

J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus

Von Rudolf Stephan (Berlin-Dahlem)

I

Inbegriff des musikalischen Zyklus sind Franz Schuberts „Winterreise“ und „Die schöne Müllerin“. Schon der rührige Originalverleger versuchte den Eindruck zu erwecken, als handle es sich bei den nachgelassenen Liedern Schuberts, indem er ihnen einen gemeinsamen Titel gab, ebenfalls um einen Zyklus oder, wie man damals noch sagte, um eine Liederfolge oder einen Liederkreis. Der Begriff des Liederzyklus war Schubert noch einigermaßen fremd. Auch Beethoven kannte ihn nicht. Er schrieb auf das Titelblatt von „An die entfernte Geliebte“ einfach „Sechs Lieder“. Erst auf dem Originaldruck steht *Liederkreis*. Beethoven hat ein einziges Gedicht aufgeteilt und die einzelnen Teile als sehr wenig selbständige Lieder vertont. Die einzelnen Lieder haben denn auch keine Titel und sind aus dem Liederkreis nicht sinnvoll herauslösbar. Bei Schubert ist es nur mehr die Einheit der Handlung und die damit zusammenhängende Einheit der Entwicklung der Stimmungen, die die verselbständigten Lieder verbindet, bei Schumann, in „Frauenliebe und Leben“, tritt das Moment der musikalischen Abrundung des Zyklus bei voller Wahrung der Selbständigkeit des Einzelliedes durch Wiederaufnahme des Anfangs des ersten Liedes als Nachspiel des letzten hinzu. Aber auch in anderen Fällen will Schumann zyklische Geschlossenheit andeuten. Das erste Lied der „Myrthen“ op. 25 heißt „Widmung“, das letzte, 26., „Zum Schluß“. Die Eichendorfflieder op. 39 vollends heißen wieder „Liederkreis“. Es ist hier nicht der Ort, die Frage nach der Entwicklung des Liederzyklus im 19. Jahrhundert zu erörtern – bei Franz, Brahms und Wolf liegen die Verhältnisse jeweils ganz verschieden –, die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ und die „Kindertotenlieder“ von Mahler sind dann wieder richtige Zyklen, als solche gedacht und von den Kennern und Hörern so allgemein akzeptiert, daß der Vortrag eines einzelnen Liedes daraus als merkwürdig empfunden würde, so merkwürdig, als ob man einen einzelnen Satz einer berühmten Klaviersonate spielen wollte. Dieser Eindruck wird beim Vortrag eines Liedes aus der „Winterreise“ nicht in gleichem Maße erweckt, vielmehr scheint es so, als habe sich zwischen Schubert und Mahler eine Entwicklung abgespielt, die es erlaube zu sagen, daß bei Schubert noch das einzelne Lied vor dem Zyklus Vorrang habe, während bei Mahler bereits der Liederzyklus in solchem Maße als etwas in sich Geschlossenes gelte, daß der Vortrag eines aus dem Zusammenhang gelösten Gesanges als der eines bloßen Bruchstückes empfunden würde.

In der Tat hat sich wohl im letzten Jahrhundert das Gefühl für die Zusammengehörigkeit einzelner Sätze eines mehrsätzigen Werkes verstärkt, vielleicht auch nur das Bedürfnis, größere Zusammenhänge, weil sie mehr ästhetische Befriedigung gewähren, anzunehmen. Im 19. Jahrhundert wurden noch zwischen den Sätzen einer Sinfonie Beethovens im Konzert andere Piècen vorge-

tragen – Lieder, Konzerte, Arien, Chöre –, erst um die Jahrhundertwende begann man, den Applaus zwischen den einzelnen Sätzen, als den Eindruck des Werkes störende Elemente, auszuschalten. Der Musikgelehrte Jacques Handschin hat gelegentlich erzählt, daß Camille Saint-Saëns noch als greiser Meister einzelne Sätze aus Beethovenschen Klaviersonaten öffentlich gespielt hat, was in der Zeit um den ersten Weltkrieg schon als etwas sehr Altmodisches und Schrulliges, nur dem berühmten Meister Zustehendes erschienen ist.¹ Auch die Neue Bach-Gesellschaft ist ja in der Zeit bis 1928 so verfahren. Sie hat Arien- und Duettsammlungen nach Stimmlagen und obligaten Instrumenten herausgegeben und damit diese aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, den Kantaten, herausgelösten Stücke nicht nur der Hausmusik, sondern auch Kammermusikabenden erschlossen. Diese Praxis ist obsolet geworden, ohne daß daraus der Schluß gezogen werden dürfte, der musikalische Geschmack habe sich seitdem veredelt. Allenfalls darf man feststellen, daß das Publikum in diesem Punkt wenn nicht empfindlicher, so doch wenigstens heikler geworden sei. Vielleicht ist jetzt ein anderes Extrem erreicht. Es wird vielfach angenommen oder als selbstverständlich unterstellt, es lägen Zyklen vor, wo dies doch ganz offenkundig nicht der Fall ist. Wenn ein Komponist einige Lieder unter einer Opuszahl veröffentlicht – was ja im 19. Jahrhundert durchaus die Regel war –, so bedeutet dies noch gar nichts. Allein die Tatsache aber, daß im Bereich der Neuen Musik so neutrale Titel wie „Drei Klavierstücke“, „Fünf Orchesterstücke“, die doch polemisch gegen die hochtrabenden Titel der sinfonischen Dichter gerichtet waren, Zyklen verbergen – wenigstens wird dies im Falle Schönbergs so gut wie allgemein angenommen –, läßt bei vielen Werken oder Sammlungen bewußt zyklische Gestaltung vermuten, wo sie vielleicht gar nicht vorhanden ist, vielleicht sogar den Intentionen des Komponisten widerspricht. Im Falle der genannten Werke Schönbergs wirkt (oder besser: wirkte) die stilistische, das heißt die musiksprachliche Andersartigkeit (verglichen mit der jeweils zeitgenössischen Produktion) derart, daß die Stücke einander näherzurücken scheinen. Ihre Fremdheit verbindet sie. Uns stellt sich nach all diesen Feststellungen, Beobachtungen und Überlegungen das allgemeinere Problem: Was für eine Vorstellung verbinden wir heute mit dem Begriff des musikalischen Zyklus? Wohl den Zusammenschluß in sich selbständiger Sätze oder Werke, die auch unabhängig voneinander Lebensrecht haben, zu einer wie immer näher zu bestimmenden „höheren“ Einheit; oder betrachten wir den Begriff des musikalischen Zyklus als einfachen Formbegriff, der nur Werke benennt, deren einzelne Teile nichts als Teile sind? Ist der Zyklus die einzelne mehrsätzig Klaviersonate Beethovens, die einzelne Suite Bachs, oder ist es erst Beethovens op. 2 oder die Sammlung der Englischen Suiten? Und damit sind auch bereits alle Begriffe versammelt, deren Relation zu bestimmen wäre: Satz, Werk, Zyklus, Sammlung. Es zeigen sich

