

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Über die musikalische „Empfindsamkeit“

von Keiichi Kubota, Oita/Japan

Ernst Bücken hat 1927 zuerst den literaturwissenschaftlichen Terminus ‚Empfindsamkeit‘ als Bezeichnung für einen musikalischen Stil des 18. Jahrhunderts benutzt; er hat damit den Stil der Mannheimer Schule, dessen Merkmale die neue Dynamik und die affektuose Sequenz seien, charakterisiert<sup>1</sup>. Heute begegnet man dem Begriff ‚Empfindsamkeit‘ oder ‚empfindsamer Stil‘ in der Musikwissenschaft wie in der Literaturwissenschaft mit Mißtrauen<sup>2</sup>. Über die Empfindsamkeit als Epochenbezeichnung hat z. B. Werner Braun geschrieben: „[...] eine Reihe weiterer musikalischer Epochenbezeichnungen lebt gewissermaßen im Untergrund, d. h. ohne die offizielle Anerkennung durch einen eigenen Lexikonartikel: Manierismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Empire, Realismus, Neoromantik, Jugendstil. Fast alle tragen sie den Ausleihvermerk offen zur Schau, und man kann den Grad dieser ‚Deutlichkeit‘ geradezu zum (negativen) Maßstab ihrer Angemessenheit für die Musik machen“<sup>3</sup>. In seiner form- und stilanalytischen Studie über die Klaviersonaten von Carl Philipp Emanuel Bach hat sich auch Robert Wyler zur Problematik des Begriffs ‚Empfindsamkeit‘ geäußert: „Bezeichnungen, wie musikalischer Sturm und Drang, galanter und empfindsamer Stil, Rokoko, erfassen nur – in mehr oder weniger zutreffender Weise – bestimmte Ausschnitte des Stilkreises und können den Anspruch auf umfassende Geltung nicht erheben“<sup>4</sup>. Damit wird der empfindsamer Stil, in dem die musikalische Empfindsamkeit als ästhetische Kategorie geschichtlich realisiert werden sollte, zu einem fragwürdigen Begriff erklärt. Nicht selten wird er mit dem pejorativen Adjektiv ‚sogenannt‘ belegt.

In diesem Aufsatz wird versucht, die Begriffe ‚Empfindsamkeit‘ und ‚empfindsamer Stil‘, die zwar heute oft in der musikwissenschaftlichen Literatur als ästhetisch-kompositionstechnische Kategorie benutzt werden, aber nicht jedem so unbedingt unentbehrlich wie Barock, Vorklassik und Klassik erscheinen, von solchem Verdacht zu befreien.

#### I

Bücken hat die musikalische Empfindsamkeit 1927 so definiert: „Gegenüber dem rationalistischen Einschlag im galanten Stil bedeutete die Empfindsamkeit für die Musik den Gegensatz des expressiven Formungsprinzips, dessen Auswirkung nicht zu einer sofortigen Verdrängung, sondern zu einer sehr langsam fortschreitenden Überwindung der Form- und Ausdruckselemente des galanten Stils führten“<sup>5</sup>. Diese Definition setzt ein ästhetisch-geschichtsphilosophisches Denkschema voraus, nach dem das Expressive der Empfindsamkeit aus der Überwindung des vorhergehenden rationalistischen galanten Stils hervorgeht. Und ebenso werden hier der Sturm und Drang sowie die Klassik interpretiert: „Das Ergebnis der Gegenwirkung der Formprinzipien des musikalischen Galanten und

<sup>1</sup> E. Bücken, *Musik des Rokokos und der Klassik* (= *Handbuch der Musikwissenschaft* 1), Wildpark-Potsdam 1927, besonders S. 90.

<sup>2</sup> „Während Klassizismus und Aufklärung eingebürgerte und fest begründete Kategorien darstellen, ist der Begriff der Empfindsamkeit viel weniger deutlich abgegrenzt und seine innere Struktur noch nicht hinlänglich durchleuchtet.“ (P. U. Hohendahl, *Der europäische Roman der Empfindsamkeit*, Wiesbaden 1977, S. 1.)

<sup>3</sup> W. Braun, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik*, Darmstadt 1977, S. 12.

<sup>4</sup> R. Wyler, *Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Diss. Zürich 1960, S. 20.

<sup>5</sup> E. Bücken, op. cit., S. 1.

Empfindsamen war einmal sowohl einseitiger Sieg des expressiven Prinzips in einem musikalischen Sturm und Drang, wie andererseits Ausgleich der beiden Grundkräfte der Erformung<sup>6</sup>. Einen Vorläufer dieses Denkschemas kann man schon in Arnold Scherings Formulierung „Geistleben von der Ratio zum Sentiment, zur Empfindsamkeit“<sup>7</sup> finden. Es ist aber bemerkenswert, daß die Vorstellung von der musikalischen Empfindsamkeit vor allem durch den Begriff der literarischen Empfindsamkeit, der in der damaligen Literaturwissenschaft akzeptiert war, bestimmt ist.

Im frühen 20. Jahrhundert wurde die Empfindsamkeit in der Literaturwissenschaft, so Georg Sauder, als „säkularisierter Pietismus“ oder „überwiegend negativ als Empfindelei, negativ auch innerhalb des sogenannten Irrationalismus und Subjektivismus“<sup>8</sup> verstanden. Ein Literaturwissenschaftler wie Max Wiese, dessen „Axiome in der Germanistik [...] ohne Diskussion akzeptiert wurden“<sup>9</sup>, hat die Empfindsamkeit als Krankheit, die „das Empfinden und Denken verseucht“<sup>10</sup>, angesehen.

