

# Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800<sup>1</sup>

Von Martin Zenck (Berlin-West)

M

Eine der Ursachen dafür, daß eine breitere Wirkung Bachs nach dessen Tod ausblieb, war die Bach-Kritik Johann Adolph Scheibes, die, obgleich in seinem „*Critischen Musikus*“ von 1737 viel differenzierter<sup>2</sup> gefaßt, nur in ihrer „durchschlagenden“ Einseitigkeit aufgenommen wurde. Es zeigt sich, daß die Wirkungsgeschichte Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu Forkels Bach-Biographie von 1802 von der impliziten Auseinandersetzung mit Scheibes Verdikt über Bachs Musik, diese sei unnatürlich, schwülstig und verworren,<sup>3</sup> bestimmt war. Doch Scheibes Kritik allein hätte diese Folgen nicht haben können, wenn sie nicht gleichzeitig vom Standpunkt des neuen Ausdrucksideals einer natürlichen, die unmittelbare Empfindung des Hörers ansprechenden Musik aus erfolgt wäre. Die Kritik und das vollständig veränderte Musikverständnis führten zu einer Wirkungshemmung. Diese löste sich erst, als man versuchte, in Bachs Werken auch neue, dem Zeitgeschmack verwandte Züge zu entdecken. Nicht die Wiederherstellung des „ursprünglichen“, vergangenen Bach-Bildes, sondern die Adaption von Bachs Musik an den neuen Musikbegriff führte zu einem von einseitiger Kritik und blinder Apologetik freien Verständnis Bachs. Deutlich findet sich dieses neue Wirkungsstadium in einem Beitrag Johann Friedrich Reichardts über „Johann Sebastian Bach“ im „*Musikalischen Kunst-*

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz entstand im Zusammenhang mit der Habilitationsschrift *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Berlin-West 1980. Dort ist vor allem der Aspekt der Wirkungsgeschichte Bachs in Wien thematisiert worden, der hier ausgeklammert wurde. – Prinzipiell schien ein Ansatz wichtig, der im Gegensatz zu den Arbeiten von Hilgenfeldt (vgl. C. L. Hilgenfeldt, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1850, Nachdruck Hilversum 1965) und Herz (vgl. G. Herz, *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*, Dissertation, Zürich 1935) die Wirkungsgeschichte eines Autors oder eines Gesamtwerks nicht als Verfallsgeschichte betrachtet, sondern als einen Prozeß legitimer und notwendiger Umdeutungen. Erst durch die neueren Arbeiten von Geck, Schulze und Dahlhaus ist die Notwendigkeit einer umfassend zu konzipierenden Wirkungsgeschichte Bachs wieder virulent geworden (vgl. M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert* = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9, Regensburg 1968; Dok III; H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch*, BzMW 17, 1975, S. 45 ff.; C. Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, BJ 1978, S. 192 ff.).

<sup>2</sup> Vgl. C. Bergner, H. G. Hoke, Art. *Johann Adolph Scheibe*, MGG, Bd. 11, Sp. 1620.

<sup>3</sup> Vgl. J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 2. Aufl. 1745, reprograph. Nachdruck Hildesheim 1970, S. 62; vgl. zu Scheibes Bach-Kritik: R. Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 491 ff.; J. Mainka, *Zum Naturbegriff bei Bach – Aspekte des Scheibe-Birnbaum-Disputes*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, hrsg. von W. Felix, W. Hoffmann u. A. Schneiderheinze, Leipzig 1977, S. 155 ff.

magazin“ von 1782 ausgeprägt. Das Erstaunliche an dem Artikel ist das Bemühen, Bach weitgehend unabhängig von den Vorurteilen der bisherigen Wirkungsgeschichte zu sehen, ihn dem veränderten Musikgeschmack anzuempfinden und im Abdruck der f-Moll-Fuge gleichsam ein dieses neue Bach-Verständnis einlösendes Beweisstück vorzustellen.

1. *Das anempfindende Bach-Verständnis Johann Friedrich Reichardts und Christian Friedrich Daniel Schubarts*

Es ist unverkennbar, daß Bach in Reichardts Text in einen „Horizontwandel“<sup>4</sup> einbezogen ist. Er versucht nicht, einen mit Bach gleichzeitigen „Erwartungshorizont“ zurückzugewinnen, sondern unterwirft ihn den Kriterien der Genieästhetik und dem Natürlichkeitsideal des empfindsamen Stils. Zunächst ist Bach für Reichardt der „größte Harmoniker aller Zeiten“<sup>5</sup>. Er verfährt mit dem Zusammenhang und Fortgang der Stimmen so eigenständig, daß später selbst der „größte Harmoniker, der einen fehlenden Thematakt in einem seiner [Bachs] größten Werke ergänzen sollte, nicht ganz dafür stehen könnte, ihn wirklich so ganz wie ihn Bach hatte ergänzt zu haben“<sup>5</sup>. War Bach noch der Auffassung, wie er könne bei gleichem Fleiß auch ein anderer schreiben,<sup>6</sup> so ist für Reichardt das Unverwechselbare und Unersetzliche eines thematisch gebundenen Takts (im Gegensatz zum imitierbaren freien Passagenwerk) Kennzeichen des Genies, hinter das sich Reichardt trotz seiner eigenen kompositorischen Begabung zurückstellt, „wenn ihn wieder ein Händelsches Bachsches Stück seinem kleinen Selbst entriß“<sup>7</sup>. Daß Reichardt die Maßstäbe der Genieästhetik an Bach anlegte und dennoch zugleich die zur emphatischen Überhöhung neigende Formulierung von Bach als dem „größten Harmoniker aller Zeiten“ relativierte, ist folgendem abzulesen:

„[...] wären [Bach und Händel] kühn genug gewesen alle zwecklose Mannier und Konvenienz von sich fortzuschleudern: sie wären die höchsten Kunstideale unsrer Kunst und jedes große Genie daß sich izt nicht damit begnügen wollte sie erreicht zu haben, müßte unser ganzes Tonsystem umwerfen, um sich so ein neues Feld zu bahnen.“<sup>7</sup>

Das Genie revolutioniert die Ausdruckskonventionen. Es setzt sich selbst zum Muster, das andere nur nachahmen können. Bach und Händel haben dies nicht geleistet, und insofern erfüllen sie nicht die Forderungen der Genieästhetik. Das Zitat enthält aber auch eine andere, nicht weniger bedeutende Seite. Da-

<sup>4</sup> H.-R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: H.-R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt (Main) 1970, S. 178.

<sup>5</sup> *Musikalische Monatshefte, Sechstes Stück. December 1792*, S. 148 (vgl. Dok III, S. 525). Vgl. auch J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. I, Berlin 1782 (reprograph. Nachdruck Hildesheim 1969), S. 196, bzw. Dok III, S. 357 u. 545.

<sup>6</sup> Bach spricht zwar im Widmungstext zu den Brandenburgischen Konzerten von den „kleinen Gaben, die mir der Himmel für die Musik verliehen hat“, aber es sind zum einen eben nur die „kleinen Gaben“, zum anderen fällt bei den anderen Titelseiten, etwa der zu den Inventionen, der Hinweis auf die Lernbarkeit des Komponierens durch das fleißige Imitieren von Mustern ins Gewicht.

<sup>7</sup> J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin* (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 196.

durch, daß Bach und Händel keine einmaligen Kunstwerke hervorgebracht haben, zwingen sie die Nachgeborenen nicht dazu, die historisch-frühere Stilrichtung vollständig umzustößen und einen ganz neuen Weg einzuschlagen. Sie können kompositorisch anschließen. Reichardt versucht an dieser Stelle eine Verbindung zwischen dem vergangenen und dem ästhetischen Wertsystem seiner Zeit herzustellen. Er zerstört die Vorstellung vom Stilumbruch nach 1750, vom notwendigen Kontrast zweier genialisch bestimmter Stilideale, und erreicht damit eine dann für den Text konstitutiv werdende Annäherung von gegenwärtigem und zurückliegendem Geschmacksideal: So vollständig verschieden ist die Musik Bachs nicht von der des empfindsamen und rührenden Stils, als daß sie diesem nicht unverwandelt werden könnte.

Neben der Destruierung der um 1750 virulent gewordenen Vorstellung, daß ein radikal neues ein obsolet gewordenes und nur noch für Esoteriker geltendes Stilideal ablöse, sucht Reichardt von einer zweiten Seite her, Bach dem eigenen Zeitgeschmack anzunähern. Das geschieht mit dem für ihn charakteristischen, sich selbst einschränkenden Wahrheitsanspruch. Er reklamiert Bach nicht umstandslos für das Natürlichkeitsideal, sondern nimmt zunächst indirekt Scheibes Vorwurf von der bloß fleißigen, gelehrten und künstlichen Musik Bachs auf: „Hätte Bach den hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt so Händel beseelte; er wär' weit größer noch als Händel; so aber ist er nur weit kunstgelehrter und fleißiger.“<sup>7</sup>

In dieser Wendung prägt sich eine bis ins frühe 19. Jahrhundert gültige Figur des Auspielens Händels gegen Bach aus. Bach ist zwar als Harmoniker reicher und tiefer und als Kontrapunktiker „stärker“ als Händel, dafür enträt aber seine Musik der Unmittelbarkeit. Das Gedachte und Konstruierte vermag nicht sinnlich zu werden. Diese Kriterien, die die phänomenale Außenseite der Musik akzentuieren, werden Händel zugesprochen, so als sei er ein vom Zeitgeschmack anerkannter Komponist wie Graun, Hasse, Carl Philipp Emanuel Bach oder Reichardt: Händels Musik sei von Wahrheitssinn und tiefem Gefühl für Ausdruck beseelt. Unüberhörbar zeigen sich in dieser Formulierung Attribute des Natürlichkeitsideals. Damit beginnt aber erst Reichardts Argumentation. Sie ist sicherlich von der Überlegung bestimmt, nicht durch voreiliges Lob den Kredit zu verspielen, den er benötigt, um den Hörer für Bachs Musik zu gewinnen. Auf die Apotheose Bachs folgt die Relativierung. Der Autor sucht in drei Punkten eine taktisch wie psychologisch geschickte Annäherung zwischen dem ferngerückten Bach und dem eigenen Zeitgeschmack herzustellen. Erstens wird Händel, nachdem er zuvor mit dem neuen Stilideal nahezu identifiziert wurde, in seine historischen Grenzen verwiesen. Zweitens erfolgt mit dem Goethe-Zitat der Versuch, Bachs Musik vom Vorwurf des Verworrenen und Schwülstigen zu befreien und ihn einer unmittelbaren Erfahrung ohne Vorurteile zugänglich zu machen. Drittens enthalten kurze Anmerkungen zur abgedruckten Fuge in f-Moll (BWV 881/2) Hinweise darauf, warum ausgerechnet diese Fuge das Natürlichkeitsideal erfüllt und dadurch eine „Verschmelzung der Horizonte“<sup>8</sup> zwischen dem zeitgenössischen und dem historisch zurückliegenden Musikverständnis erreicht wird.

<sup>8</sup> H.-R. Jauss, a. a. O., S. 186.

