

Ludwig Finscher

Bach im 18. Jahrhundert

Im Jahre 1955 veröffentlichte Heinrich Bessler einen Aufsatz, dessen Titel bald zu einem musikhistoriographischen Schlagwort werden sollte: Bach als Wegbereiter' - hätte er Arnold Schönbergs heute so berühmten Brahms-Aufsatz gekannt, so hätte er wohl auch, dessen Titel variierend, Bach the Progressive sagen können (ein Titel, der zwanzig Jahre später, wenn auch nicht für ein Geschichtsbild im Sinne Besslers, tatsächlich verwendet wurde²). Bessler beschrieb Bachs Rolle in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts als wegweisend im doppelten Sinne: als Vorausnahme von Elementen, die für die Musiksprache der Wiener Klassik konstitutiv werden sollten, und als direkten oder vermittelten Einfluß auf die Komponisten, die diese Sprache prägten. Er faßte seinen Entwurf, der sich der herrschenden Meinung, Bachs Werk sei das Ende, nicht der Anfang einer Entwicklung gewesen, schroff entgegenstellte, in sechs Thesen zusammen:

Seit 1716 wurde das Gefühlhafte in Gestalt »inneren Singens« die Grundlage der Bachsehen Polyphonie. Zum kantablen Orgelstil trat um 1720 der expressive Klavierstil, der vor allem durch Philipp Emanuel Bach in die Sprache der Empfindsamkeit einging.

Seit etwa 1720 war die Expressivpolyphonie des von Bach geschaffenen »feierlichen Klavierstücks« mit einer Ausdrucksdynamik verbunden, obwohl Bach am Kieflügel festhielt. 1756 forderte der Bachschüler Johann Gottfried Mithel als erster für Sonaten das Hammerklavier.

Um 1720 schuf Bach sowohl für Konzerte wie für Klavier- und Orgelfugen das auf Gliederung und Kontrast beruhende »Charakterthema«. Die Bachschüler bringen es vor allem im 1. Satz ihrer Klaviersonate. Philipp Emanuel Bach hat mit diesem Vorbild auf Joseph Haydn gewirkt.

Ausgehend von der Chromatischen Fantasie 1719, bringt Bach auch in geschlossenen Formen öfters eine auf Überraschung beruhende »erlebnishaft« Harmonik. Der hier neu auftretende Zug des »Originellen«, von Philipp Emanuel Bach fortgeführt, gipfelt in der freien Fantasie der Geniezeit.

Das individuell-persönliche Musikerlebnis, von Bach in der Chromatischen Fantasie herangezogen, führte zur Umwandlung der bisherigen Strukturform in die neue »Erlebnisform«. Besondere Bedeutung hat hierbei seit etwa 1720 der langsame Satz in der Klaviermusik, bei Johann Gottfried Mithel 1756 der Sonaten-Mittelsatz, später bei Philipp Emanuel Bach außerdem die Fantasie.

Um 1720 drang Bach, vom Charakterthema ausgehend, in Konzertsätzen zur »thematischen Arbeit« vor. Das Prinzip der Einheitsgestaltung des Satzes, um 1730 auch im Klavierkonzert angewandt, lebt in der Klaviermusik der Bachschule fort. Philipp

Emanuel Bach hat an ihm stets festgehalten und hierdurch auf Joseph Haydn gewirkt, bis zur »klassischen« Wende von 1781.

Was 1955 als ein Versuch sinnvoll und verdienstvoll war, der verfestigten Meinung der traditionellen Bachinterpretation wie der beginnenden vulgärmarxistischen Usurpation des Komponisten einen neuen, aus der Interpretation des Bachschen Werkes gewonnenen Ansatz entgegenzustellen, das zeigt sich im Rückblick als ein vor allem methodisch höchst bedenkliches Konzept: bedenklich in der Konstruktion eines gleichsam innerdeutschen Gesprächs zwischen Bach, Bachschule und Wiener Klassik, in das kein Zwischenruf aus Frankreich oder England oder Italien hineinklingt; bedenklich in der isolierten Interpretation der Werke Bachs - so, als gebe es etwa in Konzerten Vivaldis keine »thematische Arbeit« oder als sei das »Charakterthema« im ersten Satz einer Sonate die Erfindung der Bachschüler; bedenklich vor allem im Operieren mit Begriffen, die von aller historischen Terminologie weit entfernt sind und die suggerieren, was am Notentext gerade nicht gezeigt werden kann: inneres Singen, Expressivpolyphonie, Ausdrucksdynamik, Charakterthema, erlebnishaftes Harmonik, individuell-persönliches Musikerlebnis, Erlebnisform. Dem entspricht es, daß dann auch die Interpretation der kompositionsgeschichtlichen Zusammenhänge mißlingt, besonders deutlich dort, wo immer wieder Carl Philipp Emanuel Bach als das missing link zwischen seinem Vater und Haydn eingeführt werden muß und wo die fundamentalen Gegensätze zwischen Bach père und Bach fils deshalb, mit Hilfe der neugeschaffenen Interpretations-Kategorien, hinweggerklärt werden.

Die Reaktion auf Besseler's Entwurf ließ nicht lange auf sich warten. Zwei Jahre später veröffentlichte Hans Heinrich Eggebrecht seinen Aufsatz Über Bachs geschichtlichen Ort³, in dem eine genaue Gegenposition entworfen wurde: Bach als - in der Formulierung Willibald Gurlitts - »ein Stück deutsches Mittelalter in neuzeitlicher Umgebung«; in Eggebrechts zusammenfassenden Worten: »Es wurde versucht, diese Mittelalterlichkeit aus einer Tradition heraus zu verstehen und die neuzeitliche Umgebung ebenfalls in eine Tradition zu stellen. Es wurde an dem Bild gearbeitet, das sich uns im Anschluß an die anfangs vorgetragenen Bestimmungen von Bachs geschichtlichem Ort vor Augen stellte: Mozart am Ende seiner Entwicklung stehend, zu der Bach wesentlich nicht gehört, der selbst am Ende einer Entwicklung steht, die von Mozart nur noch in Wiederentdeckungen und Umdeutungen zu erreichen war«.

Eggebrechts Position ist, mit vielen Korrekturen und Ergänzungen im Detail, diejenige, die heute von den meisten Musikhistorikern akzeptiert wird; wichtiger als die Darstellung der Fakten war aber, daß durch Eggebrechts Aufsatz im Zusammenhang mit den terminologiegeschichtlichen

Studien desselben Autors⁴ sich die Einsicht durchsetzte, daß musikhistorische und musikhistoriographische Terminologie in einem genau bestimmten und kontrollierbaren Verhältnis zueinander stehen sollten. Eggebrecht hatte sich auf die Interpretation der Werke Bachs im Begriffsfeld der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre - als dem historisch angemessenen - konzentriert; viele der jüngeren Studien, die Bachs historischer Ort über eine Interpretation seiner Werke zu bestimmen suchten, entwickelten diesen Ansatz durchaus fruchtbar weiter. Die Maxime, daß eine Analyse so genau wie möglich, aber auch der historischen Begrifflichkeit und Terminologie so nahe wie möglich sein muß, hat sich auch in der Bachforschung durchgesetzt.