¹ J. Handschin, *Camille Saint-Saëns*, 118. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich, 1930, Vorwort.

die gleichen Schwierigkeiten wie bei der Betrachtung der einzelnen musikttheoretischen Grundbegriffe, genauer der Formenlehre, der Begriffe Motiv, Thema, Periode, Satz.

II

Im Jahre 1726 hat der bereits einundvierzigjährige Johann Sebastian Bach – er war seit drei Jahren Director musices in Leipzig – zum erstenmal ein Druckwerk mit eigenen Kompositionen erscheinen lassen. Der Titel dieses Druckes lautet: *Clavier Übung bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten, und andern Galanterien; Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt*,² dann folgt Bachs Name nebst offiziellen Titeln, die er zu führen berechtigt war. Darunter steht dann noch *Partita I*. Der Haupttitel *Clavier Übung*, der wohl nach dem Vorbild von mehrfach aufgelegten, also offenbar erfolgreichen und beliebten Werken des Leipziger Amtsvorgängers, Johann Kuhnaus *Neuer Clavier-Übung erster Teil* von 1689, gewählt worden war, bleibt zunächst abstrakt und wird darum auch notwendig, nicht nur um der damals bei Titeln üblichen Weitschweifigkeit zu frönen, präzisiert. Als Inhalt des Druckes werden ausdrücklich Präludien, einzelne Tänze und andere Galanterien genannt. Es wird nicht überflüssig sein, besonders festzustellen, daß die genannten Arten von einzelnen Stücken eben in dieser ersten Partita, wenn auch nur in der Einzahl, erscheinen. Von anderen Galanterien ist hier im übrigen nichts zu bemerken. Deren Ankündigung, wie übrigens auch der bereits hervorgehobene auffällige Plural weisen, wie auch die Bezeichnung *Partita I*, darauf hin, daß es sich hier noch nicht um die vollständige Klavierübung handelt, sondern vielmehr um einen ersten Teil. So erschienen denn auch in den folgenden Jahren noch weitere fünf Partiten, schließlich 1731 ein Sammeldruck von allen sechs mit nur geringfügig geändertem Titelblatt. An der Stelle, an der bei den Einzeldrucken jeweils Partita I, II usw. eingerückt war, steht hier, seltsam genug, aber für jene Zeit nicht absonderlich, *OPUS I*. Auf dem Titelblatt dieses Sammeldrucks ist demnach das Wort Partita (oder der Plural Partite) überhaupt nicht mehr vorhanden. Als Inhalt werden jetzt ausschließlich die einzelnen Stücke, Präludien, Tänze und andere Galanterien genannt. Und doch bildet das Ganze das Opus, das Werk. Dieses wäre also, nach dem Titelblatt zu urteilen, die *Clavir Übung*. Hatte nun schon Kuhnau seiner *Clavier-Übung erster Theil* von 1689 drei Jahre später einen *anderen Theil* folgen lassen, so ist ihm Bach auch in diesem Brauch gefolgt. Bachs *Zweyter Theil der Clavier Übung bestehend in einem Concerto nach Italiaenischen Gusto und einer Overture nach Französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verferdiget* erschien allerdings erst vier Jahre nach dem Gesamtdruck des ersten Teils, also 1735, und ein *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über*

² Die Titel der Bachschen Originaldrucke stets nach G. Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien 1937.

die *Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt* kam 1739 heraus. Wie aus den Titeln hervorgeht, bilden erst diese drei Teile zusammen die vollständige Klavierübung, ein großes Werk von eigentümlich enzyklopädischem Anspruch. Um 1742 erschien dann noch einmal ein Werk Bachs unter dem Titel *Clavier Übung*. Mag der Titel auch sonst vielfach dem der früheren Bachschen Drucke angenähert sein, daß es sich hier um einen ergänzenden „vierten Teil“ zu den drei vorhandenen handelt oder etwa um eine zweite Klavierübung, ist aus dem Titel nicht erkennbar. Insofern ähnelt der Titel dieses Werkes – es handelt sich um die Goldberg-Variationen – besonders dem Druck der Partiten, der ja nicht wie bei Kuhnaus *Neuer Klavierübung* von 1689 sogleich als erster Teil eines umfassenderen Werkes angekündigt war. Vielfach werden die Goldberg-Variationen ohne Umschweife zum vierten Teil der Klavierübung erklärt, aber die Sache bleibt doch wenigstens sehr ungewiß. Ebenso gern hat man, wohl weil auf der Sammelausgabe der Partiten der Zusatz *OPUS I* steht, die beiden den zweiten Teil bildenden Werke, das Italienische Konzert und die große Französische h-Moll-Ouvertüre zum opus 2 und den dritten Teil der Klavierübung zum opus 3 erklärt. Auch das ist ungewiß. Den Titeln zufolge wäre eher anzunehmen, daß es sich um den zweiten resp. dritten Teil des opus 1 handelt. Auch diese Frage bleibt offen.