Reichardts Bemühen, Bach der eigenen Gegenwart anzunähern, gelingt nur widersprüchlich. Historisches Interesse und ästhetisches Urteil konkurrieren miteinander. Einerseits will er Bach nicht dem historischen Objektivismus opfern und ihm nur in der Vergangenheit seinen geschichtlichen Ort zuweisen, sondern er aktualisiert Bachsche Stilmomente auf der Folie der neuen Ausdrucksästhetik; andererseits wird aber deutlich, daß das, was er an Bach zu demonstrieren unternimmt, bei Händel leichter gelänge. (In Klammer steht zweimal Händel, für den die Erfüllung des neuen Stilpostulats eher gelte als für Bach.) Als Frage drängt sich auf, warum Reichardt überhaupt einen Artikel über Bach schreibt, wenn Händel dem neuen Publikumsgeschmack explizit Reverenz erweist, dem sich darüber hinaus, wie man an einem Artikel in der „Berlinischen Musikalischen Zeitung“<sup>9</sup> von 1806 sehen kann, Reichardt verpflichtet fühlt, weil er seinem eigenen Kompositionsideal einer melodisch einfachen und primär akkordhaft orientierten Musik eher entspricht als Bach. Aber die Tatsache, daß Händel der eigenen Epoche als stärker verwandt empfunden wird, hindert Reichardt nicht daran, das historische Interesse an Bach in ein ästhetisches umzudeuten. Die Uminterpretation jedoch erfolgt nicht argumentativ; die ästhetische Reflexion wird als bloßes Raisonement zurückgewiesen. An ihrer Stelle soll die Empfindung für ein neues Verhältnis zu Bach reaktiviert werden. Nicht nur die Kompositionsweise, die Aufführungspraxis und das Aufnehmen von Musik werden der neuen Sinnlichkeit unterworfen, sondern ebenso der Weg des ästhetischen Überzeugens. So hat das dem Haupttext gegenüber so übergewichtige Zitat über das Straßburger Münster aus Goethes Schrift „Von deutscher Baukunst“ von 1773 in Reichardts Abhandlung primär die Funktion, Bach in eine unmittelbare Erfahrung einzubeziehen, und erst sekundär, diese Erfahrung reflektierend zu begründen. Wie Goethe dem Straßburger Münster gegenüber eine von Vorurteilen freie und nicht durch Reflexion gebrochene Wahrnehmung fordert, so soll ein die ästhetische Spekulation ausschließender Totalitätseindruck von der Musik Bachs diese von den ihr anhängenden Vorurteilen befreien. Die negativen Charakteristika des Ungeordneten, Überladenen und Unbestimmten sind diejenigen, die Scheibe 1745 gegen Bachs Musik gerichtet hatte. Reichardt sucht mit Goethe diese „Vorurteile“ Scheibes aufzuheben. Das, was Goethe an dem klassifikatorischen Stilbegriff des Gotischen rügt, daß dieser sich entsprechende Werke einfach unterordne, selbst wenn die Stilmerkmale dagegen sprächen, gilt in direkter Übertragung für das Barocke, dem Bach zugeordnet wurde. Auffallend sind jedenfalls die Übereinstimmungen zwischen den von Goethe für das Gotische genannten Kriterien des Ungeordneten und Verworrenen und denen, die Scheibe aufzählt. Diese sind identisch mit den Umschreibungen in Rousseaus „Dictionnaire de musique“<sup>10</sup>. Das Gotische und

<sup>9</sup> Vgl. J. F. Reichardts Kritik an der Melodiebildung und der Deklamation in den Kantaten BWV 135, Nr. 2, BWV 99, Nr. 3, und BWV 20, Nr. 9 (J. F. Reichardt, *Einige Anmerkungen zu Forkels Schrift: Ueber Job. Seb. Bach*, in: Berlinische Musikalische Zeitung 2, 1806, S. 202).

<sup>10</sup> Vgl. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (1767), Art. *Baroque*: „Une musique Baroque est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulation et de Dissonances, le chant dur peu naturel, l'Intonation difficile, le Mouvement contraint.“

das Barocke sind also Äquivokationen, deren implizierte Vorurteilhaftigkeit von der lebendigen Wahrnehmung abgebaut werden soll. Hat die ästhetische Wahrnehmung sich von diesen Vorurteilen frei gemacht, so wird von Goethe in geradezu Kantscher Diktion hervorgehoben, daß das, was dem Wörterbuch noch als überladen, überflüssig und leer verziert gilt, für den Anblick den Charakter einer auf das Ganze ab Zweckenden Gestalt annimmt, an der jedes Detail notwendig und belebt ist.<sup>11</sup> Auf ähnlicher Ebene – wie bei Goethe dem Straßburger Münster gegenüber – erfolgt nun bei Reichardt eine auf dem neuen ästhetischen Wertsystem fußende Umorientierung in der Bewertung der Bachschen Musik. Das über Bachs Musik verbreitete Urteil des Bewusstseins, Ungeordneten und Unnatürlichen erscheint der „voraussetzungslosen“ unmittelbaren Erfahrung als Vorurteil. Reichardt versucht nach dem ausführlichen Goethe-Zitat die positiven, dem Verdikt des Barocken entgegengesetzten Charakteristika auf die f-Moll-Fuge aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers anzuwenden:

„Diese Fuge, die ich hier abdrucken lasse, kann nun zwar von all diesem nicht viel zeigen: sie hat aber als Fuge ein großes, seltnes Verdienst: es herrscht durchaus eine so ausdrucksvolle sprechende Melodie drinnen und die Wiederholungen des Themas sind in allen Versetzungen so klar und eindringend, eben so auch der Gang aller Stimmen so natürlich und unverworren, wie mans fast nur in händelschen Fugen findet, und daß selbst B a c h – zwar sehr viele unendlich gelehrtere und fleißigere – aber wenig so schöne wahrhaftig rührende Fugen gemacht hat. Ich konnte gar nicht aufhören sie zu spielen, da ich sie zuerst sah, und war darob in das tiefste und doch süßeste Trauergefühl versunken. Man könnte Worte der tiefen Trauer sehr gut drauf singen: sie muß auch ja nicht geschwind vorgetragen werden. Von der Reinheit der Harmonie und des Klaviermäßigen drinnen etwas zu sagen, hieße die schuldige Ehrfurcht für den großen Meister vergessen.“<sup>12</sup>

Hatte Reichardt noch zuvor betont, er müsse zum Abschluß des ersten Jahrgangs des „Musikalischen Kunstmagazins“ etwas von Bach, „*unserem größten Harmoniker*“, vorlegen, und die Funktion der eingearbeiteten Schrift Goethes „Von deutscher Baukunst“ mit der Ähnlichkeit zwischen dem Straßburger Münster und Bachs Musik begründet („*Wer fühlt hier nicht tiefe Analogie mit unserm harmonischen Gebäude!*“<sup>12</sup>), so verwundert an Reichardts Text doch die Unverhältnismäßigkeit von theoretischem Aufwand und innerästhetischer Beweiskraft, denn die Fuge Bachs kann nach Reichardts Worten nicht viel von der neuen ästhetischen Forderung einlösen. Als Fuge habe sie zwar den Vorzug der Annäherung an das Postulat, aber in Händels Fugen sei die gesuchte Qualität durchgängig anzutreffen. Außerdem legt die Formulierung „als Fuge“ die Vermutung nahe, daß andere Werke Bachs eher das Natürlichkeitsideal erfüllten; aber dann hätte Reichardt wohl ein anderes Werk von Bach als Demonstrationsobjekt vorgelegt. Es handelt sich also für ihn darum, ausgerechnet an dieser Fuge zu zeigen, daß sie für die Idee einer natürlich empfindsamen

<sup>11</sup> Vgl. J. F. Reichardt, a. a. O., S. 197. Im zweiten Band von Reichardts Kunstmagazin sind Abschnitte von Kants „Kritik der Urteilskraft“ abgedruckt. Dort spielen sowohl die Genievorstellung als auch das nach Maßgabe einer plan- und zweckmäßigen Natur arbeitende Kunstwerk eine entscheidende Rolle (vgl. Reichardt, a. a. O., Bd. II, Berlin 1791, S. 87 ff.).

<sup>12</sup> Reichardt, Bd. I, S. 197.

und redenden Musik in Anspruch genommen werden könne. Sprach Scheibe vom Unnatürlichen, Künstlichen und Dunklen<sup>13</sup> in der Musik Bachs, so nennt Reichardt gerade entgegengesetzt dazu den Gang aller Stimmen natürlich und unverworren und die Versetzungen klar und deutlich. Erklärte Scheibe das Schwülstige an Bachs Musik aus der zu fleißigen Ausarbeitung und zu tiefsinnigen Behandlung der Harmonie,<sup>14</sup> so schließen sich für Reichardt in der abgedruckten Fuge Gelehrtheit und versinnlichte Schönheit nicht aus. Ist das bisher Angeführte als direkte Kritik der Bach-Kritik Scheibes zu lesen, so zeigt sich in der Betonung der ausdrucksvoll sprechenden Melodie und des wahrhaft rührenden Charakters der Fuge, daß Bach hier von Reichardt bewußt von der neuen Ausdruckshaltung der Empfindsamkeit angeeignet wird. Daß die Melodie der Musik sprechend sein müsse, ist eine Forderung Carl Philipp Emanuel Bachs an die Instrumentalmusik, die sich an der bedeutungsfähigen, weniger künstlichen und sprechenden Vokalmusik zu orientieren habe.<sup>15</sup> Mit der zweiten Bestimmung des wahrhaft rührenden Charakters der Fuge greift Reichardt eine weitere Idee des berühmten Sohnes von Johann Sebastian Bach auf. Im Gegensatz zum Kalten und Rauhen, das dem Gotischen aus Unverständnis attestiert wurde, kann für Carl Philipp Emanuel Bach erst das Rührende im Affekt und Vortrag der Musik die empfindsame Seele des Zuhörers erreichen.<sup>16</sup> Damit ist ein wirkungsgeschichtliches Stadium erlangt, welches Bach nicht mehr nach den ihm eigenen Voraussetzungen zu begreifen sucht, sondern ihn im Sinne des neuen Geschmacksideals umdeutet und ihn so einem „Horizontwandel“ unterwirft. Die aktualisierende Aneignungsform ist eine unerläßliche Bedingung für die Wirkungsmöglichkeit der Bachschen Musik. Sie bliebe aus, wenn diese etwa wie bei Kirnberger auf das Verständnis des primären Erwartungshorizonts eingewirkt würde.

Das zentrale Problem besteht nun in der Frage, inwieweit ausgerechnet die gewählte f-Moll-Fuge den neuen Stilkriterien entsprechen kann, denn es genügt nicht, Wirkungsforschung auf die Interpretation eines kausal vermittelten Zusammenhangs von verbalen Quellen zu beschränken. Diese müssen vielmehr auf den sie auslösenden musikalischen Gegenstand bezogen werden. Erst wenn dieses Vermittlungsverhältnis zwischen Produktion und Wirkung (Rezeption<sup>17</sup>) hergestellt ist, kann auch umgekehrt das von der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte bedingte Produzieren Gegenstand der Forschung sein.

Zunächst stellt sich die prinzipielle Frage, warum die jeweilige Epoche nicht an ihren eigenen Produktionen alleine ein Genügen finden kann und einen die eigene Gegenwart aktivierenden Rückbezug zum Vergangenen sucht, das doch

<sup>13</sup> Vgl. J. A. Scheibe, a. a. O., S. 62.

<sup>14</sup> Vgl. ebenda, S. 147.

<sup>15</sup> Vgl. die Beziehung in diesem Punkt zwischen Reichardt und C. Ph. E. Bach: J. F. Reichardt, *Instrumentalmusik*, in: Musikalisches Kunstmagazin, Bd. I, Berlin 1782, S. 24, und C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Faks.-Nachdruck Leipzig 1957, Bd. I, S. 121 f.

<sup>16</sup> Vgl. über das Rührende in der Musik: C. Ph. E. Bach, a. a. O., Bd. I, S. 115 ff. u. 122 f.

<sup>17</sup> Vgl. zum Verhältnis von Produktion und Rezeption (Wirkung) in der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts vom Verf.: *Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption*, Mf 33, 1980, bes. S. 255–263.

zuvor noch mit unversöhnlich scheinender Macht abgestoßen wurde. Dem Goethe-Zitat und dem Text Reichardts ist bereits eine Ermüdung an der Weichheit und Verzärtelung des neuen galanten und empfindsamen Stils anzumerken. Das Liebliche, Angenehme, Rührende und den Geschmack Ansprechende – zuvor noch die neue Stilrichtung tragende Prinzipien – veräußerlichte sich zum Oberflächlichen, leer Virtuosen und Tändelnden. Aus der Entdeckung des Alten, dessen Qualitäten des Starken, Erhabenen, Gearbeiteten und Intensiven nun plötzlich hervorgehoben werden, erhofft man sich eine Resubstantialisierung des neuen Stils. Reichardts für die „Klassik“ so wegweisende Parole, die um 1750 während der Phase der Bach-Kritik noch unvorstellbar gewesen wäre, heißt nun: Verbindung des natürlichen Ausdrucks mit dem Nachdruck der alten Musik Bachs und Händels.

