

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 28 (2004)

**Heft:** [1]

**Artikel:** "Französischer Schaum und deutsches Grundelement" : französisches in Bachs Musik

**Autor:** Sackmann, Dominik

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-868939>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 22.12.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

„FRANZÖSISCHER SCHAUM UND DEUTSCHES GRUNDELEMENT“ –  
FRANZÖSISCHES IN BACHS MUSIK

VON DOMINIK SACKMANN

Die Rede vom „französischen Schaum“ und vom „deutschen Grundelement“ stammt aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Am 8. April 1827 äußerte Zelter in seinem Brief an Goethe: „Der alte Bach ist mit aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehn können [...]. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar darunter.“<sup>1</sup> Goethe antwortete am 22. April unmittelbar: „Dein gewichtiges Wort, dass der grundoriginale Bach doch auch einen fremden Einfluß auf sich wirken lassen, war mir höchst merkwürdig; ich suchte gleich Franz Couperin in dem biographischen Lexikon auf und begreife, wie bei damaliger großer Bewegung in Künsten und Wissenschaften etwas Gallikanisches herüberwehen konnte. [...] Um wieder zu Couperin und Bach zurückzukehren, ersuche ich Dich schönstens: Du mögest demjenigen, was Du den französischen Schaum nennst und den Du Dir von dem deutschen Grundelement abzusondern getraust, einige gewichtige Worte gönnen und auf irgendeine Weise mir dieses belehrende Verhältnis vor den äußern und innern Sinn bringen.“<sup>2</sup> Zum Schluss dieses Briefes wiederholte Goethe sogar seine Bitte, „nächstens mit mir über Couperin und Bach freundbrieflich [zu] konversieren.“<sup>3</sup> Erst im übernächsten Brief vom 8. Juni 1827 kam Zelter Goethes Bitte nach und krebste merklich zurück: „Was ich an Sebastian Bach den französischen Schaum nannte, ist freilich nicht so leicht abgehoben, um nur zuzugreifen. Er ist wie der Äther, allgegenwärtig, aber unergreiflich.“<sup>4</sup> Der Schaum ist also der Äther, und ebenso erhaben über alle Gattungszusammenhänge ist Bachs Musik: „Sein Stil ist bachisch, wie alles, was sein ist. Dass er sich der gemeinen Zeichen und Namen toccata, sonate, concerto etc. bedienen müssen, ist soviel, als ob jemand Joseph oder Christoph heisst.“ Das ist doch bemerkenswert: Im selben Absatz, in dem er vom französischen Schaum handelte, nannte Zelter nur italienische Gattungen. Danach kam Zelter auf Couperins *L'art de toucher le Clavecin* zu sprechen, speziell auf den Gebrauch des Daumens bei den „allerneuesten toucheurs“, und fuhr fort: „Da nun doch alle Menschen französisch sein müssen, wenn sie leben wollen, so ließ auch Bach seine Söhne die kleinen, feinen, niedlichen Couperins mit all den Frisuren der Notenköpfe üben, ja er selber versuchte sich mit größtem

<sup>1</sup> Karl Friedrich Zelter/Johann Wolfgang von Goethe, *Briefwechsel. Eine Auswahl*, hg. von Hans-Günther Ottenberg, Leipzig, 1987, 322.

<sup>2</sup> A. a. O., 323 f.

<sup>3</sup> A. a. O., 324.

<sup>4</sup> A. a. O., 327.

Glücke als Komponist in dieser Manier, und so schlich sich das französische Gekräusel bei ihm ein.“<sup>5</sup> Danach erörterte er Bachs Textbehandlung in den Vokalwerken und machte einige Bemerkungen zu Orgelwerken.

Dass im weiteren Verlauf dieses Briefes wohl noch ausführlich über Bachs Bedeutung gehandelt wird, dabei die Frage, was eigentlich „der französische Schaum“ in Bachs Werk sei, nicht weiter erörtert wird, legt nahe, dass wir es hier mit einem nicht weiter reflektierten Nationalklischee zu tun haben, über das so weit Einigkeit herrschte, dass darob die Sache selbst in den Hintergrund treten durfte.

Noch heute sind in Bach-Pflege und Bach-Biografik nationale Stereotypen nicht überwunden. Ich möchte mich im ersten Teil meines Aufsatzes mit dem Nekrolog von 1754 beschäftigen, auf dem seit der frühen Bach-Biografik alle Erwägungen zur Rezeption französischer Musik in Bachs Werk basieren; im zweiten möchte ich zu zeigen versuchen, dass die Themenstellung „Bach und Frankreich“ nach wie vor von einer einseitigen Quellenbewertung und stereotypen Konzentration auf immer dieselben Fakten ausgeht.

## I.

Bachs Kenntnis der französischen Musik wird seit dem Nekrolog von 1754 mit den ansonsten unbelegten Aufenthalten in Celle während der Lüneburger Zeit (1700–1702) begründet: „Auch hatte er von hier [Lüneburg] aus Gelegenheit, sich durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrentheils aus Frantzosen bestand, im Frantzösischen Geschmacke, welcher, in dasigen Landen, zu der Zeit was ganz Neues war, fest zu setzen.“<sup>6</sup>

Ein paar Zeilen weiter heisst es: „In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischer Organisten ihre Werke zu Mustern.“<sup>7</sup> Die umfangreichste Einzelszene im gesamten Nekrolog überhaupt gilt dem Wettstreit mit Louis Marchand in Dresden. Sie wird eingeleitet durch den Satz: „Das 1717. Jahr gab unserm schon so berühmten Bach eine neue Gelegenheit, noch mehr Ehre einzulegen. Der in Frankreich berühmte Clavierspieler und Organist *Marchand* war nach Dreßden gekommen [...]“<sup>8</sup> Am Schluss dieser Erzählung werden in kaum kaschierter Tendenz zu einseitiger Qualifizierung „*Marchands* Müsetten für die Christnacht, deren Erfindung und Ausführung ihm in Paris den meisten Ruhm zu Wege gebracht haben soll“, „Bachs vielfache Fugen“ gegenübergestellt.<sup>9</sup>

Zunächst ist festzustellen, dass der Nekrolog erstaunlicherweise weder einen entsprechenden Ort noch einen Zeitraum für die Begegnung Bachs mit der

<sup>5</sup> A. a. O., 327 f.

