

STM 1954

Neue Bachforschung

Von Friedrich Blume

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

NEUE BACHFORSCHUNG¹

Von FRIEDRICH BLUME

AM ANFANG der neueren Bachforschung steht das Werk Philipp Spittas (1873 und 1880), noch heute die klassische Grundlage aller Weiterarbeit. Es galt den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts als eine abschliessende, nicht überbietbare Leistung. Man konnte wohl Lücken ausfüllen, Irrtümer berichtigen. Das Bild Bachs aber, wie es Spitta gezeichnet hatte, stand unerschütterlich fest. Es ist vielleicht bezeichnend, dass die drei führenden Bach-Biographen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, Albert Schweitzer (1905), André Pirro (1906) und Hubert Parry (1909) kaum den Versuch gemacht haben, auf die Quellen zurückzugehen und neue materielle Ergebnisse zu gewinnen, sondern sich darauf beschränkten, den bekannten Stoff neu zu werten, das Bachbild umzuzeichnen. Nicht umsonst hat Schweitzer die Erstausgabe seines Buches betitelt: »J.-S. Bach, le musicien-poète«, und nicht umsonst hat Pirro seiner Bachbiographie von 1906 gleich ein Jahr später eine *Esthétique de Bach* folgen lassen. Beide versuchten, die künstlerische und menschliche Persönlichkeit neu aus dem Werk zu interpretieren. Die Frage, ob sich ihr Bild mit dem realen historischen Hintergrund vertrug, wurde gar nicht gestellt. Beide wussten, dass Spittas klassizistisch-schönheitlich geglättetes Bild eines ruheselig-dogmatischen Bach die Wirklichkeit allzu sehr simplifizierte, aber sie glaubten, mit einer neuen Wertung des Gewussten auskommen zu können. Parry, der sein Buch »*The Story of the Development of a Great Personality*« nannte, hat es geradezu ausgesprochen: gegenüber Spitta bleibe späteren Biographen nichts übrig als »*to confess their obligations*«. Ein weniger bekannter englischer Biograph, Reginald Poole, hat es noch deutlicher gesagt: »*Thanks to the devotion of Professor Spitta, we can congratulate ourselves on the possession of absolutely all attainable facts*«.

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts war eine Periode der Aneignung und Popularisierung von Bachs Werk angebrochen. Die 1900 gegründete Neue Bach-Gesellschaft hatte diese Ziele zu den ihrigen gemacht. Man glaubte, im Besitz des Wissbaren zu sein, und weil man damals noch viel Toleranz gegenüber poetischer Auslegungsfreudigkeit besass, wurde Bach zum Objekt schöngestiger Spekulation. Dies gilt

¹ Vortrag, gehalten vor der Humanistischen Abteilung der Philosophischen Fakultät zu Uppsala am 22. September 1954.

freilich nicht für die ganze, wohl aber für die im Vordergrund stehende Bach-Literatur. Dahinter verbarg sich eine Menge bewundernswert fleissiger Detailforschung, die sich bemühte, die allmählich immer mehr sichtbar werdenden Lücken der historischen Kenntnis zu schliessen. Die Bach-Jahrbücher, Jahrzehnte hindurch von Arnold Schering redigiert, haben eine nicht hoch genug zu schätzende Pionierarbeit geleistet.

Dieser Stand der Dinge rief die zwei Forscher auf den Plan, die von etwa 1925 an bis gegen den Beginn des zweiten Weltkrieges als die führenden anzusehen sind, Charles Sanford Terry und Arnold Schering. Terry ging, als Engländer und Historiker, auf »facts« aus. Schon 1915–21 hatte er seine gründliche kritische Ausgabe von Bachs Chorälen herausgebracht. Nun trat er mit einer Fülle von Schriften hervor: einer Bach-Biographie (zuerst 1928), die sich fast ganz auf das Lebensgeschichtliche beschränkte, über die Familie Bach (1925), über Bachs Orchester (1932), Bachs Passionen (1925), mit einer ausgezeichneten kleinen Einführung *The Music of Bach, an Introduction* (1933) usw. Ihr klar gestecktes Ziel war, Spittas Ergebnisse, bei allem Respekt, durch kritische Nachprüfung der Quellen zu unterbauen, zu verbessern und zu ergänzen. Terrys Handbuch *Bach's Cantata Texts, Sacred and Secular* (1926) ist noch heute ein kaum entbehrliches Nachschlagewerk für die liturgisch-gottesdienstlichen Grundlagen der Kantaten, das im Grunde längst Wustmanns Buch über *Bachs Kantatentexte* von 1913 überflügelt hat. Arnold Schering hat einen grossen Teil seines Lebens der Bachforschung gewidmet und zahllose verstreute Arbeiten über fast alle Zweige und Probleme veröffentlicht. Er hat methodisch wegweisend gewirkt, indem er als erster in seinem Buche über *Bachs Leipziger Kirchenmusik* (1936) z. B. die Frage der Instrumentenstimmung als Kriterium für die Datierung und die Bearbeitungsgeschichte einzelner Werke erkannt hat, und indem er in Aufsätzen (die erst nach seinem Tode gesammelt erschienen sind) Zugänge zu der geheimnisvollen Welt von Bachs musikalischer Redekunst, Allegorik, Symbolik, Semantik und Kabbalistik erschlossen hat. Von Terrys Ergebnissen ist heute manches schon überholt, und von Scherings Thesen wird sich vieles nicht halten lassen, weil er oft über das Ziel hinausgeschossen ist. Aber wie Terry vom Boden einer neuen, positiven Daten- und Faktenforschung aus, so hat Schering vom Boden eines sehr universalen musikgeschichtlichen Wissens aus die Tore zu einer »Neuen Bachforschung« weit aufgestossen. Schering konnte sein Forscherleben noch mit seiner umfangreichen *Musikgeschichte Leipzigs im Zeitalter Bachs* (1941) beschliessen und darin eine bedeutend vertiefte Kenntnis von Bachs Persönlichkeit und Umwelt in seiner Leipziger Zeit hinterlassen.