Das Verwunderliche an der Auswahl der f-Moll-Fuge ist Reichardts Vermerk, daß sie das „tiefste und doch süßeste Trauergefühl“ hervorrufe und deswegen „auch ja nicht geschwind vorgetragen werden müsse“<sup>18</sup>. Zwar legen die Tonart, die harmonische Konzeption des Themenkopfs, der den Grundklang und den verminderten Septimenakkord umschreibt, und die fallende, fast rezitativische Deklamation den Affekt der Trauer nahe, aber dem wäre entgegenzuhalten, daß die Fuge dem Typus der konzertanten Fuge angehört und ein relativ rasches Tempo erfordert. Zusätzlich läßt sich dieses Tempo mit dem für das Wohltemperierte Klavier konstitutiven Kontrastcharakter von Präludium und Fuge begründen. Das Präludium hat wegen der *Sospiri* und vor allem wegen der für den Mittelteil wichtigen Durchchromatisierung Grave-Charakter. Dagegen ist die Fuge leichter, locker, aber dennoch bestimmt zu nehmen. Keinesfalls ist sie aber, wie Reichardt vorschlägt, im Charakter des Beschwerlichen vorzutragen. Das Widersprüchliche an dem gewählten Paradigma ist die Tatsache, daß Reichardt zunächst das Moderne an diesem konzertanten Fugentypus erkannt hat, dann aber mit der affektiven Besetzung der Trauer, die einen nicht geschwinden Vortrag zur Konsequenz haben müßte, die erste Bestimmung preisgibt, denn der geforderte rasche Vortrag würde den Charakter des Beschwerlichen aufheben.

Es kann nicht die Absicht sein, diesen Widerspruch voreilig zu lösen. Vielmehr muß er von Reichardts historischem Erwartungshorizont aus erklärt werden. Zunächst ist der Grund für die Auswahl gerade dieser Fuge zu verstehen. Die Fuge, so heißt es, habe das seltene Verdienst, daß die Wiederholungen in allen Versetzungen klar und eindringend und auch der Gang aller Stimmen natürlich und unverworren seien. Die Stimmeintritte in den Expositionen heben sich also plastisch von der jeweiligen Gegenstimme ab, ohne mit ihr in zu enge Berührung zu geraten und so an Distinktheit zu verlieren. Verhäkeltes Spiel und Stimmverschränkungen werden vermieden. Konflikt-rhythmen sind ausgespart, auf Durchchromatisierung und verschärfte Dissonanzbehandlung ist verzichtet. Die Folge ist eine einfache, das heißt natürliche und unverzierte Melodiebildung und eine Transparenz in der Vertikalen. Reichardt hat mit gutem Grund nicht das Präludium oder die Fuge in a-Moll aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers als Exempel für die glückliche Annäherung an das

<sup>18</sup> Reichardt, a. a. O., S. 197.

Natürlichkeitsideal ausgewählt. Die Melodik des Präludiums wäre ihm wegen der die Zentraltöne paraphrasierenden Schnörkel und der durchgängigen Synkopierung unnatürlich, der Kontrapunkt wegen des ostinat verwandten Lamentobasses zu absichtsvoll und die kunstvoll aufeinander bezogene Chromatik beider Stimmen als zu künstlich und gelehrt erschienen. Auch die Fuge hätte seinen Beifall nicht gefunden: zu starke Auszierung der Fortspinnung, teilweise undurchsichtige und komplizierte Überlagerung von Thema und festem Kontrapunkt in der Engführung und zu ausgeprägte instrumentale Stimmfindung, die der geforderten deklamatorischen Vokalität entbehrt.

Durch dieses hypothetische Gegenbeispiel wird deutlicher, warum Reichardt sich für die f-Moll-Fuge entschied. Er hebt hervor, daß man „Worte der tiefen Trauer gut drauf singen“<sup>19</sup> könne, das heißt, er erkennt in der einfachen und unverzierten Melodiebildung die Nachahmung der sprechenden Deklamation. Ist der Duktus des Themenkopfes vom rhetorischen Prinzip bestimmt, so spricht Reichardt weiter vom natürlichen Gang aller Stimmen.<sup>19</sup> Bezieht man diese Natürlichkeit vor allem auf die Fortspinnung, so ist an zwei Sachverhalte zu erinnern. Sie zielt einerseits auf eine organisch sich weitende und von der Vorstellung von Systole und Diastole bestimmte Melodiebildung, andererseits werden von ihr regelmäßig wiederkehrende, aber stimmlich gelockerte Zwischenspiele gebildet. Das prägnant instrumentale Subjekt und die Verwendung der Fortspinnung für ausgedehnte Zwischenspiele erinnern an die Concertopraxis, in der die thematisch gebundenen Tuttierteile von kontrastierenden Solopartien abgelöst werden, welche Episodencharakter annehmen. Diese concertomäßige Wirkung der Fuge, wie sie etwa auch im Fugato des Mittelteils im ersten Satz der Orchestersuite in C-Dur anzutreffen ist, mag Reichardt zur entsprechenden Wahl bewegen haben, denn gerade sie läßt die geforderte Natürlichkeit und Deutlichkeit hervortreten. Allerdings bleibt der Widerspruch zwischen dem raschen Concertocharakter und der ein langsames Tempo erfordernden, traurigen Affekthaltung bestehen. Diese Schwierigkeit ergibt sich allerdings nicht erst bei der Tempofrage, sondern bereits bei dem Gegensatz von behaupteter Kantabilität (man „könnte Worte der tiefen Trauer sehr gut drauf singen“) und der ausgesprochen instrumentalen Stimmfindung des Themas und der Fortspinnung. Denn sicher führten die angenommene Kantabilität und der traurige Affekt zu der Anweisung, daß die Fuge „auch ja nicht geschwind vgetragen werden“ dürfe. (Und „nicht geschwind“ heißt im Verhältnis zum Affekt der Trauer etwa ein „Andante“.) Vermutlich wollte Reichardt den Aspekt der Modernität an Bachs Fuge hervorheben, ohne den dem Ideal des Rührenden verwandten Affekt des „süßesten Trauergefühls“ preisgeben zu müssen. Kompositionstechnik und Gehalt sollten auf gleicher, dem eigenen Stil- und Ausdrucksideal adaptierbarer Stufe stehen. Damit ist nach der Phase der Bach-Kritik um 1750 und dem historisch bewahrenden Bach-Verständnis von Marburg und Kirnberger nach 1750 mit Reichardts Text von 1782 eine „Umbesetzung“<sup>20</sup> in der Bach-Deutung erfolgt.

Eine ähnliche und zugleich unterschiedene Position vertritt Christian Friedrich

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt (Main) 1966, S. 42 f.



Daniel Schubart in seinen – 1784/85 verfaßten – „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ von 1806, aus der bereits 1793 Teile erschienen waren.<sup>21</sup> Schubart schätzte Reichardts „Musikalisches Kunstmagazin“, in dem dessen Bach-Aufsatz erschienen war: es sei „voll von großen Bemerkungen, die nur der Dümmling verkennen kann“<sup>22</sup>. Im Gegensatz aber zu Reichardt, der Bach einer Uminterpretation unterzieht und durch die Gleichstellung von altem und neuem Stil eine Resubstantialisierung der nur noch modisch bestimmten neuen Stilrichtung erhofft, hält Schubart mehr die Differenz zwischen der Bachschen Musik und den Postulaten des empfindsamen Stils fest. Zwar werden die Vorstellungen vom „Originalgenie“<sup>23</sup> und von der „Grazie“<sup>23</sup> als Bewertungskriterien an die Musik Bachs herangetragen, aber der Reichardtsche Schritt der Umdeutung wird zugunsten der Einsicht in die historische und ästhetische Differenz der Zeitalter nicht vollzogen. Hatte Reichardt der genannten f-Moll-Fuge einseitig Grazie attestiert und damit den Charakter der Fuge „verfehlt“, so denkt Schubart kompensatorisch und hält an der historischen Distanz fest: „*Bachs Clavierarbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke.*“<sup>24</sup> Es fehlt zwar den Klavierwerken das Leichte und Anmutige, dafür sind sie aber substantiell in der Intensität des Gearbeiteten. Dessen Inbegriff ist der strenge Stil, der eine erhabene Wirkung hervorruft. Das bei Reichardt und Schubart genannte Charakteristikum des „Starken“ betrifft die Schreibart und die Wirkung. „*Musikalische Kunstwerke im strengen Style*“, wie nach 1800 eine von Hans Georg Nägeli herausgegebene Sammlung mit Instrumentalwerken Bachs und Händels heißt, evozieren eine erhabene Wirkung. Die Reflexion auf die Wirkung,<sup>25</sup> auf die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so viel Wert gelegt wurde, steht dann auch im Zentrum von Schubarts Bach-Charakteristik. Es wird von den Gründen gehandelt, warum die Wirkung der Bachschen Musik ausblieb und inwiefern die Erkenntnis der Wirkungsabsicht der Bachschen Musik die neue, nur modisch orientierte Stilrichtung von innen beleben und erneuern könnte. Bach hat zwar alle Schreibarten, die des „komischen“<sup>26</sup> und des „ernsten“<sup>26</sup> beherrscht, es sei aber „*alles in einem so schwerem Style* [geschrieben], *daß seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden*“<sup>26</sup>. Ein Grund für die Wirkungslosigkeit der Bachschen Musik nach 1750 hängt mit dem Verstoß gegen die Einheit von Stilhöhe und Schreibart zusammen. Kirchenstil und stilus sublimus stimmen überein, nicht aber der Kammerstil und das höchste Stilniveau der Ciceronischen Rhetorik. Auch die Stücke für die „Kammer“ sind im schweren Stil geschrieben statt im galanten. Mit „schwer“ ist aber nicht nur der Charakter des Beschwerlichen und

<sup>21</sup> Vgl. C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, reprograph. Nachdruck, Darmstadt 1969, S. VII ff. (im folgenden abgekürzt als *Ideen*). Vgl. Dok III, S. 408 ff.

<sup>22</sup> *Ideen*, S. 93.

<sup>23</sup> *Ideen*, S. 100 bzw. 101; Dok III, S. 409.

<sup>24</sup> *Ideen*, S. 101; Dok III, S. 409.

<sup>25</sup> Vgl. J. A. Hiller, *Über die Musik und deren Wirkungen*, Leipzig 1781 (Übersetzung von Chabanons *Observations sur la musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*).

