andere blos das ADAGIO gut spielen. Obgleich dieses einseitige Gefühl besser ist, als gar keines, so bleibt es doch immer unvollkommen. Denn der wahre Tonkünstler muß sich in jeden Affekt versetzen können, oder für alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen Gefühl haben, weil er nicht immer muntere oder scherzhafte, sondern oft in Einer Stunde ganz entgegen gesetzte Empfindungen auszudrücken hat. Indeß wird es freylich niemand dahin bringen, daß er zu jeder Zeit und unter allen Umständen gleich gut spiele, da die Stimmung des Gemüthes einen sehr merklichen Einfluß auf den Vortrag hat.

Wenn der Komponist den erforderlichen Ausdruck, so gut sichs thun läßt, im ganzen und bey einzelnen Stellen bestimmt, der Spieler aber alle in den vorhergehenden Abschnitten erwähnte Mittel gehörig angewandt hat: so bleiben immer noch besondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch außerordentliche Mittel erhöht werden kann. Ich rechne hier vorzüglich

das Spielen ohne Takt,  
das Eilen und Zögern,  
das so genannte TEMPO RUBATO.

Drey Mittel, welche selten und und zur rechten Zeit angewandt von großer Wirkung seyn können.

Mehr nach Gefühl, als taktmäßig, müssen, außer den freyen Fantasien, Kadenzen, Fermaten &c. unter andern auch die mit dem Worte Recitativo bezeichneten Stellen vorgetragen werden. Man findet hin

<sup>266</sup> Reichardt: Briefe I, S. 168f.

und wieder in Sonaten, Konzerten u. dgl. einzelne Stellen von dieser Art, z.B. in dem ANDANTE der ersten Sonate dem König von Preußen gewidmet von C.P.E. Bach. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung thun, wenn man sie genau nach der bestimmten Geltung der Noten (taktmäßig) spielte. Die wichtigsten Noten müssen daher langsam und stärker, die weniger wichtigen aber geschwind und schwächer gespielt werden, ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamiren würde. [...]

In Tonstücken, deren Charakter Heftigkeit, Zorn, Wuth, Raserey u. dgl. ist, kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigt (ACCELERANDO) vortragen. Auch einzelne Gedanken, welche verstärkt (gemeinlich höher) wiederholt werden, erfordern gewissermaßen, daß man sie auch in Ansehung der Geschwindigkeit zunehmen lasse. Wenn zuweilen sanfte Empfindungen durch eine lebhafte Stelle unterbrochen werden, so kann man die Letztere etwas eilend spielen. Auch bey einem Gedanken, durch welchen unerwartet ein heftiger Affekt erregt werden soll, findet das Eilen statt.

Bey außerordentlich zärtlichen, schmachtenden, traurigen Stellen, worin die Empfindung gleichsam auf Einen Punkt zusammen gedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten, TARDANDO,) ungemein verstärkt werden. Auch bey den Tönen vor gewissen Fermaten nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langsamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erschöpft. Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstückes (oder Theiles) mit DIMINUENDO, DILUENDO, SMORZANDO u. dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig verweilend gespielt werden.

Eine zärtlich rührende Stelle zwischen zwey lebhaften, feurigen Gedanken, (wie im ersten Theile meiner leichten Klaviersonaten S. 10. 11. 25ff.) kann etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern sogleich ein wenig (aber nur ein wenig) langsamer. Besonders ereignet sich eine schickliche Gelegenheit zum Zögern in Tonstücken, worin zwey Charaktere von entgegen gesetzter Art dargestellt werden. [...] Ueberhaupt kann das Zögern bey Stellen in langsamer Bewegung wohl am zweckmäßigsten statt finden.<sup>267</sup>

C.Ph.E. Bach war da viel kürzer: "Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärcke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen."<sup>268</sup>

Das bedeutet, es gibt in der Zeit der Empfindsamkeit eine ganze Menge neuer dynamischer sowie im Verhältnis zur Taktstruktur rhythmischer Feinheiten, die auch Schubart in seinen *Ideen* im Kapitel „Vom musikalischen Colorit“<sup>269</sup> benennt. Einige dieser Neuerungen, wie etwa das Tempo rubato, wurden in verschiedenen Schriften diskutiert, woran man sieht, dass man sich es mit dieser Neuerung schwer tat. So berichtet Reichardt von einer Aufführung des *Tod Jesu* von Graun, Juliane Benda habe ein Tempo rubato gebraucht. "Bey den Worten [...] wo von Petrus gesagt wird: **er weinet bitterlich**; welches Graun sehr schön ausgedrückt hat, indem er die zweyte Sylbe, ausser der schönen ausdrückenden Harmonie, um einen ganzen Tackt verlängert, und darinn einen Ton verschiedentlich wiederholt, bey diesen gebrauchte sie das sogenannte Tempo rubato, das heisst, dass sie **der** Note einen starken Accent beylegte, die ihn eigentlich nicht haben sollte, so, dass ein wahres banges Schluchsen daraus entstand. Versuchen sie es einmal, der 2ten, 5ten, 7ten und 10ten Note dieses Tackts einen besonderen Nachdruck zu geben, die übrigen aber dagegen sinken zu lassen, so werden Sie finden, von welcher Wirkung es ist."<sup>270</sup> Reichardt meint folgende Stelle:

<sup>267</sup> Daniel Gottlob Türck: Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, Leipzig und Halle, 1789, S. 369ff

<sup>268</sup> Bach: Versuch, S. 117

<sup>269</sup> Schubart: Ideen, S. 363ff.

<sup>270</sup> Reichardt: Briefe I, S. 42

sich den Feinden selbst; groß-müthig spricht er: Eucht ihr mich? Eucht ihr mich, so laffet mei-ne Freunde,  
 meine Freunde ge-hen. Die schüchternen Ge-führten fliehen auf dieses  
 Wort! Ihn bindet man, Ihn führt man fort. Sein Petrus folgt, der einzige von allen, er folgt, zur Hülfe schwach, von fern; Mit-  
 lidig folgt er seinem Herrn zum Caiaphas. Was hör ich hier für Worte schallen! Ach - ist es Petrus, ist es  
 Petrus, der jetzt spricht: Ich kenne diesen Menschen nicht, diesen Menschen kenn' ich nicht, ich kenn' ihn nicht, ich kenne diesen Menschen  
 nicht. Wie bist du von deinem E-delmuth ge-fallen! Doch sieh! Jesus wendet sich,  
 und blickt ihn an: er fühlt den Blick, er geht zurück, er weinet bitterlich.

Grains Jesu.

Liest man dieses Zitat nochmals, stellt sich die Frage, inwie weit das Tempo rubato mit einer Veränderung der Tonhöhe verbunden war! Hier spricht Reichardt vom "Schluchsen" und vom "sinken lassen" der unbetonten Töne. Ein Gesichtspunkt, der so von der heutigen Aufführungspraxis noch nicht berücksichtigt wurde. Das Tempo rubato scheint eine Errungenschaft der Empfindsamkeit zu sein, die Quellen sprechen vor allem in der Zeit um 1770 von dieser Spielweise, 1807 kennt Koch in seinem *Kurzgefassten Handwörterbuch der*

Musik das Tempo rubato lediglich als Heraushebung von Hemiolen und setzt dieser Erklärung kleingedruckt bei, dass es einige Musiker auch als Verzögerung kennen würden. Offenbar kam es zu einer Bedeutungsänderung dieses Wortes.

## Nordismo – oder: Das vergeudete Erbe

### Reflexion XIV.

Empfindsamkeit in der Musik war keine leichte Sache. Sie war für das Herz geschrieben, konnte nur bei Teilnahme des Rezipienten funktionieren. Das waren keine „Bratensymphonien“<sup>271</sup> (heute würde man Kaufhaus-Musik sagen), die andere Geschehnisse begleiten konnte, man musste sich von dem Komponisten und Interpreten gefangen nehmen lassen. Ein gewisser Aspekt der Hypnose spielt da schon mit. Burney muss sich's ziemlich schwer beim Anhören der Bachschen Fantasierkunst getan haben, wie er in schöngewählten Worten ausdrückt, da ihm „seine vorigen Sachen, die für eine andere Sphäre, wenigstens für ein andres Jahrhundert gemacht zu seyn scheinen, in welchem man vielleicht dasjenige für leicht und natürlich hält, wovon man itzt sagt, es sey schwer und weithergesucht.“<sup>272</sup> Dies ist zugleich eines der frühesten Dokumente, dass man Musik derer Unbequemheit wegen schnell als Frühgeburt abstempelt und mit der blödsinnigen Floskel vom „seiner Zeit voraus sein“ kategorisiert. Zuvor hatte Burney schon zugeben müssen, „dass der Stil dieses Komponisten so sehr von den übrigen abweicht, das man sich notwendig erst ein wenig daran gewöhnen muss, eh' man ihn recht empfinden kann.“<sup>273</sup> Es ist ja eine Eigenart der Menschen, all das, was kein Verständnis hervorruft, als verfrüht zu bezeichnen, was als Gegenreaktion vielen Künstlern, auch modernen, das Argument in die Hand legt, falsch verstanden werden zu dürfen. Jedoch Empfindsamkeit war in der Musik kein Streben nach Modernität um ihrer selbst Willen! Es war der Mut all das in Musik auszudrücken, was nach deren eigenen Gesetzen möglich und erlaubt, aber bislang nicht verwendet worden war.

## North meets South

Komponisten südlich des Maines, der Deutschland ästhetisch lange Jahrzehnte teilte, wurden dank der Musikdrucke im allgemeinen sowie konkret dank der Bestrebungen des in Wien ansässigen Barons van Swieten von dem informiert, was sich auf der nördlichen Seite tut. Van Swieten wird von der Musikforschung immer die Wiederbelebung barocker Musik im klassischen Wien zugesprochen, dies war jedoch keineswegs sein einziger Verdienst, wie schon am Sinfonienauftrag an C.Ph.E. Bach zur Sprache kam. Ich vermute eher, van Swieten sah (auch in den barocken Meistern) in all dieser Musik den gründlich gearbeiteten norddeutschen Stil, den er dank seinen Gesellschaften bekannter werden lassen wollte. Diese Teilung Deutschlands in Norden und Süden wurde auch von den Musikern so empfunden.

„Scheint aus den Gegenden des Rheins, oder dem südlichem Deutschland zu kommen; und das ist leider genug gesagt. Alle das dortherige Geklimper kennt man den Augenblick an den einförmigen Figuren, den alltäglichen Modulationen, abgedroschnen Harfenbässen [gemeint sind die im Süden so beliebten Alberti- und Murkybässe], beständigem Auf- und Herunterrennen der diatonischen Scala, und solchen Kunststücklein, die auf so wenig verschiedne Art in allerley verschiednen Formaten, und

<sup>271</sup> so nennt Georg Philipp Telemann in seiner in Johann Matthesons *Grundlage einer musicalischen Ehrenpforte*, Hamburg 1740 die Tafel-Musiken, die er in seiner Jugend schrieb.

<sup>272</sup> Burney, Neuausgabe S. 457

<sup>273</sup> *ibid.*, S. 456

gemeinlich auf sehr weissem Imperial- oder Royalpapier, das noch dazu zu einem gewissen andern Gebrauche, der die wahre Bestimmung solcher Arbeiten wäre, zu steif ist, uns für wahre Musik verkauft wird; und die ächteren Arbeiten besserer Meister aus den dasigen Gegenden verdrängt.“<sup>274</sup>

kritisiert 1783 Carl Friedrich Cramer, an der Nordseeküste in Kiel heimisch, das *Concert pour le Clavessin* eines Komponisten namens Birnbach. Der gerne zur Schwermut neigende, gründlich gearbeitete und dennoch tiefschürfende, von Schubart mit „Kritteln und Grübeln“ oder „Kritteley und Steifigkeit“ charakterisierte Stil des Nordens stand in grassem Gegensatz zum leichtlebigen, etwas oberflächlichen, aber an Farben reichen Stil des Südens. Cramer und seinesgleichen wurde mit gleicher Münze heimgezahlt. Im dritten Band seiner *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (Mannheim 1778-81) veröffentlicht Georg Joseph Vogler die Fragestellung: „Wie verhalten sich die zwei grossen Clavierspieler C.P.E.Bach und Alberti von Rom gegeneinander?“, in welcher er über den „im alten Sistem grau gewordenen würdigen Mann“, der " in der allgemeinen Dunkelheit der Begriffe, die sein Fach angehen, nicht selbst das Licht angezündet habe"<sup>275</sup>, herzieht, da dieser nicht wisse "um wie viel heller es seit 30 Jahren im Tonreiche geworden sei. [...] Doch wünschten wir, dass der grosse Mann im Saze, mehr das rührende, niedliche, einfache, weniger das künstliche (das zu seiner Entschuldigung der nordische etwas trockene Geschmack freilich noch fordert) eingemischt hätte." Auch Benda spricht in seinen Überlegungen über das Rezitativ (siehe Kapitel: Die Suche nach neuen Formen, Absatz: Rezitativ) verächtlich von denjenigen „die nur das für schön halten, was jenseits der Alpen Mode ist“.<sup>276</sup>

Ich möchte behaupten, dass allerdings da, wo sich Norden und Süden geographisch trafen, eben in Mannheim, es der Süden dem Norden an Tiefsinnigkeit nicht gleich tun konnte und wollte, dafür aber der Süden neue Klangstrukturen nicht nur in der Form, sondern auch in der Instrumentierung suchte. Klarinetten, Bassethörner, Posaunen und andere Instrumente wurden erst im Süden, viel später im Norden orchesterfähig. Im Norden scheint kein Bedürfnis nach neuen Klängen bestanden zu haben, das war zu oberflächlich, zu vordergründig (siehe Kapitel: Instrumente der Empfindsamkeit). Man darf auch nicht übersehen, dass die Verbindung von Literatur und Musik im Norden weit grösser war, als im Süden. Während sich, wie wir beim Blick auf Berlin oder Hamburg sehen, dort Musiker und Literaten gemeinsam mit der Entwicklung der Kunst auseinandersetzen, bleibt die Entwicklung der süddeutschen Musik in den Händen der Musiker. An anderer Stelle habe ich auch auf die überraschend kontroversen Tempoauffassungen zwischen Nord- und Süddeutschland aufmerksam gemacht.

Eine weitere, den Nord-Süd-Konflikt bezeichnende Quelle sind die Briefe der komponierenden und musizierenden Wilhelmine von Bayreuth an ihren Bruder Friedrich II., in welchen sie wiederholt um die Zusendung „des kleinen Benda“ bittet, um ihren Hofgeschmack aufzufrischen, was offenbar geschah, da sie später berichtet, Kleinknecht spiele jetzt schon viel „bendaischer“. Aus Kleinknecht wurde einer der grossen Vertreter der Empfindsamkeit in der Musik – letztendlich hat er František Benda weit übertroffen.

Eine Quelle, die noch 1810 die musikästhetische Zweiteilung Deutschlands bestätigt, ist der in der *Galerie der berühmtesten Tonkünstler* in Erfurt herausgegebene Vergleich zwischen Mozart und Haydn. Nach einer Parelle der Kindheit und Ausbildung sowie der stilistischen Entwicklung wird an der Nord-Süd Polarität der eigentliche Unterschied deutlich gemacht:

<sup>274</sup> Carl Friedrich Cramer: *Magazin der Musik*, Hamburg 1783, S. 1314

<sup>275</sup> Georg Joseph Vogler: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Mannheim 1778-81, Bd. III, Faksimile: Hildesheim 1974, S. 152ff

<sup>276</sup> in Cramer, *Magazin* 1783, S. 755

„Haydn [war], wie Mozart in Süden, in Norden der Schöpfer eines neuen Styls, der die Anmuth des Südens mit der Kraft des Nordens vereinigte.

Mozart gab der Anmuth des Südens die Kraft des Nordens.

Haydn beschänkte die Kraft des Nordens mit südlicher Anmuth.

Beiden bekamen ihre eigene Popularité, die sich in dem Maximum des Idealen umarmte.

Mozart gab der südlichen Popularité nordische Gelehrsamkeit.

Haydn der nordischen Gelehrsamkeit südliche Popularité.“<sup>277</sup>

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass sich Goethe in Italien von der Empfindsamkeit löste. Da hatte der Süden eine Wendung verursacht und manch Nördlichem war der Süden fremd. So berichtet Schlichtegroll<sup>278</sup> über Jiří Bendas Italienreise 1765:

„Als er in Italien die erste grosse Oper von Galuppi hörte, ward er, der an die fleissig gearbeitete Berlinische Musik gewöhnt war, so unwillig über das leere Tongeklingel, wie er es nannte, dass er nach dem ersten Akt hinauslief.“

Leeres Tongeklingel – leere Ohren. Man erinnere sich an Bachs Formulierung. Wie kritisch aber Benda sich selbst gegenüber war beweist die Fortsetzung dieses Berichts, dass nämlich Benda erneut in die Oper gegangen sei und nach und nach auch die schönen Seiten der Musik erkannt habe. „Emsig suchte er nun alles auf, was er zum Vortheile der Kunst nutzen und erwerben konnte.“ Es wäre Aufgabe einer stilistisch-empfindsamen Studie, Bendas Werk vor und nach Italien auf diesen Gesichtspunkt hin zu untersuchen<sup>279</sup>. Nekrologe sind eben nur Nekrologe.

Es sei am Rande noch die Frage erlaubt, welche Verbindung zwischen dem protestantisch empfindsamen Norden und dem katholisch rationalen Süden bestehen. Eine fächerübergreifende Studie zwischen Theologie-Empfindsamenforschung-Ästhetik könnte Aufschluss geben.

In der Musikkritik der Empfindsamen findet sich eine südliche Ausnahme: Giovanni Battista Pergolesi *Stabat Mater*, welches in Deutschland mit neuem, von Klopstock verfasstem Text grosse Beliebtheit erfuhr. Pergolesi, der bereits mit 26 Jahren verstarb, kündigte in diesem seinem letzten Werk einen neuen Ton an, der von den Empfindsamen als der ihrige erkannt wurde:

„Leser, bist du noch nicht verwöhnt vom Schellenklange des Rondos, oder vom Trälern einer comischen Opernarie; so komm, bring dein Ohr und dein Herz mit; ich will dir diess *Stabat Mater* auf dem Clavier vorspielen. Nur zwey mittelmässige Menschen Stimmen sollen drein singen; und du must von Stein seyn, oder ein Zährchen, so süß, als du jemals ein's weintest, wird dir im Augenwinkel zittern. Erstaunend ists, mit welcher Kunst *Klopstocks* Geist in Pergolesis Musik kroch, und Empfindung und Worte just dahin stellte, wo sie hingehören. Pergolesi, wo dein Schatten auch schwebt, habe Dank für dieses Meisterstück der innigsten Andacht!“<sup>280</sup>

<sup>277</sup> Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, Erster Theil, Erfurt 1810, Faksimile: Buren 1984, S. 115

<sup>278</sup> Schlichtegroll: Nekrologe, S. 16

<sup>279</sup> Vladimír Helfert konnte den dritten Band seiner Jiří Benda Biographie leider nicht vollenden-vielleicht hätte sie Ansatzpunkte gebracht.

<sup>280</sup> Schubart: Deutsche Chronik, 64. Stück, 7. 11. 1774, zitiert nach: Schubart, Gedichte Aus der deutschen Chronik, Stuttgart 1978, S. 92

## Musica dynamica bohémica

Ein verbindendes Glied zwischen Nord und Süd stellen schliesslich auch die böhmischen Musiker da, die sich zahlreich an deutschen Höfen finden, und zwar nicht geographisch aber stilistisch.

„Keine seiner [die Rede ist von Joseph I.] Provinzen, vielleicht keine in ganz Deutschland, that es Böhmen in der Musik zuvor. Man legte daselbst sogar auf den Dörfern Singschulen an, und betrieb sonderlich die blasenden Instrumente mit solchem Eifer, dass die Böhmen hierin bis auf diese Stunde, nicht nur Welschland [Italien] sondern sogar das übrige Deutschland übertreffen. Was aber das Wichtigste ist; so bildeten sich die Böhmen einen ganz eigenen Geschmack in der Musik, der voller Anmuth und Eigenthümlichkeit ist; nur nähert er sich in etwas dem Komischen.“<sup>281</sup>

Schubart zeigt mit diesem Zitat, welche Bedeutung der Musik in der böhmischen Pädagogik zugesprochen wurde. Tatsächlich liese sich eine lange Liste all der Musiker aufstellen, die aus Böhmen auswanderten und an ausländischen Höfen in Nord und Süd Anstellung fanden..

Reichard lobt in seinen *Briefen* alles, was er in Böhmen sieht und hört.

„Welch ein fruchtbares Land ist Böhmen für den musikalischen Beobachter! Kaum bin ich über die Gränze, und schon stosse ich auf Erscheinungen, die mich in Verwunderung setzen“<sup>282</sup>, hält die Böhmen für „musikalischer als alle ihre Nachbarn [...] und nun darf man sich nicht mehr wundern, dass dieses Land eine so grosse Menge Tonkünstler liefert.“

So schön sich diese Zeilen lesen, muss man wissen, das Reichardt diese Zeilen zu jener Zeit schrieb, da er sich in František Bendas Tochter Juliane verliebte. Manchmal sind Quellen aus dem Kontext heraus klarer verständlich ... Juliane wurde Reichardts Gattin.

Die Böhmen selbst suchten den Ursprung ihrer Musikalität in ihrer Sprache.

"Wer böhmisch spricht, lernt auch die Musik leichter und besser, denn in der Böhmischen Sprache muss das Silbenmaass auf das genaueste beobachtet werden, daher ist sie harmonisch, und der Böhme redet gleichsam im Takt. Nichts beleidigt ein böhmisch Ohr mehr, als wenn die kurze Silbe eines Wortes lang, oder eine lange kurz ausgesprochen wird. [...] Hieraus erhellet, dass der Böhme ein sehr delikates Ohr hat, und daher rührt auch sein Talent zur Musik."

erklärt Franz Martin Pelzl den *Nutzen und Wichtigkeit der Böhmischen Sprache*<sup>283</sup>.

In diesem Zusammenhang sollte meines Erachtens auch das immer wieder gehörte und zuletzt nicht nur von Burney verbreitete Argument, das unter Leitung des Böhmen Stamitz trainierte Orchester mache Mannheim zum „Geburtsort des crescendo und diminuendo“<sup>284</sup> nähere Betrachtung verdienen, denn Schubart lobt an der ebenfalls von einem Böhmen, František Antonin Rösler (der unter dem Pseudonym Francesco Antonio Rosetti arbeitete) beeinflussten Kapelle des Fürsten von Öttingen-Wallerstein, dass „das *musikalische Colorit* viel genauer bestimmt worden ist, als in irgend einem andern Orchester. Die feinsten und oft unmerklichsten Abstufungen des Tons hat besonders Rosetti oft mit pedantischer Gewissenhaftigkeit angemerkt.“<sup>285</sup> Und vergessen wir nicht, was Carl Benda über die Spielweise František Bendas sagte. Deutsche Musiker liessen sich natürlich von ihren böhmischen Kollegen beeinflussen, bekannt ist C.Ph.E. Bachs dynamische Spielweise:

„Eben so ist es mit der ausserordentlichen Stärke beschaffen, die H.B. [Herr Bach] zuweilen einer Stelle giebt: es ist das höchste fortissime: ein anders Clavier [als von Silbermann] würde in Stücken

<sup>281</sup> Schubart: *Ideen*, S. 75

<sup>282</sup> Reichardt II, S. 123 ff.