<sup>6</sup> Dok. III (*Bach-Dokumente III, Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, hg. von Hans Joachim Schulze, Kassel 1984) Nr. 666, 82.

<sup>7</sup> Dok. III Nr. 666, 82.

<sup>8</sup> Dok. III Nr. 666, 83.

<sup>9</sup> Dok. III Nr. 666, 84.

italienischen Musik nennt, die in seinem Werk zweifellos weit stärker und unmittelbarer nachgewirkt hat. Die dreimalige Nennung der französischen Musik im Verlauf der Lebensbeschreibung, besonders die einmalig ausführliche Schilderung des Marchand-Wettstreites, lassen die Vermutung aufkommen, solche Einseitigkeiten seien eher der politischen Perspektive des Jahres 1754 geschuldet als den historischen Fakten zu Bachs Lebzeiten. Ganz offensichtlich sind die Autoren des Nekrologs, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola und Lorenz Christoph Mizler, bemüht, das Deutschtum ihres Helden positiv herauszustellen. Wofür Bach 1717 die Gelegenheit erhielt, Ehre einzulegen, ergibt sich aus der Herleitung von Bachs Biografie aus seinen thüringischen Wurzeln. Über seine Vorfahren wird zu Beginn des Nekrologtextes gesagt: „Es würde zu verwundern seyn, daß so brafe Männer, ausser ihrem Vaterlande so wenig bekannt worden; wenn man nicht bedächte, daß diese ehrlichen Thüringer mit ihrem Vaterlande, und ihrem Stand so zufrieden waren [...].“<sup>10</sup> Michele Calella hat vor kurzem auf die jahrhundertealte Tradition dieser und ähnlicher Stereotype in der Beschreibung der Musikausübung durch Deutsche hingewiesen.<sup>11</sup> Was sich zunächst als bieder-moralisierend ausnimmt, hat also wohl eher einen chauvinistisch-patriotischen Hintergrund.

Um zu erahnen, welche Rolle die französische Musik im Bewusstsein der Nekrologschreiber spielte und wie sich Bachs eigene Anschauung über die Rolle des französischen Stils davon unterschieden hatte, lohnt es sich, einen Blick auf die Fakten, soweit diese bekannt sind, zu werfen.

Die Hofkapelle Herzog Georg Wilhelms von Celle hatte zu Bachs Lüneburger Zeit die Epoche ihrer Berühmtheit bereits überschritten. Die Hofoper war 1699 geschlossen worden. Nur noch wenige Musiker waren im herzoglichen Haushalt verblieben, darunter auch einige französische Musiker. In den verbleibenden sieben Jahren bis zum Tod des Herzogs und zur Auflösung der Hofkapelle verlegten sich die Musiker auf – im heutigen Sprachgebrauch – konzertantere Werke. Philippe la Vigne, der langjährige Leiter der Kapelle (1666–1706 in Celle nachgewiesen), unterhielt angeblich enge Kontakte zu seiner Heimat,<sup>12</sup> und es ist nicht ausgeschlossen, dass die Ouvertürensuite dabei im Zentrum der Arbeit der Celler Kapelle stand. Dazu hatte man schon 1681, im Zuge des Ausbaus der Hofkapelle, vier französische Oboisten engagiert, die dem Orchester zu großer frankophoner Klangwirkung verhelfen sollten.<sup>13</sup> Dies bedeutet aber nicht, dass in Celle lediglich französische Musik gemacht wurde. Es ist trotz aller Begeisterung für Musik aus Frankreich nicht einmal nachgewiesen, dass in Celle jemals eine Oper von Jean-Baptiste Lully zur Aufführung kam.<sup>14</sup> Der Hof unterhielt außerdem ein rein deutsches Trompeterkorps<sup>15</sup> und seit

<sup>10</sup> Dok. III Nr. 666, 81.

<sup>11</sup> In seiner Zürcher Antrittsvorlesung vom 27. November 2004 (Druck in Vorbereitung).

<sup>12</sup> Georg Linnemann, *Celler Musikgeschichte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Celle 1935, 74.

<sup>13</sup> A. a. O., 59.

<sup>14</sup> A. a. O., 69.

<sup>15</sup> A. a. O., 55 f.

1671 eine italienische Komödiantentruppe,<sup>16</sup> und auch die Sänger stammten seit 1690 wohl ausschließlich aus Italien.<sup>17</sup> Über die Auswahl der tatsächlich aufgeführten Werke lässt sich nichts Genaueres sagen, da Angaben über das Repertoire der Celler Hofmusik fast vollständig fehlen.<sup>18</sup>

Eine zentrale Voraussetzung zum Verständnis des Musiklebens am Celler Hof ist die Feststellung, dass die Kapelle nicht als isolierte Institution, sondern im Zusammenspiel mit den Ensembles der beiden anderen welfischen Höfen in Hannover bzw. Braunschweig zu betrachten ist. Die Kontakte und Austauschbeziehungen zwischen den Höfen der herzoglichen Brüder waren sehr eng:<sup>19</sup> Sowohl die französischen wie die italienischen Schauspieltruppen wurden gegenseitig ausgeliehen, und miteinander unterhielten die drei Höfe Streicherensembles, die zusammen nach Lullyschem Vorbild eine Truppe von „vingt-quatre violons“ bildeten.<sup>20</sup> Dafür, dass auch das herzogliche Publikum sich an den benachbarten Bühnen auskannte, spricht die Tatsache, dass der Celler Herzog Georg Wilhelm 1687/88, vor der Fertigstellung des Schlosstheaters, zwölf Logen im Braunschweiger Opernhaus für 800 Reichstaler gemietet hatte.<sup>21</sup> Das 1689 eingeweihte Opernhaus in Hannover war mit seinen 1300 Sitzplätzen weit größer als das kleinere Haus in Celle mit seinen 456 Sitzplätzen.<sup>22</sup> Barthold Feind, der 1708 die Theater in Norddeutschland verglich, meinte, dass „das Leipziger wol das povrestre, das Hamburgische das weitläuffigste, das Braunschweigische das vollkommenste, und das Hannoversche das schöneste“ sei.<sup>23</sup>

