

Pečman, Rudolf

**C.Ph.E. Bach und die Affektenlehre : (Bemerkungen zur
Aufführungspraxis)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada
hudebněvědná. 2001-2002, vol. 50-51, iss. H36-37, pp. [17]-22*

ISBN 80-210-3312-6

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112161>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
provides access to digitized documents strictly for personal use, unless
otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

C. PH. E. BACH UND DIE AFFEKTENLEHRE (Bemerkungen zur Aufführungspraxis)

Wenn man in Arbeiten über die Geschichte der Ästhetik blättert, stellt man mit Verwunderung fest, dass die Problematik der Lehre von den Affekten in der Regel nur wenig oder gar nicht vertreten ist. Und doch hat gerade die in Frankreich geborene Affektentheorie die Entwicklung der ästhetischen Ansichten wesentlich vorgezeichnet. Die Absenz unserer Problematik in den Lehrbüchern der Geschichte der Ästhetik ist in der Regel dadurch gegeben, dass die Ästhetik vorwiegend als philosophische Disziplin, keineswegs auch als konkret zu den einzelnen Künsten orientierte Wissenschaft aufgefasst wird. Wenn wir uns also über die Affektentheorie im Blick auf die Musik belehren wollen, greifen wir vor allem nach Traktaten, bzw. Erwägungen „gelehrter Musiker“ und ihren Kompositionen, Schulen und Lehrbüchern.

Bekanntlich war in Deutschland schon *Johann Kuhnau* (1660–1722) gegen eine mechanische Auffassung der Affektentheorie eingestellt; in der Satire „Der musikalische Quacksalber“ (1700) ironisierte er den unschöpferischen Zutritt zur Lehre von den Affekten, um dann diese Lehre im gleichen Jahr im Vorwort zu seiner Sammlung „Musikalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien In 6. Sonaten auff dem Claviere zu spielen“ kritisch zu betrachten. Es überschreitet die Möglichkeiten des Musikers – sagt er – in der Instrumentalmusik den Sinn des Hörers nach eigenen Willen zu führen und über ihn eindeutig Macht zu gewinnen. Anders verhält es sich mit der Vokalmusik, wo der Text Hilfe bietet. Gegenüber der Theorie vom Ausdruck der Affekte durch Musik nimmt auch *Johann David Heinichen* (1683–1729) eine vorsichtige Haltung ein, der „Notenkünsteleien“ vor allem im Bereich der polyphonen Äusserung verurteilt. Er sieht aussermusikalische Tendenzen nicht gern und ist der Ansicht, dass das Gehör absoluter Herrscher der Musik sei, denn man schreibe Musik nicht für die Augen (damit etwa die Partitur vom bildnerischen Standpunkt schön aussieht), sondern deshalb, dass sie auch gut klinge. Das Ohr ist das rechte *objectum musices*, das Gehör ist vor „die Vernunft“ zu stellen, also „auditus“ vor „ratio“ (vgl. seine „Neu erfundene und gründliche Anweisung zu vollkommener Erlehrung des Ge-

neral-Basses“, Hamburg 1711¹). Offenbar hat hier Heinichen das Erfordernis akustischer (klanglicher) Parameter der Musik volle vier Jahrzehnte vor Rousseau ausgesprochen,² der als erster Verkünder der Notwendigkeit einer „musikalischen“ Auffassung der Musik zu gelten pflegt.

Wenn wir die entdeckenden Blickpunkte der deutschen Ästhetiker und „gelehrten Musiker“ des 18. Jahrhunderts begreifen wollen, werden wir einen zumindest flüchtigen Vergleich mit der französischen Auffassung der Affektentheorie nicht ausweichen.