<sup>283</sup> Franz Martin Pelzl: *Akademische Antrittsrede über den Nutzen und Wichtigkeit der Böhmischen Sprache*, Prag 1793 Faksimile in: *Sborník práce FF MU*, H 23-24, 1988, S.71-94

<sup>284</sup> Burney, Band II, S. 73

<sup>285</sup> *ibid*, S. 169

darüber gehen; und eben so mit dem allerfeinsten pianissime, welches ein anderes Clavier gar nicht anspricht.<sup>286</sup>

Man läge fehl zu glauben, dass vor Immigration der Böhmen kein dynamisches Spiel gekannt wurde. Allein ein Blick auf den Violinbogen gibt uns eine klare Antwort, denn dieser ist so geschaffen, um eine einzige Note oder eine Gruppe von Noten dynamisch vielfältig darzustellen. Einige Beispiel aus Mozarts Schule gefällig?

Fig. I.

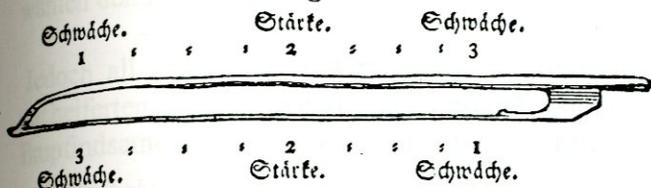
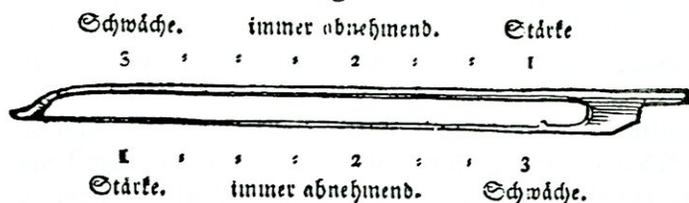


Fig. II.



Die Neuerung ist aber in der Orchesterdynamik zu sehen, die so als Gruppendynamik nicht gepflegt worden war. Hier verblüfft mich persönlich immer wieder der Zusammenhang zwischen der den Nerven eine gewisse Dynamik zugestehenden Tonuslehre und der zu jener Zeit vermehrt formulierten Dynamikforderung. Auch ist dahinter ein gewisses Gemeinschaftsgefühl innerhalb des Klangkörpers zu sehen, welches soziologischen Studien Raum bietet. So kann ich anhand dieser Fakten lediglich die These aufstellen, dass diese dynamische Neuerung Folge der Anstellung böhmischer Musiker an nord- und süddeutschen Höfen war und einer der wenigen Verbindungspunkte zwischen Nord und Süd ist.

Und zu guter Letzt spielen sich all diese Neuerungen in der Instrumentalmusik ab und sind somit Teilantwort auf die oben zitierte Frage: Sonate, was willst Du mir sagen?

### Zuviel ist zuviel

Die im Norden zu stärkstem Ausdruck gekommene Empfindsamkeit hatte auch ihre Ausartungen. Denn Empfindsamkeit war irgendwann nicht nur Ausdruck des Individuellen, sondern wurde durch Sternes *Empfindsame Reise*, Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*, Johann Martin Millers *Siegwart* und andere Schriften von den Anhängern der Empfindsamkeit zu einer Mode erklärt. Man musste auf einmal empfindsam sein, was in der Werther-Nachfolge auch mit Selbstmord „im blauen Frack mit gelber Weste“<sup>287</sup> seine Konsequenzen hatte. Selbstmord war zwar verpönt, galt als ruchloser Eingriff in die Vorgaben Gottes, Suizidopfer wurden meist ausserhalb des Friedhofes begraben („Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.“ Goethe, *Werther*), doch wenn kein Gott zugegen war, war Selbstmord eine akzeptable Lösung.

<sup>286</sup> Reichadt: Briefe II, S. 17  
<sup>287</sup> Goethe: Werther, S. 146.

„Man sieht also, dass derjenige, der sich selbst tötet, nicht – wie behauptet wird – die Natur oder, wenn man will, ihren Schöpfer beleidigt. Er folgt dem Antrieb der Natur, indem er den einzigen Weg einschlägt, den sie ihm anweist, um seinen Leiden zu entgehen.“<sup>288</sup>

Ich möchte behaupten, dass der Suizidgedanke als Reaktion auf Burkes Theorie des Grauens in Form subjektiven Handelns durchaus typisch empfindsam ist, auf alle Fälle hinsichtlich der Opern- und Melodramensujets. Ob *Günther von Schwarzburg*, *Alceste*, *Medea*, *Circe*: alle wählen den Freitod.

Jedoch all jene, die ein Opfer der empfindsamen Schriften geworden waren und diesen nacheiferten, ohne notwendig vor Lesen dieser empfindsam gewesen zu sein, wurden nicht als Empfindsame anerkannt. Ihr Tun wurde als Empfindsamlichkeit bezeichnet.

„Empfindlichkeit (Sensibilität) drückt einen ungehörlich hohen Grad der Empfänglichkeit sowol für körperlichen Schmerz, als auch für leicht zu reizenden Unwillen und Zorn aus.

*Empfindlei* endlich ist Afterempfindsamkeit, die sich auf eine vernunftlose, abgeschmackte, kleinliche oder lächerliche Weise äussert. Dieses Wort ist, seitdem ich es vor ungefähr 30 Jahren in der kleinen Schrift: *Über Empfindsamkeit und Empfindlei*, meines Wissens zuerst gebrauchte, in allgemeinen Umlauf gekommen.

Nun aber fehlt noch ein Wort für die bloss scheinbare, gesuchte und geheuchelte Empfindsamkeit (Sentimentalität), die im Grunde keine Empfindsamkeit ist, sondern nur in einer Nachäffung ihrer Äusserungen besteht. Hier kann uns unsere Endsilbe *lich*, welche auf Ähnlichkeiten deutet, zu Statten kommen, um die Wörter *empfindsamlich* und *Empfindsamlichkeit* dafür zu bilden. Das Erkünstelte dieser Zusammensetzung mit drei Endsilben, *sam*, *lich*, *keit* und der Umstand, dass die Silbe *lich* ihm gleichsam etwas Glattes zu geben scheint, passen sich sehr gut für einen Ausdruck, der die Absicht hat, den Nebenbegriff des Erheuchelten mitzubezeichnen“<sup>289</sup>

definiert Joachim Heinrich Campe dieses Phänomen, vor welchem öffentlich gewarnt wurde. Als eines der Hauptübel der Verbreitung dieser Mode wurde Musik und Theater angesehen, wie die unter Anonym in Freiberg 1782 publizierte Schrift *Das in Deutschland so sehr überhand genommene Übel der sogenannten Empfindsamkeit oder Empfindeley* beweist:

„Dass das sich seit einigen Jahren in Deutschland, gleich einem dahin reissenden Strome, so sehr ausgebreitete, und nun recht herrschend gewordene, auch beynahe alle Stände, so wie alle Alter und beyderley Geschlechter ansteckende Übel der sogenannten, aber übertriebenen und falschen Empfindsamkeit, oder besser ausgedruckt, Empfindeley [...] eine wahre Krankheit der Seele sey, solches kann wohl um so weniger von einem Unbefangenen geläugnet werden, wenn man erwäget, dass dergleichen Leute, welche damit behaftet sind, gleich denen, die an einer hitzigen Krankheit darnieder leigen, die Zwischenräume ausgenommen, sich gar selten im Stande befinden, ernsthaft, richtig, klar und aneinander hängend zu denken, geschweige ihre ordentlichen Berufsgeschäfte, so lange der Paroxysmus oder der Schauer währet, gehörig zu verrichten.“ Als Ursachen dieser Krankheit nennt der Autor

„1. und vorzüglich in dem in unsern Zeiten so überhandgenommenen häufigen Gebrauch, Aufführung und Beywohnung der Schauspiele überhaupt, so wie der Trauerspiele und der Singspiele oder der sogenannten Opern insbesondere. Hierinn lieget unstreitig der vornehmste Grund der Krankheit. Vorstellung, Ausdruck, Sprache, Verzierung, Zärtlichkeit, Liebe, Musik – alles vereinigt sich, so zu sagen, hier, die Empfindsamkeit zu erregen; besonders bey jungen Leuten, bey denen die Einbildungskraft vorzüglich starck ist.[...]

2. ohne Zweifel an dem anjetzt, auch sogar unter der Jugend, soausserordentlich eingerissenen schädlichen Lesen so vieler Romane, Schauspiele und anderer dahingehöri-gen mit so vielen zärtlichen und empfindsamen Liebesabentheuern, wunderbaren Auftritten und Begebenheiten angefüllten Schriften [...]

<sup>288</sup> Holbach, S. 248f.

<sup>289</sup> Johann Heinrich Campe, Wörterbuch der Deutschen Sprache, Braunschweig 1813

3. unstreitig in dem anjetzt so sehr zur Mode gewordenen häufigen Umgang mit dem schönen Geschlecht, oder in dem beständigen, ungehinderten und freyen Umgange beyder Geschlechter überhaupt, welcher leider! anjetzt zu einem nothwendigen Stücke der verfeinerten Lebensart gerechnet wird. [...]
4. in unserer heutigen neumodischen Pädagogik oder Erziehungskunst, nach welcher man sich mit den Kindern gar zu sehr abgiebt[...]
5. die Verfertigung so vieler Bücher für die Kinder, fast aus allen möglichen Wissenschaften, und das viele Lesen der Kinder überhaupt [im Weiteren meint er damit besonders das Lesen von Schauspielen] [...]
6. die vielen empfindsamen Bilder, Kupferstiche, und anderer dergleichen tändelnde Abbildungen, welche man den Kindern in so grosser Menge in die Hände giebt [...]
7. bey Erwachsenen sowohl als Kindern, ein vieles hierzu bey das Lesen so vieler witzigen und tändelnden Mode- und Genieschriften
8. die so genannten empfindsamen Reisen und andere dahin gehörigen empfindsamen Schriften, von Yoriks empfindsamen Reisen an, bis auf die neuesten Nachahmer derselben [...]
9. in der anjetzt so sehr zur Mode gewordenen falschen, verkehrten, oder unrecht verstandenen und angewandten Nachahmung der Natur [...] Man spricht und schreibt unter unsern schönen witzigen Geistern und Dichtern fast von nichts, als von Nachahmung der Natur, auch wohl gar noch von Verschönerung der schönen Natur; und gleichwohl entfernt man sich von Tage zu Tage immer mehr und mehr von dem gewöhnlichen ungekünstelten Wege der Natur. [...]Empfindeley [...] ist an sich weiter nichts als eine falsche Nachahmerin oder ein Affe von der mitleidenden Natur, oder von der wahren und rechten Empfindsamkeit. [...]
10. die sogenannten Moden auf die heutige verfeinerte Welt. [...]
11. in dem heutigen Mangel des Christenthums.<sup>290</sup>

Empfindsamlichkeit war letztendlich auch Waffe in den Händen eines ästhetischen Falschspielers, der zu spät von seinem Gegner enthüllt wurde. Dies ist das literarische Hauptprinzip in Choderlos de Laclos *Gefährlichen Liebschaften*, auch als *Valmont* bekannt. Erst nachdem sich Valmont, von einem Spion der Madame de Touvel wohlwissend beobachtet, gegenüber sozial niedrig Gestellten als empfindsam gibt, indem er unter diesen Almosen verteilt, lässt sich diese von ihm erobern, sie, die tugendhafte, „die wenigstens das Verdienst hat, von einer Art zu sein, die man selten trifft.“<sup>291</sup>, kann Sein und Schein nicht unterscheiden, da der Schein in ihrer moralischen Welt, allen Warnungen ihrer Gesellschaft zum Trotz, nicht existiert. Valmont als Vetreter der Empfindsamlichkeit wusste das nur zu gut:

„eine zartfühlende, feinempfindende Frau [...], die aus der Liebe ihr alles macht und in der Liebe wieder nur den Geliebten sah; deren Empfindungen fern von dem gewöhnlichen Weg gingen, sondern immer vom Herzen aus zu den Sinnen gelangten; die ich zum Beispiel [...] aus der Lust ganz in entsetzte Tränen auftauchen sah, und die im nächsten Augenblick darauf ganz wieder ihre Sinnlichkeit wiederfand in einem Wort, das zu ihrer Seele sprach. Dann musste sie auch noch die volle natürliche Keuschheit in sich tragen, die unübersteiglich durch die Gewohnheit, sich ihr hinzugeben, geworden, ihr nicht erlaubte, auch nur ein Gefühl ihres Herzens zu verhehlen. So werden Sie zugeben, dass solche Frauen eine Seltenheit sind; und ich glaube, dass ich ausser dieser nie eine andere getroffen hätte“<sup>292</sup>

Kein Wunder, dass Laclos Buch in Frankreich, und nicht nur dort, ein Skandal war, da es, wie Grimm aus Paris berichtet, das Geheimnis der Frauen verraten habe.<sup>293</sup> Laclos Werk ist wie Mozarts *Don Giovanni* eine Warnung vor Ausnützung der Empfindsamen durch jene Anhänger der Empfindsamlichkeit.

<sup>290</sup> ein Grossteil dieser Schrift findet sich bei Sauder, Bd. 3, S. 29ff

<sup>291</sup> Choderlos de Laclos: *Gefährliche Liebschaften*, Paris 1782, deutsche Neuausgabe Zürich 1985, S. 339

<sup>292</sup> *ibid.*, S. 340

<sup>293</sup> Grimm, S. 430ff

Die Satire machte sich über die Empfindsamkeitswelle lächerlich. Da findet man Anweisungen *Künstlichen Mondschein in Ermanglung des natürlichen zu präparieren*<sup>294</sup>, Witzgedichte oder gar Goethes schon erwähnten *Triumph der Empfindsamkeit*.

Doch die Empfindsamen distanzieren sich sehr schnell von dieser mit „Empfindsamlichkeit“ und „Empfindelei“ abwertend konotierten Erscheinung. Auch die Musikästhetik wusste hiervon, was bislang unbeachtet blieb und zu so falschen Meinungen, wie der von Daniel Haertz (The New Grove) geäußerten, Empfindsamkeit sei „a specific north German dialect of the international *galant* idiom“<sup>295</sup>, führen musste.

„Aber die allgemeine Regel der Weisheit muß er [der Komponist] nicht aus den Augen lassen, daß er das Maaß der Empfindsamkeit nicht überschreite. Denn wie der Mangel der genugsamen Empfindsamkeit eine große Unvollkommenheit ist, indem er den Menschen steif und unthätig macht: so ist auch ihr Uebermaaß sehr schädlich, weil er alsdenn weichlich, schwach und unmännlich wird.“<sup>296</sup>

Schon C.Ph.E. Bachs Zeitgenossen wählten Formulierungen für dessen Musik, die klarmachen sollten, dass es sich um wirkliche Empfindsamkeit handle, wie der, „dass seine Originalität nicht Affectation ist“<sup>297</sup>.

Diese Kritik an der falschen Empfindsamkeit beweist zugleich deren weite Verbreitung durch „beynahe alle Stände, so wie alle Alter und beyderley Geschlechter“, wie es in oben zitierter anonymer Schrift heisst. Und dieser Kritik kommt bei der Betrachtung musikästhetischer Fakten eine viel zu geringe Bedeutung zu, da diese von stilproblematischen Überlegungen dominiert wird. Zwar wurde bereits im 18. Jahrhundert versucht die Unterschiede zwischen norddeutschen und süddeutschen Kompositionsidealen zu definieren (man denke an Reichardts<sup>298</sup> Vergleich zwischen Graun und Hasse, an Voglers Vergleich zwischen C.Ph.E. Bach und Alberti) und auch die moderne Musikwissenschaft hat viele Definitionen<sup>299</sup> geliefert, dennoch berücksichtigt keine der Betrachtungen die Möglichkeit einer kritischen Reflexion über die Empfindsamkeit. Denn nur diese kann im Norden (!) das Aufkommen des leichten (!) Lieds und der Operette erklären, im Süden wiederum die Abneigung gegen zu Empfindsames. Dies mag auch erklären, warum sich böhmische Musiker nach Norden (Berlin, Gotha) oder Süden (Mannheim, Wien) begaben - von Jiří Czarth nicht zu reden, der ja von Berlin nach Mannheim flüchtete - um dennoch ihr dynamisches Ideal nicht im Stich zu lassen. Zudem kam es zu einer Konzentration auf Äusserlichkeiten, da es der bislang gepflegten Innerlichkeiten, der Empfindungen, zu viele waren. Dies erklärt das Aufkommen eines auf rein äusserliche Darstellungsprinzipien basierenden Virtuositentum, das schon 1784 Reichardt in seinen *Briefen eines aufmerksamen Reisenden* kritisiert,

„wenn man einen S. mit der Violine in der Hand siehet, wie er seiner kleinen liebenswürdigen Tochter, deren natürliche Stimme sanfte Freude ins Herz der Zuhörer goss, wie er dieser, um an ihr künftig etwas besonders zu haben, die höchsten Töne der Violine, die so wenig und noch weniger für die Singestimme gehören, als sie dem guten Geschmacke nach für die Violine gehören sollten, wie er ihr diese vorstreicht, sie sie nachsingen, oder vielmehr nachquieken muss, und so lange, bis sie sich überschreyt, und ihrer Stimme auf Lebenszeit einen grossen Schaden dadurch thut. Nun ist das liebe

<sup>294</sup> in Carl Theodor Beck: *Cornelia a genis aridis*, München 1790, S. 114ff, siehe Sauder III, S. 128ff.

<sup>295</sup> Daniel Haertz, *Galant* in: *The New Grove*, Bd. 7, London 1981

<sup>296</sup> Sulzer, Sp.56li

<sup>297</sup> Reichardt: Briefe II, S. 10

<sup>298</sup> Reichardt: Briefe I, S. 7ff

<sup>299</sup> am besten erscheint mir Schleunings Versuch, siehe Schleuning S. 475ff

Kind [...] verdorben. Es fehlet ihr nichts, um ihrer Empfindung und ihrem Verstande nach die vollkommenste Sängerin unsrer Zeit zu seyn, als die Stimme"<sup>300</sup>

Dies ist der Beginn der Effektdiskussion in der Musik.

Keinesfalls kann man behaupten, nur der norddeutsche Mensch sei empfindsam gewesen. Aber dort fand man Ausdrucksmittel, die sich von denen im Süden stark absetzten, wobei der Süden zwar Offenheit für nördliche Errungenschaften besass, diese sich aber im Gesamtwerk eines Komponisten fremdartig ausmachen. Bei Mozart denke ich da etwa an die Fantasien K 396, 397 (1782) und 475 (1785). Es wäre ein harter Schritt, Mozart und seinen südlichen Kollegen Empfindsamlichkeit vorwerfen zu wollen, gerade wenn man weiss, wie sehr sich dieser, wie ich weiter unten auszeigen werde, mit den norddeutschen Errungenschaften auseinandersetzte. Die wenigen Momente, wo es aber im Schaffen dieser süddeutschen Meister zu einer Verwendung jener Ausdrucksmittel der Empfindsamkeit kam, möchte ich als Nordismo bezeichnen.

### **Nordismo in der Musik**

Da die Kunstästhetik für ähnliche Phänomene der Beeinflussung südeuropäischer Kunst durch nordeuropäische Elemente das Wort Nordismo durch den Kunstprofessor Giuseppe Fiocco prägte, wage ich dieses ihm auf die Musik der Empfindsamkeit bezogen nachzusprechen. Gemeint ist damit die „Charakteristik bei Kunstwerken mit besonderem Spannungsgehalt und einem Expressivismus, der die Ausdrucksmittel des Hell-Dunkels, der die starken Farbkontraste, der Verfremdung im Bewegungsmotiv, in der Längung der Gestalten, in der Veränderung des Physiognomischen, in der Disproportionierung der Natur, lodernen Haaren und erregt gespreizten Fingern besonders häufte“<sup>301</sup>. Und dies im Sinne jeglicher Bestrebungen südlich des Mains (in der Kunstsprache liegt die Grenze südlich der Alpen, der Nordismo-Begriff ist auch zeitlich weit gedehnter), empfindsame Elemente der nördlichen Musikästhetik zu absorbieren. Dies muss auch ausgedehnt werden auf all jene Musik, die sich an den südlichen Idealen orientierte (wie etwa Johann Christian Bach in London). Somit kommt es in der vom Süden beeinflussten Musik zu Nordismen, und das überall da, wo eben jene, in der Kunst definierten Elemente, sich auch in der Musik finden:

#### **Nordismo in der Kunst (nach Rossacher)**

Ausdrucksmittel des Hell-Dunkels

starke Farbkontraste

Verfremdung im Bewegungsmotiv

Längung der Gestalten

Veränderung des Physiognomischen

Disproportionierung der Natur

lodernde Haare, erregt gespreizte Finger

#### **Nordismo in der Musik**

Licht und Schatten, Überraschungsdynamik

kontrastvolle Affektwechsel

freye Fantasien

durchkomponierte Form, Einheit der Sinfonie

Charakterwerke

Entdeckung des Zaubenhaften, des Wunderbaren und des Schrecklichen

Melodram

<sup>300</sup> Reichardt: Briefe I, S. 45

<sup>301</sup> Kurt Rossacher: Nordismo in Nordismo, Ausstellungskatalog, Salzburg 1985

Für das Auftauchen von Nordismo in der Musik zwischen 1770 bis 1810 gibt es verschiedene Gründe:

- a) das Studium norddeutscher Musik
- b) das Studium norddeutscher Musikschriften und Literatur
- c) praktische Rezeption norddeutscher Musik im Süden
- d) Auftreten norddeutscher Musiker im süddeutschen Raum

Während die Inspiration durch die beiden erstgenannten Punkte problemlos ist, können die beiden letztgenannten eine ganze Reihe von Problemen mit sich bringen, da es zu einer Adaptierung süddeutscher Gewohnheiten auf norddeutsche Kompositionen kommen konnte. War der Komponist selbst nicht zugegen, handelte es sich um eine verfälschte Wiedergabe und ist als solche heute nicht nachzuweisen. Angesichts des letzten Punktes kann sich dieses Problem aber wiederholen, falls sich der norddeutsche Komponist bei Realisierung seiner Werke auf süddeutsche Mitstreiter verlassen musste, also nicht solistisch auftrat.

