

# Kompositionskunst und Rezeption - Bachs Weg zum musikalischen Klassiker : analytische Betrachtungen anhand des Eingangschores der Kantate BMV 78

Autor(en): **Hartinger, Anselm**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **30 (2006)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868965>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KOMPOSITIONSKUNST UND REZEPTION – BACHS WEG  
ZUM MUSIKALISCHEN KLASSIKER

Analytische Betrachtungen anhand des Eingangschores der Kantate BWV 78

VON ANSELM HARTINGER

I.

Im Dezember 1835 veröffentlichte der königlich-sächsische Oberhofmeister Carl Borromäus von Miltitz in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* einen Aufsatz mit dem Titel „Was heisst klassisch in der Musik?“<sup>1</sup> Darin stellt Miltitz verwundert fest, dass dieses Attribut geradezu inflationär gebraucht werde, obwohl selbst unter Musikern „grösste Verwirrung der Begriffe“, „grösste Divergenz der Meinungen“ darüber herrsche, was denn eigentlich ein „klassisches“ Tonstück sei: „Dem einen ist blos klassisch, was grau vor Alter, der Andere verlangt die strengste Reinheit der Schule und Entfernung aller Auswüchse der Fantasie, der Dritte glaubt nur in den Componisten seiner Zeit Klassicität zu erkennen [...]“. Gegen derart äußerliche Bestimmungen wendet sich Miltitz, gestützt auf das Beispiel der Literatur, ganz entschieden. Ihm zufolge können „Werke, die vor vier Wochen in unserm Jahrhundert [...] entstanden, eben so gut klassisch sein, als solche, die vor vierhundert Jahren geschaffen wurden. [...] Keine Zeit verdient ausschliesslich das Prädikat klassisch für seine Produktionen.“ Miltitz fordert demgegenüber ein für alle Künste verbindliches qualitatives Prinzip, nämlich „Vollkommene Schönheit des Stoffs und der Darstellung in der innigsten Durchdringung“. Merkwürdigerweise ist bei all dem von den Wiener Klassikern kaum die Rede, vielmehr wendet der Autor seine Argumentation plötzlich frontal gegen Bach, Graun und Händel, deren Werke er als nur „klassisch für ihre Zeit und deren Begriffe“ gelten lässt, wobei er sich auf die seltsame Begründung stützt, dass die Musik als historisch jüngstentstandene der Künste gerade erst der „grammatischen Correctheit“ entwachsen und deshalb gesondert zu bewerten sei.

Mit dieser entwicklungsgeschichtlichen Zuspitzung führt Miltitz allerdings die soeben noch verworfenen relativen und präferenzgeleiteten Kriterien durch die Hintertür wieder ein. Seine Argumentation belegt somit nicht nur die frühzeitige und dabei höchst kontroverse Positionierung Bachs in der Diskussion über eine musikalische Klassizität. Gerade aus ihren auffälligen Brüchen lässt sich ableiten, dass der Streit um den rechten Gehalt des Wortes „klassisch“ fast so alt ist wie die heute damit bezeichnete Epoche und die Wahrscheinlichkeit, dass die Teilnehmer dieser Debatte im Widerspruch zu ihren eigenen Prämissen das begehrte Prädikat doch auf der Basis subjektiver Werturteile vergeben, überaus hoch war und ist. Wir sollten deshalb Carl Dahlhaus' Mahnung, Werkgeschichte nicht allein in der Rezeptions- und In-

<sup>1</sup> Miltitz' Aufsatz erschien in zwei Teilen in der *AMZ*, 37. Jahrgang, No. 50, 16. Dezember 1835, Sp. 838–840 und Nr. 51, 23. Dezember 1835, Sp. 841–843.

terpretationsgeschichte aufgehen zu lassen,<sup>2</sup> ernst nehmen und Kriterien der Klassizität suchen, die möglichst nahe am Werk bleiben und dessen Auslegern nicht auf jeden Leim gehen.

## II.

Um das Begriffsfeld „Bach und Klassik“ in seiner Problemtiefe und historischen Gewachsenheit zumindest einzukreisen, bedarf es zunächst einiger Vorbemerkungen.

1. Die Formierung des Bach-Bildes der Klassik und Romantik<sup>3</sup> ist bereits durch Arbeiten von Carl Dahlhaus, Martin Zenck und anderen untersucht worden, deren wegweisende Erkenntnisse hier nur angedeutet werden können.<sup>4</sup> Dass Bachs liturgische und höfische Virtuosenmusik sich im Zeitalter des bürgerlichen Konzertlebens einem veränderten Umfeld stellen musste, leuchtet ebenso ein wie der Umstand, dass seine Werke bei ihrer Eingliederung in das sinfonische Repertoire einem massiven Anpassungsdruck in Gestalt von Bearbeitungen und Dekontextualisierungen ausgesetzt waren, der ihre Rezeption langfristig prägte.<sup>5</sup> Dabei handelt es sich um eine Entwicklung, die in oft unterschätztem Ausmaß auch für die anderen Klassiker galt.<sup>6</sup> Dass ein vom „frommen Kantor“, „Heros des Protestantismus“ und „genialisch-weltfremden Orgelmeister“ geprägtes biedermeierliches Bild die Person Bachs verzeichnete und den Blick für andere Dimensionen und Horizonte seines Schaffens verstellte, versteht sich ebenfalls.

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus, „Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte“, in: Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991, S. 105–114 (=Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3).

<sup>3</sup> Ich möchte im Folgenden beide musikhistorischen Zeitbegriffe trotz ihrer unvermeidlichen Unschärfe übernehmen und sie – ausschliesslich bezogen auf die Bach-Rezeption – als Doppelperiode interpretieren, da die für eine Abgrenzung der Klassik gegenüber der Romantik möglichen Zäsuren für die Beschäftigung mit Bach kaum Relevanz haben.

<sup>4</sup> Vgl. dazu: Carl Dahlhaus, „Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung“, in: *BJ* 64 (1978) 192–210; Martin Zenck, „Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800“, in: *BJ* 68 (1982) 7–32; ders., *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Stuttgart 1986 (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 24).

<sup>5</sup> Vgl. dazu: John Michael Cooper, „Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach: Mendelssohns Bach-Auffassung im Spiegel der Wiederentdeckung der ‚Chaconne‘“, in: *Mendelssohn-Studien* 10 (1997) 157–179; Anselm Hartinger, „Felix Mendelssohn Bartholdy und Bachs ‚Himmelfahrtskantate‘ auf dem Kölner Musikfest 1838 – aufführungspraktische, quellenkundliche und ästhetische Konnotationen“, in: Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny (Hg.), *Zu groß, zu unerreichbar. Bach im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns* (Konferenzbericht Leipzig 2005), Wiesbaden 2007, 281–314.

<sup>6</sup> Dies gilt etwa hinsichtlich der zahlreichen populären Arrangements oder auch für die infolge der zeittypischen Mischprogramme mit ihrer Zusammenstellung zahlreicher aus dem Werkzusammenhang gerissener Einzelsätze entstehende, höchst selektive Wahrnehmung von Werken Beethovens, Mozarts und Haydns.

2. Die im Zentrum der genannten Arbeiten stehende These, wonach die klassisch-romantische Rezeption Bachs auf einer fundamentalen Uminterpretation<sup>7</sup> seines Werkes im Sinne der zeitgenössischen Ästhetik beruhe, dass es sich also bei der Bach-Deutung um 1800 um ein vielleicht glückliches, in jedem Fall folgenreiches *Missverständnis* handelt, diese These halte ich allerdings zumindest für ergänzungsbedürftig. Und zwar insbesondere deshalb, weil die lange implizit vorausgesetzte Annahme, Bach sei erst tief im 19. Jahrhundert aus nahezu völliger „Vergessenheit“ heraus im romantischen Sinne „wiederentdeckt“ worden, durch die empirische Aufführungs- und Quellenforschung mittlerweile in Teilen revidiert werden konnte.<sup>8</sup> Insofern kann davon ausgegangen werden, dass die von Postulaten des „Klassischen“, „Absoluten“ und „Erhabenen“ geleiteten Zugriffe durchaus noch aus lebendigen Aufführungstraditionen schöpfen konnten, mithin auf profunder Werkkenntnis beruhten und tatsächlich wichtige Elemente des Bachschen Komponierens erfassen – Bach somit näher an der Klassik steht, als wir vermeinen. Wenn Adolph Bernhard Marx in seiner Analyse der *Chromatischen Phantasie* Beethovens *Neunte* und Goethes *Faust* heraufbeschwört, um die geistige Zwiesprache seines genialischen Meisters mit dem Material zu beschreiben,<sup>9</sup> dann empfinden wir dies heute als völlig unhistorische Übertragung. Doch sind Bachs Lösungen weniger tiefgründig oder subjektiv-neuartig als diejenigen Mozarts oder Beethovens, nur weil sie „objektiver“ daherkommen und wir weniger über Bachs Seelenleben wissen? Im klassisch-romantischen Diskurs werden zweifellos Begrifflichkeiten auf Bach appliziert, die seiner Zeit fremd waren und zu Missverständnissen Anlass geben – doch können darum in seinem Werk bestimmte Eigenheiten, die derartige Wahlverwandtschaften erst begründen halfen, sehr wohl vorhanden sein. Auch sollte der Einfluss der vom ästhetischen Diskurs vorgegebenen Sprachregelung auf die Rezeptionshaltung der tätigen Musiker nicht überschätzt werden; Aufführungspraxis und ästhetischer Diskurs lassen sich nicht in einem Atemzug bewerten. Die berechtigte Auseinandersetzung mit vermeintlich von „der Romantik“ ererbten Aufführungsgewohnheiten<sup>10</sup> muss nicht zwangsläufig mit einer Verabschiedung auch des analytisch-diskursiven Bach-Bildes der Zeit einhergehen.

