

Symposium II: Johann Sebastian Bach

Leitung: Friedhelm Krummacher, Christoph Wolff

Teilnehmer: Gerhard Allroggen, Wolfgang Dömling, Laurence Dreyfus, Arnold Feil, Arno Forchert, Klaus Hofmann, Wolfgang Plath, Hans-Joachim Schulze, Bernd Sponheuer

BACH UND EIN NEUER KUNSTBEGRIFF

Friedhelm Krummacher:

BACHS VERMITTLUNG DURCH GESCHICHTE

"Världens tystnad före Bach" - "Die Stille der Welt vor Bach": So benannte der schwedische Autor Lars Gustafsson einen Gedichtband¹. Das im Bandtitel zitierte Gedicht beginnt: "Es muß eine Welt gegeben haben vor / der Triosonate in D, eine Welt vor der A-moll-Partita, / aber was war das für eine Welt?" Gustafsson suchte eine Antwort: "Ein Europa der großen, leeren Räume ohne Widerhall ...". Und die Umschreibung schloß: "... und nirgends Bach. / Die Schlittschuhstille der Welt vor Bach". Eine solche Formulierung mag einen Leser, der Musik vor Bach kennt, als Übertreibung anmuten. Seit wann aber - so wäre zu überlegen - datiert eine Welt "mit Bach"? Oder anders gesagt: was unterscheidet denn eine Welt nach Bach von jener zuvor?

Die Entdeckung Bachs, die eher eine allmähliche Aufdeckung seiner Musik war, würde demnach eine Zäsur in der Geschichte nicht nur der Musik markieren. Wieweit sie freilich einer Zeitenwende glich, wäre erst noch zu prüfen. Um Bach begreiflich zu machen, ist gewiß die Erhellung der Vorgeschichte - der "Welt vor Bach" - ebenso wichtig wie die Untersuchung der historischen Umstände und Bedingungen seines Schaffens. Und neben der philologischen Arbeit hat dabei weiter die Erforschung des Bachschen*Umkreises zu stehen. Zu ergänzen wäre sie aber durch den Versuch, die einzigartige Wirkung, die von Bach ausging, als Teil eines Potentials zu verstehen, das in Bachs Kunst als gegenwärtiger angelegt ist.

Die Vergegenwärtigung alter Musik ist mit Bach verkettet wie mit keinem anderen Komponisten. Bei keinem anderen Musiker aber werden zugleich die Grenzen eines Verstehens so deutlich, das primär auf historisch adäquate oder korrekte Kriterien zielt. Die Bemühungen um eine historische Aufführungspraxis sind so legitim wie die Fragen nach historisch angemessenen Kategorien der Theorie. Welche Grenzen aber einer derart historischen Orientierung gesetzt sind, erweist sich in jedem Versuch, den Rang der Kunst Bachs in analytischer Interpretation darzulegen. Es mag auch daran liegen, wenn in der Bachforschung - wie Alfred Dürr unlängst betonte - ein Defizit an analytischen Studien besteht². Wollte man sich allein auf Kategorien beziehen, die historisch gesichert und angemessen zu sein scheinen, so müßte man wohl auf manche sonst mögliche Einsicht verzichten. Und umgekehrt ist es fast unumgänglich, zum Verständnis Bachs auch Kriterien zu verwenden, die späteren Datums sind und als ahistorisch verdächtig werden können.

Zwischen Bachs Zeit und uns liegt nicht nur die Geschichte der Bachrezeption. In der Zeit zwischen Bach und seiner neuen Rezeption seit 1800 entstand auch die Ästhetik als Disziplin. Und im Zeichen eines neuen Kunstbegriffs, den Bachs Zeit kaum so kannte, entstanden neue Möglichkeiten seiner Rezeption. Deutlich wird das zumal an der Vokalmusik Bachs, die zwar kaum im Zentrum der Rezeption stand und für sie dennoch

