

Seminar: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts
Leitung: Prof. Dr. Wolfgang Ruf
Sitzungen vom 13.11.2003 und 20.11.2003
Referentin: Barbara Uhle
Thema:

Die Affektenlehre und die Idee der Klangrede bei Johann Mattheson

1. Zur Person Johann Mattheson (28.09.1681-17.04.1764)

- Pseudonym: Aristoxenos junior
- geboren und gestorben in Hamburg
- bis 1693 Schüler des hamburgischen Johanneums
- eine Universität hat Mattheson nicht besucht, war aber trotzdem umfassend gebildet
- lernte Laute, Violine, Gambe, Flöte und Oboe (laut *Critica Musica I* und *Ehren-Pforte*), außerdem war er ein geachteter Organist
- begann 1690 (96?) als Sänger an der Hamburger Oper (bis 1705), stellte am Ende auch Hauptrollen dar und wurde für seine gesanglichen und schauspielerischen Fertigkeiten vom Publikum bewundert
- dort debütierte er 1699 auch als Komponist und Dirigent (*Die Plejades*)
- Dirigierte regelmäßig Musiken im Haus des Graf von Eckgh im Winter 1700/01
- 1703 beginnt seine Freundschaft mit Händel
- 1718-1728 war er Directorium musicum im Dom zu Hamburg
- 1706 wurde er Sekretär des engl. Gesandten Johann von Wich in Hamburg
- 1741 wurde er (zusätzlich) vom Herzog von Holstein zum Legationssekretär ernannt (und 1744 dann zum Legationsrat)

2. Allgemeines über die Affektenlehre

Definition: (von lateinisch *afficere*, *affectum*: einwirken, in die Stimmung versetzen)
(Philosophie)

in der Philosophie Bezeichnung für eine reaktive und impulsive Gefühlsaufwallung. In der klassischen griechischen Philosophie meinte der Begriff die Gesamtheit der Gefühlszustände, so bei Aristoteles, der ihn für alle mit Schmerz- oder Lustempfinden verbundenen Zustände verwendete, darunter auch für Angst und Freude. Forderte Aristoteles lediglich die Mäßigung der an sich weder „guten“ noch „schlechten“ Affekte, so wurden diese von der Stoa als schädlich eingestuft, da dem Ideal der Besonnenheit zuwiderlaufend.

(Psychologie)

heftige Gemütsbewegung, die durch eine kurzzeitige, impulsive Gefühlsaufwallung sowie dadurch gekennzeichnet ist, dass sie die Freiheit des Willens und die Fähigkeit zum klaren Denken erheblich zu beeinträchtigen vermag.

- kommt aus der Rhetorik und wurde auf die Musik übertragen
- Musik wurde schon in alten Hochkulturen als eine Wirkungsmacht begriffen, besonders wichtig ist hier die griechische Ethos-Lehre (Platon, Aristoteles, Damon (Musiker))
- Musik soll dort der Jugenderziehung dienen und der (Wiederherstellung der) inneren Ordnung im Staat) – bestimmten Klangfarben, Rhythmen und Tonarten wurden bestimmte Wirkungen zugeschrieben.
- Platon nennt 4 Affekte: Lust, Leid, Begierde, Furcht

- Aristoteles nennt 11 Affekte (alle sind Mischungen aus Lust und Unlust/Leid): Begierde, Zorn, Furcht, Mut, Neid, Freude, Liebe, Hass, Sehnsucht, Eifersucht und Mitleid)
- im 17. Jahrhundert beschäftigten sich Descartes, Spinoza und Kircher sehr ausführlich mit den Affekten (Barock=Rationalismus)
- Affekt wird als etwas Gegenständliches aufgefasst: eine Äußerungsform des Organismus, die physikalisch/mechanisch erklärt wird und die man einmal objektiv betrachten kann und die man kontrollieren/zügeln muss (enge Verbindung von Affektenlehre und Ethik)