Denker vom Typus eines *Charles Batteux* (1713–1780) oder vor ihm schon *Jean Baptiste Dubos* (1670–1742) waren allzugrosse Rationalisten, als dass sie bei ihrem Studium des Schönheitsbegriffs ein Überschreiten oder Nichterfüllen der Norm zugelassen hätten. Diese beiden Vertreter der französischen Ästhetik, die dann mit Rousseau gipfeln sollte, beantworten vor allem die Frage nach der Beziehung zwischen Natur und Kunst. Die Kunst galt ihnen als Nachahmung der Natur, allerdings keine sklavische Nachahmung, und es wäre in diesem Zusammenhang zu betonen, dass sie die These, die Natur sei Lehrer, der Künstler Schüler, neu behandelt haben. Der Künstler, Schüler der Natur, kann vor ihr so gut lernen, dass er sie überhören vermag – und im wahrsten Sinne des Wortes auch überhören muss, um ein Werk zu schaffen, das über der Natur steht. Das Bild sollte vollendeter sein als das Modell; dies setzt voraus, dass der Künstler dem „Naturmodell“ weitere schöne Elemente beifügt, dass er es ausschmückt. Dies tut er mit umso grösserer Berichtigung, als das Dekorative die Realität zum Idealen erhebt. Die Kunst ist also eine Art zweite höhere Natur, sie ist die Trägerin der in Erscheinungen verlorenen „ewigen Ideen“.

Während die Franzosen die Affektentheorie im Rahmen der Nachahmungstheorie sahen und dabei vor allem von der Nachahmung der Natur in der Malerei ausgingen, wobei sie dann folgerichtig bildnerische Blickpunkte auf die Musik anwendeten,³ lösten die deutschen Ästhetiker („gelehrten Musiker“) diese Frage meist am Beispiel der Musik, die allerdings von der Malerei und anderen aussermusikalischen Blickpunkten, wie etwa der Text, weniger abhängig ist. Die deutsche Ästhetik entstand neben der französischen, entwickelte sich aber unabhängiger von ihr, obwohl sie – wie anders ja gar nicht möglich – gemeinsame Ausgangspunkte besass, die von der allgemeinen Auffassung der Musik und der Kunst im 18. Jahrhundert geprägt waren. Diese allgemeinen Ausgangspunkte werden den deutschen Ästhetikern und Musikern durch relativ frühe Übersetzungen von Batteux' wichtigsten Schriften aus der Feder *Schlegels* (1751), *Bertams* (1751), *Ramlers* (1754) u. a. vermittelt.

Aber schon früher versucht z. B. *Johann Mattheson* (1681–1764) in seiner Schrift enzyklopädischen Charakters mit dem Titel „Der vollkommene Kappelmeister“ (Hamburg 1739) erfolgreich rationalistische Regeln bei dem Hervorru-

1 S. Heinichens Buch *Der Generalbass in der Composition* aus dem Jahr 1728.

2 S. Rousseaus *Oeuvres complètes* XVI. Paris 1792.

3 Rudolf Pečman, *Sloh a hudba 1600–1900* (Stil und Musik 1600–1900). 2. Auflage, Brno 1996.

fen und der Darstellung von Affekten in der Musik im Sinn berechtigter Grundsätze aufzustellen.

Vor dem Hintergrund der national antiitalienisch eingestellten Ideen Johann Matthesons werden wir auch die Zeit des Stilübergangs besser begreifen, der *Carl Philipp Emanuel Bach* und *Johann Joachim Quantz* angehören. Dieser Stilübergang bindet sich an die 30. und 40. Jahre des 18. Jahrhunderts, bereitet sich jedoch schon – vor allem in Italien – von Beginn des 18. Jahrhunderts vor.⁴ Damals beginnen die Kriterien des Geschmacks in die Problematik des Stils und der Stilhaftigkeit einzudringen.⁵ Der Geschmack gilt als Privilegium der Aristokratie und im Grunde genommen als angeborene Fähigkeit, obwohl man ihn durch Erziehung gewinnen kann. Geschmack und Erfahrung werden dann zur Grundlage einer Wertung der Stilhaftigkeit. Das ist z.B. bei *Johann Joachim Quantz* (1687–1773) der Fall, der im Jahr 1752⁶ die Theorie des „vermischten Geschmacks“ fundiert und den Prozess der Mischung von Formen, nationalen und anderen Einflüssen in der Musik beleuchtet. In den Vordergrund seiner Erwägungen gelangt auch die Problematik des persönlichen Stils. Um das Jahr 1750 kommt es zu Verwechslungen der Begriffe Stil und Geschmack (goût). Das Wort Stil bedeutet dann nichts anderes als die Art des Kompositionssatzes oder Schreibens von Musikkompositionen. Diese Bezeichnung ist eher im Sinne der gemeinen Zeitkonvention („consensus omnium“) gemeint und tendiert bereits zu genau unterschiedenen, in ihrer Eindeutigkeit unwiederholbaren Stileigenschaften.⁷

