

Christoph Wolff:

## ZUR REZEPTIONSGESCHICHTE BACHS IM 18. JAHRHUNDERT

## Einleitende Bemerkungen

Aus guten Gründen, verehrte Kolleginnen und Kollegen, hat sich die erste Sitzung unseres Bach-Symposiums im wesentlichen auf das frühe 19. Jahrhundert konzentriert, wurde doch hier - zumal in der deutschen Romantik - die eigentliche ästhetische Fundierung der beispiellosen Wirkungsgeschichte der Bachschen Musik geschaffen. Wenn wir uns heute schwerpunktmäßig dem 18. Jahrhundert zuwenden, so ist dies keine organisatorische Äußerlichkeit, sondern durchaus eine Notwendigkeit. Denn es liegt nahe, die Voraussetzungen zu beleuchten und zu befragen, die die im frühen 19. Jahrhundert massiv einsetzende Bach-Rezeption ermöglicht haben. Zudem müssen wir feststellen, daß - gerade auch im Blick auf die aktuelle Forschungssituation - das 18. Jahrhundert (und zwar beide Hälften dieses Zeitraums) eine Akzentuierung rezeptionsgeschichtlicher Fragestellungen zu unserem Themenkreis verdient.

Es läßt sich nicht als bloße Kuriosität abtun, wenn im letzten Jahr des 18. Jahrhunderts - also 1799 - ein aus Deutschland stammender, lange in England wirkender Musiker und Theoretiker, Frederick Christopher Kollmann, das Diagramm einer "Komponisten-Sonne" entwarf und in der Allgemeinen musikalischen Zeitung durch Johann Nicolaus Forkel veröffentlichten ließ<sup>1</sup>. Im Zentrum jener vielstrahligen Sonne befindet sich ein gleichschenkeliges Dreieck - ikonographisch gesehen wohl das Auge Jahwes repräsentierend - mit den Namen Händel, Carl Heinrich Graun und Haydn; in der Mitte jedoch, sozusagen die Pupille bildend, steht der Name Johann Sebastian Bachs. Es erscheint an dieser Stelle überflüssig, den ersten Strahlenkranz mit den Namen Gluck, C.Ph.E. Bach, Hiller, Mozart usw. oder den zweiten mit Stölzel, Quantz, Abel und Hasse usw. im Blick auf deren zeitgebundene Wertigkeitsrelevanz zu analysieren. Die zentrale Hierarchie bleibt entscheidend, - vor allem der Mittelpunkt Bach<sup>2</sup>.

Nicht, daß Bach zu jener Zeit etwa bereits als Publikumsliebbling gegolten hätte. Im Gegenteil: das öffentliche Musikleben des späteren 18. Jahrhunderts billigte Bach kaum mehr als die Rolle einer leicht skurrilen Randfigur zu. Die eigentlich öffentliche Rezeption seiner Musik begann denn in der Tat auch kaum vor Mendelssohns denkwürdiger Berliner Aufführung der Matthäus-Passion von 1829. Hingegen läßt sich nicht übersehen, daß in professionellen Musikerkreisen der Name Bachs schon seit dessen Lebzeiten (und zwar auch bereits außerhalb Deutschlands) eine durchaus bekannte Größe war. Schon Padre Martini bezog sich vor 1750 auf den "weltberühmten Bach"<sup>3</sup> und die handschriftliche wie gedruckte Überlieferung der Werke Bachs im späteren 18. Jahrhundert läßt heute besser als je zuvor die Breite der Kenntnis vor allem der Bachschen Tastenmusik erkennen. Aber auch auf dem Gebiet der Vokalmusik zeichnet sich ab, daß die Kenntnis gerade auch der Oratorien, Messen und Kantaten (und zwar neben den vierstimmigen Chorälen und den Motetten) größer als bislang angenommen war, so daß die Berliner Matthäus-Passions-Aufführung eher als ein erster Höhepunkt als der wirkliche Beginn auch in der Rezeption des Vokalwerkes zu gelten hat.

Jene sozusagen "stille", auf die Kreise der professionellen Musikerschaft wesentlich beschränkte Wirkungsgeschichte Bachs, führte frühzeitig dazu, ihm den Rang eines

"Vaters der Harmonie" (quasi ein Topos, der schon vor 1780 greifbar ist<sup>4</sup>) zuzumessen. Bach tritt hier auf dem Gebiet der Musik dicht neben Shakespeare in der Literatur sowie Raffael und Michelangelo (in Deutschland auch Dürer) in den bildenden Künsten. Die paradigmatische Kraft und Qualität der Bachschen Kompositionskunst wirkte spätestens ab 1750 theoriefördernd, auch wohl theoriebildend. Hinzu kommt gewiß der pädagogische Einfluß Bachs, dessen Schüler in der deutschen Musiktheorie des späteren 18. Jahrhunderts eine dominierende Rolle spielten.

Freilich ließe sich Bach kaum auf ein Theoriemodell reduzieren, denn seine Bedeutung gerade auch in der beginnenden Harmonielehre<sup>5</sup> gründet sich auf die Vielseitigkeit und Originalität seines kompositorischen Zugriffs. Wenn Daniel Christian Friedrich Schubart Bach 1784 als "Originalgenie" schlechthin bezeichnet<sup>6</sup>, zu dessen Ergründung es Jahrhunderte bedürfte, so deutet dies auf einen grundsätzlichen Unterschied etwa zur Palestrina-Rezeption, in der normativer Modellcharakter das dominierende Element blieb. Schon der Nekrolog von 1750 betont, daß Bachs Musik anders als die aller übrigen Komponisten, also "keinem andern Componisten ähnlich"<sup>7</sup> sei. Diese Andersartigkeit, oder besser: Originalität, wurde frühzeitig bewußt erkannt. Es ist letztlich auch gerade diese Andersartigkeit, die sonderbare Kunst Bachs, die ihn als Außenseiter greifbar werden läßt, der damit auch zugleich die Logik einer musikalischen Historiographie des 18. Jahrhunderts stört, die durch den Zufall des gerade in die Jahrhundertmitte fallenden Todesterrnins von 1750 seit alters jene unselige Zweiteilung provozierte. Wir sollten uns verdeutlichen, daß etwa die Passions-Oratorien eines C.H. Graun oder C.Ph.E. Bach nur darum von der traditionellen Historiographie in eine Periode des "Verfalls" verwiesen werden, weil man sie den Werken des Außenseiters J.S. Bach gegenüberstellt und damit den wahren Kontext verstellt.