Ein konkretes Beispiel für diesen letzten Punkt bietet Jiří Benda, der im November 1778 nach Wien reiste, wo er bis zum Frühling 1779 blieb. Von dieser Reise gibt es widersprüchliche Angaben: während die Fachliteratur behauptet, „Wien war für Benda eine Enttäuschung“<sup>302</sup> überliefert Schlichtegroll, dass Benda „mit Beifall eine grosse musikalische Akademie gab“ und sei „mit gefüllter Börse“<sup>303</sup> nach Gotha zurückgekehrt.

Die Wahrheit kann man aus anderen Fakten erschliessen. Benda gab mit seinem Sohn Hermann Christian mehrere Akademien, u.a. im Burgtheater und im Kärntnertheater, sein Melodram *Ariadne* wurde im Nationaltheater und auch im Theater Josephstadt, dort sogar 18 mal, aufgeführt, d.h. dies Werk muss sehr erfolgreich gewesen sein. Artaria gab daraufhin sogar den Klavierauszug der *Ariadne* heraus. Benda komponierte in Wien seinen *Pygmalion* sowie *Philomon und Theone*. Hierzu entstand eine *Missa brevis*, mit welcher Benda bei Baron van Swieten ein Gesuch um Anstellung als Kapellmeister der deutschen Nationaloper einreicht, um welches sich auch Mozart und Schweitzer bemühten. Bendas Gesuch hatte keinen Erfolg.

Also haben beide Quellen recht, angesichts des musikalischen und sicher finanziellen Erfolges Schlichtegroll, in Sachen Anstellung allerdings erlebte Benda eine Enttäuschung. Betrachtet man weitere Quellen, die sich auf die Interpretation der empfindsamen Musik Bendas konzentrieren, kann man verstehen, warum Benda die Stelle am Nationaltheater nicht bekam. Benda traf auf zu wenige vom Nordismo geprägte Musiker, seine Musiksprache wurde nicht verstanden, er war verkannt worden, wie es Johann Friedrich Schink in seinen *Dramaturgischen Fragmenten* ausdrückt:

„das kann ich Wien nie verzeihen, dass es Benda verkant hat, dass es Benda so auswerfen und gegen Männer verkennen konnte, die unstreitig ihr musikalisches Talent haben, aber doch noch immer zu Bendas Füßen sitzen und von ihm lernen könnten.“<sup>304</sup>

Dabei war es ein bekanntes Risiko, norddeutsche Werke im süddeutschen Raum aufführen zu wollen. Am deutlichsten hat dies Reichardt ausgedrückt:

„Ich habe mich [...] auf meiner Reise niemals gewundert, wenn bey einer Musik Bachische oder Bendaische Sachen keinen Beifall fanden, sie gefielen mir selbst nicht, wie sie da vorgetragen wurden.“

<sup>302</sup> Franz Lorenz: Georg Benda, Berlin 1971, S. 93

<sup>303</sup> Friedrich von Schlichtegroll: Musiker-Nekrologe, Neuausgabe: Kassel s.a., S. 21

<sup>304</sup> Johann Friedrich Schenk: Dramaturgische Fragmente, Bd. I, Graz 1781, S: 245f.

Ich nehme hievon keine einzige Kapelle Deutschlands aus, ich habe die Leute noch nie anders widerlegt als mit den Worten: ich wünschte, ihr höret die Stücke in Berlin.<sup>305</sup>

Benda als Kind der Berliner Schule war demnach Opfer eines musikalischen Missverständnisses infolge des musikästhetischen Nord-Süd-Gefälles geworden, allein meine Untersuchungen zur Tempoproblematik zwischen Nord und Süd unterstützen diese Überlegung. Das mag der Grund sein, warum der ehemalige Direktor des deutschen Schauspiels in Wien, Franz von Heufeld, in seinem an Leopold Mozart (Leopold hatte um Unterstützung seines Sohnes bei dessen Bewerbung um die auch von Benda angestrebte Stelle gebeten) gerichteten Brief vom 13. Januar 1778 schreibt:

„Wegen des Bendas und Schweitzers darf dero Sohn ganz ausser allen Sorgen seyn. Ich wollte dafür stehen, dass keiner ankommen wird. Sie haben hier den Ruhm nicht, wie draussen.“<sup>306</sup>

Wohlgemerkt war Benda in dieser Zeit persönlich in Wien, also wusste Heufeld von der offenbar geteilten Wiener Begeisterung von Benda, die immerhin den Druck des Klavierauszuges der *Ariadne* zum Beweis hat.

Die Darstellung des Besuches Bendas in Wien entbehrt in der alten wie neueren Musikforschung eines wichtigen Faktums, von welchem Reichardt berichtet, "dass die Königin von Frankreich im vorigen Jahr zweimal an unsern wahrhaftig grossen Benda schrieb, und ihn bat seine Adriane, die sie von Wien her kannte, in Paris selbst aufführen zu sehen. [...] wiederholtes Ersuchen und Zureden seiner Freunde brachten ihn endlich nach Paris hin, wo seine Ariadne mit sehr grossem Beyfall aufgeführt worden."<sup>307</sup>

#### Reflexion XV.

„Die Musik hört sich bequem an“<sup>308</sup> schreibt Goethe im September 1786 während seiner erste Italienreise von Vincenza aus. Offenbar besuchte er eine Oper, die ein Flickwerk aus den Opern *Die drei Sultaninnen* von Favart und *Die Entführung aus dem Serail* von Mozart darstellte, denn beide Werke „haben manchen Fetzen hergegeben, woraus das Stück mit weniger Klugheit zusammengeflickt ist.“ Dennoch ist Goethes Kritik an einem Mozartwerk oder dessen Teilen eine Seltenheit, bereits ein Jahr später spricht er in höchsten Tönen über die Entführung. Oder kritisierte er in Vincenzia die Auswahl aus beiden Werken? Wie auch immer, es muss zu einem Meinungswandel gekommen sein, der wohl mit Goethes eigenen Ambitionen und Bemühungen um das Singspiel in Verbindung steht. Dabei ist seine Kritik, Musik sei bequem zum Zuhören, fast schon modern. Musik, die den Kopf und den Geist wenig beschäftigt, Musik die sich andern Dingen unterordnet, unanspruchsvoll ist. Man denke nur an den oben zitierten Dialog zwischen Bach und Claudius! Wenn darin Bach seinen Bruder Johann Christian, dem ja Mozart so sehr nacheiferte, kritisiert, kann man vielleicht Goethes Kritik in den Augen eines Empfindsamen besser verstehen.

Abschliessend möchte ich – nur exemplarisch – den Nordismo-Begriff an drei bedeutenden Wiener Meistern untersuchen.

<sup>305</sup> Reichardt: Schreiben über berlinische Musik, Hamburg 1775, S. 13

<sup>306</sup> zitiert nach: Mozart, Dokumente, S. 105

<sup>307</sup> Reichardt: Kunstmagazin, Band I, Berlin 1782 S. 87

<sup>308</sup> zitiert nach: Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt am Main 1985

Bei Betrachtung Mozarts muss man meines Erachtens Empfindsamkeit auf zwei Ebenen betrachten. Eine Schicht zeigt uns Mozart als Komponisten, der von den Neuerungen der Empfindsamkeit wusste, diese sehr schätzte, aber eigentlich praktisch musikalisch gesehen nie recht mit diesen in Kontakt kam. Lesen wir aber im Brief vom 17. Januar 1778 über das Clavierspiel des Mannheimer Abbé Vogler:

„Ja, was ist denn das? – so ein Prima vista spielen, und – [scheissen] ist bey mir einerley. Die Zuhörer, ich meine diejenigen, die würdig sind, so genannt zu werden, können nichts sagen, als dass sie Musik und Clavierspielen – gesehen haben. Sie hören, denken und – empfinden so wenig dabey – als er.[...] Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so dass man glaubt, derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt.“<sup>309</sup>

beweist sich Mozart als Anhänger jener Überlegungen, die Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Klavierschule fordert.

In jenen Monaten, in denen er neben einer ersten Liebesromanze, die ihm das Komponieren schwer machte<sup>310</sup>, für empfindsame Tendenzen hätte empfänglich sein sollen, kämpfte er am musikalisch dem Süden sich öffnenden Mannheimer Hof um eine Anstellung und lernte dort Werke der Mannheimer Schule kennen. Mozarts Briefe erwecken allgemein wenig den Anschein eines sich den Gesten der Empfindsamkeit anschliessenden Menschen. Auf seiner Reise nach Mannheim hatte er zudem 1777 einen von der Empfindsamkeit ergriffenen Menschen angetroffen, welcher für Mozart grosse Hoffnung auf eine Anstellung personifizierte und dies war kein geringerer als Fürst Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein, der eine Kapelle von hohem Niveau hatte:

„der fürst von wallerstein ist sehr zu bedauern, in dem er sich in der grössten Melancolye befindet; er kan Niemand ansehen so fängt er an zu weinen, der wolfgang hat mit ihm gesprochen, er ist so zerstreuet, dass er ihme über eine sach 4 bis 5 mahl gefragt, er hört keine Music an.“<sup>311</sup>

berichtet Mozarts Mutter am 31. Oktober 1777 nach Salzburg. Dies machte die Hoffnung auf ein Konzert oder gar vorübergehende Anstellung zunichte. Mozart, den bevorstehenden Winter (und dies in Begleitung seiner Mutter) im Auge, konnte wohl wenig Sympathie für diesen Gesundheitszustand empfinden. Vielleicht war Fürst Wallerstein zu einem Opfer der Empfindsamkeit dank seiner Hofmusiker geworden, denn Schubart kritisierte am „Haupt dieses Orchesters“ Ignaz von Beecke: „Er künstelt die Empfindungen heraus“<sup>312</sup> und an dem aus Nordböhmen stammenden Franz Anton Rösler-Rosetti lobt er die „Lieder der Liebe und sanftwallende Empfindungen“<sup>313</sup>. Überhaupt scheint Ernst von Oettingen-Wallerstein ein herausragendes Orchester gehabt zu haben.

Mozart war vor allem von Bendas Melodramen angetan, eine Beschäftigung mit diesem Stil hatte sich bis zur Mannheim-Paris Reise nicht geboten. Nach seiner Rückkehr von

<sup>309</sup> Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Berlin 1942, Bd. 2, S. 366

<sup>310</sup> vgl. Andreas Kröper: Mozarts Kompositionsfragment von sechs Flötensonaten, in: Brüner musikwissenschaftliches Kolloquium, Brno 1991

<sup>311</sup> Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Berlin 1942, 2. Bd, S. 272

<sup>312</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806, Faksimile Hildesheim 1990, S.167

<sup>313</sup> ibid, S. 168

Paris, wo Mozarts Mutter überraschend verstorben war, setzte sich Mozart in Mannheim erstmals mit melo- respektive duodramatischen Plänen auseinander, und das mit grosser Begeisterung:

„H. v. Dallberg [...] lässt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componiert habe, und in der that habe ich mich gar nicht lange besonnen; -denn diese art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewünscht; -ich weis nicht, habe ich ihnen, wie ich das erstemahl hier war, etwas von dieser art stücke geschrieben? Ich habe damals hier ein solch stück 2 mahl mit den grössten vernügen auführen gesehen! – in der that – mich hat noch niemal etwas so Surprenirt! – Denn ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirkung thut; - was ich gesehen war Medea von Benda; er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft – fürtreflich; sie wissen, das Benda unter den lutherischen kapellmeistern immer mein lieblich war; ich liebe diese zwey wercke so, dass ich sie bey mir führe; Nun stellen sie sich meine freude vor, dass ich das, was ich mir gewünscht zu machen habe!“<sup>314</sup>

Mozart sollte auf Anregung Heribert von Dalbergs, dem Leiter des Mannheimer Theaters, das Melodram *Semiramis* für die Seylersche Theatertruppe, die in Mannheim gastierte, komponieren, zu welchem Otto Freiherr von Gemmingen das Libretto verfasst hatte. Gemmingen war in Mannheim erster Übersetzer des Rousseauschen Melodrams *Pygmalion* gewesen. An diesem Briefausschnitt sieht man zudem Mozarts Beschäftigung mit dem melodramatischen Stil, wobei er sowohl die Musik-Text Verbindung in Folge wie auch das gleichzeitige Erklängen von Musik und gesprochenem Text kennt, „wo [...] das Orchester gleichsam den Pinsel beständig in der Hand hält, diejenigen Empfindungen auszudrücken, welche die Deklamation des Akteurs beseelen.“<sup>315</sup>, wie Ernst Ludwig Gerber in seinem *Historisch-Biographischen Lexicon der Tonkünstler (1790-1792)* unter dem Stichwort Benda schreibt. Mozart ging in der melodramatischen Idee noch einen Schritt weiter und plante die Verbindung des gesprochenen mit dem gesungenen Recitativ:

„wissen sie was meine Meinung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen“<sup>316</sup>.

Leider wurde aus dem Plan nichts, zwar schreibt Mozart vor dessen Heimreise am 3. Dezember 1778, er plane die begonnene Arbeit mitzunehmen „und mache es dann zu hause aus; sehen sie, so gros ist meine begierde zu dieser art Composition“<sup>317</sup>, doch keine solche Arbeit blieb erhalten. Auch reiste Jiří Benda (um den 24.10.) wenige Tage vor Mozarts Rückkehr von Paris nach Mannheim (6.11.) von dort ab, wo Benda die Seylerische Theatertruppe aufsuchte, da in dieser dessen beide ältesten Söhne, Friedrich Ludwig und Heinrich als Violinisten tätig waren. Die Seylersche Truppe verdient überhaupt grössere Aufmerksamkeit, gehörte dieser doch auch Jiří Bendas Pflegetochter Susanne Maria Zink als Sängerin an, die sich gegen den Willen ihres Vaters mit dem Kapellmeister dieser Theatergruppe, Christian Gottlob Neefe, dem späteren Beethoven-Lehrer verheiratet hatte.

Aber schon im darauffolgenden Jahr bot sich in Salzburg eine neue Möglichkeit, wie ein Blick in die 1779/80 entstandene, leider Fragment gebliebene Partitur der Oper *Zaide* (K

<sup>314</sup> Brief vom 12. November 1778

<sup>315</sup> Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler (1790-1792)*, Faksimile Graz 1977, S. 135

<sup>316</sup> Brief vom 12. November 1778

<sup>317</sup> Brief vom 3. Dezember 1778

344) beweist. Gomatz' erster Auftritt<sup>318</sup> (und nicht nur dieser) zeigt, wie Mozart den melodramatischen Stil studiert hatte, findet sich doch hier „die Musique wie ein obligirtes Recitativ“<sup>319</sup> und „bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen“<sup>320</sup>.

Allegro

Dass sich Mozart auch empfindsam ausdrücken konnte beweist Schlichtegrolls *Nekrolog auf das Jahr 1791*, in welchem sich bekanntlich der Mozart-Nekrolog findet, der mit Symbolen der Empfindsamkeit eingeleitet wird: „Wem, der jemals bei den Harmonien dieses grossen Tonkünstlers sich bald in süsse Empfindung verloren gefühlt [...]“<sup>321</sup>

Auch einige weitere Beispiele aus dem Schaffen Mozarts lassen dessen Auseinandersetzung mit der Empfindsamkeit in der Musik erkennen, so etwa seine Fantasien für Klavier. Hier zeigt sich der Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs am stärksten, dessen Werke Mozart sehr schätzte.

„Mozart wurde an einem musicalischen Abende bei Doles von diesem um sein Urtheil über Bachs Spiel – denn nur vom Spiel war eben die Rede – gefragt. Der Meister, nach seiner wienerisch-unumwundenen, treuherzigen Weise, antwortete: Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns was Rechts kann, hat von ihm gelernt.“<sup>322</sup>

tradiert F. Rochlitz Mozarts Wertschätzung. Mozart hatte sich bis in seine Wiener Zeit (ab 1781) eher an dem an der italienischen Kantabilität angelehnten Ideal Johann Christian Bachs orientiert, durch die Konfrontation mit Baron van Swieten, der ja C.Ph.E.Bach den Auftrag zu

<sup>318</sup> NMA, II/5/10, Kassel 1957, S. 5-11

<sup>319</sup> Brief vom 12. November 1778

<sup>320</sup> ibid

<sup>321</sup> veröffentlicht in Gotha 1793, S. 82

<sup>322</sup> F. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, Bd. 4, Leipzig 1832, Artikel: Karl Philipp Emanuel Bach, S. 308f., zitiert nach Ottenberg, S. 259

dessen Streichersinfonien gab, lernte Mozart in Wien nun die vor allem im Norddeutschen gepflegte empfindsame Musik sowie Werke „des händls und Sebastian Bach“<sup>323</sup> kennen. Dies einerseits in den sonntäglichen Konzerten van Swietens, „zu dem ich alle Sonntage gehe“<sup>324</sup>, andererseits widmete sich Mozart selbst der Aufführung von Werken Bachs. Im *Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789* berichtet Johann Nikolaus Forkel, der erste Biograf Johann Sebastian Bachs:

„Wien, am 26sten Febr. 1788. An diesem Tage und am 4ten März wurde Ramlers Cantate, die Auferstehung und Himmelfahrt Christi nach der vortrefflichen Composition des unvergleichlichen Hamburger Bachs, bey dem Grafen Johann Eszterhazy, von einem Orchester von 86 Personen in Gegenwart und unter Leitung des grossen Kenners der Tonkunst, des Freyherrn von Swieten, mit dem allgemeinsten Beyfall aller vornehmen Anwesenden aufgeführt. Der Kaiserl. Königl. Capellmeister, Hr. Mozart taktirte, und hatte die Partitur.“

Eine Abschrift des Werkes von Mozarts Hand ist erhalten. Besonders in seinen Fantasien K 396 und K 475, sowie der d-moll Fantasie K 397 äussert sich Mozart in einer sehr empfindsamen Musiksprache. Nicht zu vergessen Mozart der Liedkomponist, wobei hier vor allem die Vertonung des Gedichtes *Abendempfindung* K 523 zu nennen ist:

(Andante.)

A - bend ist's, die Son - ne ist ver -  
schwun - den und der Mond strahlt Sil - ber - glanz;  
so entflieh das Le - bens schön - ste Stun - den, flieh vor - ü - ber wie im  
Thau.  
Bald entflieht das Le - bens bun - te Sze - ne, und der  
Ver - zug reilt ber - ab. Aus ist un - ser

Spielt des Freu - des Trü - be - fle - sel schon auf  
un - ser Grab. Bald viel - leicht - mir weht, wie West - wind lei - se, ein  
still - le Ab - nung zu - schließ die - ses Le - bens Pil - ger - rei - se,  
flie - ge in - das Land der Ruh. Werd' ich  
dann an mei - nem Gra - be wei - sen, trau - erd mal - se

<sup>323</sup> Brief vom 20. April 1782

<sup>324</sup> ibid

Abendempfindung war Synonym für das Scheidende, das Abschiednehmen verbunden mit der Unsicherheit, was nach der Phase der Dunkelheit kommen wird. Dies alles in zeitlicher Vergrößerung gesehen als Symbol für den sich nahenden Tod. Den Text zu Mozarts Lied schrieb Johann Heinrich Campe, der sich in seinen Schriften ja sehr mit der Empfindsamkeit auseinandersetzte.

Mozart setzt in eindrucksvoller Weise natürliche Melodik hinter den Textausdruck, an der Stelle, die vom Westwind spricht, suggeriert Mozart überraschend ein dem Melodram entliehenes Sprechen,

un - ser Grab. Bald viel-leicht mir weht, wie West-wind lei-se, ei-ne stil-le Ab-nung zu-schließ die- ses Le-bens Pil-ger-rel- sie,

welches um so stärker ist, da der darauffolgende Quintsprung um so sanglicher wirkt.

Ein Blick auf diese Komposition genügt, um zu sehen, dass sich Mozart mit der Textaussage identifizieren und so ein sehr empfindsames Lied schreiben konnte. Todesgedanken waren für den Freimaurer Mozart kein Greuel, sondern Bestandteil seines Nachdenkens, wobei auch in diesem Lied der Mitleids-Gedanke verbunden mit der Bitte „Weih mir eine Träne“ geäußert wird:

„da der tod |: genau zu nehmen |: der wahre Endzweck unsers lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein bild nicht alleine nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel bruhigendes und tröstendes!“<sup>325</sup>

Dagegen handelt es sich bei Liedvertonungen wie *Sehnsucht nach dem Frühlinge* K 596 oder *Im Frühlingsanfang* K 597 um Idyllen, die all das erfüllen, was das Idyllenideal fordert.

Dies nur als Beispiele für Nordismo im Werk Mozarts, das, zugegeben, im Gesamtwerk eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Doch an Mozarts Äusserungen über das Melodram wird klar, dass er sich gerne mehr diesem Stil gewidmet hätte, hätte es eine Nachfrage gegeben. Da fällt mir jene Anekdote ein, dass Carl Philipp Emanuel Bach, nach dem Unterschied zwischen seiner und seines Bruders Christian Kompositionsweise befragt, geantwortet haben soll, dass dieser komponiere um zu leben, er aber lebe um zu komponieren. Leider kann ich mich nicht erinnern, wo ich jene Anekdote las, aber auf Mozart gemünzt scheint sie mir sehr passend zu sein. Von seinen Zeitgenossen wurde Mozart nicht als Empfindsamer gesehen, Cramer kritisiert in seinem *Magazin der Musik* am 23. April 1787, dass Mozart „sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteigt, wobey freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen, seine neuen Quartetten für 2 Violin,

<sup>325</sup> Mozart: Brief vom 4. April 1787, in: Mozart Briefe III, S. 247

Viole und Bass, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt – und welcher Gaum kann das lange aushalten?<sup>326</sup>

Empfindsam zeigte sich Mozart auch in der Oper, als Beispiel sei nur die schon oben erwähnte Bildnis-Arie genannt. Hier wird deutlich, wie Mozart versteht, einen vorgegebenen Text impulsiv spontan wirken zu lassen. Somit wird Tamino zu einem empfindungsvollen, der in seiner verwirrten Schwärmerei gar nicht weiss, was er sagen soll. Dies gelingt Mozart vor allem durch Textwiederholungen „Ich fühl es, ich fühl es“ und „ich würde, würde“, die vom Orchester kommentiert werden,

Nº 3 *Aria*  
Larghetto

Clarinetto I, II in Si b B  
Fagotto I, II  
Corni I, II in Mi b E  
Violino I  
Violino II  
Viola  
TAMINO  
Violoncello e Basso

7

Clarinetto I, II in Si b B  
Fagotto I, II  
Corni I, II in Mi b E  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Tamino  
Violoncello e Basso

Dies Bild-nis ist be-zau-bernd schön, wie noch kein Au-ge je ge-sehn. Ich  
fühl es, ich fühl es, wie dies Got-ter-bild mein Herz mit neu-er Re-gung füllt, mein Herz mit

<sup>326</sup> zitiert nach Mozart: Dokumente seines Lebens, Kassel 1981, S. 146

durch die Generalpause, die eine rhetorische Überlegungspause auf die sich Tamino selbst stellende Frage „Was würde ich?“ symbolisiert,

42

Clar. in Si

Fag.