Eine zukünftige Musikwissenschaft wird die Leistung Terrys und Scherings vielleicht weniger in den zahlreichen, mehr oder minder gesicherten Einzelheiten ihrer Forschungen als darin erblicken, dass sie das Bachbild mit neuer Wärme, neuer Farbe, neuer Menschlichkeit erfüllt haben, vor allem aber darin, dass sie eine grosse Menge neuer Probleme gesehen haben, an denen die Forschung bis dahin vorbeigegangen war. Heinrich Wölfflin hat einmal gesagt, in einem gewissen Alter sei dem Forscher mehr daran gelegen, neue Probleme aufzuzeigen als sie zu lösen. Das trifft besonders auf Schering zu. Seine Vorstösse in bis dahin verschlossene Bezirke der Werkinterpretation sind oft nicht mehr als erste Streifzüge, aber sie haben einer ganzen neuen Forschergeneration die Augen geöffnet und die Wege gewiesen, jener Generation, die heute die »Neue Bachforschung« trägt oder schon seit einigen Jahrzehnten getragen hat, wie W. Werker, W. Fischer, G. Herz, W. Vetter, W. Neumann, K. Ziebler, M. Jansen, H. Besch, H. Preuss u. v. a. Unter ihnen ist schon seit etwa 1925 Friedrich Smend besonders hervorgetreten, der heute wohl als der führende Bachforscher Deutschlands angesehen werden darf, und zu dem sich mit W. Neumann, A. Dürr, W. Blankenburg, A. Schmitz, H. Klotz, W. Vetter u. a. massgebende Forscher gesellen. In England blüht die Bachforschung heute mit Namen wie J. Westrup, W. Emery, St. Godman, in Amerika mit H. David, A. Mendel, L. Schrade, in Frankreich mit N. Dufourcq, Fr. Florand, um nur einige bekanntere Namen zu nennen.

Es wirkte wie ein Fanal, als im Bachjahre 1950 ein Buch erschien, auf das die Bachforschung seit Jahrzehnten gewartet hatte, und das nach abenteuerlichen Kriegsschicksalen unter den Händen eines stillen, fleissigen Forschers erneut herangereift war, W. Schmieders *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs*, eine überwältigende Bibliographie der Werke Bachs, ihrer Quellen und Ausgaben sowie der Literatur über diese Werke. Auf diese grundlegende Leistung stützt sich seit 1950 schlechthin alle Bachforschung. Mit dem gleichen Bachjahr 1950 aber begann das Schrifttum über Bach lawinenartig anzuschwellen. Das Entscheidende an diesem neuen Schrifttum ist, dass darin das ästhetisierende und poetisierende Element ganz geschwunden und an seine Stelle eine zum überwiegenden Teile höchst ernsthafte, verantwortungsbewusste Forschung getreten ist, die darauf ausgeht, das gesamte Fundament der bisherigen Bachforschung aufzureissen. Gewiss nicht, um es zu erschüttern, aber um es bis in alle Einzelheiten hinein auf seine Tragfähigkeit nachzuprüfen. »Neu« sind daran vielfach nicht die Fragestellungen (denen Schering und Terry längst vorgearbeitet hatten); neu aber ist die Entschiedenheit, mit der die gesamte Bachproblematik in Angriff genommen wird. Die neue Bachforschung nimmt weder Spittas noch W. Rusts noch irgendeines anderen Forschers

Ergebnisse unbesehen hin, sondern bemüht sich, in jeder einzelnen Frage auf die bisher genutzten Quellen zurückzugehen. Dabei entdeckt sie überraschenderweise, wie viele Quellen, ungeachtet einer 100jährigen Bachforschung, bisher noch ungenutzt geblieben sind. Mit einer erneuten fundamentalen Quellenkritik ist die Bachforschung in allen ihren Teilen und Schichten in Bewegung geraten. Sie ist nicht nur eine »erneuerte«, sie ist in des Wortes genauester Bedeutung eine »neue« Bachforschung.

Um die Menge der neuen Forschungen einigermaßen übersichtlich zu machen, möge sie in drei Bezirke gegliedert werden, die neue »Bachphilologie«, die neue »Bachbiographik« und die neue »Bachinterpretation«. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass alle drei ineinandergreifen und diese Schlagwörter hier nur als Etiketten gebraucht werden.

Die Bachphilologie beschäftigt sich insbesondere mit dem Studium und der Kritik der Quellen von Bachs Werken sowie mit der Überlieferung dieser Werke, sowohl was die Musik wie was die Texte angeht. Bekanntlich sind ja Bachs Kompositionen zum ganz überwiegenden Teile nur handschriftlich auf uns gekommen. Gedruckt wurde zu seinen Lebzeiten ganz Weniges, in der Hauptsache die vier Teile der *Klavierübung*, die sechs sog. *Schülerchoräle*, das *Musikalische Opfer*, die Variationen »*Vom Himmel hoch*« und die *Kunst der Fuge*. Von den vielleicht 350 Kantaten, die Bach komponiert hat, sind etwa 200 erhalten geblieben; eine einzige wurde zu seinen Lebzeiten gedruckt. Von den Messen, den oratorischen Werken, den Passionen, den Motetten ist nichts gedruckt worden. Alles andere ist handschriftlich überliefert, und viele Werke sind in zahlreichen Handschriften überkommen, die untereinander wieder stark abweichende Fassungen, Lesarten und Bearbeitungen zeigen. Aber auch die zu Lebzeiten gedruckten Werke sind meist ausserdem noch in Handschriften überliefert. Die zahlreichen Drucke, zeitgenössischen und autographen Quellen werden durch zahlreiche Abschriften vermehrt, die in der nächsten Generation, im Kreise der Söhne und Schüler hergestellt wurden. Die Zahl der Quellen für das einzelne Werk ist sehr unterschiedlich: Werke, die schon in der Zeit selbst berühmt waren (wie z. B. das *Wohltemperierte Klavier* oder manche Orgelwerke) existieren in Dutzenden von Handschriften, andere (wie z. B. die Kirchenkantaten) oft nur in einer oder zwei Quellen.

Noch unterschiedlicher als die Zahl ist die Qualität der Quellen. Unter ihnen befinden sich Bachs Eigenschriften, die für eine erstaunlich grosse Zahl von Werken erhalten sind (oft mehrere, voneinander abweichende für dasselbe Werk), mitunter Partituren, mitunter Stimmen von seiner Hand, oder Partituren oder Stimmen von Kopisten

geschrieben, aber von Bachs Hand korrigiert, Klavier- und Orgelstücke vielfach eigenhändig usw. Daneben stehen die zahlreichen Abschriften verschiedenster Rangstufen: angefangen von Kopien, die unmittelbar unter Bachs Augen oder für seine eigenen Aufführungen hergestellt worden sind, bis herunter zu Abschriften aus zweiter und dritter Hand; die Orgel- und Klavierwerke z. B. haben ja die Organisten und Klavieristen vielfach voneinander abgeschrieben.