Wir sind damit bereits mitten in dem Fragenkomplex, der durch unser Thema angesprochen wird. Schon sind vier Stufen zu erkennen: Die erste ist die der einzelnen Stücke, wie sie ausdrücklich auf den Titelblättern des ersten und dritten Teils einzeln genannt werden als der eigentliche Inhalt der Sammlungen; einmal: Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten und andere Galanterien im ersten Teil, dann: verschiedene Vorspiele über Katechismus- und andere Gesänge im dritten Teil. Bleibt zunächst der dritte Teil beiseite, so kann festgestellt werden – und diese Feststellung ist, so naheliegend sie auch sein mag, meines Wissens bisher nirgends gemacht worden –: im ersten Teil gelten die einzelnen Sätze als den Inhalt bestimmende musikalische Einheiten, im zweiten Teil dagegen mehrsätzliche Kompositionen: das Italienische Konzert und die Französische Ouvertüre (Ouvertüresuite). Daraus darf zunächst einmal geschlossen werden, daß die einzelnen Sätze einer Partita als weniger eng miteinander verknüpft gelten, daß der Zusammenhang dieser Sätze damals als weniger zwingend empfunden wurde als etwa beim Konzert. Die Partita (und die Suite überhaupt) war eben eine bloße (allerdings durch Tradition konventionalisierte) Aufeinanderfolge von an sich mehr selbständigen Stücken. War der Zusammenhang der einzelnen Stücke innerhalb der Partita nur mehr recht locker, so war er kaum fester als der der einzelnen Partiten innerhalb der vollständigen Sammlung. Diesem Sachverhalt entspricht dann wohl auch der Überlieferungsbefund. In Wolfgang Schmieders *Werkverzeichnis* heißt es denn auch bei der Schilderung der Quellenlage, nachdem die wichtigsten Handschriften genannt sind, unter welchen sich auch bereits solche von Einzelsätzen befinden: „Außer-

dem zahlreiche Abschriften des ganzen Werkes [gemeint sind alle sechs Partiten], einzelner Suiten und Suitensätze.³ Von einer Überlieferung einzelner Sätze etwa des Italienischen Konzerts ist dagegen nichts bekannt.

Daß das einzelne Stück einer Partita eine recht ausgeprägte Selbständigkeit hat, wird auch durch deren Gattungsnamen nahegelegt. Partita heißt, wie übrigens auch Suite, nichts anderes als „eine Folge von Stücken“.⁴ Die Begriffe sind aber, wie fast stets, nicht ganz eindeutig. Die frühen Choralpartiten für Orgel, die Partite diverse sopra „Christ, der du bist der helle Tag“ oder „O Gott, du frommer Gott“ (BWV 766, 767) nennen als Partita noch die jeweils einzelnen Sätze, die man bisweilen auch, ohne daß ein Unterschied erkennbar wäre, Variationen genannt hat – so Bach in den Partite diverse sopra „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768).

Und in Matthesons musiktheoretischem Hauptwerk, dem „Vollkommenen Capellmeister“ von 1739, liest man im 13. Kapitel des 2. Teils, § 130, folgendes: „Aria; mit und ohne Verdoppelungen, die im Welschen Partite heissen; im Frantzösischen Doubles“. Partita wäre demnach gleich Double, gleich Variation. Mattheson fährt dann § 131 fort: „Zu Frobergers Zeiten, etwa vor 70 bis 80 Jahren, war dieser Partiten-Geist dermassen eingerissen, daß nicht nur auf besondere kleine Arien, oder Arietten, z. E. auf ein so genanntes Lantürlü-Liedlein, wenigstens ein halb Dutzend Variationen herhalten musten; sondern selbst die Allemanden, Couranten etc. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwänzte Noten davon. Mir ist es eine Freude, daß dieser Geschmack, sonderlich auf dem Clavier, ziemlich gefallen ist, und Kuhnau war, meines Behalts, der erste, der es wagte, eine harmoniöse Arie, wo die Mittelstimmen nicht still sitzen, ohne dergleichen unbequemes Gefolge, im ersten Theil seiner Clavier-Uibung No. 63 ans Licht zu stellen.“⁵

Eines wäre aus alledem, so verworren es uns auch erscheinen mag, festzuhalten: die Folge der Partite, ja selbst ihre Zahl, war nicht verbindlich geregelt. So fehlt in der besten erhaltenen Quelle der Partite diverse sopra „Christ, der du bist der helle Tag“ eine Partita (= Variation), nämlich die 6.,⁶ und die Folge der Stücke in den Partite diverse sopra „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ hat Bach wohl selbst mindestens einmal abgeändert.⁷ Das Nebeneinander von Partita und Partite wird schließlich noch verwirrt durch die Eindeutschung des Begriffs der Partita im Sinne von Suite in: Partie. So nennt etwa Christoph

³ BWV, S. 493.

⁴ H. H. Eggebrecht, Studien zur musikalischen Terminologie (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10), Wiesbaden 1955, S. 118.

⁵ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 232; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von M. Reimann, Kassel usw. 1954.

⁶ BWV, S. 465.

⁷ F. Eibner, *Die authentische Reihenfolge . . .*, in: Österreich. Musikzeitschrift 7, 1952, S. 150–155.

Graupner, der damals berühmte Darmstädter Hofkapellmeister, seine Sammlung von 1718: *Partien auf das Clavier bestehend in Allemanden, Couranten etc.* . . . Daß auch ihm das einzelne Stück und nicht etwa ein ominöser Gattungsbegriff ‚Partita‘ oder ‚Partie‘ das Wichtigste war, mag der Titel seiner nächsten Sammlung demonstrieren: *Monatliche Clavier-Früchte, bestehend in Praeludien, Alemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten, Gigueen, meistens vor Anfänger herausgegeben* . . ., 1722. Und schon in der ersten Suite erscheinen Sätze (oder, um mit Mattheson zu sprechen, Melodie-Arten), die der Titel nicht eigens nennt: Gavotten und ein Air. Das gehört dann, wie Bach sagt, zu den anderen Galanterien.