Da, wo sie der historischen Standortbestimmung des Komponisten dient, impliziert sie allerdings nicht selten eine Musikgeschichtsschreibung im *musée imaginaire* - so, als stünde einem Komponisten die Tradition umstandslos zur Verfügung, und so, als sei Musikgeschichte identisch mit Kompositionsgeschichte und Kompositionsgeschichte identisch mit der Abfolge der großen Werke; hinzu kommt dann nur noch der Bereich der Theorie- und Ästhetikgeschichte, der die historische Terminologie liefert. Rezeptionsgeschichte ist in einem solchen Konzept höchstens ein Randphänomen.

Rezeptionsgeschichte hatte in der Bachforschung schon früh, allerdings unter denkbar ungünstigen Bedingungen eingesetzt, mit Gerhard Herz' bahnbrechender Dissertation über Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik, die zwar 1935 gedruckt, aber schnell verdrängt wurde, während ihr Autor aus Deutschland flüchten mußte⁵, und mit Leo Schrades bedeutendem, heute fast vergessenem Aufsatz über Bach und die deutsche Nation, der erschien, als sein Verfasser sich ebenfalls anschicken mußte, von dieser deutschen Nation Abschied zu nehmen⁶. Im Gefolge des wachsenden Interesses an rezeptionsgeschichtlichen Fragen auch in der Musikwissenschaft sind dann in den letzten zwanzig Jahren auch einige Studien zur Bachrezeption erschienen, die sich - Herz und Schrade folgend - vor allem auf die Rezeptionsebene der Musikpublizistik, seltener auf die Bachrezeption der Komponisten konzentrierten.

Mit der Ausbreitung und Differenzierung der Bachphilologie hat sich andererseits, vor allem in den beiden deutschen Staaten, ein ganz anderer Zweig der Rezeptionsgeschichte entwickelt, die Untersuchung der Überlieferung der Werke Bachs als eines Rezeptionsphänomens. Die Arbeiten von Hans-Joachim Schulze - der dritte Band der Bach-Dokumente 1972 und die Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert 1984 - haben hier bahnbrechend gewirkt'. Erst jetzt und erst aufgrund dieser Quellenpublikationen und Quellenuntersuchungen können wir beginnen, eine Reihe von Fragen zu stellen, die wir von Anfang an hätten stellen sollen:

was wußten Bachs Zeitgenossen von ihm und seiner Musik, welche Werke kannten sie, wer waren diejenigen, die überhaupt etwas von Bach wußten und kannten, und welche Rolle spielten sie im deutschen oder europäischen Musikleben; wie, wo, warum und von wem wurden Werke Bachs noch nach seinem Tode studiert, welche Werke blieben lebendig - in der theoretischen Diskussion, als Unterrichtswerke, in der Praxis - und welche wurden vergessen; in welchem Verhältnis zueinander standen theoretische, ästhetische und kompositorische Rezeption - sofern sie einander überhaupt berührten.

Natürlich müssen im hier gegebenen Rahmen einige Andeutungen dessen, worum es geht, genügen. Beginnen wir mit einem locus classicus der Bachliteratur: »eine bedenkliche stelle in dem sechsten stück des Critischen Musicus« von Johann Adolph Scheibe, wie Scheibes Opponent Johann Abraham Birnbaum sie nannte. Günther Wagner hat gezeigt⁸, daß die isolierte Interpretation der »bedenklichen stelle« und der an sie anknüpfenden Kontroverse Scheibe-Birnbaum - eine Interpretation, die in der Bachliteratur fast ausnahmslos die Regel war⁹ - die Kontroverse selbst und vor allem Scheibes Position gründlich verzerrt hat und daß Scheibe, weit davon entfernt, Bachs Stil und Werke generell zu verdammen und der seit etwa 1730 modischen Musik das Wort zu reden, vor allem auf Bachs Kirchenmusik und deren Textbehandlung zielte. Gerade diese Kritik ist aber, wenn man Bachs Umgang mit poetisch geformten Texten nüchtern betrachtet¹⁰, durchaus verständlich - und nur allzu verständlich im Munde eines Gottsched-Schülers. Unter diesem Aspekt erscheint dann Scheibes berühmter Vergleich der »Schwülstigkeit« Bachs mit dem Stil des »Herrn von Lohenstein in der Poesie« nicht nur als Angriff auf Bach, sondern zugleich als Verbeugung vor Gottsched und dessen Programm einer reformierten deutschen Nationalliteratur. Hinzu kommt, daß diese Art von Bach-Kritik in der Zeit der Scheibe-Birnbaum-Kontroverse 1737/45 in Leipzig nicht ungewöhnlich gewesen zu sein scheint: es ist sicherlich kein Zufall, daß die Argumente der erbittertsten Verteidiger Bachs, Mizler und Birnbaum, und sogar die eine Komposition, auf die sie sich beziehen, identisch sind. In den Worten Birnbaums 1739¹¹:

Daß endlich der Herr Hofcompositeur rührend, ausdrückend, natürlich, ordentlich, und nicht nach dem verderbten, sondern besten Geschmack setze, beweist insbesondere unwidersprechlich die von ihm verwichene Ostermesse vor unserer allerdurchlauchtigsten hohen Landesherrschaft bey Dero höchsten Anwesenheit in Leipzig öffentlich aufgeführte Abendmusik, welche mit durchgängigem Beyfall angenommen worden.

Und in den Worten Mizlers im selben Jahr:

Wenn aber Herr Bach manchmahl die Mittelstimmen vollstimmiger setzet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kan es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehöret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahrs ... von der studirenden Jugend aufgeführt, vom Herrn Capellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.

Die Kantate, um die es geht, war »Willkommen, ihr herrschenden Götter auf Erden«, deren Text - man ist versucht zu sagen: natürlich - von Gottsched stammte. Das Werk ist verloren, aber die Tatsache, daß Mizler und Birnbaum nur dieses eine Werk zu nennen wußten, als sie nach Beispielen für »natürliche« Vokalmusik nach dem »besten Geschmack« suchten, und daß Mizler zuzugeben bereit war, daß Bachs Musik normalerweise sich an einem 25 Jahre alten, das heißt veralteten Geschmack orientierte, läßt doch vermuten, daß nicht allzu viele »natürliche« Bachkantaten zur Verfügung standen. Wenn Bachs Verteidiger keine besseren Argumente hatten, waren Bachs Gegner sicherlich nicht weit von der Wirklichkeit entfernt.