Von der Theorie des „vermischten Geschmacks“ geht Quantz bei dem Entwurf seines Lehrbuchs des Spiels auf der Flöte traversière (1752) aus und man pflegt ihn gemeinsam mit *Carl Philipp Emanuel Bach* (1714–1788), den Autor des „Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen“ I, II (1753–1762), und *Leopold Mozart* (1719–1787), den Schöpfer der „Gründlichen Violinschule“ (1756) mit Recht zu den Schlüsselgestalten der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts zu zählen. Ähnlich wie C. Ph. E. Bach und L. Mozart schafft Quantz in seiner Veröffentlichung eine der wertvollsten Arbeiten des 18. Jahrhunderts. Er war davon überzeugt,⁸ dass der Vortrag der musikalischen Komposition „jeder vorkommenden Leidenschaft gemäss seyn“ müsse; er gestattete sogar die Verbindung sowie den Wechsel mehrerer Leidenschaften in ein und dasselbe Stück. Quantz befasst sich mit der Aufführungspraxis seiner Zeit in voller Breite und bringt auch wesentliche Beiträge zur Geschichte der Musik und Musikpsychologie. Darüber hinaus ist seine Schule eine Quellenschrift für die Geschichte der Ästhetik, die vom Rationalismus und der älteren Affektenlehre zum Sensualismus tendierte. Im Vergleich mit Mattheson und seinem „Vollkommenen Ka-

4 Derselbe, *Ke slohové analýze hudby osvícenského věku* (Zur Stilanalyse der Musik des Aufklärungszeitalters). Habilitation. Maschinschrift. Bd. I, II. Brno 1976.

5 Miloš Jůzl – Dušan Prokop, *Úvod do estetiky* (Einführung in die Ästhetik). Praha 1989, S. 355-357.

6 Johann Joachim Quantz, *Versuch*, neu Leipzig 1983.

7 Vgl. Rudolf Pečman, *Sloh...* (Stil...), S. 10.

8 Quantz, *Versuch...*, XI, § 15.

pellmeister“ ist Quantz aber eigentlich weniger progressiv, denn er schwankt zwischen dem rationalistischen und sensualistischen Prinzip.