Schließlich ist auch noch ein musikalisches Argument, das für die Lockerheit der Bindung der einzelnen Sätze innerhalb einer Partita spricht, hervorzuheben, das der traditionellen Tonartengleichheit aller Sätze. Ansätze zur festen Satzverknüpfung findet man lediglich bei den alternierend zu spielenden gleichartigen Stücken – und hieran kann man ersehen, daß die Ouvertüre des zweiten Teils der Klavierübung viel „zyklischer“ gedacht ist als die Partiten des ersten Teils. Bedeutsam für die Verfestigung der Suite als Zyklus wurde die Weitung des Eröffnungssatzes zur großen Form, vor allem zur Ouvertüre. So fügt Bach nur in der durch eine französische Ouvertüre eröffneten vierten Partita zwischen Courante und Sarabande, also an nicht traditionellem Ort, ein Air ein, verfährt hier also analog zur h-Moll-Ouvertüre des zweiten Teils der Klavierübung. Damit erhalten wir nun aber doch wieder einen Hinweis darauf, daß die Partiten als zusammenhängende Zyklen aufgefaßt werden konnten.

Das ist selbstverständlich und sollte hier auch gar nicht in Frage gestellt werden. Indes wäre, vor allem angesichts der herrschenden Meinung, umgekehrt zu argumentieren. Die Partiten (und wohl alle Suiten, wenn auch nicht alle in gleichem Grade) sind nicht primär als einheitlich mehrsätzigte Werke aufzufassen, sondern als sinnvolle Gruppierungen einzelner Stücke bestimmten Charakters. Deren Anordnung folgt der Tradition, die allerdings relativ viel Spielraum läßt. Bei einem Werk wie dem Italienischen Konzert dagegen haben die Einzelsätze überhaupt kein Eigenrecht. Sie sind nur Teile eines Ganzen, Satz eines zyklischen Werkes. Der Zusammenhang der Teile ist, auch wenn er sich nicht dingfest machen läßt, eng, das Werk selbst besteht aus mehreren Sätzen, deren selbständige Existenz an sich möglich wäre, die aber nicht selbständig erscheinen. Die wie immer geartete Beziehung zwischen den einzelnen Sätzen ist etwas, was für die ästhetische Realität des Werkes von entscheidender Bedeutung ist. (Unter diesem Aspekt wird dann auch erkennbar, daß die Gattungsbezeichnung Partita oder Suite musikalisch weniger verbindlich, d. h. abstrakter ist als die des Konzerts.)

Wie die einzelnen Sätze, je nach Gattungszugehörigkeit, unterschiedlich verbindlich zu einem zyklischen Werk zusammengeschlossen erscheinen, so auch die einzelnen Werke zu Sammlungen. Die Prinzipien, die erkennbar sind, sind schon öfters beschrieben und gedeutet worden, und es besteht keine Veranlassung, hier Bekanntes ausführlich zu wiederholen. Bei den Partiten ist

wohl eine bedachte Tonartordnung vorhanden, wohl auch eine der Variabilität der Satzfolge. Im zweiten Teil der Klavierübung soll – so hat man aus der Tatsache der Transponierung der Französischen Overtüre von der Tonart, in der sie konzipiert wurde, von c-Moll nach h-Moll, gefolgert – dem damals ja als äußerst gegensätzlich geltenden italienischen und französischen Geschmack die größte tonartliche Entfernung F – h entsprechen. Mag sein, daß hier dann die äußersten Gegensätze, indem sie in einer Sammlung vereinigt werden, sich zu einer höheren Einheit, die wir mehr ahnen als erkennen, ergänzen.

III

Hier ist jetzt an einen anderen, vor Jahrzehnten bereits geäußerten Gedanken anzuknüpfen, zumal ihm bisher vollständige Nichtbeachtung zuteil geworden ist. Alfred Einstein hat in einem schönen Essay unter dem Titel „Opus 1“ folgenden Abschnitt den Partiten gewidmet. „Die Bescheidenheit des Titels und der äußeren Gestalt von Bachs Opus 1 . . . steht in einem Gegensatz zu seiner inneren Bedeutsamkeit, die geradezu in die Knie zwingt. Was muß das für ein Werk sein, veröffentlicht von einem Mann, der seine Inventionen und Sinfonien, sein Wohltemperiertes Klavier, seine Coethener Solosonaten und hundert andere Schöpfungen, deren Wert er allein in seiner Zeit beurteilen konnte, nicht veröffentlicht hatte! Der dies Opus 1 wenigstens den Zufälligkeiten abschriftlicher Verbreitung entziehen wollte! Diese Partiten sind die Krone ihrer Gattung. Sie sind die Krönung aller Tanz-Folgen, die Bach selber ihnen hat vorangehen lassen, der Französischen und Englischen Suiten – die selber in ihrer Art kaum zu übertreffen waren. Bach hat diese Suiten-Folgen nicht veröffentlicht. Wenn er die ‚Partiten‘ der Welt vorlegte, so muß er damit etwas beabsichtigt haben. Und zwar mehr als den Beweis musikalischer, handwerklicher Vollkommenheit.

In der Tat: mir scheint, in diesen Suiten ist die Verschmelzung des italienischen, französischen, deutschen ‚gusto‘ ganz bewußt geplant und erreicht. . . . Diese Suiten sind deutsch, weil sie Bachisch sind. Was die Zeitgenossen, auch die besten, etwa Georg Philipp Telemann, erstrebten, war im besten Fall eine Übernahme, eine Angleichung des italienischen und französischen Geschmacks. Bach wahrt noch die Überschriften, die die Herkunft, Abkunft der einzelnen Stücke verraten: Preludio, Sinfonia, Overtüre; er unterscheidet Corrente und Courante. Aber er gibt ihnen einen einheitlichen, den Bachschen Stil.“⁸

So hat Bach doch eine Entwicklung des ganzen Zeitalters frühzeitig befördert, und zwar auf sehr eigentümliche Weise. Etwa ein Vierteljahrhundert nach der Veröffentlichung von Bachs Partiten schrieb Johann Joachim Quantz, nachdem er die verschiedenen Nationalcharaktere, deren hauptsächlichste

⁸ A. Einstein, *Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker*, Zürich 1957, S. 222 f.

eben der italienische und der französische waren, charakterisiert hatte: „87. §. Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein, weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführt worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern, misfällt.