3. Geht es um die Verknüpfung Bachs mit dem Begriff und der Epoche der Klassik, so bieten sich üblicherweise drei Wege der Untersuchung an:

Man unterstellt erstens das Fortwirken Bachscher Traditionen in die Klassik hinein und sucht nach Verbindungen motivischer, kompositionstechnischer

<sup>7</sup> Gemeint ist damit selbstverständlich eine Umdeutung, die die bei jeder Interpretation notwendig auftretende Veränderung signifikant übersteigt.

<sup>8</sup> Vgl. dazu etwa: Peter Wollny, „Anmerkungen zur Bach-Pflege im Umfeld Sara Levys“, in: *Zu groß, zu unerreichbar ...* (wie Anm. 5) 39–49; Anselm Hartinger, „Materialien und Überlegungen zu den Bach-Aufführungen August Eberhard Müllers“, in: *BJ* 92 (2006) 171–203.

<sup>9</sup> „Seb. Bach's chromatische Fantasie. Einige Bemerkungen von A. B. Marx“ (*AMZ*, 50. Jg., Nr. 3, 19. Januar 1848, Sp. 33–41.)

<sup>10</sup> Dass es sich dabei in vielen Fällen um eine Rückprojektion erheblich später anzusetzender Wandlungen und Traditionsbrüche handelt, muß wohl kaum eigens betont werden.

oder topologischer Natur. Dies erscheint im Ansatz fruchtbar, führt jedoch nahezu zwangsläufig zu der nicht selten suggestive Züge annehmenden<sup>11</sup> Frage: „Hat Mozart dies oder jenes Werk Bachs gekannt oder nicht?“ Ihre Beantwortung mag für die Werkgeschichte einzelner Stücke bedeutsam sein, trägt für unsere Fragestellung aber wenig bei. Denn allzu oft führt der musikhistorische „Vaterschaftstest“ zu keinem eindeutigen Ergebnis, kann letztlich nicht entschieden werden, ob eine Anregung Bachs oder „nur“ Einflüsse der österreichischen Kontrapunktlehre vorliegen. Auch wird in der Regel just nach den Gattungen und Techniken gesucht, deren Fortwirken man gerade nachweisen will – im Kontext des Bach-Diskurses also vor allem Kontrapunkt und Fuge. Bachs unzweifelhaft anregende Lösungen in diesem Bereich müssen aber keineswegs dem entsprochen haben, was Mozart, falls er ein bestimmtes Werk von Bach überhaupt kannte, daraus tatsächlich entnommen oder gar „gelernt“ haben könnte.<sup>12</sup> Wir kommen Bach nur sehr bedingt nahe, wenn wir ihn von Mozart aus sehen, einem Mozart zudem, dem wir bereits unsere eigene Rezeptionshaltung souffliert haben.

Man kann andererseits in Bachs Werk nach stilistischen Merkmalen suchen, die diejenigen der Klassik voraus zu nehmen scheinen. In diesem Denkmodus, den etwa Heinrich Bessler vertreten hat, erscheint Bach gar als der große „Wegbereiter“.<sup>13</sup> Einer derart teleologisch aufgeladenen Gesichtssicht gegenüber nimmt Bach allerdings – wie jeder andere ältere Meister auch – zwangsläufig Züge eines latent „defizitären“ Vorläufers an, der die vermeintlich „zukunftsträchtigen“ Elemente seines Werkes seltsamerweise nicht mit der im gleichen Atemzug beschworenen Totalität seines Schaffens in Einklang zu bringen vermochte.<sup>14</sup> „Neues im Alten“ oder „Altes im Neuen“: beide Unter-

<sup>11</sup> Vgl. dazu: Bernhard Paumgartner, „Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik“, in: *BJ* 43 (1956) 5–17 (insbes. 15). In typischer Weise zieht Paumgartner hier die analytisch hergeleitete bzw. unmittelbar empfundene Verwandtschaft beider Meister als Argument heran, um die rein quellenmäßig gesicherten Zeugnisse der Bachkenntnis Mozarts für unzureichend zu erklären.

<sup>12</sup> Dass es sich bei der von Friedrich Rochlitz im Anschluss an Mozarts Besuch in der Thomaschule 1789 geprägten Lesart einer regelrechten „Bach-Initiation“ um eine bewusst überhöhte Erzählung handelt, steht wohl ausser Zweifel.

<sup>13</sup> Vgl. dazu: Heinrich Bessler, „Bach als Wegbereiter“, in: *AfMW* 12 (1955) 1–39. Einen neueren und differenzierteren Versuch der Bestimmung „empfindsamer“ Elemente in Bachs Klavierschaffen hat jüngst Werner Breig vorgelegt. Trotz einzelner experimenteller Ausnahmestücke und subtiler stilistischer Anverwandlungen bleibt auch für Breig die stilistische und kompositionstechnische Basis Bachs bemerkenswert stabil. Vgl. Werner Breig, „Johann Sebastian Bachs Leipziger Klaviermusik und das Prinzip ‚Empfindsamkeit‘“, in: Siegfried Schmalzriedt (Hg.), *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien 2001 bis 2004 der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001 bis 2004*, Laaber 2006, 295–315 (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 8).

<sup>14</sup> Gerade die Betonung der Einheit und Geschlossenheit des Bachschen Werkes und seiner Kompositionsweise machte einen zentralen Topos seiner klassisch-romantischen Rezeption aus. Die Abspaltung einzelner Details im Sinne einer vermeintlich ganz konkreten Vorbildwirkung für die Musikpraxis der Klassik geriete somit in einen gewissen Widerspruch zur vielleicht wichtigsten Konstante der Bach-Wahrnehmung des späten 18. und 19. Jahrhunderts.

suchungsrichtungen setzen zumindest implizit eine wertende Haltung voraus, die – oft ohne die Begriffe und Ebenen selbst zu problematisieren – Bach und die Klassik kausal oder qualitativ gegeneinander in Stellung bringen muss.

Man kann drittens dem Begriff als solchem eine substantielle und verbindende Qualität zusprechen und der zeitgenössischen Anwendung des Wortfeldes „Klassik“ und selbst „klassischer Schriftsteller“ auf Bach und seine Musik nachgehen. Abgesehen von den Problemen, die die Unschärfe derartiger Bezeichnungen zu allen Zeiten aufwarf, macht man sich damit ohne Not abhängig von teils ephemeren Ereignissen innerhalb der oft nur bedingt fachkundigen Gelehrtenrepublik. So könnte eine bisher unbekannte Apostrophierung Bachs als „Klassiker“ durch irgendeinen Publizisten des Jahres 1802 in bestimmten Zusammenhängen ein bedeutsames Dokument sein – doch trüge sie wirklich Substantielles zum Weiterwirken Bachs und zum „klassischen“ Charakter seiner Musik bei?<sup>15</sup>

All diese Zugänge erscheinen mir für uns nur bedingt geeignet, da sie eher an der Oberfläche verbleiben und in widersprüchliche gedankliche Konstruktionen führen. Als Trugschluss erweist sich etwa die Erwartung, mit den im Umfeld des Leipziger *Collegium musicum* angesiedelten Klavierkonzerten gerade die vermeintlich besonders „zukunftsweisenden“ und dem bürgerlichen Musizieren am nächsten stehenden Werke Bachs im Zentrum seiner „klassischen“ Rezeption wiederzufinden. Mit einzelnen Motetten und Orgelwerken sowie den Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* konnten sich vielmehr gerade jene Kompositionen Bachs in Musikpraxis und Unterricht behaupten, die sich einem derartigen Verständnis als „Vorläufer“ eindeutig entziehen. Ganz offenbar wurde eher das, was unerreichbar anders blieb, was im Sinne einer „prima prattica“ gar nicht übertroffen werden konnte, weiter geschätzt und gepflegt; alles andere war längst ununterscheidbar in die Weiterentwicklung der Gattungen eingegangen. Hier scheint mir ein generelles Missverständnis der Rezeptionsgeschichte vorzuliegen.

4. Im Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit ereignet sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ein fundamentaler Wandel. Bachs Einordnung als musikalischer Klassiker erfolgt zeitgleich mit der beginnenden Etablierung jenes neuzeitlichen Kanons „klassischer“ Werke und Komponisten, der über die bloße Musterhaftigkeit hinaus erstmals im Sinne einer dauerhaften ästhetischen Gegenwart gemeint war. Die Belehrung durch klassische Vor-

<sup>15</sup> Letztlich geht es dabei um die Frage, was eine primär an Diskursen orientierte Rezeptionsgeschichte über die Bereitstellung von Munition für den wissenschaftlichen Meinungsstreit hinaus zur Erhellung musikalischer Eigenheiten und Beziehungen beitragen kann.

bilder wird ergänzt durch das Verlangen nach ihrem Genuss.<sup>16</sup> An die Stelle der die Kompositionstraktate bevölkernden *exempla classica*, denen die alten Werke gleichsam als Steinbruch zur Demonstration satztechnischer Lösungen und Figuren ohne eigentlich künstlerische Relevanz dienten, tritt nun eine ästhetische Prüfung hinsichtlich ihrer Eignung als Kunstobjekte für das moderne Musikleben.<sup>17</sup> Die Frage ist nun, warum gerade Bach diese Prüfung in Teilen bestand, während die Werke äußerlich viel stärker auf die Klassik vorausweisender Meister wie etwa Heinichen, Hasse oder Monn zu dieser Zeit längst verabschiedet waren. Sicher nicht, weil Bach so *ähnlich* schrieb wie Mozart, Haydn und Beethoven, was auch im Umfeld der für die Kanonbildung mitverantwortlichen Leipziger AMZ<sup>18</sup> niemand ernsthaft behauptet hätte. Es muss also Anderes in seiner Musik geben, das eine Interpretation als Klassiker zumindest zuließ, was uns darauf verweist, Bachs „Klassizität“ nicht an stilistischen Analogien festzumachen, sondern zunächst die eigentlichen Qualitäten seines Komponierens aufzusuchen.