Das meiste von diesen Quellen war auch den Herausgebern der Bach-Ausgabe im 19. Jahrhundert schon bekannt; wir haben allen Grund, vor ihrer Leistung Respekt zu haben. Es ist erstaunlich, nicht nur, bis zu welchem Umfang sie die Quellen bereits kannten und benutzten, sondern in welchem Grade Herausgeber wie Rust, Waldersee, Dörffel u. a. bereits musikphilologische Methoden entwickelten, zu einer Zeit, als es für eine solche Ausgabe noch kaum ein Vorbild gab. Man darf nicht vergessen, dass die Ausgabe der Bach-Gesellschaft ja die erste in der langen Reihe der kritischen Gesamtausgaben der Werke eines Meisters gewesen ist, und dass sie es war, die für alle späteren Gesamtausgaben grosser Meister wie auch für die Denkmälerausgaben das Muster gesetzt und die Methode geliefert hat.

Aber alle noch so hohe Achtung und Bewunderung können nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Leistung längst überholt ist. Zwar sind im Laufe der letzten 50 bis 100 Jahre zu den bekannten Werken Bachs nur sehr wenige unbekannte, wohl aber zu den bekannten Quellen zahlreiche neue hinzu entdeckt worden, und überdies zeigt sich seit langem, dass die Methoden der damaligen Herausgeber — experimentell, wie sie nach Lage der Dinge notwendigerweise sein mussten — nicht zureichten, um ein zuverlässiges und vollständiges Bild der Werküberlieferung zu gewähren. Die literarischen Texte sind häufig in unzulänglicher Weise, fehlerhaft oder entstellt, wiedergegeben worden; in den seltensten Fällen sind die Herausgeber überhaupt auf die literarischen Quellen, die Libretti, die Bibelausgaben, die Gesangbücher der Zeit zurückgegangen. Die Notentexte sind oft nach ziemlich oberflächlicher Wertung der Quellen wiedergegeben worden; es konnte vorkommen, dass ganze Bände oder Teilbände (wie die *H-Moll-Messe*, die *Englischen* und die *Französischen Suiten*) schon im Rahmen der Gesamtausgabe verbessert und durch Neubearbeitungen ersetzt werden mussten, weil die Quellenkenntnis oder die Methode der Quellenkritik unzureichend gewesen war. Überdies stellte sich heraus, dass die Herausgeber der grossen Bach-Ausgabe in vielen Fällen allzu leichtgläubig gewesen waren und Werke aufgenommen hatten, die zwar in irgendwelchen Quellen unter dem Namen Bach überliefert waren, die aber einer ernsthaften Echtheitskritik nicht standhalten konnten und die aus dem Bestande von Bach Gesamtwerk auszumerzen heute ein dringendes Anliegen ist.

Dieses Echtheitsproblem erstreckt sich sehr weit. Von manchen Werken, die in der Gesamtausgabe gedruckt sind, weiss man seit langem, dass sie nicht von Bach sind, z. B. von der *Lucaspassion*, die merkwürdigerweise auf eifriges Betreiben Spittas gegen den Wunsch der Herausgeber in die Ausgabe aufgenommen wurde, deren Unechtheit aber schon 1911 Max Schneider nachwies. Von einer Anzahl Kantaten ahnt man seit Jahrzehnten, dass sie nicht von Bach sind, so z. B. »*Das ist je gewisslich wahr*« (BWV 141), »*Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*« (160). Aber erst soeben konnte Alfred Dürr nachweisen, dass sie tatsächlich von Telemann stammen. Ähnlich BWV 145, in der ein Chorsatz von Telemann steht. Als höchst wahrscheinlich unecht müssen gelten »*Uns ist ein Kind geboren*« (142), »*Nimm, was dein ist*« (144), »*Nach dir, Herr, verlangst mich*« (150) und manche andere, für die aber der Nachweis der Unechtheit noch fehlt. Unter den Klavier- und Orgelwerken sind im Laufe der Zeit schon manche als von anderen Autoren stammend nachgewiesen worden: Stücke von Friedemann und J. Christoph Bach, aber auch von Purcell, von Couperin u. a. haben sich in die Gesamtausgabe eingeschlichen.

Wie vorsichtig man sein muss, beweist der Fall eines von altersher als Bach angesehenen, vielgespielten und sehr schönen Werkes, der *Triosonate C-Dur*. Anlass zu Zweifeln gab erst eine erneute Nachprüfung der Quellen: das Werk ist nur in einer späten Abschrift unter dem Namen Bach, sonst aber mehrmals unter dem Namen J. Theophil Goldberg überliefert, und eine genaue Untersuchung des Sachverhalts, wiederum durch A. Dürr, hat den für jeden Bachfreund schmerzlichen Nachweis erbracht, dass die Sonate nicht von Bach, sondern tatsächlich von Goldberg herrührt. Ob z. B. die kleine *Violinsonate G-Dur*, die ich selbst im Jahre 1928 neu entdeckt und herausgegeben habe, wirklich und ganz einwandfrei von Bach komponiert ist, möchte ich heute ohne eine erneute und gründliche Nachprüfung des Sachverhalts nicht mehr behaupten, obwohl sie in einem einwandfreien Autograph Bachs überliefert ist. Was aber hier für ein paar wenige Werke beispielhaft angedeutet wurde, das gilt für eine grosse Anzahl von Werken oder Sätzen aller Art. Insbesondere unter den Kirchenkantaten, den Orgelwerken, den Klavierwerken, den Konzerten und den Kammermusikwerken wird man den Bestand der alten Bach-Ausgabe heute sehr genau auf Echtheit nachprüfen müssen.

Eine kritische Neubewertung der Quellen ist heute eine Hauptaufgabe der Bachforschung in ihrem philologischen Bezirk. Dabei helfen leider auch die Autographen Bachs nicht immer. Denn Sebastian Bach war ein fleissiger Mann, und er hat leider nicht nur seine eigenen Kompositionen mit eigener Hand niedergeschrieben, sondern sehr häufig auch diejenigen anderer Komponisten, die er schätzte, alter

Meister wie Froberger und Frescobaldi, Zeitgenossen wie Telemann, Vivaldi, Zelenka u. a., und mitunter auch Arbeiten seiner Söhne. Noch schwieriger wird die Sache für die Forschung dadurch, dass Bach so oft Werke anderer Komponisten bearbeitet hat, von Legrenzi, Corelli, von dem Prinzen Ernst von Weimar, von Telemann, Krebs, Heinichen u. v. a. Bei den Klavierkonzerten z. B. ist heute noch die Frage, wie weit sie Kompositionen Bachs oder Bachsche Bearbeitungen fremder Werke sind, ganz unentschieden (überevorsichtige Forscher halten sogar das berühmte *Klavierkonzert D-Moll* für zweifelhaft).