paradigmatisch wurde. Die Musik für Tasteninstrumente war nie in Vergessenheit geraten, da sie nur auf einen Spieler angewiesen und weniger an eine Funktion oder an die Öffentlichkeit gebunden war. Dagegen konnte sich die instrumentale Ensemblesmusik Bachs - was Karl Heller am Beispiel der Solokonzerte zeigte³ - erst allmählich durchsetzen, weil sie auf die Konkurrenz aktueller Formen von Sonate und Konzert stieß. Die kirchlichen Vokalwerke jedoch lassen sich als Exempla der Umwertung von Bachs Musik im Zeichen des Kunstbegriffs auffassen. Waren sie wie keine andere Werkgruppe an historische und liturgische Funktionen gebunden, so wurden sie unabhängig davon nach 1800 als Kunstwerke zugänglich. So war es kein Zufall, wenn eine neue Phase der Rezeption mit der Aufführung der "Matthäus-Passion" begann. Die Wirkung dieser Aufführung - darauf verwies Martin Geck⁴ - war zwar unwiederholbar, doch ging von ihr die langsam wachsende Ausbreitung des Vokalwerks aus.

Konsequent ist es demnach, daß zugleich die kompositorische Rezeption Bachs eine neue Phase erreichte. War für die Wiener Klassik primär die Klaviermusik Bachs zugänglich, so trat seit Mendelssohn das Vokalwerk daneben. Kaum noch einmal wird die Geltung der Modelle Bachs so greifbar wie in der Reihe der Choralkantaten des jungen Mendelssohn, dessen spätere Motetten dann in der geistlichen Musik bis hin zu Brahms und Reger nachwirkten⁵. Solche Motetten und Kantaten aber bildeten wo nicht nur Studienwerke, so doch eher private Versuche, ohne vorgegebene Funktionen zu erfüllen. Für sie war freilich der Begriff von autonomer Kunst auf doppelte Weise prekär. Gefährdet war er einerseits durch die Bindung der Werke an tradierte Texte und andererseits durch ihre enge Beziehung auf historische Modelle wie die Bachs. Der Konflikt jedoch, der in solchen Zeugnissen der Bachrezeption begegnet, war mit den Grundlagen der neuen Erfahrung Bachs eng verknüpft.

Vollzog sich die Bachrezeption unter den Voraussetzungen eines neuen Kunstbegriffs, so war sie zumindest partiell durch die Vorstellung einer ästhetischen Autonomie geprägt⁶. Sie meinte nicht nur die Lösung von Zwecken oder Funktionen, sondern manifestierte sich in Kriterien wie Individualität, Originalität und Innovation. Und sie zielte zudem primär auf Instrumentalmusik, die zum Inbegriff autonomer Kunst avancierte. Wenn aber Werke einen solchen Rang als Kunst erreichten, so ließen sie sich nicht als tot und abgetan vergessen. Der Kanon klassischer Musterwerke forderte vielmehr Anerkennung und Respekt. Zumal in geistlicher Musik, deren Tradition abgerissen war, ließ sich die Orientierung an historischen Mustern kaum umgehen. Die Anlehnung an Bach war also ästhetisch wie historisch motiviert, auch wenn sie eine heikle Belastung wurde. Denn die Herausforderung durch Bach war so unvermeidlich wie bedrohlich. Und die Skepsis gegen solche Adaption wirkt wohl noch heute in der Kritik an vermeintlich romantischen Werkinterpretationen nach.

Was an den Resultaten dieser Auseinandersetzung mit Bach als brüchig oder suspekt anmutet, setzt aber auch eine neue Einsicht in ästhetische Momente voraus, die Bachs Musik von ihren ursprünglichen Funktionen trennten. So erst ließen sich an Bachs Kunst die Qualitäten des Singulären und Expressiven erfahren, die zu Bedingungen des Verständnisses wurden⁷. Die kompositorische Bachrezeption in der Kirchenmusik mag heute peripher erscheinen (was sie im 19. Jahrhundert kaum war). Auf ihrer Basis indes entfaltete sich jene breite Auseinandersetzung, die bis in die aktuelle Instrumentalmusik des 19. und 20. Jahrhunderts wirkte. Durch den Filter der neuen ästhetischen Erfahrung aber ist auch unser Verständnis gegangen. Andernfalls müßte man für Bach einen Kunstbegriff suspendieren, der - bewußt oder nicht - das Verhältnis zu seiner Musik bestimmt. Dann wäre Bach - historisch eher korrekt - als solider Meister neben andere,