Mit diesen Bemerkungen sei zunächst ein Feld umrissen, in dem sich meines Erachtens jede ernsthafte Auseinandersetzung mit Bachs Werk im Rahmen eines Nachdenkens über seinen „klassischen“ Charakter vollziehen sollte. Auch wenn die Begriffe und Bedeutungsebenen nicht immer ganz deckungsgleich sind, so scheinen doch die verschiedenen Aneignungen unlösbar miteinander verknüpft zu sein. Ich werde daher im Folgenden Bachs Schaffen und Kompositionsideal einerseits, seine klassisch-romantische Rezeption andererseits sowie die Kriterienbildung der Musikwissenschaft zu einer einzigen Betrachtung zusammenziehen.

<sup>16</sup> Ein Text wie Friedrich Rochlitz' „Ueber den Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Clavier. Brief an einen Freund“ (AMZ, 5. Jg., Nr. 31, 27. April 1803, Sp. 509–522) illustriert bei aller rhetorisch-pädagogischen Überhöhung durchaus glaubwürdig das mühsame Ringen um ein Verständnis der Bachschen Musik, das diesen Genuss überhaupt ermöglicht. Schon die bloße Rechtfertigung eines derart subjektiven Zugangs zur Musikbetrachtung erschien offenbar heikel und wurde nur durch entschiedene Distanzierung vom „Seichten“ möglich.

<sup>17</sup> Das heißt nicht, dass es nicht spezifische Aufführungskontexte gegeben hat, in denen bereits vor 1800 „ältere“ Werke regelmäßig gepflegt wurden. Allerdings wurden sie dann weniger als ästhetisch vorzuziehende „Klassiker“ rezipiert, sondern eher als überkommenes oder gar schlicht alternativloses Repertoire. Wenn sich um 1820 ein Liebhaberverein freiwillig für die Chormotetten Hasslers oder Eccards einsetzt, ist dies etwas anderes, als wenn eine mitteleuropäische Kantoreigesellschaft noch weit nach 1700 ihren Hammerschmidt singt, weil sie hinter den sieben Hügeln kaum anderes kennt. Die Aufführung der Bach-Motetten durch die Leipziger Thomaner vor und nach 1800 ist insofern ein Grenzfall, als sich hier durchgehende Repertoirepflege, spezifische Traditionsbildung innerhalb einer Institution und beginnende Wiederentdeckung vermischen.

<sup>18</sup> Vgl. zur Rolle der AMZ: Wilhelm Seidel, „Über Ethik und Ästhetik bürgerlicher Musik – ‚Musikalische Wissenschaft‘ und musikalische Urbanität“, in: Wilhelm Seidel (Hg.), *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, Leipzig 2004, 9–23 (= Leipzig. Musik und Stadt. Studien und Dokumente 1).

## III.

Auch die Musikwissenschaft hat sich mit der Frage „Was ist klassisch?“ ausgiebig beschäftigt. Den jenseits der stilistischen Beschreibung wohl noch immer substantiellsten Beitrag dazu hat schon vor Jahrzehnten Ludwig Finscher in seinem Leipziger Grundsatzreferat „Zum Begriff der Klassik in der Musik“ vorgelegt.<sup>19</sup> Finscher differenziert zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen (Klassik als Allgemein-, Stil- und Epochenbegriff) und gelangt schliesslich zu einem Gefüge von Kriterien, das vor diesem Hintergrund die Eigenart der Wiener Klassik bestimmen soll, und zwar ausdrücklich in Abgrenzung gegenüber allen anderen jemals als „klassisch“ angesprochenen Zeiten, Stilen und Komponisten.<sup>20</sup> Für Finscher kulminieren in der Musik der Wiener Klassik Prozesse der Stilsynthese, Stileinheit und Stilvollendung; die auf allen Satzebenen durch Verschmelzung weiterhin als solcher kenntlicher Elemente entstehende Balance führe bei höchster formaler Abrundung eine nie da gewesene innere Differenzierung herbei. Alle Elemente erscheinen auf ein gemeinsames Ganzes bezogen, das auf den Traditionen ruht und dabei seine Ordnung aus sich selbst bezieht. Die in den Formmodellen, Nationalstilen und Gattungen angelegten Potentiale werden diesem Verständnis zufolge zur Vollendung geführt. Der aus deren reinster Ausprägung hervorgehende Epochenstil übergreife alle Arten der Vokal- und Instrumentalmusik; stilistische Typik und Individualität des Einzelwerkes gehen für Finscher eine spezifische Dialektik ein. Durch ihre besondere Geschichtlichkeit habe die Klassik am gesamten verfügbaren musikalischen Erbe teil; aufgrund ihrer Komplexität und dank der Einschmelzung volkstümlicher Elemente ermögliche das klassische Kunstwerk zahllose Weisen eines Verständnisses auf allen Ebenen der musikalischen Rezeptionsfähigkeit.

Unzweifelhaft handelt es sich hierbei um eine glänzende Darstellung wichtiger Grundlagen des „klassischen Stils“. Zugleich scheint mir damit aber auch die musikhistorische Leistung eines ganz anderen Komponisten, eben Bachs, in überraschend treffender Weise umrissen zu sein. Ich möchte nun in der Tat zeigen, dass Finschers Kriterien mehr als geeignet sind, auch Bachs musikalische Denkart und Kompositionskunst zu beschreiben – und zwar ausdrücklich vor dem Hintergrund seiner klassisch-romantischen Rezeption.

## IV.

Dafür sei mit dem Eingangschor der zum 14. Sonntag nach Trinitatis 1724 entstandenen Kantate *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78) bewusst ein Stück gewählt, das weder zu Bachs bekanntesten gehört, noch in der analytischen Diskussion des 19. und 20. Jahrhunderts derart im Vordergrund stand, dass es für eine kategorial unvorbelastete Bestimmung nicht mehr zur Verfügung

<sup>19</sup> Ludwig Finscher, „Zum Begriff der Klassik in der Musik“, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, Kassel etc. 1970, 103–138.

<sup>20</sup> Finscher, a.a.O., 117–120. Alle folgenden Rückgriffe auf Finschers Argumentation beziehen sich auf diesen Abschnitt des Textes.



stünde.<sup>21</sup> Zugrunde liegt dem mit vier Singstimmen, Streichern, Generalbass, zwei Oboen, Traversflöte und „Corno“ ausgestatteten Satz die erste Strophe des gleichnamigen Kirchenliedes von Johann Rist.<sup>22</sup>

Bereits eine erste Durchsicht des Satzes fördert eine relativ strikte Periodenstruktur zu Tage, die über weite Strecken aus wiederholten Viertaktabschnitten besteht.<sup>23</sup> Diese periodische Struktur ergibt sich unmittelbar aus dem Formmuster einer ostinaten Passacaglia oder Chaconne,<sup>24</sup> die das ganze Stück über beibehalten wird.<sup>25</sup> Damit liegt – und dies ist eine für die Bewertung im Sinne der Kriterien Finschers wichtige Bestimmung – dem gesamten Satz eine rein musikalische Idee, eine dem Text gegenüber autonome Konzeption zugrunde. Denn es lag weder von der Vertonungstradition noch vom Inhalt, Textaffekt oder Versmaß her nahe, den Choral als Ostinato zu vertonen und ihn dafür in den ungeraden Takt zu überführen.<sup>26</sup>

Nun ist die Verbindung von Gesang – selbst Ensemblesgesang – und Ostinato im frühen 18. Jahrhundert nichts Neues, und auch die Übertragung auf den geistlichen Bereich ist in Deutschland bereits in Werken von Schütz, Weckmann, Buxtehude, Telemann u.a. geleistet worden. Doch im Gegensatz zu den auf freien

<sup>21</sup> Vgl. neben der knappen Darstellung in Überblickswerken vor allem: Michael Kube, „Bachs ‚tour de force‘. Analytischer Versuch über den Eingangschor der Kantate ‚Jesu, der du meinen Seele‘ BWV 78“, in: *Mf* 45 (1992) 138–152.

<sup>22</sup> Vgl. dazu: Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*, 6. aktualisierte Auflage 1995, S. 582–587. Für den Notentext der Kantate wird hier auf den Band I/21 der NBA verwiesen; die Notenbeispiele dieses Aufsatzes mussten sich notgedrungen auf wenige erläuterungsbedürftige Stellen beschränken.