3. Affektenlehre im Barock und speziell bei Mattheson im 18. Jh.

- Zitat Mattheson: Vollk. Cap.: P. I, C. III, S.15 § 52 (Was sind Affekte, Aufgabe der Musik und des Komponisten)
- zu Anfang der Affektenlehre lag das Gewicht auf der Darstellung der Affekte, später wurde mehr die „Erregung“ von Affekten im Hörer in den Mittelpunkt der Betrachtungen gerückt
- Die Figurenlehre wird ersonnen, um objektivierte Affekte mit kompositionstechnischen Mitteln darzustellen
- dabei kommt es nicht nur auf die deklamatorisch „richtige“ Wiedergabe der Wörter an, sondern auf die Verdeutlichung der im Text verankerten Affekte
- Es geht aber in einer Komposition nie um den Ausdruck von Empfindungen einer Einzelperson (Komponist), sondern immer um die Darstellung eines Affekts als ein allgemeingültiger Typus
- der Komponist sollte beim Komponieren nicht unbedingt von Empfindungen ergriffen sein, sondern kühl und berechnend komponieren, mit Köpfchen und reiflichen Überlegungen, um auf die richtige Art und Weise den Affekt im Hörer auslösen zu können ≈ Zitat Matth.: Vollk. Cap.: P. II, C. II, S. 108 §§ 64, 65
- tritt der Affekt beim Hörer nicht ein, so hat der Komponist schlecht gearbeitet oder die Hörer hatten das falsche Temperament ≈ Zitat Matth: Vollk. Cap.: P. II, C. II, S. 108-109 §§ 66, 67
- die Temperamentenlehre ist auch sehr stark mit der Affektenlehre verknüpft.

In der klassischen **Temperamentenlehre** des Altertums (Hippokrates, Galen) werden vier Temperamente unterschieden und als seelischer Ausfluss des Mischungsverhältnisses der verschiedenen Körpersäfte (Blut, Schleim, gelbe Galle und schwarze Galle) aufgefasst: Menschen, deren Stimmung sehr wechselhaft ist, heißen demnach Sanguiniker (von lateinisch sanguis: Blut); bei schwermütigen und schwärmerischen Menschen spricht man von Melancholikern (von griechisch melas: schwarz und chole: Galle; siehe Melancholie); bei dem durch einen starken Willen und aufbrausende Gefühle gekennzeichneten Choleriker vermutete man das Vorherrschen gelber und weißer Galle (griechisch chole); Schleim (griechisch phlegma) schließlich kennzeichnet auf der Ebene der Körperflüssigkeiten den langsamen und bisweilen bis zur Kaltblütigkeit gleichgültigen Phlegmatiker.

- Exkurs zu **Descartes** (1596-1650) (naturwissenschaftliche Begründung der Affektenlehre)
- Mattheson beruft sich auf Descartes ≈ Zitat: Vollk. Cap.: P.I, C.3, S. 15 § 51 (er meint hier: Descartes „Die Leidenschaften der Seele“)
- die naturwissenschaftliche „Fundierung“ begründete die Herrschaft der Affektenlehre für mehr als 100 Jahre (im Sinne des Barock und dem Einzug der Mathematik in die Wissenschaften)
- Descartes Vorstellungen: Die Welt ist eine Maschine, Tier- und Menschenkörper werden als Automaten aufgefasst