Cor. in Si

V. I.

V. II.

Va.

Tam.

V. c. u.

warm und rein - was wür-de ich? - Ich wür-de sie - voll - Ent.

sowie durch die Frage „soll die Empfindung Liebe sein?“

Die andere Schicht zeigt uns den Menschen Mozart und sein nach den Idealen der Empfindsamkeit strebender Kontakt mit empfindsamen Lebenselementen. Ich denke da nicht nur an den Brief über den Umgang mit dem Vizehof- und Staatskanzler, also einem der engsten Mitarbeiter Joseph II, der Mozart schon in dessen erstem Wiener Jahr auf seinen Landsitz, den Reisenberg, eingeladen hatte, wo neben einem kleinen Landhaus ein den Idealen der Empfindsamkeit frönender Park das Auge verwöhnte: „das häuschen ist nichts; aber die gegend! – der Wald – worinnen er eine grotte gebauet, als wenn sie so von Natur wäre. Das ist Prächtigt und sehr angenehm.“<sup>327</sup> Das entspricht doch sehr den Schilderungen empfindsamer Gartenkunst.

Ich denke aber darüberhinaus, dass Mozart sein menschliches Streben nach tugendhaftem Sein, vor allem in einem Werk ausdrückt, und zwar in der Zauberflöte K 620. Nicht nur, dass Mozart selbst in seinen Briefen an sein Frau Constanze Titulierungen wählt, die Papageno zitieren, so im Brief vom 3. Juli 1791: „Mein liebstes, bestes HerzensWeibchen!“ gleich Papageno im Duett mit Papagena (II/29) „Nun so sei mein liebes Weibchen, nun so sei mein Herzenstäubchen“, sondern dass er sich mit den Empfindungen in den Arien der Zauberflöte

<sup>327</sup> Brief vom 13. Juli 1781

vollkommen identifiziert, wie er im Brief vom 7. Juli an seine in Baden auf Kur weilende Frau schreibt:

„Du kannst nicht glauben wie mir die ganze Zeit her die Zeit lang um Dich war! – ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut, - ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört – immer fort dauert, ja von Tag zu Tag wächst; - wenn ich denke, wie lustig und kindisch wir in Baden beysammen waren – und welch traurige, langweilige Stunden ich hier verleve – es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist – gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muss ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung“.

### Die Zauberflöte

hat angesichts ihrer Ideale in über zweihundert Jahren nichts an ihrer Aktualität verloren. Es ist das Märchen vom besseren Menschen, an welches wir alle glauben sollten. Es vereint Ideale der Empfindsamkeit, nicht nur, dass Mozart vor der vorurteilsgelenkten Verfolgung von für die Masse uneinsichtbaren Bündnissen warnt und auch die Stellung von Farbigen in der Gesellschaft kritisiert, noch mehr aber wenn Mozart die Stellung der Frau in einer Gesellschaftsstruktur beklagt, indem er den Forderungen einer tugendhaften Frau chauvinistische Phrasen gegenüberstellt, wie wir sie heute nicht nur in Kneipengesprächen und Männergesellschaften finden. Mozart ist jedoch nicht alleiniger Verfasser der Zauberflöte, hier muss gleichberechtigt Emanuel Schikaneder genannt werden, der Verfasser des Textbuches. Denn auch Schikaneder war, wie Mozart, Freimaurer und träumte von einer besseren Welt, ohne jedoch nur zu träumen. Ihnen als Freimaurer war Empfindsamkeit moralischer Begriff, war Aufgabe und Pflicht da zu helfen, wo andere Kräfte versagten.

Der erste Eindruck, dass zwei verfeindete Welten einer Königin der Nacht und eines Sarastro, sich gegenüberstehen, wird im Laufe des Geschehens geglättet - denn beide Seiten haben vieles gemeinsam. Der Hass der Königin auf Sarastro hat seinen Grund im verstorbenen Ehemanne der Königin, einem Zauberer, der auf dem Sterbebette alles seiner Frau und deren gemeinsamer Tochter, Pamina, vermachte - mit Ausnahme des Machtsymbols, des siebenfachen Sonnenkreises; den erhielt Sarastro, denn auch der Königin Ehemann war Mitglied desselben Geheimbundes. Aus Paminas Vaters Händen stammt schliesslich auch die "in einer Zauberstunde[...] (aus) der tausendjäh'gen Eiche" (II/21)<sup>328</sup> geschnitzte Zauberflöte. Somit verbinden die Königin der Nacht und Sarastro mehr, als zu Beginn der Oper zugegeben wird.

Ein weiteres Verbindungsglied sind meiner Ausdeutung nach die Drei Knaben/Drei Damen. Denn ich verstehe diese nicht als jeweils einer der verfeindeten Parteien zur Seite stehenden Gruppe, wie es heute durchweg interpretiert wird (die Drei Damen zur Königin, die Drei Knaben zu Sarastro gehörend) und den Mann/Frau-Gegensatz unterstützt. Auffallend ist für mich hierbei, dass die Drei Damen auf der Bühne nie mit den Drei Knaben zusammentreffen, dass ihr stimmliches Material sowie die musikalische Arbeit ihrer Terzette sehr übereinstimmend sind. Zudem darf nicht vergessen werden, dass die drei Knaben auf der Ankündigung der Erstaufführung überhaupt nicht erwähnt wurden. All dies hat mich immer dazu bewegt, die Rolle der drei Damen mit den Sängerinnen der drei Knaben zu besetzen. Somit erscheinen die drei Damen/drei Knaben als überweltliche, assexuelle "gute Geister", welche die beiden verfeindeten Welten wieder so vereint sehen möchten, wie sie früher waren. Diese Naivität der heilen Welt entspringt einer durchaus kindlichen, d.h. knabenhaften, jungfräulichen Denkart, was die drei Figuren personifizieren. Erst mit deren

<sup>328</sup> alle Libretto-Zitate sind folgendermassen im Text gekürzt: die erste Zahl gibt den Akt, die zweite die Nummer an.

Reife zu Männern und Frauen kann ein Verständnis für den Dualismus Mann/Frau reifen, der in der Verbindung von Tamino und Pamina gelöst wird. Es darf dabei nicht übersehen werden, dass sich Tamino aufgrund eines Bildes - gemäss der Lehre der Physiognomie - in Pamina verliebt, dass es aufgrund dieses Bildes zuletzt zu einer Liebesprüfung und somit Form der Liebesheirat kommt: eine Tatsache, die so im Wien dieser Zeit sicher nicht üblich war.

### Mozarts Änderungen

Die so oft vertretene Ansicht, Mozart hätte vor dem Niederschreiben eines Werke jenes komplett im Kopf gehabt und ohne weitere Änderungen niedergeschrieben, wurde schon oftmals Lügen gestraft. Nicht anders verhält es sich mit der Zauberflöte. Neben einigen kleineren Instrumentationsänderungen finden sich im Autograph jedoch zwei grundlegende Eingriffe: Taminos Eingangsarie war ursprünglich mit Trompeten- und Paukenbegleitung instrumentiert. Mozart strich diese Begleitung wieder durch, selbst in den ersten Partiturdrukken finden sich überhaupt keine Trompeten/Pauken in der Introduction. Offenbar dachte Mozart aber daran, mit dem Eintritt der drei Damen diese durch Trompeten und Pauken als wahre Helden zu zeichnen. Warum aber strich Mozart diese ursprüngliche Instrumentierung durch? Um es vorweg zu nehmen: meine Antwort kann nur in Überlegungen bestehen, denn keine konkreten Hinweise sind überliefert. Vielleicht verfolgte Mozart damit die Absicht, Tamino dem Publikum als heldenhaften Tenor vorzustellen, dann aber erschien es Mozart unlogisch, dass der Held aus Angst vor einer Schlange in Ohnmacht fällt. Schubart nennt die Trompete ein „ganz und gar kriegerisches Instrument [...] Der Charakter der Trompete ist, wie jedermann weiss, wegen ihren schmetternden herzerschütternden Tons, ganz heroisch; schlachteinladend und aufjauchzend.“<sup>329</sup> Vielleicht hatte er dies als unpassend gefunden, vor allem wenn Tamino in der nächsten Bildnis-Arie so empfindsame Töne anschlägt?

Zu einer weiteren Streichung wissen wir mehr: Am Ende des Terzettes der Drei Damen in der Einleitung hatte Mozart eine sehr schwere Kadenz geschrieben, diese jedoch vor der Premiere ausgestrichen.<sup>330</sup> Der Überlieferung nach war in den Proben diese Kadenz so peinlich ausgefallen, dass sie Mozart, um unfreiwilligen Lachern vorzubeugen, kurz vor der Premiere sicherheitshalber strich. Vielleicht besteht sogar ein Zusammenhang zwischen den beiden Streichungen, dass nämlich die Damen ihrer Heldenhaftigkeit und Unbesiegbarkeit gerade durch diese schwere Kadenz Ausdruck verleihen sollten, deren unmögliche Realisierung zur Streichung führte und somit das Gleichgewicht zwischen Tamino und den Drei Damen gestört war, welches durch die Streichung der Trompeten/Pauken in Taminos Auftritt wiederhergestellt wurde.

In Taminos Arie ist in Mozarts Autograph zudem nicht von einer Schlange aber "dem grimmigen Löwen" die Rede. Später hat Mozart diesen Textteil in "der listigen Schlange" geändert. Ob es auf eine Änderung des Librettos, auf die Assoziation des lateinischen Pendants Leo mit dem Herrscher Leopold II. oder auf die nicht gewollte Verbindung zu Sarastros Löwen zurückzuführen ist, muss leider offen bleiben.

### Melodramatische Züge

Mozarts Zauberflöte ist ein Singspiel und für mich unzufriedenstellend ist in heutigen Darstellungen der Wechsel von Text und Musik, ohne eine Verbindung zwischen beiden

<sup>329</sup> Schubart, S. 309

<sup>330</sup> Teile der Kadenz sind im Autograph erkennbar.

sehen zu können. Beispiele wie Zaide (K 344) beweisen, dass sich Mozart, durch die Arbeit Jiri Bendas inspiriert, sehr mit dem Melodrama auseinandergesetzt hat. Heutige Sichtweisen der Zauberflöte machen einen Wechsel von Musik und Dialogtexten deutlich. Das Studium des Autographes hat mich aber überraschend eines Besseren belehrt, denn beispielsweise im Duett Nr.7 findet sich nach den ersten Orchesternoten eine Generalpause, nach der die Arie ihren eigentlichen Anfang nimmt.

Clarinetto I, II  
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Mb/Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

PAMINA  
Bei Män-nern, wel-che Lie-be füh-len, fehlt auch ein gu-tes Herz

PAPAGENO

Violoncello  
& Bass

Diese Pause wird heute durch einen nicht originalen Bläserakkord ausgefüllt. Es ist aber augenscheinlich, dass in diese Pause die der Arie vorhergehende Textpartie des Papageno „Wenn er 's nur bald schickte!“ gehört, worauf eben Pamina mit „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (I/7) antwortet.

Vor Taminos Bildnis-Arie (I/3) findet sich der Hinweis: „Tamino ist gleich nach dem Empfang des Bildes aufmerksam geworden; seine Liebe nimmt zu, ob er gleich für alle diese [vorhergegangenen] Reden taub schien“. Auch hier finden sich zu Beginn der Arie kleine Suspiren, wie man solche die Musik atmen lassende Pausen nannte. Zuvor verabschieden sich zwei der drei Damen Papageno spottend: „Adieu, Monsieur Papageno!“/“Fein nicht zu hastig getrunken!“ Auch diese kurzen Floskeln finden in den Suspiren Platz und verbinden wiederum Dialog mit Arie. Dadurch wird auch optisch klar, dass Tamino „für alle diese Reden taub scheint“, denn knapp vor dem Abschiednehmen der Damen hat er ja erst das Bildnis der Königstochter erhalten. Man mag dagegen einwenden, dies mache Taminos empfindsame Arie schwächer, aber gerade das ist ja ein weiteres Merkmal der Zauberflöte, was wohl am kontrastreichsten während Paminas empfindsamer Arie „Ach ich fühl's, es ist verschwunden.“ (II/17) und dem dieser vorangehenden Monolog (oder um genauer zu sein, Dialog ohne Antwort, da weder Tamino noch Ppageno reden dürfen) klar wird, während dem Papageno „einen Brocken in dem Munde hat“ und sich ungestört von Paminas Trauerarie an Essen und Wein ergötzt. All dies hat mich schliesslich veranlasst, an mehreren Stellen stets den gesprochenen Text mit der auf ihn folgenden Musik zu verbinden. Somit glaube ich aus Mozarts Zauberflöte eine Singspiel im eigentlich Sinne des Wortes zu machen, indem sich

eben Singen und Spielen nicht begegnen, aber wie in dem Wort selbst, eng verknüpft ergänzen. Vor dem ersten Auftritt der Königin der Nacht (I/4) findet sich im Libretto der Hinweis „Sogleich wird eine heftiger, erschütternder Accord mit Music gehört“, welcher in heutigen Aufführungen weggelassen wird, wobei gerade diese Stelle die Kommentierung Geschehenes oder Geschehen-Werdendes in eindrucksvollerweise demonstriert:

ZWEITE DAME

Sehr nahe an unsern Bergen lebt er in einem angenehmen und reizenden Tale. — Seine Burg ist prachtvoll, und sorgsam bewacht.

TAMINO

Kommt, Mädchen! führt mich! — Pamina sei gerettet! — Der Bösewicht falle von meinem Arm; das schwör' ich bei meiner Liebe, bei meinem Herzen! —

(sogleich wird ein heftig erschütternder Akkord\*) mit Musik gehört)

Ihr Götter! was ist das?

DIE DREI DAMEN

Fasse dich!

ERSTE DAME

Es verkündigt die Ankunft unserer Königin.  
(Donner)

### Das Rezept

Man nehme J.A. Liebeskinds in der Sammlung *Dschinnistan* (1786-1789) veröffentlichtes Märchen *Lulu oder die Zauberflöte*, und interpretiere den Sachverhalt, dass einer guten Mutter deren Tochter von einem bösen Zauberer geraubt wird, so um, dass einer schlechten, habgierigen Königin der Nacht die Tochter Pamina von einem guten, weisen Mann Sarastro entführt wird. Den die Tochter dank einer Zauberflöte befreienden Prinz Lulu behalte man bei, sein Name aber wird Tamino, was naheliegt, hatte Mozart schon in Salzburg Bühnenmusiken zu T.B. Geblers Drama *Thamos, König in Egypten* (K 345) komponiert. Den Charakter des Prinzen nehme man aus dem Schauspiel *Sethos* (1731) des Franzosen Jean Terrassons, der zum Ideal der Freimaurer wird. Dann nehme man, wiederum von Wieland, aus dem Märchen *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* jene Szene, in welcher Don Sylvio einem Sommervogel solange nachjagt, bis er sich in einer fremden Gegend befindet, in welcher er das Bildnis einer unbekanntenen Schönen findet. Der Sommervogel wird zu Papageno, womit auch der Kasper auf der Bühne einen Namen bekommt, zudem orientiere man sich an der Oper *Das Sonnenfest der Brahminen*, in welchem das Duett "Du wirst mein Weibchen...ich werd dein Männchen....ich werde Papa" auch zu Papageno anregt, sowie zum Duett "Pa,pa,pa" von Papageno und Papagena. Weiters nehme man aus dem oben erwähnten Drama *Sethos* den Gesang der Geharnischten, die Feuer- und Wasserprüfung sowie die Anbetung der Götter von Himmel und Sonne Isis und Osiris. Dann greife man auf Mozarts Skizze eines Theaterstückes *Die Liebesprobe* aus dem Jahre 1784 zurück, in welchem ein Diener seine Geliebte nicht finden kann, da diese sich als Zwergin verwandelt hat, und man hat die Verwandlungsszene der Papagena.

### Zur Geschichte

Wie fast alle in Mozarts letztem Lebensjahr entstandenen Werke, ranken sich auch um die Entstehung der Zauberflöte mehr Legenden, als es die Geschichte zu verkräften vermag. Ohne Zeitdruck, geschweige den sonst üblichen Theaterintrigen entsteht die Zauberflöte, nachdem ab dem Juni 1791 die endgültige Lösung des Textbuchs vorlag. Auch scheint die finanzielle Forderung Mozarts, die sicher das übliche nicht überschritt, zu keinen Streitereien geführt zu haben. Obgleich Mozart seiner sich in Baden auf Kur befindlichen Frau, wenn er sie nicht gar immer wieder besucht, täglich schreibt, ist recht selten von der Entstehung der Zauberflöte in

dieser Korrespondenz die Rede. Auch die Tatsache, dass die Konkurrenzbühne des Leopoldstädter Theaters am 8. Juni die Premiere des Singspiels "Kaspar, der Fagottist, oder Die Zauberzither" von Wenzel Müller (Text: Joachim Perinet) feierte, scheint bei Mozart und Schikaneder keine Nervosität hervorgerufen zu haben. Zur Lokalität von Schikaneders Gartenhäuschens, in welchem Mozart angeblich seine "Teutsche Oper in 2 Aufzügen", wie er die Zauberflöte in sein Werkverzeichnis eintrug, komponierte und welches zu einem Anziehungspunkt für Salzburger Touristen wurde, sei nur gesagt, dass Schikaneder 1791 noch keinen eigenen Garten eignete! Hingegen geht aus Mozarts Brief vom 6. Juni 1791 hervor, dass er hin und wieder im Gartenhäuschen des Hornisten Joseph Leutgeb zu Gast war.

Mozarts Zauberflöte entspricht inhaltlich den Erwartungen des Wiener Vorstadttheater Publikums, den der "kleinen Leute". Somit wendet sich Mozart erstmals an ein anderes, ausschliesslich bürgerliches Publikum, für welches eben das von Emanuel Schikaneder geleitete Theater auf der Wieden bestimmt war und er als Verfasser des Librettos wusste, was sein Publikum erwartete. Dennoch darf man nicht vergessen, dass Mozart politische Vorgänge aufmerksam verfolgte und einen wachen Instinkt für gesellschaftliche Veränderungen hatte. Die Frage, ob Mozart diese ihm erstmals gebotene Möglichkeit, mit dem Bürgertum in Form einer Oper zu kommunizieren, bewusst pädagogisch-politisch ausnutzte, beantwortet sich von selbst, wenn man einige, bei oberflächlichem Betrachten allzu oft übersehene Gesichtspunkte des Bühnengeschehens genauer bewertet:

#### Der Mohr

Sarastros Dienende sind ausnahmslos Sklaven, welche auch eigene, in heutigen Inszenierungen meist gestrichene, Textszenen haben. Selbst auf dem die Uraufführung ankündigenden Plakat waren die Rollen dreier Sklaven aufgeführt, die der drei Knaben jedoch nicht!! Die Verwendung von Schwarzen sollte sicherlich nicht nur helfen, die Märchenhaftigkeit der Oper zu unterstreichen. Denn schliesslich gab es im Wien jener Zeit Farbige, deren gesellschaftliche Stellung wenig durch die Aufklärung gebessert worden war. Auch Sarastro begegnet Monostatos mit Willkür, indem er ihm für das Wiedereinfangen der entflohenen Pamina dankt:

"Monostatos: Du kennst mich! Meine Wachsamkeit ...

Sarastro: Verdient, dass man ihr Lorbeer streut! He, gebt dem Ehrenmann sogleich...

Monostatos: Schon Deine Gnade macht mich reich!

Sarastro: nur sieben und siebenzig Sohlenstreich!

Monostatos: Ach Herr, den Lohn verhofft' ich nicht!

Sarastro: Nicht Dank, es ist ja meine Pflicht!"

Zur Zeit seiner Arbeit an der Zauberflöte begegnete Mozart bei seinen Logenbesuchen regelmässig einem Schwarzen, welcher es in Wien zu grossem Ansehen brachte. Angelo Soliman, eigentliche Mmadi Make, vermutlich um 1726 in Pangusitlong geboren, kam auf abenteuerlichem Wege nach Messina in das Haus einer Marquise, die ihn wohl bildete und schliesslich dem österreichischen General Johann Georg Christian Fürst Lobkowitz schenkte. Fast 20 Jahre blieb Soliman in dessen Diensten, und wurde nach dessen Tod 1753 an Joseph Wenzel Fürst Liechtenstein vererbt (!), welchem er als Kammerdiener und später als Haushofmeister diente. Darüberhinaus schmückte sich sein Herr, da öfter mit diplomatischen Schritten beauftragt, auf seinen zahllosen Reisen mit seinem "fürstlichen Mohr", welcher ihn auch nach Frankfurt am Main begleitete, wo Liechtenstein die Wahl Joseph des Zweiten zum Römischen Kaiser betrieb. In Frankfurt vom Fürsten Liechtenstein zum Pharaospiel verleitet, gewann Soliman 20 000 Gulden, was ihm nach seiner Rückkehr nach Wien dazu verhalf, eine eigene Existenz aufzubauen. Obgleich katholisch getauft, musste die Mischehe mit Anna von Christiani, durch den Kardinalerzbischof von Wien im Stephansdom geschlossen, geheimgehalten werden. Wie Monostatos war auch ihm offiziell kein weisses Mädchen

vergönnt, was er, wie empfindsam, dem Mond in der Arie "Lieber guter Mond, vergebe, eine Weisse nahm mich ein. Weiss ist schön, ich muss sie küssen ..." (II/13) anklagt. Hier stellt sich zudem die Frage, ob hinter dem in der Empfindsamkeit so beliebten Bild des Mondes nicht gar die Königin der Nacht zu sehen ist, die ja als Figur keine literarische Entsprechung kennt. Jedoch in der 1820 in Leipzig als „ein Gespräch“ veröffentlichten Erzählung *Der Frühlingstag*, dessen zentrales musikalisches Thema Mozarts Opern sind, schreibt Friedrich Rochlitz von einem Gegenstück der Königin der Nacht, der Königin des Tags:

„Doch genug, und nur schon allzuviel, für heute! unterbrach sich der alte Mann und stand auf. Die Luft wird kühl; die Sonne ist im Untergehen. – Ei, mein Gott: wie schön ist sie, die Königin des Tags, eben im Scheiden! Sieh hin, sieh hin! wie gross und hehr blickt ihr Antlitz über den fernen, schwarzgrünen Eichenwald herüber, indess ihr Gewand, weit und reich und zauberisch gefärbt, sich über den ganzen Abendhimmel verbreitet!“

Da fühlt man sich schon sehr an die Zauberflöte erinnert!