<sup>26</sup> *Ideen*, S. 100; Dok III, S. 409.

seine entsprechende, erhabene Wirkung gemeint, sondern, wie Schubart im Hinblick auf Bachs Orgelwerke ausführt, auch der hohe Anspruch an die Spieltechnik, so daß kaum drei Organisten seine Werke spielen könnten. Der nach 1750 einsetzende Stilwandel hatte die Musikausbildung und die Aufführungspraxis so verändert, daß die real vielstimmigen Orgelwerke und die instrumentale Konzeption der Singstimmen in den Kantaten und Passionen nicht mehr realisiert werden konnten. (Dieser Sachverhalt hatte seine Auswirkungen bis hin zu den Proben der Johannes-Passion nach 1811 in der Berliner Singakademie unter Zelter; er erklärt zugleich den Erfolg der Händelschen Oratorien, die in der Stimmfindung einfacher und vokaler gehalten sind.) Gegenüber der im Charakter beschwerlichen, zum Tiefsinn neigenden und das „Nachdenken“ erfordernden Musik, deren Interpretation für die Aufführungspraxis sich vor unüberwindliche Probleme gestellt sah, konnte sich zunächst eine Musik, die sich zu einer unmittelbaren Einfachheit und teilweise vordergründigen Effekthascherei bekannte, leicht durchsetzen:

„(...) die immer mehr einreissende Kleinheitssucht der Neuern, hat an solchen Riesenstücken beynahe gänzlich den Geschmack verloren.“<sup>26</sup>

Gemeint sind mit diesen „Riesenstücken“ die Kantaten Bachs, deren „so kühne Modulationen“, „so große Harmonie“ und „so neue melodische Gänge“<sup>26</sup> Schubart rühmt und deshalb von Bach als einem „Originalgenie“<sup>26</sup> spricht. Unverkennbar sind hier Züge der Reichardtschen Uminterpretation Bachs aufgenommen. Das Erstaunliche ist aber, daß Schubart diese durch die „große Harmonie“ vereinten Innovationen auf die Kantaten bezieht und nicht wie Reichardt auf das Klavierwerk. Er nennt ganze „Jahrgänge, die [Bach] für die Kirche schrieb“<sup>26</sup>. Sie treffe man jetzt äußerst selten an, „ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind“<sup>26</sup>. Unklar ist an dieser Stelle, ob Schubart seine Kenntnisse aus dem Nekrolog<sup>27</sup> bezieht oder ob er tatsächlich Aufführungen erlebt hat und mit den Partituren der Kantaten durch die bei Breitkopf erhältlichen Abschriften vertraut war. Bemerkenswert ist jedenfalls seine Einsicht, daß sie ein Kompendium der Bachschen Form- und Ausdruckscharaktere darstellen, die zu kennen sich für jeden Musiker lohne. Mit diesem Appell deckt er wie Reichardt das Oberflächliche, Kleinliche des eleganten Stils auf, der den „leichten Beyfall der Modeinsecten finde“<sup>28</sup>, und hebt dagegen den „Reichtum von Ideen“<sup>28</sup>, die „Stärke“<sup>28</sup>, „Größe“<sup>29</sup> und das „Erhabene“<sup>30</sup> der Bachschen Stücke hervor. Die Wiederentdeckung des Erhabenen<sup>31</sup> ist ein Remedium gegen das Gefällige und nur Modische. Damit geht das Erhabene einen

<sup>27</sup> Vgl. *Der Nekrolog auf Johann Sebastian Bach*, in: L. C. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. IV/1, Leipzig 1754, Faks.-Nachdruck Hannover 1965 bzw. Hilversum 1966; Dok III, S. 80 ff.

<sup>28</sup> *Ideen*, S. 101; Dok III, S. 409.

<sup>29</sup> *Ideen*, S. 102; Dok III, S. 409.

<sup>30</sup> Vgl. in bezug auf den „Kirchenstyl“: *Ideen*, S. 343 und 346.

<sup>31</sup> Vgl. C. Dahlhaus, *E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*, *AfMw* 38, 1981, S. 84 ff.; vgl. vom Verf. das Kapitel *Der große, erhaben-oratorische Stil Händels und Bachs in seiner Bedeutung als Widersacher gegen den verflachenden Geschmack* (*Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, a. a. O. [vgl. Fußnote 1], S. 82–94).

Bedeutungszusammenhang mit dem „Classischen“ ein. Das Strenge, Gearbeitete und Erhabene ist wie das „Classische“ in dem Sinn substantiell, daß es den Veränderungen der Zeit enthoben ist. Die Rehabilitierung des Erhabenen wird in der Phase des Stilverfalls zum zentralen Thema der Kompositionslehre und Ästhetik. Von seiner Aktualisierung erhofft man sich eine Überwindung des allzu zeitbedingten Stils.

So unverkennbar Schubart und Reichardt dem wirkungsgeschichtlichen Stadium der Anempfindung Bachs zuzuordnen sind, so sehr unterscheiden sie sich in einzelnen Modifikationen. Schubart verzichtet einerseits auf die kontrastierende Auspielung Händels gegen Bach<sup>32</sup> in der Absicht, weder den einen hochzustilisieren noch den anderen zu degradieren; andererseits mythologisiert er Bach zum „*Orpheus der Deutschen*“<sup>33</sup>. Er nimmt darin die Bach-Apotheose Forkels von 1802 vorweg. Als Frage drängt sich auf, welcher der beiden Autoren historisch weiter denkt. Reichardt bezieht Bach ganz dezidiert auf die eigene Stilperspektive, von der aus gesehen Bach noch mehr anempfunden als wirklich umgedeutet wird. Schubart stellt Bach dagegen auf der einen Seite in eine ungebrochene Tradition (trotz der seltenen Aufführungen der Kantaten); auf der anderen Seite wird Bach zum Gegenstand einer Zukunftslegende: („*Sein Geist ist so . . . Riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird*“<sup>33</sup>). Daraus läßt sich schließen, daß Schubart (über Reichardts etwas gewaltsam wirkende Aneignung hinaus) ahnte, daß sich Bachs geschichtliche Bedeutung erst dann vollständig erschließen würde, wenn er ein kompositorisches Äquivalent gefunden habe, das ihn, indem es ihn „erreicht“, auch übersteigt, aber dadurch auch als Ermöglichungsgrund bestätigt. Dieses Stadium ist mit der „Bach-Rezeption des späten Beethoven“<sup>34</sup> erreicht.

## 2. Die „klassische“ Umdeutung Bachs

Reichardts und Schubarts anempfindendes Bach-Verständnis war an ihren historischen und ästhetisch-stilistischen Voraussetzungen orientiert. Mit Johann Nikolaus Forkels Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ von 1788 und der Bach-Monographie von 1802 kündigt sich ein neues wirkungsgeschichtliches Stadium an. In ihm wird eine Bach-Aneignung vollzogen, die über die ästhetisch-stilistische Uminterpretation hinaus Bachs Musiksprache den neuen syntaktischen Bestimmungen der „klassischen“ Periodologie unterwirft; Bach wird „klassisch“<sup>35</sup> umgedeutet. Seine Musik ist nicht mehr, wie zuvor, Gegenstand der zuweilen äußerlich wirkenden Anempfindung oder Regenerationsmittel für den sich verflachenden galanten Stil, sondern sie wird in die neue

<sup>32</sup> Vgl. J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802 (im folgenden abgekürzt als Forkel, *Bach*), S. 32.

<sup>33</sup> *Ideen*, S. 99; Dok III, S. 408.

<sup>34</sup> Vgl. die Arbeit des Verf. (s. Fußnote 1).

<sup>35</sup> Vgl. zu dieser Idee Dok III, S. 240 (betr. Forkels *Vorlesungen* von 1772). Auf Forkels Anwendung des Periodenbegriffs auf Bach hat bereits A. Halm hingewiesen (*Beethoven*, Berlin 1927, reprograph. Nachdruck, Darmstadt 1976, S. 311).

Sprachvorstellung der Periodizität übersetzt und damit einer veränderten Phrasierung unterstellt.

### Die Periodologie

Zieht man zunächst ausschließlich Forkels Bach-Monographie in Betracht, so drängt sich die Vorstellung von der „klassischen“ Umdeutung Bachs im Sinne der Periodologie nicht unmittelbar auf. Der Terminus Periode fällt nicht, und die nur angedeuteten Hinweise zu Bachs Syntax lassen die These von der Anwendung des Periodenbegriffs der „Klassik“ nicht zwingend erscheinen. Die Frage, die sich stellt, heißt: Kann die hier im Aufsatz angesprochene These, deren Einlösung die Schrift von 1802 ermöglicht, durch die beiden früheren Schriften Forkels „Über die Theorie der Musik“ von 1777 und die Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ von 1788 in eine gesicherte Erkenntnis übersetzt werden? Entsprechend der für das 18. Jahrhundert grundlegenden Idee von der Musik als einer „Klangrede“ formuliert Forkel in der späteren Bach-Monographie folgendes über Bachs Klavierspiel: Es war „*von der Art des Anschlags, der bey dem Clavier eben das ist, was in der Rede die Aussprache ist*“<sup>36</sup>. Die Deutlichkeit der rhetorischen Deklamation erscheint als Maßstab für den musikalischen Vortrag. Dieser muß die komponierten Sinn-einheiten, das „Verhältnis der musikalischen Gedanken“ zueinander, verwirklichen. Der musikalische Gedanke ist syntaktisch-grammatisch und rhetorisch-semantisch gefaßt. Er bestimmt sich durch eine vom Anfang bis zum Ende gegliederte Entwicklung, die aufgrund der strukturierten Artikulation zugleich eine bedeutungsgeladene Sinneinheit ist. Forkel vermerkt, es müsse Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis in die Gedanken gebracht werden.<sup>37</sup> Die Teilgedanken, die sich zum ganzen Gedanken fügen, wie die auf größere Formeinheiten bezogenen Gedanken sind diesen Bedingungen unterworfen. Die „Ordnung“ des Gedankens meint seine Gliederung in unterschiedlich deutliche Einschnitte; unter dem „Zusammenhang“ könnte die ableitende Beziehung zwischen Vorder- und Nachsatz verstanden werden, wodurch beide als Teilgedanken aufeinander bezogen sind, und das „Verhältnis“ der Gedanken zueinander spricht die metrische Korrespondenz von Vorder- und Nachsatz an. Deutlich wird dies „Verhältnis“ später benannt, wenn Forkel das deklamatorisch sinn-gemäße Steigen oder Fallen auf ganze „Phrasen“ oder auf Teile derselben bezieht.<sup>38</sup> Die Rhetorik der Intervalle (etwa der Quartfall am Ende eines Rezi-tativs) wird auf die Korrespondenz zwischen Frage und Antwort der ganzen „Phrase“ übertragen:

„So wie es bey einzelnen Intervallen sehr fühlbar ist, ob ihre Folge steigen oder fallen muß, so ist es auch bey ganzen Phrasen oder bey einzelnen Theilen derselben, wenn sie von einigem Umfange sind, sehr merklich, nach welchem Ziele sie in Absicht auf Modulation, oder ihrem innern Sinne nach, streben. Dieses Vorgefühl eines gewissen Ziels kann jede Stimme durch andere Intervalle erregen.“<sup>38</sup>

Deutlich wird hier die Analogie der Spannung zwischen Intervall und „Phrase“

<sup>36</sup> Forkel, *Bach*, S. 11 f.

<sup>37</sup> Vgl. Forkel, *Bach*, S. 23.

<sup>38</sup> Vgl. ebenda, S. 26.

berührt. Sie wird in bezug auf die Dissonanzbehandlung Bachs und die Bildung seiner Sätze weiter ausgeführt:

„Soll aber jede Stimme einen freyen und fließenden Gesang erhalten, so müssen zwischen den Tönen, die das erwähnte Ziel vorher fühlbar machen können oder sollen, und denjenigen, mit welchen die Phrase angefangen worden ist, noch andere liegen, die den eben so zwischen beyden Hauptpuncten liegenden Tönen der übrigen Stimmen oft sehr entgegen sind, aber doch mit ihnen zugleich angeschlagen werden können. Dieß ist ein sogenannter Durchgang der Töne von der ausgedehntesten Art. Sie gehen sämtlich von einer Stelle aus, trennen sich unterwegs, treffen aber genau am Ziele wieder zusammen.“<sup>38</sup>

Der Durchgang findet zwischen zwei Konsonanzen statt und stellt eine Vornahme der Auflösung dar („Vorgefühl eines gewissen Ziels“). Die Momente des Ausgangs und der Spannung werden an der Phrasenbildung orientiert und im Sinne von Forkels Interpunktionslehre, die der Periodologie zugrunde liegt, als „Hauptpuncte“ bezeichnet. Die Stadien des Durchgangs sind damit als Gliederungen der Periode oder des Satzes lesbar. Auf den Beginn der Phrase folgt eine gespannte Zäsur in der Mitte, die ein „Vorgefühl“ des Phrasenendes darstellt.