wohl weniger souveräne Handwerker zu rücken. Eine solche Vorstellung fällt schwer, wie schon das Interesse zeigt, das Hörer und Forscher heute zusammenführt. Bereits die mitunter einseitige Bevorzugung Bachs vor anderen Komponisten seiner Zeit verrät eine Wertung, die kaum dem historischen Maßstab der Bachzeit entspricht, sondern durch veränderte Bedingungen bestimmt ist. Man müßte den Grund des Interesses an Bach aufgeben, wollte man ihn auf eine historische Figur stützen, die nur mit historischen Maßstäben faßlich wäre. Die Rezeptionsgeschichte bestimmt die Erben, auch wo sie es sich kaum eingestehen.

Für die Fragestellung dieses Symposions war weder die kurzlebige Aktualität der Rezeptionsgeschichte noch die Abgrenzung von anderen Bachtagungen maßgeblich. Den Ausschlag gab vielmehr die Frage, wieweit die Rezeption das Verständnis Bachs bestimmt und wieweit sie durch Bachs Musik bestimmt wurde. Zu prüfen ist also, wie es zu der ästhetisch bestimmten Bachrezeption kam, welche Impulse und Modelle in ihr wirkten. Zu überlegen wäre ebenso, welche Konsequenzen diese Rezeption hatte - zum einen als produktiver Anstoß in der Kompositionsgeschichte, zum anderen als Reaktion im Verständnis bis heute. Und endlich wäre zu fragen, wie sich die Rezeption zu Bachs Musik verhält, was an ihr erfaßt oder verfehlt wurde, wieweit in ihr Qualitäten angelegt sind, die erst in der Geschichte ihrer Rezeption zum Vorschein kamen. Anders gesagt: Ist in Bachs Musik nicht das Potential ihrer Rezeption enthalten?

Der gemeinsame Vorsatz ist es, nicht allein Daten und Dokumente der Rezeption zur Kenntnis zu bringen. Ohne Verengungen und Verluste zu übersehen, sollte untersucht werden, wie sich in der Rezeptionsgeschichte Momente und Möglichkeiten des Verständnisses entfaltet haben. Diese Frage richtet sich nicht nur darauf, wie Bach rezipiert wurde oder damit die Musikgeschichte prägte. Sie zielt ebenso darauf ab, wieweit seine Rezeption unser Bachbild bestimmt. Und sie bedarf daher der Diskussion zwischen den Referenten wie zwischen ihnen und dem Auditorium.

Der Kreis der Teilnehmer des Symposions beansprucht keineswegs, die Bachforschung zu vertreten (was unmöglich wäre). Eher ging es darum, unterschiedliche Phasen der Bachrezeption zu berücksichtigen. Daß ausländische Kollegen - bei einem Internationalen Kongreß - nur spärlich beteiligt sind, ist durch die schwierigen finanziellen Bedingungen der Organisation erzwungen. Von vornherein war beabsichtigt, weniger beachteten Aspekten der Bachrezeption Raum zu geben. Am Rande stehen daher die Leistungen von Mendelssohn und Schumann, die in der Forschung letzthin mehrfach hervorgehoben worden sind⁸. Um so fühlbarer ist der Ausfall eines vorgesehenen Beitrags über Brahms. Die Reihenfolge der Themen richtet sich indes nicht streng nach der Chronologie. Begonnen wird mit Überlegungen zu der Zäsur, die das ästhetische Denken um 1800 für die Bachrezeption bedeutete. Ein zweiter Ansatz gilt sodann dem Rückgriff auf Bachs eigene kompositorische Aneignung historischer Modelle. Und die letzten Referate konzentrieren sich auf die Bedeutung Bachs für die Musik im 20. Jahrhundert. Dabei werden Lücken und Eingrenzungen in Kauf genommen, um die intensive Diskussion ausgewählter Aspekte zu erlauben.