Daraus lässt sich vermuten, dass das Celler Musikleben zu Beginn des 18. Jahrhunderts von demjenigen in Hannover deutlich überstrahlt wurde und dass sich die französische Schreib- und Spielart an beiden Höfen besonderer Beliebtheit erfreuten.

Georg Philipp Telemann berichtete in seinen Autobiografien von 1718 und 1740 von anregenden Besuchen in Hannover, nicht ohne auf die dort gepflegte „französische Schreibart“ hinzuweisen.<sup>24</sup> Diese Erwähnung der besonderen Pflege des französischen Stils steht in merkwürdigem Gegensatz zu einem Bericht der Hannoverschen Prinzessin Sophie Charlotte, der bezeugt, dass sie keinen rechten Begriff von der Aufführungsweise einer *Tragédie-lyrique* hatte, die den Gepflogenheiten des französischen Hofes nahe kam. Als sie in Brüssel im Oktober 1700 Jean-Baptiste Lullys *Atys* wohl unter wirklich französischen

<sup>16</sup> A. a. O., 62.

<sup>17</sup> A. a. O., 65 ff.

<sup>18</sup> A. a. O., 67 ff.

<sup>19</sup> A. a. O., 62, 64, 66.

<sup>20</sup> Gerhard Croll, *Agostino Steffani (1654–1728) Sein Leben und seine Opern*, Münster 1961, 77.

<sup>21</sup> Linnemann (siehe Anm. 12) 65 sowie 69.

<sup>22</sup> A. a. O., 63.

<sup>23</sup> Barthold Feind, „Gedancken von der Opera“, in: *Deutsche Gedichte*, Stade 1708, zit. nach Croll (siehe Anm. 20) 90.

<sup>24</sup> Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen*, Wilhelmshaven 1981, 97 bzw. 198 (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 80).

Aufführungsbedingungen hörte, schrieb sie ihrer Oberhofmeisterin nach Hause: „Das theatre ist bey weitem nicht so schön als zu Hanover, noch singen die leitte so wol, aber ihre actionen undt kleider sein schön undt das tantzen ser vil besser undt recht wol anzusehen, habe also nicht tharin geschlafen.“<sup>25</sup>

Dabei werden beide Berichte in ihrer Art zugetroffen haben: Telemann hatte wohl eher den Kompositionsstil im Auge, während Sophie Charlotte feststellen musste, dass in Hannover die Aufführungspraxis auf der Bühne wie im Graben, gemessen an ihrem Brüsseler Opern-Erlebnis, nicht gerade idiomatisch war. Eine ähnliche Stilmischung mit deutlicher Tendenz zu stärkerer Gewichtung des italienischen Anteils repräsentieren auch die für Hannover komponierten Opern des Hofkapellmeisters Agostino Steffani. Ab *Enrico Leone* (1689) kombinierte er in seinen durchweg italienischsprachigen Bühnenwerken eine Overtüre à la Lully mit durchweg venezianischen Arien und Secco-Recitativ. In den für Hannover geschriebenen Aufführungsmaterialien von Steffanis Opern fällt auf, dass trotz des weitestgehend italienischen Gehalts die Instrumentations- und Aufführungs-Anweisungen in französischer Sprache notiert sind, da die meisten Kapellmitglieder aus dem französischsprachigen Raum stammten. Ob allerdings die Herkunft der Instrumentalisten schon per se dazu führte, dass in Hannover, Braunschweig oder Celle eine dezidiert französische Spielweise gepflegt wurde, muss angesichts von Sophie Charlottes Bericht bezweifelt werden.

Das kann nur heißen, dass trotz aller politischer und militärischer Gegenstände seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die französische Kultur in Mitteleuropa aufgesogen und imitiert wurde, dass dabei aber die Details und Finessen des musikalischen Stils und der konkreten Aufführungspraxis zu gewichtigen Teilen unberücksichtigt blieben bzw. gegenüber dem dominanteren Einfluss der italienischen Musik zurückzutreten hatten.

Aufgrund des eben Dargestellten liegt die Vermutung nahe, dass der junge Bach nicht nur in Celle, sondern wohl ebenso sehr in Hannover das Französische bereits in enger Verknüpfung mit dem Italienischen als „vermischten Geschmack“ kennen lernte. Wahrscheinlich würde es sich lohnen, in Bachs frühem Kantatenwerk nach möglichen Anleihen bei Steffanis Vokalwerken zu suchen.

Leider gibt es keine Belege für die nahe liegende Vermutung, dass sich Bach auch jenseits seiner Lüneburger Jahre für die Opernvorstellungen in Hannover interessierte. Immerhin konnten ihn seine Wege nach Hamburg und Lübeck direkt durch Hannover nach Norden führen. Zumindest sollte das Fehlen einer Bemerkung zu Bachs Beziehungen zu Hannover im Nekrolog einen Besuch in der Stadt an der Leine nicht ausschließen.

Wie soll man aber die aufs Ganze gesehen doch recht einseitige Erwähnung von Bachs Begegnung mit der französischen Musik am Celler Hof im Nekrolog von 1754 deuten?

<sup>25</sup> Heinrich Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen. Band I: Von den Anfängen bis zu den Befreiungskriegen*, Tutzing 1979, 145.