Postuliert Forkel „Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis“ sowohl zwischen den übergeordneten Gedanken als auch innerhalb der Periode, also etwas, das er an anderer Stelle der Bach-Schrift das „innere oder logische Verhältnis des harmonischen und melodischen Gedankens“<sup>39</sup> nennt, so weitet er den Begriff der musikalischen „Logik“, die der Periodologie grammatische Richtigkeit und rhetorische Deutlichkeit garantiert, auch auf die nicht vom thematischen Hauptsatz bestimmten Passagen Bachs aus:

„Jeder Übergang mußte bei ihm mit dem vorhergehenden Gedanken in Beziehung stehen, und eine nothwendige Folge derselben zu seyn scheinen.“<sup>40</sup>

Ist es schon erstaunlich, daß Forkel zwischen den Gedanken eine ableitende Logik veranschlagt, so um so mehr, wenn derselbe Sachverhalt für den auf den Gedanken folgenden Übergang gelten soll. Daß Übergänge, Überleitungen und Zwischenspiele eine Substanzgemeinschaft mit dem Hauptgedanken aufzeigen, ist eher eine Errungenschaft Beethovens als Bachs, bei dem diese Charaktere als freie, auf dem Tutti-Solo-Kontrast beruhende Satzzone fungieren.<sup>41</sup> Hat die Ausdehnung einer von „Logik“ bestimmten Periodologie in bezug auf Bach bei Forkel zuweilen auch etwas Gewalttames, so ist sie dennoch Ausdruck einer intendierten „klassischen“ Umdeutung Bachs, die Forkel auch in der mehr populär gehaltenen Bach-Monographie versucht hat.

Die Züge der Uminterpretation treten noch deutlicher hervor, wenn die früheren Schriften Forkels zur Stützung der Argumentation herangezogen werden. Es stellt sich heraus, daß die Periodologie nicht erst in der Bach-Schrift auf Bachs Musik angewandt wird, sondern daß diese Konzeption bereits in der „Theorie der Musik“ und in der Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ von Bach aus und im Hinblick auf Bachs überragende Stellung in Forkels Musikgeschichtsschreibung erfolgt war.

<sup>39</sup> Forkel, *Bach*, S. 32.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>41</sup> Vgl. den ersten Satz aus Bachs Orchestersuite C-Dur BWV 1066.

Liest man Forkels Bach-Buch ohne Berücksichtigung seiner früheren Schriften, so befremdet sein zur Überhöhung neigendes Bach-Bild. Der Vorwurf könnte geltend gemacht werden, daß die Bach-Apotheose und -Apologie der Monographie ausschließlich nationalistische Gründe habe. Die Stilisierung Bachs zu einer „Nationalangelegenheit“<sup>42</sup> wird aber im Zusammenhang mit den früheren Schriften verständlicher. Seine überragende Stellung in der Musikgeschichte („*Bach als der erste Klassiker, der je gewesen, und vielleicht je seyn wird*“<sup>43</sup>) wird in ihnen theoretisch begründet. Die Priorisierung einer „logischen und polyphonen Periodologie“<sup>44</sup> findet, thesenhaft formuliert, Jahre später in der Bach-Monographie ihre konkrete Entsprechung. Analog zur Konstruktion der Musikgeschichte<sup>45</sup> geht Forkel von einer immer differenzierter und bestimmter werdenden Deutlichkeit des musikalischen Gedankens aus. Dieser läßt sich horizontal im Sinn einer musikalischen Periode und vertikal durch die Aufteilung dieser Periode auf mehrere Stimmen darstellen. Die Vorstufen zu dieser „polyphonen Periodologie“ liegen in der unbegleiteten Melodie und später in der akkordhaften Begleitung der Melodie („Homophonie“<sup>46</sup>). Die Zweideutigkeit des nur Melodischen wird durch die harmonische Kommentierung gemildert. Die höchste Bestimmtheit des Gedankens ist dort erreicht, wo dieser in sich oder mit anderen Gedanken in ein sukzessives oder simultanes Verhältnis gerückt wird.<sup>47</sup> Dies geschieht einmal durch die Korrespondenz metrisch abgestufter Einschnitte, wodurch eine gegliederte Entwicklung des Gedankens ermöglicht wird, zum anderen durch die Aufnahme dieses Gedankens durch die weiteren obligaten Stimmen, die ihn laufend verdeutlichen. Mit dieser Überlegung steht Forkel in schärfstem Gegensatz zu dem von Rousseau initiierten Musikideal von der einstimmigen und natürlichen Melodie.<sup>48</sup> Damit kristallisiert sich ein weiterer Grundzug der Wirkungsgeschichte Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heraus: Die Stellungnahme für die natürliche Melodie impliziert die Polemik gegen die Künstlichkeit der Bachschen Melodiebildung. (Auch dort, wo der Name Bachs nicht ausdrücklich fällt, wäre diese Diskussion innerhalb der Wirkungsgeschichte Bachs anzusiedeln.) Der Streit setzt sich bis zu Forkel fort, der trotz des Kriteriums der „polyphonen Periodologie“ in

<sup>42</sup> Forkel, *Bach*, S. VI.

<sup>43</sup> Ebenda, S. VIII.

<sup>44</sup> J. N. Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist*, Göttingen 1777 (im folgenden abgekürzt als Forkel, *Theorie*), S. 23.

<sup>45</sup> Vgl. T. Kneif, *Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte*, Mf 16, 1963, S. 224 ff.

<sup>46</sup> Forkel, *Theorie*, S. 22.

<sup>47</sup> In beiden Schriften Forkels ist die „logische und polyphone Periodologie“ mit einer größeren Ausdrucksvielfalt und Ausdrucksbestimmtheit verbunden.

<sup>48</sup> Vgl. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1763, Art. *naturel*: „*Naturel se dit encore de tout chant qui n'est ni forcé ni baroque*“. Gegen die Reduktion des Harmonischen aufs Melodische und gegen dessen Vorrangigkeit richtet sich Forkel explizit: J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788 (im folgenden abgekürzt als Forkel, *Geschichte*), S. 17.

der Bach-Schrift immer wieder den „freien“, „fließenden“ und „natürlichen“ Charakter der Bachschen Melodie hervorhebt.

Die Bach-Monographie folgt dem Aufbau der „Theorie der Musik“ und der Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“. Das Zentrum der Forkelschen Theorie, die die Periodologie fundierende musikalische „Logik“<sup>49</sup>, wird auf den Kunstcharakter der Bachschen Musik angewandt. Der Darstellung der Harmonik und Melodik<sup>50</sup> folgt die Interpretation der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig diskutierten Bachschen Rhythmik.<sup>51</sup> In dieser Gliederung folgt die Bach-Schrift eindeutig der Aufteilung der musikalischen „Logik“ in den durch „das innere oder logische Verhältnis“<sup>51</sup> bestimmten Bereich der Harmonie und der Melodie und in den der äußeren Form des Rhythmus, den Forkel als „äußeres Hilfsmittel“<sup>52</sup> für die genauere Charakterisierung der „inneren Logik“ versteht. Der Logikbegriff ist somit gespalten in die innere Bewegung des Wesens und in die Versinnlichung dieser Bewegung in einen rhythmisch faßlichen Charakter der Erscheinung. Maßstab der Hierarchie ist die Deutlichkeit, die melodisch durch die Periode, harmonisch durch den polyphonen Satz und rhythmisch durch einen entsprechenden präzisierenden Charakter gewährleistet wird. Musiktheoretischer Angelpunkt ist die Harmonik, die nicht als akkordhafte Progression, sondern als Gewebe selbständiger und aufeinander bezogener Stimmen aufgefaßt wird. Auch hier ist das auf die Harmonik gelegte Gewicht polemisch gegen die Priorisierung der Melodie gewendet: Das Melodische ist eine Funktion des Harmonischen und nicht umgekehrt. Da die skizzierte Argumentationskette in vergleichbarer Weise in allen drei Schriften auftaucht, ist es verwunderlich, daß der Name Bachs nicht auch in den beiden früheren Abhandlungen erscheint. In der „Theorie der Musik“ wird Bach überhaupt nicht erwähnt, und in der Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ fällt sein Name nur im Zusammenhang des vierstimmigen Chorals als einer Gattung des Kirchenstils. Ist es auch verständlich, daß in der theoretischen Grundlegung die Historie und die ihr zugehörigen zentralen Repräsentanten ausgespart bleiben, so erstaunt diese Tatsache dennoch, zumal sich sogar bis in die Formulierung hinein Übereinstimmungen zwischen den drei Schriften finden. Durch die vergleichende Lektüre wird einerseits das Verständnis der Bach-Monographie leichter und im Sinn entschiedener, andererseits resultieren daraus Ungereimtheiten, die sich auf das Verhältnis von Theorie und Applikation beziehen. Der Widerspruch zwischen der die historische Entwicklung fundierenden musikalischen Logik und der Ableitung dieser Logik aus dem Hauptrepräsentanten der Musikgeschichte bleibt unaufgelöst. Damit wird ein partikulares Gesetz, das aus Bachs Kompositionsweise hergeleitet ist, historisch universalisiert.

<sup>49</sup> Forkel, *Theorie*, S. 22; Forkel, *Geschichte*, Einleitung, § 38; Forkel, *Bach*, S. 23 ff.

<sup>50</sup> Vgl. Forkel, *Bach*, S. 29 ff. bzw. S. 32 ff.

<sup>51</sup> Forkel, *Bach*, S. 32. In der Einleitung umschreibt Forkel die Periode durch die „logische Beschaffenheit“ der „inneren Bedeutung“ und durch die „äußere Form“ des Rhythmus, der nur ein „äußeres Verschönerungsmittel“ ist (Forkel, *Geschichte*, S. 40).

<sup>52</sup> Forkel, *Geschichte*, S. 26; Harmonie und Melodie wären also die inneren Kunstmittel, der Rhythmus dagegen das äußere Kunstmittel (vgl. auch Forkel, *Bach*, S. 18 u. 32).

Es ist eine überraschende Erfahrung, wenn man nach der Lektüre der Bach-Schrift die früheren Arbeiten liest und ständig den „implizierten Bach“ bemerkt, obwohl die Musik der Vorklassik und der Klassik gemeint ist. (Im Abschnitt „Periodologie“ werden an Notenbeispielen Vordersatz-Nachsatz-Verhältnisse demonstriert, die etwa der Phrasierung Haydnscher Prägung entsprechen könnten.) Die Konzeption einer „polyphonen Periodologie“ in bezug auf Bach trifft auf die mehrstimmig verstandene Harmonik zu, nicht aber auf die Periode, wenn man unter ihr nicht nur den Hauptsatz<sup>53</sup> versteht, sondern die auf Symmetrie gegründete Korrespondenz von Vorder- und Nachsatz. Gerade diese Zuordnung legt aber die Bach-Monographie nahe, wenn sie vom Steigen und Fallen der Phrase, von dem „Vorgefühl eines gewissen Ziels“, also der Fühlbarkeit der Ruhepunkte<sup>54</sup> und den Hauptpunkten der Phrase im Sinne der früher ausformulierten Interpunktionslehre<sup>54</sup> spricht. Das Dilemma, in dem Forkel das Verhältnis von Historie und musikalischer Logik beläßt, erklärt sich aus der „klassischen“ Umdeutung Bachs, aus dem Versuch, den teilweise obsolet gewordenen Bach dem neuen historischen Stand anzupassen, und vielleicht aus der Tatsache, daß Forkels „Allgemeine Geschichte der Musik“ unvollendet geblieben ist. Die theoretische Einleitung zur „Allgemeinen Geschichte der Musik“ ist aus der Präferenz Bachs und zugleich aus den stilistischen Voraussetzungen der Klassik heraus konzipiert. Die Einleitung deckt das ungeschriebene Kapitel über das Zeitalter Johann Sebastian Bachs, Händels und der Klassik ab. Sollte Bach den historischen Endpunkt darstellen, auf den die Musikgeschichte hintreibt, so ist diese Konzeptualisierung der Historie durch die musikalische Logik stimmig. Sie wird widersprüchlich, wenn sie die klassische Periodologie einbezieht, weil Bach ihr Telos darstellt.

Ist jenes Moment der überinterpretierenden Umdeutung auch notwendig, denn eine auf Bachs musikalischem Selbstverständnis insistierende Rezeption würde seine Musik noch eher dem Vergessen überantworten, so versucht Forkel noch über die Periodologie hinaus im Bereich der Melodik eine aktualisierende An-  
eignung Bachs.