Das Echtheitsproblem wird weiter dadurch kompliziert, dass in dem halben Jahrhundert seit Abschluss der Bach-Gesamtausgabe eine nicht unerhebliche Zahl von Werken mit dem Anspruch, von J. S. Bach herzuführen, neu aufgetaucht und von entdeckungsfreudigen Herausgebern manchmal etwas bedenkenlos akzeptiert worden sind. Das gilt z. B. in der Kammermusik von den beiden *Flötensonaten mit Generalbass in Es-Dur* und *G-Moll*, die man heute fast mit Gewissheit als unecht ablehnen kann, für die aber ein Nachweis noch fehlt. Es gilt für die vier *Inventionen* für Violine und Generalbass, die von F. A. Bonporti stammen. Es gilt für die vielen kleinen Orgelwerke, die Max Seiffert einstmals in einem 9. Bande der Peters-Ausgabe der Orgelwerke Bachs herausgegeben hatte und unter denen sich sehr wenig Gesichertes befindet. Es gilt für die ebenfalls von Seiffert herausgegebene *Triosonate D-Moll*. Es gilt für die angeblich Bachsche Hochzeitsmusik, das sog. *Quodlibet*, das M. Schneider in den Publikationen der Neuen Bach-Gesellschaft herausgegeben hat. Es gilt für die etwa 30 Lieder aus dem *Schemellischen Gesangbuch*, unter denen nur ein einziges nachweislich von Bach stammt.

Innerhalb des philologischen Bezirks der Bachforschung hat durch diese Umstände allein die Echtheitskritik schon ein beträchtliches Gewicht erlangt. Nicht minder wichtig erweist sich eine neue Methodenkritik, die sich mit der Frage beschäftigt: »welches ist der 'richtige' Text einer Bachschen Komposition?« Wer durch fachliche Vorkenntnisse nicht allzu belastet ist, möchte vielleicht meinen, es könne doch nicht allzu schwierig sein, für eine einzelne Komposition, die in einer übersehbaren Anzahl von Quellen und in Quellen von übersehbarer Qualität überliefert ist, den »richtigen« d. h. den von Bach gemeinten und gewollten Notentext herzustellen. Aber so einfach liegt die Sache nicht. Wer da glaubt, ein unter Bachs Augen, auf seine eigene Veranlassung und womöglich auf seine eigenen Kosten hergestellter Druck müsse die Wahrheit sagen, der sieht sich bei genauerer Nachprüfung sehr bald vor der Tatsache, dass ein solcher Druck mit dem Autograph Bachs, falls es vorliegt, und mit guten zeitgenössischen Abschriften nicht übereinstimmt. Friedrich Smend hat gezeigt, wie weit der Druck

der Variationen »*Vom Himmel hoch*«, den Bach selbst 1748 auf eigene Kosten bei Schmid in Nürnberg hat herstellen lassen, von seiner Eigenschrift abweicht, und dass diese Abweichungen sich nicht bloss auf Lesarten beziehen, sondern z. T. die Fassung ganzer Stellen, ja, den Aufbau des ganzen Werkes betreffen. Walter Emery hat den Druck des II. Teils der *Klavierübung*, 1735 bei Weigel in Nürnberg, untersucht und festgestellt, dass die erhaltenen Exemplare sogar des Druckes selbst untereinander abweichen. Druck und Autograph der *Kunst der Fuge* differieren weitgehend. Wo mehrere Autographen eines Werkes vorliegen (z. B. *Wohltemperiertes Klavier*, einige der grossen *Praeludien und Fugen für Orgel*), da zeigen die Autographen untereinander Abweichungen. Bekannt ist, dass elf *Praeludien*, die Bach in den I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* aufgenommen hat, und dass die *Inventionen und Sinfonien* in den betreffenden Autographen von 1722 und 1723 völlig anders lauten als in dem 1720 angelegten *Klavierbüchlein* für Friedemann. Die beiden Autographen des *Orgelbüchleins* enthalten abweichende Fassungen.

Nach stärkere Differenzen finden sich, wenn man von den authentischen Drucken und den Autographen zu den zeitgenössischen oder späteren Abschriften geht. Da tauchen Orgelwerke in ganz anderen, oft weit abweichenden, aber dennoch vermutlich echten Fassungen auf. Da erscheinen Zwischensätze oder Satzkombinationen, Bearbeitungen von Kammermusikwerken für die Orgel und anderes mehr, was man nicht in Bachs Eigenschriften findet. Nur ein Beispiel: da erscheint das bekannte *Praeludium mit Fuge C-Dur* für Orgel (BWV 545) in einer Handschrift von 1775 in B-Dur und versehen mit einem Mittelsatz, der sich als die Orgelbearbeitung eines Satzes aus der *Gambesonate G-Moll* herausstellt, und in einer anderen (vielleicht sogar zeitgenössischen?) Handschrift desselben Stückes erscheint zwischen *Praeludium* und *Fuge* gar das *Largo A-Moll* aus der *Orgelsonate C-Dur*. Kurz: auch die sog. »primären« Quellen, die Eigenschriften und die authentischen Drucke bieten keine eindeutigen Texte, und wenn man den Dingen zu Leibe rückt, bemerkt man, dass für viele Werke die Überlieferung ein Dickicht ist, das einer neuen Durchforschung und Auflichtung dringend bedarf.

Mit welcher Methode aber soll man aus einer solchen Wirrnis herausfinden und den »richtigen« Text eines Werkes herstellen? Die Herausgeber des 19. Jahrhunderts hatten es verhältnismässig einfach: einmal kannten sie nicht so viele Quellen, zum anderen benutzten sie nur, was ihnen massgeblich schien, und zum dritten waren sie in der romantischen Anschauung von der Letztwilligkeit und der Einmaligkeit des Kunstwerks aufgewachsen. Nach ihrer, an Beethoven, Schubert, Schumann gebildeten Ansicht rang der Künstler um die letztgültige Gestalt,

die er seinem Werk gab; er strebte nach Selbstvollendung im Kunstwerk, nach einer höchstmöglichen Annäherung des Werkes an eine Idealgestalt, die ihm vorschwebte, und in dieser letztgültigen Gestalt war das Kunstwerk einmalig und unveränderlich, gewissermassen ein heiliges Vermächtnis. Von dieser Anschauung aus gingen sie auch an Bachs Werke heran: die verschiedenen Gestalten, in denen eine Komposition vorlag — mochten sie auch alle einen mehr oder minder authentischen Charakter tragen —, erschienen den Herausgebern des 19. Jahrhunderts als Stufen einer allmählichen Reifung des Werkes, und für eine kritische Ausgabe, so glaubten sie, komme es darauf an, aus den verschiedenen Lesarten, Versionen, Fassungen und Bearbeitungen zu erkennen, welches die von Bach »endgültig« gewollte, »einmalige« Gestalt sei, und die Komposition eben in dieser Gestalt vorzulegen.