- Wie so vieles in diesem Text, zumal die nachfolgende Marchand-Episode, scheint auch sie sich zum ersten den Zufällen der biografischen Familienkommunikation im Hause Bach zu verdanken.
- Zum Zweiten scheint sie aber auch auf das Konto der Perspektive der Zeit um 1750 zu gehen, denn offensichtlich entsprach es einer längerfristigen, bereits aus den späten 1740er Jahren bekannten Tendenz Carl Philipp Emanuel Bachs, den Vater in erster Linie als Kontrapunktiker darzustellen<sup>26</sup> und dessen Leistungen vor allem in denjenigen Gattungen hervorzuheben, in denen der Sohn nicht (mehr) zu brillieren gedachte. Deshalb stand die Betonung der organistischen Ausbildung des unterstützungsbedürftigen Thüringer Genies für die Autoren des Nekrologs im Vordergrund, während Bachs Interesse für die Oper im Text gänzlich unterdrückt wurde, was auch eine Erwähnung wahrscheinlicher Besuche in den Opernhäusern von Hannover, Braunschweig oder Hamburg ausschloss.
- Die Erwähnung der französischen Praxis am Celler Hof könnte zum Dritten einen textimmanenten Grund haben. Vielleicht sollte durch die beiden vorgängigen Frankreich-Erwähnungen die Prominenz der Marchand-Episode besser legitimiert erscheinen, denn um den französischen Konkurrenten auf seinem eigenen Feld schlagen zu können, musste Bach über plausible Vorkenntnisse im französischen Stil verfügen, und diese ließen sich mit der Erwähnung der Celler Hofmusik geografisch und biografisch plausibel begründen.

Andererseits gehörte der „vermischte Geschmack“ so zentral zu den Modebegriffen im deutschsprachigen Musikschritttum und nahm gerade auch in den Traktaten der Jahrhundertmitte einen so prominenten Platz ein, dass die Nekrologschreiber nicht umhin konnten, einen unmittelbaren Bezug zwischen Bach und der französischen Orchesterpraxis herzustellen. Da überdies schon aus den Titeln von Bachs Werken der Einfluss aus Italien nicht zu übersehen war – was implizit schon Zelter bemerkte<sup>27</sup> –, musste der weniger offenkundige Beitrag des Französischen durch eine nachträgliche Herleitung beglaubigt werden. In den Augen der Nekrologautoren erhöhte sich womöglich der Rang von Bachs Stilsynthese zusätzlich dadurch, dass das ihnen kaum noch nahe stehende Französische gleichsam als etwas Exotisches in der Musik des Vaters bzw. Lehrers bewahrt zu sein schien.

Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass sich der einzige durch Quellen einigermaßen erschließbare Bezug Bachs zum Celler Musikleben auf die Tastenmusik bezieht: In einer in Köthen offensichtlich in Bachs Umkreis entstandenen Sammelquelle (D-SBB, Mus. ms. Bach P 410) befindet sich die

<sup>26</sup> Christian Ahrens, „Johann Sebastian Bach und der ‚neue Gusto‘ in der Musik um 1740“, *Bach-Jahrbuch* 72 (1986) 69–79.

<sup>27</sup> Siehe oben 81 sowie Anm. 4.

Abschrift einer Sonate in A-Dur von Anton Melchior Brunckhorst.<sup>28</sup> Bereits 1910 vermutete Werner Wolffheim, die Vorlage dazu müsse sich in Bachs Bibliothek befunden haben, wobei sie bei einer früheren persönlichen Begegnung in seinen Besitz übergegangen sei. Da diese „Sonata in poco presto“ in A-Dur einem Satztyp entspricht, wie er sich in Perpetuum-mobile-Sätzen in Corellis Violinsonaten op. 5 findet, ist nicht zwingend anzunehmen, dass Bach das Werk bereits 1700 bis 1702 erhalten hat.<sup>29</sup> Aufschlussreich ist auch die Tatsache, dass die zwei erhaltenen Kantaten von Brunckhorst zusammen mit fünf Vokalwerken von Georg Böhm überliefert sind (D-SBB, Ms. 2500 und 2120). Die Annahme liegt angesichts dieser Bezüge also nahe, dass Bachs Kontakte zu Celle vor allem aufgrund der Beziehung des in Lüneburg wirkenden Georg Böhm zu dem Celler Stadtorganisten Brunckhorst zu Stande gekommen sind und schon allein deswegen gar nicht so sehr der aus Frankreich importierten Orchesterkultur und Aufführungspraxis galten. So konnte gegenüber dem Blick auf Hamburg und den fast achtzigjährigen Johann Adam Reinken, „der in den Augen des jungen Bach wahrhaft Geschichte personifizierte“,<sup>30</sup> die Erwähnung des Celler Stadtorganisten Brunckhorst im Nekrolog ebenfalls als entbehrlich erscheinen.

## II.

Neben dem Hinweis auf die Angaben des Nekrologs zu Bachs Auseinandersetzung mit französischer Musik wird in der Bach-Literatur stets auf die Gattungsgeschichten von Claviersuite und Ensembleouvertüre verwiesen. Im 20. Jahrhundert wurde vor allem von jenen französischsprachigen Cembalistinnen, welche die Abhängigkeit von Bachs Cembalomusik von Vorbildern aus Frankreich zu beweisen versuchten, die Klaviersuite des 17. Jahrhunderts ausschließlich als französische Gattung betrachtet.<sup>31</sup>

Diese Einschätzungen beriefen sich auf Quellen, die zumindest teilweise aus Bachs Feder stammen. Immerhin kopierte Bach den *Premier livre d'Orgue* von Nicolas de Grigny und Claviersuiten von Charles Dieupart sowie eine ganze

<sup>28</sup> Werner Wolffheim, „Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle (1685 – 1706) und über Arnold M. Brunckhorst“, in: *Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimrats Rochus Freiherrn von Liliencron. Dr. theol. et phil. überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft*, Leipzig 1910, 433.