### Melodik

Die etwa siebzig Jahre anhaltende Diskussion um die richtige Melodie trifft in das Zentrum des Musikbegriffs der zweiten Hälfte des 18. sowie des frühen 19. Jahrhunderts. Hinter ihr als einer „natürlichen“ verbirgt sich der ästhetisch-normative Anspruch der einzig „wahren“ Musik. In diese Kontroverse, an der sich Forkel beteiligt, ist Bachs Musik einbezogen, so daß die Auffassung und Entwicklung der Musik für den genannten Zeitraum aufs engste mit der Wirkungsgeschichte Bachs zusammenhängt. Aus der Bewertung der Melodiebildung und Deklamation der Singstimme in den Vokalwerken Bachs ergibt sich auch immer eine Auseinandersetzung um die „wahre“ Melodie. Ein Plädoyer für

<sup>53</sup> Das Thema (Subjekt) einer Fuge wurde sonst unabhängig von der Periode als „Hauptsatz“ bezeichnet (vgl. F. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin, den 8. December 1759*, S. 191 ff., zit. nach Dok III, S. 137; vgl. J. G. Wolf, *Musikalisches Lexikon*, Wien 1801, Art. „Fuge“).

<sup>54</sup> Vgl. Forkel, *Theorie*, S. 22.



oder gegen Bachs Melodievorstellung zieht zumeist eine Parteinahme für eine bewahrende Bach-Tradition oder für die jeweils neue Musik nach sich. Letzteres findet sich in Scheibes Brief aus dem Jahr 1738 in bezug auf Johann Matthesons „Kern melodischer Wissenschaft“:

„Bachische Kirchenstücke sind allemahl künstlicher u. mühsamer; keineswegs aber von solchem Nachdrucke, Überzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken, als die Telemannischen und Graunischen Werke (. . .)“.<sup>55</sup>

Durch das absichtsvolle Akzentuieren des Bedeutungsvollen wirken Bachs Werke „mühsam“ und büßen ihre natürliche, das heißt unmittelbare Überzeugungskraft ein. Mit Mattheson und Scheibe ist also bereits eine Parteibildung entstanden, die sich für das Neue einsetzt und dieses Engagement gegen das Alte wendet. In der Reaktion darauf gibt es eine bis in das frühe 19. Jahrhundert hineinreichende Richtung, die Bach gegenüber diesen Vorwürfen in Schutz nimmt. Zwei Belege mögen dafür genügen. Direkt gegen jene Invektive wendet sich die von Lorenz Mizler 1740 herausgegebene „Musicalische Bibliothek“, die in Leipzig gleichsam Bachs Hausblatt darstellt. Es heißt dort über den gerade erschienenen dritten Teil der „Clavierübung“:

„Der Herr Verfasser [Bach] hat hier ein neues Exempel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortreflich geübet und glücklich sey. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Herrn Hof Compositeurs Composition zu kritisiren.“<sup>56</sup>

Noch ausführlicher und überraschender äußert sich Friedrich Wilhelm Marpurg 1760 im ersten Band der „Kritischen Briefe über die Tonkunst“ in bezug auf Bachs Kantate BWV 144 „Nimm, was dein ist, und gehe hin“:

„In einer vielstimmigen Fuge die Regeln der edlen Declamation so streng und genau suchen zu wollen, als in einer Cantate, würde freylich einer Ungerechtigkeit ähnlich sehen. . . Ich erinnere mich noch mit Vergnügen einer gewissen Fuge des seel. Herrn J. S. Bach, über die Worte: Nimm was dein ist, und gehe hin. (Der Text war nicht dramatisch, man konnte sich also ein Chor der Ermahnenden dabey vorstellen.) Die Fuge hatte auch bey den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und einen besondern Gefallen erregt, welche gewiß nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortreflichen Declamation, die NB. der Componist im Hauptsatze und in einem kleinen besondern Spiele mit dem gehe hin, angebracht hatte, und deren Wahrheit, natürliches Wesen, und genau angemessene Richtigkeit jedem sogleich in die Ohren fiel, herrühreten. Dergleichen Fugen könnte ich, so wie von andern, also auch von dem itzgedachten großen Meister mehrere anführen. Doch gestehe ich, daß es sehr oft schwer, auch nicht einmal durchgehends und allemal möglich ist, zumal wenn der Hauptsatz zu gewissen andern contrapunctischen Kunststücken zugeschnitten werden soll, in Hauptsätzen einer Fuge so gar genau auf die Declamation zu sehen: obgleich auch durch eine richtige Declamation vielleicht manche harmonische Künsteley deutlicher würde.“<sup>57</sup>

Bemerkenswert ist an der Argumentationsweise Marpurgs die Tatsache, daß

<sup>55</sup> Zit. nach Dok II, S. 307 (vgl. auch S. 336).

<sup>56</sup> L. Mizler, *Musicalische Bibliothek* . . . , Leipzig, 1740, S. 156 f. (zit. nach Dok II, S. 387).

<sup>57</sup> F. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin, den 24. May 1760, S. 381 ff. (zit. nach Dok III, S. 145 f.).

er zwischen der Überhöhung und Ablehnung Bachs differenziert. Streitpunkt ist, wie in der ganzen Wirkungsgeschichte Bachs, die Ungezwungenheit seiner Melodiebildung. Zunächst weist Marpurg den globalen Vorwurf zurück, daß die Deklamation der Fuge Bachs fehlerhaft, das heißt unnatürlich sei. Dies geschieht mit der Begründung, die Kriterien der Deklamation im homophonen Satz könnten nicht umstandslos auf alle Stimmen in der Fuge übertragen werden. Dennoch nennt er ein Beispiel, worin die natürliche Kantabilität und unmittelbare Verständlichkeit aller Stimmen gerühmt wird. Auf diese Auszeichnung folgt die Einschränkung, die trotz der verallgemeinernden Art auf Bach zu beziehen ist, daß das Künstliche und oft schwer Aufzunehmende im Fortgang der Stimmen durch eine „richtige Deklamation“ „deutlicher“ und damit leichter faßbar sein würde. Er stellt also in Rechnung, daß die von Scheibe monierte Verworrenheit der Melodiebildung mit der „harmonischen Künsteley“ zusammenhängt, löst aber die Antithese von Künstlichkeit und Natürlichkeit nicht dadurch auf, daß er, wie viele seiner Zeitgenossen, einfach eine Seite streicht. Auf die „harmonische Künsteley“ muß nicht verzichtet werden, wenn die Deutlichkeit durch die „richtige Deklamation“ gewahrt bleibt.

Eine andere aufschlußreiche Stelle für die vom Kriterium der natürlichen Melodiebildung bestimmte Wirkungsgeschichte Bachs findet sich in Christoph Nichelmanns „Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften“. Auch hier bildet der für eine deutliche Deklamation entscheidende Maßstab des Nachdrucks den Zusammenhang mit der auf Bach bezogenen Urteilsgeschichte. Allerdings ist Nichelmanns Standpunkt anders als der Marpurgs. Garantiert bei Marpurg der Nachdruck in der Deklamation die Durchhörbarkeit auch einer künstlich sich gebenden Musik, so ist bei Nichelmann die nachdrückliche Artikulation die Instanz, die das neue Musikideal einer bloß oberflächlich reizvollen Natürlichkeit kritisiert. Zum abgedruckten Notenbeispiel der ersten vier Takte aus Bachs h-Moll-Messe führt Nichelmann folgendes aus:

„Ich kann nicht umhin, in dem Num. 95 angeführten Beyspiel, nur eine kleine Probe von der nachdrücklichen Musik dieses letzteren [J. S. Bach] hiermit an den Tag zu legen. Was mag aber die Ursache dieses vorher bestimmten nachdrücklichen Effects, dieser und anderer dergleichen Zusammensetzungen seyn?“<sup>58</sup>

An diesem Eingangschor der Messe, deren teilweiser Abdruck und deren Besprechung zugleich belegen, daß auch das Vokalwerk zu Beginn der 1750er Jahre in die Wirkungsgeschichte Bachs einbezogen war, hält Nichelmann den Gegensatz von Natürlichkeit der Melodie und dem „*beutigen Tages üblichen Flitter-Gold der Monodien*“<sup>59</sup> fest.

Als weiteres Indiz für die vom Aspekt der Melodiebildung bestimmte Wirkungsgeschichte Bachs ist die Nachricht vom Tode Johann Christian Bachs aus Johann Nikolaus Forkels „Musikalischem Almanach“ von 1783 heranzuziehen. Dort heißt es:

„Unter den noch lebenden Söhnen des großen Joh. Sebastian Bach, war er der jüngste... Im Jahr 1759, also schon ungefähr in seinem 24sten Jahre, als Händel in England starb,

<sup>58</sup> C. Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755, S. 138, Dok III, S. 102.

<sup>59</sup> Ebenda.

gieng er nach London . . . Als ein Mann von Weltkenntniß hat er geglaubt, in seinen musikalischen Arbeiten von der seiner Familie eigenen musikalischen Bahn abgehen zu müssen. Er hat also eine ziemlich allgemein betretene Straße erwählt, und dadurch sich zwar des ächten großen Bachischen Geistes verlustig, auf einer andern Seite aber, anderer Vortheile theilhaftig gemacht. Des großen Unterschiedes unter seiner Musik und der Händelschen ungeachtet, ist er doch eben sowohl als dieser der Liebling der Engländer geworden.“<sup>60</sup>

Ähnlich wie Nichelmann gelangt Forkel hier zu einer Gegenüberstellung der alten Musik Bachs und der neuen Musik. Die Nachdrücklichkeit der Bachschen Melodie erscheint als der „ächte große Bachische Geist“, das „Flitter-Gold der Monodien“ als die „allgemein betretene Straße“. Damit ist wiederum am Kriterium der Melodie die für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zentrale Antithese von Kunstcharakter und Popularität aufgestellt, allerdings mit der Einschränkung, daß man sich von der Orientierung am Akzentstil und am „ächten“ Kunstgeist eine Überwindung des nur Tändelnden im galanten Stil erhofft.

Neben zahlreichen Stellen, die sich zwischen 1800 und 1830 kritisch über die künstliche Behandlung des Rezitativs und die verworrene Stimmführung vor allem in der Bachschen Vokalmusik äußern,<sup>61</sup> ist eine Passage zu zitieren, die insofern bedeutsam ist, als sie einerseits auf diese Kritik mit der bereits bekannten Rehabilitierung reagiert, andererseits sich aber die schon 1802 von Forkel formulierte Einsicht zu eigen macht, daß der leicht, natürlich und frei wirkende Charakter der Bachschen Melodiebildung Konsequenz eines notwendigen Verlaufs der einzelnen Stimme und der obligaten Funktion der „Nebenstimmen“ ist. Es handelt sich um den 1819 bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienenen „Versuch einer kurzen Darstellung der Harmonielehre“ von Johann Gottlob Werner. Der Autor schreibt über die gerade bei Simrock in Bonn veröffentlichte Messe Bachs in A-Dur (BWV 234):

„[Das Christe eleison] enthält eine vierstimmige kanonische Nachahmung von dem größten Meister im Kontrapunkt, Seb. Bach. Dieser Satz dürfte wohl zu den schönsten Kunstprodukten dieser Art gehören, und wird immer seinen hohen Werth behalten. Hier sieht man, daß der Kontrapunkt keine pedantische Künstelei ist, wie so mancher wähnt, der das Wahre und Höchste der Kunst nicht zu begreifen fähig ist. Das eigentliche Thema, welches die Baßstimme beginnt, geht bis zur zweiten Hälfte des sechsten Taktes. Mit dem dritten Viertel Takt 3 ahmt der Tenor die Melodie eben so weit, um 4 Töne höher mit der strengsten Genauigkeit nach, auch so der Alt und Sopran. Kein einziger Ton ist verändert, jede Stimme geht leicht und ungezwungen ihren Gang fort, es siehet alles so natürlich aus, als könne es durchaus nicht anders seyn.“<sup>62</sup>

Hier wird das „Klassische“, das die Zeit Überdauernde des echten Kunstprodukts der Bachschen Werke hervorgehoben. Zugleich werden mit dem „Leichten“, „Ungezwungenen“ und „Natürlichen“ Gegenbegriffe zu Scheibes Charak-

<sup>60</sup> *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, S. 149 f. (vgl. Dok III, S. 369).

<sup>61</sup> Vgl. J. F. Reichardt, *Einige Bemerkungen zu Forkels Schrift: Ueber Job. Seb. Bach*, in: *Berlinische Musikalische Zeitung*, Bd. 2, 1806, S. 149 ff.