Kein Geringerer als Joseph II, welcher Soliman sehr schätzte, verriet versehentlich bei einer Gesellschaft dessen Eheheimnis, worauf Fürst Liechtenstein Soliman entliess und auch enterbte. Auch Monostatos war der Willkür seines Herrschers unterlegen. Nach Liechtensteins Tod bot ihm sein Neffe Franz Joseph Wiedergutmachung an und beauftragte ihn mit der Erziehung seines Sohnes Alois Joseph. Fürst Liechtenstein, Begründer der heutigen Vaduzer Linie, bot ihm ein Jahresgehalt, welches nach Solimans Tod seiner Frau als Pension ausgezahlt werden sollte. Somit kehrte Soliman in den Liechtensteinischen Palast zurück. Man weiss von Soliman, dass er deutsch, italienisch und französisch sprach, sich aber auch des Tschechischen, Englischen und Lateinischen bediente. 1783 trat er in die Loge "Zur wahren Eintracht" ein und betrat, wie aus dem erhaltenen Protokollbuch hervorgeht, mehrfach zusammen mit Mozart den Logentempel. Wie auch in der Zauberflöte Monostatos trotz seiner angesehenen Stellung der Willkür des weissen Sarastro ausgesetzt ist, scheint es Soliman trotz seiner Wertschätzung bei zahllosen Zeitgenossen nicht allgemein einfach gehabt zu haben, ja es stellt sich sogar die Frage, ob er über seine Intellektualität und Stellung hinaus, bei vielen seiner Mitmenschen überhaupt als Mensch galt. Lassen wir zu seinem Schicksal nach seinem Tode 1796, als die Zauberflöte zu den meistgespielten Singspielen gehörte, die Quellen sprechen: "Über Wunsch des Kaisers Franz II. [Kaiser Joseph II. starb 1790, sein Nachfolger Leopold II. 1792] wurde er [Soliman] trotz lebhaften, durch ein energisches Schreiben des Erzbischofs von Wien unterstützten Protestes der Familie, der man die Leiche abgelistet hatte, von dem Bildhauer Franz Thaler abgehäutet, ausgestopft und den kaiserlichen Sammlungen als Repräsentant des Menschengeschlechtes einverleibt, wo er in Gesellschaft eines Wasserschweines und mehrerer Sumpfvögel der frivolen Neugierde eines schaulustigen Publikums preisgegeben wurde. Bei der Beschiessung Wiens im Jahre 1848 ging diese schändliche Erinnerung an dynastischen Ungeschmack in Flammen auf."<sup>331</sup>

## Leseprobe

Matthias Claudius

Der Schwarze in der Zuckerplantage

Weit von meinem Vaterlande

Muss ich hier verschmachten und vergehn,

Ohne Trost, in Müh' und Schande;

Ohhh die weissen Männer!! klug und schön!

Und ich hab' den Männern ohn' Erbarmen

Nichts getan.

<sup>331</sup> zitiert nach Eugen Lennhoff und Oskar Posner: Internationales Freimaurer-Lexikon, Wien 1980, Sp. 1476

Du im Himmel! hilf mir armen  
Schwarzen Mann!

veröffentlicht am 31. August 1773 im *Wandsbecker Boten*

### Der Heissluftballon

Wie modern und sensationsbemüht Mozart und Schikaneder dachten, fällt bei Verwendung der Bühnenmaschinerie auf, die nach Sarastros Arie "In diesen heil'gen Hallen" zu Beginn des Dreizehnten Auftritts des Zweiten Aktes gefordert wird: "Das Theater verwandelt sich in eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann. Das Flugwerk ist mit Rosen und Blumen umgeben, wo sich sodann eine Thür öffnet". Hier wird vorbereitet, was drei Szenen später gefordert wird: "Die drei Knaben kommen in einem ... Flugwerk" und "Unter dem Terzett setzen sie den Tisch in die Mitte und fliegen auf". Sicher ist die Verwendung einer Aufhängemechanik nichts Neues in der Oper, Mozart spielt hierbei aber auf eine Wiener Sensation an, von deren Gelingen er wohl, als er das Finale des ersten Aktes schrieb ("Drei Knaben führen Tamino herein" und "gehen ab"), noch nicht wusste, was auch für eine zeitliche Einordnung des Komponiergeschehens hilfreich ist: Zuerst im März und dann erneut im Mai 1791 hatte Francois Blanchard, welcher sechs Jahre zuvor als erster mit einem Freiballon den Ärmelkanal überquert hatte, vom Prater aus erfolglose Flugversuche unternommen, welche von den Wienern aufmerksam und für viel Geld (der Ballon war in einem Saal der Mehlgrube der Öffentlichkeit ausgestellt) verfolgt wurden. Am 6. Juli schreibt Mozart an seine Frau nach Baden "eben itzt wird Blanchard entweder Steigen oder die Wiener zum 3:t male foppen!" Aber der Versuch gelingt, kein Geringerer als Erzherzog Franz zerschneidet die Halteseile und Blanchard landete in Gross Enzersdorf und wurde von den Wienern stark gefeiert. Mozart aber, so am 7. Juli an Constanze "war nicht beym Ballon, denn ich kann es mir so einbilden, und glaubte auch und wird diesmal auch nichts draus werden aber nun ist Jubel unter den Wienern! so sehr sie bisher geschimpft haben, so loben sie nun." Schikaneder und Mozart hatten also die neue Sensation sofort aufgegriffen, wenngleich die Bühnenmaschinerie hierfür erst erstellt werden musste. Hierin zeigt sich nicht nur die Adaptionsbereitschaft für eine Sensation sondern auch der Glaube an Fortschritt.

### Die drei Damen/Drei Knaben

sind eine weitere Verbindung der beiden Welten, der Sarastros und jener der Königin. Interessanterweise sind die jeweils drei "Botschafter" einer jeden Welt im Grunde "assexuale" Wesen, zumindest im Sinne ihrer noch nicht zum Ausbruch gelangten Reife. Zwar bewundert eine jede der drei Damen, aus dem Libretto geht hervor, dass es sich um Jungfrauen handelt, den gefundenen Tamino, aber dies ist nicht mehr als epfindsame Schwärmereing, gefüllt von Naivität und Unschuld. Ihre Beziehung zur Königin beschränkt sich lediglich auf die eines Nachrichtenträgers, d.h. sie bringen Ihr die Nachricht, Tamino gefunden zu haben, aber die Ausführung dieses Vorhabens wird in der Oper nicht dargestellt, vielmehr scheint es sich hier um einen Vorwand zu handeln, verbunden mit dem Wunsch einer jeden, bei dem von ihr bewunderten Tamino zu bleiben. Darüberhinaus sind sie Empfänger und Weitergeber der von Papageno gefangenen Vögel, wobei sie diesem hierfür wiederum Gaben überbringen. In letzterem Falle erinnert sowohl die Anzahl der Damen, wie auch der von einer jeden übergebenen Geschenke an die biblischen drei Könige. Ähnlich wie die Damen sind auch die drei Knaben Botschafter, allerdings der anderen Seite, der Sarastros. Sie weisen Tamino den Weg zu Pamina, sie führen letztendlich die beiden Paare Tamino/Pamina, Papageno/Papagena zusammen. Somit führen sie das zu Ende, was die drei Damen einläuteten. Auffallend ist für mich hierbei, dass die drei Damen auf der Bühne nie mit den drei Knaben zusammentreffen,

dass ihr stimmliches Material sowie die musikalische Arbeit ihrer Terzette sehr übereinstimmend sind. Zudem darf nicht vergessen werden, dass die drei Knaben auf der Ankündigung der Erstaufführung überhaupt nicht erwähnt werden. All dies hat mich dazu bewegt, die Rolle der drei Damen mit den Sängerinnen der drei Knaben zu besetzen. Somit erscheinen die drei Damen/drei Knaben als überweltliche "gute Geister", welche die beiden verfeindeten Welten wieder so vereint sehen möchten, wie sie früher waren, was aus dem Monolog der Königin der Nacht hervorgeht. Diese Naivität der heilen Welt entspringt einer durchaus kindlichen, d.h. knabenhaften, jungfräulichen Denkart, was die drei Figuren personifizieren.

## Die Frauen

Der thematische Dualismus der Zauberflöte beschränkt sich nicht nur auf Nacht und Tag (Sonne), mit diesem sind auch die Antipoden Frau und Mann verknüpft. Die Königin der Nacht, im Übrigen die einzige Hauptfigur ohne persönlichen Namen (!), ist nur von Frauen umgeben, nämlich den drei Damen, die, wie aus dem Libretto herauszulesen ist, Jungfrauen sind und ihrer Tochter Pamina. Die Welt Sarastros ist männlich, was sich nicht nur in den ihn umgebenden Sklaven, Priestern und Geharnischten ausdrückt, sondern auch in den zu dieser führenden drei Knaben und den den Triumphwagen ziehenden Löwen. Bei Betrachtung der Partitur ist allerdings auffallend, dass sowohl der den Einzug Sarastros ankündigende Chor wie auch der Schlusschor neben Tenören und Bässen, Soprane und Älten beinhaltet. Wo verbergen sich in Sarastro Welt also die Frauen? Ist er Herrscher über ein weiter nicht zur Darstellung kommendes Volk? Sarastro wird in der Rezeptionsgeschichte der Zauberflöte immer wieder Frauenverachtung vorgeworfen. Es scheint, dass die Frauen in den Äusserungen Sarastros und seiner Mitstreiter nicht gerade gut wegkommen; der Chronologie des Operngeschehens folgend, hier zwei Zitate: I/18 Sarastro: "Ein Mann muss Eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten." II/2 Duett der Priester: "Bewahret Euch vor Weibertücken: dies ist des Bundes erste Pflicht!" Aber genügen diese wirklich, Sarastro zum Frauenverächter zu machen? Ist das nicht vielmehr eine kritische Überzeichnung männlicher Denkweise, die auch in Papageno zum Ausdruck kommt, wenn er die Schweigeprobe übergehen will, indem er Tamino sagt: "Mit mir selbst werd'ich wohl sprechen dürfen; und auch wir zwei können zusammen sprechen, wir sind ja Männer." (II/14) Andererseits fordert Mozart mit diesen Zitaten die moralisch gefestigte, tugendhafte Frau, die nicht dem gängigen Klischee von Schwatzhaftigkeit und Untreue entspricht. Hatte Mozart nicht in *Così fan tutte* Letzteres schon kritisiert? Vergessen wir nicht, dass Wien eine recht leichtlebige Stadt war. Noch um 1820 schreibt John Russell in seiner *Reise durch Deutschland und einige südliche Provinzen Österreichs in den Jahren 1820, 1821 und 1822*<sup>332</sup> über Wien: "Nicht leicht wird man eine Stadt finden, wo das liederliche Leben so vorherrschend ist, wo die weibliche Tugend weniger geschätzt, und folglich auch sparsamer angetroffen wird". Und vergessen wir nicht, dass Mozart in der Zauberflöte mit dem bürgerlichen Publikum kommuniziert! Und schliesslich nimmt Sarastro ja Pamina in den Tempel auf: "Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist würdig und wird eingeweiht." (II/28). Hierzu sei nur vermerkt, dass die Freimaurerei den Wiener Frauen keineswegs verschlossen war, sie zwar nicht an Sitzungen aber allen anderen Veranstaltungen teilnehmen durften und sogar Schmuck mit Maurersymbolik trugen. Darüberhinaus gab es sogenannte Adoptionslogen, welche aktive Frauen wie Männer vereinigte. Wie sehr Papageno und Tamino auf der Suche nach den von ihnen Angebeteten die Kluft zwischen Patriarchat (Sarastro) und Matriarchat (Königin der Nacht) zu überwinden trachten, zeigt sich schon

<sup>332</sup> John Russell: *Reise durch Deutschland und einige südliche Provinzen Österreichs in den Jahren 1820, 1821 und 1822*, Leipzig 1825, S. 317

allein an der phonetischen Ähnlichkeit der am Ende der Oper glücklich vereinten Paare: Papageno/Papagena, Tamino/Pamina.

### Die Freimaurerei

Vergeblich habe ich Literatur gesucht, die meine Annahme bestätigt, dass Freimaurerei in Verbindung mit Empfindsamkeit gesehen werden muss. Nicht nur die Ideale der Menschenerziehung entsprechen denen der Empfindsamkeit, nicht nur die Musiken, die beispielsweise Mozart für die Loge schrieb, sind tiefst empfindsam, auch die Geschichte der Freimaurerei geht mit der Empfindsamkeit Hand in Hand, war doch diese ebenfalls von England kommend in Deutschland eingeführt worden. 1737 kam es in Hamburg zur ersten Logengründung. Und: ob Goethe, Herder, Mozart, Haydn, Fichte, Lessing – die Liste der Empfindsamen lies sich beliebig fortsetzen, die Logenbrüder waren. Und Freimaurerei als Ausdruck sozialer Tugendhaftigkeit wurde als Kunst, als die Königliche Kunst, bezeichnet. Aber als von vielen Geheimnissen umwoben und undurchsichtig musste den einfachen Wiener Bürgern die Freimaurerei erscheinen, die, wie wir sehen werden, Ende des Jahrhunderts in eine grosse Krise trat. Am 14. Dezember 1784 war Mozart in die aus der Loge "Zur gekrönten Hoffnung" erst 1783 hervorgegangene Loge "Zur Wohltätigkeit" aufgenommen worden und gehörte somit zu den 600 bis 800 Freimaurern im Wien seiner Zeit. Mozarts Bekanntenkreis zählt viele Freimaurer und beispielsweise sei erwähnt, dass mindestens jeder vierte Subskribent der drei Trattnerhof Konzerte im März 1784 Logenmitglied war. Dennoch verwundert es, dass Mozarts Wahl dieser mit Leuten von einfacherer Herkunft bestückten Loge galt und nicht der Loge "Zur Wahren Eintracht", die neben vielen Prominenten zahlreiche Gelehrte und Schriftsteller vereinigte und deren Mitglied Mozarts Freund Joseph Haydn (Mozart hatte Haydn in tiefer Wertschätzung 1785 die oben von Cramer kritisierten sechs Streichquartette gewidmet, die im selben Jahr nebst langer italienischer Dedikation bei Artaria & Co als Opus X in Wien im Druck erschienen) war. Musik, und hiermit seien neben rein instrumentalen Werken wie Liedern auch ganze Kantaten gemeint, spielte bei den Logensitzungen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Neben dem Lied zur "Gesellenreise" (K 468) und der Kantate zu Ehren Borns (K 471) sei besonders auf die "Mauerische Trauermusik" (K 477) hingewiesen. Auch wirkte beispielsweise am 15. Dezember 1785 Mozart an einem Benefizkonzert zur Unterstützung zweier Musiker (Logenmitglieder) mit. Bereits ein Jahr nach Mozarts Logenbeitritt, 1785, tritt Mitte Dezember das "Freimaurerpatent" in Kraft, mit welchem Joseph II. weniger die Arbeit der Logen beeinschränken, als vielmehr der Arbeit revolutionärer Kräfte, die in den Mantel der Freimaurerei gehüllt als Mitschwimmer im Dunkeln bleiben wollten, ein Ende setzen wollte. So hatte etwa der Geheimbund der "Fratres de cruce" Anhänger des rumänischen Horia-Aufstandes versammelt, welcher 1784 gegen Grossgrundbesitzer und ungarische Magnaten ausgebrochen war und mehr als 100 Adelige, 62 Dörfer und 132 Adelsitze vernichtet hatte. Hierbei sah sich Joseph II. von zwei Seiten umzüngelt, einerseits der Adelligen, welche die vom Kaiser geforderte Ablegung der Privilegien verneinten und dem Volk, welches den Plänen des Kaisers ungeduldig Nachdruck verleihen mochte. Joseph II wollte die Freimaurerei keineswegs verbieten, ihr aber grössere Durchsichtigkeit verschaffen: "Die sogenannten Freymaurergesellschaften, deren Geheimnisse mir eben so unbewusst sind, als ich deren Gaukeleyen zu erfahren jemals wenig vorwitzig war, vermehren und erstrecken sich jetzt auch schon auf kleinere Städte. Diese Versammlungen, wenn sie sich selbst ganz überlassen, und unter keiner Leitung sind, können in Ausschweifungen, die für Religion, Ordnung und Sitten allerdings verderblich seyn können, besonders aber bey Oberrn durch eine fanatisch engere Verknüpfung in ganz vollkommene Unbilligkeit gegen ihre Untergebene, die nicht in der nemlichen gesellschaftlichen Verbindung mit ihnen stehen, ganz wohl ausarten, oder doch wenigstens zu einer Geldschneiderey dienen. Vormalis und in anderen Ländern

verboth und bestrafte man die Freymaurerer, und zerstörte ihre in den Logen abgehaltene Versammlungen, blos, weil man von ihren Geheimnissen nicht unterrichtet war. Mir, obschon sie mir ebenso unbekannt sind, ist genug zu wissen, dass von diesen Freymaurerversammlungen dennoch wirklich einiges Gutes für den Nächsten, für die Armuth und Erziehung schon ist geleistet worden, um mehr für sie, als je in einem Lande noch geschehen ist, hiemit zu verordnen, nämlich, dass selbe auch unwissend ihrer Gesetze, und Verhandlungen dennoch, so lange sie Gutes wirken, unter den Schutz und unter die Obhut des Staates zu nehmen, und also ihre Versammlungen förmlich zu gestatten sind."<sup>333</sup> Es handelt sich also um nichts anderes als eine Regelung der "Versammlungsfreiheit" mit den Forderungen: 1. dass Logen nur in Städten mit Regierungsstellen, nicht aber auf dem Lande oder auf Adelssitzen entstehen dürfen, 2. Behörden von deren Versammlungen informiert sein müssen, 3. Mitgliederlisten und Namen der Vorstände (ohne Nennung des Freimaurergrades) müssen jährlich eingereicht werden und 4. wurden alle Winkellogen und ähnliche Vereinigungen verboten. Ausserdem waren an keinem Ort mehr als drei Logen mit je 180 Mitgliedern erlaubt. Die Wiener Logen folgten dieser Forderung, indem sie die Logen "Zur wahren Eintracht", "Zum Palmbaum" und "Zu den drei Adlern" zur Loge "Zur Wahrheit" vereinigten und aus den Logen "Zur Wohltätigkeit", "Zu den drei Feuern" und "Zur gekrönten Hoffnung" die Loge "Zur neugekrönten Hoffnung" hervorging. Innerhalb kürzester Zeit traten viele Mitglieder aus den Logen aus, von den vor dem Erlass in Wien mindestens 600 bis 800 Freimaurern blieben 400 übrig, die sich binnen eines Jahres nochmals auf die Hälfte reduzierte. Mozarts Loge "Zur neugekrönten Hoffnung" war im Januar 1786 neugegründet worden und vereinte 116 Mitglieder, nachdem es in den ersten Jahren zu zahlreichen Neuaufnahmen gekommen war. Wenngleich Mozart nie ein höheres Amt in dieser Loge bekleidete, war er neben dem Buchdrucker Ch. F. Wappler der einzige, der ihr von 1784 bis 1791 durchgängig angehörte. Neben seinen musikalischen Logenarbeiten ist dies wohl Mozarts wichtigster Verdienst um die Loge. Gerade in den aufwühlerischen Zeiten der Französischen Revolution sah man in den Freimaurern getarnte Untergrundbewegungen und auch die Zauberflöte sollte diesem Vorurteil zum Opfer fallen (1794 und 1795 erschienen in Wien Schriften, welche die freimaurerische Symbolik der Zauberflöte durch eine politisch-revolutionäre ersetzen wollten). Ganz den kaiserlichen Forderungen Recht tragend, keine Geheimnistuerei zu unterstützen, enthält Mozarts Zauberflöte viel der Freimaurerei Themenverwandtes: einem bürgerlichen Publikum stellt Mozart einen Geheimbund von "Eingeweihten" vor, es wird die, nach zahlreichen abgelegten Prüfungen erfolgte Aufnahme eines Prinzen in den Bund der Priester des "Osiris und Isis Kultes" gezeigt; weiters denke man bei der Bühnengestaltung nur an die drei Tempel, welche zwar nicht freimaurerisch mit Schönheit, Stärke, Weisheit beschrieben sind, aber mit Natur, Vernunft, Weisheit. Von Tamino wiederum wird Tugend, Verschwiegenheit und Wohltätigkeit verlangt. Auch Requisiten, wie Palmenzweige, ägyptische Hieroglyphen und Verbinden der Augen sind der Freimaurerei entliehen. Ebenso wie die Mitglieder Sarastros' Bund nicht immer einer Meinung sind, waren es auch die der Wiener Logen. Mozart selbst war mit dieser inneren Zerrüttung unzufrieden und verfasste ein heute verlorenes Konzept der Reorganisation eines neuen Ordens mit dem Namen "Grotta". Und in seiner letzten Logenarbeit, der "Kleinen Freimaurerkantate" (K 623), deren Aufführung Mozart am 18. November 1791 zwei Wochen vor seinem Tod leitete, ermahnt Mozart seine Logenbrüder: "Verbannet sei auf immer Neid, Habsucht, Verleumdung aus unsrer Maurerbrust"<sup>334</sup>. Überhaupt zeigt sich in diesem Text die enge Verknüpfung von Empfindsamkeit und Freimaurerei: „Wohlan ihr Brüder, überlasst euch ganz der Seligkeit eurer Empfindungen."<sup>335</sup> Mozart erlebte das Ende seiner Loge nicht

<sup>333</sup> zitiert nach Braunbehrens, S. 260ff

<sup>334</sup> NMA

<sup>335</sup> ibid

mehr, die, durch Verordnungen Franz II. verfolgt, Ende 1793 ihre Arbeit einstellte. Es sei am Rande noch erwähnt, dass Logentätigkeit und Kirche in keinerlei Widerspruch zueinander standen, hingegen gab es unter den Wiener Logenmitgliedern eine ganze Reihe von katholischen Priestern. Zwar hatte der Papst 1738 und abermals 1751 die Freimaurerei als Ketzerei verdammt, seine Meinung aber besass in jener Zeit der Schwächung des Papsttums keinen hohen Stellenwert. Schikaneder war übrigens seit 1788 ebenfalls Freimaurer. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass Mozarts Zauberflöte keinesfalls die einzige Freimaurer Oper war. Zehn Jahre zuvor hatte Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) in Dresden die Oper *Osiride (Osiris)* geschrieben und zwei Jahre vor der Premiere von Mozarts Zauberflöte hatte Pavel Vranický (wie Mozart 1756 geboren, 1808 in Wien gestorben), ein Komponist mährischer Herkunft, mit seiner Freimaurer Oper *Oberon* grosse Erfolge in Wien gefeiert.