<sup>29</sup> Wolffheim vermutete als Vorbild eine Klaviersonate von Domenico Scarlatti. Dafür sprechen Besetzung und Taktart (2/4). Siehe a. a. O., 434.

<sup>30</sup> Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt 2000, 70.

<sup>31</sup> Wanda Landowska, „Bach und die französische Klaviermusik“, *Bach-Jahrbuch* 7 (1910) 33–44; Christiane Jaccottet, „L'influence de la musique française pour clavecin dans les Suites Anglaises de Johann Sebastian Bach et, plus spécialement, la première en La majeur BWV 806“, in: Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert – Einflüsse und Wirkungen*, Band 2, Heidelberg 1986, 195–199.



Reihe von Suitenwerken und Ouvertüren für Clavier in den beiden frühen Anthologien, der Möllerschen Handschrift und dem Andreas Bach-Buch.<sup>32</sup>

Allerdings verrät ein genauerer Blick, dass in den beiden zuletzt genannten Sammlungen der Anteil an Claviersuiten tatsächlich französischer Komponisten erstaunlich gering ist. Davon sind – neben Clavierbearbeitungen französischer Ensemblesmusik von Marin Marais und Jean-Baptiste Lully – nur Werke von Nicolas-Antoine Lebègue und Louis Marchand zu nennen. Dagegen häufen sich Suiten und Ouvertüren aus der Feder deutschsprachiger oder in Deutschland wirkender Komponisten: Georg Böhm, Johann Anton Coberg, Christian Flor, Gottfried Ernst Pestel, Johann Christoph Pez, Johann Adam Reinken, Christian Ritter, Agostino Steffani und Georg Philipp Telemann. Bachs eigene – in ihrer Echtheit umstrittenen – Suiten BWV 820–823 sowie BWV 832–833, die in den beiden erwähnten Sammlungen überliefert sind, haben überdies eher das Gepräge von deutschen Ensemblesuiten als von genuinen französischen Claviersuiten.

Ein Blick in die Geschichte der Claviersuite des 17. Jahrhunderts zeigt, dass diese Gattung nur bedingt als (typisch) französisches Phänomen betrachtet werden kann.<sup>33</sup> Wohl geht die Tradition von instrumentalen Tanzsätzen auf die französische Musik- und Tanzkultur zurück. Die frühesten Quellen der Claviersuiten wohl ausschließlich französischer Herkunft stammen hingegen aus Skandinavien und Deutschland. Zu den Stammsätzen gehörten damals lediglich Allemande, Courante und Sarabande. Die älteste datierbare Suite mit einer zusätzlichen Gigue stammt aus Johann Jacob Frobergers *Libro secondo* (1649). Danach lernte Froberger im Rahmen einer Reise durch Westeuropa den französischen Vortragsstil vor Ort in Paris kennen. Zu Frobergers Schülern gehörte in jenen Jahren wohl auch Louis Couperin, der selbst zu einer Leitfigur der nachfolgenden französischen Komponisten von Suiten wurde. Zu ihnen zählten Nicolas-André Lebègue und Gaspard Le Roux, deren Werke auch in Handschriften aus Bachs Arnstädter und Weimarer Umkreis begegnen. Daneben vermischten sich die Errungenschaften der französischen Clavecinisten mit den Weiterentwicklungen in den Suiten aus der Feder von norddeutschen (z.B. Buxtehude und Reinken) und mitteldeutschen Komponisten (u. a. A. Krieger, J. Kuhnau, J. C. Fischer).

Bereits aus dieser stark verkürzten Übersicht wird deutlich, dass zu Bachs Zeit die Claviersuite schon längst nicht mehr als ausschließlich französisches Phänomen, sondern als Produkt eines komplexen europäischen Stilgemischs zu betrachten ist. Die Gründe für die noch immer einseitige Herleitung der deutschen Claviersuite aus der französischen Clavecinmusik mögen damit zusammenhängen, dass beiden Traditionen der Tanz zu Grunde lag. In der Tat scheinen die von Lully und den Tanzmeistern seiner Generation etablierten

<sup>32</sup> Robert St. Hill, *The Möller manuscript and the Andreas Bach book: Two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University 1987, XIVf.

<sup>33</sup> Die folgende Zusammenfassung basiert auf der gattungsgeschichtlichen Einführung zu Bachs Klaviersuiten von Siegbert Rampe: „Suiten und Klavierübung“, in: Konrad Küster (Hg.), *Bach Handbuch*, Kassel 1999, 748 ff.

Normen des höfischen wie des Bühnentanzes in ganz Europa dankbar aufgenommen worden zu sein. Im Zuge dieser Rezeption wurden erst nach Lullys Tod seine Choreografien, oder was man dafür hielt, schriftlich fixiert.<sup>34</sup>

Gegenüber diesen eindeutigen und vielfach bezeugten Vorgängen stellen sich bei der Claviersuite eine Reihe von Problemen. Die Claviersuite diente wohl seit jeher als Gefäß für die stilisierte, in ausschließlich Klingendes übergegangene Form tänzerischer Bewegung. Deswegen konnte dazu in den allermeisten Fällen auch nicht mehr getanzt werden. Zudem stützte sich die deutsche Claviersuite auch auf eine eigene, ältere Tradition, die trotz und neben den Einflüssen durch die französische Tanzbegeisterung weiter bestehen konnte. Dabei ist nicht immer klar zu unterscheiden, ob die in Claviersuiten der Bach-Zeit auftretenden „Verstöße“ gegen die in Frankreich etablierten Normen tatsächlich als schöpferische Freiheiten oder als Rückgriffe auf ältere Konventionen der Choreografie zu betrachten sind.