<sup>23</sup> Im späteren Verlauf des Stückes kommt es ab dem Orgelpunkt der Takte 68ff. vermehrt zu Akzentverschiebungen bzw. Dehnungen in der Periodenstruktur, auf die in der Diskussion des Symposiums zu Recht hingewiesen wurde. Dabei handelt es sich allerdings um „durchführungsartige“ Erweiterungen der harmonischen und formalen Struktur, die für Choralbearbeitungen und insbesondere für die Eingangschöre von Bachs Choralkantaten nicht untypisch sind und die ostinate Grundanlage des Satzes nicht beeinträchtigen, zumal diese am Satzende nochmals bekräftigt wird. Möglicherweise handelt es sich dabei auch um jene kompositorische Strategie bewusst eingesetzter Abweichungen von der metrischen Grundanlage des Satzes, die Hermann Gottschewski für Klavierwerke Bachs herausgearbeitet hat. Vgl. Hermann Gottschewski, „Takt und Metrik in Bachs Fugen“, in: Hans-Joachim Hinrichsen, Dominik Sackmann (Hg.), *Bach-Interpretationen. Eine Zürcher Ringvorlesung zum Bach-Jahr 2000*, Bern 2003, 81–120.

<sup>24</sup> Es ist im Rahmen der musikalischen Terminologie des 18. Jahrhunderts nahezu unmöglich, zu einer systematischen Abgrenzung von Passacaglia und Chaconne zu gelangen. Die entsprechenden Artikel in den einschlägigen Nachschlagewerken sind, was die unterscheidenden Merkmale betrifft, entweder widersprüchlich, reichlich unbestimmt oder aber die Artikel verweisen direkt aufeinander. So beginnt etwa Brossards Artikel „Passacaglio/Passecaille“ mit der aufschlussreichen Bemerkung: „C'est proprement une Chacone.“ Vgl. dazu: Sebastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam ca. 1708 (Neudruck Genf etc. 1992). Gleiches gilt für die Definition Walthers; allenfalls könnten Molltonart und Bewegungscharakter des Stückes eine gewisse Tendenz in Richtung „Passacaglia“ rechtfertigen.

<sup>25</sup> Auch die vom eigentlichen Ostinato abweichenden Abschnitte lassen sich – wie noch zu zeigen sein wird – im Rahmen der Coupletstruktur schlüssig in die Form der Passecaille/Chaconne integrieren.

<sup>26</sup> Die reguläre geradtaktige Fassung des Chorals hat Bach im Schlusschoral verwirklicht.

Psalmtexten beruhenden oder als bloße Abschnittstechnik<sup>27</sup> eingesetzten älteren Vokalciacconen stellt die Verbindung der Passacaglia mit der in Versbau und Melodie regulierten und einer ganz anderen Tradition verhafteten Choralbearbeitung eine Herausforderung dar, die tatsächlich die Potentiale verschiedenster Formmuster zu einer neuartigen Synthese führt.<sup>28</sup> Wenn Eduard Krüger 1841 bezogen auf Bachs Kammermusik von einer „Thatäusserung der reinen Musik“ spricht, so trifft dies also auch in unserem Fall entgegen der Annahme einer romantischen „Uminterpretation“ zunächst einmal zu.<sup>29</sup> Wilhelm Seidel hat jüngst angesichts des Versagens der Nachahmungsästhetik vor Bachs Musik sogar von deren „absolutem“ Charakter gesprochen und eine solche Deutung bis auf die Musikpublizistik des 18. Jahrhunderts zurückzuführen vermocht.<sup>30</sup> Könnte dies nicht eine Dimension des Bachschen Komponierens sein, die wir durch das Wissen um die Verankerung seiner Musik in der Theologie und den Satz- und spieltechnischen Traditionen seiner Zeit heute leicht übersehen?

Dass die Passacaglia sich als Teilelement das ganze Stück über behaupten kann, hängt vor allem damit zusammen, dass Bach sie nicht nur auf eine einzige musikalische Dimension gegründet hat. Zum einen stellt er dem ostinaten Bass ein markantes und vor allem stabiles punktiertes Motiv der Oberstimmen zur Seite, das an entscheidenden Stellen der Komposition hörbar Kontinuität stiftet. Zum anderen ist der Satz so reichhaltig angelegt, dass es dem Bass möglich wird, aus der sonst die Form verbürgenden Rolle der tiefsten Stimme hervorzutreten: das Ostinato kann zwischen den Stimmen „wandern“.<sup>31</sup> Wenn

<sup>27</sup> Sie treten nicht selten bei abschließenden Schlüsselworten wie „Alleluia“ und „Amen“ auf.

<sup>28</sup> Um ein Beispiel aus Bachs eigener Lebenszeit zu nennen, ziehe man zum Vergleich etwa Telemanns frühe Kantate „Schaffe in mir Gott ein reines Herz“, BWV 1–1241 heran. Ihr Eingangssatz ist als „Giaccona“ über einem absteigenden Tetrachord in G-Dur gestaltet, vertont aber einen zweisätzigen Psalmtext und macht kaum von der Möglichkeit Gebrauch, die Singstimmen in die Verwendung des ostinaten Materials einzubeziehen. Der abschliessende Choral ist gerade nicht als Ostinato gestaltet.

<sup>29</sup> Eduard Krüger, „J. S. Bach: 6 Sonaten für Clavier und Violine“, in: *NZfM*, 15. Bd., Nr. 19, 3. September 1841, 73–74 (das Zitat 74). Das Beispiel wird um so schlüssiger, als sich Krüger auf kammermusikalische Werke bezog, die er von Bachs „religiösen Tondichtungen“ geschieden sah, wohingegen der Kantatenchor zeigt, dass musikalische „Autonomie“-Konzepte für Bach sogar in einer Sphäre anwendbar sein können, die durch den liturgischen Kontext und den Choral-Cantus firmus als doppelt „fremdbestimmt“ erscheint. Einleuchtende semantische oder theologische Gründe für eine Fassung des Choralsatzes als Ostinato sind hingegen nicht zu erkennen.

<sup>30</sup> Wilhelm Seidel, „Natur, Stil, Kunst. Bach aus der Sicht der zeitgenössischen Musikästhetik“, in: Ulrich Leisinger und Christoph Wolff (Hg.), *Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter Johann Sebastian Bachs*, Hildesheim etc. 2005, 127–140, insbes. 138ff. (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 7).

<sup>31</sup> Um den neuartigen Rang dieser komplexen Gattungsdeutung zu ermessen, betrachte man zusätzlich etwa Johann Kaspar Ferdinand Fischers d-Moll-Passeccaille aus dem *Journal de printemps* von 1695. Trotz der prinzipiellen Vergleichbarkeit seines (allerdings nicht chromatischen) Ostinatos mit demjenigen Bachs und der hohen musikalischen Qualität der Komposition bleibt Fischers ebenmäßiger Bass viel konventioneller, da dieser eben nicht durch die Stimmen wandern kann und nicht in der Lage ist, komplexere Strukturen zu tragen oder aus sich heraus zu begründen.

Bach nach zwei Mal acht Takten den Choral hinzutreten lässt, dann muss er diesen nicht blockhaft dem Instrumentalsatz einfügen, sondern er kann mit Gewinn die Ebenen tauschen. Indem der Bassgang zum Soggetto einer enggeführten Imitation des Chores wird, gibt die Choralbearbeitung sich nicht als strukturelles Gegenstück zur Passacaglia, sondern als deren Bestandteil selbst zu erkennen. Dieses Problem der Verwandlung eines Ostinato in ein Soggetto hat Bach auch andernorts – etwa in der c-Moll-Passacaglia für Orgel<sup>32</sup> – beschäftigt. Im Gegensatz zu den meisten Musikpublizisten des frühen 19. Jahrhunderts scheint ein strategischer Kopf wie Beethoven das Potential einer solchen Situation sofort erfasst zu haben – obwohl er nur das viertaktige Thema kannte, bat er seinen Leipziger Verleger Breitkopf eindringlich um eine Kopie des „Crucifixus“ der h-Moll-Messe, das mit seinem chromatischen Ostinato praktisch als Schwesterstück zu BWV 78 betrachtet werden kann.<sup>33</sup>

Die Übernahme des Ostinato durch den Chor erfolgt jedoch nicht abrupt, sondern wird von Bach als kunstvoller Übergang vorbereitet: Bereits ab Takt 9 wird der chromatische Bass zur Oboenstimme, begleitet von einem Kontrapunkt der Oboe II und einem Achtelmotiv der Streicher. Vier Takte darauf tauschen aus dem Spiel heraus beide Oboen ihre Rollen. Bei der Wiederholung der ganzen Strecke in den Takten 41 bis 48 wird das aufgegriffen, jedoch zusätzlich variiert; jetzt haben nicht nur die Violinen das Quartgang-Thema und die Oboen die Achtelfiguration übernommen,<sup>34</sup> sondern auch die beiden Oberstimmen sind nochmals in Lage und Einsatzfolge vertauscht worden, womit der latent doppelte Kontrapunkt der Takte 9–16 sich als äußerst ausbaufähig erweist.

<sup>32</sup> Und zwar nicht erst dann, wenn Bach den Beginn des Ostinatos zum Thema der abschließenden Fuge werden lässt, sondern bereits in den Takten 88 ff., in denen das Ostinato zur hoch liegenden Oberstimme und später zur Mittelstimme wird, die von den anderen Stimmen selbst harmonisiert wird. Dabei kommt es nicht nur zum bloßen Rollenwechsel innerhalb der Harmonie, sondern teilweise zu neuen Ausdeutungen.

<sup>33</sup> Ludwig von Beethoven an Breitkopf & Härtel, Wien 15. Oktober 1810. Abgedruckt in: *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe, Bd. 2 (1808–1813)*. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn herausgegeben von Sieghard Brandenburg, München 1996, 163f.