Eine "schiere Trivialität" nannte es Carl Dahlhaus während dieses Kongresses, daß das Bewußtsein der Gegenwart durch eine Vergangenheit geprägt sei, die nicht zu überspringen wäre⁹. Doch dürfte diese Einsicht in den Alltag der Forschung kaum derart eingegangen sein, daß es überflüssig wäre, den Spuren der Historie in der Gegenwart nachzugehen. Ein Ziel dieses Symposions ist es daher, punktuell einige geschichtliche Voraussetzungen des heutigen Verhältnisses zu Bach bewußt zu machen. Von manchen mag dabei beklagt werden, daß die speziellen Probleme der Bachforschung zu wenig zur Sprache

kommen. Dem Einwand läßt sich nicht durch den Hinweis ausweichen, daß spezielle Fragen der Forschung kaum für einen Kongreß taugen, der sich nicht nur an Spezialisten wendet. Auch wäre es keine befriedigende Antwort, wenn man darauf verwies, daß in manchen Referaten immerhin Werke von Bach analysiert werden. Doch sollte klar werden, daß Rezeptionsgeschichte nicht von Bach abführt, sofern sie den Rückhalt in seiner Musik sucht. Sie gehört derart zum Werk, daß dieses ohne seine Rezeption kaum das ist, als was es uns gilt. So sehr die Rezeptionsgeschichte auf die Qualität der Werke angewiesen ist, von denen sie ausgeht, so sehr kommt die Qualität der Werke erst in ihrer Rezeption zum Vorschein. Wäre es also naiv, auf einen unmittelbaren Zugang zu historischen Werken zu vertrauen, so wird der Prozeß der Rezeption für das Verständnis um so wichtiger.

Die Ansätze der Referate lassen sich nicht harmonisierend zusammenfassen. Ihre Differenzen resultieren aus dem Versuch, Bachs Wirkung von sehr verschiedenen Seiten aus zu erfassen. Und die Vielfalt der Methoden entspricht den vielfachen Facetten des Gegenstandes. Doch sollte auch einsichtig werden, daß Rezeptionsgeschichte um so fruchtbarer sein kann, je genauer sie sich auf die Werke bezieht, auf die sie schließlich angewiesen ist. Zu hoffen wäre endlich, daß solche Versuche als Anstöße aufgenommen würden. Erst so könnte sich weiter zeigen, daß die Auseinandersetzung mit der Rezeption nicht am Rande der Bachforschung steht. Sie gehört vielmehr zum Ziel einer Forschung, die sich vornimmt, Bachs Musik als Kunst verständlich zu machen. Denn der "Stille der Welt vor Bach" entspricht für die Musikwissenschaft die Aufgabe, eine Welt seit Bach zu begreifen.

Anmerkungen

- 1) Lars Gustafsson, Die Stille der Welt vor Bach. Gedichte, hrsg. von Verena Reichel, Deutsch von Hans Magnus Enzensberger u.a., München 1984 (dtv 10299), S. 85.
- 2) Alfred Dürr, Von Bach-Jahr zu Bach-Jahr. 35 Jahre nach 1950, in: Musica 38 (1984), S. 510-515, besonders S. 511.
- 3) Karl Heller, Die Konzerte in der Bachpflege und im Bachbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, hrsg. von Peter Ansehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze (Bach-Studien 6), Leipzig 1981, S. 127-135.
- 4) Martin Geck, Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 9).
- 5) Vgl. dazu Brian W. Pritchard, Mendelssohn's Chorale Cantatas: An Appraisal, in: MQ 62 (1976), S. 1-24. Neuausgaben der Werke erschienen im Carus-Verlag Stuttgart.
- 6) Carl Dahlhaus, Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung, in: BJ 1978, S. 192-210.
- 7) Vgl. Martin Zenck, Studien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800, in: BJ 1982, S. 7-32; ferner vom Verf.: Bach als Zeitgenosse, Zum historischen und aktuellen Verständnis von Bachs Musik, in: Bachtage Berlin, Almanach 1984, S. 113-123.