Aber der Streit um die »bedenckliche stelle« ist bemerkenswert noch über die Tatsache hinaus, daß um 1740 Bachs Kantatenstil selbst von seinen Verteidigern für altertümlich gehalten wurde und daß Bach offenbar ganz bewußt an diesem Stil festhielt, obwohl er sehr wohl anders zu schreiben wußte, wenn der Anlaß es forderte¹². Der Fall ist deshalb besonders interessant, weil in ihm exemplarisch Konstellationen und Leitmotive sichtbar werden, die für die Bachrezeption in den deutschsprachigen Ländern im 18. Jahrhundert charakteristisch sind: die Diskussion eines Werkes oder einer Werkgruppe und eines Aspektes auf Kosten anderer Werkgruppen und Werkaspekte, die Konzentration der Diskussion auf einen kleinen Kreis von Personen, das primär ästhetische und theoretische Interesse dieser Personen. Betrachten wir die Argumentation Scheibes und Birnbaums im Ganzen, folgen wir der Interpretation der Kontroverse durch Günther Wagner und stellen wir die Kontroverse in den größeren Zusammenhang, den die von Schulze erschlossenen rezeptionsgeschichtlichen Dokumente anbieten, finden wir eine Reihe weiterer Leitmotive, die meisten von ihnen wohlbekannt, wenn auch nicht immer in ihrer leitmotivischen Funktion; es sind - ohne Anspruch auf Vollständigkeit - Motive wie Bach der Orgelvirtuose, Bach der Vater der Harmonie, Bach der Komponist für Kenner, Bachs Choräle und Fugen als Muster für die Kompositionslehre und für das polyphone Spiel auf Tasteninstrumenten, Bachs Musik als Alte Musik, Bach als Deutscher, seine Werke als - in den Worten Johann Nikolaus

Forkels 1802 - »ein unschätzbare National-Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann«¹³. Was aber eigentlich mit solchen Benennungen gemeint ist, läßt sich nur dann genauer bestimmen, wenn man berücksichtigt, auf welche Werke sich die Urteile explizit oder implizit beziehen, welche Werkverbreitung und Werkkenntnis ihnen zugrunde liegt.

Da zu Bachs Lebzeiten die wenigsten seiner Werke gedruckt wurden und da zwischen 1750 und 1800 zu diesen Drucken nur noch die von Carl Philipp Emanuel Bach besorgten Ausgaben der Choräle hinzukamen, da außerdem die Druckexemplare teuer, Musiker vor allem im Dienst der Kirche schlecht bezahlt, dafür aber mit mehr Freizeit als wir gesegnet waren, spielte die Drucküberlieferung eine geringe, die handschriftliche eine beherrschende Rolle. Daß diese handschriftliche Überlieferung den ungewöhnlichen Umfang und die ungewöhnliche Kontinuität erreichte, die wir noch heute erkennen können, obwohl eine sehr große Zahl von Quellen nachweislich oder wahrscheinlich verloren ging, ist zunächst einmal auf die ganz einfache Tatsache zurückzuführen, daß Bach in seinen Leipziger Jahren, also zwischen 1723 und 1750, eine große Zahl talentierter und fleißiger Schüler - seine eigenen Söhne eingeschlossen - ausbildete und daß die meisten dieser Schüler wie ihr Lehrer Kirchenmusiker und Organisten wurden. Es scheint sogar, als habe kein anderer bedeutender Komponist des 18. Jahrhunderts eine ähnlich große Zahl von Schülern gehabt - geschweige denn so viele, die im selben sozialen Bereich wie ihr Lehrer arbeiteten und die Werke des Lehrers in diesem Bereich tradierten: sozialgeschichtlich wahrscheinlich eine schon fast archaische Situation, wenn man etwa an die soziale und geographische Mobilität italienischer und tschechischer Musiker - oder auch eines Komponisten wie Telemann - in genau derselben Zeit denkt. Schulzusammenhang und traditioneller Konservatismus der Kirchenmusiker verstärkten einander wechselseitig, und die Grenzen des realen und eines fiktiven Schulzusammenhangs verwischten sich: Charles Burney konnte 1773 schreiben, daß »all the present organ-players of Germany are formed upon his school«, und die Erklärung, wie Burney zu einer so eklatanten Übertreibung kommen konnte, gab Johann Adam Hiller 1784: »Noch bis auf den heutigen Tag hält man es für Ehre, den Unterricht dieses großen Mannes genossen zu haben, so daß sich mancher für einen Schüler desselben ausgiebt, der er doch niemals gewesen ist«. Schulzusammenhang, Konservatismus und - natürlich - die Größe der Musik, die den Schülern, die mit ihr umgingen, ständig gegenwärtig sein mußte und gegen deren Druck sich nur die stärksten Talente - Carl Philipp Emanuel und Johann Christian - erfolgreich auflehnten, wirkten zusammen zu einer Konstellation, die der Verbreitung der Werke ungewöhnlich günstig war, über Bachs Tod hinaus und, da die Schüler häufig wiederum

Schüler ausbildeten, bis ans Ende des Jahrhunderts. Dieselbe Konstellation bewirkte aber auch, daß diese Art der Rezeption geographisch und sachlich von vornherein eingeschränkt war und blieb: geographisch auf Mittel- und Norddeutschland mit den Zentren Leipzig und Berlin, sachlich auf Bachs Werke für Tasteninstrumente und vor allem für die Orgel.

Natürlich gab es Unterschiede, warum und wie die Tradition lebendig gehalten wurde. In Thüringen und Sachsen konzentrierte sich die Oberlieferung auf Kirchenmusiker in kleineren Städten, daher dominierten die Orgelwerke. In Leipzig hielt sich offenbar eine lokale Tradition der Ausführung von Motetten und Passionen. In Berlin nahm die Bachtradition die bekannte und gut dokumentierte entschiedene Wendung zum gelehrtkonservativen theoretischen und ästhetischen Raisonement und zur umfassenden Sammlung der Werke, bei der aber immer noch die Instrumentalmusik überwog. Nirgendwo in Deutschland fanden sich so viele Bachschüler und Bachverehrer wie in Berlin: Marburg seit seiner Jugend, Carl Philipp Emanuel seit 1738, Christoph Nichelmann 1739 und 1745 bis 1755, Johannes Rink (ein Schüler Johann Peter Kellners) seit 1740, Johann Friedrich Agricola seit 1741, Kimberger seit wahrscheinlich 1751, Karl Volkmar Bertuch seit 1764, Friedemann Bach von 1774 bis zu seinem Tod 1784 und natürlich, als sozialer und geistiger Mittelpunkt des Kreises, die Prinzessin Anna Amalie von Preußen, Schwester Friedrichs des Großen.

So gut dokumentiert diese Berliner Aktivitäten schon dadurch sind, daß die bedeutendsten Mitglieder des Kreises sehr fleißig publizierten, so schwierig ist die Rekonstruktion der Bachtraditionen in der Provinz, die auf der Arbeit vergleichsweise wenig bekannter und in ihren kleinen Städten isolierter Kantoren, Organisten und Lehrer ruhte - das Bild, das sich nach unserem gegenwärtigen Kenntnisstand entwerfen läßt, ist trotz der entscheidungsvollen Arbeit Hans-Joachim Schulzes nicht mehr als eine lückenhafte Skizze. Aber eine Vorstellung von dem dichten, meist genealogisch und pädagogisch fundierten Zusammenhang und von der Verzweigtheit dieser Tradition läßt sich aus einigen ihrer skurrileren Details gewinnen¹⁴: so, wenn wir erfahren, daß die autographen Stimmen des C-dur-Cembalokonzertes BWV 1061 in die Sammlung Johann Nikolaus Forkels über den Komponisten und Organisten Carl Christoph Hachmeister in Hamburg gelangten, dessen Neffe kein anderer als August Friedrich Christoph oder Augustus Frederick Christopher Kollmann war, der erste Musikschriftsteller in England, der eine genaue Kenntnis vieler Orgel- und Cembalowerke Bachs, der Kunst der Fuge und des Musikalischen Opfers hatte, der eine Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers 1799 plante und eine Ausgabe der Chromatischen Phantasie 1806 herausbrachte; oder wenn wir hören, daß Johann Gottlieb Preller, einer der Urheber der sogenannten Mempell-Preller-Sammlung von Bachhandschriften, bis in die 1780er Jahre als Kir-