<sup>34</sup> Die Hochoktavierung und die Retuschen an der jetzt von den Oboen übernommenen Stimme ergeben sich auch aus dem in der Tiefe begrenzten Stimmumfang der Holzbläser, ändern jedoch nichts an der vertauschten Relation der Instrumentengruppen.

Bsp. 1: BWV 78/1: Synopse der Takte 9–17 und 41–49.

Γ. 9

Ob. I  
forte

Ob. II  
forte

Str.  
forte

Γ. 41

Ob. I/II  
forte

Vl. I  
forte

Vl. II  
forte

Γ. 13

Ob. I  
tr

Ob. II

Str.

Γ. 45

Ob. I/II

Vl. I

Vl. II

In Werken der Wiener Klassiker würden wir eine solche Stelle vermutlich als Höhepunkt der Materialentwicklung ansehen, Bach realisiert diesen Kunstgriff dagegen derart unpräzise, dass man ihn beinahe übersieht. Gegenüber der Periodenfolge der Passacaglia und der Wiederholung des musikalischen Anfangs tritt hier die kontrapunktische Meisterschaft – oder, wie man um 1800 gesagt hätte: „Rechenkunst“ – nur als eher hintergründiges Ornament in Erscheinung. Wenn ein Dresdener Rezensent 1835 schrieb, Bachs Tonsätze seien nur dazu da, um Gelehrsamkeit zu zeigen, so hatte er definitiv unrecht –

im Gegenteil, Bach hält seine Gelehrsamkeit mitunter ostentativ verborgen.<sup>35</sup> Seine Komposition erfüllt hier geradezu beispielhaft jene von Finscher als für die Musik der Klassik typisch herausgearbeitete Rezipierbarkeit auf mehreren Ebenen. Die einfache Verständlichkeit wird in der Großstruktur des Kantatenchores durch die Wiederholung des Anfangs gewährleistet – der auf den Choral konzentrierte Gottesdienstbesucher erwartet die nächste Doppelzeile. Auf der nächsten Satz- und damit Verständnisebene werden mit Oboen und Violinen die Instrumentengruppen und Satzfunktionen vertauscht. Und dann zeigt sich, dass selbst die zwei Stimmen der obersten musikalischen Schicht ihren doppelten Kontrapunkt nochmals variieren. Dies fordert tatsächlich Hörer, die über die ebenfalls von Finscher betonte „Kenntnis“ der historisch gewachsenen Möglichkeiten des Repertoires verfügen: mit Bachs Kunst Vertraute würden den Austausch nämlich genau dort erwarten.<sup>36</sup> Diese Möglichkeit differenzierten Hörens, ein Effekt, der zwar in der Rezeption stattfindet, den Bach jedoch in der Konstruktion des Materials anlegen musste, wurde gerade von Analytikern der Klassik und Romantik immer wieder mit begeistertem, für den Stand der kompositorischen Tiefensubstanz ihrer Zeit allerdings auch bezeichnendem Staunen registriert. Carl Gottlieb Horstig etwa bezeichnete 1808 diese so unterschiedliche, jedoch gleichermaßen eindruckliche Wirkung sowohl auf Laien als auch auf Kenner als den „namenlosen Zauber Bachs“.<sup>37</sup>

Die im Prozess der Verarbeitung und strukturellen Inszenierung des Chorals gewährte Integrität seines Cantus firmus stellt in diesem Zusammenhang eindeutig ein Angebot an die Hörer dar, die sich bei aller Satzdichte an einer vertrauten Melodie orientieren konnten. Der lutherische Gemeindechoral, die vordergründig betrachtete „schlichteste“ Dimension des Werkes, kann hier im Sinne Finschers durchaus als „volkstümliches“ Element verstanden werden.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Anonyme Rezension eines Konzertes der Dreissigschen Singakademie Dresden in der *NZfM*, 3. Bd., Nr. 27, 2. Oktober 1835, S. 107. Die vorrangige und gelegentlich mit pejorativen Untertönen versehene Identifizierung Bachs mit dem Merkmal der „Gelehrsamkeit“ geht in Teilen bereits auf Bachschüler wie Johann Christian Kittel zurück.

<sup>36</sup> In ähnlich raffinierter Weise hat Bach in der Vorimitation der zweiten Zeile (Takt 25) das chromatisch absteigende Soggetto in einen ebenso chromatischen Krebsgang aufwärts verwandelt und damit zugleich eine Textausdeutung von eminenter Überzeugungskraft und eine musikalisch-kontrapunktisch zwingende Variantenbildung vorgelegt. Es mag durchaus dem Bestreben nach innerer Balance und feinsten Vermittlung im Detail geschuldet sein, dass Bach dann auch den Themenkopf des instrumentalen Ritornells in Takt 65 von einem punktierten Aufwärts- in einen Abwärtssprung verwandelt hat.

<sup>37</sup> Carl Gottlieb Horstig, „Ueber alte Musik. (Beschluss). Punkt und Contrapunkt“, in: *AMZ*, 10. Jahrgang, Nr. 17, 20. Januar 1806, Sp. 257–265 (das Zitat Sp. 262).

<sup>38</sup> Möglicherweise hat Bach mit der gegenüber den opulenten und vielgestaltigen Formen des ersten Jahrgangs veränderten Faktur der Choralkantaten des Jahrgangs 1724/25 indirekt auf Reaktionen des Publikums reagiert, dessen gegenüber dem vertrauten höfischen Umfeld in Weimar und Köthen veränderte Zusammensetzung und Rezeptionsfähigkeit er zunächst einmal erkunden musste.

Doch sind damit die Lektionen des Choreinsatzes der Takte 17 bis 25 noch nicht erschöpft, vielmehr erweist sich, wie Bach alle Satzebenen von vornher- ein als schlüssige Ordnung zum Ganzen entworfen hat. Dazu trägt vor allem bei, dass der chromatische Bassgang der Passacaglia eindeutig als Begleitung des Cantus firmus konzipiert worden ist: zu jeder Choral-Zeile des Soprans erklingt stets der chromatische Bass in g oder transponiert (vgl. Anhang 1).

Choral und Passacaglia sind also bereits in der Formulierung des Basses aufeinander bezogen. Insofern ist die dem Choral gegenüber zunächst *autonome* Formebene des Ostinato in ihrer konkreten Ausgestaltung wieder mit dem Cantus prius factus des Chorals und – über die Semantik des chromatischen Lamentobasses – sogar mit dessen Textaffekt verbunden. Doch erfüllt Bach trotz dieser Wiederverschmelzung der nur zu Beginn getrennt scheinenden Teile auch Finschers Kriterium einer darin bewahrten Eigenständigkeit der Elemente. Denn mit dem Einsatz des Chores beginnt etwas im instrumentalen Vorspiel bei aller Kontrapunktik noch nicht Dagewesenes: der ostinate Quartgang wird zum Soggetto einer fugenmäßigen Imitation – bis hin zum Basseinsatz in Takt 21, der zugleich periodisch wiederkehrendes Ostinato, chromatische Begleitung des Cantus firmus und regulärer Einsatz in der Vokalfuge ist.

Bsp. 2: BWV 78/1, Takt 21–25 (Chorstimmen und Continuo).

17

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

20

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Die eigens für den Chor reservierte Setzweise der motettischen Imitation aber ist zutiefst mit der Tradition des Chorals im Sinne etwa der Motetten des Altbachischen Archivs und der eigenen Motetten Bachs verbunden. Was der Choral hier in die Verschmelzung einbringt, ist somit sein ureigenes, selbst in der Begegnung mit einer komplexen Instrumentalform bewahrtes Idiom. Und allein mit dem Beginn dieser knappen Fugenexposition brachte Bach zugleich und unüberhörbar den Typus seiner Leipziger Choralkantaten als auch für diese Komposition gültig in Erinnerung.<sup>39</sup> Bach hat in den mehr als 40 Kantaten seines am ersten Sonntag nach Trinitatis 1724 begonnenen, zu Ostern 1725 abgebrochenen und später noch sporadisch ergänzten zweiten Leipziger Jahrganges und speziell in deren Eingangschören die von Finscher exponierte Dialektik von Individualität und Typik geradezu paradigmatisch ausgebildet. Der Choral wird stets mit überliefertem Text und originaler Melodie zeilenweise in einer Stimme<sup>40</sup> vorgetragen, während die übrigen dazu einen motettisch-vorimitierenden Kontrapunkt setzen. Hinzu tritt ein Orchestersatz, der die Aussage des Chorals mit eigenem, oft aus ihm abgeleitetem Material kommentiert. Dieser Anordnung, die klar einem Typus entspricht, hat Bach im Zuge des Jahrganges eine fast unvorstellbare Fülle individueller Ausprägungen abgewonnen.<sup>41</sup> In jedem dieser Werke ist der Typus absolut präsent, ihre Zusammengehörigkeit als Zyklus unmittelbar einleuchtend, doch eignet ihnen allen eine opushafte Eigenständigkeit, die sich mit der in den Werkzyklen der Klassik erreichten mehr als messen kann. Das Verhältnis von Typik und Individualität im Sinne eines systematischen Ausschöpfens der in einer Gattung oder Formanlage enthaltenen Lösungspotentiale scheint generell zu den zentralen und treibenden Aufgabenstellungen des Bachschen Komponierens zu gehören.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Zur Spezifik der Choralkantaten vgl. etwa: Friedhelm Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995 (=Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 81).

<sup>40</sup> Meist ist dies der von der Kantionalsatz-Tradition her naheliegende Sopran. Es gibt jedoch charakteristische Ausnahmen, etwa die Bußkantate BWV 135 mit Bass-Cantus firmus.