In den 50er Jahren wurde die grundlegende Abhandlung von Hans-Heinrich Eggebrecht *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang* veröffentlicht<sup>11</sup>. Dort wird die Empfindsamkeit als eine der frühen Erscheinungen des musikalischen Sturm und Drangs erkannt, dessen Ausdrucksprinzip in der Formel „in der Musik sich selbst ausdrücken“ liegt. Damit übte Eggebrecht Kritik am bisherigen Gebrauch des Begriffs ‚Empfindsamkeit‘. Er schreibt: „Das Empfindsame als Terminus und Stilcategory des 18. Jahrhunderts ist noch nicht das Expressive in jenem entscheidend neuen Sinn. Dies wird deutlich an der Verwendung des Wortes in einem jener hingeworfenen ästhetischen Urteile Chr. F. Daniel Schubarts (über den Roman *Siegwart* von Martin Miller, *Chronik* 1776, Ges. Schriften VI, 263): ‚Das Empfindsame vor dem uns seit einiger Zeit ekelte (denn es war meist lose Speise, in Brühen und Sulzen aufgetragen), behauptet hier wieder sein volles Recht: denn da ist nicht nachgeäffte Empfindsamkeit eines Sentimentalgecken, sondern wirklicher Ausguß des Herzens‘“<sup>12</sup>. Dabei zeigt es sich, daß Eggebrecht noch an der traditionellen Wesensbestimmung der Empfindsamkeit festhält. Er betrachtet sie im Sinne des herkömmlichen Denkschemas (Subjektiv-Objektiv, Expressiv-Rational), ordnet sie dem musikalischen Sturm und Drang zu<sup>13</sup>.

Friedrich Blume<sup>14</sup> geht, ähnlich wie Eggebrecht, von der Symbiose der Empfindsamkeit mit dem galanten Stil aus, er erkennt die Empfindsamkeit als „Mehrbetonung der sentimental-ausdruckshafte Elemente im galanten Stil“<sup>15</sup>. Ebenso hat David A. Sheldon die Empfindsamkeit als eine Phase des galanten Stils betrachtet: „The second, or actual ‚galant style‘ phase corresponds more to the generation of C. P. E. Bach, the Grauns, Hasse, Marpurg, and Quantz. Its high point is around the middle of the century, coinciding with the Rococo period in German poetry. The French influence is now more domesticated and mixed, made more pleasing by German-English sentiment and Italian cantabile“<sup>16</sup>. Und in *The New Grove Dictionary* wird die Affinität zum galanten Stil hervorgehoben; den Unterschied zwischen beiden erkennt der Verfasser des Artikels, Daniel Hertz, darin, daß die Norddeutschen dazu neigen, die übermäßige Verzierung zu verbieten<sup>17</sup>. Im Artikel *galant* wird die

<sup>6</sup> Ders., op. cit., S. 1f.

<sup>7</sup> A. Schering, *Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung*, in: *ZIMG* 8 (1906/7), S. 263–271, 316–322, hier S. 321.

<sup>8</sup> G. Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1, Stuttgart 1974, S. 24.

<sup>9</sup> Ders., op. cit., S. 21.

<sup>10</sup> M. Wieser, *Der sentimentale Mensch. Gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1924 (zitiert nach G. Sauder, op. cit., S. 21).

<sup>11</sup> H.-H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: *DVjs* 29 (1955), (zitiert nach dems., *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 69–111).

<sup>12</sup> Ders., op. cit., S. 78.

<sup>13</sup> „Man kann summarisch feststellen, daß alles, was in der Musiklehre des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts an Musikbedeutung als dieser Zeit eigentümlich sich findet, auf diesem rationalistischen (objektiv – ‚anschaulichen‘) Bedeutungsverfahren beruht, das auch die Kapitel der Kompositionslehren entscheidend mitbestimmt [ ]“ (H.-H. Eggebrecht, op. cit., S. 84).

<sup>14</sup> Fr. Blume, Art. *Klassik*, in: *MGG*, Bd. 7, Kassel 1958; ND in: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel 1974.

<sup>15</sup> Ders., op. cit., S. 255.

<sup>16</sup> D. A. Sheldon, *The Galant Style Revisited and Re-evaluated*, in: *AMI* 47 (1975), S. 240–270, hier S. 269.

<sup>17</sup> D. Hertz, Art. *Empfindsamkeit*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 6, London 1980, S. 157–159, hier S. 157.

Empfindsamkeit von demselben Autor wegen ihres peripheren Ortes in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts als Dialekt des internationalen galanten Stils betrachtet<sup>18</sup>. Diese Interpretation ist auch im *Riemann Musik-Lexikon* zu finden. Dort wird die Empfindsamkeit umschrieben als „jene expressive, rührende (bewegende), gefühlsbetonte Komponente der nachbarocken und vorklassischen Übergangszeit, die zusammen mit dem Galanten Stil zum Wesen des musikalischen Rokocos gehört“<sup>19</sup>.