chenmusiker in Dortmund arbeitete und dort unter schwierigen Umständen Konzerte veranstaltete; oder - eine eher kuriose als wichtige Beziehung - wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das jetzt in Rochester liegende sogenannte Choralbuch Johann Sebastian Bachs seinem Besitzer am Anfang des 19. Jahrhunderts, Karl Constantin Kraukling, vermutlich durch zwei ehemalige Thomaner vermittelt wurde - Johann August Apel, Mitautor des Gespensterbuches, in dem Weber die Geschichte vom Freischützen fand, und Friedrich Kind, der das Freischütz-Libretto schrieb. Und eine Vorstellung von der Kontinuität und dem Beziehungsreichtum der Überlieferung läßt sich an den - ebenfalls erst durch Schulze rekonstruierten - Schicksalen der sogenannten Möllerschen Handschrift (einer der wichtigsten Quellen für Bachs frühe Cembalomusik) gewinnen: um 1705 /13 von Johann Sebastians ältestem Bruder Johann Christoph Bach in Ohrdruf angelegt, an dessen Söhne Johann Bernhard, dann Johann Andreas Bach und von letzterem an seinen Sohn Johann Christoph Georg weitergereicht, von diesem an den ebenfalls aus Ohrdruf stammenden Johann Gottfried Möller gegangen, der Schüler des Bach-Schülers Johann Christian Kittel und ein begeisterter Bachianer war, 1800 Universitätsorganist in Leipzig wurde und dort sogleich durch seine Orgelzwischenstücke bei einer Aufführung von Haydns »Schöpfung« - Zwischenstücke vermutlich in der organistischen Bachtradition - unliebsames Aufsehen erregte. Aus Möllers Besitz kam die Handschrift schließlich über den Leipziger Organisten und Musikverleger Johann Ambrosius Kühnel an Friedrich Schneider, der 1807 Möllers Nachfolger als Universitätsorganist wurde. Schneider wurde, vor allem in seiner späteren Zeit als Dessauer Hofkapellmeister, der einflußreichste deutsche Oratorienkomponist des frühen 19. Jahrhunderts, den Text zu seinem erfolgreichsten Werk, »Das Weltgericht« (1819), schrieb der schon erwähnte ehemalige Thomaner Apel, und zu seinen Schülern gehörte Robert Franz, der sich als einer der ersten Musiker des 19. Jahrhunderts um eine Wiederbelebung der Bachschen Kirchenmusik bemühte. Damit sind die Zusammenhänge aber noch nicht erschöpft: als Friedrich Schneider 1812 Thomaskirchen-Organist wurde, übernahm sein jüngerer Bruder Johann (Gottlob) das Amt des Universitätsorganisten und entwickelte sich hier und seit 1825 als Dresdner Hoforganist zu einem der bedeutendsten Orgelspieler und Orgellehrer Deutschlands, der die Bachtradition weitervermittelte und unter dessen Einfluß Schumanns kanonische Studien für den Pedalflügel und Fugen über *Bach* entstanden.

Mehr, wenn auch nicht entfernt genug, wissen wir über die Leipziger kirchenmusikalische Bachtradition, deren Kontinuität zunächst durch Bachs Nachfolger im Thomaskantorat gesichert wurde - Johann Friedrich Doles, Johann Adam Hiller und, weit ins 19. Jahrhundert hinein wirkend, August Eberhard Müller und Johann Gottfried Schicht, und wie bei der

Organisten Tradition zeigen sich auch hier sogleich die Familien- und die Schulzusammenhänge: Müller, der bei dem zweitjüngsten Bachsohn Johann Christoph Friedrich in Bückeburg studiert hatte, kam nach Leipzig auf Empfehlung Johann Friedrich Reichardts, der als Publizist in Berlin für die dortige Bachtradition und frühe Händelrezeption wichtig war. Einige Indizien sprechen dafür, daß es von Doles' frühen Jahren im Thomaskantorat - er übernahm das Amt fünf Jahre nach Bachs Tod - bis zur Partiturausgabe von fünf Bachmotetten durch Schicht (1802/03) eine ununterbrochene Tradition der Aufführung Bachscher Motetten in Leipzig - aber eben nur in Leipzig - gab; in diese Tradition gehört auch die Aufführung von »Singet dem Herrn« bei Mozarts Besuch 1789 - falls sie stattgefunden hat: wir wissen von ihr nur aus einem späten Bericht (1798) von Friedrich Rochlitz, der als Thomaner seine ersten Bach-Eindrücke durch Doles empfing und der als Redakteur der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung zu einem der eifrigsten und wichtigsten Bach-Propagandisten des frühen 19. Jahrhunderts wurde⁵. In Parenthese ist hinzuzufügen, daß diese Aufführung, wenn sie stattgefunden hat, für Mozarts Bachverständnis keineswegs so wichtig war, wie ihr anekdotischer Reiz so viele Autoren hat glauben lassen - Mozarts Auseinandersetzung mit Bach hatte lange vor der Reise nach Leipzig und Berlin stattgefunden. Wichtig war vielmehr die Leipziger Tradition als solche, denn in ihr scheinen zum ersten Mal in der Bachrezeption Werke entfunktionalisiert (denn ursprünglich handelte es sich ja um Begräbnis-Motetten), um ihrer Qualität willen tradiert und ästhetisch rezipiert worden zu sein⁶. Und wenn wir einem noch späteren Bericht Rochlitz' glauben können, sind in Leipzig außerdem zur Zeit von Doles - neben einigen Kantaten - nicht weniger als drei Bach-Passionen aufgeführt worden, also wohl die beiden heute erhaltenen und die apokryphe Lukaspassion. Auch hier ist hinzuzufügen: aber eben nur in Leipzig. Wichtiger als solche mehr oder minder glaubwürdigen Details ist jedenfalls, daß sich die Leipziger kirchenmusikalische Bachtradition offenbar ohne Zäsur aus einer konservativen Lokaltradition in eine Bachrenaissance in der Zeit des Thomaskantors Schicht (1810-23) verwandelte, die bereits Anteil an den historischen Tendenzen des neuen Jahrhunderts hatte.