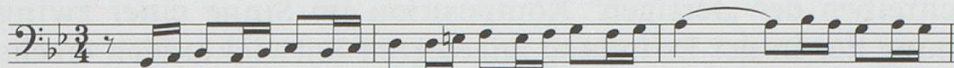
<sup>41</sup> Wenn man allein die Eingangschöre betrachtet, so reicht das Spektrum bereits von der Overtüre und Passacaglia mit Chor über verschiedene Concerto- und Ritornellformen, knappe und ausgedehnte Vorimitationen bis hin zu unterschiedlichen Motettenformen mit textbezogenem colla parte. Hinzu kommt noch die äußerst abwechslungsreiche Besetzung des Orchesters und seiner obligaten Partien.

<sup>42</sup> Hieran knüpft die Deutung des Bachschen Wortes vom „Endzweck“ durch Martin Geck an: „Bachs künstlerischer Endzweck“, in: *Festschrift Walter Wiora*, hg. von Ludwig Finscher und Christoph-H. Mahling, Kassel etc. 1967, 319–328. Auch im Orgelbüchlein exemplifiziert Bach die gleiche Dichotomie von integrem, ja singbaren Cantus firmus mit einem aus dem Textaffekt abgeleiteten obligaten Begleitsatz, der überdies noch ein aktives, pädagogisch ausgerichtetes Pedal aufweist. Ähnliches gilt für das *Wohltemperierte Klavier* und weitere Zyklen Bachs. Einen wegweisenden Versuch, zentrale Motive des Bachschen Komponierens zu bestimmen, hat Christoph Wolff 1983 vorgelegt: „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs'. Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik“, in: Wolfgang Rehm (Hg.), *Bachiana et alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1883*, Kassel etc. 1983, 356–362.

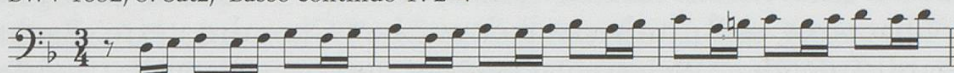
Doch kehren wir nochmals zu den betrachteten Takten 17–20 zurück, da sie mit dem Konzert auf eine dritte Stil- und Gattungsdimension neben der Chormotette und der Passacaglia verweisen. So erinnert die Bassführung deutlich an Werke wie den dritten Satz des später in der Romantik so berühmten Klavierkonzertes d-Moll BWV 1052.

Bsp. 3: BWV 78/1 und 1052/3: konzertante Bassführung

BWV 78/1, Basso continuo T. 17–19



BWV 1052, 3. Satz, Basso continuo T. 2–4



In der Folge gewinnt das konzertierende Prinzip immer mehr Raum, ohne aber zu dominieren.<sup>43</sup> Der zeilenweise durchgeführte Choral und die Passacaglia mit ihren Dimensionen Bassgang, „Instrumentalmotiv“, Periodenstruktur bleiben präsent.<sup>44</sup> Die Takte 73 ff. zeigen vielmehr, dass alle drei Elemente gleichberechtigt miteinander verbunden sind: die Oboen mit Bass spielen eine Art „Doppelkonzert“, die Streicher halten unisono die Passacaglia aufrecht und der Chor beginnt eine fugierte Chormotette<sup>45</sup> (vgl. Anhang 2).

Bach hat hier dank seiner musikalischen Ökonomie und strukturellen Harmonie drei Formtypen ganz ohne Brüche und Fremdkörper zu einer organischen Synthese geführt. Da alles aufeinander bezogen ist, kann es zu keinen „Abstoßungsreaktionen“ kommen; da alle Elemente aus sich heraus zur Umdeutung und Entwicklung fähig sind, kommt Bach mit sehr wenig Material aus.<sup>46</sup> Dass

<sup>43</sup> Michael Kubes vorrangige Lesart des Satzes unter dem Blickwinkel der Ritornellentwicklung erbringt wertvolle Einblicke in die kompositorische Vorgehensweise Bachs, verschiebt jedoch die komplexe Ausgewogenheit der Grundelemente der Satzanlage ein wenig zu sehr in Richtung der konzertanten Materialsicht. Vgl. dazu: Kube (wie Anm. 21).

<sup>44</sup> Von dieser analytischen Beobachtung aus lassen sich Folgerungen für die Aufführungspraxis des Satzes ableiten, der eben nicht auf die eine oder andere Dimension allein reduziert werden darf. Das zugrunde liegende Modell einer ostinaten Passacaglia sollte allerdings zumindest das Tempo und den Bewegungscharakter nachvollziehbar prägen.

<sup>45</sup> Zu diesem Befund passt, dass Generalbass und Singbass in diesen Takten (hier 75–76) völlig unabhängig voneinander geführt werden. Wenige Takte später werden die Rollen dann bereits wieder vertauscht.

<sup>46</sup> Die Anverwandlung aller Elemente geht so weit, dass Bach in den Takten 129 bis 135 das regelrechte „Gruppenkonzert“ der Violinen und Oboen mit just jenem punktierten Motiv bestreitet, das zuvor noch wesentlicher Bestandteil der „Passacaglia“ gewesen war. Mit dem erstmals gegen den Choraleinsatz der letzten Zeile um einen Takt vorgezogenen Orchester-tutti dieses Motivs (Takt 136) hat Bach den Zusammenhalt des Stückes bis aufs Äussersten gedehnt.



nach einer Beobachtung von Friedrich Rochlitz diese „Ökonomie“ manchem um 1800 als „Magerkeit“ und „Armuth“ erschien, trifft unsere Fragestellung kaum.<sup>47</sup> Denn wird nicht gerade diese ökonomische und ausgewogene Materialbehandlung den Klassikern immer nachgerühmt? Offenkundig wird nun gerade bei Bach dem Material diese Entwicklung nicht erst abgerungen, sie ist vielmehr in seiner Konzeption bereits mitgedacht, was mit dem Schriftbefund seiner wenigen erhaltenen Entwürfe korrespondiert. Danach konzentrierten sich Revisionen und Vorüberlegungen fast ausschliesslich auf den Beginn, die eigentliche „Invention“ des Stückes, wohingegen alles weitere wie ein müheloses Ausschreiben der „fertigen“ Komposition im Sinne einer zwingenden Verwirklichung der in der Erfindung angelegten Entwicklungen erscheint.<sup>48</sup>

Diese verschiedenen Elemente entsprechen selbstverständlich auch deutlich identifizierbaren „nationalen“ Stilen – „italienisches“ Concerto, „französische“ Passecaille/Chaconne und „lutherisch-deutsche“ Choralmotette. Bachs Konzept „amalgamisierender“ Weiterentwicklung verkörpert somit – auf den hier verwendeten Kriteriensatz „klassischer“ Musikwerke bezogen – die höchste Ausprägung jenes „Vermischten Geschmacks“, der für das spätbarocke Deutschland als Epochenstil gelten kann.

Wie weit Bach dabei über das blosses Zitieren hinaus denkt, zeigt die erneute Betrachtung des ostinaten Basses. Dieser ist als Fundament der Passacaglia strukturell zwar der „französischen“ Stilschicht zuzurechnen, seine konkrete Ausformung weist jedoch eher in Richtung Concerto. Bereits die von den punktierten Oberstimmen abgesetzte, durchgehende Viertelbewegung erscheint „unfranzösisch“, und die harmonische Ausdeutung – insbesondere an Stellen wie Takt 29 ff. – erinnert deutlich an Modelle Vivaldis, etwa an das Bach durch seine Orgelbearbeitung BWV 596 wohlbekannte Concerto op.3, Nr. 11 (vgl. Bsp. 6). Dies würde bedeuten, dass allein schon das Teilelement Passacaglia dem Satz zwar eine „französische“ Form verleiht,<sup>49</sup> es in seiner melodischen Fassung und harmonischen Deutung aber eher „italienisch“ und in seiner strukturellen Einpassung „vermischt-deutsch“ ist. Sollte man eine solche Gleichgewichtigkeit der Elemente und ihr Eingehen in ein Größeres nicht in höchstem Mass klassisch nennen? Dies alles scheint mir für die Dimension des Klassischen in der Musik Bachs wichtiger zu sein, als die Regelmäßigkeit von Perioden oder vermeintlich „zukunftsweisende“ Elemente an der Peripherie seines Stils.

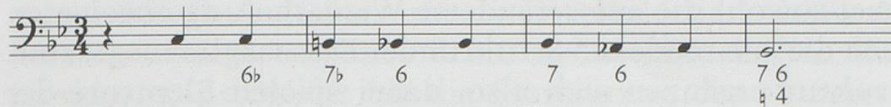
<sup>47</sup> Rochlitz, *Ueber den Geschmack* ... (wie Anm. 16) Sp. 515.

<sup>48</sup> Bach hat offenbar meist sehr rasch entschieden, ob eine Grundanlage tragfähig genug war und seine Entwürfe dann entweder ausgeführt oder nach wenigen Takten abgebrochen. Der Autor dankt herzlich Peter Wollny (Leipzig) für hilfreiche Überlegungen zu diesem Problem.

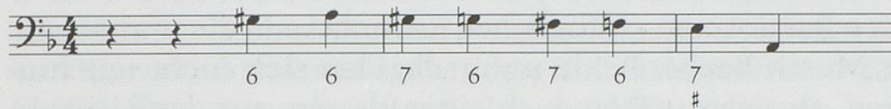
<sup>49</sup> Der starke französische Einschlag dieser Materialschicht kommt bei Aufführungen unter Umständen stärker zur Geltung, als es die bloße Analyse vermuten lässt.