Die Erkenntnis der "Andersartigkeit" Bachs, so unscharf sie im einzelnen greifbar erscheinen mag, zwingt zur analytischen Aufarbeitung der "qualitas" seiner Musik. Insofern setzt das Studium der Wirkungsgeschichte Bachs nach 1750 die Erklärung dessen voraus, das Bachs musikalischen und musikgeschichtlichen Ort definieren hilft. Dazu gehören in erster Linie die auf Bach selbst einwirkenden Kräfte. Bachs künstlerisches Integrationsvermögen verkümmert dann zum nichtssagenden Schlagwort, wenn wir es nicht zu konkretisieren und dingfest zu machen verstehen. Und die heutige Sitzung unseres Symposions will letztlich dem Ziel dienen, die ureigene Qualität der Bachschen Musik von ihren Hintergründen her beleuchten zu helfen, um dadurch einen besseren Zugang zur Geschichte ihres Nachwirkens zu erhalten. Daß dies nur punktuell und gleichsam "open-ended" geschehen kann, versteht sich im Rahmen eines wissenschaftlichen Symposions von selbst.

#### Anmerkungen

- 1) Abbildung samt Begleittext auch wiedergegeben in: Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. III (= Dok III), vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1972, S. 586.
- 2) Forkel dazu: "Unser würdiger Haydn soll dies Stück selbst gesehen haben, und man sagt, daß es ihm nicht übel gefallen, er sich auch der Nachbarschaft Händels und Grauns nicht geschämt, noch viel weniger es unrecht gefunden habe, daß Joh. Seb. Bach der Mittelpunkt der Sonne, föglicherweise der Mann sey, von welchem alle wahre musikalische Weisheit ausgehe" (Dok III, S. 587).

- 3) Vgl. Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und H.-J. Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969, Nr. 600.
- 4) Gemeint ist (auch in Beethovens berühmtem Ausspruch), der Terminologie der Zeit entsprechend, "Bach als Vater der Kompositionskunst"; vgl. insbesondere J.F. Reichardts Vergleich (1882) von Bach als Harmoniker mit Goethes Eindruck vom Straßburger Münster (Dok III, Nr. 864).
- 5) Vgl. Christoph Wolff, Bachs vierstimmige Choräle: Geschichtliche Perspektiven im 18. Jahrhundert, in: Bericht über das Bach-Symposium des Wissenschafts-Kollegs Berlin 1985, im Druck.
- 6) "Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigenthümlich, so Riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird" (Dok III, Nr. 903); vgl. auch Christoph Wolff, 'Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs' - Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik, in: Bachiana et Alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, S. 356-362.
- 7) C.Ph.E. Bach im Nekrolog auf seinen Vater von 1750/54 (Dok III, S. 87).

Klaus Hofmann:

#### ALTER STIL IN BACHS KIRCHENMUSIK

##### Zu der Choralbearbeitung BWV 28/2

War in den vorangegangenen Referaten dieses Bach-Symposiums das, was in unserem Kongreßthema unter dem Stichwort "alte Musik" figuriert, jeweils gleichbedeutend mit der Musik Bachs und bezog sich "ästhetische Gegenwart" jeweils auf die Gegenwart einer der nachbachschen Epochen, so widmet sich der folgende Beitrag dem Generalthema aus veränderter Perspektive: Die "ästhetische Gegenwart", von der er handelt, ist die der Zeit Bachs; und die "alte Musik", von der er redet, ist Musik, die damals bereits alt war und deren Stilelemente als solche einer vergangenen Zeit in Bachs Kunst nachleben und neu ästhetische Gegenwart gewinnen.

Das Interesse gilt freilich nicht der ganzen Breite der Erscheinungen. Die Bezeichnung "alter Stil" im Thema dieses Referats meint den "Stylus antiquus": Es geht um Bachs Auseinandersetzung mit der Stiltradition der klassischen Vokalpolyphonie. Neu ist diese Fragestellung nicht - zu erinnern ist besonders an die grundlegende Arbeit von Christoph Wolff zum Stile antico in Bachs Spätwerk<sup>1</sup> -; doch wird mit diesem Referat innerhalb des weiten Problemfeldes ein Teilgebiet betreten, das zumindest noch unzureichend erschlossen ist. Die folgenden Ausführungen lenken den Blick weg von Bachs Spätzeit in die mittleren Jahre um 1725 und weg von Messe und Orgelchoral in den Gattungsbereich der Kirchenkantate. In diesem für die protestantische Kirchenmusik damals zentralen Gattungsfeld steht Bach als Komponist um 1725 nicht nur auf der Höhe der Zeit, sondern in der vordersten Linie der Entwicklung, in manchem - etwa auf dem Gebiet der Choralkantate - stößt er weit in Neuland vor. Um so überraschender muten in dem allgemein progressiven Kontext Rückgriffe auf ältere Stil- und Formmodelle an. Ver-