88. §. Wofern nun die deutsche Nation von diesem Geschmacke nicht wieder abgeht: . . . so könnte mit der Zeit ein allgemeiner guter Geschmack in der Musik eingeführt werden. Es ist auch dieses so gar unwahrscheinlich nicht: weil weder die Italiäner, noch die Franzosen . . . mit ihrem puren Nationalgeschmacke selbst mehr recht zufrieden sind; sondern schon seit einiger Zeit, an gewissen ausländischen Compositionen mehr Gefallen, als an ihren inländischen, bezeigt haben.“⁹

Aber Bach, der dieser Entwicklungstendenz in solchem Maße vorgearbeitet hatte, stellt dann im zweiten Teil der Klavierübung den vollendeten Werken einer universellen Tonkunst die Idealbilder einer nationalen entgegen, als Ergänzung. Und die Vorbildlichkeit gerade dieser Werke, vor allem des Italienischen Konzerts – die h-Moll-Ouvertüre steht seltsamerweise noch immer im Schatten –, hat selbst ein Bach so kritisch gegenüberstehender Musiker wie Johann Adolf Scheibe rückhaltlos anerkannt, als er schrieb: „Vornehmlich aber ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, welches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat, und aus der großen Tonart, F, geht. Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist: so glaube ich, daß es ohne Zweifel allen großen Componisten, und erfahrenen Clavierspielern so wohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik, bekannt seyn wird. Wer wird aber auch nicht so fort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohlengerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist?“¹⁰

Der nationale Stil, den Bach in diesen durch Druck verbreiteten Klavierwerken, sei es synthetisiert, sei es als Möglichkeit sinnvollen Komponierens, vollendet und dann die verschiedenen Nationalstile nebeneinanderstellt, wird als solcher doch abgetan. Die einzelne Ausprägung eines Nationalstils ist bei Bach nur mehr eine unter mehreren Möglichkeiten, die grundsätzlich gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Der Kontrast zwischen dem italienischen und dem französischen Stil ist allein schon durch die Vereinigung innerhalb einer Sammlung als ausschließender aufgehoben.

⁹ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl., Breslau 1789, S. 332–333; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von H.-P. Schmitz, Kassel usw. 1953.

¹⁰ J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, 2. Aufl., Leipzig 1745, S. 637.

Der dritte Teil der Klavierübung zeigt nun noch eindeutiger, wenn auch auf abermals andere Weise, daß die Anordnung eines Sammelwerkes, die Idee des Zyklischen, die dahintersteht, keine ist, die der musikalischen Praxis unmittelbar entstammt und auch nicht auf sie ausgerichtet ist. Wie immer man die Gliederung des Inhalts dieser Sammlung zu in sich geschlossenen Zyklen auch vornehmen mag, etwa in eine große und eine kleine Orgelmesse, wobei jene durch das die Choralbearbeitungen umschließende Präludium mit Fuge Es-Dur umrahmt, diese durch die vier Duette gegliedert werden soll,¹¹ ist gleichgültig. Die Anordnung der einzelnen Sätze durch Bach, die allerdings wohldurchdacht ist, umschließt wenigstens mehrere, wahrscheinlich zahlreiche, sinnvoll mögliche und praktische realisierbare Zyklen, stellt also ihrerseits etwas dar, das die Idee des Zyklischen auf ganz andere Weise verwirklicht, als die vorangehenden Teile der Klavierübung. Im ersten Teil der Klavierübung sehen wir eine Folge von Folgen, im zweiten ein Kontrastpaar, im dritten eine Ordnung, die in sich viele Ordnungen birgt. Im ersten Teil ist weder die Folge der Sätze noch die Folge der Partiten verbindlich, im zweiten zwar die Folge der Sätze, aber nicht mehr die der Werke, im dritten wird das Prinzip der Anordnung den praktischen Erfordernissen ganz und gar entrückt. Der Anordnung liegen Ideen zugrunde, die wohl außerhalb des Musikalischen zu suchen sind. Nur so ist überhaupt zu erklären, warum das musikalisch unmittelbar Zusammengehörige, nämlich Präludium und Tripelfuge, soweit als überhaupt möglich auseinanderstehen und das, was nebeneinandersteht, die Bearbeitung der gleichen Kirchenliedweisen, gar nicht hintereinander gespielt werden kann. Die Ordnungsschemata sind abstrakt, ohne daß sie darum sinnlos oder überflüssig wären. Wie kompliziert sie sind und zu welchen Spekulationen der Versuch, sie zu erkennen, verleitet, mag ein Zitat aus einer neueren Publikation erweisen. Es heißt da: „In Klavierübung III tritt uns eine Summierung unterschiedlich wirksamer tektonischer Ordnungsprinzipien entgegen: Achsialordnungen, Gruppen- und Paarbzw. Kontrastpaarordnungen, Steigerungsordnungen, Schachtelordnungen. Diese fügen sich zusammen zu einer architektonisch konzipierten Rahmen-Kombinationsordnung, d. h. zu einer Rahmenordnung, die eine Reihe von Untergruppen umschließt, welche sich aus der Kombination verschiedener tektonischer Ordnungsprinzipien ergeben.“¹²

Der dritte Teil der Klavierübung ist also, wie immer man es auch deuten mag, nicht selbst ein musikalischer Zyklus. Er realisiert eine Ordnung, die in sich Zyklen enthält. Er ist eine Sammlung, der eine überlegte, aber musikalisch abstrakt bleibende Ordnung zugrunde liegt.