In den 70er Jahren hat man begonnen, den Begriff der Empfindsamkeit wieder ernsthaft in Betracht zu ziehen. Felix R. Bosonnet hat versucht, „der Frage der Einheitlichkeit der musiktheoretischen und -ästhetischen Erscheinungen der Jahre 1740–1780 unter einem dem Zeitalter gemäßen Gesichtspunkt nachzugehen“<sup>20</sup>. Und er ist zu dem Schluß gelangt, daß „Empfindsamkeit ein nach rückwärts und vorwärts offener Begriff ist“<sup>21</sup>. Aber die in dem Begriff entdeckte Kontinuität vom Barock bis zum Sturm und Drang wird als „Weg vom typischen und rational abgegrenzten Affekt zur unbestimmten Empfindung“<sup>22</sup> gedeutet. Das herkömmliche Denkschema ist also noch wirksam. Die von Bosonnet betonte Offenheit des Begriffs bildet die Kehrseite der Fragwürdigkeit, die bisher dem Begriff angehangen hatte.

Im Artikel *Empfindsamkeit* des *Großen Lexikons der Musik* zeigt sich am klarsten die Problematik des in der bisherigen Geschichte ausgeprägten Begriffs. Siegfried Kross hat sich darüber folgendermaßen geäußert: „Versuche, die zunehmende Emotionalisierung der Musik und des Musikverständnisses zeitlich und auf konkrete Stilmerkmale festzulegen, haben bisher zu keinen überzeugenden Ergebnissen geführt. Vor allem erweist es sich als schwierig, sie zeitlich und sachlich als Reaktion auf die Aufklärung gegen andere Strömungen, wie z. B. Sturm und Drang oder die frühe Romantik, abzugrenzen“<sup>23</sup>.

Es ist also nicht überflüssig, umgekehrt noch einmal danach zu fragen, ob diese Schwierigkeit nicht durch das herkömmliche Denkschema verursacht wird, und zu erörtern, ob die Empfindsamkeit eine Reaktion auf die Aufklärung oder eine der Tendenzen der Aufklärung selbst ist.

## II

In seiner umfang- und aufschlußreichen Forschung zur literarischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts nennt Georg Sauder die drei Voraussetzungen der Charakteristik der Empfindsamkeit: 1. „Empfindsamkeit ist als Tendenz der Aufklärung zu begreifen wie Sturm und Drang und Rokoko“<sup>24</sup>, 2. „Empfindsamkeit im Kontext der Aufklärung ist in die Aufstiegsbewegung des Bürgertums eingebunden“<sup>25</sup>, 3. „Die Empfindsamkeit der Aufklärung war keine Tendenz gegen die Vernunft, sondern der Versuch, mit Hilfe der Vernunft auch die Empfindungen aufzuklären“<sup>26</sup>. Zum ethischen Charakter der Empfindsamkeit hat sich auch Peter U. Hohendahl geäußert: „Namentlich in der englischen und deutschen Tradition sind Empfindsamkeit und Tugendbegriff nicht zu trennen.

<sup>18</sup> Ders., Art. *galant*, in: a. a. O., Bd. 7, S. 92f.

<sup>19</sup> Vgl. Art. *Empfindsamer Stil*, in: *Riemann Musik-Lexikon* <sup>12</sup>/1967, S. 258. Dort wird darauf verwiesen, daß Lessing das Begriffswort ‚empfindsam‘ „1768 als Übersetzung des englischen, ‚sentimental‘ vorschlug“ Dazu könnte man sagen, daß der zeitliche Abstand zwischen der Ästhetik und deren geschichtlicher Konkretisierung problematisch ist. Für die Lösung solcher Problematik ist die Erkenntnis von Georg Sauder aufschlußreich: „Aus den referierten deutschen Periodisierungsthesen ergibt sich als akzeptable Datierung für die erstmals deutlich zutage tretende empfindsame Tendenz das Jahrzehnt 1740–1750 [. . .]. In Deutschland breitet sich die Empfindsamkeit (zweite Phase) erst zu Beginn der 70er Jahre aus. Mit den Sterne-Nachahmungen, Werther und Siegwart sind literarische Höhepunkte markiert [. . .]. Für die allgemeine Tendenz ist der Gipfel 1773 erreicht – von diesem Jahre an wird der Vorwurf der Modekrankheit erhoben [. . .]. Von der Mitte der 80er Jahre an häufen sich die Zeugnisse über ein Ende. 1790 stellen viele Kritiker den Schluß einer Periode fest“ (G. Sauder, op. cit., S. 234).

<sup>20</sup> F. R. Bosonnet, *Die Bedeutung des Begriffs ‚Empfindsamkeit‘ für die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Kgr.-Ber. Bonn 1970*, S. 352–355, hier S. 352.

<sup>21</sup> Ders., op. cit., S. 353.

<sup>22</sup> Ders., op. cit., S. 352.

<sup>23</sup> S. Kross, Art. *Empfindsamkeit*, in: *Das Große Lexikon der Musik*, Bd. 3, Freiburg 1980, S. 2f.

<sup>24</sup> G. Sauder, op. cit., S. XI.

<sup>25</sup> Ders., op. cit., S. XIII.