<sup>62</sup> J. G. Werner, *Versuch einer kurzen Darstellung der Harmonielehre*, Bd. 2, Leipzig 1819, S. 105 f.

terisierung der Bachschen Melodie, diese sei „*kriechendt, künstlich und unnatürlich*“, aufgeboten.

#### Paradigmenwechsel des „Natürlichen“

Anhand des bisher skizzierten Prozesses der Wirkungsgeschichte Bachs zwischen 1737 und 1819 wird deutlich, daß die Auseinandersetzung um die „wahre“ Melodie zugleich eine um die Antiquiertheit oder Modernität der Bachschen Musik ist. Die Kontroverse ist um die entgegengesetzten „Rezeptionskonstanten“<sup>63</sup> von Natürlichkeit und Künstlichkeit zentriert, wobei diese aus wechselnden Kontexten entstanden sind und keineswegs von sich aus eine einheitliche und zusammenhängende Urteilsgeschichte hervorbringen. Die Konstanten sind lediglich solche der Termini, nicht aber der Sachverhalte. Die unterschiedlichen Voraussetzungen führen dazu, Bachs Musik je nach zugrunde gelegtem Paradigma<sup>64</sup> entweder als natürlich oder als künstlich aufzufassen und die neue Musik je nach der Beurteilung Bachs mit den entsprechenden Gegenwerten zu versehen. Im Verlauf der unter dem Aspekt der Melodievorstellung bestimmten Wirkungsgeschichte Bachs kommt es zum Austausch der entgegengesetzten Kategorien. Was um 1740 an Bachs Musik als künstlich moniert wurde, ist mit Forkel (1802) und spätestens mit Werner (1819) natürlich geworden. Die Umwertung vollzieht sich im Hinblick auf den sich verändernden Charakter der musikalischen Produktion. Auf dieser Folie verläuft dann die „Umbesetzung“, die Vergangenes (Bachs Musik) in den Prozeß der Innovation (den Wiener Klassischen Stil) einschmilzt. Das, was für die Empfindsamkeit und Klassik als charakteristisch galt, nämlich das Leichte, Ungezwungene und Natürliche, wird fast gleichzeitig auf das Bach-Verständnis übertragen. Das Alte wird aber nicht einfach nur vom Neuen aus umgewertet, sondern das Neue verändert sich auch umgekehrt vermöge einer substantiellen Rezeption des Alten. Dadurch stehen die Wirkungsgeschichte Bachs und die neuere Kompositionsgeschichte in einem unmittelbaren und produktiven Verhältnis, so daß die Musikgeschichte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht ohne die Berücksichtigung dieses Verhältnisses geschrieben werden kann. Die Problematik, die dabei im Hinblick auf die natürliche Melodie auftaucht, besteht in der Varianz der Bedeutungskontexte, deren Wandel es überhaupt als fraglich erscheinen läßt, ob von „Rezeptionskonstanten“ gesprochen werden kann, auch wenn der Terminus identisch bleibt. Der Terminus „natürlich“ („Natur“<sup>65</sup>) bedeutet um 1740 etwas anderes als 1819, selbst wenn er durch Ursache (Schei-

<sup>63</sup> Vgl. prinzipiell zu diesem Ansatz: H. H. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz/Wiesbaden (1972) (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1972, 3).

<sup>64</sup> Vgl. zum Begriff des Paradigmas und des Paradigmenwechsels: Th. S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 2. Aufl., Frankfurt (Main) 1976; auf die hier behandelte Problematik bezogen, heißt Paradigma: sozio-kulturell bedingtes Erkenntnismodell. Mit dem Paradigmenwechsel verändert sich die Bedeutung des Terminus, obwohl dieser äußerlich gleichbleibt.

<sup>65</sup> Vgl. T. Kneif, *Die Idee der Natur in der Musikgeschichte*, AfMw 28, 1971, S. 302 ff., sowie J. Mainka, a. a. O. (siehe Fußnote 3).

bes und Matthesons Urteil über Bach) und Wirkung (Reaktion Forkels und Werners auf dieses Urteil) miteinander in Verbindung steht. Einmal ist nämlich das Natürliche zugleich das Vernünftige im Sinne des Evidenzbegriffs des „lumen naturale“, zum anderen ist Bachs Musik nach einem langen Prozeß der Aneignung „natürlich“ geworden im Sinne einer zweiten Natur. Das Natürliche ist zuerst tautologisch das Wahre, auf das sich das durch die Menschen Hergestellte zu beziehen hat. Später ist das Natürliche eine Form sekundärer Tradition, in die Bach durch den „Horizontwandel“<sup>66</sup> einrückt. Ungeachtet dieser epistemologischen Probleme einer nach Maßgabe von „Rezeptionskonstanten“ verfaßten Wirkungsgeschichte bietet sich aber mit dem Terminus „Nachdruck“ ein Sachverhalt an, der, auf die Melodiebildung bezogen, eine durchgängige Wirkungsgeschichte zu entwerfen gestattet. Er taucht in all den genannten Zitaten auf und attestiert Bach in doppelter Weise das Vermögen, „nachdrücklich“ zu schreiben: einmal in bezug auf die Akzentuierung der Deklamation, zum anderen auf den schweren und erhabenen Stil. Dies beides führt zu der Wertung, daß Bachs Musik „ächten Kunstgeist“ habe, der immer seinen Wert<sup>67</sup> behalte. Durch die Gleichsetzung Bachs mit dem doppelt gefaßten „Nachdruck“, dem wirklichen Kunstcharakter und der Wertbeständigkeit seiner Musik, ist wiederum auf die Konnotation mit dem „Classischen“ hingewiesen. Forkels Feststellung in seinem Bach-Buch, daß Bachs Melodien nie veralten<sup>68</sup>, deutet auf die Formulierung im Vorwort hin, daß Bach der erste Klassiker ist, der je gewesen und vielleicht je sein wird.<sup>68</sup>

An Forkels Bach-Monographie wird deutlich, wie problematisch es ist, Wirkungsgeschichte auf der Basis von „Rezeptionskonstanten“ zu schreiben. Forkel steht zwar innerhalb der allgemeinen Wirkungsgeschichte Bachs und markiert dort ein entscheidendes Stadium; er greift frühere Urteile auf und setzt sich mit ihnen auseinander, kommt dann aber aufgrund ganz verschiedener Voraussetzungen zu Bewertungen, die mit den „Rezeptionskonstanten“ lediglich terminologisch übereinstimmen. Da bei ihm charakteristische Wertungen auftauchen, die von Scheibe stammen, und Scheibe explizit in der Bach-Schrift<sup>69</sup> genannt wird, ist Forkels Text zunächst als eine Kritik der Bach-Kritik Scheibes zu lesen. Bachs Musik zeuge von Originalität, und wo sie sich nicht ins Fremdartige versteige, arte sie nicht ins Unnatürliche und Schwülstige<sup>70</sup> aus. Dies sind präzise die Termini, mit denen Scheibe seine Bach-Kritik<sup>71</sup> belegt hatte. Konsequenter könnte es nun für Forkel nach der Revision von Scheibes Verdikt sein, die Kriterien des neuen Stils, also Natürlichkeit und Sangbarkeit, auf die Bachsche Melodiebildung zu übertragen, um Bach gleichsam aus der Vergangenheit in die eigene Gegenwart hinüberzuretten. Dies geschieht zwar, wenn Forkel an zahlreichen Stellen das „Natürliche“<sup>72</sup>, „Offene“<sup>73</sup>, „Klare“<sup>73</sup>

<sup>66</sup> Vgl. H.-R. Jauss, a. a. O.

<sup>67</sup> Vgl. Forkel, *Bach*, S. 68 f.

<sup>68</sup> Forkel, *Bach*, S. 31 bzw. S. VIII.

<sup>69</sup> Vgl. Forkel, *Bach*, S. 22.

<sup>70</sup> Vgl. ebenda, S. 30.

<sup>71</sup> Vgl. J. A. Scheibe, a. a. O., S. 62.

<sup>72</sup> Forkel, *Bach*, S. 39.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 30.

und „Deutliche“<sup>73</sup> der Bachschen Melodie hervorhebt, er versucht dies aber nicht von der Basis aus, von der Scheibe die Umorientierung gefordert hatte. Forkel richtet sich gegen die sich bei Scheibe herausbildende, bei Rousseau dann vollzogene Priorisierung der Melodie im homophonen Satz. Er wendet sich gegen die Verabsolutierung der Melodie als einzig legitime Instanz von Natürlichkeit und gegen die Überbewertung des Melodischen, obwohl er scheinbar paradox gerade die Bachsche Melodie als „natürlich“ charakterisiert hatte. Damit zeichnet sich von Scheibe zu Forkel eine durchaus zusammenhängende, nicht aber bedeutungsmäßig einheitliche Urteilsgeschichte ab, denn die vorgängig identischen Wertungen „natürlich“ basieren auf entgegengesetzten Urteilsinstanzen. Neigte das Zeitalter nach Bach in der Reaktion auf das Überartifizielle der Bachschen Musik zur Idealisierung einer einfachen, direkt der Natur abgelauchten und darum auch „wahren“ Musik (Melodie), so gewinnt Forkel das Kriterium des Natürlichen gerade aus dem Gesetzten und Gebundenen der Bachschen Musik. Es ist bei ihm eine Umdeutung des Natürlichen, das der Naivität des „retour à la nature“ entkleidet ist. Das Natürliche ist nichts Unmittelbares, sondern Konsequenz des Notwendigen und Reflexiven. Je mehr die Teile der Melodie miteinander verschränkt sind, je mehr die gleichzeitig erklingenden Stimmen selbständig und aufeinander bezogen sind, desto natürlicher ist der Fortgang aller Stimmen.

Deutlich schlagen sich die allgemeinen Kriterien, wie sie Forkel aus der Bachschen Melodie gewinnt, in seiner Bewertung der Gattungen und der einzelnen Werke Bachs nieder. Unverkennbar sind dabei Forkels Geschichtskonzeption und die Idee einer musikalischen „Logik“ Maßstab für die Interpretation der Bachschen Melodie. Er faßt die Entwicklung eines Komponisten wie den Prozeß der Geschichte als einen Organismus auf, der sich zunehmend vom Keim bis zur Blüte vervollkommnet. In diesem Werdegang wird das teilweise Unorganische der Bachschen Jugendwerke abgestoßen, bis aus den steifen und unedlen<sup>74</sup> Wendungen biegsame und feine<sup>74</sup> geworden sind. Obwohl Forkel eine „kritisch korrekte“ Ausgabe der Werke Bachs vorschwebt, scheut er vor einer Auswahl in seinem Editionsplan nicht zurück. Das „Critische“ der Ausgabe bezieht sich nicht nur auf den Druck der richtigen Lesart letzter Hand, sondern zugleich auf das zu druckende Repertoire, das dem genannten Vollkommenheitsideal entsprechen soll. Forkel ist nicht so uneingeschränkt Historist, daß er ein Gesamtwerk um seiner selbst willen überliefern möchte. Dort, wo Mängel fühlbar und als solche erkennbar sind, soll sich die Historie kritisch<sup>75</sup> verhalten, und das heißt wertend auswählen. Kriterien für die Auswahl sind die „polyphone Periodologie“ und die musikalische „Logik“, die der Komposition eine nicht zu übertreffende Deutlichkeit in der Darstellung des Ausdrucks sichern.<sup>76</sup> Das Äquivalent zur Deutlichkeit in der Komposition und im Vortrag ist die Faßlichkeit im Bereich der Rezeption. In bezug auf die „Goldberg-Variatio-

<sup>74</sup> Vgl. ebenda, S. 54.

<sup>75</sup> Vgl. F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Zweite unzeitgemäße Betrachtung*, in: F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von K. Schlechta, Bd. 1, Darmstadt 1966, S. 219 ff.