Die wesentliche Differenz zwischen der Leipziger und der Berliner Bachtradition war offensichtlich die starke Neigung der Berliner zum theoretischen, ästhetischen und literarisch vermittelten Raisonement; hinter dieser Differenz stand natürlich diejenige zwischen einer protestantischen Kirche in einer Handels- und Universitätsstadt und der Residenz- und Hauptstadt eines aufgeklärten Hofes. Offenbar gab es in Berlin kaum öffentliche Aufführungen - öffentlich im Sinne der Öffentlichkeit der Leipziger Kirchenmusik - von Werken Bachs, abgesehen von Orgelkonzerten nach dem Muster der aus Holland über die Hansestädte nach ganz Nord-

und Mitteldeutschland importierten, halb der Andacht dienenden, halb konzerthaften Orgelvorfürungen, mit denen sich seßhafte und reisende Organisten hören ließen und ein Zubrot verdienten; stattdessen gab es Privatkonzerte und Diskussionen nach dem Muster der musikalischen Unterhaltungen im französischen Salon, wobei die Diskussionsfreude durch den Akzent auf der theoretisch-ästhetischen Rezeption im Kreis der Prinzessin Anna Amalie" sicherlich gesteigert wurde. Ein direktes Zeugnis gibt der Bericht Gottfried van Swietens, damals österreichischer Gesandter am preußischen Hof, über das Auftreten Wilhelm Friedemann Bachs im Mai 1774 und über ein daran anknüpfendes Gespräch mit Friedrich dem Großen. Über Friedemann Bachs Konzerte hatten die Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sache am 17. Mai 1774 berichtet:

Vergangnen Sonntag hat sich Herr Wilhelm Friedemann Bach, einer der größten Orgelspieler Deutschlands, Vormittags in der St. Nicolai, und Nachmittags in der St. Marienkirche, öffentlich und mit auszeichnendem Beyfall der Kenner und des Publikums hören lassen ... Wäre es möglich gewesen, den würdigen Sohn eines Sebastians zu verkennen?

Von Swieten schreibt an den Fürsten Kaunitz, Friedrich der Große habe ihm vom Besuch »d'un grand organiste nommé Bach« erzählt, der aber vom Vater Bach seinerzeit noch übertroffen worden sei. Da van Swieten schon seit 1770 am preußischen Hof war und spätestens 1773 mit dem Kreis um Kirnberger und die Prinzessin Anna Amalie Kontakt hatte (der Kompositionsauftrag für sechs Symphonien an den in Hamburg lebenden Carl Philipp Emanuel Bach 1773 kann nur über diesen Kreis gelaufen sein), sind seine eigenartig distanziernten Formulierungen - »grand organiste nommé Bach«, »son père«, »ce vieux Bach« - nicht auf die mangelnde Vertrautheit des Briefschreibers, sondern auf die mangelnde Vertrautheit des Briefempfängers mit der Familie Bach und mit dem Ruhm des »vieux Bach« zurückzuführen.

Ein indirektes, aber beredtes Zeugnis für die Rolle des alten Bach (dazu - ein neues Leitmotiv wird angeschlagen - des alten Händel) im Berlin der siebziger Jahre ist schließlich die merkwürdige pädagogische Provinz, in der Johann Friedrich Reichardt in seinem Romankapitel »Hermenfried oder über die Künstlererziehung« (1779) den Knaben Franz Hermenfried aufwachsen läßt:

Hermenfried hatte von seinem siebenten Jahre an ausserordentliche Neigung zur Musik gezeigt, und spielte in seinem neunten Jahre... recht artig auf dem Klavier... Der Vater befürchtete es stecke Eitelkeit dahinter: denn die Mutter ließ ihn, wenn Besuch kam, oft spielen, und da fehlt' es dann nicht an Lob.... der Vater ... bat daher den Lehrer, ... dem Knaben solche schwere Stücke zu geben mit denen er nicht so

ganz fertig würde, um sich damit zu produzieren, die auch nicht so viel Reitz für die Weiber hätten. Das geschah; er gab ihm keine andere Stücke als die schwerste von Sebastian Bach und Händel.

Dies Hinderniß aber, so den Knaben abschrecken sollte, war ihm Veranlassung zur Entwicklung. Nun fiel er ganz drauf, ließ nicht Nacht nicht Tag ab . . .

<und etwas späten Der Knabe war nur zwölf Jahr alt, und spielte die schwersten Klaviersachen von Sebastian Bach und von Händel: wollte auch nichts anders mehr spielen ... Eben saß er am Klavier da der Vater zu ihm ins Zimmer trat... .

Vater. Du hier, lieber Franz? Warum bist du nicht mit den andern aufm Felde?

Franz. Lieber Vater, das Klavierspielen macht mir mehr Vergnügen: ich habe da eben eine neue Bachische Fuge bekommen ...

In der zweiten Auflage drei Jahre später (1782) wird dann aus der neuen Bachischen Fuge eine neue Bachische Fantasie - es wäre verlockend, über die Bedeutung dieser Änderung zu spekulieren.

Die Beispiele mögen genügen, um eine Vorstellung von den Bachtraditionen des 18. Jahrhunderts zu vermitteln. Kleine Gruppen von Kirchenmusikern in Leipzig, von Hof- und Kirchenmusikern und Musikschriftstellern in Berlin und eine größere, aber weit verstreute Gruppe von Kirchenmusikern in Mitteldeutschland reichten Musik von Bach weiter, führten sie auf, studierten und propagierten sie. Den Kern dieses Repertoires bildeten Werke für Tasteninstrumente. Die Leipziger Motetten- und, vielleicht, Passions-Aufführungen waren Lokalereignisse, die erst durch Rochlitz, das heißt spät und schon in einem neuen Stadium der Bachtradition und Bachrezeption publik gemacht wurden. Die Konzentration auf Musik für Tasteninstrumente, die zu einem wesentlichen Teil protestantische Orgelmusik war und zu einem ebenso wesentlichen Teil aus Fugen bestand, führte mit einer gewissen Notwendigkeit zu einem eingeeengten Verständnis dieser Musik, zur Betonung ihrer technischen Schwierigkeit und ihrer Gelehrtheit. Wie der Bericht van Swietens aus Berlin deutlich (und stellvertretend für ähnliche Berichte) zeigt, wurden Orgelkonzerte Friedemann Bachs als technische Großtaten verstanden, in denen die Überlieferung von den wunderbaren Fähigkeiten des Vaters Bach lebendig wurde. Das Wohltemperierte Klavier wurde vor allem als eine Fugensammlung verstanden, an der heranwachsende Musiker die Fugenkomposition und das Spiel obligat vielstimmiger kontrapunktischer Sätze (samt dem angeblich von Bach erfundenen Daumensatz) lernen konnten. Neefe zog den jungen Beethoven mit dem Wohltemperierten Klavier auf und machte das 1783 in Cramers Magazin der Musik öffentlich bekannt: »Er spielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach ... Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man fast das non plus ultra nennen könnte,) wird wissen, was das bedeute ... «; die Formulierung

und das Fehlen jeglicher Spuren eines Bach-Einflusses im Frühwerk Beethovens legen die Vermutung nahe, daß hier wie in vielen anderen Fällen im 18. Jahrhundert das Wohltemperierte Klavier eher als Übungswerk für den Klavierspieler denn als Kompositions-Muster verstanden wurde. Abschriften nur der Fugen, ohne die Präludien, wurden verbreitet; eine davon nahm der Baron van Swieten aus Berlin nach Wien mit, wo dann Mozart und andere Mitglieder des van-Swieten-Kreises für ihre Streichtrio- und Streichquartett-Bearbeitungen von Bachfugen neue Präludien komponieren oder Sätze aus anderen Bachwerken zu Präludien umfunktionieren mußten¹⁸. Die Vorstellung, daß Bachs Musik vor allem als didaktische Musik taugte, und die Konzentration auf Musik für Tasteninstrumente breiteten sich gemeinsam aus und beschränkten sich natürlich nicht auf das Wohltemperierte Klavier. Die Sammlung der Choräle, die Carl Philipp Emanuel 1765 und 1784/88 herausgab, war nicht primär (wenngleich auch) zum Singen gedacht, sondern »den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen auf zwey Systeme gebracht« und sollte als Mustersammlung des vier- und fünfstimmigen Satzes, als »sein J. S. Bachs« praktisches Lehrbuch von den vortrefflichsten Mustern, denen Studirenden in der Setzkunst von ungemeinem Nutzen ... ; seyn«. Sulzer pries sie 1771 als die »besten Muster, die man den angehenden Tonsezer empfehlen kann«, und der Berliner Kantor Johann Christoph Kühnau - selbst ein Bach-Enkelschüler - fand sie 1784 zwar zu schwierig für die Kirche und das häusliche Musizieren am Klavier, betonte aber, daß sie »Muster der Composition« seien.