Erst die Goldberg-Variationen, die wohl als selbständige Klavierübung aufzufassen sind, sind dagegen, wie man weiß, ein ganz und gar durchgegliederter musikalischer Zyklus. Sie sind ein geschlossenes Werk, eine musikalische Einheit.

¹¹ So Ch. Albrecht, in: BJ 1969, S. 65 f.

¹² Vgl. *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 151.

IV

Die Zusammenstellung mehrerer gleichartiger, d. h. der gleichen Gattung angehörender Werke, war zur Zeit Bachs eine gute Tradition. Eine derartige Zusammenstellung ergab aber niemals einen Zyklus, sondern stets nur eine Sammlung. Selbstverständlich kann eine Sammlung mehr oder weniger sorgfältig angelegt sein, jedes einzelne Werk mit äußerstem Vorbedacht in ihr plaziert worden sein, ein Zyklus wird darum noch lange nicht daraus, vielmehr nur eine eben bewußter angelegte Sammlung. Man weiß, daß Dichter der neueren Zeit, man denke nur an Baudelaire oder George, überaus genau ihre Gedichtsammlungen geordnet haben, ohne daß darum aus den Gedichtbänden bereits Gedichtzyklen geworden wären. Es ist auch sicher, daß die Anordnung der Gedichte (und natürlich auch die von Musikstücken) so durchdacht sein kann, daß man geneigt sein könnte anzunehmen, es handele sich um Zyklen. Vor allem kann sich eine bestimmte Ordnung derart im Bewußtsein der Rezipierenden festsetzen, daß eine andere Möglichkeit der Anordnung der Teile überhaupt nicht mehr vorstellbar erscheint.

Bach hat, das ist bekannt, seine Sammlungen ungemein sorgfältig redigiert: die sechs Brandenburgischen Konzerte, die Stücke des Wohltemperierten Klaviers (das ja gattungsmäßig der tonartgeordneten Versettkomposition zugehört),¹³ während das Musikalische Opfer, als der Tradition des Kunstbuchs verpflichtet,¹⁴ keine feste Ordnung benötigt und darum auch keine gefunden hat. Und die Kunst der Fuge endlich ist, so wie sie uns vorliegt, auch ein Sammelwerk, wohl von der Art des dritten Teils der Klavierübung, niemals aber ein in sich geschlossener Zyklus. Allenfalls ein Gradus ad parnassum; es gibt eben schon für Bach mehrere Wege zum Parnaß der Tonsetzkunst, und so ist es nicht weiter verwunderlich, daß er die Kunst der Fuge nicht als zyklisches Werk konzipiert hat. Er hat es vielmehr mindestens einmal umdisponiert.¹⁵ Die Ordnungsprinzipien bleiben musikalisch abstrakt – sie müssen einem idealen Lehrgang der Fugenkomposition entsprechen – und bleiben deshalb wohl auch bis zuletzt nicht genau fixiert. Die Herausgeber der ersten Drucke, Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurg, beide wirkliche Spezialisten auf diesem Gebiet, konnten die Disposition der Sammlung bereits nicht mehr genau erkennen und rekonstruieren. Hätte es sich um einen musikalischen Zyklus gehandelt, hätten sie schon gewußt, in welcher Reihenfolge die Fugen stehen müssen. Bach hätte sie dann gewiß bereits in eine solche Ordnung gebracht gehabt, wenn er sie nicht schon gleich im Blick auf eine solche Ordnung hin komponiert hätte. (Das alles besagt natürlich nicht, daß die Ordnungsprinzipien, die Bach sich ausgedacht, aber nicht mehr genau fixiert

¹³ F. P. Constantini, in: BJ 1969, S. 31 ff.

¹⁴ E. Schenk, *Das „Musikalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970, S. 178 ff.

¹⁵ Ch. Wolff, in: Bach-Interpretationen, a.a.O., S. 161 ff.

hat, von geringerer Bedeutung für die Erkenntnis des Werkes gewesen wären, als ein zyklisches Konzept!)

Daß innerhalb einer Sammlung gleichartige Kompositionen in größerer Zahl erscheinen, gibt zu erkennen, daß sie Belege einer Gattung sind. Konzerte erscheinen als Konzerte, und wer Stücke mit der Funktion eines Konzerts benötigte, dem war mit einem einzigen nicht gedient, er wollte, vor allem wenn er einen Druck käuflich erwarb, eine gewisse Auswahl haben. Das Erfüllen der durch die Gattungsnormen festgelegten Anforderungen, die im Bereich der Musik vielfach eine Folge äußerer Gegebenheiten waren, war das Kennzeichen der handwerklichen Meisterschaft. Selbstverständlich konnte ein Meister, der einer war, nicht nur ein einziges Konzert oder eine einzige Partita schreiben, sondern eine große Zahl. Und der bekannte Vorgang der allmählichen Individualisierung der einzelnen Werke, der sie allmählich ungeeignet machte, noch als Gattungsbeleg zu erscheinen, dieser Vorgang ist von größter historischer Bedeutung. Die Entwicklung ist nicht linear verlaufen: Noch Beethovens frühe Kammermusikwerke, von den Klaviertrios op. 1 bis zu den Streichquartetten op. 18, sind in solche Sammlungen zusammengefaßt. Nicht mehr die Orchestermusik. Bei den einzelnen Gattungen ist die Entwicklung verschieden weit vorangeschritten: Bei der Sinfonie und dem Instrumentalkonzert war der Individualisierungsprozeß der Werke bereits weiter vorangeschritten als bei den Gattungen der Kammermusik. Auch der Anspruch der Gattung macht sich dabei bedeutsam bemerkbar, wohl auch die Stellung des Komponisten zur musikalischen Praxis. Verwunderlich ist nicht, daß es bei Beethoven noch Sammlungen von Werken gleicher Gattung gibt, sondern umgekehrt, daß es bereits bei Bach Einzelwerke höchsten Ranges, die keine Nebenwerke sind, gibt – die beiden Stücke aus dem zweiten Teil der Klavierübung gehören ebenso hierher wie die Chromatische Fantasie –, ist erstaunlich. Um so erstaunlicher, da er doch selbst größte Konzeptionen wie das Wohltemperierte Klavier wiederholte.