Wir sind heute stärker historisch belastet und wissen, dass es im Bach-Zeitalter eine solche Anschauung vom Kunstwerk nicht gegeben hat. Die verschiedenen Fassungen eines Werkes sind für Bach nicht Stufen eines Reifungsprozesses, sondern Anpassungen an den jeweiligen Gebrauchszweck. Ob eine Orgelfuge in kürzerer oder in längerer Version, in dieser oder jener Tonart, mit oder ohne Zwischensätze vorliegt, ist eine Frage des Aufführungszweckes oder des Instrumentes oder des Spielers, für die sie jeweils zugeschnitten wurde. Nicht anders steht es bei den Vokalwerken mit ihren zahlreichen Fassungen, Umarbeitungen, Parodien: auch sie sind Anpassungen an den jeweiligen Verwendungszweck. Aus dieser Erkenntnis aber ergibt sich für die neue Bachforschung eine höchst gewichtige Aufgabe: es gibt nicht die einmalige, endgültige Gestalt des Werkes, sondern die verschiedenen Fassungen, in denen es vorliegt (vorausgesetzt, dass es sich um gute Quellen handelt), sind mehr oder minder gleichberechtigt. Eine kritische Ausgabe kann nicht mehr davon absehen, die Werke in ihren verschiedenen Fassungen vorzulegen.

Nimmt man zu diesen Erkenntnissen hinzu, dass die Bachausgabe des 19. Jahrhunderts stillschweigend viele Irrtümer, Fehler und Missverständnisse der Quellen übernommen, andererseits aber aus einem an Mendelssohn orientierten Schönheitsideal heraus auch viele Härten und charakteristische Barockklänge »bereinigt« und »beschönigt« hat, nimmt man hinzu, dass diese Ausgabe mit Ornamenten, Dynamik- und Phrasierungszeichen oft sehr willkürlich verfahren ist, so steht die Aufgabe der heutigen Bachphilologie einigermaßen vollständig da: Reinigung der Texte, Verbesserung der Fehler, Herausgabe der Werke in ihren verschiedenen Fassungen, Ausmerzung des Unechten und Zweifelhafte, Nachprüfung der Überlieferung — eine Riesenaufgabe, an der eine Generation von Bachphilologen ihr gut Teil zu tun haben

wird. Die Aufgabe ist bereits kraftvoll in Angriff genommen worden. Eine vollständige neue kritische Ausgabe der Werke Bachs ist im Entstehen begriffen, deren beide erste Bände (Adventskantaten und *H-Moll-Messe*) bereits 1954 erschienen sind, und die unter der Leitung meines Kieler Kollegen H. Albrecht mit vorbildlicher wissenschaftlicher Sorgfalt durchgeführt wird.

Die etwas ausführlichen und ins Einzelne gehenden Darlegungen über den philologischen Bezirk der Bachforschung sollten ein Bild davon geben, wie verzweigt und verwickelt die Problematik tatsächlich ist. Nicht anders sieht es in den beiden anderen Bezirken aus, von denen jedoch in beschränkterer Kürze die Rede sein soll. Unter dem Schlagwort »Bach-Biographik« soll nicht nur die Erforschung äusserer lebensgeschichtlicher Fakten, der Daten aus Bachs Umgebung, der Ortsgeschichte verstanden werden, nicht nur die Erforschung der sozialen und musikalischen Verhältnisse. Vielmehr möge darunter auch die Forschung über das Nachleben Bachs, über seine Wiedererweckung im 19. Jahrhundert, vor allem aber auch die Erforschung der Schaffensvorgänge, also die Entstehung von Bachs Kompositionen, die Werkgeschichte mitbegriffen werden. Wie sehr die Bezirke ineinandergreifen, wird schon bei dem Wort »Werkgeschichte« klar: dass die Frage der Fassungen und Bearbeitungen der Werke, von denen bereits die Rede war, ein Forschungsgebiet sowohl der Bachphilologie wie der Bachbiographik bildet, liegt auf der Hand.

Ein Versuch, die ganze Fülle der Fragen und die Menge des bisher Geleisteten auch nur einigermaßen erschöpfend anzudeuten, würde von vorneherein zum Scheitern verurteilt sein. Es mag genügen, ein paar wenige Fragen aus der unübersehbaren Masse der ungelösten oder neuzulösenden Probleme herauszugreifen. Sie beginnen gleich mit Bachs Jugend. Was hat eigentlich der 15-18 jährige Bach in Lüneburg getan? Wie war er beschäftigt? Woran hat er sich gebildet? Wie ist der Lüneburger Klosterschüler dazu gekommen, als Geiger in der hochfürstlichen Hofkapelle in Celle unter fast lauter Franzosen mitzuwirken? Was brachte ihn überhaupt nach Lüneburg? Wie lange genau ist er dort gewesen, und wann ist er zum ersten Male an den Weimarer Hof gekommen? Ist die alte Ansicht richtig, Bach habe in Lüneburg sein Orgelspiel, seine Kenntnis des Orgelbaus und der Orgelkomposition gegründet und sei dort Schüler seines Thüringer Landmannes, des Johannis-Organisten Georg Böhm gewesen? Hat tatsächlich Bach schon in Lüneburg seine ersten Orgelwerke (die Choralpartiten) ganz oder teilweise komponiert? Gustav Fock hat diese Fragen in einer Studie (1950) erneut aufgegriffen, einige davon beantworten können, andere aber auch ungelöst lassen müssen. Jauernig hat die Fragen, die um Bachs Weimarer Anfänge kreisen, von neuen

Aktenfunden her untersucht. Aber schon wenn man nur diese wenigen und kleinen Fragen aus einem ganz beschränkten Teilausschnitt von Bachs Leben ins Auge fasst, treten sogleich grosse und bedeutende Probleme in den Gesichtskreis, die von der früheren Bachforschung teils unbefriedigend oder einseitig beantwortet, teils überhaupt nicht gesehen worden sind. Z. B. dieses: Bach tritt uns in seiner ersten Organistenstellung, die er schon 1703 in Weimar innegehabt hat (auch dies ist übrigens ein neues Ergebnis), und noch mehr in seiner zweiten, die er noch 1703 in Arnstadt angetreten hat, als ein offenbar trotz seiner 18 Jahre bereits vollkommen fertiger Orgelvirtuos und offenbar auch fertiger Orgelkomponist entgegen. Zwar können wir keines seiner Werke mit Sicherheit früher als 1707/08 datieren. Aber die frühe Meisterschaft als Komponist und Virtuos ist unbestritten, und seine vollkommene Beherrschung des Orgelbaus wird durch die Tatsache erwiesen, dass der 18jährige bereits zu seiner ersten Orgelabnahme berufen wurde. Das Problem taucht auf: woher konnte eigentlich Bach das alles? Wer hat ihn gelehrt? Woran hat er gelernt, an welchen Vorbildern? Ein naheliegendes, dennoch bis heute völlig ungeklärtes Problem, an dem die neue Bachforschung von einer breiteren musikgeschichtlichen Grundlage aus zu arbeiten haben wird, als sie früheren Forschern zur Verfügung stand.