Etwas klarer, d. h. nach aufeinander folgenden Generationen geordnet, stellen sich die Verhältnisse im Hinblick auf die Ensembleouvertüre dar. Bereits zu Lullys Lebzeiten komponierten Georg Bleyer und Johann Caspar Horn, zwei deutsche Komponisten, Sammlungen von Tänzen nach dem Vorbild des französischen Hof- bzw. Bühnentanzes. Die Tatsache, dass die Bearbeitungen der instrumentalen Stücke aus Lullys Bühnenwerken ab 1682 in Amsterdam erfolgten,<sup>35</sup> deutet bereits an, dass die Ouvertüresuite sehr rasch zu einer Modegattung wurde, die im gesamten mitteleuropäischen Raum Verbreitung fand. Orchestersuiten in der Art dieser Amsterdamer „Ouvvertures avec tous les Airs“ wurden zunächst ausschließlich von nicht-französischen Musikern komponiert, die diese Form noch aus eigener Anschauung in deren Ursprungsland kannten (Johann Sigismund Kusser und Georg Muffat). Darauf folgten diejenigen Komponisten, denen die Ouvertüre nur aus Produkten der vorigen Rezipientengenerationen bekannt war, die sich selbst aber niemals in Frankreich aufgehalten hatten (Philipp Heinrich Erlebach und Johann Caspar Ferdinand Fischer). Bei Komponisten wie Erlebach und Muffat scheint die Auseinandersetzung sowohl mit der Ensembleouvertüre französischer Herkunft als auch mit dem Concerto italienischer Machart ihrem grundsätzlichen Interesse an orchestraler Musik überhaupt entsprungen zu sein.<sup>36</sup> Letztlich ist aber festzustellen, dass die Ouvertüresuite bis zu Bachs Zeit so einschneidende Veränderungen und Öffnungen gegenüber dem italienischen Instrumentalstil erfahren hat, dass man sie kaum noch als französische Gattung bezeichnen kann.

<sup>34</sup> Betty Bang Mather, *Dance rhythms of the French Baroque*, Bloomington 1987, 93 ff.

<sup>35</sup> Herbert Schneider, „The Amsterdam editions of Lully's orchestral suites“, in: John Hajdu Heyer, *Lully and the music of the French Baroque. Essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, 113–130.

<sup>36</sup> Bernd Baselt, „Philipp Heinrich Erlebach und seine VI Ouvertures, begleitet mit ihren dazu schicklichen Airs, nach französischer Art und Manier (Nürnberg 1693)“, in: Günther Fleischhauer et alii (Hg.), *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993)*, Michaelstein 1996, 10 (=Michaelsteiner Konferenzberichte 49).

Besonders Georg Philipp Telemann trug im Zuge seiner reichen Produktion an Overtüren ab 1705 wesentlich zum Stilwandel der Gattung bei. Der Schwerpunkt von Telemanns Konzeption der Orchestersuite lag ganz auf dem Eingangssatz, der mehrteiligen Overtüre im Geiste Lullys. Im weiteren Verlauf der Entwicklung nahmen jedoch die so genannten *Airs* – Stücke, deren Herkunft nur zum Teil auf Tanzsätze zurückzuführen ist – an Bedeutung zu, und Lullys Holzbläsertrio verlor seine angestammte Spezialfunktion. Dafür übernahmen in erster Linie Oboen und Violinen in zunehmendem Umfang solistische Funktionen. Telemanns zentrale Rolle als Komponist deutscher Ensembleouvertüren wird zudem deutlich angesichts seines Einflusses auf Komponisten wie Johann Bernhard Bach, Christoph Graupner und Johann Friedrich Fasch.<sup>37</sup> Somit standen Bachs Overtüren BWV 1066–1069 ganz in der Tradition der deutschen, mit Telemanns Namen fest verbundenen Gattung. Folgerichtig sprach schon die Einleitung zum Nekrologh von „nach dem Telemannischen Geschmacke eingerichtete[n] Overtüren.“<sup>38</sup> Diesem Typus sind auch die Eingangssätze der Kantaten 61, 119 und 194 zuzurechnen. Hier wurde der mittelbare Hinweis auf die Herkunft des Overtürenstils als semantische Komponente einbezogen.<sup>39</sup> Auch die Tatsache, dass solche rhythmischen Faktoren, die auch die in Frankreich entstandene Overtüren aufweisen, in den „Mitten“ der *Clavierübungen* I bis IV vorkommen, scheint weniger stilistisch als inhaltlich begründet zu sein.

Ähnliche Stil- und Gattungsmischungen scheinen auch in den beiden Orgelfantasien in c-Moll BWV 562 bzw. 537 vorzuliegen, deren auf die Beeinflussung etwa der Musik Nicolas de Grignys hinweisende Merkmale (Fünfstimmigkeit bzw.  $\frac{6}{4}$ -Takt) indessen derart sekundär sind, dass von einer demonstrativen Auseinandersetzung mit der französischen Musik keine Rede sein kann. Angesichts der vielfältigen Bezugspunkte zwischen der *Pièce d'Orgue* BWV 572 und Stilmerkmalen der Pachelbel-Schule drängt sich die Frage auf, ob der in französischer Sprache gehaltene Titel mehr andeutet als eine bloß typologische Bezugnahme auf ein dreiteiliges Formmodell mit kontrastierendem Mittelabschnitt.<sup>40</sup>

So verwundert es nicht, dass auch Bachs Suitenwerke bis in die späten 1710er Jahre kaum direkt aus Frankreich vermittelte Züge aufweisen. Diese Sachlage änderte sich wohl erst um 1720, als Bach die Clavecinmusik François Couperins kennen lernte. Das früheste Zeugnis dieser Begegnung in Bachs Werk

<sup>37</sup> Siegbert Rampe und Dominik Sackmann: *Bachs Orchestermusik. Entstehung – Klangwelt – Interpretation*, Kassel 2000, 254f.

<sup>38</sup> Dok. III (siehe Anm. 6), Nr. 666, 81.