- der Mensch besteht aus Körpermaschine und denkender Seele
- Vorlesen: ↯ Thiele, S. 20 Sp. 1 – Die Körpermaschine und ihr Bewegungsprinzip
- die Bedeutung der Lebensgeister: sie sind wirkliche, materielle Körperchen, die zwischen körperlichen und geistigen Prozessen vermitteln. Sie sind die Grundlage für die Affektenlehre
- wie man sich die Lebensgeister vorstellt: Zitat: ↯ Thiele, S. 20 Sp. 2
- Charakter des Menschen hängt nun von diesen Lebensgeistern ab bedingt durch die Menge und Beschaffenheit des Blutes (und demzufolge auch durch Luft und Nahrung), durch die Beschaffenheit des Körpers und der Organe
- grundsätzlich gilt: je mehr/feiner/schneller die Lebensgeister, desto freudiger bzw. erregter ist der daraus folgende Gemütszustand
- genau wie Wetter über die Atemluft oder Nahrung über den Magen in das Blut gelangen kann nun auch Musik über die Ohren (direkt ins Gehirn, wo die Seele sitzt) in den Körper dringen und diese Lebensgeister in Schwingungen versetzen
- der Klang und somit auch der dargestellte Affekt bildet sich im Körper des Menschen ab nach dem Prinzip der Resonanz, so wie eine in Schwingung versetzte Saite eine andere (gleich gestimmte) zum Mitschwingen anregen kann
- diese Vorstellung auch bei Mattheson: S. 12-13 §§ 31-34
- diese Vorstellung garantiert dem Komponisten den angestrebten Affekt mit den zugeordneten Darstellungsmitteln im Hörer zu erzwingen
- nun kann man noch daraus schließen: je größer die Intervalle, desto schneller die Bewegung der Lebensgeister und desto heftiger der im Hörer erregte Affekt
- siehe auch Mattheson ↯ Vollk. Cap.: P.I, C.III, S. 16 §§ 56 u. 57

4. Affekte und ihre Darstellungsmittel

- die gute Wirkung einer Musik hängt sowohl vom Komponisten ab, als auch vom Musiker, sie sind sozusagen Verbündete im Hinblick auf das Publikum
- Musiker sollen nicht selbstvergessen oder in hemmungsloser Selbstdarstellung spielen, sondern sie sind dem „guten Vortrag“ verpflichtet: Sie müssen alle musikalischen Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affekt wiedergeben
- es werden in Affektenlehre des 18. Jh. also wahrscheinlich nicht nur Anweisungen für den Komponisten zu finden sein, sondern auch für den Musiker
- **1. Voraussetzung** zur Darstellung von Affekten: Affekte sind voneinander abgrenzbar und auf Grundaffekte reduzierbar
- Descartes (auf den sich Mattheson beruft) reduziert alle Gemütsbewegungen auf 6 Grundaffekte und erklärt ausführlich, wie alle übrigen aus Mischungen dieser entstehen (die 6 Grundaffekte: Liebe, Hass, Verwunderung, Begehren, Freude, Traurigkeit)
- Mattheson trennt auch Grundaffekte von Mischungen ↯ S. 17 §§ 65-67
- **2. Voraussetzung:** Den Affekten sind ganz bestimmte musikalische Darstellungsmittel zugeordnet. Diese Zuordnung ist zwingend, weil es eine naturgesetzlich geregelte Übereinstimmung zwischen musikalischer und seelischer Bewegung gibt
- Unterschiedliche Affekte haben ihre Ursache in Tempo, Rhythmus, Taktart, Tonhöhe, Melodieführung, Akzente auf bestimmten Zählzeiten, Gebrauch von Motiven, Wiederholungen, Akkorden und Harmonien
- die größte Aufmerksamkeit liegt auf Tonart, Intervallen und Metrum
- streng kanonisierte Affektenlehre beispielsweise bei Marpurg: ↯ Thieme S. 12 Sp. 2
- ähnlich, nur nicht ganz so systematisch findet man es auch bei Mattheson S. 18 ab § 72ff
- diese Darstellung bezieht sich jedoch nicht (oder kaum) auf kompositorische Mittel. Diese konnte ich nicht systematisch aufgelistet finden.
- einzige Auflistung bei den Tonarten ↯ siehe: Das Neu-Eröffnete Orchestre