Ein anderes Problem. Der Sohn eines kleinen Thüringer Stadtmusikers, der Erbe einer bürgerlichen und kirchlichen, deutsch-lutherischen, in festen Gleisen eingefahrenen Musikübung, gerät in Celle, dann in Weimar und später in Cöthen in den Bereich einer völlig anders gearteten, auf andere Voraussetzungen gegründeten und andere Aufgaben erfüllenden, französisch-italienisch orientierten Musikübung. Wie hat er sich damit auseinandergesetzt? Blieb er ein Fremdling, ein Bürger im Kantorenrock unter den Weltleuten in Frack und Dreispitz? Hat er sich den neuen Aufgaben der höfischen Musikübung und den neuen Anschauungen einer aufgeklärten Welt nur mit Widerwillen gebeugt? Ist der Herzoglich Weimarische, der Fürstlich Anhaltische, der Kurfürstlich Sächsische und Königlich Polnische Hofcompositeur nur eine Maske gewesen, hinter der sich der lutherische Kantor verbarg? Oder hat Bach die Rollen gewechselt und ist er bald das eine, bald das andere gewesen? Sollte er gar zeitweise dem Zuge seiner Zeit gefolgt sein und sich der neuen Anschauung wie dem neuen Stil hingegen haben? Ein Fundamentalproblem der biographischen Bachforschung taucht auf: Bach zwischen Kirche und Welt, zwischen Luthertum und Aufklärung, zwischen Tradition und Fortschritt. Was bedeutet der viel diskutierte und vielmissdeutete Abschiedsbrief, mit dem er dem Rat von Mühlhausen sein Amt hinwirft, weil man ihm nicht die Möglichkeit geboten habe, eine »regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren« zu

schaffen, und worin er mitteilt, er sei nunmehr in die Herzogliche »Hofkapelle und Kammermusik« berufen worden, werde also das bürgerlich-kirchliche Amt mit dem höfischen und weltlichen vertauschen? Was bedeutet die Komposition einer »Missa« (der beiden ersten Sätze der *H-Moll-Messe*), mit der er sich am katholischen Dresdener Hofe um den Rang und Titel eines Hofkomponisten bewirbt? Ist das ein innerer Wandel? Ein schmerzvoller Verzicht? Ein Bekenntnis zur neuen Welt? Oder nur ein Wechsel von Rock und Perrücke? Und wie ist in diesen Zusammenhängen der berühmte Erdmann-Brief von 1730 zu deuten?

An diesem zentralen Problem hat sich die neue Bachforschung zu hellen Flammen entzündet. Schon Terry hatte gesehen, dass für die Beantwortung dieser Fragen eine genauere Kenntnis von Bachs Cöthener Tätigkeit erforderlich sei, es war ihm aber versagt geblieben, das noch ungenutzte dortige Aktenmaterial aufzufinden, und erst Friedrich Smend hat mit seinem höchst bedeutenden, wenn auch in Einzelheiten sehr anfechtbaren Buche *Bach in Cöthen* (1952) dieses neue Material vorlegen können, nachdem bereits Walter Vetter mit seinem Buche *Der Kapellmeister Bach* (1950) eine grundlegende kritische Neubewertung der Cöthener Periode unternommen hatte. Für Spitta waren Bachs Cöthener Jahre ein goldener Käfig, eine ihm aufgenötigte Trübung seines lebenslangen Bemühens um die reine Wortverkündigung gewesen. Auf Spitta geht die sehr einseitige und durch nichts begründbare Vorstellung zurück, Bach habe sich sein Leben lang als Diener an Gott, Kirche und Gemeinde gefühlt. Terry und Schering hatten gesehen, dass es daneben einen anderen Bach gab; für sie war Cöthen eine Periode, in der Bach die andere Seite seines Wesens, die weltbürgerlich-aufgeklärte und fortschrittliche entfaltet habe. Vetter ging darüber hinaus und erblickte in der Hofkapellmeistertätigkeit geradezu den Schwerpunkt von Bachs Wirken: Bach wäre am liebsten ein höfischer Musiker mit all den reichen Aussichten und Möglichkeiten eines solchen Amtes geblieben. Für Smend liefert Bach in den Cöthener Jahren den Beweis, dass er im Grunde auch in der Galarobe und im fürstlichen Salon der lutherische Kantor geblieben sei und das fürstliche Amt ihm nur notgedrungen eine Zeitlang die Erfüllung seines wahren Berufes ersetzt habe. (Diese Darstellung muss, um kurz zu sein, die Sachverhalte vergrößern; aber die Standpunkte sind in der Tat schroff gegensätzlich, und die Gegensätze sind nicht ohne Leidenschaft ausgefochten worden.)

Andere lebens- und werkgeschichtliche Fragen von tief einschneidender Bedeutung spielen hinein. Schon seit Spittas Zeiten geht der Streit darum, ob die *Matthäuspassion* (1729) oder die im gleichen Jahre von Bach für den verstorbenen Fürsten Leopold von Anhalt

komponierte Trauermusik, die ja in grossen Teilen mit der Passion identisch ist, das primäre Werk sei. Man begreife die ganze Tragweite der Frage: die *Matthäuspassion*, die wir uns seit Mendelssohns Aufführung von 1829 als das grundlegende musikalische Bekenntniswerk des lutherischen Christentums anzusehen gewöhnt haben, wäre vielleicht ein Werk, das Bach gar nicht ursprünglich zur Leidensgeschichte des Erlösers geschrieben hätte, sondern zu grossen Teilen eine zereemonielle Begräbnismusik für irgendeinen gleichgültigen Duodezfürsten? Eine höfische Auftragsmusik, die Bach dann erst nachträglich, um sie besser verwenden zu können, zu einer Passion umgearbeitet hätte? Grenzt nicht schon die Frage fast an ein Sakrileg? Auch dieses Problem ist in der neuen Bachforschung hell aufgeflammt. Smend hat eine überraschende Menge neues Dokumentenmaterial beibringen können und den Primat der Matthäuspassion mit geschliffener Dialektik zu verteidigen gesucht, freilich auch mit allem Scharfsinn nicht vermocht, die Frage überzeugend zu lösen.