<sup>39</sup> Friedhelm Krummacher: „Französische Overtüre und Choralbearbeitung: Stationen in Bachs kompositorischer Biographie“, in: *Möglichkeit und Grenzen der musikalischen Werkanalyse. Gedenkschrift Stefan Kunze (1933–1992)*, Bern 1996, 71 ff. (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge, 15)

<sup>40</sup> Vgl. Siegbert Rampe, „Bachs *Pièce d'Orgue* G-Dur BWV 572. Gedanken zu ihrer Konzeption“, in: Martin Geck (Hg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002* Witten 2003, 333–363, besonders 338–342.

stellt wohl die reinschriftliche Frühfassung von fünf „Französischen Suiten“ BWV 812–816 im ersten Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach von 1722 dar. Solche Verkürzungen kleiner und Ausdehnung größerer Notenwerte, wie sie in der Gigue der Suite in d-Moll BWV 812 anzutreffen sind, verdanken ihre Existenz wohl Bachs Bekanntschaft mit Stücken wie „La Raphaële“ aus Couperins *Huitième Ordre* und anderen.<sup>41</sup>

Dasselbe ließe sich in gewisser Weise auch über die „Ouvertüre nach französischer Art“ BWV 831 aus dem *Zweyten Theil der Clavier Übung* sagen: darin vermischte Bach nicht nur Wesenszüge der Ensembleouvertüre mit der Tradition der Claviersuite, sondern er lehnte sich an gewisse Eigenheiten der Musik François Couperins, darunter auch die eben erwähnte Vorliebe für „Überpunktierungen“,<sup>42</sup> an. Viel wichtiger als Rückgriffe auf unterschiedliche, in Frankreich beliebte Gattungen ist Bachs Versuch, in diesem Werk die Quintessenz aus seinem eigenen Suitenschaffen zu ziehen, das in zunehmendem Maße zur Stilisierung mittels Abstraktion von choreografischen Bedingungen wie auch zur Vermischung mit der Tradition polyphoner Techniken aus der eigenen Organistenpraxis tendierte.<sup>43</sup> Geradezu in Verkehrung des Werktitels ist der Mittelteil des Eröffnungssatzes unverkennbar als Konzertsatz mit Ritornellen und Episoden angelegt und verweist demnach auf die italienischen Musik.

Unbestritten ist dagegen Bachs Interesse an spezifischen Fragen der französischen Aufführungspraxis. So waren die insgesamt vier Abschriften von Verzierungstabellen französischer Clavecinisten im Andreas-Bach-Buch (f. 78 nach unbekanntem, wohl französischer Vorlage) in der Möllerschen Handschrift (nach Dieupart [f. 43v] und Lebègue [f. 96v]) sowie in der Handschrift Frankfurt Mus. Hs. 1538 (nach d'Anglebert) für Bachs Unterrichtstätigkeit von einigem Nutzen, denn gerade die letztgenannte Verzierungstabelle nach d'Anglebert bearbeitete er für seine „Explication unterschiedlicher Zeichen“ im *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach* von 1720.

Dass demgegenüber Bach als Clavierspieler die spezifischen Darstellungsmittel französischer Cembalomusik nicht beherrschte, verdeutlichen zwei Beobachtungen: zum einen die unidiomatisch aufgelösten Verzierungen in der Abschrift von François Couperins „Les Bergeries“ (aus dem *Sixieme Ordre* B-Dur von 1716/17) im zweiten Clavierbuch für Anna Magdalena Bach von 1725 (BWV Anh. 83) sowie der Bericht Jacob Adlungs, der 1758 über eine Begegnung mit Bach im Anschluss an den Dresdener Wettstreit mit Louis Marchand von

<sup>41</sup> Kai Köpp vermutete ähnliche Gepflogenheiten in der französischen Ensemblesmusik der 1710er Jahre, die Bach durch die Vermittlung Johann Georg Pisendels und einiger anderer Musiker des Dresdener Hofes, die damals in Paris weilten, zur Kenntnis genommen haben könnte. (Vortrag im Rahmen der *Jours fixes* der Schola Cantorum Basiliensis am 29. November 2004)

<sup>42</sup> Rampe (siehe Anm. 33), 778.

<sup>43</sup> Dominik Sackmann, *Bach und der Tanz*, Stuttgart 2005 (=Jahresgabe 2005 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen).

1717 berichtete: „[...] als ich ihm sagte, daß ich diese Sviten [gemeint sind die beiden Cembalosuiten von Marchand] hätte, so spielte er sie mir vor nach seiner Art, das ist, sehr flüchtig und künstlich.“<sup>44</sup>

Die Tatsache, dass Aufzeichnungen von Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente zuweilen reich mit Ornamentsymbolen, Wellenlinien, senkrechten Doppelstrichen oder anderen Triller- und Mordentzeichen übersät sind, wurde schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts als die „Französische Art“ aufgefasst.<sup>45</sup> Die Geschichte der Musik für Tasteninstrumente erweist indessen, dass seit ihren Anfängen, besonders in für Laien und Anfänger bestimmten Aufzeichnungen, häufig solche „Spielmanieren“ gehäuft auftreten. Erinnerung sei hier nur – um im engeren Umkreis des zur Diskussion stehenden Betrachtungsgegenstandes zu bleiben – an einige Stücke aus der Möllerschen Handschrift (die Fuge von Buttstedt und das Capriccio von Witt) sowie dem Andreas-Bach-Buch (Präludium A-Dur von Buxtehude), an die Bach-Abschriften aus dem Kellner-Kreis und aus Bachs Thüringer Schüler- und Verehrerkreis bis hin zu Johann Gottlieb Preller.<sup>46</sup> Selbst wenn Bach sich wiederholt mit den Aufzeichnungsgepflogenheiten französischer Cembalisten auseinandersetzt, so lässt deshalb das bloße Vorhandensein zahlreicher Ornamentsymbole in einem seiner Werke nicht ohne weiteres auf eine Beeinflussung durch die französische Musikpraxis schließen. Möglicherweise hatte Zelter auch solche Quellen im Sinn, als er, den „französischen Schaum“ umschreibend, Goethe gegenüber „die kleinen, feinen, niedlichen Couperins mit all den Frisuren der Notenköpfe“ erwähnte und „diese Manier“ mit dem „französische[n] Ge Kräusel“ gleichsetzte. Auch hier wurde etwas als französisch erklärt, was von so allgemeiner Tragweite war, dass es in Frankreich womöglich besonders beliebt und eingebürgert, im übrigen Europa zu Bachszeit aber längst ebenso verbreitet war.