Das Motiv der besonderen Schwierigkeit der Bachschen Musik - verstanden als kompositorische und spieltechnische Schwierigkeit -, das bei Kühnau angeschlagen wird, wirkte als positives Leitmotiv um so stärker, je mehr die kompositionspraktische Bedeutung kontrapunktisch-gelehrter Musik abnahm, und je größer der zeitliche Abstand zu Bach wurde, desto deutlicher prägte sich die Vorstellung aus, daß nur der kontrapunktische Teil des Bachschen oeuvres noch lebendig und daß er eben deshalb wertvoll und lebensfähig sei, weil er kontrapunktisch sei. Marpurg nannte 1756 »Ockenheim« den »Bach seiner Zeit ... welcher sich nicht allein in allerley Arten von Fugen hervorthat, sondern auch zugleich sehr vielstimmig setzte«; Forkel griff das Motiv (gleichsam ein sekundäres Leitmotiv) 1880 wieder auf, wenn auch auf differenziertere Weise: »Johann Ockenheim oder Okegem, welchen einige in Rücksicht auf die künstliche und tief sinnige Ausarbeitung seiner Compositionen für den Bach seiner Zeit halten. ... <aben Ockenheim war ... Bach seiner Zeit in Rücksicht auf leichte Anwendung solcher Künste, das heißt in Rücksicht einer solchen Behandlung derselben, daß dadurch dem Gesange kein Eintrag geschieht, von dem Bach unserer Zeit noch sehr weit entfernt. Das große Verdienst des neuem Bach liegt eben darin, daß er so viele Kunst mit so vielem, zwar fremdarti-

gen aber doch natürlichen Gesang zu verbinden gewußt hat⁹. Im Umkreis Forkels bringt diese Art des Bachverständnisses schließlich den Prinzen Lichnowsky dazu, sich in seiner Göttinger Studienzeit mit den Französischen und Englischen Suiten zu beschäftigen²⁰, und sie bringt den ersten Bachfreak hervor, den unglücklichen Wilhelm Christoph Bernhard, über den ein Anonymus (vermutlich wieder Forkel) in Cramers Magazin der Musik 1785 berichtet:

Wir haben hier einen wenig bekannten, aber sehr großen Clavierspieler, der auf dem erhabensten Wege ist, den nur ein Musiker gehen kann: Bernhard, ein noch junger Mann ... Seit 5 oder 6 Jahren hat er, man könnte sagen, in seine Clause beynahe eingemauert, und unter allen Mühseeligkeiten des Lebens, nichts als die Werke des größten Harmonikers, den nur unsere Welt aufweisen kann, die Werke Sebastian Bachs studirt. Nicht nur sie mit allen ihren außerordentlichen Schwürigkeiten auf dem Clavier und der Orgel herauszubringen, sondern auch den reinen Satz sich ganz zu eigen zu machen, war er mit unglaublichem Fleiß bemüht ..

Auf das Leitmotiv »größter Harmoniker« komme ich sogleich zurück.

Natürlich besteht im 18. Jahrhundert eine ziemlich enge Beziehung zwischen der praktischen und theoretischen Konzentration auf Bachs Musik für Tasteninstrumente und dem Bach-Repertoire der Musikverleger und Kopiaturbetriebe; es gibt aber Indizien dafür, daß die Verleger wenigstens in der ersten Zeit nach Bachs Tod den Trend nicht setzten, sondern ihm folgten. Zwar lag von Anfang an der Akzent auf den Werken für Tasteninstrumente - schon, weil dies die einzige Werkgruppe war, aus der zu Bachs Lebzeiten etwas gedruckt worden war - aber 1761 bot Breitkopf neben diesen gedruckten Werken auch Motetten, eine Anzahl von Kantaten, fünf Messen und die Lukaspassion an, 1764 auch das Weihnachtsoratorium. 1774 offerierte Westphal in Hamburg nur noch eine Kantate, einige der gedruckten Werke und im Manuskript das Wohltemperierte Klavier, Orgeltrios und die Sonaten für Violine; Rellstab in Berlin 1790 und 1793 verkaufte das Wohltemperierte Klavier, die Partiten und Suiten, die Sinfonien und Inventionen, Haehne in Moskau 1794 das Wohltemperierte Klavier. Der letzte Katalog des 18. Jahrhunderts und der - neben Haehne - am weitesten vom Zentrum der Bachrezeption entfernte, der von Traeg in Wien 1799, verzeichnet eine Orchestersuite, drei Sonaten für Violine, die sechs Cellosuiten, die vollständige Klavierübung und das Wohltemperierte Klavier, die Orgeltrios, Goldbergvariationen, Inventionen und Sinfonien, Kunst der Fuge, Kanonische Veränderungen, Musikalisches Opfer und die Breitkopf-Ausgabe der Choräle. Es gab keinen Markt für Bachs Vokalwerke. Die Kopien der Matthäuspassion in der Sammlung Franz II. und der h-moll-Messe in der Bibliothek Haydns sind unbekannter Provenienz und wurden nicht für Aufführungen benutzt. Als Beethoven sich während der

Arbeit an der Missa solemnis um eine Kopie der h-moll-Messe bemühte, war weder in Wien noch durch Breitkopf ein Exemplar aufzutreiben. Es paßt in dieses Bild, daß die Bemühungen des van-Swieten-Kreises um Bach und Händel säuberlich geteilt waren in private Aufführungen und Diskussionen Bachscher Instrumentalwerke und öffentliche Aufführungen Händelscher Vokalwerke.

Die Konzentration aller Bachtraditionen außerhalb Leipzigs auf Bachs Instrumentalmusik und vor allem auf die Musik für Tasteninstrumente als Muster kontrapunktischer, gelehrter, extrem komplizierter und extrem schwierig zu spielender Musik verband sich, nicht zuletzt über das Anschauungsmodell der Choräle, mit der Vorstellung von Bach als dem Vater der Harmonie, dem »größten Harmoniker, den nur unsere Welt aufweisen kann« (in den Worten Forkels 1785), dem »größten Harmoniker aller Zeiten und Völker« (Reichardt 1781). Auf den Vater der Harmonie zog man sich auch dann zurück, wenn man einräumte, daß Bachs Melodik nicht mehr ganz up to date war. Agricola schrieb in seiner Besprechung der Ausgabe der Choräle von 1765 (1766):

Es ist unstreitig, daß die Harmonie dem seligen Bach gleichsam zur Natur geworden war: und welche artige und harmonisch-sinnreiche Führungen derselben finden sich nicht in diesen Chorälen? Waren seine Melodien gleich nicht allemal so reizend und rührend als andere: so sind sie doch unter dem Zwange der immervollen Harmonie, so natürlich und ungezwungen, daß mancher sehr schwitzen würde, wenn er unter diesen Bedingungen ein gleiches verfertigen sollte.