Ebenfalls an die Cöthener Periode knüpft sich ein sehr gewichtiges Problem: ist es richtig, dass Bach sich als Kapellmeister an diesem reformierten Hofe, der keine Kirchenmusik im lutherischen Sinne benötigte, sich von seiner angeblichen inneren Berufung ganz habe abdrängen lassen und in diesen sieben Jahren des goldenen Käfigs keinerlei Kirchenmusik geschrieben habe? Smend hat es vermocht, mit der von ihm entwickelten Methode der metrischen Textanalyse einiges Licht in dieses Dunkel zu bringen. Die Methode besteht darin, dass Kantatenlibretti, die ja aus der Bachzeit ziemlich zahlreich und teilweise von namhaften Dichtern überliefert sind, bis ins Einzelne auf ihre metrische Struktur hin untersucht werden, und dass man die Ergebnisse dieser Analyse auf erhaltene Kantatenkompositionen Bachs oder auf einzelne Sätze, Arien, Chöre, anlegt. Dabei hat sich in einer Anzahl von Fällen nachweisen lassen, dass manche Leipziger Kompositionen Bachs auf eine Reihe von insgesamt sechs kantatenartige, höfische Huldigungskompositionen (Neujahrs- und Geburtstagsdedikationen) zurückgehen, die Bach für den Fürsten Leopold komponiert hatte; unter ihnen befinden sich fünf Texte des namhaften Dichters Friedrich Hunold. Bachs Kompositionen sind also in der ursprünglichen Form nicht erhalten, aber manches daraus in der Gestalt sogenannter »Parodien«. Unter Parodien versteht man in diesem Falle die Umkomposition oder auch nur Umtextierung ehemals weltlicher Kompositionen in geistliche; um die Aufhellung dieses Gebietes hat sich insbesondere Smend sehr grosse Verdienste erworben.

Ist damit auch die einschneidende Frage nach einer etwaigen kirchenmusikalischen Tätigkeit Bachs in Cöthen keineswegs geklärt (höfische

Huldigungskantaten sind keine Kirchenkantaten, selbst wenn man sie in der Kirche aufführt), so sind doch mit dieser Methode bereits zahlreiche Ergebnisse zur Werkgeschichte Bachs gewonnen worden. Dass etwa das *Weihnachts-Oratorium* in allen wesentlichen Teilen aus Parodien besteht, dass die *H-Moll-Messe* eine grosse Zahl von Parodiesätzen enthält, dass die kleinen *Messen* ganz oder fast ganz aus Parodien bestehen, weiss man seit langem. Auch dass Bachs Leipziger Kirchenkantaten grosse Mengen der verschiedensten Parodien ehemals weltlicher oder auch ehemals instrumentaler Kompositionen enthalten, ist längst bekannt. Nun aber zeigt sich in den Kirchenkantaten auch eine Anzahl von Parodien verschollener weltlicher Werke aus der Cöthener Zeit oder auch aus den ersten Leipziger Jahren. Smend konnte nachweisen, dass z. B. das *Alt-Agnus* der *H-Moll-Messe* auf frühere Kompositionen zurückgeht und schon zweimal zu Arien auf weltliche Texte gedient hatte. Das ganze *Oster-Oratorium* wies Smend schon vor mehr als zwanzig Jahren als die zusammenhängende Parodie einer weltlichen Schäferkantate nach (deren Originalgestalt er ergänzt und herausgegeben hat).

Wenige Beispiele müssen genügen, um zu zeigen, was für gewaltige und z. T. völlig neuartige Prospekte sich im Bezirk einer neuen biographisch-werkgeschichtlichen Forschung aufgetan haben. Ganze Teile der Werkgeschichte befinden sich im Stadium geradezu revolutionierender Neuentdeckungen. Die Chronologie muss für viele Werke erneuert werden. Was für ein Bild von Bachs Gesamtschaffen dabei einmal herauskommen wird, vermag heute noch niemand vorauszusehen. Manche Illusionen musste diese neue Bachforschung zerstören, für andere ist vorauszusehen, dass sie in Zukunft zerstört werden müssen. Ist z. B. das *Musikalische Opfer* von Bach jemals als einheitliches Werk oder gar als geschlossener Zyklus geplant gewesen? Die romantische Bachanschauung glaubte es; gesichert ist das aber keineswegs. Dass die »*Messe in H-Moll*« im Grunde eine romantische Illusion ist, hat Smend schon vor langen Jahren nachgewiesen: historisch betrachtet, gehören nur *Kyrie* und *Gloria* zusammen; die anderen Sätze sind z. T. (vom *Osanna* an alle) Parodien und bilden ein Konglomerat. Andernteils aber darf gewiss nicht verkannt werden, dass diesem »Konglomerat« eine ganz einheitliche, freilich nicht zu Ende geführte, sehr gewaltige Gesamtkonzeption zugrundeliegt.

Die Frage der Chronologie ist für die Orgelwerke Bachs (wo sie noch immer ziemlich im Argen lag) erneut durch Hans Klotz und Walter Emery aufgegriffen worden. Dabei tauchte das von der älteren Forschung fast übersehene Problem auf: wie waren eigentlich die Orgeln beschaffen, auf denen Bach gespielt, bzw. für die er Kompositionen geliefert hat? Klotz hat gezeigt, dass man das heute für die meisten

Orgeln bestimmen kann, und dass sich von der Beschaffenheit der Orgeln her Schlüsse darauf ziehen lassen, welche Orgelwerke oder welche Fassung eines Orgelwerkes für diese oder jene Orgel geschrieben oder nicht geschrieben sein kann. Die Diskussion zwischen den beiden Forschern ist noch im Gange; sie wird gewiss einmal zu ganz neuen Einsichten in die Schaffensvorgänge, in die Werkgeschichte und, hoffentlich, zu einer gesicherten Chronologie der Orgelwerke führen.

Ausgehend von der Methode Scherings, die Entstehungsgeschichte und den Verwendungszweck mancher Kirchenkantaten von den Instrumentenstimmungen her zu untersuchen, hat Alfred Dürr in seinen absolut grundlegenden *Studien über die frühen Kantaten Bachs* (1950) die Weimarer Kantaten von 1714-16 einer Nachprüfung unterzogen, wobei er andere Methoden, die Kritik der Libretti, die Handschriftenkritik und die Analyse der Bachschen Bearbeitungstechnik in den Dienst seines Unternehmens gestellt hat. Es hat sich dabei gezeigt, dass man auf wesentlich eingehendere Untersuchung der diplomatischen Kennzeichen (Schriften, Papiersorten, Wasserzeichen) zurückgehen muss, als Spitta sie vorgenommen hat, und dass man andererseits die aufführungspraktische Technik des Zeitalters genau kennen muss, um gesicherte Resultate zu erhalten. Für die frühen Kantaten hat sich eine völlig neue Chronologie, für viele der späteren Kirchenkantaten Bachs eine Fülle neuer Einsichten ergeben. Auch die Fassung dieser Frühkantaten in der neuen Bach-Gesamtausgabe wird von Dürrs Resultaten her entschieden beeinflusst.