<sup>76</sup> Vgl. Forkel, *Geschichte*, § 40.

nen“ äußert Forkel, daß sie trotz der Verwendung aller kanonischen Künste dennoch vom „faßlichsten und fließendsten Gesange“<sup>77</sup> seien. Hier gehen teleologische Geschichtskonzeption und musikalische „Logik“ in die Charakterisierung der Bachschen Melodie ein. Faßlichkeit erreicht Bach erst zu einem späten Zeitpunkt der Vollendung. Die Deutlichkeit wird im Gegensatz zu Rousseaus Auffassung durch die artifizielle Mehrstimmigkeit gewonnen. Forkels Ideal einer Polyphonie als einer „vielfachen Melodie“<sup>78</sup> garantiert nicht nur die Faßlichkeit, sondern läßt auch durch die Verteilung des Hauptsatzes auf mehrere Stimmen deren Duktus fließender, das heißt natürlicher werden. Das Artifizielle erscheint zugleich als das Natürliche. Das Komplizierte wird zum Einfachen. Hinsichtlich des Klavierkonzerts in d-Moll vermerkt Forkel:

„Diese so kunstreichen Werke sind zugleich so fein, Charakter- und Ausdrucksvoll, als wenn der Componist nur eine einfache Melodie zu handhaben gehabt hätte, wie dieß besonders der Fall im Concert aus D moll ist.“<sup>79</sup>

### Händel – Bach

Neben der Anwendung von Bewertungskriterien aus Forkels Geschichtskonzeption und Musiktheorie auf die Musik Bachs in der Absicht, diese zu aktualisieren, ist ein dritter Bereich zu nennen, durch den Forkel versucht, Bach auf die eigene Gegenwart zu beziehen. Er bemüht sich unauffällig und doch nachdrücklich, Bachs Musik zu vergegenwärtigen, indem er Kriterien der Empfindsamkeit und der Klassik auf sie anwendet. Besonders auffallend an der Besprechung der einzelnen Werke ist die Betonung des Melodischen. Am häufigsten ist die aus der „Anleitung“ zu den „Inventionen“ und „Sinfonien“ zitierte Bestimmung des „Cantablen“ genannt. Bei fast allen Stücken Bachs wird das Sangbare der Melodie wie der obligaten „Nebenstimmen“ hervorgehoben. Lieblich, sanft, glänzend und ausdrucksvoll<sup>80</sup> sind die immer wieder genannten Attribute des Melodischen. Hinzu treten das Charaktervolle<sup>80</sup> und das Feine<sup>80</sup>. Noch deutlicher als diese Bezeichnungen weisen der „rührendste“<sup>81</sup> Ausdruck und die „ungemeine Pracht“<sup>81</sup> auf ein der Bach-Zeit fremdes Musikverständnis. Bezieht sich das „Rühren“ auf den Hauptzweck der Musik nach der Auffassung Carl Philipp Emanuel Bachs,<sup>82</sup> so rückt das der Bachschen Musik zugesprochene Attribut des Prächtigen in die Nähe der Wirkungsgeschichte Händels nach 1800. Mit der „Pracht“ charakterisiert Forkel Bachs Trauerkantate<sup>83</sup> und die Motetten. Er wertet mit dieser Benennung das Vokalwerk Bachs auf, indem er eine bisher der Musik Händels vorbehaltene Auszeichnung übernimmt. Seit Mozarts Bearbeitung des „Messias“, seit den einschlägigen Aufführungen in der „Gesellschaft der Musikfreunde“ nach 1812 und seit den er-

<sup>77</sup> Forkel, *Bach*, S. 51.

<sup>78</sup> Ebenda, S. 40; in der *Theorie der Musik* spricht Forkel von der „mehrfachen“ Melodie (S. 22).

<sup>79</sup> Forkel, *Bach*, S. 58.

<sup>80</sup> Vgl. ebenda, S. 56 u. 58.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 36 u. 59.

<sup>82</sup> C. Ph. E. Bach, *Versuch* (vgl. Fußnote 15), Teil I, S. 115.

<sup>83</sup> Vgl. Forkel, *Bach*, S. 36.

weiternden Bearbeitungen Ignaz von Mosels sind es in Wien vor allem die Chöre der Händelschen Oratorien, die in Verbindung mit dem „prächtigen Stil“ gebracht werden. Diese Schreibart war erwünscht, weil sie im Gegensatz zum Gekünstelten des Kontrapunktischen und zum Äußerlichen des galanten Stils Repräsentativität mit Innerlichkeit verband. Um so erstaunlicher ist hier also Forkels Zuordnung: Bachs Vokalwerke gehören nicht nur dem Erhabenen, sondern auch dem prächtigen Stil<sup>84</sup> an. Damit ist der Vergleich mit Händel impliziert, den Forkel nicht zufällig gerade im Bereich der Vokalmusik sucht. Nachdem er aus parteilichen Gründen vom Altern der Händelschen Melodie<sup>85</sup> gesprochen hatte, um Bachs Melodie dagegen als immer neu herauszustellen, heißt es:

„Bey Händel ist jedoch merkwürdig, daß seine Singfugen noch nicht veraltet sind, da hingegen von seinen Arien nur wenige noch anzuhören seyn möchten.“<sup>86</sup>

Forkel konnte als Historiker trotz seiner Parteinahme für Bach nicht übersehen, daß sich gerade die einfachen und prächtigen Chorpartien der Oratorien Händels größter Beliebtheit erfreuten<sup>87</sup>: Daß Vokalwerke Bachs um die Jahrhundertwende von Aufführungen weitgehend ausgeschlossen blieben,<sup>88</sup> begründete Forkel mit ihrem hohen aufführungspraktischen Schwierigkeitsgrad und der zu geringen Besetzungstärke der Chöre. Wenn er von den Motetten schreibt, daß sie stark besetzt sein müßten, wenn sie ihre volle Wirkung tun sollten,<sup>89</sup> dann erhoffte er sich von einer vollstimmigeren Besetzung auch eine entsprechende Breitenwirkung, ohne zu sehen, daß es dafür einer Bearbeitung bedurft hätte, die bei Händel möglich war, bei Bachs vielstimmiger Kompositionsweise aber zur Zerstörung der entsprechenden Stücke geführt hätte.

Wichtig bleiben aber die Aufwertung Bachs durch den Vergleich mit Händel im Punkt des „prächtigen Stils“ und die Abwertung der Händelschen Melodie im Verhältnis zu Bachs „klassischer“, nie alternder und immer neu bleibender Kraft des Melodischen. Bei Bach werden nicht nur die prächtigen Chorwerke, sondern ebenso die Deklamation der Rezitative<sup>89</sup> und die „feinste und ausdrucksvollste Melodie“<sup>89</sup> in den Arien gerühmt. Forkels Hervorhebung des Vokalwerks innerhalb des Bachschen Gesamtwerks verfolgt eine doppelte Absicht: Er will einen relativ unbekanntem Teil des Oeuvres ins gegenwärtige Bewußtsein heben, indem er es am zeitgenössisch wirkungsvolleren Händel mißt (ein ähnlich aufwertender Vergleich wäre im Bereich der Klaviermusik nicht notwendig gewesen, da sich Bachs Klaviermusik nach 1800 durch Ausgaben eindeutig gegenüber der Händels durchsetzen konnte); er tritt zugleich für das Bewahren dieses funktional gebundenen Repertoires durch Ausgaben

<sup>84</sup> Vgl. die Unterscheidung von prächtigem und erhabenem Stil in bezug auf Händel und Bach in F. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. I, Leipzig 1837, S. 337–339 u. 357.

<sup>85</sup> Vgl. Forkel, *Bach*, S. 31 f.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>87</sup> Vgl. Th. Antonicek, *Zur Pflege Händelscher Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 250, Wien 1966, S. 40 ff.

<sup>88</sup> Vgl. G. Schünemann, *Die Bach-Pflege der Berliner Singakademie*, BJ 1928, S. 140 ff.

<sup>89</sup> Vgl. Forkel, *Bach*, S. 36.



ein. Mit dem „Aufbewahren“ gibt Forkel trotz der vorherigen Überschätzung der Wirkungsmöglichkeit der Vokalmusik zu verstehen, daß diese Musik zu Beginn des 19. Jahrhunderts eher Gegenstand des Studiums als der Aufführungspraxis sein konnte. Wenn er gerade im Bereich der Vokalmusik eine Beziehung zwischen Bach und Händel herstellt, so aus dem Bewußtsein heraus, daß er Händels Wirkung auf diesem Sektor für eine historische und ästhetische Überschätzung hielt. Der Ruhm Händels gründete sich in Berlin und Wien zwischen 1780 und 1830 ausschließlich auf die Oratorien, und aus diesen wurden besonders die mächtigen Chöre wegen ihrer einfachen und doch großen Wirkung bevorzugt. Über die Aufführung von Händels „Timotheus oder die Gewalt der Musik“, die zum Gründungsfest der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien 1812 gegeben wurde, heißt es:

„Diese Production wurde mit enthusiastischem Beifalle aufgenommen . . . Das damals aufgeführte Werk war eine der wirkungsreichsten und ansprechendsten Compositionen des unsterblichen Händel.“

Weiter heißt es hinsichtlich einer als notwendig empfundenen Aufführung von Händels „Belsazer“, es müsse dieses „an tiefem Gefühl und an grandiosen Effecten so reiche Werk durch eine möglichst große Zahl von Mitwirkenden“<sup>90</sup> aufgeführt werden.

Die Kombination von Innerlichkeit, prächtiger Repräsentativität und starker Wirkung durch die überdimensionierte Besetzung sicherten Händel im Wiener Konzertleben einen unvergleichlichen Rang. Diesen konnte Bach nicht einnehmen, weil die Gesangsausbildung der Muskdilettanten nicht auf dem Stand der dazu erforderlichen Deklamationsfähigkeit war und weil sich seine Werke einer Bearbeitungsweise durch instrumentale Verdopplung der Stimmen, wie sie auf die mehr homophon-flächenhafte Stimmkonzeption Händels angewandt werden konnte, widersetze. Das Ideal einer „mehrfachen Melodie“, wie Forkel Bachs Satztechnik zu charakterisieren suchte, die bei allen Vokalstimmen ein äußerst differenziertes Deklamationsvermögen beanspruchte und der eine harmonisch bloß füllende und angereicherte Bearbeitung widersprochen hätte, war die Ursache für die geringe Breitenwirkung der Chorwerke Bachs unmittelbar nach 1800. Deren Aufführung blieb zunächst, wie die Geschichte der Berliner Singakademie<sup>91</sup> zeigt, einem kleinen, lange geschulten und mit der Aufführungspraxis der Bach-Tradition vertrauten Kreis vorbehalten. Eine „National-Angelegenheit“<sup>92</sup>, wie Forkel sich erhoffte, wurde Bach zunächst nicht. Diesen Platz einzunehmen, kam nach 1800 zunächst Händel und Bach erst nach 1811 mit der Ausgabe des „Magnificat“ (BWV 243a), der Messe A-Dur (BWV 234), der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV 80) und den hymnischen Rezensionen dieser Werke in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ zu. Eine wesentliche Voraussetzung für diese Entwicklung waren die hier ausgeführten Stadien der Bach-Deutung, die sich unter Einbeziehung weiterer Positionen folgendermaßen zusammenfassen lassen:

1. die Bach-Kritik durch Scheibe nach 1737

<sup>90</sup> *Mitteilungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, Sign. 8399/125.

<sup>91</sup> Vgl. G. Schünemann, a. a. O.

<sup>92</sup> Forkel, *Bach*, S. VI.

2. das authentisch-bewahrende Bach-Verständnis Kirnbergers und Marpurgs nach 1750
3. die Anempfindung Bachs durch Reichardt und Schubart nach 1780
4. die „klassische“ Umdeutung Bachs durch Forkel nach 1780
5. die Apotheose und Apologie Bachs durch Forkel nach 1802
6. die historische Relativierung Bachs durch Rochlitz nach 1803<sup>93</sup>
7. die Autonomisierung Bachs nach 1810, die sich mit der romantischen Bach-Deutung<sup>94</sup> vielfach berührt.

<sup>93</sup> Vgl. F. Rochlitz, *Über den Geschmack an Sebastian Bachs Kompositionen, besonders für das Klavier*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Jg. 5, 1803, Sp. 509 ff.

<sup>94</sup> Vgl. C. Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, BJ 1978, S. 192 ff.