- die Folge für den Musiker: wie er einen Affekt erkennt und wie er zu spielen hat ist gut erklärt in Quantz: „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“: S. 100-111 „Vom guten Vortrage“
- die Folge für den Hörer:
 - er erkennt die dargestellten Affekte in der Musik und kann sich nicht neutral verhalten
 - Unterschiedliches Verhalten einzelner Hörer wird anhand der Temperamentenlehre erklärt
 - die Affektenlehre bietet dem Hörer, soweit er sie kennt, die Möglichkeit, einen musikalisch dargestellten Affekt an seinen musikalischen Mitteln zu erkennen und somit fällt ihm vielleicht das Verständnis des Werkes leichter, indem er die Absicht des Komponisten erkennt
- auch für den Musikkritiker bietet die Affektenlehre ein Werkzeug zur Beurteilung einer Komposition oder eines musikalischen Vortrages

5. Die Idee der Klangrede

5.1. Vorgeschichte

- der antik-griechische Musikbegriff definiert Musik als untrennbare Verbindung von Harmonie, Rhythmus und Wort
- diese Vorstellung wirkt bis ins 18. Jahrhundert hinein
- fehlt das Wort, so zerfällt diese Einheit und wird als Verlust des Geistigen betrachtet
- schon Quintilian (~35 bis ~100 n.Chr.) sieht die Vokalmusik als Schwesterdisziplin der Rhetorik an (siehe: „Institutio oratoria“)
- das beruht auf deutlichen strukturellen Übereinstimmungen der Tonkunst mit der Redekunst
- Er betonte die Analogien Tonfall – Melodie, Wortstellung des Satzes – Rhythmus, Gestik des Redners – Rhythmik der Körperbewegungen
- Außerdem stellt er fest, dass man die Kunst des Redens genauso lernen kann wie die Kunst des Gesanges oder der instrumentalen Spieltechnik. Eine musikalische Ausbildung sei eine unabdingbare Voraussetzung für die Unterweisung im Reden
- bereits in der Spätrenaissance beginnt eine „Rhetorisierung“ der Musik – das bedeutet: es findet eine Aneignung spracheigener Gestaltungsprinzipien statt, um die Worte durch die Musik zu unterstützen
- es gibt 2 Mittel, Sprache auf die Musik zu übertragen:
 1. durch die musikalische Affektenlehre
 2. durch die Lehre von den musikalischen Redefiguren („Musikalische Figuren sind aufgrund des Textes legitimierte und systematisierte Abweichungen vom regulären kontrapunktischen Satz. Sie akzentuieren Kernwörter des Textes oder ahmen Einzelmomente des durch das Wort vermittelten Bild- und Gefühlgehaltes nach.“ Ruf, S. 499)
 - sie sind Schmuck aber als wesentliches Strukturmoment: sie geben einen textlichen Aussagegehalt in musikalisch kunstvoller Form wieder.
- beide Mittel zielen auf die richtige und sinnvolle Auslegung des Textes
- ab dem 17. Jh. ist die die Instrumentalmusik schon gebräuchlich. Es existieren viele instrumentale Gattungen und Techniken
- im 18. Jh. erlebt die Instrumentalmusik einen Aufschwung

- das äußert sich in einer Fülle von Besetzungen und Gattungen und einem kompositorischen Formenreichtum (Concerto grosso, Solokonzert, Suite, Sinfonia, Suite, Partita, (Kirchen- und Kammer-)Sonate, Divertimento, (Opern- und Konzert-)Sinfonie)