<sup>26</sup> Ders., op. cit., S. XV

Rationale Überlegung und sanfte Empfindungen müssen zusammenkommen, um den tugendhaften Menschen zu bilden. Insofern wird der Charakter der Empfindsamkeit verfehlt, wenn sie in einen prinzipiellen Gegensatz zur Aufklärung gebracht wird<sup>27</sup>. Damit ist die Empfindsamkeit nicht als Gegensatz zur Aufklärung oder zum Rationalen, sondern im Kontext der Aufklärung als das dem Rationalen Verwandte erkannt worden. Wie Georg Sauder sagt, „entspringt die ‚wahre‘ Empfindsamkeit keiner ‚Misologie, d. h. Haß der Vernunft‘, so wenig wie die Vernunft darauf verzichten kann, die Empfindungen aufzuklären. In der Theorie der Empfindsamkeit ist kein Zeugnis zu finden, das für prinzipielle Misologie spräche – erst späte Dokumente wie etwa Bernardin de Saint-Pierres *Études de la Nature* äußern Skepsis im Hinblick auf die Zuverlässigkeit der Vernunft“<sup>28</sup>. Und er hat eine Ursache der pejorativen Begriffsbestimmung darin entdeckt, daß „sich die Gleichsetzung von ‚Empfindsamkeit‘ mit ‚Empfindelei‘, die bereits in der späten Aufklärung die Regel war, in allen historischen Abrissen und Kompendien als scheinbar unumstößliche historische Erkenntnis erhielt“<sup>29</sup>.

Was also war eine „wahre“ Empfindsamkeit? Joachim Heinrich Campe (1746–1818) hat die Empfindung, die „jede Vorstellung unserer Seele, welche mit einer merklichen Lust oder Unlust verbunden ist, heißt“<sup>30</sup>, in vier Klassen, nämlich in „Empfindnißkraft“, „Empfindsamkeit“, „Empfindlichkeit“ und „Empfindelei“, eingeteilt. Und seiner Meinung nach, „kommen sie [d. h. die letzten drei Klassen] darin überein, daß alle drei besondere Abänderungen [Modifikationen] einer und ebenderselben sehr guten Kraft der Seele, nemlich der Empfindnißkraft, sind, nur daß die Empfindsamkeit durch eine proportionirliche, die Empfindlichkeit durch eine unproportionirliche, die Empfindelei durch eine alberne Ausbildung dieser Kraft entstand“<sup>31</sup>.

Bei Karl Heinrich Heydenreich (1764–1801), der ein Kunstwerk als „Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit“<sup>32</sup> definiert hat, heißt es: „Objekte der Empfindsamkeit sind nicht bloß für ein gewisses Individuum wirksam, sondern für alle vernünftige Wesen [...]“<sup>33</sup>. Bei der Definition des Kunstwerks hat er deshalb die Empfindsamkeit nicht im Sinne von Subjektivismus oder Irrationalismus, sondern im Sinne der wahren Empfindsamkeit gemeint und zwar einer solchen, „wo er [d. h. der Dichter] durch Ideen des Verstandes und der Vernunft, oder durch sinnliche, aber nach Gesetzen des Verstandes und der Vernunft verbundene Vorstellungen lebhaft gerührt ist“<sup>34</sup>.

Johann Georg Sulzer (1720–1779) sagt in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* und zwar im Artikel *Empfindung*: „Sollen die schönen Künste Schwestern der Philosophie, nicht bloß leichtfertige Dirnen seyn, die man zum Zeitvertreib herbey ruft: so müssen sie bey Ausstreuung der Empfindungen von Verstand und Weisheit geleitet werden. Dieses ist ein Gesetz, das auch den Wissenschaften vorgeschrieben ist“<sup>35</sup>.

Dem vernünftigen Wesen der Empfindsamkeit entspricht aber ein weiterer Gesichtspunkt, nämlich die Warnung vor dem Übermaß der Empfindsamkeit. Bei Samuel Johann Ernst Stosch (1714–1796) heißt es: „Die ‚Empfindsamkeit‘ ist also an sich etwas gutes, aber man kann sie auch übertreiben, und darinn zu weit gehen, wenn man nemlich, durch die geringsten Kleinigkeiten, sich gar zu sehr rühren, und in Bewegung setzen läßt, welche solcher Empfindungen nicht werth sind. So sind manche, jetzt

<sup>27</sup> P. U. Hohendahl, op. cit., S. 2.

<sup>28</sup> G. Sauder, op. cit., S. XI.

<sup>29</sup> Ders., op. cit., S. 12.

<sup>30</sup> J. H. Campe, *Von der nöthigen Sorge für die Erhaltung des Gleichgewichts unter den menschlichen Kräften. Besondere Warnung vor dem Modefehler die Empfindsamkeit zu überspannen*, in: ders. (Hrsg.), *Allgemeine Revision des gesammten Schul- und Erziehungswesens von einer Gesellschaft praktischer Erzieher*, Hamburg 1785, S. 291–434, hier S. 395 (zitiert nach: *Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte*, Stuttgart 1976, S. 78).

<sup>31</sup> Ders., op. cit., S. 397 (S. 80).

<sup>32</sup> K. H. Heydenreich, *System der Ästhetik*, Bd. 1, Leipzig 1790, S. 201 (zitiert nach: *Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte*, S. 103).

<sup>33</sup> Ders., op. cit., S. 376 (S. 108).

<sup>34</sup> Ders., op. cit., S. 218 (S. 103).

<sup>35</sup> J. G. Sulzer, Art. *Empfindung*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Teile, Leipzig 1771/74, repr. Nachdruck Hildesheim 1970, S. 54.

gar zu empfindsam geworden“<sup>36</sup>. Auch Johann Georg Sulzer hat sich dazu geäußert: „Aber die allgemeine Regel der Weisheit muß er 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>37</sup>.

Aus den oben genannten Einzelzügen der Empfindsamkeit kann man zusammenfassend eine Grundhaltung der empfindsamen Epoche gewinnen: Eine Empfindung erscheint als „proportionirliche Ausbildung der guten Kraft der Seele“, „geleitet von Verstand und Weisheit“, damit sie nicht in Empfinderei gerate; sie gilt „für alle vernünftigen Wesen“. Das Wesen der Empfindsamkeit liegt somit in der „Harmonie von Verstand und Gefühl“<sup>38</sup>.