## Bsp. 4: BWV 78/1 und Vivaldi op. 3, Nr. 11: Harmonisierung des chromatischen Basses

BWV 78/1: Bassführung T. 29 ff.



Vivaldi: Op. 3, Nr. 11, Schlusssatz T. 135 ff.



Auch das chromatische Ostinato stellt allerdings noch nicht die letztgültige Grundlage der Komposition dar. Tatsächlich ist neben dem Quartgang noch eine weitere Art „Bass“ vorhanden, der bereits in der Bassetto-Führung der Streicher in Takt 9–16 an klingt und im „Concerto-Bass“ ab Takt 17 endgültig Form annimmt. Dieser Bass wirkt weniger wie eine kolorierte Variante des Quartganges als eine komplementäre Stimme zur figurierten Harmonisierung des chromatischen Basses als Melodie: wenn der Chor mit dem Ostinato-Soggetto in Takt 17 einsetzt, geschieht genau dies (vgl. Bsp. 2). Insofern verwundert es nicht, dass diese konzertante Bassführung eindeutiger von Kadenzstufen her gedacht ist als der Quartgang; im Prinzip können in der Folge sämtliche Bass-Situationen des gesamten Stückes auf diese wenigen Grundvarianten zurückgeführt werden.

Bachs „Passacaglien-Bass“ besteht also genau genommen aus einer chromatischen Quartgang-Version in Vierteln und einer bzw. zwei ausfigurierten Kadenzstufen-Versionen,<sup>50</sup> die komplementär miteinander verbunden sind, jedoch unterschiedliche satzstrukturelle Funktionen erfüllen. Dabei ist der Bass als Quartgang auf die Begleitung des Cantus firmus hin konzipiert worden, der Bass als Kadenzfiguration hingegen auf die Begleitung der Vorimitationen in den Mittelstimmen. Dass Bach an diesen Stellen schon allein aus satztechnischen Gründen eine andere Bassführung als den ostinaten Quartgang einführen musste, entwertet die Eigenständigkeit der Lösung nicht.<sup>51</sup> Bemerkenswert ist vielmehr, dass die Imitation überhaupt mit einer eigenständigen Bassführung kontrapunktiert wird, da doch die auf der Grundstufe beginnende und melodisch unproblematische Fugenexposition einer zusätzlichen Stützung an sich nicht bedurft hätte. Die Einführung einer weiteren Bassebene noch vor der regulären Wiederkehr des Ostinato im Vokalbass stellt somit eine souveräne künstlerische Entscheidung dar, die die Kunsthaftigkeit des Satzes erhöht und der Verknüpfung verschiedener Formidiome dient. Bach führt mit

<sup>50</sup> Neben der dominierenden motorisch geprägten „Concerto“-Version, die erstmals in den Takten 17–20 erscheint, tritt auch eine etwas ruhigere Kadenzstufen-Figuration in durchlaufenden Achteln in Erscheinung (erstmalig in den Takten 25–28). Streng genommen kann die Bassetto-Führung der Takte 9–16 und 41–48 als Kombination beider Varianten aufgefasst werden.

<sup>51</sup> Eine Begleitung der thematischen Einsätze mit dem Ostinato selbst würde ja zu Parallelen oder sonstigen unerfreulichen Situationen führen.

dieser Basslinie ganz bewusst und für jeden aufmerksamen Hörer unmittelbar wahrnehmbar die Dimension des Konzerts in die Passacaglien-Motette ein. Gleichzeitig stabilisieren und beleben die unterschiedlichen Bassführungen in ihrem steten Wechsel sowohl die auf veränderte Wiederholung angelegten Doppelperioden als auch die „en rondeau“-Struktur der Passacaglia insgesamt. Mikro- und Makrostruktur ergänzen sich also; dabei spielen Elemente der ausbalancierten Abwechslung allerorten eine bedeutende Rolle.<sup>52</sup>

Diese komplementären Bassformen ermöglichen Einsichten in die immanente Geschichtlichkeit der Musik Bachs. Beide unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihrer Funktion, sie entsprechen auch einer älteren, aus der Ricercar-Tradition vertrauten und einer „modernen“, vom harmonisch zielgerichteten Konzertdenken geprägten Version. Und auch das bereits mehrfach angesprochene „Konzertieren“ erfolgt in zwei historisch klar voneinander abgesetzten, jedoch motivisch aufeinander bezogenen Weisen: einerseits das „moderne“ Concerto in der Bachschen Aneignung italienischer Vorbilder, andererseits das für den reifen Bach eher untypische „alte“ Concertieren im Sinne des geistlichen Konzertes. Man denke hier nur an die abbildenden Figuren auf „herausgerissen“ (Takt 81–83; vgl. Anhang 2).<sup>53</sup> Auch Passacaglia und Chormotette waren um 1724 nicht gerade jugendfrische Gattungen – erst in ihrer Begegnung mit dem Concerto werden sie unter Bachs Händen zu einer traditionsgesättigten Innovation.

## V.

Bachs Weg zum musikalischen Klassiker ist kein Phänomen der Rezeptiongeschichte allein. Er ist vielmehr zuerst Resultat einer überragenden Kunsthaftigkeit, die jedem späteren Klassikbegriff nicht immer explizit genügen mag, die ihn jedoch implizit in sich birgt und mit ihren Durchbrüchen und ihrer neuartigen Verbindung von Kontrapunkt, Harmonik und Melodie eigentlich erst möglich macht.<sup>54</sup> In der Bach-Rezeption wurden vor und nach 1800 in apologetischer oder kritischer Absicht bestimmte Aspekte seines Schaffens betont, die Bachs Rang als Klassiker klären sollten, dabei jedoch das wahre Ausmaß seiner Klassizität nachhaltig verengten. Möglicherweise teilten in Wahrheit aber eher die heute als „Klassiker“ bezeichneten Komponisten mit Bach einen Anspruch gegenüber der Durchdringung und Ausarbeitung des

<sup>52</sup> Dazu gehört in BWV 78 auch, dass Bach dem äußerst dicht gearbeiteten Eingangschor ein vom Generalbaß begleitetes Duett folgen lässt, das bei aller Kunst und Virtuosität auf anspringende Eingängigkeit setzt.

<sup>53</sup> Überhaupt hat Bach in diesem Kantatenchor trotz der Bindung an ein instrumentales Formmodell und obwohl der jambische Sprachrhythmus des Chorals mit dem dominanten Dreiertakt der Passacaglia keineswegs leicht zu vereinbaren war, eine sprachlich, sängerisch sowie von der Affektdeutung her überzeugende Deklamation vorgelegt. Seine vermeintliche Missachtung der „wahren Gesangnatur“ war ja im frühen 19. Jahrhundert ein stereotyper Rezeptionstopos selbst unter ausgemachten Bach-Verehrern.

<sup>54</sup> Auf diese Verbindung hat jüngst Christoph Wolff noch einmal eindringlich hingewiesen: „‘Newtons Geist‘ und die Grundlagen Bachscher Kompositionskunst“, in: *Musik, Kunst und Wissenschaft ...* (wie Anm. 30) 11–23.

Materials, der von der zeitgenössischen Ästhetik zunächst gar nicht gefasst, der vielleicht erst aus dem Erlebnis Bachs heraus formuliert werden konnte, weil es neben der klassischen Ästhetik auch des strukturellen Hintergrundes seiner Musik bedurfte, um die formbildende Größe Mozarts, Haydns und Beethovens jenseits des bloßen Geschmacksurteils zu diskutieren. Es ist daran zu erinnern, dass die für die Formierung des Mozart- und Beethovenbildes entscheidenden Autoren Friedrich Rochlitz, Adolf Bernhard Marx, Otto Jahn u.a. exzellente Bach-Kenner waren. Der für die literarische Klassik und die Kunstgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts so zentrale, im Bereich der Musik aber mangels entsprechender Überlieferung verstellte direkte Bezug zur Antike wurde für nicht wenige musikalische Denker der Zeit durch das Studium der Bachschen Kompositionen, dieser „heiligen Antiken“ (Horstig) ersetzt.<sup>55</sup>

Mit all dem soll nichts gegen die Errungenschaften der Wiener Klassik eingewandt werden – doch kann ich mich der mit musikwissenschaftlichen Definitionsleistungen vom Rang derjenigen Finschers verbundenen Ansicht nicht anschließen, wonach die strukturellen Grundlagen der klassischen Musik diejenigen aller anderen großen Tonkunst grundsätzlich überträfen. Zweifellos kann es nicht darum gehen, den Klassikbegriff vollends aufzuweichen. Nur lässt er sich eben nicht mit qualitativer Allgemeingültigkeit ausstatten und dann doch exklusiv und epochengebunden anwenden – wenn die Musik des Wiener Dreigestirns in ihrer Einzigartigkeit bestimmt werden soll, dann muss dies auf stilistischer Ebene geschehen. Die noch immer wirkmächtige, allerdings unweigerlich teleologische Argumentationsweise der romantischen Musikpublizistik des frühen 19. Jahrhunderts hingegen, die Bach auf Kosten der „Klassiker“ oder diese auf Kosten Bachs, Palestrinas oder anderer Meister zu profilieren und einzuordnen trachtete, gälte es stets aufs Neue zu überwinden – und zwar, indem man sie bei ihrem eigenen Wort nimmt.