5.2. Barock

- der Ausbau von musikalisch-grammatischen Regeln war eine wichtige Bedingung für die Emanzipation der Instrumentalmusik
- der lang dauernde Prozess einer zunehmenden Anlehnung der Instrumentalmusik an die Rhetorik gipfelte in der Idee der Klangrede und darin fand die Instrumentalmusik im frühen 18. Jh. dann auch ihre theoretische Gleichstellung zur Vokalmusik
- es entwickelte sich die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren (oder Figurenlehre)
- kompositorische Disziplinen orientieren sich an der Vorstellung, dass musikalische Verläufe wie sprachliche Gebilde angelegt sein müssen, um sinnvoll zu sein
- so regelt die Harmonielehre die Abfolge der Akkorde und lehrt einen folgerichtigen harmonischen Zusammenhang (Kadenz + Erweiterungen)
- die Melodielehre befasst sich mit einer prägnanten und geschlossenen Tonbewegung- Sie muss sanglich, fassbar und ausdrucksstark sein
- die Periodenlehre beruht auf der Verknüpfung von Harmonie- und Melodieregeln. Sie bezieht sich auf den Bau und die Gruppierung von Phrasen und Perioden besonders in Bezug auf die Schlussbildung und Abstufung der Schlüsse.
- die Formenlehre ist eine Ausweitung der Periodenlehre und betrifft den musikalischen Aufbau unter dem Aspekt der thematischen Gliederung und harmonischen Disposition
- besonders nach **Joachim Burmeister** begannen im Barock rhetorische Prinzipien und Begriffe das Denken über die musikalischen Schreibarten, Formen und Vortragsweisen zu bestimmen
- Burmeister stellt 2 Hauptgruppen von Figuren auf: 1. Figurae harmoniae, 2. Figurae melodiae
- ihre richtige Auswahl ist Teil der Inventio (rhetorisch begründeter Arbeitsvorgang – Erfindungsstufe) (Dispositio – Erstellen des Werkaufbaus, Elaboratio – Stufe der endgültigen Ausarbeitung)
- **Johann Kuhnau** stellt fest, dass die Rede deutlich und direkt auf den Zuhörer wirkt. Das kann die Musik aber auch (☞ Zitat: Ruf, S. 510, 2. Absatz (von 4) – unten
- Vokalmusik ist beredt (durch Wort gesichert) und kann Affekte eindeutig erzeugen aber die Instrumentalmusik ist spracharm und ist nicht in der Lage, eindeutige Affekte auszulösen
- Es muss die Instrumentalmusik den Mangel des Wortes durch mehr Kunstfertigkeit ausgleichen. So stellt er seinen 6 Cembalosonaten „Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien“ (1700) jeweils die zugrunde liegende biblische Geschichte und die dazugehörigen, im Musikstück umgesetzten Affekte voran, um dem Musiker einen angemessenen Vortrag zu ermöglichen oder jedenfalls zu erleichtern
- Kuhnau ist aber gegen eine Gleichstellung von Musik und Redekunst, weil die Wirkung von Musik nicht berechenbar ist (wie Kircher meint), sondern ganz stark von den unterschiedliche Rezeptionsfähigkeiten der Zuhörer abhängt (vergleiche: Ruf, S. 510, letzter Absatz)
- **Mattheson** versucht in der Theorie eine Gleichstellung von Vokal- und Instrumentalmusik
- er band die Instrumentalmusik an die Affekte und die Lehre der sinngerechten Satzgliederung – somit legitimierte er sie auch als sprachähnlich und grundsätzlich

sprachfähig (Zitat: „Kern Melodischer Wissenschaft“, S. 18; „Der vollkommene Capellmeister“, S. 82 § 63 + S. 207 §§ 30, 31)