### III

In der Epoche der musikalischen Empfindsamkeit steht der Begriff ‚Empfindung‘ im Zusammenhang mit drei Ebenen der Musik, nämlich erstens mit der Wesensbestimmung eines musikalischen Kunstwerks oder der Musik, zweitens mit der Zweckbestimmung der Musik oder der Aufführung und drittens mit dem ästhetischen Urteil, nämlich dem „guten Geschmack“. Daraus folgt, daß umgekehrt der Begriff ‚Empfindung‘ die drei wesentlichen Bereiche der Musik, die Produktion, die Reproduktion und die Rezeption, vermittelt.

1. Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) hat eine Korrelation zwischen Tönen und Empfindung aufgezeigt: „[...] jede Leidenschaft kündigt sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind [...]“<sup>39</sup>.

2. Nach Kirnberger ist es der Zweck der Musik, die Korrelation, die zwischen Tönen und Empfindung innerhalb eines musikalischen Kunstwerks hergestellt wird, auch zwischen dem musikalischen Kunstwerk und dessen Hörer herzustellen. „Ihr [d. h. der Musik] Zweck ist Erwekung der Empfindung“<sup>40</sup>. Bei Carl Philipp Emanuel Bach heißt es: „Worinn aber besteht der gute Vortrag?, in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affekt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen“<sup>41</sup>.

3. Somit hängt der ästhetische Wert eines musikalischen Kunstwerks oder einer Aufführung davon ab, in welchem Maße der Zweck der Musik erreicht wird. Kirnberger sagt: „Ueberhaupt also würket die Musik auf den Menschen nicht, in sofern er denkt, oder Vorstellungskräfte hat, sondern in sofern er empfindet. Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindung erwecket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einander folgten, die Harmonie noch so mühsam überlegt, und nach den schweresten Regeln richtig wäre, so ist das Stück, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth“<sup>42</sup>. Auch Johann Joachim Quantz (1697–1773) hat sich im XVIII. Hauptstück des Versuchs „Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen“ darüber geäußert: „Man richtet sich selten nach seiner eigenen Empfindung; welches doch noch das sicherste wäre [...]“<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> S. J. E. Stosch, Art. *Empfindsam. Empfindlich*, in: *Kritische Anmerkungen über die gleichbedeutenden Wörter der deutschen Sprache*, Bd. 4, Wien 1786, hier S. 206–208, S. 207f. (zitiert nach: *Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte*, S. 12–14, hier S. 14).

<sup>37</sup> J. G. Sulzer, op. cit., S. 56.

<sup>38</sup> „Die Aufklärer, die der Empfindsamkeit keinesfalls prinzipiell feindlich gegenüberstehen, bestehen auf der Harmonie von Verstand und Gefühl und erklären sich gegen den Versuch, Menschlichkeit ausschließlich aus dem Gefühl abzuleiten“ (P. U. Hohendahl, op. cit., S. 6).

<sup>39</sup> J. Ph. Kirnberger, Art. *Musik*, in: J. G. Sulzer, op. cit., S. 422.

<sup>40</sup> Ders., op. cit., S. 424.

<sup>41</sup> C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Erster Teil, Berlin 1753, repr. Nachdruck Leipzig 1978, S. 117.

<sup>42</sup> J. Ph. Kirnberger, op. cit., S. 425.

<sup>43</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, repr. Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, Kassel 1953, S. 276.

In der musikalischen Empfindsamkeit gilt somit weder die Formel, die das musikalische Barockzeitalter charakterisiert: „Die Musik drückt etwas aus“ noch die, die den musikalischen Sturm und Drang bestimmt: „In der Musik sich selbst ausdrücken.“ In der Epoche der Empfindsamkeit mußte man sogar, um sich in die Empfindung, die innerhalb eines musikalischen Kunstwerks in den Tönen ist, zu setzen und um diese in den Zuhörern erregen zu können, sein Ich vergessen. Hiermit ist der Dualismus von Subjekt und Objekt, für den jene beiden Formeln stehen, durch den Begriff ‚Empfindung‘ vermittelt. Und in der Überwindung des Dualismus zeigt sich der gesellige oder ‚intersubjektive‘ Charakter der Empfindsamkeit.

Kirnberger sagt, auf die damalige Musik bezogen: „Man hat angefangen die Künste der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatische Verzierungen in den Gesang zu bringen. Dadurch ist allmählig die sogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Musik aufgekommen“<sup>44</sup>. Zugleich hat er aber vor dem Übermaß der Empfindung, nämlich vor der Empfindelei, gewarnt. „Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede seyn, daß von den Verzierungen und den mehrern Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein so großer Mißbrauch ist gemacht worden, daß die Musik gegenwärtig in Gefahr steht, gänzlich auszuarten“<sup>45</sup>. Und „freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodischen Erfindung, und selbst durch kluge Uebertretung der strengen harmonischen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meister wissen diese Vortheile zu nutzen“<sup>46</sup>.

Auch Carl Philipp Emanuel Bach hat sich dazu geäußert: „[...] damit man auf eine vernünftiger Art, als insgemein geschicht, nemlich nicht durch eine übertriebene Gewalt des Anschlages, sondern vielmehr durch harmonische und melodische Figuren, z. E. die Raserey, den Zorn oder andere gewaltigen Affecte vorzustellen suche“<sup>47</sup> [...] Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, aus unserm Instrumente ein Adagio singend zu spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viel bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden“<sup>48</sup>.