Selbst wenn man Ludwig Rellstabs Mahnung bedenkt, Bach habe sich stets nur „die schwierigste, aber nicht immer die schönste Aufgabe“ gestellt,<sup>56</sup> so ist doch nicht zu übersehen, dass Bach in zahlreichen seiner Werke ein wirklich „klassisches“ Maß an Einheit und Integration, Differenzierung und Entwicklung der verschiedensten Elemente erreicht hat. Und dies in allen von ihm bearbeiteten Gattungen, die er jeweils zur Vollendung führte, wobei er in der Folge der Werkgruppen und Schaffensschwerpunkte offenbar gezielt ein Lebenswerk als Epochenkompendium erarbeitete.

Sowohl die Konzeption als auch verschiedene Details der hier betrachteten Komposition dürfen mit Fug und Recht als genial bezeichnet werden – und

<sup>55</sup> Vgl.: Horstig, *Ueber alte Musik ...* (wie Anm. 37). Auf ein solches Verständnis des Bachschen Werkes im musikhistorischen Denken von Christian Friedrich Michaelis hat Lothar Schmidt hingewiesen. Vgl.: Ders., *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel, Basel et al. 1990, S. 68ff. (=Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6).

<sup>56</sup> Ludwig Rellstab, „Ueberblick der Erzeugnisse. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach, herausgegeben von Adolph Bernhard Marx ...“, in: *Iris im Bereiche der Tonkunst*, 1. Jg., Nr. 41 und 42, 19. November 1830.

zwar in einer Weise, die Hegel mit seinem Begriff der „gelehrten Genialität“ gewiss präziser erfasste, als es die Genieästhetik des späten 18. Jahrhunderts leisten konnte.<sup>57</sup> Unser Kantatenchor ist zwar aus älteren Mustern entwickelt worden, die innovativen Momente darin können jedoch nicht allein aus der Tradition erklärt werden. Genau dies hat Carl von Winterfeld gesehen, als er über Bachs Leistung als Komponist bemerkte: „Mit gleichem Rechte also lässt sich von ihm behaupten, er ruhe auf seiner Vorzeit, und er habe einzig aus dem reichen Borne seines Innern geschöpft.“<sup>58</sup> Friedrich Rochlitz kleidete bereits 1803 eine vergleichbare Beobachtung in ein ähnlich aufschlussreiches Gegensatzpaar. Für ihn erschien „in Bachs vollendetsten Werken alles nothwendig, (es kann nicht anders gemacht werden, ohne Nachtheil des Ganzen,) und doch zugleich alles frey, (jeder Theil ist nur durch sich selbst bedingt)“.<sup>59</sup> Bachs im 19. Jahrhundert sprichwörtliche „Perücke“ und die ganz überwiegende Bindung seines Werkes an dienstpflichtige Anstellungen sollten deshalb über den individuellen Charakter seines Schaffens nicht hinwegtäuschen: indem Bach souverän über die Tradition, das Material und seine Kunst gebot, konnte er jedwede Pflicht in einen autonomen künstlerischen Endzweck umdeuten. Wie Beethoven und die anderen Klassiker hat er sich schwerste Aufgaben jenseits allen Handwerks gestellt, und vielleicht ist es – neben dem Mangel an Skizzen – gerade die traumwandlerische Sicherheit ihrer Lösung, die uns den „sauren Weg“ dahin nicht sehen lässt. Die „möglichste Selbstständigkeit aller Stimmen“ etwa – so Hermann Hirschbach 1843 in einer Parallelanalyse der h-Moll-Messe und der *Missa solemnis* Beethovens – sei man bereits „von Bach gewohnt“.<sup>60</sup> Dieses „Gewohnte“ muss man aber auflösen als Summe zahlreicher genialer Dispositionen und Entscheidungen im Dienste eines technisch vielleicht durch die Tradition gedeckten, vom Anspruch her jedoch nahezu unbegreiflichen Ideals einer vielstimmig-melodischen Harmonie, einer in sich unendlich differenzierten Vollkommenheit. Einer Vollkommenheit allerdings, die dank der unübersehbaren Dimension des „Gearbeiteten“ über die „erhabene“ Ausstrahlung hinaus allen Nachfolgenden und gerade der Klassik und Romantik unerschöpfliche Möglichkeiten des musikalischen Lernens und der kompositionstechnischen Befragung offerierte.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> „[...] Sebastian Bach, ein Meister, dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen.“ Zit. nach: Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik. III. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe*, Frankfurt am Main 1986, 211f.

<sup>58</sup> Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. III, Leipzig 1847, 428.

<sup>59</sup> Friedrich Rochlitz, „Ueber den Geschmack ...“ (wie Anm.16) Sp. 514 f.

<sup>60</sup> Hermann Hirschbach, „Die Beethoven'sche grosse Messe.“, in: *NZfM*, 18. Bd., Nr. 31, 17. April 1843, 123–125.

<sup>61</sup> Dieser Unterschied zwischen der vermeintlich rein „auratischen“ Gesamtwirkung und der Möglichkeit auch kompositionstechnischer Analyse scheint mir der Hauptgrund für die gegensätzliche Bewertung der alten Vokalpolyphonie einerseits und der Musik Bachs und (in abgeschwächtem Maße) Händels andererseits in klassisch-romantischen Einschätzungen zu sein.

Damit sind wir nicht nur einer über die rein rezeptionsgeschichtliche Annäherung hinausgehenden, sozusagen „werkseitigen“ Definition des musikalisch „Klassischen“ ein Stück näher gerückt, mit deren Hilfe die Komposition selbst – ohne in alte Verdikte und Pauschalisierungen des posthumer „Unverständnisses“ zurückzufallen – als Mittel einer Bewertung der Rezeptionsgeschichte herangezogen werden kann, an dem sich die unterschiedlichen Zugänge zum Werk messen lassen müssen.<sup>62</sup> Genau dieser verstörend umfassende Anspruch Bachs scheint mir auch mehr als einzelne gattungsspezifische und kompositionstechnische Details sein wahres Erbe an die Klassik und Romantik darzustellen.<sup>63</sup> Indem Bach im kreativen Widerstand gegen den um 1720/30 einsetzenden Stilwandel die Grundlagen seiner Kunst verteidigte und damit den verlockend offenen Wegen in jene Zukunft, die wir heute Klassik nennen, widerstand, konnte er trotz völlig anderer Schreibart im klassischen Kanon bestehen und diesen dauerhaft inspirieren.

<sup>62</sup> Dieses im wissenschaftlichen Diskurs grundlegende Prinzip muss auch für frühere Phasen und Zeugnisse der Rezeptionsgeschichte gelten. Nicht alles, was über Bach gesagt wurde, kommt seinem Werk gleichermaßen nahe und ist deshalb gegen Kritik sakrosankt. Nicht jeder, der jemals über Bach veröffentlichte, kann ohne weiteres als Ausdruck und berufener Zeuge des allgemeinen Verständnisses seiner Zeit herangezogen werden; manch Kritiker oder Apologet kann seinen eigenen Kriterien nicht genügen. Wenn etwa Carl von Miltitz nach seiner interessanten Theoriebildung zu der Aussage kommt, die älteren Meister hätten nur die „Grammatik“ der Musik beherrscht, so muss man dies jedenfalls für Bach zurückweisen – gerade wenn man die höchst differenzierten Aussagen seines Zeitgenossen Carl von Winterfeld dagegen hält. Auch wenn Robert Schumann und Carl von Miltitz bezogen auf Bach gleichermaßen von „Grammatik“ sprechen, so meinen sie doch verschiedene Dinge.

<sup>63</sup> Ein auf der Fähigkeit zur umfassenden Stilsynthese beruhender, ähnlich „universaler Anspruch“ wird heute sogar als „Mozarts eigentlicher Beitrag zum klassischen Stil“ definiert – womit sich der argumentative Kreis dieser Studie schliesst. Vgl. dazu: Carl Dahlhaus (Hg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, 278 (=Neues Handbuch der Musikgeschichte 5).

## Anhang

## 1. BWV 78/1 – Cantus-firmus-Zeilen und Ostinater Bass

21

Je - sus, der du mei - ne See - le

33

hast durch dei - nen bit - tern Tod

53

aus des Teu - fels fins - tren Höh - le

65

und der schwe - ren See - len - not

81

kräf - ti - lich he - raus - ge - ris - sen

95

und mich sol - ches las - sen wis - sen

118

durch dein an - ge - neh - mes Wort,

137

sei doch itzt, o Gott, mein Hort!

2. BWV 78/1, Takt 73–85: Zusammenspiel der Satzdimensionen

73

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

kräf - tig - lich he - raus - ge - ris

kräf - tig - lich he - raus - ge - ris

kräf - tig -

6 7 # 6 7 5<sub>b</sub> 5<sub>b</sub> 6<sub>b</sub> 4 2<sub>b</sub>

76

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

A.

T.

B.

Cont.

ris sen, he - raus ge - ris

sen, kräf - tig - lich he - raus ge - ris

lich he - raus - ge - ris - sen, kräf - tig - lich he - raus - ge -

5 6 7 6



79

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

[Corno; Flauto trav. in ottava]

S.

A.

T.

B.

Cont.

sen, he-raus

ge - ris-sen, he - raus,

sen, he-raus

ge - ris-sen, he-raus,

ris - sen, he - raus-ge - ris - sen,

kräf - tig -

7 6 7 6 4/2

82

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Cont.

lich he - raus - - - ge - ris - - - sen

he - raus,

he - raus - ge - ris - - - sen

he - raus, he - raus, he - raus - ge - ris-sen

lich he - - raus - ge - - ris - - sen

6 — 4/2 6 — 6/4 5/4 p