Die bisherigen Darlegungen mögen die Frage aufgeworfen haben, warum der Titel dieses Beitrags, „Französischer Schaum“ und ‚deutsches Grundelement‘ – Französisches in Bachs Musik“, nicht mit einem Fragezeichen versehen ist. Obwohl ich den positiven Beweis noch nicht angetreten habe, hege ich die Vermutung, dass sich in Bachs Musik tatsächlich Einflüsse aus Frankreich bemerkbar machen, und dies so ubiquitär, dass sie uns als Konstante der

<sup>44</sup> Jacob Adlung, *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, 716 (Reprint hg. von Hans-Joachim Moser (=Documenta Musicologica 1/IV), Kassel 1953).

<sup>45</sup> Siegbert Rampe, „Das ‚Hintze-Manuskript‘ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger“, Schütz-Jahrbuch 1997, Kassel 1997, 78: „Die verschiedenen Symbole [...] für ein und dasselbe Ornament und Werke von Komponisten unterschiedlicher Nationalität untermauern die oben angedeutete Schlussfolgerung, Weckmann habe den Titel *Französische Art* weniger mit der Provenienz der von ihm ausgewählten Musik als mit Charakter und Aufführungspraxis (Tanzsätze in punktierten Rhythmen, Ausführung von Ornamentik) in Verbindung gebracht.“

<sup>46</sup> Thomas Synofzik, „Avec des Agréments. Beobachtungen zur Verzierungspraxis des Bach-Kreises“, in: Martin Geck (Hrsg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente* (wie Anm. 41) 51–71.

Personalstilistik erscheinen, obwohl sich deren Herkunft aus Bachs Kenntnis französischer Musik durchaus feststellen ließe. In diese Richtung weisen die unablässigen Dur-Moll-Wechsel und das komplexe Ineinandergreifen harmonischer Verknüpfungen auf unterschiedlichen Ebenen des Tonsatzes. Diese Einflüsse wären aber, um sie eindeutig als aus Frankreich stammend zu qualifizieren, in einem größeren Kontext zu untersuchen. Deshalb verbinde ich den Schluss meiner Ausführungen mit dem eindringlichen Plädoyer für eine ebenso eingehende wie umfassende Untersuchung von Bachs Harmonik. Ich könnte mir vorstellen, dass sich Grundphänomene der Bachschen Stimmführung im Zusammenspiel von horizontalen und vertikalen Komponenten auf die Begegnung mit der Cembalomusik, beispielsweise von LeBègue oder LeRoux, zurückführen lassen.

Dass der Harmonik in Bachs Musik vor dem Hintergrund des Frankreich-Bezugs bislang noch nicht nachgegangen wurde, hat seinen Grund wohl ebenfalls in der Vorprägungen der Bach-Forschung durch die bezüglich Bachs Abhängigkeit von Rameaus Harmonielehre widersprüchlichen Aussagen der ersten Generationen der Bach-Erben (Kirnberger<sup>47</sup> und Forkel<sup>48</sup> contra Marpurg<sup>49</sup> und Reichardt<sup>50</sup>).

Würde eine Beschäftigung mit Bachs Harmonik tatsächlich Anleihen bei der Musik französischer Komponisten um 1700 zu Tage fördern, hätte Zelter nicht unrecht gehabt, wenn er mutmaßte, der „französische Schaum“ sei „ein Äther, allgegenwärtig, aber unergreiflich“<sup>51</sup>, mithin eine Komponente des „deutschen Grundelement[s]“.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Dok III (siehe Anm. 6) Nr. 767, 216–237 sowie Dok III, Nr. 781, 259.

<sup>48</sup> Dok III Nr. 842, 335.

<sup>49</sup> Dok III Nr. 815, 305.

<sup>50</sup> Dok III Nr. 863, 356.

<sup>51</sup> Vgl. Anm. 4.

<sup>52</sup> Vgl. Anm. 2.

The first part of the paper discusses the historical background of the concept of mental health. It traces the roots of the term back to the late 19th century, when the term "mental hygiene" was first used by Clifford Whittier Beal. Beal's concept of mental hygiene was based on the idea of preventing mental illness through the use of rational and scientific methods. This idea was later adopted by the American Psychiatric Association, which established the American Journal of Orthopsychiatry in 1936. The journal's focus was on the prevention and treatment of mental illness through the use of psychological and educational methods. The journal's name was later changed to the Journal of the American Psychological Association in 1952. The journal's history is a testament to the importance of mental health in American society and the role of psychology in promoting mental well-being.

The second part of the paper discusses the current state of mental health care in the United States. It examines the challenges facing mental health care, such as the shortage of mental health professionals, the stigma associated with mental illness, and the high cost of mental health care. It also discusses the role of the American Psychological Association in addressing these challenges and promoting mental health care reform. The Association has been instrumental in advocating for the expansion of mental health services and the implementation of evidence-based practices. It has also been a leading voice in the fight against the stigma of mental illness and the promotion of mental health awareness.

The third part of the paper discusses the future of mental health care in the United States. It examines the potential for new treatments and interventions, such as the use of technology and the development of new medications. It also discusses the importance of continued research and the need for a more integrated approach to mental health care. The American Psychological Association is committed to advancing the science of psychology and promoting the well-being of all people. It will continue to work towards a future in which mental health care is accessible, effective, and free from stigma.