V

Wie verhält es sich nun aber mit der Vokalmusik Bachs? Die Anordnung der Sätze innerhalb eines Werkes ist da weitgehend von der poetischen Vorlage, der Kantatendichtung, abhängig. Die bedeutungsvollste Möglichkeit, musikalischen Zusammenschluß zu realisieren, ist, wie beim Konzert, die Disposition der Tonartenfolge.

Der Zusammenhang der einzelnen Sätze innerhalb einer Kantate war bei Bach der Wandlung unterworfen: Seit der Einführung des Neumeisterschen Kantatentyps, seitdem Rezitativ und Arie die wichtigsten musikalischen Formen der Kantate geworden waren, hat sich die Selbständigkeit der Einzelsätze ständig erhöht. (Das war u. a. eine Folge der Entwicklung der großen Ritornell-Arie mit Da-capo-Anlage.) Eine frühe Kantate wie der Actus tragicus ist, wie etwa Beethovens Liederkreis, eine Folge von nicht selbständigen Stücken. (Bei der frühen Choralkantate „Christ lag in Todes Banden“ haben die einzel-

nen Teile eine größere Selbständigkeit, ohne freilich als isolierte sinnvoll bestehen zu können. Wenn diese Kantate das vokale Gegenstück zu den Choralpartiten für Orgel ist, dann hat jeder einzelne Satz etwa die gleiche Funktion wie eine einzelne Partita, eine einzige Variation.) In den späteren Kantaten herrschen andere Verhältnisse. Der Grad der Selbständigkeit der einzelnen Sätze ist stets unterschiedlich, je nach der Gattung, der diese zugehören. Rezitative sind die am stärksten den benachbarten Sätzen und mithin der Kantate als Gesamtwerk verbundenen, Chöre, Arien und Choralsätze sind, wenn es darauf ankommt, wohl isolierbar. Bach hat, wenn er Chorsätze oder Arien parodierte, sie also mit neuem Text versah, in ganz andere Zusammenhänge gestellt, ohne die musikalische Anlage aus anderen als textbedingten Gründen modifizieren zu müssen. Und die Choräle konnten von Carl Philipp Emanuel Bach aus ihrer Umgebung herausgelöst und in einem Sammelwerk vereinigt publiziert werden. In diesem Druckwerk waren sie als Kantatensätze nicht mehr kenntlich.

Die Kantate wäre demnach eine zyklische Form, die, durch den Dichter gestiftet, vom Komponisten allenfalls hervorgehoben zu werden braucht. Der Komponist kann diesen Aspekt der musikalischen Ausgestaltung auch vernachlässigen, ohne daß darum der Charakter eines Zyklus ernstlich in Frage gestellt würde. Hängt die Dichte der Bindung der einzelnen Sätze aneinander primär von der Textvorlage ab, so erscheint sie in den kantatenartigen Werken, denen überhaupt nicht (oder wenigstens nicht durchgehend) eine zeitgenössische Dichtung zugrunde liegt, dichter zu sein. Kein Zufall daher, daß etwa das große Magnificat eine besonders plastische, symmetrische Formdisposition aufweist, eine Disposition, die sich ähnlich auch in der Motette „Jesu, meine Freude“ findet. In beiden Werken gruppieren sich, wie bekannt, alle Stücke um ein Zentralstück, das inhaltlich von besonderer Bedeutung ist. Aber nicht nur diese „symmetrische“ Gruppierung erscheint bemerkenswert, sondern auch ein anderes Mittel der Formbildung, das der Steigerung. Wenn in der genannten Motette als vorletzter zehnter Teil der zweite verändert wiederkehrt, so ist nicht nur die bedeutende Verkürzung, die, wenn auch nicht ausschließlich, textbedingt ist, hervorzuheben, auch nicht nur die Aufhellung des Kolorits, „so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen“, sondern vor allem das aufstrebende Melisma vor der Schlußkadenz, „daß sein Geist in euch wohnet“, das nichts weniger vollbringt als den strengstimmigen Tonsatz, der das ganze Werk durch herrscht, zu suspendieren. Diese Suspension ist zwar durch den Text angeregt, aber doch nicht bedingt; sie bekommt ihre volle musikalische Bedeutung erst durch ihre Beziehung zum entsprechenden Abschnitt des zweiten Satzes, der die Fesseln des Stimmetriebes nicht nur nicht sprengt, sondern recht eigentlich darstellt. Noch deutlicher wird, um mit August Halm zu sprechen, der gleiche Formwille in der Einleitung zum Schlußsatz des großen Magnificat. Selbstverständlich kommt in einem Werk, in welchem ein zusammenhängender, unteilbarer liturgischer Text die Grundlage bildet, den einzelnen Nummern – Chören, Arien, Duetten – so gut wie keine Selbstän-

digkeit zu, mögen sie auch rein musikalisch noch so geeignet erscheinen, ein vom Gesamtwerk unabhängiges Dasein zu fristen. Andererseits ist die zyklische Bindung auch wieder nicht so eng, daß sie nicht, wie die Weihnachtslied-einlagen der ersten Fassung erweisen, erweiterbar wäre. Der letzte Satz wird als Schlußsatz durch das ihm als Einleitung vorangeschickte „Gloria patri“ eingeführt. Diese Einleitung figuriert als eine Art Chorkadenz, als virtuose übrigens, die durch wenig virtuose Aufführung allerdings meist verdorben wird. In dieser Kadenz wird zeitweilig mit voller Absicht das fixierte Tempo aufgehoben, das Tonsatzgefüge durchbrochen, und zwar in durchaus vergleichbarer Weise und Funktion wie an der beschriebenen Stelle der Motette, wenn auch mit Hilfe ganz anderer musikalischer Mittel. Auch in der Matthäus-Passion gibt es entfernt Vergleichbares, das vor dem Schlußchor stehende Rezitativ „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“. Es ist das einzige seiner Art innerhalb des musikalischen Werkes, das alle vier Solisten vereinigt – wozu der Text nicht auffordert – und so die Handlung auch äußerlich sichtbar beschließt.