8) Dazu vgl. Susanna Großmann-Vendrey, Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17); Klaus-Jürgen Sachs, Robert Schumanns Fugen über den Namen BACH (op. 60) ..., in: 55. Bachfest, Mainz 1982, S. 151-175.

9) Carl Dahlhaus, Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie, im vorliegenden Band.

Hans-Joachim Schulze:

"UNBEQUEMES GERÄUSCHE" UND "GELEHRTES CHAOS"

Bemerkungen zur Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert

In seinem 1980 gehaltenen Vortrag über "Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft"¹ formuliert Friedhelm Krummacher im Anschluß an Carl Dahlhaus, die Rezeptionsgeschichte stehe in der Gefahr, "in der Sammlung unzähliger Rezeptionsbelege zum Substitut eines Positivismus zu werden, von dem sie sich ursprünglich zu distanzieren suchte". Die "Gefahr des historischen Relativismus" werde um so größer, "je weiter die Instanz des Werkes von den Phasen seiner Rezeption verdrängt wird". Zu postulieren sei die "Identität der Werkstruktur als eines intentionalen Entwurfs", nicht dessen Auflösung in eine Vielzahl gleichwertiger Rezeptionen (nach Felix Vodička, 1975).

Diese Kernsätze und noch weitere ihrer Art lassen sich unverändert oder geringfügig modifiziert auf das Werk Johann Sebastian Bachs und dessen Rezeption in annähernd drei Jahrhunderten anwenden. Soll dieses Werk in seiner ästhetischen Gegenwart und als eine solche begriffen werden, setzt dies eine Aufarbeitung seines Verständnisses in der Geschichte voraus, wobei die Zeit seiner Entstehung sowie die Epoche seines ersten Nachwirkens nach dem Tode des Komponisten zu bevorzugen wären. Eine solche Aufarbeitung der Frühgeschichte wird erfahrungsgemäß nicht auf Anhieb möglich sein; für die Art und Weise ihrer Anlage existieren aus jüngerer Zeit verschiedene Modelle: Günther Wagner, "J.A. Scheibe - J.S. Bach: Versuch einer Bewertung"², Martin Zenck, "Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800"³, sowie Carl Dahlhaus, "Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung"⁴. Neben diesen Deutungen sind andere möglich; dies zeigen verschiedene Rezensionen der genannten Beiträge; auch meine Bemerkungen "Zur Herausbildung einer 'Bach-Legende' im 18. Jahrhundert"⁵ versuchen sich mit einem etwas abweichenden Ansatz.

Das Kernproblem für die frühe Geschichte der Rezeption von Bachs Werken ähnelt demjenigen der Biographik und der Werkgeschichte schlechthin: Der Dokumentenbestand ist, wenigstens im Bereich der handschriftlichen Quellen, lückenhaft, insgesamt mit einer großen Streubreite behaftet und von höchst unterschiedlichem Aussagewert. Zusammenhängende Texte größeren Umfangs liefert allein der Scheibe-Birnbaum-Disput⁶. Wiewohl oft zitiert, ist er doch noch keineswegs vollständig ausgewertet, zumal bis zum heutigen Tage Voreingenommenheiten und Relikte einer Heroengeschichtsschreibung den Blick trüben.

Zu wenig berücksichtigt scheint mir bei allen Versuchen einer Bewertung der kritischen Äußerungen Scheibes und der Repliken des Bach-Adlatus Birnbaum die Frage der musikalisch-praktischen Seite der Rezeption. Denn auf Scheibes Vorwurf, infolge der spezifischen Schreibweise Bachs, einschließlich der Notation aller der "Spielweise"