Vom Erfordernis des „vermischten Geschmacks“ geht auch Carl Philipp Emanuel Bach aus; bei ihm⁹ finden wir die unbedingte Voraussetzung für den ausübenden Künstler, dass er „notwendig sich selbst in alle Affekten setzen können“ muss, „welche er bey seinen Zuhörern erregen will“. Bach knüpft an Quantz an, u.a. auch an Mattheson, und dies vor allem im Verlangen nach einer sangbaren Melodik in der Instrumentalmusik, derer Vorbild die Vokalmusik sein sollte. Bach schreibt sein Lehrbuch für ein akkordisches, d.h. „harmonisches“ Instrument, verlangt jedoch trotzdem folgerichtig, man möge das Klavier sangbar spielen. Durch Vermittlung der sangbaren Spielart lassen sich auch verschiedene Affekte ausdrücken. Bach, Verkünder der Sangbarkeit, ist der Ansicht, dass auch das Klavier, ein mit dem Fingerschlag zum Tönen gebrachtes Instrument, das Erfordernis der Kantabilität erfüllen und sich an der menschlichen Stimmung nähren kann. Das Erfordernis der Sangbarkeit des Klavierspiels wird bei Bach durch die Betonung der Frage nach den sogenannten Manieren, d. i. der Vorschläge, Triller, Doppelschläge, Mordente, Schneller u. a. unterstützt. Musik ohne Manieren ist für Bach unterentwickelt und eintönig, allerdings ist es nötig, die Manieren ohne Ausdruckshypertrophie, nüchtern und wohlherwogen auszuwerten. Die zurückhaltende Auswertung der melodischen Verzierung ist bereits ein Merkmal der Frühklassik. Den einzelnen Verzierungen kann man genau bemessene Affektwerte zuerkennen. Die äusseren Zeichen dieser Verzierungen drücken nämlich die immer mehr sehbare psychologische Seite der Affekte aus. Übrigens kann man ja auch auf die Tonalität, die Intervalle, Rhythmik, Harmonie, Wahl der Tempi usw. den Gedanken anwenden, dass sie die Affekte, bzw. deren innere psychologische Seite, äussern. Die Betonung der Kantabilität und der melodischen Verzierung lässt sich bei Bach, aber auch anderen Theoretikern (besonders bei Quantz), mit ihrer bewussten Unterscheidung der Entwicklungslinie der Musik von Barock zur Klassik erklären. Beide, Bach und Quantz, stehen auf dem Boden der Frühklassik, als die deutsche Musik relativ rasch die Hegemonie in der Entwicklung der europäischen Musik erring. Die vom Kontrapunkt getragene horizontale Art der Komposition tritt zu Gunsten der vertikalen Art zurück, in der die funktionelle Harmonie – und damit auch die Melodik, die Kantabilität – dominierte. Melodische Verzierungen, auf die gerade C. Ph. E. Bach solchen Wert legt, sollen die Melodik (Sangbarkeit) intensivieren, und dies in Beziehung gerade zur musikalischen Präsentation von Affekten in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit. „Worin /.../ besteht der gute Vortrag?“ fragt Bach¹⁰ und setzt fort: „In nichts anders als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man hat durch die Verschiedenheit desselben einerley Gedancken dem Ohre so veränderlich machen, dass man kaum mehr empfindet, dass es einerley Gedancken gewesen sind.“

9 Bach, *Versuch...*, I, 3. Hauptstück.

10 Derselbe, I. S. 117.

C. Ph. E. Bach ist als einen der Schöpfer des instrumentalen Stils des 18. Jahrhunderts zu betonen, der gerade die Instrumentalmusik als Trägerin der Affekte aufgefasst hat. In diesem Sinne näherte er sich *Domenico Scarlatti* (1685 bis 1757). „Er /Bach/ beherrscht alle Stile, am vollendetsten ist er aber im Ausdrucksstil,“ berichtet Charles Burney.¹¹ Die Form des Klavierstücks (der Sonate) ähnlich wie D. Scarlatti auffassend, bemüht sich C. Ph. E. Bach, das Ausdrucksvolle, das Pathetische auch in seiner Musik zu bringen. Er besitzt die Fähigkeit, den Schmerz und die Klage durch die Musik darzustellen. Die Schreibweise Bachs nähert sich dem galanten Stil. Gerade z.B. in den Verzierungen, bzw. in dem Benutzen derselben, scheint er uns als eine aussergewöhnliche Persönlichkeit zu sein. Aber gerade die Aufführung des Melismatischen bedeutet für die ausübenden Künstler einige Probleme. Die Verzierungen sind bei Bach nicht nur rein technisch zu betrachten. Sie bedeuten manchmal eine schmückende Zutat, manchmal aber wieder ein Ausdrucksmittel, das im Dienste der Emotion steht. Auch die Verzierungen sind also bei Bach Träger der Affekte. Dabei ist es vor dem Übermass der Verzierungen zu warnen, meint Bach in seinem oben-erwähnten Lehrbuch. Die deutschen Komponisten sollen nicht in die Manier verfallen, die der französischen nahe steht. Bei den Franzosen insbesondere ist es üblich, fast jede Note mit einer Verzierung zu schmücken. Der Komponist soll aber in der edlen Einfalt des Gesanges ein Vorbild haben. Die Verzierungen können manchmal auch das hervorragende Musikwerk verderben. Der Affekt des Tonsatzes soll niemals durch die manierliche Verzierungskunst verdunkelt werden. Es ist nötig, die affektuösen und rhetorischen Stellen – z.B. in den Reprisen der Sonatensätze – durch die Verzierungen nicht zu verändern. Die Verzierung dient nur zur tieferen Erklärung des Inhaltes der Komposition.