In den Aussagen von Kirnberger und Bach kann man einander widersprechende Tendenzen finden, einerseits die Forderung nach rührender Darstellung der Empfindung, die sich aber immer noch der Gefahr aussetzt, in Empfindelei zu geraten, andererseits die vernünftige Warnung vor dem Übermaß des Ausdrucks. In solcher Zweiseitigkeit der musikalischen Empfindsamkeit findet sich die Harmonie von Verstand und Gefühl wie in der literarischen Empfindsamkeit. (Ihr entspricht auch „ein Paradox der Ausdruckskunst“, das, so Carl Dahlhaus, „jedoch nicht als toter Widerspruch abgetan werden darf, sondern als lebendiger, der die geschichtliche Entwicklung weitertreibt, zu begreifen ist“<sup>49</sup>. Dahlhaus’ Meinung nach „zwingt das Paradox der Ausdruckskunst dazu, einerseits in immer rascherem Wechsel Neues hervorzubringen, andererseits jedoch die Werke vergangener Entwicklungsstufen zu bewahren und sie nicht, wie es in früheren Jahrhunderten geschah, als obsolet abzutun und zu vergessen“<sup>50</sup>.)

In den Kompositions- und Aufführungslehren der Zeit, denen wir die wesentlichen Merkmale der musikalischen Empfindsamkeit entnommen haben, sind Hinweise auf die Zweiseitigkeit zu finden, in denen sich musikalische Empfindsamkeit kompositorisch artikuliert. Es sind dies, die freie Behandlung der Dissonanzen und die damit verbundene Richtung der Dynamik<sup>51</sup>, die freien Modulationen, „durch welche selbst einerley Gedanken verschiedene Schattirungen der Empfindung bekommen“<sup>52</sup>,

<sup>44</sup> J. Ph. Kirnberger, op. cit., S. 438.

<sup>45</sup> Ders., loc. cit.

<sup>46</sup> Ders., loc. cit.

<sup>47</sup> C. Ph. E. Bach, op. cit., S. 118.

<sup>48</sup> Ders., op. cit., S. 119.

<sup>49</sup> C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 37

<sup>50</sup> Ders., op. cit., S. 38.

<sup>51</sup> Vgl. C. Dahlhaus, *Quantz und der „vermanierierte Mannheimer goût“*, in: *Melos/NZ* 2 (1976), S. 184–186.

<sup>52</sup> J. Ph. Kirnberger, op. cit., S. 427.

und der die Modulationsart bestimmende Schematismus<sup>53</sup> sowie die Mannigfaltigkeit der Schreibarten und die Einheit der Motive oder der klare simple Formsinn. Die Zweiseitigkeit der Empfindsamkeit wird vor allem in dem Wort Carl Philipp Emanuel Bachs von „den vernünftigen Betrügereyen“ zum Ausdruck gebracht. (Und erst wenn man die Zweiseitigkeit der musikalischen Empfindsamkeit erkennt, kann man das folgende Wort von Heinrich Christoph Koch verstehen: „Empfindungen zu erwecken ist also auch die eigentliche Absicht der Tonkunst, und dieses ist zugleich der Gesichtspunct, aus welchem wir anjezt den vorzüglichsten Theil dieser Kunst, nemlich die Composition und die dadurch entstehenden Producte etwas näher betrachten wollen“<sup>54</sup>. Der musikalische Ausdruck der Empfindung und die formale, rhetorische Betrachtung der Musik sind für Koch die zwei Seiten derselben Sache.)

## IV

Die sechste der *Württembergischen Sonaten* von Carl Philipp Emanuel Bach, die 1744 in Berlin entstand<sup>55</sup>, wurde von Robert Wyler, der dem Begriff der musikalischen Empfindsamkeit skeptisch gegenüberstand, als typisches Beispiel „einer bestimmten kurzdauernden Schaffensphase, da Bach seinen Stil zu erstaunlicher Expressivität steigert“<sup>56</sup>, betrachtet. Robert Wyler erkannte dem Werk eine „stürmerisch-drängende Haltung“ zu. Aber aus der tektonischen Werkanalyse leitete er die Einsicht ab, daß „das gefühlhaft-subjektive Moment stets unter der Kontrolle eines klar ordnenden Geistes bleibt“<sup>57</sup>. Es setzt also voraus, daß das gefühlhaft-subjektive Moment den logischen Zusammenhang gefährdet. Dagegen hat Werner Müller das Ausdrucksprinzip C. Ph. E. Bachs aus der Barock-Tradition erklärt<sup>58</sup>. Er begnügt sich aber damit, die Ausdrucksmomente im einzelnen darzustellen; den Zusammenhang zwischen diesen und den tektonischen Momenten analysiert er nicht.