Hiller übernahm dieses Urteil in seine Bachbiographie von 1784, und von dort wanderte es zu Ernst Ludwig Gerber (Sohn eines Bachschülers).

Auf den Kopf gestellt wurden die topoi des kunstreichen Kontrapunktikers und des Harmonikers Bach durch einen Autor, der von außen kam, Charles Burney: 1771 sprach er von den »trammels of fugues and crowded parts in which his <Philipp Emanuel's> father so excelled«; 1773 heißt es

unequaled in learning and contrivance, <he>thought it so necessary to crowd into both hands all the harmony he could grasp, that he must inevitably have sacrificed melody and expression.

Bachs Verteidiger rief Burney allerdings erst dadurch auf den Plan, daß er Händel als Orgelspieler über Bach stellte. In der hierauf reagierenden heftigen Diskussion verband sich das traditionelle Motiv Bach der größte Orgelspieler (und, meist damit verbunden, der größte Orgelkomponist) aller Zeiten mit zwei weiteren Motiven: dem ebenfalls traditionellen, jetzt aber virulent werdenden Bach der Deutsche und dem jüngeren, eben jetzt sich ausbreitenden Händel der Deutsche, so daß am Ende Burney mit leeren Händen auf seiner Insel zurückblieb.

Der Dioskuren-topos war schon seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von den deutschsprachigen Musikschriftstellern auf Bach und Händel übertragen worden, zum Teil auch schon verbunden mit der Vorstellung, beide Meister zusammen machten den Ruhm der deutschen Musik aus, die sich in ihnen hoch über italienische und französische Musiken erhoben habe. Eine neue Qualität erhielt er aber erst seit den 1760er Jahren durch die literarische Rückeroberung Händels und durch die Verbreitung einer kleinen Gruppe von Händel-Oratorien auf dem Kontinent, die zugleich die wechselseitige Stilisierung des Händel- und des Bachbildes beförderte. Die Rückeroberung Händels war das Werk Klopstocks und seines Kreises, zu dem in Hamburg und Braunschweig Voß, Eschenburg, Ebeling und Carl Philipp Emanuel Bach gehörten. Klopstocks Ode »Wir und Sie«, schon 1766 in Kopenhagen entstanden, feierte Händel und den obskuren Hofporträtmaler Gottfried Kneller aus Lübeck als überlegene deutsche Kulturbringer, denen England sein Bestes zu verdanken habe; die erste deutschsprachige Aufführung des »Messias« in Hamburg 1775 wurde in der Übersetzung Klopstocks und Ebelings gesungen. Für eine kurze Zeit häuften sich Händel-Aufführungen in deutschen Städten und an deutschen Höfen, in Schwerin, Braunschweig, Mannheim, Berlin, Leipzig und Weimar; gleichzeitig, und kulminierend in den Aktivitäten des van-Swieten-Kreises, in Wien, hier vermutlich inspiriert nicht nur von den Hamburger Aufführungen, sondern ebenso von einer Reihe von Aufführungen in den sechziger Jahren in Florenz, die die ersten Aufführungen von Händel-Oratorien auf dem Kontinent überhaupt gewesen waren. Die Werke, die aufgeführt, übersetzt und bearbeitet wurden, waren immer dieselben: das neutestamentlich-christliche Oratorium vom Messias (das sich von Anfang an mit der ebenfalls importierten, schon in England mit dem Werk verbundenen Idee des Wohltätigkeitskonzertes verband und dessen Popularität durch die Popularität des Klopstockschen Messias befördert wurde), die beiden großen Musik-Dichtungen Drydens (Alexander's Feast und Ode to St. Cecilia's Day), also etwas für Kenner, und das am einfachsten aufzuführende und emotional ansprechendste Oratorium, Acis und Galatea. An den Aufführungen dieser Werke bildete sich das Händel-Bild, das zum Komplementär-Bild Bachs wurde, vor allem die Vorstellung der edlen Simplizität, die im Gefolge der - ebenfalls aus England importierten - Massenaufführungen des Messias seit Hillers Berliner Aufführung 1786 sich zur Vorstellung von Simplizität, Würde und Monumentalität zuspitzte.

Der Dioskuren-topos war um die Jahrhundertwende voll entwickelt, seine »vaterländische« Komponente bis in das absurde Detail hinein, daß der berühmte Wettstreit Bach-Marchand - berühmt, weil er nicht stattfand - nun so verstanden wurde, daß Bach hier »die Ehre seiner Nation« gerettet habe. Bach war der gelehrte Meister des Kontrapunkts, der Fuge, der Harmonie, Händel der Meister edler Simplizität und Monumentalität; Bach der

zeitlose Komponist tiefgedachter und subtiler Musik für den Kenner, Händel der Komponist für alle empfindenden Menschen; Bach der Komponist für Haus, Studierstube und Salon der Gebildeten, Händel der Beherrscher des großen Konzertes und bald der großen Musikfeste. Die Generation Forkels und Gerbers suchte und fand hier, was sie in der Musik ihrer eigenen Zeit nicht sah, und sie hielt umgekehrt bei Bach und Händel dasjenige für veraltet, was um 1800 neue Gestalt gewonnen hatte. So konnte der glühende Bachverehrer Forkel schreiben, daß Bachs Cembalokonzerte veraltet seien²¹, und so konnten Forkel und Gerber vorschlagen, die Chöre des Messias (in Mozarts Instrumentation) mit neu komponierten Arien zu verbinden²². Bachbild und Händelbild der Jahrhundertwende waren auf verschiedene Weise, aber in sehr ähnlichem Maße nicht nur stilisierte, sondern schiefe Bilder.

Auch in dem Augenblick, in dem die Bach-Händel-Rezeption in die Kompositionsgeschichte eindringt, bleibt diese Konstellation, das Resultat der Rezeptionsgeschichte, erhalten, aber sie wird für einen - entscheidenden - kompositionsgeschichtlichen Moment fruchtbar: in Mozarts selektiver Aneignung dessen, was ihm im van-Swieten-Kreis seit 1782 an Musik von Bach und Händel begegnete. Auf den Punkt gebracht erscheint das an höchst bedeutsamer, ja geradezu symbolisch wirkender Stelle, im Initiationsritus der »Zauberflöte« im Nebeneinander der von Bach inspirierten c-moll-Choralbearbeitung des Gesangs der Geharnischten und des C-dur-Marsches der Feuer- und Wasserprobe, der vom C-dur-Trauermarsch aus Händels »Saul« abstammt. Im Glücksfall der biographisch-kompositionsgeschichtlichen Situation, dem Zusammentreffen Mozarts mit dem Baron van Swieten, verwandeln sich die Zerrbilder der Rezeptionsgeschichte in das Substrat eines neuen Stils.