Bei all dem freimaurerischen Inhalt darf man nicht vergessen, dass es sich hier nur um Symbolsprache handelt, an keiner Stelle werden etwa, wie heute in manchen Inszenierungen zu sehen, freimaurerische Kleidung gefordert. Die Sache an sich bleibt ungenannt, Mozart und Schikaneder wollen eher dem Bürger die Angst vor Geheimbünden nehmen, als diesen in die verborgenen Rituale einzuweihen.

Soweit zu einem empfindsamen Interpretationsansatz der Zauberflöte.

## Joseph Haydn

„Haydn hat noch nicht viel für die Bühne geschrieben. Er könnt' es, wenn er wollte.“<sup>336</sup> Mit diesen Worten zollt Joseph Martin Kraus in seiner Schrift *Etwas von und über die Musik fürs Jahr 1777* grössere Hochachtung, als man auf den ersten Blick denken sollte. Vergessen wir nicht, dass er in jenem Werk an keinem der deutschen Opernkomponisten auch nur ein gutes Haar lässt. Ob dieser Satz Haydn motiviert hat? Wir wissen es nicht. Jedoch hat sich Haydn als einer der wenigen süddeutschen Komponisten intensiv mit den Ideen der Empfindsamkeit auseinandergesetzt.

Ich denke da nicht nur an den Variationszyklus in f-moll für Klavier (Hob. XVII/6, 1793), an die d-moll Sinfonie *Lamentatione* (Hob. I/26, vor 1770), an seine 126 Baryton-Trios (Hob. XI), an *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Hob. XX/1A, 1776), mit denen er die von Graun eingeschlagenen Pfade der Teildarstellung des Leidens geht - es wäre Aufgabe einer eigenen Studie, Nordismo in Haydns Musik zu untersuchen. Auch die Themenwahl, etwa der drei 1761 entstandenen Tageszeiten-Sinfonien *Le matin, Le midi, Le soir* (Hob. I/6-8) - man denke an die Rolle des Lichtes - ist empfindsam.

„Eine schöne Gegend unterm Sonnenhimmel ist am feurigen Mittage ganz anders als am Abend, und am Abend wieder anders, als am Morgen - wenn auch gleich am Morgen, Mittag und Abend immer die nämliche Gruppe ebenderselben Gegenstände da ist. Am Morgen wird uns gemeiniglich wohl ums Herz, und unsre Seele ergiesst sich in Freude. Am Mittage steht die Sonne in ihre Pracht und Macht, und die Gegend liegt mit hohem Licht bekleidet. Wir fühlen das, und bewundern es; aber mit Ermüdung. Am Abend senkt sich unsre Seele gern in stille, sanfte Betrübnis, sieht mit Wehmut das Scheiden der Sonne, und wandelt durch die grünen Schatten [!], wie beklommen hin.“<sup>337</sup>

<sup>336</sup> Kraus, S.92

<sup>337</sup> Carl Theodor Beck: Ernst, zitiert nach Sauder III, S. 107

Haydn hat sich früh mit C.Ph.E. Bachs Stil auseinandergesetzt, wie Georg August Griesinger in seinen *Biographischen Notizen* (Leipzig 1810)<sup>338</sup> vom November 1749 berichtet:

„Um diese Zeit fielen Haydn die sechs ersten Sonaten von Emanuel Bach in die Hände; „da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe; Emanuel Bach liess mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen.“<sup>339</sup> und Albert Christoph Dies berichtet in seinen *Bibliographischen Nachrichten von Joseph Haydn* (Wien 1810, S. 37): „Haydn wagte, in einen Buchladen einzutreten, und ein gutes theoretisches Lehrbuch zu fordern. Der Buchhändler nannte Carl Phil. Emanuel Bach's Schriften, als die neuesten, und besten. Haydn wollte sehen, sich überzeugen; fing an zu lesen, begriff, fand, was er suchte, bezahlte das Buch, und trug es ganz zufrieden fort.“ Dies zeigt im Weiteren, wie wichtig für Haydn Bachs Anleitung war.

Ich kann mir lebhaft vorstellen, welch neuer, stürmisch-nördlicher Wind Bach in Haydns Segel trug, die nur an friedlich, südliche Zephyren gewöhnt waren. Im Wiener Umfeld musste Haydn damit auf wenig Verständnis gestossen sein. In Haydns Werk jedoch finden sich häufig Züge der empfindsamen Art. Die Achtung vor Bach beruhte auf Gegenseitigkeit: auch Bach kannte und schätzte Haydns Werke.

Auch Haydns Zeitgenossen nannten ihn mit Bach in einem Atemzug: "Nur Bach und Haydn bedürfen alles zu allem um ihre originelle Laune darzustellen" schreibt Reichardt 1782<sup>340</sup>

## Ludwig van Beethoven

Auch Ludwig van Beethoven hat das Melodram gekannt und dessen Dramatik gewürdigt wie sich in der Gefängnisszene (II/12, 2. Nummer des zweiten Aktes) zeigt, die Beethoven mit Melodrama et Duetto überschrieb:

Nº 12 Melodram und Duetto

Oboe I  
Corn III  
in E  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello  
& Bass

*Poco sostenuto*

*Allegro*

Leonore (stark)!  
Wie kalt ist es in diesem  
unterirdischen Gemüthe!  
Das ist natürlich, es ist ja  
tief

Mucco  
Das müssen wir besitzen  
und gleiches Wort geben,  
wir haben keine Zeit zu ver-  
lieren

Leonore (stark) gegen Flör-  
witz's Seite wendend!  
Da ist es  
Leonore (stark) gebückt,  
vor Flörwitz'sem zur den  
Einfingern zu erkennen  
sieht!  
Er schreit ganz ohne Be-  
wegung

*Poco Adagio* *Allegro*

Mucco  
Vorlächt  
ist er tot.

Leonore  
Ich danke!  
Ihr müsst es!

Flörwitz  
um diese  
Begegnung!

Mucco  
Nein, nein er schließt

Mucco  
Das müssen wir besitzen  
und gleiches Wort geben,  
wir haben keine Zeit zu ver-  
lieren

Leonore (stark)!  
Es ist unmöglich  
wird! Zuge zu ihm  
zu sprechen!

Mucco  
Hör zu  
Hier unter dieser Trümmerwelt  
Gott nicht! Mir belü-  
stet er an!

Leonore (stark) gegen Flör-  
witz's Seite wendend!  
Da ist es  
Leonore (stark) gebückt,  
vor Flörwitz'sem zur den  
Einfingern zu erkennen  
sieht!  
Er schreit ganz ohne Be-  
wegung

*Andante con moto* (Die Mauer hatten wir lange ge-  
hört, bis die Worte darüber sind)

<sup>338</sup> Faksimile: Leipzig 1979

<sup>339</sup> ibid, S. 13

<sup>340</sup> Reichardt, Kunstmagazin I, S. 25

Leider hat Beethoven mit *Fidelio* 1804/05 nur einen seiner Opernpläne verwirklicht<sup>341</sup>, wobei meines Erachtens dem Plan aus dem Jahre 1803 eines szenischen Oratoriums *Nero* nach einem Textbuch von August Gottlieb Meissner besondere Beachtung gebührt. Meissner, den wir ja schon dank seines von Praupner vertonten Melodramas *Circe* (Siehe S. ..) kennen, könnte empfindsame Elemente gerade bei Beethoven vermutet haben. Dennoch können wir einem Brief Johann Friedrich Rochlitz' an Gottfried Christoph Härtel vom 9. Juli 1822 entnehmen, dass Beethoven bereits der Ästhetik Engels näherstand, dass er in der Literatur Klopstocks Werke als zu reich im Affektenwechsel und zu schwer empfand.

„Seit dem Karlsbader Sommer lese ich Goethe alle Tage – wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bei mir todgemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? Aha, darüber, dass ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging und sonst. Ei nun, verstanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum, er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an, immer Maestoso! Des-Dur! Nicht? Aber er ist doch gross und hebt die Seele.“<sup>342</sup>

Beethovens *Nero*-Plan wäre um so interessanter gewesen, da er zur Zeit eines stilistischen Umbruchs entstand, wie dessen Schüler Carl Cerny konstatiert, „da er [Beethoven] bis zu seinem 28ten Werke (um 1803) dem Mozart-Haydn-schen Style in einem gewissen Grade treu blieb, hierauf aber bis ungefähr zu seinem 90sten Werke (von 1803-1815) seine ganze wahre Eigentümlichkeit entfaltete und hierauf (bis an sein Ende 1827) noch einmal eine neue Richtung einschlug, die nicht minder grossartig ist, sich aber bedeutend von beiden frühern unterscheidet“<sup>343</sup>

Bei einem Blick auf Ludwig van Beethovens Klavierwerk sind noch Ausläufer der Empfindsamkeit erkennbar, die bereits ein Aufglühen der Romantik am Musikhimmel sind. Beethoven machte eine Entwicklung durch, die von seiner Zeit durchaus wahrgenommen wurde, wie oben genanntes Zitat Carl Cernys beweist. In all diesen Schaffensabschnitten wählt Beethoven wiederholt Satzbezeichnungen, die geradezu empfindsam geprägt sind, so beispielsweise ist in diesem Zusammenhang die Sonatenbezeichnung *pathetique* des op. 13 (erschienen 1799) zu sehen, die *Sonata quasi fantasia* op. 27,1 und 2 (1802), einige *Adagio con espressione*-Bezeichnungen (op. 27, 4. Satz), *Les Adieux* op.81 (um 1814) sowie dem *Mit Lebhaftigkeit, Empfindung und Ausdruck* überschriebene erste Satz von op. 90 (um 1817). Ähnliche Bezeichnungen finden sich natürlich auch in anderen Werken Beethovens, wie etwa im zweiten Satz der letzten Violoncello-Sonate op.106,2 mit *Adagio con molto sentimento* überzeichnet. Nachfolgend habe ich eine Tabelle erstellt, die zeigt, wie man nach Carl Cernys 1842 in Wien erschienenen Abhandlung *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren*

<sup>341</sup> siehe hierzu: Rudolf Pečman: Beethovens Opernpläne, Brno 1981

<sup>342</sup> zitiert nach: *ibid*, S. 21

<sup>343</sup> Carl Cerny: Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen oder Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit, 2. Capitel Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein, Wien 1842, Faksimile Wien 1963, § 9., S. 34

*Klavierkompositionen oder Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit* mit solchen Bezeichnungen verfahren soll:

Ludwig van Beethoven	Carl Cerny
Sonate pathetique (1799)	Die Introduction wird so langsam und pathetisch vorgetragen, dass wir das Metronom nur durch Sechzehnteln bezeichnen können (2. Kap., § 17, S. 45)
Sonata quasi fantasia (1802)	höchst poetisch und dabei für jeden leicht fasslich. Es ist eine Nachtszene, wo aus weiter Ferne eine klagende Geisterstimme ertönt (2. Kap., § 22, S. 50f.) Diese Sonate ist mehr Fantasie [...] und alle Sätze bilden nur ein zusammenhängendes Tonstück (2. Kap., § 23, S. 52)
Adagio con espressione (1802)	ruhig, ernst und mit Gefühl
Les Adieux (1814)	mit tiefem Gefühl, sehr legato und singbar. [...] Die Überschrift dieses Satzes: (Les Adieux, das Lebewohl) deutet hinreichend an, dass das Ganze ein tief bewegtes Gemüth schildern soll, welches sich auf kräftige und lebhaftige Weise ausdrückt. (2. Kap., § 32, S. 63)
Mit Lebhaftigkeit, Empfindung und Ausdruck (1817)	erhält ihre volle Wirkung durch das rasche, freie Tempo [...] die möglichste Lieblichkeit und Empfindung (2. Kap., § 33, S. 64.)
Adagio con molto sentimento	Sehr langsam, sehr legato, und mit tiefem, schwermüthigen Gefühl (3. Kap., § 16, S. 92)

Interessant ist in diesem Zusammenhang der zweisprachig bezeichnete zweite Satz von op. 109, italienisch und deutsch. Über die zunehmende Verwendung deutscher Satzbezeichnungen habe ich ja schon auf Seite 12 nachgedacht. Auch dies kann man bei Beethoven als Nordismo bezeichnen, der sich 1817 – und nicht nur da – wiederholt.

Auch wenn sich Cerny in seiner Publikation als ehemaliger Beethoven Schüler etwas als Interpretations-Autorität aufspielt, wird eines klar: in den Ausdeutungen der Satzbezeichnungen dominieren Wörter wie Gefühl und Empfindung.

In diesem Zusammenhang sei auch Beethovens Beschäftigung mit der Fantasie genannt, was ja aus den Bezeichnungen „quasi fantasia“ schon seine Andeutung findet. Jedoch ist die Fantasie bei Beethoven eher Jugendwerk, nur zweien, op. 49 (um 1802) und op. 77 (um 1810) kommt eine wirkliche Bedeutung zu. Dass Beethoven den Fantasie Begriff nicht mehr so frei wie Carl Philipp Emanuel Bach verstand, beweist seine Fantasie für vier Hände, die vor 1800 entstand und im Zusammenspiel zweier Spieler natürlich sich keine echte Freiheit erlauben kann.

Ebenfalls ist für Beethoven jene Überraschungsdynamik typisch, die nach einem crescendo ein plötzliches piano verlangt.

Was aber sollte ein Musiker empfinden, der weit von Wien entfernt Beethovens Sonaten kaufte und sich nun vor seinem Klavier mit der Frage beschäftigen musste, was denn der Komponist selbst empfunden habe? Diese Frage ist Gegenstand des heute leider weit unbekannt gebliebenen, mit ironischem Unterton geschriebenen Artikels *Commentatiuncula* in Friedrich Rochlitz' *Für Freunde der Tonkunst* von 1825<sup>344</sup>

Denn allein der Wille musikalisch auf dem neuesten Stand zu sein, reicht dem Schreiber nicht. „Wir lesen hier auch die Leipziger musikalische Zeitung; wir, in Hinterpommern. Nur bekommen wir sie etwas spät: dafür aber auch bündelweise. So ist das letzte Bündel [...] von Anno 1806. [...] Ich gehöre nun einmal unter die Menschen, die, wenn sie empfinden sollen, wissen müssen, was? ja (einem alten Gerichtsschreiber, im realsten Realen ergrauet, wird man das schon zu Gute halten,) auch um was? für was? zu was? so dass ich den allgemeinen Empfindungen einen bestimmten Gegenstand unterlegen muss, oder es wird nichts Rechts mit meinem Empfinden, wie ich mich auch zu schmelzen bemühe.“ Der Autor stösst in jenem Zeitungs-Bündel auf eine Rezension der Klaviersonate in As-Dur, op. 26, die 1802 in Leipzig erschienen war. „Der Recensent verbreitet sich über sie nach verschiedenen Seiten hin, bleibt am Ende bei ihrem so bestimmten und innigen Ausdruck stehen, den er gar nicht genug anpreisen kann.“ Gelockt durch diese Rezension entschliesst sich der „hinterpommersche Gerichtsschreiber Bernhard“ seine jährlich zur Seite gelegten fünf Prozent des Jahreseinkommens zum Kauf dieser Sonate zu verwenden. „Sie kam, sauber gestochen und wohlconserviert“ und den ihm vorliegenden Gerichtsfall bringt Herr Bernhard zu einem schnellen Ende, „um mit dem Werk ans Pianoforte zu gelangen. Ich begann, ich fuhr fort, ich endigte – Himmel, mit welchem Genuss! Ich fing von vorn wieder an, ich beschloss die Variationen: o Leser, da stand's vor mir; Alles, Alles stand vor mir, vollständig, deutlich, unverkennbar! Ich selbst stand nehmlich vor mir, in den entscheidendsten Momenten meines Lebens, abgeschrieben wie aus dem Spiegel, in diesem Thema mit Variationen. [...] Nun versteht sich's von selbst, dass Hr. Ludiwg van Beethoven in Wien, als er diese Variationen geschrieben, nicht an mich Hinterpommern und mein bischen Leben gedacht hat: aber das ist ja eben der lebendige Springpunkt der ganzen Sache, dass Jeder, der nur beim Vortrag ausdrucksvoller Instrumentalmusik an irgend etwas denken will, gerade an das denken kann, was ihm zunächst am Herzen liegt, in wiefern es nehmlich für die Empfindung denselben Ausschlag giebt, wie die Musik; wäre das ihm zunächst am Herzen Liegende auch er selbst, und dieser Er-Selbst nichts weiter, als ein körperlich verfallender, neun und sechzigjähriger Jungesell in einer finstern, angeschmauchten Gerichtsstube. Ich dachte also an mich, wie wich war, ward und bin; und je mehr ich dachte, so öfter ich die Variationen spielte, desto heller ging mir das Licht auf, desto mehrere, desto nähere Beziehungen fand ich, desto enger traten diese zusammen und vollendeten mein leibhaftiges Conterfei.“ Das ist natürlich Kritik an der bereits im 18. Jahrhundert sich breit machenden Auffassung, Musik sei für jeden verständlich, verbinde gar Völker, wie wir es bis heute aus dem Munde vieler Politiker und Redner kennen. Das kennt man bereits von Gluck, der 1773 behauptete, er „habe eine alle Nationen gleich ansprechende Musik vor Augen, um den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken aufzuheben.“<sup>345</sup> Das war Trendsetting, was von Hiller 1781 viel profaner bestätigt wird: „Ey was! die Sprachen, die Dialekte sind so verschieden, dass man öfters einen Bauer vom benachbarten Dorfe nicht versteht, und die Musik ist für den ganzen Erdboden eine und dieselbe! Der Begriff des Schönen ist nicht bey allen Völkern einerley, und doch ist es der Gesang! Der Hurone singt wie bei uns der Ackermann hinter dem Pfluge!“<sup>346</sup> Das klingt ja fast wie Lenin: „Die Kunst gehört dem Volke. Sie muß ihre tiefsten Wurzeln in den breiten schaffenden Massen haben. Sie muß von diesen verstanden und geliebt werden. Sie

<sup>344</sup> Friedrich Rochlitz: *Für Freunde der Tonkunst*, 2. Band, Leipzig 1825, S.398-427

<sup>345</sup> zitiert nach Schleuning, S. 317

<sup>346</sup> Johann Adam Hiller: *Über die Musik und deren Wirkungen*, Leipzig 1781, S. 117

muß sie in ihrem Fühlen, Denken und Wollen verbinden und emporheben. Sie muß Künstler in ihnen erwecken und entwickeln. Dürfen wir nur einer Minderheit süßen, ja raffinierten Biskuit reichen, während es den Massen der Arbeiter und Bauern an Schwarzbrot fehlt?... Haben wir immer die Arbeiter und Bauern vor Augen. Lernen wir ihretwegen wirtschaften und rechnen, auch auf dem Gebiet der Kunst und Kultur.“<sup>347</sup>

Doch zurück zu Beethoven. Gerichtsschreiber Bernhard bietet im Weiteren eine Identifizierung seiner Lebensetappen mit den einzelnen Variationsätzen der Beethoven-Sonate, die so geschickt geschrieben ist, dass sie hier im Original wiedergegeben sei:

Thema; das Gegebene, die Grundlage, die hernach weiter entwickelt werden soll: Andante, Als du, Dreiachteltakt, mehr ernst, als munter, doch sanft, freundlich und gefällig; dabei gar nicht ohne Kraft, und vielversprechend, in aller Bescheidenheit. Sieh, Bernhard, sagte ich zu mir, gerade so war dein Gegebenes — die Grundlage von Gott dem Herrn, die hernach weiter entwickelt werden sollte; gerade so, nach dem Wenigen, dessen du dich aus frühesten Kinder- und Knabenzeit erinnerst, und dem Wissen, was Andere dir davon gesagt haben. Wie traurig es dich auch mache: nimm es noch einmal zusammen: ein Junge, mehr ernst, als munter, doch sanft, freundlich und gefällig; dabei gar nicht ohne Kraft und vielversprechend, in aller Bescheidenheit! — Ja ja; so hatte dich dein Schöpfer ausgerüstet; und wie gnädig! so hatte auch dein strenger Vater dich erhalten, deine fromme Mutter dich aufgezogen, körperlich und geistig; und wie liebevoll! Du thatest das Deine stillweg, weil's geschehen sollte; deine Wünsche erstreckten sich nicht weiter, als auf ein paar Pfaffen zum Vesperbrod, ein mäßiges Pensum in der Schule am Wochentage und einen Gang in's

Grüne des Sonntags nach der Kirche; du konntest des Mittags keinen Löffel berühren und des Abends nicht einschlafen ohne Gebet; du vermochtest keinen Fehltritt auf dem Herzen zu behalten über Nacht und sehetest lieber auf dem müthigsten zu Gott und Menschen um Sühne — Nun: das war nicht viel, aber es war gut, und dein Grundthema; sieh, Bernhard, das, gerade das sollte hernach weiter entwickelt werden. Nun frage einmal: was ist denn daraus geworden? Erinnerung, Gewissen, und Beethovens Variationen antworten klärlieh.

Variatio I. Das Thema ist wohl da, aber aufgelöst in Figuren, die immerfort wechseln mit abgespannter Tiefe und aufgeregter Höhe. Ja doch, ja! Ich war in's Jünglingsalter getreten, war auf's Gymnasium geschickt. Hier hatte ich Niemand, der sich um mich bekümmerte, außer, daß ich was lernte. Eingepfergt war ich mit einer Anzahl jungen Volks, aus den verschiedensten Gegenden und Verhältnissen zusammengestoßen, meist roh und gemein, Wenige besser, Manche aber auch schlechter. Versuchte ich's, dem, wie alles nun einmal war, mich nicht zu fügen: so ward ich von den Aufsehern gestraft,

<sup>347</sup> Clara Zetkin: Erinnerungen an Lenin, Berlin 1957, S. 17; zitiert nach: Musikgeschichte. Ein Grundriß, Teil II. Hrsg. von Werner Felix, Wolfgang Marggraf, Vera Reising und Gerd Schönfelder, Leipzig 1985, S. 931.

von den Mitschülern verspottet oder verfolgt; da gab ich mich denn hin, und ward, wie die Mehrzahl war. Das Thema blieb zwar, aber aufgelöst in Figuren, die ganz anders aussahen; und zwar in was für Figuren? Man sehe nur das Werk, S. 2 und 3! Die gute Grundlage war zerstückt, zerstreut, nach oben und unten gerissen. Die innere Uebereinstimmung und Einigkeit mit mir selbst war dahin; und somit der innere Friede. Kam ich in einsamen Stunden zu mir selbst: so versank ich entweder abgesspannt in trübe, dunkle Tiefe, mich selbst schmähend und herabwürdigend, oder reizte mich gewaltsam auf zu dem, was ich für Höhe hielt, zu Leichtsinne und Keckem, wohl gar frevelnem Muthe; wahrhaft Hohes kam nicht zur Ansprache; und fragte auch Niemand, ob es zur Ansprache käme. Vielmehr war man mit mir recht wohl zufrieden, wie es Jedermann mit jener Variation seyn wird; nahm ich mich doch, wie eben sie auch, nicht übel aus, verstieß nicht gegen die Regeln und ging plausibel meinen Gang.