Der Expositionsteil (T. 1–19), mit dem der erste Satz der Sonate beginnt, ist in drei Abschnitte einzuteilen. Der erste Abschnitt (T. 1–7, Beispiel 1) hat im Baß den chromatischen Gang *H–Ais–A–Gis–G–Fis*, den man in Anlehnung an die Tradition der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre als *Passus duriusculus* bezeichnen könnte. Ihm folgt die aufsteigende Moll-Tonleiter (T. 6–7), die eine Korrespondenz zu der vorhergehenden absteigenden chromatischen Baßlinie bildet und damit die Geschlossenheit des Abschnittes herstellt. Dabei bildet die Simplizität der melodischen Bewegung der Tonleiter zu der auf der Chromatik ruhenden harmonischen Mannigfaltigkeit einen Gegensatz. Im plötzlichen Wechsel von *forte* und *piano*, von Mehrstimmigkeit (Akkord) und Einstimmigkeit, von Viertelnote und punktierter Bewegung, der ein wesentliches Charakteristikum dieses Abschnitts ist und seine gefühlhaft-subjektive Haltung kennzeichnet, ist andererseits insofern Schematismus zu finden, als stets der dissonante Akkord (Viertelnote) *forte* auf leichter Taktzeit und die einstimmige punktierte Melodie *piano* gespielt wird. Dies bleibt so auch bei der folgenden melodischen Variation im weiteren Verlauf des Satzes (Vgl. Beispiele 2, 4, 6).

Beispiel 1 (Der erste Abschnitt T. 1–7)

The musical score shows the first seven measures of the sonata. The tempo is 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The score is written for piano. The first measure is marked 'tenuta' and 'piano'. The second measure is marked 'forte'. The third measure is marked 'piano'. The fourth measure is marked 'forte'. The fifth measure is marked 'piano'. The sixth measure is marked 'forte'. The seventh measure is marked 'piano'. The bass line is chromatic: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3. The melody consists of quarter notes and dotted quarter notes.

<sup>53</sup> C. Ph. E. Bach, op. cit., Zweiter Teil (1762), 41. Kap. „Von der freyen Fantasie“, S. 325–341.

<sup>54</sup> H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 2. Teil, Leipzig 1787, repr. Nachdruck Hildesheim 1969, S. 16.

<sup>55</sup> C. Ph. E. Bach, *Die Württembergischen Sonaten für Klavier*, hrsg. von R. Steglich, *Nagels Musik-Archiv*, Bd. 21/22, Hannover 1928.

<sup>56</sup> R. Wyler, op. cit., S. 24.

<sup>57</sup> Ders., op. cit., S. 89.

<sup>58</sup> W. Müller, *Das Ausdrucksproblem in der Klaviermusik C. Ph. E. Bachs*, Diss. Saarbrücken 1959.



Im zweiten Abschnitt (T. 8–15, Beispiel 2) ist auch der ab- und aufsteigende Baß zu finden, allerdings ist hier der aufsteigende chromatisch. Der aufsteigende chromatische Gang, der forte gespielt wird, bezieht sich auf den absteigenden Gang des ersten Abschnittes und stiftet den Zusammenhang der Abschnitte (T. 1–15). Dabei dient die Fermate des 15. Taktes der Verfestigung dieser Einheit. Während sich der Wechsel forte-piano im ersten Abschnitt innerhalb des Taktes vollzieht, findet er im zweiten von Takt zu Takt statt.

Beispiel 2 (Der zweite Abschnitt T. 8–15)

Die erste Hälfte des dritten Abschnittes (T. 16–17) ist eine Variante der letzten zwei Takte des vorliegenden Abschnittes (Beispiel 3). Dabei wird nicht nur die melodische Substanz, sondern auch der dynamische Kontrast beibehalten. Die zweite Hälfte besteht aus der immer forte zu spielenden Kadenzformel, die vor allem in der Durchführung oft benutzt wird. Der dritte Abschnitt hat ebenfalls einen ab- und aufsteigenden Baß.

Beispiel 3 (Der dritte Abschnitt T. 16–19)

Den Durchführungsteil (T. 20–54) kann man in Hinsicht auf den ab- und aufsteigenden Baß wieder in drei Abschnitte teilen. Die erste Hälfte des vierten Abschnittes (T. 20–32) – mit absteigendem Baß – ist in zwei Abteilungen zu gliedern: nämlich in eine erste (Beispiel 4), die dem Anfang des Satzes entspricht, und eine zweite, die aus dem auf den Formeln der Takte 16–19 beruhenden Satz und dessen sequenzhafter Variation besteht. Der zweiten Hälfte des vierten Abschnittes (T. 33–38, Beispiel 5) entspricht funktionell die zweite des zweiten Abschnittes (T. 11–15, Beispiel 2). Diese Tatsache unterstützt die Korrespondenz zwischen den letzten zwei Takten des zweiten Abschnittes (T. 14–15) und denen des vierten Abschnittes (T. 37–38).



## Beispiel 4 (Der vierte Abschnitt T. 20–25)

Musical score for Example 4 (Measures 20–25). The score is in G major and 4/4 time. It features a piano introduction, followed by a forte section, then piano, forte piano, and finally forte.

## Beispiel 5 (Der Abschluß des vierten Abschnittes T. 36–38)

Musical score for Example 5 (Measures 36–38). The score is in G major and 4/4 time. It features a forte section followed by a piano section.

Der fünfte Abschnitt (T. 39–42) entspricht dem dritten (T. 16–19). Daraus folgt, daß dem Expositionsteil (T. 1–19) der vierte und der fünfte Abschnitt (T. 20–42) entsprechen. Der sechste Abschnitt (T. 43–54) ist in Analogie zum zweiten gestaltet. Und ihm folgen die Formeln des 18. Taktes mit dem absteigenden Baß *D–C–H*. Dieser Abschnitt ist also als erweiterte Kadenzformel anzusehen.

Der Repräsentteil (T. 55–68) ist eine verkürzte Exposition (Beispiel 6). Der Gang des Basses *H–Ais–A–Gis–Fis/D–E–Fis–G–Ais* beweist diese Tatsache. Somit sind Durchführung und Reprise Variationen der Exposition. Mit anderen Worten: Der ab- und aufsteigende Gang des Basses ist den wesentlichen Teilen der Sonatenform gemeinsam.