Anmerkungen

- 1 Heinrich Bessler, Bach als Wegbereiter. Archiv für Musikwissenschaft 12, 1955, 1-39, Zitat 39.
- 2 Robert L. Marshall, Bach the Progressive: Observations on his Later Works. The Musical Quarterly 62, 1976, 313-357.
- 3 Hans Heinrich Eggebrecht, Über Bachs geschichtlichen Ort. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31, 1957, 527-556.
- 4 Hans Heinrich Eggebrecht, Studien zur musikalischen Terminologie, Mainz 1955, 2/1968.
- 5 Gerhard Herz, Joh. Seb. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik, Kassel 1935.

- 6 Leo Schrade, Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 15, 1937, 220-252.
- 7 Bach-Dokumente. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann. Band III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel-Basel-London 1972, 2/1984; Hans-Joachim Schulze, Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig-Dresden 1984.
- 8 Günther Wagner, J. A. Scheibe - J. S. Bach: Versuch einer Bewertung. Bach-Jahrbuch 68, 1982, 33-49.
- 9 Die eine Ausnahme ist George J. Buelow, In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach. Proceedings of the Royal Musical Association 101, 1974/75, 85-100; vgl. auch Wagner, a.a.O.; dazu Günther Wagner, Die Bach-Rezeption im 18. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen strengem und freiem Stil (Colloquium Bach in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, Berliner Bachtage/ Wissenschaftskolleg Berlin 1985, erscheint 1986). Gegen Wagners Interpretation der Scheibe-Birnbaum-Kontroverse wurden beim selben Colloquium Bedenken angemeldet, vor allem im Vortrag von Hans Heinrich Eggebrecht, Bach - wer ist das?, der an der traditionellen Interpretation festhält.
- 10 Vgl. dazu Wagner, a.a.O., besonders 42-43 und die dort zitierte Literatur.
- 11 Zitate im folgenden, wenn nicht anders angegeben, nach Bach-Dokumente III.
- 12 Robert Marshall (a.a.O.) hat auf einige dieser Anlässe und die ihnen zu verdankenden Kompositionen hingewiesen. Vgl. auch den Vortrag von Arno Forchert, Bachs Kantaten und das Leipziger Musikleben (Colloquium Berlin 1985, wie Anmerkung 9).
- 13 Johann Nikolaus Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, Vorwort.
- 14 Die folgenden Angaben nach Schulze, Studien zur Bach-Überlieferung (wie Anmerkung 7).
- 15 Rochlitz' Bericht erschien im ersten Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. In Rochlitz' Autobiographie bei Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1812/14, fehlt die Motetten-Aufführung; stattdessen versichert Rochlitz, er sei in den Tagen von Mozarts Besuch in Leipzig dem Komponisten sehr nahe gewesen. Dazu paßt gar nicht, daß der Bericht in der AMZ behauptet »Mozart kannte Bach mehr vom Hörensagen als aus seinen Werken« - eine 1789 und erst recht 1798 unsinnige Feststellung. Ein besseres Indiz könnte die Partiturskopie von Bachs »Singet dem Herrn« aus Mozarts Nachlaß sein, wenn ihre Provenienz feststellbar wäre. Vgl. zum ganzen Komplex Ernst Fritz Schmid, Zu Mozarts Leipziger Bach-Erlebnis, Zeitschrift für Musik 111, 1950, 297-303, und Konrad Ameln, Kritischer Bericht zu Neue Bach-Ausgabe III /1, 1967.
- 16 Vgl. dazu Friedhelm Krummacher, Bach als Vorbild? Über Motetten aus Bachs Umkreis (Colloquium Bach in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, wie Anmerkung 9).

- 17 Diese Akzentsetzung wird, abgesehen von den vielen Belegen in Bach-Dokumente III, indirekt bestätigt durch die Anlage der Musikbibliothek der Prinzessin Amalie und der in diese Bibliothek aufgenommenen Teile des Kirnberger-Nachlasses: es handelt sich um eine »Studienbibliothek«, die fast ausschließlich Partituren und fast keine Stimmensätze, aus denen hätte musiziert werden können, enthält. Vgl. Eva Renate Blechschmidt, Die Amalien-Bibliothek, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft 8), sowie Rudolf Elvers, Quellen zur Bach-Rezeption in Berlin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Colloquium Bach in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, wie Anmerkung 9).
- 18 Daß Mozart an der Komposition und am Arrangieren solcher neuer Präludien beteiligt war, wird neuerdings von Wolfgang Plath nachdrücklich bestritten (vgl. die Diskussionsbemerkungen beim Colloquium Bach in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, wie Anmerkung 9). Unberührt davon bleibt die Tatsache, daß Mozart 1782 in Wien mindestens die Fugen BWV 871, 874, 876, 877, 878 und 891, vielleicht auch weitere, für Streichquartett arrangierte, und daß die Vorlage, nach der er arbeitete, eine Handschrift des Wohltemperierten Klaviers (ohne Präludien) aus dem Besitz des Barons van Swieten war.
- 19 Das halbe Zugeständnis des »zwar fremdartigen aber doch natürlichen« Gesanges ist ein später Reflex der Scheibe-Birnbaum-Kontroverse und vor allem der deutschen Reaktionen auf Burneys Bachkritik (s. unten) - Reaktionen, an denen auch Forkel beteiligt war. In der Scheibe-Birnbaum-Kontroverse operieren beide Parteien, in der Burney-Diskussion operiert Burney mit dem Begriff »natürlich«, der von Scheibe als die »Ordnung« und »Natur« der »italiänischen Music« verstanden wird, während Burney die »most natural and pleasing subjects« von Händels Orgelfugen als Muster anführt.
- 20 Vgl. Ernst Fritz Schmid (wie Anmerkung 15). Die beiden Handschriften aus dem Besitz des Prinzen Carl Lichnowsky sind datiert Göttingen 1782; sie gelangten später in den Besitz Gottfried van Swietens. Lichnowsky kehrte 1782 aus Göttingen nach Wien zurück, nahm Unterricht bei Mozart, dessen Logenbruder er wurde, und trat in Kontakt zum Baron van Swieten und dessen musikalischem Salon. Mozarts Reise 1789 mit dem oben erwähnten Besuch in Leipzig wurde von ihm arrangiert und finanziert; nach 1792 war er einer der wichtigsten Mäzene Beethovens.
- 21 a.a.O. (wie Anmerkung 13), 80: »Concerte für den Flügel ... Sie sind ohngeachtet des darin liegenden Kunstreichthums in Rücksicht auf Form und übrige Einrichtung veraltet«.
- 22 Vgl. dazu zusammenfassend Walther Siegmund-Schultze, Über die ersten Messias Aufführungen in Deutschland, Händel-Jahrbuch 6, 1960, 51-109. Bei Forkel (a.a.O., 51) heißt es, mit noch weiter zugespitztem Gegensatz von Chören und Arien: »Bey Händel ist jedoch merkwürdig, daß seine Singfugen noch nicht veraltet sind, da hingegen von seinen Arien nur wenige noch anzuhören seyn möchten«.