Die Ansichten Bachs stehen gegen die Aufführungspraxis der Berliner Schule, die ausserordentlich freigiebig im Verzierungswesen gewesen war. Bach knüpft eng an die Affektenlehre an und ist der Meinung, dass die Verzierung mit der Tendenz zum Ausdruck des einmaligen menschlichen Affektes verbunden sein soll. Mit anderen Worten gesagt: die Verzierung bedeutet für Bach kaum etwas formelles, sondern ist als ein fester Bestandteil der Komposition und derer Ausdruckskraft, als ein Mittel des Dialogs zwischen den ausübenden Künstlern und den Zuhörern zu betrachten. In diesem Sinne steht C. Ph. E. Bach den französischen Enzyklopädisten¹² nahe; und weiter: er ist davon überzeugt, dass die Kunstwerke und speziell die Musik auf die Gefühle und die sittliche Haltung des Menschen einwirken soll.

Die Gedanken eines C. Ph. E. Bach evozieren u.a. ausgesprochen axiologische Vorstellungen. Das Schöne begreifen sie als empirische Qualität. Dies führt dazu, dem Schönen auch das Moment einer Art Künstlichkeit zu unterstellen. Mit anderen Worten bedeutet das, dass Bach beispielsweise im Sinne hatte, wie wirksam sicher die Musik imstande ist, Vorwürfe und Elemente der Realität

11 Charles Burney, *The Present State of Music*, London 1773, Vol. II, p. 270.

12 Ähnliche Tendenzen, die Batteux' Grundsätze auszuarbeiten versuchen, siehe bei den französischen Enzyklopädisten.

künstlerisch darzustellen. Man kann sagen, dass sich C. Ph. E. Bach zwischen zwei Grundsätzen bewegte:

- 1) Die Musik ist nützlich, weil sie imstande ist, die Natur und die menschlichen Affekte nachzuahmen.
- 2) Die Musik ist deshalb nützlich, weil sie zwar „zu nichts führt“, aber an und für sich schön ist, weil sie also Ausdruck der eigenen Schönheit ist und keinen anderen Zwecken dient.

Bach, der vor allem an Quantzens Lehrbuch anknüpfte, tendierte zur klassischen Äusserung. In stilistischer Hinsicht kann man damals, und somit auch in Bachs Ansichten, ein Streben nach Ausbildung und Anwendung einer „discursiven Tonsprache“ beobachten, um einen Terminus Hugo Riemanns zu verwenden.¹³ Statt einen einhaltlichen und einhaltig wirkenden „barocken“ Struktur, statt des Strebens nach Ausdruck des Affekts in ganzheitlichen Flächen tritt eine Tendenz an, die an der Beweglichkeit und Wechsel musikalischer Gedanken strebt. Die thematische Polarität geht Hand in Hand mit dem kunstvollen Ausdruck und Themendualismus im Sonatensatz. Die übersichtliche Melodik beeinflusst auch die tektonischen Elemente so weit, dass man hier bereits von einem Zielen nach allgemein verständlichen Musiksprache und allgemein verständlichem musikalischen Ausdruck sprechen darf, und zwar trotz ihrer Mannigfaltigkeit. Freilich wirkt in der Zeit C. Ph. E. Bachs und J. J. Quantzens die Vereinfachung der Ausdrucksmittel (die früher als Ergebnis horizontal geführten Stimmen entstanden) möglicherweise als Abstieg von der Stelle der im Barock erreichten Kompositionstechnik.

C. Ph. E. Bach können wir als einen „Erfinder“ des klassischen Stils bezeichnen.¹⁴

13 Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, II/3, Leipzig 1913.

14 Vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa*. Hrsg. Hans-Günter Ottenberg. Frankfurt (Oder) 1998. *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik zwischen West und Ost*. Bericht über das Internationale symposium vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań und Zielona Góra. Teil I: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik*. Frankfurt (Oder) 2000. Teil II: *Die Verbreitung der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Ostmitteleuropa im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt (Oder) 2002. [Carl Philipp Emanuel Bach Konzepte, Sonderband 3, teil 1 und 2]. Herausgegeben von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg.