

Kritik.

Wilhelm Werfer. Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach. (Abhandlungen des Sächsischen Staatlichen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft. Heft 3). Leipzig, Breitkopf & Härtel 1922. 356 S.

Besprochen von Arnold Schering (Halle a. d. S.).

Was diesem Ende 1922 erschienenen Buche als Empfehlung mitgegeben werden kann, ist sein Titel. Es ist ganz gewiß des Schweißes der Edlen wert, das „Wohltemperierte Klavier“ einmal auf seine inneren und äußeren Strukturgesetze zu studieren und der anziehenden Frage nachzugehen, inwieweit die Fugen geistig und kompositionstechnisch an ihre Präludien gebunden sind. Jeder, der bisher nicht nur mit den Fingern, sondern auch mit Kopf und Herz Musik getrieben hat, wird sich diese Frage vorgelegt und die Antwort auf seine Weise gefunden haben. Nun kommt einer, der vorgibt, das Geheimnis des großen Klavierwerks völlig durchschaut zu haben, und der den Mut besitzt, es zu allgemeinem Gebrauch auf ein paar kurze Formeln zu ziehen.

Diese Formeln sind Zahlenformeln, Rechenformeln, Gleichungen. Die Musik Bachs, so meint der Verfasser, sei gar keine Musik im gewöhnlichen Sinne, sondern bestehe aus Rechenexempeln, deren zufällige Eigentümlichkeit nur darin liegt, daß dem Auge statt der Zahlen weiße und schwarze Notenköpfe dargeboten werden. Ehe Bach ans Komponieren ging, schuf er sich zunächst eine saubere mathematische Formel (S. 267). „Diese bestimmte fast immer die Tonzahl, und oft auch Rhythmiß des Themas, die Modulation und Gliederung des Fugenauf-

plans, sowie immer (!) die Taktlänge der Fuge, sei es durch die Taktzahl, die Fülle der Formbeziehungen oder die Anzahl der Themeneinsätze“.

Man muß den Atem anhalten, um den Inhalt dieses Satzes in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit zu begreifen. Der Keim zu einem Musikstück entsproßend dem Boden abstrakten Denkens! Also Apotheose der musikalischen Impotenz! Oder die Verkündigung einer neuen Psychologie des künstlerischen Schaffens? Das letztere ganz gewiß nicht. Werkers Buch hat mit Psychologie nicht das geringste zu tun. Es verrät in dieser Hinsicht einen völlig uninteressierten Kopf, der jenem mit fixen Ideen arbeitenden Denken zuneigt, das einer Art von Monomanie ähnlich sieht. Ein Bedürfnis, seine Theorie irgendwie tiefer zu fundieren, fühlt er nicht. Er geht auf einem Wege vor, der empirisch scheint, in Wirklichkeit aber Pseudo-Empirie bedeutet. Wenn wenigstens noch angegeben würde, wie sich der Verfasser den Übertritt vom Zahlen- und Verhältnissedenken zum anschaulichen Tönedenken vorstellt, oder welcher Zwang den Komponisten einmal auf diese, ein andermal zu jener abstrakten Formel führte. Man erfährt es nicht und ist gezwungen, sich Bach wie einen rechnenden Gott vorm ersten Schöpfungstage vorzustellen: da ward aus Addition und Multiplikation die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers!

Werker ist sehr besorgt, seine phänomenalen Symmetriekonstruktionen könnten zartbesaitete Gemüther zur Ablehnung reizen, weil sie auf dem Boden des reinen Denkens gewachsen sind, und verweist auf den Botaniker, der beim Anschauen der Regelmäßigkeit seiner Blumen doch auch niemals Ürgernis empfinde. Dagegen wäre zu sagen, daß Regelmäßigkeit und Symmetrie noch keinen Menschen verletzt haben, solange ihre Gesetze rein und klar in Erscheinung traten. Wir heißen jeden willkommen, der uns Bachsche Strukturgesetze aufdeckt, die wirklich vorhanden, d. h. der Anschauung zugänglich sind. Aber wir schauern vor Hirngespinnsten, wie sie dieses Buch vor dem Leser aufziehen läßt, noch dazu mit dem Anspruch, als Wiederbelebung alter, womöglich „niederländischer“ Komponistenweisheit zu gelten. Daß Bach das Rechnen verstand, wie irgendeiner, und seine Werke nicht

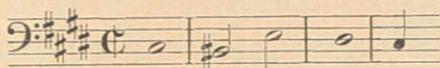
aufs Geratewohl hinschrieb, ist sicher. Ebenso, daß die Geschlossenheit, Einheit und Monumentalität auch des kürzesten Satzes auf planvoller Anlage beruhen. In diesem gewaltigen Kopfe herrschte dieselbe Klarheit und Ordnung wie in dem von Kant, Goethe oder einem anderen unserer Genies, und daher nahm alles, was sich ihm entwirkte, den Geist der Klarheit und Ordnung an, auch ohne vorher Gegenstand einer mathematischen Gleichung gewesen zu sein. Wäre Bach so zu Werke gegangen, wie Werker sich denkt, so hätte er trotz allem Genie nur Homunkuli fertig gebracht. Es ist der schlimmste Vorwurf, den man dem Buche, abgesehen von seiner unwissenschaftlichen Methode und sachlichen Unrichtigkeiten, machen muß, daß es das Verhältnis von Ursache und Wirkung, Mittel und Zweck auf den Kopf stellt. Es vermittelt Beziehungen auf dem a posteriori Wege, deutet sie aber sofort ins a priori um, wobei eine Konfusion der Begriffe entsteht, die geradezu entsetzlich ist.

Es kann dem Bachjahrbuch nicht erspart bleiben, dem Verfasser des Buches auch in Einzelheiten genauer auf die Finger zu sehen. Die anfangs gehegte Hoffnung, daß eine sauber disponierte und einwandfrei belegte Untersuchung die Kluft der Anschauung zwischen Verfasser und Referenten verringern möchte, wurde arg getäuscht¹⁾. Ich kenne kein zweites Buch aus den letzten zwanzig Jahren, das mit solcher Sorglosigkeit gearbeitet und auf die Leichtgläubigkeit naiver Leser angelegt ist. Ihm geht das erste und letzte ab, was jede echte Wissenschaft fordert: Ehrfurcht vor den Tatsachen, vor dem Gegebenen. Es ist im Gegenteil beherrscht und bestimmt von einer vorgefaßten Meinung, dem die Tatsachen mit Gewalt und List dienstbar gemacht werden.

¹⁾ Hierzu sei bemerkt, daß Werker, um ihm Gelegenheit zu geben, seine Theorie persönlich vorzuführen, aufgefordert wurde, auf dem letzten (Breslauer) Bachfest und in den Ortsgruppen der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig und Halle (hier sogar auf Einladung des oben gezeichneten Referenten) zu sprechen. Da von den beim Hallischen Vortrag Anwesenden leider noch keiner sein Buch gelesen hatte, so beschränkte sich die Diskussion nach den im Fluge vorgebrachten Erläuterungen des Cdur-Präludiums mit Fuge auf ein paar unerwidert gebliebene Äußerungen starken Befremdens. Sonst hätten wir ihm wohl schon damals ohne Rücksicht auf die Person ewige Fehde geschworen.

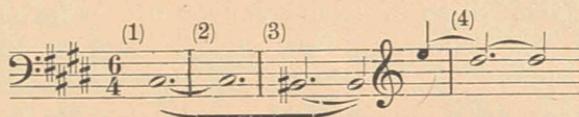
Um dies zu beweisen, genügt es einige beliebige Partien des Buches herauszugreifen.

Vom Hauptthema der Fuge in cismoll



sagt Werker (4): „Der Grundton von cismoll fällt in seinen Leitton his, und der Grundton der Paralleltonart Edur antwortet diesem Grundgedanken in Dur: E steigt in seinen Leitton dis herab“. Das klingt harmlos, ist aber bereits ein Schlich. Daß in tausend Fällen E der Grundton von Edur und dis sein Leitton sein kann, weiß jeder. Davon jedoch zu sprechen, wo jedes Ohr e als Mollterz und dis als absteigenden Leitton empfindet, ist ebenso sinnlos wie die Behauptung, die ersten vier Töne umfaßten „schon zwei gegensätzliche Tongeschlechter“, nämlich cismoll und Edur.

Werker entdeckt nun das Fugenthema in den ersten vier Takten des Präludiums, indem er die ersten beiden Bassöne mit dem letzten Viertel der Oberstimme (!) des 3. Takts und dem folgenden dis markiert:



und erläutert dazu: „Das schwere Moll im Basse, das lichte Dur (!) im Sopran“. Man braucht übrigens, was bei dieser Gelegenheit vorausgeschickt sei, bei der Lektüre Werkers keine Ohren zu haben. Ohr und musikalische Intelligenz müssen, weil außerordentlich störend bei solchen subtilen Untersuchungen über Bachsche Musik, ganz ausgeschaltet bleiben. Dafür bedarf es scharfer, schärfster Augen, — Augen, die blitzschnell über die Notenreihen zu fliegen vermögen und immer gerade den oder die Notenköpfe entdecken, die Werker für seine „prästabilierte Harmonie“ gerade braucht, gleichgültig, ob solch ein Ton, solch ein Augenmotiv in der Ober-, Mittel- oder Unter-

stimme steht, ob der Ton betont oder unbetont, motivisch oder nicht motivisch, Haupt- oder Füllton ist. Er nimmt ihn, wie der Dieb bei der Nacht, wo er ihn findet. Figuren wie diese (S. 275):



gelten ihm ohne weiteres als Gleichartiges. Ebensovienig bedarf es eines sonderlich ausgebildeten Intervallunterscheidungsvermögens. Es kommt Werker großzügigerweise immer nur auf das „Ungefähr“ an. Ob also, wie sich sogleich zeigen wird, eine Quarte rein oder vermindert ist, tut nichts zur Sache.

Nachdem der überraschte Leser sich überzeugt hat, daß tatsächlich in den ersten Präludiumtaktten die Notenköpfe cis his e dis vorkommen — warum sollten sie auch nicht, da sie ja leitereigen sind! —, erklärt Werker den motivischen Zusammenhang für „hergestellt“. Auf die Frage, wo denn das letzte cis bleibe, das zum Thema gehört wie der Fuß zum Körper, antwortet er nicht. Begreiflicherweise, da er das Thema von Anfang an überhaupt nicht „gehört“, sondern nur als optischen Eindruck bearbeitet hat. Nunmehr wird nach weiterem Vorkommen der Thema-Notenköpfe gesucht. Daß sie gefunden werden, ist bei des Verfassers diplomatischer Schulung von Anfang an gewiß. Unmöglichkeiten, Dunkelheiten kennt er nicht. Er ist der schlaue Mann der „Wenn“ und „Aber“, von dem Bürgers Gedicht behauptet, er habe aus Häckerling Weizen machen können. Aber das Wie interessiert. Es lohnt sich, die wenigen Takte Bachs ganz herzusetzen.



Der Leser puze die Brille, fasse Mut und erschrecke nicht, wenn Werker (S. 42) aus diesen Takten das sogenannte Fugenthema nicht weniger als viermal herausdisputiert, nämlich:

Fassung Nr. 4 stellt „bereits eine blühende Variation“ des Hauptthemas dar. Sie bringt angeblich ferner in Takt 11 dessen bisher schmerzlich vermischten Schlußton cis.

Aber der Unfug geht weiter. Bach schreibt in Takt 11 bis 14:

Werkers Auge sticht für seine Zwecke folgende Notenköpfe heraus:

und belobt sich sogleich selbst für seine Leistung mit den Worten: „Überall Leben und Formenreichtum bei höchster Einheit.“ Aus Lakt 27, 28, die bei Bach heißen:

sie ihm, einen Klienten (etwa eine Zahlensymmetrie) durchzubringen, so ergreift er sie ohne Zögern; stören sie dagegen seine längst vorher fertige Rechnung oder sind sie ihm sonst unbequem, so muß es die arme Wissenschaft ausbaden. Ich habe solche Fälle in Werkers Buche zu Duzenden angetroffen. Das Gefühl der Unzuverlässigkeit in diesem Punkte wächst von Seite zu Seite und führt zu der für einen Autor höchst beschämenden Tatsache, daß man ihm alsbald nicht mehr von der einen zur andern Zeile traut. Wie das Präludiumthema zu phrasieren ist, hat Bach selbst in den Takten 10, 16, 17, 18, 19 und weiterhin angegeben. Werker bedarf einer anderen Phrasierung, nämlich:



sonst stimmt sein Rechenexempel nicht. Und wie kann jemand, dem es um Ergründung der Wahrheit zu tun ist, es vor seinem Gewissen und der Nachwelt verantworten, wenn aus den Takten 15—17 der Oberstimme:



zweimal das dreitönige (!) Thema herausgeschält wird (S. 50):



also unter offenkundiger Fälschung der Noten bei *, die im Original e und fis heißen. Derlei Taschenspielerkunststücke erwarten den Leser auf Schritt und Tritt. Noten werden fortgelassen, zugefügt, Motive gekürzt, verlängert, Partikel von hier, von da genommen, — ganz wie es dem Verfasser beliebt, dessen Rechnung lange feststand, ehe er Bachs Musik ihr gefügig machte. Sehr peinlich muß es ihm sein, zu bemerken, daß er in der cis moll-Fuge (S. 60) einen ganzen Themeneinsatz, nämlich den von Takt 85—88 im Alt, zu zählen vergessen hat.

Die siebente Note des Kontrathemas heißt hier nämlich (wie an den analogen Stellen in Takt 95, 96, 101, 103 nach unten umgebogen) *fis*, nicht *a*. Denn nun muß das Exempel auf andere Weise stimmend gemacht werden. Dasselbe passiert ihm auf S. 68 unten. Hier scheint es, als sei der Alteinsatz des von ihm so genannten Kontrathemas in Takt 57 nur unterschlagen, um wiederum die „Symmetrie“ zu retten. Der böse Bach!

Solche Unterschlagungen, die der Leser, wenn er die Noten nicht vor sich hat, natürlich nicht ahnt, kommen oft mehrere Seiten hintereinander vor, so, um bei der *cis moll*-Fuge zu bleiben, auf S. 74 unten. Die charaktervolle Achtelbewegung aus dem 2. Thema erscheint in der besagten Form nicht fünf, sondern neunmal, macht also aus dem schönen fünfblättrigen „Blütenkelch“ auf S. 75 leider einen neunblättrigen. Um in den letzten vier Fugentakten außer der letzten Engführung des Hauptthemas mit dem 3. Thema noch eine weitere Engführung des Hauptthemas zu entdecken (S. 75 Mitte), dazu reicht meine Sehschärfe nicht aus. Werker sieht sie, weil sonst die beherrschende Zahl 5 in Frage gestellt wäre, was zur Ehre Bachs keinesfalls geschehen darf. Sehr erheiternd wirkt auf S. 81 f. die Tabelle aller derjenigen Löhne und Lönchen, die in Werkers „Aufbauplan“ der Fuge bis dahin keinen Platz gefunden hatten. Da aber auch diese irgendwie „begründet“ sein müssen, kam er auf den Gedanken, sie von überallher zusammenzulesen und zu zählen. Der Leser sieht und staunt: es sind nach Werkers Zählung 115, also gerade soviel, als die Fuge Takte hat! „Der Schauende wird mit staunendem Entsetzen erfüllt vor diesem Baumeister Bach“ (S. 65). Wirklich? Da ich merkwürdigerweise nichts davon verspürte, glaubte ich an der Hand der Tabelle eine Stichprobe machen zu sollen und fand — sehr viel weniger. Werker hatte, ganz abgesehen von allen vorhergegangenen Willkürlichkeiten, aufs neue gefälscht! Ich notiere davon nur folgendes (s. S. 82 oben):

Tenor: Note Nr. 6 ist an die vorhergehende angebunden,
zählt also nicht; desgl. Note 16.

Alt II: Note 11 wie oben.

Alt I: Note 15 überhaupt nicht vorhanden.

Sopran: Note 15 an die vorige gebunden, zählt also nicht.

Weitere solcher Zauberkunststücke finde ich z. B. auf S. 112 ff., Präludium und Fuge in d moll betreffend. Wer sich die Mühe nimmt, Werker Note für Note zu kontrollieren, gerät von einem Staunen ins andere. Nicht ein einziges dieser Beispiele trägt die Evidenz der Natürlichkeit, nicht ein einziges überzeugt. Dafür krasse Willkür und Spintifizierung. Alles auf Kosten des „großen Baumeisters“ Bach, der sich dagegen nicht mehr wehren kann. Er würde sich schon bedankt haben für eine Tabelle wie die auf S. 10 ff., die – ganz abgesehen davon, daß sie drei Figuren unterschlägt, also auch zu gunsten der Theorie gefälscht ist – zum Verständnis des Baues der Cdur-Fuge nicht das geringste beiträgt. Und mit einem kräftigen barocken Musikantenfluche würde er sich verbeten haben, sich an den Takten 8–10 und 19–29 seines Cdur-Präludiums derart zu vergreifen, wie es Werker S. 15 ff. tut.

Diese Konstruktion des sogenannten „phonischen Nachsatzes“ mit der an sich wunderschönen Pyramidentafel auf S. 19 ist eine der größten Dreistigkeiten des Verfassers; inhaltlich der bare Unsinn. Ich fürchte, daß Werker, wenn er nicht beizeiten bei Seb. Bach und dem seit drei Jahren heimgegangenen A. von Dettingen hierfür Abbitte leistet, nie in den Musikantenhimmel kommt, sondern zu ewigem Dechiffrieren phonischer Nachsätze verdammt werden wird.

Diese unsaubere Wäsche in aller Breite vor unsern Lesern durchzuwaschen, erspare ich mir der überaus vielen notwendig werdenden Notenbeispiele wegen und führe lieber noch einige andere Entgleisungen des Verfassers an.

Unter den etwa ein halb Duzend Kunstgriffen, mit denen Werker arbeitet, ist einer der gefährlichsten das leichtsinnige Umgehen mit Ausdrücken wie „Umkehrung“, „Umbildung“, „Variation“, „Verzierung“. Mit ihrer skrupellosen Verwendung – dem Leser als „selbstverständlich“, „leicht erkennbar“, „natürlich“ aufgedrängt – gelingt es ihm, bis ins Groteske gehende Motivbeziehungen herzustellen. Wäre Werker Advokat geworden, er hätte, um seine Delinquenten zu retten, sämt-

liche Paragraphen des Strafgesetzbuches auf den Kopf gestellt. Ich verweise auf die Auslassungen zur E dur-Fuge (S. 220ff.). Hier zeigt sich, wie sehr bisher versäumt worden ist, solche fachtechnischen Begriffe streng methodisch durchzuarbeiten, und wie dringend notwendig es ist, auf diesem Gebiete jene streng formale Zucht einzuführen, die unsere um so viel ältere Schwester, die Philologie, so hoch gebracht. Dann wird ein beschämender Dilettantismus, wie ihn Werker verkörpert, in Zukunft nicht mehr möglich sein. Auch der gut mittelalterliche Ausdruck *pes*, den Werker sich für eine im Verlaufe eines Stückes wiederkehrende Figur aneignet, um handgreifliche arithmetische Übereinstimmungen zu erzielen, wird mißbraucht und muß sich grobe Deutungen gefallen lassen. Dabei stimmt die Rechnung nirgends. In der Choralphantasie „Komm, heiliger Geist“ (B.-A. 25 II, 79) nennt er *pes* die Figur:



Nach Werkers „prästabiler Harmonie“ muß die Zahl ihres Erscheinens 53 betragen, nämlich die Hälfte der Taktzahl der Komposition. Um dieser fixen Idee willen eskamotiert er den zweimal erscheinenden Auftakt:



mit hinein. Das ist aber, Herr Werker, kein „Fuß“, sondern eine „Zehe“. Und warum ist trotzdem eine dritte dieser Zehen (in Takt 104) nicht mitgerechnet? Dasselbe Schwindelmanöver in der C dur-Fuge (S. 10 ff.). Wenn Bildungen wie Nr. 47, 60, 75, 85 als *pedes* zählen, warum nicht auch die in Takt 11 bis 12 (Sopr.), 7/8 (Bass), 23 (Alt)? Oder im Es dur-Präludium (S. 130 ff.). Hier sind nicht weniger als neun *pedes* unterschlagen (in Takt 25, 27, 42, 47, 49, 53, 56/57, 58, 61), was kein „Wenn“ und kein „Aber“ der nächsten Tabelle entschuldigen kann. Oder in den Tabellen S. 172–174, wo nicht nur die Zahl der sogenannten Begleitakkorde, sondern

sogar deren Originalform auf überaus tolle Weise gefälscht ist, wie sich jeder an der Hand seines Klavierexemplars überzeugen kann. Und der dies alles niederschrieb, wagte es (auf S. 136), einen Stein gegen Franz Kroll aufzuheben! Wagte es aber nicht, den Namen Busoni zu nennen, dem er wohl die Anregung zum Nachdenken über diese Materie verdankt und der schon 1894 in seiner Ausgabe des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers, dann noch breiter in der 1915 erschienenen Ausgabe des zweiten Teils in ebenso geistvoller wie behutsamer und bescheidener Weise über Bachsche Strukturen gesprochen hat.

Nicht einmal da, wo der Leser die Tatsachen schnell und leicht nachprüfen kann, herrscht Gewissenhaftigkeit. Um nachzuweisen, daß die Taktzahl 26 der *d*-moll-Fuge sogar in der Zahl der Notenköpfe (!) der sechsstimmigen Schlußwendung ihres Präludiums vorkommt (solche Dinge festzustellen, bereitet dem Verfasser unbeschreibliche Wonnen), druckt Werker diese selbst wie unter a) ab. Diese Fassung hat aber zwei grobe Fehler; der Bindebogen ist falsch, es fehlt das *h*, so daß eine häßliche Stimmenfortschreitung entsteht. Bach schrieb ganz sicher nicht wie Czerny, sondern wie unter b) und erlaubte sich den Luxus von 27 Notenköpfen.

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different versions of a six-voice ending. The notation is in bass clef with a key signature of two flats. Staff 'a)' shows a sequence of notes with a double bar line and a bracketed group of notes. Staff 'b)' shows a more complex arrangement with a different bracketing and note placement.

Huschelig also und oberflächlich! Weiterhin, als Beispiel für die vielen verkehrten und nutzlosen Statistiken des Buches: S. 301 wird die immerhin ungewöhnliche Tatsache vorgetragen, daß die Zahl der Triller in der *F*-dur-Fuge zu der ihres Präludiums sich verhält wie 7 zu 14. Genaue Kontrolle deckt eine neue Fälschung Werkers auf. Er rechnet den Triller auf der

übergebundenen Note b des 13. Taktes unstatthafterweise für sich, ohne diesen Schlich auch in dem Paralleltakt 15 (!) anzuwenden, ferner den Praller in Takt 17 als richtigen Triller. In der Fuge dagegen werden die völlig gleichberechtigten Praller in Takt 45 und 55 aus durchsichtigen Gründen als unbrauchbar fallengelassen. Kann man, wem so etwas in die Feder fließt, auch nur einen einzigen Schritt weit trauen? Dabei wimmelt es von Verkläufelungen. Überall, wo Bach den orthopädischen Gliederverrenkungen Werkers nachgeben muß, und das Exempel zu stimmen scheint, ist er für ihn der unübertroffene Meister der Symmetrie. Stellt jener den Nachgeborenen aber vor Unregelmäßigkeiten, so heißt es sofort vorbeugend: nichts natürlicher als das, denn „aller etüdenhaften Schablone geht Bachs Symmetrie peinlich aus dem Wege“ (S. 47, 221). Oder es werden die armen Herausgeber verantwortlich gemacht, die vor 50 und mehr Jahren nicht ahnten, daß Werker im Jahre des Heils 1922 ihnen ihren Bach buchstäblich an den Fingern herzhählen würde. Es ist schon etwas Herrliches um eine eigene Methode!

Den Begriff des Motivs als eines Ausdrucksbestandteils, als einer Einheit, die nicht aus Notenköpfen, sondern einzig und allein aus seelischer Substanz besteht, gibt es für Werker nicht. Die Lage im Takte ist ihm einerlei. Er zerreißt es, wo es sein muß, gefühllos wie einen Fegen Papier. Die Veränderungen denen es Bach unterwirft, haben sein Interesse nur so weit, als sie ein Würfelspiel mit Noten darstellen. Ebenso rhythmische Umgestaltungen. Melos ist für ihn Ergebnis bloßen Kalküls. Die Harmonik Bachs, als Mittel des Ausdrucks, wird ganz ausgeschaltet und tritt nur in Gestalt leerer Tonverwandtschaftsymmetrien in Werkers Gesichtskreis. Immer und immer wieder Optisches, nirgends Akustisches, wahrhaft Musikalisches. Es gibt gewisse Kranke, die sich einbilden, eine Kuh sei ein Pferd, und ein Gasthaus eine Kirche. Sie glauben das auch „beweisen“ zu können und wundern sich des Todes, wenn ein Gesunder ihnen nicht beistimmt. So erscheint mir Werker in seinen „Studien“. Er glaubt fest daran, daß das Thema der Cdur-Fuge folgende Gestalt hat:



oder das der c moll-Fuge:



oder das der E dur-Fuge:



nicht weil ers als rechtschaffener Musifant so fühlte und verstände, sondern weil ihn der Zahlendämon reitet. Er glaubt ferner daran, daß in dem Präludienmotiv * der c moll-Fuge:



die ersten drei Noten des Fugenthemas „verhüllt“ liegen, während beide ebensowenig etwas miteinander gemein haben wie die Worte Gustav und Gasthof. Einer der vielen Beiträge Werkers zu einer neuen Phrasierungslehre ist auch die köstliche Fassung des Themas des E dur-Präludiums:



Es darf beileibe nicht noch das gis des 3. Taktes angehängt werden, sonst gerät die Zahl der Thementöne, die unbedingt (mit den Mordenten [!]) 24 sein und bleiben muß, ins Schwanken, und Werkers beste Idee wäre dahin. Dabei findet er noch die Stirn, zu behaupten: man sähe, daß Meister Bach sich „wie schon des öfteren mit der zeitgemäßen Art des Phrasierens in hellstem Widerspruch befinde“. Quis ridet?

Im Orgelchoral S. 344 schreibt Werker den Triller in Form von so vielen Sechzehnteln (!) aus, als er für seine Rechnung braucht; im Thema der c-moll-Invention (S. 260) nützt ihm der Triller nichts, folglich bleibt er unberücksichtigt. Natürlich kommt nicht das geringste auf Richtigkeit oder Unrichtigkeit solcher Zahlenspielerereien an, bei denen der Willkür und Eitelkeit Tür und Thor geöffnet sind. Nur muß, wenn schon einmal davon die Rede ist, Ehrlichkeit und Sauberkeit des Denkens auch hier vorhanden sein. Und diese fehlen.

Werker ist nicht ehrlich, weder gegen seine Leser, noch gegen sich selbst. Er setzt sich anstandslos über die Grundsätze der ihm wie uns in gleicher Weise übermachten musikalischen Logik hinweg und gerät in Sophistik. Von musikalischem Künstlertum vollends ist nichts zu spüren. Gewiß, man kann niemand zwingen, Musik mit dem Herzen zu machen, wenn er nur den Kopf dazu gebrauchen will. Aber dann soll dieser Kopf wenigstens klar und richtig zu denken vermögen. Werkers Dämon, der ihn verhext hat und schwerlich wieder loslassen wird, ist die Zahl, besser die Zahlensymbolik. Er hat sich ihr mit Haut und Haar verschrieben. Er ist krank an ihr. Er hat durch sie sein ruhiges, gefestigtes musikalisches Denken, seine künstlerische Selbstzucht verloren und irrt nun, „von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt“, in den Vorhöfen einer unfruchtbaren Spekulationskunst umher. Und so eng ist schon der Horizont um ihn geworden, daß er allen Ernstes vermeint, das alles, was er mit Schweiß und Mühe aus den großen Werken Sebastians herausgeklaubt, sei wirklich eine Offenbarung dieses Geistes und hänge leibhaftig mit dessen Kunst zusammen.

Der Fall ist tragisch und lächerlich zugleich. Tragisch, weil man erkennt, wie hier mit Fanatismus eine Idee verfochten wird, die sich selbst ins Absurde führt; lächerlich, weil die Mittel, mit denen dieser Kampf unternommen wird, den elementarsten Voraussetzungen wissenschaftlicher Forschung widersprechen. Schließlich ist ja selbstverständlich, daß jeder, der sich jahrelang auf nichts anderes als auf ein Werk wie das Wohltemperierte Klavier einstellt, im Laufe des Betrachtens auf

Dinge trifft, die bisher nur unklar oder gar nicht gesehen wurden. Die Gerechtigkeit verlangt zu sagen, daß Werker die Erkenntnis einzelner, ohne Frage wichtiger Zusammenhänge dadurch gefördert hat, daß er seine Einseitigkeit und Verbohrtheit auf die Spitze trieb. Solchen Zusammenhängen unter ganz anderen Voraussetzungen weiter nachzuspüren, wird künftig niemandem verwehrt sein. Seit eine moderne Theorie die analytischen Untersuchungsmethoden und damit auch den Blick für die architektonischen Konstanten eines Tonstücks verfeinert und geschärft hat, ist mit einer immer weiter fortschreitenden wissenschaftlichen Grundlegung dieser so überaus wichtigen Forschungsdisziplin zu rechnen. Die Wege, die der Einzelne dabei einschlägt, werden verschieden sein, wie sie es bis heute noch z. B. im Gebiete der Harmonielehre sind. Aber sie dürfen niemals krumm und schief sein. Nicht weil die Behauptungen dieser „Studien“ falsch, die Prämissen verkehrt sind, ist die Schrift verderblich, sondern der Gesinnung wegen, die in ihren Deduktionen herrscht. Möchte namentlich unser leicht entzündlicher musikwissenschaftlicher Nachwuchs gewarnt sein, sie ernst zu nehmen und sich überreden zu lassen, daß damit ein Nürnberger Trichter für das „Bachverständnis des 20. Jahrhunderts“ gefunden sei. Die deutsche Bachforschung wird es jedenfalls ablehnen müssen, auf solcher Grundlage mit Werker gemeinsame Sache zu machen, und sich hüten, das Buch etwa als eine Leistung der deutschen Musikwissenschaft zu betrachten¹⁾.

¹⁾ Inzwischen hat die Veröffentlichung Werkers auch von anderer wissenschaftlicher Seite aus Ablehnung erfahren (A. Heuß in „Neue Zeitschr. für Musik“, 1. Aprilheft; G. Schönemann in Zeitschr. f. Musikwissenschaft V, 8; M. Steglich ebenda).