Variatio II. Siehe da: das Thema wieder! und stolz und prächtig im Vass! alles Andere, wiewohl in reicher Fülle, doch nur in kurzen,

abgestoßenen Noten brumherspielend! Nun ja; ich, wie aus dem Spiegel gestohlen! Ich war ein gereifter Jüngling geworden; ich fing einen neuen und von jenem gänzlich verschiedenen Abschnitt meines Lebens an: ich bezog die Universität. Der Eindruck dieser äußern Veränderung auf das Innere war groß. Ich raffte mich zusammen; ich fühlte, wie ich abgekommen vom guten Grundthema, wie dieß wieder zu ergreifen sey, aber mit mehr Energie und Selbstständigkeit. Die mir neue Freiheit und Unabhängigkeit erhob und kräftigte mich: aber ein ungeheurer Dünkel, Hochmuth und Troz bemächtigte sich meiner. Ich sahe Viele meines Gleichen, die weniger wußten, als ich: nun glaubte ich Alles zu wissen; ich sahe nicht Wenige, die wußt und jäggellos lebten: nun glaubte ich ein edler Mensch zu seyn. In Alles, was ich dachte, wollte und that, drang der verzeufelte Hochmuth; am Ende rundete er Alles in mir zu einem starren Ganzen ab, das ich wohl gar mein System nannte. Meine Lehrer waren mir nun Pedanten oder beschränkte Köpfe; meine Bücher, kaum einige alte Classiker und den Shakspeare ausgenommen, einseitig, mangelhaft. Die Theologie erschien mir als ein Luftgebäude

entweder gutmüthig schwärmender oder listig berechnender Volksführer; die Jurisprudenz als eine Anweisung, das Recht ungestraft zu verletzen; die Medicin als ein Aggregat zusammengespaltener, einander aufhebender Erfahrungen und Schlüsse; die Philosophie als eine leere Spiegelfechterei, die Jeder sich selbst vormache; die Geschichte als eine Sammlung ganz oder halberlegener Vorfälle und Raisonnements; die Mathematik als eine brauchbare Sache bloß für Ingenieure, Bauherren u. dgl. die alte Welt war todt, die neue nichtig. So gelangte ich allmählig dahin, im Grunde des Herzens nichts von allem, was war, hochzuschätzen, das Zeitalter aber, als versunken, ger mein, erbärmlich, ganz eigentlich zu verachten. Und weil ich abgeschmackter Darr dunkel annahm, die Entdeckung eines Fehlers, einer Schwäche, eines Mangels sehe beim Entdecker das Gegenheil und das Gute daneben obendrein voraus; man könne Alles, was man wisse, sobald man nur wolle: so fühlte ich mich im geheim, wenn ich's auch mir laut zuzusprechen nicht toll genug war, weiser, stärker, edler, höher, als Alles, was mich umgab; brütete über der Tiefe meines innersten Wesens, wenn sich's im äußern Leben doch nicht

immer so finden wollte, führte aber meine erwählte Melodie im starren Vasse immer derb fort, indeß ich alles Andere, in seiner Fülle und Schönheit, nur — gerade wie in der Variation — an mich heranspielen ließ, es mehr von mir abstoßend, als mich mit ihm vereinigend. Dachte ich an die Zukunft, so wußte ich kaum, wo ich in dieser niedern Welt mich nur hinthun sollte mit all meinen Vortrefflichkeiten. Da ich indessen gelten wollte, und viel und was Großes; da ich begriff, ich müsse, um dahin zu gelangen, diese armselige Welt denn doch bei einem Zipfel anfassen, wiewohl sie's kaum würdig: so entschied ich mich für's Regieren; das heißt, im Concreten genommen; für die königliche Landesregierung, von wo aus der Weg selbst bis in's Ministerium offen stehe. — Freunde übrigens, herzliche, hatt' ich nicht: über mir wollte ich keine aus Troz, unter mir keine aus Hochmuth, neben mich stellte ich Niemand. Mächtig ergriff mich aber von Zeit zu Zeit das Bedürfnis, zu lieben und geliebt zu werden: doch, Fernes war nicht für mich, für Nahes glaubte ich nicht zu seyn: da zerstückte ich denn heute in Sehnsucht nach einem himmlischen Phantom, und unversehens morgen opferte ich

irgend einer sehr irdischen Göttin. . . Hör' auf, Bernhard! Hör' auf! Es ist genug, um bemerklich zu machen, du warest ein Narr und schon auf dem Wege zu etwas weit Schlimmern; ja, du hättest mit Leib und Seele zu Grunde gehen müssen, wenn sich nicht ein höheres Erbarmen daren gemischt und gesandt hätte, worauf ganz unverkennbar anspielt

Variatio III. Schwer und schwermüthig, trübe und trübsinnig, gleichsam darnieder gebeugt und nur mühsam, bewegt sich diese Variation fort; seufzet dazwischen auf in einzelnen Accorden durchschneidender Harmonie; verhallt am Ende dumpf unter der Last von Erniedrigungszeichen: Als moll, jeder Ton solch ein Zeichen und bei mäßigem Ausgreifen mancher wohl gar zwei. So ich, durch die Zuchttrübe meines himmlischen Führers! Mein Vater und alleiniger Versorger starb; die geliebte Mutter, entkräftet durch seine Pflege während zweijähriger Krankheit, folgte ihm bald. Sein Geschäft war durch die lange Krankheit zerrüttet: ich empfand zum erstenmal unabweislich, ich sey arm. Das erste V und Erniedrigungszeichen! Ich grollte dem Geschick, ich grollte den Reichen: es half nichts; ich mußte

Anstalt machen, mein Brod zu verdienen. In keinem Selbstvertraun meldete ich mich zum Examen. An Antworten ließ ich's nicht fehlen und sprachgewandt war ich schon vom Gymnasium her: die Herren Facultisten ließen mich eine Weile gewähren, dann schüttelten sie die Häupter, endlich sagte der Eine: Hier fragt sich's nicht, was in einer möglichen Welt nach dem Ermessen des zwei und zwanzigjährigen Herrn Candidaten seyn könnte, sondern, was in der wirklichen ist, bestes het, bestehen soll; und nach den Fähigkeiten das für. Von diesem wußte ich aber wenig — den Vockbeutel hatte ich ja verachtet! von Lehrern befaß ich noch weniger — ich hatte sie ja nicht geübt, da ich mir alle zutraute, wenn ich nur wollte. So bekam ich denn — ich, der die erste Censur schon so gut als in der Tasche hatte, die dritte; nicht viel besser, als Abweisung: die Committionen aber, über die ich mich erhob, ließen mich, und gar nicht auf schonende Weise, bemerken, wie herzlich sie mein Geschick mir gönneten. Das biß tiefer ein, als Armuth und selbst Hunger: das zweite V! — Du willst es ihnen anders sagen! dachte ich, und arbeitete mit Feuereifer und größter Anstrengung ein

Werkchen aus, wozu mir, was ich jetzt erfahren, die Stimmung, was ich brockenweise gedacht oder gelernt, den Gegenstand zur Hand gab. Der Titel war: Vom Recht und den Rechten. Das klang nach was; und da ich überdies eine hochbeinige Vorrede voller Annäherung vorgesezt hatte: so fand sich wirklich ein ehrfurchtiger Buchhändler, der, um ein Billiges, das Werk übernahm und druckte. Mit Entzücken empfing ich die Freiemplare, — lief eins durch, und ward in meiner Wonne, bloß durch die Druckfehler gestört, über die ich mit allen Gliedern zappelte; doch nur auf Augenblicke. Setzt aber die Recensenten —! Alle, ach alle ohne Ausnahme, waren einig über mein Werk. Was sie sagten, lief darauf hinaus: der Verf. ist wahr scheinlich ein junger Mensch, vielleicht nicht ohne Talent, aber gewiß ohne Kenntnisse; und — das Letztere bewiesen sie, indeß sie das Erstere nur als eine Möglichkeit hinwarfen! Siehe das dritte, noch viel mehr beugende Erniedrigungszeichen! — Jenen Beweisen konnte ich nicht widerstehen, wenn ich ihnen auch widersprach: so wollte ich der Welt und ihrem Glück von anderer Seite beikommen. Wir hatten auf dem

Gymnasium lateinische Verse zimmern gelernt und heimlich wohl auch deutsche von uns gegeben. Einige meiner Lieder: Sehnsucht, Sie an Jhn, die künftige Geliebte u. dgl., hatten den Beifall der Gymnasiasten nicht ganz verfehlt; hernach, auf der Universität, hatt' ich, außer zahllosen Fragmenten für mich, verschiedene Gelegenheitsgedichte für die Familie des Herrn Oberbürgermeisters, wo ich Zutritt hatte, verfaßt, die eines gleichen Geschicks, besonders bei der angenehmen Frau desselben, sich zu erfreuen gehabt; eines, das ich ihr in's Wochenbette gesandt, und das in acht und zwanzig Strophen den Neugeborenen, den ich freilich noch nicht gesehen, als einen leibhaftigen Engel, auf den (wie billig bei einem Engel) alles Große und Herrliche der Welt nur wartete, herausgerissen — dies Gedicht war sogar von der mir sehr werthen Frau und der Gevatterinnen am Taufstage für ein wahrhaftiges Meisterwerk der Poesie erklärt worden. Bei solchen Gaben und Erfolgen läßt sich was wagen! Ich wagte drum — ein großes Trauerspiel. Wilhelm der Eroberer war mein Held, die voluminöse englische Weltgeschichte nach Baumgartens Uebersetzung meine Quelle. Ich glaubte den

abenteuerlichen Prinzen mit seinen Willen, wegenen Necken, und all sein gewaltiges Wesen und Thun, süßlich und gnädlich, in die fünfthalb Stunden der Handlung zusammengepreßt zu haben. Der Effect mußte hinreißend, und dem der Räuber Schillers, die eben damals arg rumorten, nicht unähnlich seyn. Ich schrieb für alle Theater Copteen, sämmtlich mit eigener Hand und sauber: kein einziges wollte meinen Wilhelm aufführen; ich schickte ihn postfrei auf die Leipziger Buchhändler-Messe: kein einziger wollte ihn drucken. In Verzeiwung sandte ich die vorzüglichsten meiner lyrischen Gedichte nach Göttingen an Voße, der den geschätzten Musenalmanach herausgab: ich erhielt sie zurück und mit einem Schreiben, das, so höflich es sonst war, doch künftige Zusendungen abzulehnen schien. Das war denn das vierte Erniedrigungszeichen, vielleicht das schmerzlichste von allen; und ich saß mithin in As dur, dieser ernsten und strengen Tonart. Sie erwies endlich auch ihre Wirkung: nachdem ich ausgetobt, fühlte ich mich wirklich sehr ernst und machte die ersten Versuche, mit Strenge in mich selbst zurück zu blicken. In diesem nur, allzundthigen Geschäft södte mich

aber etwas; und zwar die gemeinste Noth. Ich hatte schon längst mich bei christlichen Krämerleuten in Wohnung und Kost, halbjährig zahlbar, verbunden; ich stand in Ansehn und guter Pflege bei ihnen, weil ich pünktlich zahlte. Jetzt zum ersten Male konnt' ich das nicht. Die Leute brauchten das Ihrige: ich wußte das, und las aus jedem ihrer Blicke, als mit jedem ihrer Bissen, eine Mahnung. Die hatte ich Unterstützung gesucht; es war mein Stolz und Troß, sie nirgends zu suchen: jetzt mußte ich dran, und that's mit einem Herzen, in welchem Hohn der Welt und erbittertes Nachgeben gegen Zwang, diese bösen Furien, sich rauften. Ich besaß einen Onkel von mütterlicher Seite, einen reichen, angesehenen Domainenpächter im Hannoverschen, dem ich aus alter Gewohnheit zuweilen geschrieben, und der mich erst kürzlich in einer Antwort von neuem versichert hatte, er werde, zeige sich Gelegenheit, für mich gewißlich thun, was irgend in seinen Kräften sey. An diesen wendete ich mich, zeigte ihm die Gelegenheit und erinnerte ihn an sein Versprechen. Mit umkehrender Post erhielt ich in einem drei Folioseiten langen Briefe die umständlichste Nachricht von seinem Magenheften,

der ihn fast bedenklich mache, von seinen fünf Kindern, die heranwachsen und immer mehr Kosten verursachten, von den niedrigen Preisen des Getreides und der Schaafwolle — und unten in der Ecke stand mit kleinen Buchstaben das Postscript: „Anlangend Dein Gesuch, so kann einstweilige Verwunderung nicht bergen, solches zu vernehmen, zumalen in einer Zeit, so schlecht für mich, so gut für Dich, geliebtester Bernhard, maßen Du ja ausstudieret und, will's Gott, zu vielen schönen Aemtern geschickt bist; als' wozu Dir hiermit alle erklecklichen Wünsche streue von Herzen; mag auch nochmalen nicht verhalten, für Dich zu thun, was in meinen Kräften: was aber, leider, mit Geld und Geldeswerth hiebevorn mit nichten der Fall ist.“ Ich krällte das Papier zusammen, knirschte mit den Zähnen, und versuchte, grimmig aufzulachen: das half mir aber alles nichts, und ich mußte es als das süßte, tief einschneidende B hinnehmen. — Nach manchen durchkämpften Tagen und Nächten war ich, erschöpft an Kraft und Hochmuth, bis dahin gebiehet, daß ich ausrief: Fahret denn hin, ihr schönen Pläne für die Welt: und für mich! beuge dich, Nacken, ganz Anderes zu tragen:

bestimmt, unter das Joch erbärmlicher Verhältnisse! vermiethe dich, Mann, wie das blinde Pferd im ewig gleichmäßig umlaufenden Schöpftrad, auf Einem Fleck von früh bis Nacht die Knochen zu regen, um nur nicht niederzustürzen! Drauf und dran; gleich auf der Stelle! — Einer der untersten Actuarien des Magistrats war gestorben und noch unerfetzt: ich ging zum Oberbürgermeister, meinem Patron, und hielt an. Lieber junger Mann, erwiderte er; alles in der Welt; nur das nicht. Sie sind nicht für so einen Posten. Ueberdies hab' ich mein Wort schon für einen Andern gegeben; und zwar meiner Frau, die mich für den Bewerber bringend angegangen hat. Das — eben von ihm — eben durch sie: ein neues, schweres Erniedrigungszeichen; das sechste. — Ich ging fort, hinaus ins Freie; mein Herz war zerknirscht, mein Muth dahin, ich fühlte mich wie an Leib und Seele wund. Auf den Rain zwischen zwei Kornfeldern warf ich mich nieder, ließ gedankenlos den Schmerz an mir nagen, und, ohne daß ich's wußte, tropften meine Thränen — seit Kinderjahren die ersten — in das Gras hernieder. Endlich wende ich mich, und sehe einen Mann

bei mir stehen; der aufmerksam auf mich herunterblickt. Es war unser alter, ehrwürdiger Hauptpastor; wir kannten einander von weitem. Ich springe auf; er redet mich an, theilnehmend und freundlich; er ladet mich ein, mit ihm zu gehen; sanft dringt er in mich, mich ihm zu eröffnen. Betäubt im Kopfe, erweicht im Herzen, bedenke ich mich nicht und erzähle, was mir zunächst im Sinne lag; die beiden letzten Erfahrungen nehmlich. Er hört mir still und aufmerksam zu; dann sagt er bloß: Jaja; verlasset euch nicht auf Menschen, spricht der Herr. Wohl! rufe ich aus, und meine Heftigkeit kehrt zurück; wohl! es sey beschlossen: wie es mir auch ergehe, ich verlasse mich nie wieder auf Menschen, und allein auf mich! „Sind Sie keiner?“ sagt er ernst und feierlich, indem er stehen bleibt und mich scharf in's Auge faßt. Dieß einfache Wort durchzuckte mich, wie ein elektrischer Schlag: aber ich stemmte mich dagegen und goß eine studelnde Fluth Klagen und Anschuldigungen vor mich hin. Er sagte kein Wort. Ich war eines tröstlichen Zuspruchs — ach so bedürftig; ich sehnte mich darnach so dürstiglich; kein Wort! Und Sie sagen mir gar

ich nicht ab; ich brütete über meinem Wesen, seinem Vermögen, seinem Werth; ich sann über mein Leben, seine Ereignisse, seine Bestimmung, seine Ausichten. Das alte Grundthema, wie es erst in ruhiger Einsalt, hernach in prunkendem Stolz sich gelten gemacht, schien nun verloren; eine dunkle Schwermuth umsping mich, bald in tiefen Zweifelstönen, bald in einzelnen fernem Hoffnungslauten sich auslassend: aber immerfort noch, wiewohl ganz leise, erklangen dazu, rauh und abstoßend, die Töne des Trostes und der Erbitterung. Zu einem klaren Resultate kam's nicht; nicht einmal für meinen Verstand, wie viel weniger für meinen Willen. In der ersten jener Wochen sagten meine gutmüthigen Wirthe: fehlt Ihnen etwas? Sie sehen nicht wohl aus. Mir fehlt nichts; antwortete ich kurz und pagig. In der zweiten sagten sie: Sie sind gewiß nicht wohl; Sie sollten sich abwarten. Es wird vorübergehen; antwortete ich freundlicher. In der dritten sagten sie: Wahrhaftig, Sie sind krank; Sie sollten Jemand zu Rathe ziehen, der's versteht. Dieß Wort. . . Wie oft liegt etwas schon fertig in uns, aber wir wollen's nicht ans Licht ziehen; und das Gleichgültigste,

nichts, da ich doch mein Herz vor Ihnen ausschütten? begann ich eiblich. Was ich Ihnen sagen könnte, antwortete er gelassen, das aufzunehmen scheinen Sie nicht geneigt. Wären Sie es doch, oder würden Sie es: so kommen Sie zu mir. Ein theilnehmender Empfang ist Ihnen gewiß. — Wir waren am Thor: er schied von mir. Das siebente erniedrigende V! —

Welch ein langer Commentar über diese Variation! Aber es ist auch eine capitale; und den will ich sehen, der über Als moll schnell hinweghüpfen kann! Ich komme zu

Variatio IV. Man sieht, sie ist wieder in Dur und bestehet durchgehends aus einer kurzen, sanften und zwischen Tiefe und Höhe immer wechselnden, schwermüthig gezogenen Figur in der rechten Hand, wozu, oder vielmehr, wozugegen, die Linke abstoßend (*sempre staccato* steht ausdrücklich dabei) rauhere Töne, doch *pianissimo*, wie angemerk't ist, hervorbringt. Da haben wir's ja: mein Zustand, volle drei Wochen; so daß ich kaum noch etwas hinzuzusetzen finde! Ich war in gänzlicher Apathie nach außen hin: desto bewegter arbeiteten meine Kräfte sich ab nach innen. Von mir selbst konnte

das wir als ominös ergreifen, schlägt's heraus mit einem Male. . . Dieß Wort machte plötzlich es klar und licht um mich. Die Thränen traten mir in die Augen: Ja, guten Leute, sagte ich, ich bin krank und will mir Rath holen bei Jemand, der's versteht. Und nun vermochte ich kaum die Stunde zu erwarten, wo ich schicklicher Weise den Gang machen konnte. — Nun ja! Ich war in diesen Leidenstagen allmählich — zwar am Körper wohl auch, aber vielmehr am Geiste, mürbe geworden; der harte, ausgebürete Boden war vom Eisen zerpflegt und durchgarben: nun bedurfte er eines befruchtenden, warmen Regens. Ich ging zum Herrn Hauptpastor, und kam erst nach dritthalb Stunden von ihm — wie? das würde ich dem Leser kaum leise andeuten können; und wodurch? auch das nicht einmal — selbst wenn ich mir die Besorgniß nicht verstaten darf, die neulich den alten Herrn gegen mich verstummen machte: „Was ich Ihnen sagen könnte, das aufzunehmen scheinen Sie nicht geneigt!“ Zum Glück stehe's, für Aufmerksamkeit nehmlich und Empfängliche, mit innern begriffen in

Variatio V. Man sehe sie nur an. Sie

hat nicht etwa einen trüben, schwermüthigen, vielmehr einen getrosten, rührigen Charakter. Man bekommt alle Hände voll zu thun; und was man zu thun bekommt, hängt innig zusammen; es macht ein engbegrenztes, festgeschlossenes, aber in seiner Begrenzung sattfam bewegtes Ganze. Und was ist die Hauptsache? Noch einmal: man sehe nur hin! Nach kurzem, anregendem Vorspiel wird das erste, das Grund- und Hauptthema, wie wir es Anfangs kennen gelernt, Note für Note wieder über alles inzwischen Vorgegangene herübergelangen; wird gar anmüthig und nachdrücklich in die Mitte (in den Alt) genommen: kommt aber jetzt ganz anders heraus, als zu Anfang, indem nun die andern Stimmen sich zugleich, drüber und drunter, mit reichem Spiel und vollem Klang vernehmen lassen, auch eben durch diese Stellung das klare Denken mehr, als dort, in Anspruch genommen, und eine sichere, wohlgeübte Hand vorausgesetzt wird. Ich beschreibe mit alle dem, Zug für Zug, weiter nichts, als was die Variation enthält und Jeder in ihr finden kann: und, wunderbar! gleichfalls Zug für Zug wird doch damit zugleich der Zustand beschrieben, der mit jenem Besuche für

wenig Notiz genommen ward; wo jedes Unternehmen, das gelang, von den Andern erkenntlich beachtet, jedes, das mißlang, von den Andern durch Zusprache bei Seite geschoben wurde; eine Familie, wo Alles von Einem ausging — von Liebe — und zu Einem hinführte — zu Gott, als in dessen Willen und Dienst man Jegliches und sich selbst dazu, zu betrachten gewohnt war. Hier ging mir meine unschuldigfrohe, bescheidene Kindheit wieder auf, erst in der Phantasie, dann im Gefühl, endlich im Seyn und Handeln; das erste Grundthema, sah ich nun, war doch mir nicht verloren: Note für Note kam es wieder; und doch, wie anders! Es wurde jetzt (Alles, wie bei Beethoven) in den Kern harmonischer Kunst, in die Mitte, genommen, mit klarem Bewußtseyn, mit Wahl und Vorsatz ausgeführt, indes drüber und drunter ein reiches, gar nicht leichtes Nebenspiel gleichmäßig mitfortlief, Alles aber zusammen doch ein eng geschlossenes Ganze ausmachte, wodurch alle Kräfte des Innern und Aeußern angeregt, beschäftigt, vereinigt wurden: bis sie endlich (Seite 9) sich allmählich erschöpfen, (hier spiele ich jetzt,) der Rest in der Coda theils nur in reinen Accorden

mich anfang, der fast ein halbes Jahrhundert herrschend der meinige gewesen ist, in dem ich noch heute beharre, und bei dem mir nichts bleibt, als, mit Gottes Hülfe, was den Spielern an den Variationen — die kurze Coda, der mildabsterbende Ausgang. — Mein ehrwürdiger Alter hatte mir, nach jener ersten und einer zweiten und dritten Unterhaltung, vorgeschlagen, bis sich bessere Beschäftigung fände, seine zahlreiche Bibliothek in Ordnung zu bringen, und über sie und seine alten, vergilbten Predigtmanuscripte, die er nie ansah, einen Catalogus zu verfertigen, wofür er mir Wohnung und Tisch gab. Ich merkte es wohl: er wollte mir nur kein neues Erniedrigungszeichen durch Unterstützung ohne Leistung vorsehen und mich an regelmäßige Beschäftigung gewöhnen: — Ich wohnte nun im Pfarrhose. Hier lernte ich endlich wieder eine Familie kennen, und in und mit ihr leben — eine Familie, wo Jedes zufrieden auf dem ihm angewiesenen Plage stand, ruhig und beharrlich das Seinige that, die freien Stunden mit den Andern genoß, heiter und erquicklich; wo Alles geschah, was innerhalb des engen Kreises geschehen sollte: von dem, was außerhalb,

fortoscilliert, theils in kleinen, ruhigen Anspielungen auf das Vergangene sich ergöhrt, und endlich Alles in den einfachsten Verhältnissen sanft einschlämmt, um, nach umgewendetem Blatte, (Seite 10) einen neuen Satz, viel kräftiger und in freiem Styl, wieder anzufangen —

Dazu verheße der große, allgemeine Helfer Allen, die es mit Ernst, auf rechtem Wege suchen; und mir auch, dem hinterpommerschen Berichtschreiber, Bernhard.