## Beispiel 6 (Der Repräsentteil T. 55–68)

Musical score for Example 6 (Measures 55–68). The score is in G major and 4/4 time. It features a piano introduction, followed by forte, piano, forte, piano, and forte sections.

Der Simplizität dieser Tektonik steht die Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks entgegen. Das Paradox der Ausdruckskunst ist im Ausgleich zwischen dem gefühlhaft-subjektiven Ausdruck und dem Schematismus oder zwischen der Mannigfaltigkeit und der Einheit gelöst.

Die Notenbeispiele wurden entnommen: *Die Württembergischen Sonaten C. Ph. Em. Bachs für Klavier* (Sonate Nr. 6), hrsg. von Rudolf Steglich. Verlag Adolph Nagel, Hannover 1928 (*Nagels Musik-Archiv* 22).

## Johannes Brassart und seine Verbindung mit Johannes de Ragusa von Sören Meyer-Eller, München

Neben Guillaume Dufay gibt es kaum einen Komponisten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zu dessen Leben so viele Dokumente existieren wie zu dem Johannes Brassarts. Im Zusammenhang mit den Handschriften *Trient 87* und *92*<sup>1</sup> sowie *Aosta Cod. 15*<sup>2</sup>, in denen seine Werke hauptsächlich überliefert sind, interessieren hier insbesondere die 30er und frühen 40er Jahre des 15. Jahrhunderts.

In Keith E. Mixters zusammenfassender Arbeit<sup>3</sup> über Brassart sind folgende Stationen seines Lebens in dieser Zeit dokumentarisch belegt:

Am 29. April 1431 ist er als Sänger in der päpstlichen Kapelle unter Eugen IV. aufgeführt. Da dieser Papst neu gewählt war, ist es wahrscheinlich, daß Brassart dort schon unter dem Vorgänger Martin V. tätig war<sup>4</sup>. Zusammen mit Dufay und anderen<sup>5</sup> ist er noch einmal als Mitglied erwähnt im August 1431<sup>6</sup>.

Im November 1431 befand er sich nicht mehr in der päpstlichen Kapelle, und die nächste Nachricht vom November 1432, die aus Lüttich stammt, wo er als Kaplan von St. Lambertus bezeugt ist, zeigt, daß er in der Zwischenzeit zurückgekehrt sein muß<sup>7</sup>. Die Verbindung mit der Kathedrale von Lüttich scheint bis zum Januar 1434 bestanden zu haben<sup>8</sup>, wobei Brassart jedoch nicht die ganze Zeit dort anwesend war, denn am 5. Juni 1433 wurde er in das Konzil von Basel inkorporiert, zunächst allerdings nicht als Musiker; als zur Kapelle des Konzils gehörig ist er erst am 9. November 1433 ausgewiesen<sup>10</sup>.

Die nächste Nachricht stammt vom 10. Dezember 1434, also gut ein Jahr später. Es handelt sich dabei um eine Bitte an das Konzil, dem in Diensten Kaiser Sigmunds stehenden Johannes Brassart weiterhin die Vorrechte und Vergünstigungen zu gewähren, als ob er sich noch in Basel befände<sup>11</sup>. Zu dieser Zeit hielt Kaiser Sigmund sich in Preßburg auf, und Brassart war wohl in seinem Gefolge. Es ist

<sup>1</sup> Von den *Trienter Codices* sind hier besonders wichtig die Teile 87–I und 92–II, die ich, P. Wright, *The Compilation of Trent 87, and 92*, in: *Early Music History* 2 (1982), S. 237ff., folgend, mit TR bezeichne.

<sup>2</sup> Das bekannte Aosta-Manuskript, Biblioteca del Seminario Maggiore Cod. 15 (olim A<sup>1</sup> D19), hat die Signatur Cod. 15 1974 erhalten und ist unter ihr auch aufgeführt in: Robert Amiet, *Monumenta Liturgica Ecclesiae Augustanae: Repertorium Liturgicum Augustanum*, Tome II, Aosta 1974, S. 62/63 und S. 520. Vgl. auch Tome I, S. 88/89.

<sup>3</sup> Keith E. Mixer, *Johannes Brassart: A Biographical Study*, in: *MD* 18 (1964), S. 37–62.

<sup>4</sup> Mixer, op. cit., S. 42f.

<sup>5</sup> F. X. Haberl, *Wilhelm du Fay*, in: *VfMw* 1 (1885), S. 462.

<sup>6</sup> Mixer, op. cit., S. 43.

<sup>7</sup> Mixer, op. cit., S. 44, 45.

<sup>8</sup> Mixer, op. cit., S. 46.

<sup>9</sup> Mixer, op. cit., S. 48. In zwei Präsenzlisten des Konzils, die April/Mai 1433 abgefaßt worden sind, steht eine Eintragung, die sich auf Brassart beziehen könnte: „Johannes procurator abbatis sancti lamperti/Baccalarius decretorum.“ (Listen abgedruckt in: Paul Lazarus, *Das Basler Konzil. Seine Berufung und Leitung, seine Gliederung und seine Behördenorganisation*, in: *Historische Studien* 100, Berlin 1912, App. II S. 355).

<sup>10</sup> Mixer, op. cit., S. 48.

<sup>11</sup> Mixer, op. cit., S. 49.