- auch er erkennt aber einen Vorrang der Vokalmusik an, da die Instrumentalmusik durch Mangel an Worten Affekte schwieriger darstellen kann (Zitat: „Capellmeister“ S. 82 § 65)
- das Singen hilft sogar beim Komponieren von Instrumentalstücken (Zitat: „Capellmeister“, S. 82 § 64 ab Hälfte [... und obgleich bey Instrumenten...])
- er stellt fest, dass Musik Ähnlichkeit mit der Redekunst hat (Zitat: „Capellmeister“ S. 181 § 2)
- daraufhin beschreibt er den formellen Aufbau eines Musikstücks nach der Rhetorik: (ein Stück/eine Rede ist in Periodis/Wortsätze gegliedert, solch ein Satz ist wiederum in kleinere Abschnitte/Einschnitte gegliedert, die Sätze fügen sich zu einem Paragraphum/Zusammensatz zusammen und diese fügen sich zu einem Hauptstück/Capitel zusammen (S. 181 § 5)
- (ebd. § 6): eine Melodie erfordert mind. 2 kleine Sätze und höchstens einen Paragraphum
- dann gibt er ein schlechtes Beispiel eines Arientextes und dann ein gutes
- Auch bezieht er den Vorgang der Komposition auf die Herstellung einer Rede nach den Prinzipien der Rhetorik – so ist die Disposition die Grundlage der Komposition, in der man 6 Teile der Komposition schon im Voraus bedenken muss (S. 235 § 4)
- Er gibt auch eindeutige Anweisungen in Bezug auf Schlüsse bei Perioden und Paragraphen (S. 182 §§ 14-16)
- Auch sagt er, welche Instrumentalwerke grundsätzlich welche Affekte haben (S. 207 §§ 32-36)

Abschließend:

- bei Mattheson ist die Musik noch an die Redekunst gebunden: die Prinzipien der Komposition orientieren sich an den Prinzipien des Redeaufbaus = Musik ist eine rhetorische sprachähnliche Äußerungsform
- mit dem Aufkommen des Individualismus ist Musik sprachähnlich, da sie Mittel ist für das Darstellen individueller Gefühle und Seelenbewegungen (siehe C.Ph.E. Bach) = Musik ist expressive sprachähnliche Äußerungsform
- auch entwickeln sich musikalisch unterhaltsame Formen, die keine Affekte oder Text darstellen (also keine außermusikalischen Inhalte), deren Inhalt nur die Töne sind und in Aufbau und Verwendung von Motiven ein sinnvolles musikalisches Gespräch darstellen (z.B. Streichquartette von Haydn) = Musik ist diskursive sprachähnliche Äußerungsform

Primärliteratur:

Mattheson, Johann: Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1739, Nachdruck Georg Olms Verlag: Hildesheim 1993

Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Nachdruck, 2. Auflage, Bärenreiter-Verlag: Kassel 1969

Sekundärliteratur zu Mattheson:

Dahlhaus, Carl; Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon in zwei Bänden, 2. Bd L-Z, Schott's Söhne: Mainz 1979, Artikel zu Mattheson, S. 100 Sp. 2

Blume, Friedrich (Hg.): MGG, Band 8, Bärenreiterverlag 1960, Artikel zu Mattheson von Hans Turnow, S. 1795, Sp. 1

Sekundärliteratur zur Affektenlehre:

Microsoft Encarta. digitale Enzyklopädie, die Artikel: Affektenlehre, Affekt (Philosophie), Affekt (Psychologie), 2003 Microsoft Corporation

Braun, Werner: Artikel *Affekt*, in: MGG2, Sachteil, Bd. 1, Kassel 1994

Thieme, Ulrich: Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock. Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie. Sonderdruck aus TIBIA „Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik“, Moeck: Celle 1984

Stege, Fritz: Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Affektenlehre. in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 10, 1927-1928, S. 23-30

Dammann, Rolf: Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln 1967, Laaber 1995, S. 215-396

Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. [...]

Sekundärliteratur zur Klangrede:

Ruf, Wolfgang: Instrumentalmusik als Klangrede. In: Ehrmann-Herfort, Finscher, Schubert (Hg.): Europäische Musikgeschichte, Band 1, Kassel 2002, S. 499-550
(mit kommentierten weiterführenden Literaturangaben)

Ziebler, Karl: Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Redefiguren im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 15, 1932-33, S. 289-302

Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Piper: München 1991, S. 345-388
(Auch zu den Affekten)