Und heute? Schlagen wir in Eckehard Henscheids Büchlein *Dummddeutsch* nach, einem 1994 erschienenen kritischen Wörterbuch zur deutschen Sprache.

**„Gefühlsecht**         Steht seit langem auf Parisern – neuerdings aber auch, wie wir hören, in eher ländlichen Kulturkritiken.

**Natürlich**            Als die „natürlichste Sache der Welt“ wird das Sprudeltrinken, das Benutzen von grauem Klopapier und neuerdings auch das Ankleben von Rauhfaser tapete bezeichnet. Wer denkt sich so was bloss aus?

**Naturbelassen**      Mit Vorsicht zu geniessen. Jeder Giftnickel kann es auf sein Etikett schreiben und tut es auch. Noch nicht eingebürgert hat sich die naturbelassene Spontanvegetation für ungebeten aufschliessende Nesseln und dergleichen, aber das kann sich noch ändern.

**Sensibel**             Die neuere deutsche Sensibilität begann in den frühen 70er Jahren und vermutlich im Folge der auslaufenden Studentenbewegung, war aber offenbar nicht auf die Bundesrepublik begrenzt, sondern auch die Lyrik der Ex-DDR betrat schon einige Zeit *Sensible Wege* (so der Titel eines Gedichtbands). Mitte des Jahrzehnts gelangte die Sensibilität zur Hochkonjunktur und steigerte sich gelegentlich in akuten Fällen sogar zur „Sensitivität“ – und diesen beiden kann natürlich die gute alte Empfindsamkeit resp. Empfänglichkeit nicht das Wasser reichen. Betroffen von der Sensibilität sind freilich meist die zähesten, fühllosesten, am wenigsten verwundbaren und die am schwersten verletzlichen Rucksäcke und Knallköpfe. Und neuerdings sogar der gusseiserne Kanzler Kohl: „Es wäre doch absurd, wenn wir dafür (für den Frieden) nicht sensibel wären.“ (zit. nach: *Der Spiegel*).

So wie man überhaupt vordem eher sensibel sozusagen an sich war, während man heute bevorzugt „sensibel für“ etws ist. Zum Beispiel „für die Ausländer“. Vor allem in der *Frankfurter Rundschau*. Manchmal ist das Blatt allerdings auch „sensibilisiert für Ausländer“. Eine ältere und weniger bedrohliche Version des Sensiblen ist das Sensibelchen, das man zur Not in seine Wohnung lassen kann; vorausgesetzt, es quatscht nicht so viel.“

Die Spirale schliesst sich - nicht.

## Resumée:

Vorliegende Studie versucht das Phänomen der Empfindsamkeit in der Musik, welches zu einem nicht weiter definierten Schlagwort mutierte, zu definieren. Voraussetzung hierzu ist ein Blick auf all jene Bereiche, in welchen Empfindsamkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts benannt und definiert wurde. Hier ist die Moral, die Populärphilosophie, die Ästhetik, die Psychologie und vor allem die Literatur zu nennen, die sich mit sehr konkreten Definitionen auseinandergesetzt haben. Eine solche Definition fehlt jedoch in der Musikschreibung heute wie damals. Dennoch war die Diskussion um die Empfindsamkeit eine für die Kunst so prägende, dass es geradezu Wunder nimmt, dass dieses Gebiet in der Musikforschung bislang übersehen wurde, da – wie am Beispiel von Mozarts Zauberflöte gezeigt wird – man zu einem ganz neuen Interpretationsansatz kommen kann. Einer der Beweise, wie wichtig gerade Musik zur Verbreitung der Empfindsamkeit war, finden sich in zeitgenössischen Kritiken.

Ein Blick auf die Theorie des Animismus erklärt die Verbindung von Musik und Mensch, bzw. in letzter Konsequenz von Musik und Medizin, wobei erst dank der Definition von Begriffen der Humoral-, Tonus- bzw. Solidarpathologie deren Verwendung in musikalischen Lehrbüchern verständlich wird.

Empfindsamkeit ist eine Gegenbewegung zu der den Verstand in den Vordergrund stellenden Aufklärung, Empfindsamkeit möchte das Gefühl des Menschen im allgemeinen wie das des Individuums im Vordergrund sehen. Vorbild jedweglichen Handelns ist die Natur. Naturnachahmung verliert ihre ursprüngliche Bedeutung der Kopie, der Subjektivismus macht den Eingriff der Kunst in die Kopie nötig, es entstehen Zeichnungen subjektiven Empfindens, die in den Theorie von der Malerei in der Musik (Engel) kulminieren. Subjektiver Ausdruck bedeutet zugleich die Suche nach neuen Ausdrucksformen in der Musik. Neben harmonischer Kühnheit, dynamischer Gegensätzlichkeit, schnellen Affektwechslern und freien (Fanatsie) bzw. diesen auf den ersten Blick widersprechen zu scheinenden durchkomponierten (Symfonik) Formen sucht die Musik neue Klänge, die das Innere des Menschen an die Oberfläche des Hörens transponieren sollen, was zur Durchsetzung neuer Instrumente führt. Das neue Klangideal der Seele ist dunkel, modulationsreich und esoterisch. Auch die Wort-Ton Verbindung erfährt eine neue Betrachtung, die im Melodrama seine Lösung findet.

Empfindsamkeit in der Musik ermöglicht zudem die Bestätigung der Ästhetik des Grauens, welche, aus England (Burke) kommend, in Deutschland zuende gedacht wird (Mendelssohn). Musikgeschehen muss nicht mehr moralisch akzeptabel oder für den Zuhörer zufriedenstellend fröhlich enden. Das Suizidmotiv wird, wie in der Literatur, zu einem beliebten, ist zugleich Ausdruck des subjektiven Handelns (Günther von Schwarzburg, Alceste, Medea).

Empfindsamkeit ist zugleich Gegenbewegung zur bislang ewig gültigen Kirche. Das Individuum Mensch möchte sich nicht mit allgemein dahergebrachten Regeln eines Glaubensweges zufrieden geben, sondern sucht den individuellen Weg zum Verständnis der Überlieferung. Besonders wird dies in Passionen deutlich. Empfindsamkeit kann zugleich Abwendung von der Kirche bedeuten, was seinen Ausgang im Pantheismus hat.

Empfindsamkeit in der Musik kann in verschiedene Stufen aufgeteilt werden, die fast übereinstimmend mit der theoretischen Auseinandersetzung einhergehen. Je nach Intensität unterscheidet die Literaturwissenschaft zwischen Empfindsamkeit und Sturm und Drang, letzteren Begriff halte ich in der Musik für verwerflich.

Empfindsamkeit ist ein in der Musikkultur besonders nördlich des Mains ausdiskutiertes Lebensgefühl; fast alle sich mit Musik auseinandersetzen Schriften stammen aus dem Norden. Alles südlich des Maines Komponiertes wird vom Norden belächelt und das Nördliche wiederum vom Süden als zu tiefgehend kritisiert. Ins Detail gehend kann ich Tempounterschiede zwischen Nord und Süd nachweisen. Besondere Aufmerksamkeit kommt hierbei der Mitte zu, die etwa von Mannheim und Bayreuth präsentiert wird. Dennoch gab es auch im Süden (Wien) Versuche, norddeutsche Ideen aufzunehmen. Für dieses auffällige Phänomen habe ich – entsprechend der Kunstästhetik - den Begriff „Nordismo“ einzuführen versucht.

Empfindsamkeit wurde – nachdem sie die Gründerkreise verliess – zu einer Modeerscheinung, die als Empfindsamlichkeit und Empfindeley abgetan wurde. Zeitgenössische Satire und Gegenbewegungen führen zu einer erneuten Diskussion. Der Schritt zur Mode bedeutet zugleich der Verfall derselben. Als Gegenreaktion steht in der Musik einerseits die Vorliebe für Sorglosigkeit (Operette), für Äusserlichkeiten, was ein Aufkommen des Virtuositums erklärt, andererseits die sich auch in der Gesellschaftsstruktur nachweisen lassende

Beschränkung der nun als übertrieben empfundenen Gefühlsfreiheit, was sich im Biedermeier widerspiegelt. Die Verfälschung des ursprünglich im Sinne von romanhaft verwendeten Begriffes „romanisch“ zu „romantisch“ beweist, welche Intensität die Empfindsamkeit für die Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts hatte.

## Literaturverzeichnis:

Dieses Verzeichnis nennt nur direkt verwendete Schriften, die Literatur dieser Zeit aufzuzählen, die vorbereitend gelesen wurde, würde den Rahmen dieser Auflistung sprengen.

Adlung, Jacob: Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, Faksimile: Kassel 1953<sup>1</sup>

Algarotti, Francesco: Saggio sopra l'opera in musica, Livorno 1763, in: Wöchentliche Nachrichten, Berlin 1769

Anonym: Die Kunst in der Liebe und Freundschaft eine glückliche Wahl zu treffen, Pesth 1816, Faksimile: Dortmund 1980

Bach, Carl Philipp Emanuel: Autobiographie. Verzeichnis des musikalischen Nachlasses, Buren 1991

Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 2 Bände, Berlin 1753 und 1762, Faksimile Wiesbaden 1986

Bach, Carl Philipp Emanuel: Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals, Hildesheim 1993

Benda, Carl: Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio, Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 48, Leipzig 1819

Braunbehrens, Volkmar: Mozart in Wien, München 1988

Burke, Edmund, Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 6. Auflage London 1770

Burney, Charles: A General History of Music, Bd. 4, London 1789

Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise, Hamburg 1773, Nachdruck Wilhelmshafen 1980

Campe, Johann Heinrich: Wörterbuch der Deutschen Sprache, Braunschweig 1813

Cerny, Carl: Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen oder Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit, Wien 1842, Faksimile Wien 1963

Claudius, Matthias: Die Erde ist doch schön, Witten 1957

Cramer, Carl Friedrich: Magazin der Musik, Hamburg 1783, 1786

- Cranz, August Friedrich: Chalatanerien, Vierte Auflage, Berlin 1781, Faksimile:Dortmund 1978
- Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik, München 1978
- Dies, Albert Christoph: Bibliographische Nachrichten von Joseph Haydn, Wien 1810
- Eberhard, Johann August: Über das Melodrama, in: Vermischte Schriften, Halle 1784
- Empfindsamkeit, Theoretische und kritische Texte, Stuttgart 1981
- Engel Johann Jacob: Über die musikalische Malerei (1780), Berlin 1802, Faksimile Frankfurt am Main 1971
- Engel, Johann Jakob: Ueber einige Eigenheiten des Gefühlssinnes, Berlin 1788/89
- Falck, Martin: Wilhelm Friedemann Bach, Lindau 1956
- Französische Poetiken, Teil I, Reclam, Stuttgart 1975
- Galerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, Erster Theil, Erfurt 1810, Faksimile: Buren 1984, S. 115
- Gerber, Ernst Ludwig: Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler (1790-1792), Faksimile Graz 1977
- Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart, Berlin 1942
- Goethe, Johann Wolfgang von: Der Triumph der Empfindsamkeit. Eine dramatische Grille. Von Goethe. Ächte Ausgabe. Leipzig, bey Georg Joachim Göschen, 1787.
- Goethe, Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werthers, Stuttgart 1972
- Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt am Main 1985
- Gottsched, Johann Christoph, Versuch einer kritischen Dichtkunst, Leipzig 1751
- Grétry, André-Ernest-Modeste: Mémoires, aus dem Französischen übersetzt von Dorothea Gülke, Wilhelmshaven 1971
- Griesinger, Georg August: Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810, Faksimile: Leipzig 1979
- Grimm, Melchior: Paris zündet die Lichter an, München 1977
- [gutenberg.spiegel.de](http://gutenberg.spiegel.de)
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch Schönen, Leipzig 1854

- Hartley, Lodwick: Yorick's Sentimental Journey Continued. A Reconsideration of the Authorship, in: The South Atlantic Quarterly, Bd.LXX, Nr. 2, 1971
- Heinse, Johann Jakob Wilhelm: Musikalische Dialogen, Leipzig 1805
- Helfert, Vladimír: Jiří Benda, 2 Teile, Brno 1929 und 1934
- Henscheid, Eckehard: Dummdeutsch, Stuttgart 1994
- Herder, Johann Gottfried: Stimmen der Völker in Liedern, Neuausgabe Leipzig 1945
- Hilarion, Pater: Bildergalerie weltlicher Misbräuche, Frankfurt und Leipzig 1785, Faksimile Dortmund 1977
- Hiller, Johann Adam, Über die Musik und deren Wirkungen, Leipzig 1781
- Hiller, Johann Adam: Lebesbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit, Leipzig 1784, Faksimile: Leipzig 1975
- Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, Vier Bände, Leipzig 1766ff
- Holbach, Paul Thiry d': System der Natur, Frankfurt am Main 1778
- Holmsten, Georg: Friedrich II., Hamburg 1969
- <http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display/poem2414.html#1>
- Huber, Johann Ludwig: Tamira. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama, Tübingen 1791
- Jakubcová, Alena: Ihr Furien kommt, in: Hudební věda 3-4, Prag 2001
- Junker, Carl Ludwig: Über den Werth der Tonkunst, Bayreuth und Leipzig, 1786
- Kirnberger, Johann Philipp: Die Kunst des reinen Satzes, Berlin und Königsberg 1776-1779, Faksimile Hildesheim 1968
- Kleist, Ewald Christian von: Ihn foltert Schermtut weil er lebt, Berlin 1982
- Klinger, Friedrich Maximilian: Sturm und Drang, Leipzig 1776, Neuausgabe Ditzingen 1987
- Knnigge, Adolph Freiherr von: Über den Umgang mit Menschen, Frankfurt 1962
- Koch, Heinrich Christoph: Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik, Leipzig 1807, Faksimile: Hildesheim 1981
- Koch, Heinrich Christoph: Musicalisches Lexicon, Frankfurt am Main 1802, Faksimile: Kassel 2001

- Kollektiv: Paul Thiry von Holbach, Philosoph der Aufklärung, Speyer 1989
- Kraus, Joseph Martin: Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777, Frankfurt am Mayn 1778
- Krause, Christian Gottfried: Von der musikalischen Poesie, Berlin 1753, Faksimile: Leipzig 1973
- Krögen, Karl Heinrich: Freye Bemerkungen über Berlin, Leipzig und Prag, 1785, Neuausgabe, Leipzig und Weimar 1986
- Kröper, Andreas: Bastien und Bastienne, Programmheft der Alpenoper Arosa 2002
- Kröper, Andreas: Mozarts Kompositionsfragment von sechs Flötensonaten, in: Brüner musikwissenschaftliches Kolloquium, Brno 1991
- Laclos, Choderlos de: Gefährliche Liebschaften, Paris 1782, deutsche Neuausgabe Zürich 1985
- Landon, H.C. Robbins: Mozart, Die Wiener Jahre, München 1990
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, Stuttgart 1971
- Lenhoff, Eugen und Posner, Oskar: Internationales Freimaurer-Lexikon, Wien 1980
- Leopold Mozart: Gründliche Violinschule, Augsburg 1756, 3. Ausgabe Augsburg 1787, Faksimile Wiesbaden 1983
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie in: Werke, Bd. 7, Berlin s.a.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Gesammelte Werke, Berlin 1954
- Lorenz, Franz: Georg Benda, Berlin 1971
- Marcello, Benedetto: Il Teatro alla moda, 1721
- Marmontel, Jean-Francois: Erinnerungen an Philosophen und Actricen, Leipzig 1979
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders, Berlin 1763, Faksimile Leipzig 1975
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: Der ciritische Musikus an der Spree, Berlin 1749/50
- Marpurg: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1760
- Mattheson Johann: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739
- Mattheson, Johann: Grundlage einer musicalischen Ehrenpforte, Hamburg 1740
- Mattheson, Johann: Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, Faksimile: Hildesheim 1990

- Mattheson, Johann: *Critica musica*, Hamburg 1725
- Mendelssohn, Moses: *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen*, Berlin 1761
- MGG, Kassel 1999
- Moritz, Karl Philipp: *Andreas Hartkopf*, Berlin 1786
- Moritz, Karl Philipp: *Anton Reiser*, Leipzig 1987
- Möser, Justus: *Patriotische Phantasien*, Osnabrück 1778, Nachdruck Leipzig 1986
- Mozart, Leopold: *Gründliche Violinschule, Dritte Auflage*, Augsburg 1787, Faksimile: Wiesbaden 1983
- Mozart: *Dokumente seines Lebens*, Kassel 1981
- Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Prag 1989
- Nicolai, Ernst Anton: *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrtheit*, Halle 1745, Faksimile Leipzig 1990
- Nicolai, Friedrich: *Die Freuden des jungen Werthers*, in: [gutenberg.spiegel.de](http://gutenberg.spiegel.de)
- Ottenberg, Hans-Günther: *Carl Philipp Emanuel Bach*, München 1987
- Pečman, Rudolf: *Ästhetisch-theoretische Ausgangspunkte ud stilistische Verwandtschaft im Schaffen von Jiří Benda und Ludwig van Beethoven* in: *Sborník práce XVI*, 1967
- Pečman, Rudolf: *Beethovens Opernpläne*, Brno 1981
- Pelzel, Franz Martin: *Akademische Antrittsrede über den Nutzen und Wichtigkeit der Böhmischen Sprache*, Prag 1793 in: *Sborník FF MU, H 23-24*, 1988
- Pilková, Zdeňka: *Theoretische Ansichten Antonín Rejchas über die Oper*, in: *Colloquium musicologicum*, Brno 1984
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Faksimile: Kassel 1983
- Rejcha, Antonín: *L'art du compositeur dramatique*, Paris 1833
- Reichardt Johann Friedrich.: *Allgemeine Musikalische Zeitung XVI*, Berlin 1814
- Reichardt, Johann Friedrich: *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, Zwei Teile*, Frankfurt und Leipzig 1774 und 1776

- Reichardt, Johann Friedrich: Deutschland, eine Zeitschrift, Berlin 1796ff, Auswahl, Leipzig 1989
- Reichardt, Johann Friedrich: Musikalisches Kunstmagazin, Band I, Berlin 1782, S. 64
- Reichardt, Johann Friedrich: Schreiben über berlinische Musik, Hamburg 1775
- Riepel, Joseph: Harmonische Silbenmass Dichtern melodischer Verse gewidmet, Faksimile Wien 1996
- Rochlitz, Friedrich: Für Freunde der Tonkunst, 2. Band, Leipzig 1825
- Rossacher, Kurt: Nordismo in: Nordismo, Ausstellungskatalog, Salzburg 1985
- Rousseau, Jean Jacques: Musik und Sprache, Wilhelmshafen 1984
- Russell, John: Reise durch Deutschland und einige südliche Provinzen Österreichs in den Jahren 1820, 1821 und 1822, Leipzig 1825
- Ryba, Jan Jakub: Počátečnj a wsseobecnj základowé ke vssemu Uměnj hudebnému), Prag 1817
- Sammlung der deutschen Abhandlungen, welche in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelesen worden in den Jahren 1788-89, Berlin 1793
- Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit, Band I und III, Stuttgart 1974 und 1980
- Schenk Johann Friedrich: Dramaturgische Fragmente, Bd. I, Graz 1781
- Schering, Arnold: Carl Philipp Emanuel Bach und das „redende Prinzip“ in der Musik, in: Peters-Jahrbuch XLV, Leipzig 1939
- Schleuning, Peter: Die freie Fantasie, Göppingen 1973
- Schleuning, Peter: Das 18. Jahrhundert, Der Bürger erhebt sich, Hamburg 1984
- Schlichtegroll, Friedrich von: Musiker-Nekrologe, Neuausgabe: Kassel s.a.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Briefe, Leipzig 1984
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Gedichte. Aus der deutschen Chronik, Stuttgart 1978
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806, Faksimile Hildesheim 1990,
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Leben und Gesinnungen, Stuttgart 1791, Neuausgabe Leipzig s.a.
- Steinitzer, Max: Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams, Leipzig 1917

- Sterne, Laurence: Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien, Nördlingen 1986
- Stosch, Samuel Johann Ernst: Kritische Anmerkungen über die gleichbedeutenden Wörter der deutschen Sprache. Nebst einigen Zusätzen, und beygefügetem Etymologischen Verzeichnisse derjenigen Wörter der französischen Sprache, welche ihren Ursprung aus der deutschen haben, Bd. 4, Wien 1786,
- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1771
- Thayer, Harvey Waterman: Laurence Sterne in Germany, London 1905
- The New Grove, London 1981
- Türck, Daniel Gottlob: Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, Leipzig und Halle, 1789
- Vogler, Georg Joseph: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Mannheim 1778-81, Bd. III, Faksimile: Hildesheim 1974
- Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732, Faksimile: Kassel 1953
- Wiehmann, Heinz: Grétry und das musikalische Theater in Frankreich, Halle 1929
- Wieland, Christoph Martin: Sämmtliche Werke, Leipzig 1796, FaksimileHamburg 1984
- Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke i der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 1969
- Zetkin, Clara: Erinnerungen an Lenin, Berlin 1957 in: Musikgeschichte. Ein Grundriß, Teil II. Hrsg. von Werner Felix, Wolfgang Marggraf, Vera Reising und Gerd Schönfelder, Leipzig 1985