Kantaten und kantatenhafte Kompositionen von Messeteilen können nun, was allbekannt ist, ihrerseits zu Zyklen zusammengeschlossen werden. Das repräsentative Beispiel für einen derartigen Kantatenzyklus ist das Weihnachts-Oratorium, das zugleich die späteste Schicht von Bachs geistlichem Kantatenschaffen repräsentiert. Allerdings zeigen bereits die einzelnen Kantaten des Weihnachts-Oratoriums eine ungewöhnliche formale Abrundung, die zweite durch Wiederaufnahme der Sinfonithematik in den Zwischenspielen des Schlußchorals, die dritte durch Wiederholung des ganzen Eingangschors nach dem Schlußchoral usf. Dennoch gibt es auch Züge, die das Weihnachts-Oratorium nicht nur als Kantatenfolge, sondern auch als in sich geschlossenes Werk erweisen. Einer der wichtigsten scheint auch hier das Recitativo à 4 vor dem Schlußchoral, das nur eine einzige Parallele in Bachs geistlichem Oeuvre kennt – in weltlichen Kantaten ist es gelegentlich anzutreffen –: das gerade eben hervorgehobene Rezitativ der vier Solisten vor dem Schlußchor in der Matthäus-Passion. Durch den Satz:

Was will der Hölle Schrecken nun,
was will uns Welt und Sünde tun,
da wir in Jesu Händen ruhn?

wird nicht die 6. Kantate, sondern der ganze sechsteilige Kantatenzyklus beschlossen.

So wäre das Werk also auch ein musikalischer und nicht nur ein liturgisch motivierter Zyklus, obgleich Bach niemals eine Aufführung innerhalb einer Veranstaltung auch nur erwogen haben dürfte. Bei einem geistlichen Werk wäre ein Zweifel daran, ob eine Vorstellung legitim sei, eine über einen längeren Zeitraum sich erstreckende Folge von Teilaufführungen vermöchte ein einheitliches, in sich geschlossenes Werk zu konstituieren, leicht zu zerstreuen. Die Einheiten, die die Einheit des Dramas konstruieren, sind sogar in bezug auf die Aufführung erfüllt: Einheit des Ortes – die Kirche, Einheit der Hand-

lung – der Evangelienbericht, Einheit der Zeit – die als Einheit erlebte Zeit von Weihnachten bis Epiphania. Und enthält nicht das abschließende, vorhin zitierte Rezitativ „Da wir in Jesu Händen ruhn“ nicht bereits den Hinweis auf die Taufe Jesu, auf die anzuspielden an Epiphania gar nicht fernliegend wäre? Weist der Zyklus, als welchen wir das Weihnachts-Oratorium beschrieben haben, indem er die Doppelfunktion der wichtigen Festtage, die in der Lektionsordnung nie ganz untergegangen war, bewahrte, noch über sich hinaus?

Bach zählte, wie auch seine Zeitgenossen, nicht die einzelnen Kantaten, sondern nur vollständige Kantaten-Jahrgänge. Ist ein solcher Jahrgang dann nicht etwa ein Zyklus? Musikalische Realität als Zyklus dürfte ihm kaum zugesprochen werden können. Aber ist das bei Werken dieser Art überhaupt entscheidend? Wenn unter den Werken des Papstes Gregor I. als eines seiner Werke der ganze liber antiphonarius genannt wird, wenn als eines der Werke Palestrinas der vollständige Jahreszyklus von Offertorien gilt, warum sollte Bach nicht ein ganzer Kantaten-Jahrgang mit vollem Recht als ein einziges Werk gelten?

Wenn jemals der Begriff des Zyklus in seiner Bedeutung als etwas, das zum Ausgangspunkt zurückführt, das in sich gleich einem Kreis geschlossen ist, sinnvoll angewandt werden kann, dann auf ein Werk, das seinerseits zum Ausgangspunkt zurückführt, auf ein Werk, das dem Jahreslauf (wohl auch dem Tageslauf) folgt. Vivaldi schuf in seinem Konzertzyklus „Vier Jahreszeiten“ eine bereits säkularisierte Miniaturform. Aber das Urbild eines Zyklus war stets der eines ganzen Jahres, des Kirchenjahres. Für unsere Vorstellung von musikalisch zyklischer Form, die ja doch letzten Endes, ob uns dies bewußt ist oder nicht, doch stets an César Francks Formprinzip der sonate cyclique orientiert ist, erscheint ein derartiger Zyklus abstrakt. Es ist sicher, daß er sich musikalisch nicht konkretisiert, daß der Zyklus nicht durch thematische oder gleichwertige musikalische Beziehungen in sich geschlossen ist, aber damit verliert er noch lange nicht seine intendierte Bedeutung, die nun allerdings über das Musikalische weit hinausgeht. Das Kirchenjahr ist der zeitliche Rahmen, in welchem sich das Leben des Christen abspielt. Es gibt ihm festen Halt und die Gewisheit, um mit dem provinziellen Dichter zu sprechen, in Jesu Händen zu ruhen.

Das Problem des musikalischen Zyklus stellt sich, wie ersichtlich, bei Bach anders als bei den Meistern der späteren Zeit dar. Es ist, wie zu zeigen versucht wurde, nicht generell zu lösen. Satz – Werk – Zyklus – Sammlung sind Begriffe, die für das frühe 18. Jahrhundert nicht durch Definitionen zu fixieren, sondern durch Tradition bestimmt sind. Für Bach kann ein einzelnes kleines Menuett ebenso ein Werk sein wie ein Kantaten-Jahrgang ein Zyklus ist, jedoch, im Gegensatz zum zyklischen Werk, stets ein Folge von Werken, die vereinigt eine höhere Einheit bilden, einzeln aber durchaus für sich bestehen können.