Mehr als eine kleine Auslese aus der fast unübersehbaren Menge der Probleme im biographischen Sektor der Bachforschung lässt sich hier nicht geben, wenn der Bezirk der neuen Bach-Interpretation noch einigermaßen erörtert werden soll. Freilich kann auch das nur sehr cursorisch geschehen. Das Schlagwort »Interpretation« muss hierbei sehr weit verstanden werden. Es handelt sich nicht etwa nur um die Auslegung des einzelnen Werkes. »Interpretation« setzt voraus, dass man die geistige Umwelt kennt, aus der eine geistige Leistung entstanden ist, wenn man nicht ins Fantasieren geraten sondern zu verstehen suchen will, was der Komponist mit seinem Werk gemeint haben kann. Für Bach bedeutet das die Notwendigkeit zu erforschen, wie er zu den literarischen, den theologischen und philosophischen Strömungen seiner Zeit gestanden hat. Was hat Bach an musikalischen Arbeitstechniken seiner und früherer Zeit gekannt und benutzt? Wie weit hat er sich einfach auf die deutsche Tradition gestützt, inwieweit die damals herrschende italienische Richtung in sich aufgenommen, inwieweit hat er sich mit der damals modernsten französischen Musik auseinandergesetzt? Inwieweit ist Bach beim Komponieren einfach feststehenden Schemata in Erfindung, Ausarbeitung und Formgebung

gefolgt, und inwieweit hat er sich von der freien Intuition leiten lassen? Im Idealfalle könnte man ja erst dann, wenn man das alles wüsste (aber davon sind wir sehr, sehr weit entfernt), beurteilen, was Bachs Eigenes ist, was ihn von anderen Meistern unterscheidet, und man könnte erst von einer solchen Grundlage aus Schlüsse auf Bachs Ausgewillen ziehen.

Die Interpretation ist diejenige Seite der Bachforschung, die sich seit eh und je am weitesten im Rückstande befindet. Die ästhetisierenden Strömungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts haben sich auf diesem Gebiet besonders hemmend ausgewirkt. Ganz grundlegende Fragen, die sich auf Bachs Gedankenwelt erstrecken, sind heute noch offen. Ist es richtig, wenn man seit Spitta Bach als den unerschütterlichen Bekenner der lutherischen Orthodoxie in Anspruch genommen hat? Wenn es zutrifft (was aber durchaus nicht erwiesen ist), welches ist dann sein Verhältnis zum Pietismus gewesen? Weder die Untersuchungen von Hugo Preuss noch die neueste von Martin Dibelius haben in dieser Hinsicht befriedigende Ergebnisse liefern können. Ist es Tatsache, dass Bach inmitten einer sich auflösenden kirchlichen Ordnung, inmitten eines Bürgertums, das von den Gedanken der Aufklärung und der sog. natürlichen Theologie längst durchdrungen war, starrsinnig am lutherisch-flacianischen Dogmatismus festgehalten habe? Oder hat er nicht, wie offensichtlich viele Musiker seiner Zeit und seines engsten Umkreises (Telemann, Mattheson, Werckmeister u. v. a.) in sich ohne viel inneren Widerspruch die religiös-philosophischen Gegensätze glücklich zu vereinigen vermocht? Hat er nicht mit der Fülle der Schaffenskraft diese grundlegende Antithese seines Zeitalters überbrückt und in sich jenen »gläubigen Rationalismus« entwickelt, wie W. Blankenburg das sehr glücklich formuliert hat? Ist es richtig, dass von Tauler und Arndt her mystische Gedankengänge, wie sie ja den deutschen Musikern des 17. Jahrhunderts allgemein geläufig gewesen waren, noch bis zu Bach heruntervererbt worden sind und sich in seiner musikalischen Sprache niedergeschlagen haben? Grundlegende Fragen, auf die wir noch keine Antworten besitzen. Sie hängen mit dem bereits gestreiften Problem »Bach zwischen Kirche und Welt« auf das Engste zusammen. Wie weit ist Bach von der Strömung einer mathematisch-naturgesetzlichen Weltansicht berührt worden, die zu seiner Zeit die christlich-kosmologische aus den Angeln zu heben begann, eine Strömung, die ihm ja schon aus Mersenne bekannt gewesen sein muss? Wie weit hat er Leibniz gekannt? Wie weit hängt mit mathematischen Spekulationen (wie sie Bach aus dem deutschen musiktheoretischen Schrifttum des 17. Jahrhunderts und aus Fludd bekannt gewesen sein müssen) die geheimnisvolle Welt jener »*lusus ingenii*«, der letzten esoterischen Werke, des *Musikalischen*

Opfers, der *Kunst der Fuge*, zusammen? Das abgründtiefte Problem tritt hervor: Bach zwischen *musica mundana* und *musica humana*.

Solange man nichts Genaueres von der Bibliothek Bachs weiss, fehlt die Dokumentation, um Fragen dieser Art zu lösen. H. Preuss glaubte, den Schlüssel in der Hand zu haben, weil das Nachlassverzeichnis von Bachs Besitz nur geistliche Schriften aufweist, übersah aber, dass dies nur die Bestände waren, die niemand haben wollte, und dass die zahlreichen musiktheoretischen, musikpraktischen, literarischen, philosophischen Bücher, die Zeitschriften, die Bach besessen haben muss, längst daraus entfernt waren. Die sorgfältigen und bisher nicht veröffentlichten Versuche St. Godmans, den Spuren dieser Bibliothek nachzugehen (deren Bestände vermutlich auf den verschiedensten Wegen nach England gelangt sind), haben bisher nur geringfügige Resultate ergeben.

Mit anderen Methoden, Bachs geistige Welt zu erschliessen, sind bisher grössere Erfolge erzielt worden. Seit Schering hat man Ernst damit gemacht, die barocke Nachahmungs- und Affektenlehre auf Bachs Werk anzuwenden, und hat schlüssig zeigen können, dass in seiner musikalischen Sprache sich eben genau dasjenige niedergeschlagen hat, was die Theoretiker seit hundert und mehr Jahren lehrten. Seine eindringliche Bildersprache beruht nicht nur auf gefühlhafter Intuition; vielmehr entsprechen Bewegung, Taktart, Tempo, Tonart, Satztechnik usw. in vielen Fällen einfach der Lehre, und demgemäss kann man wiederum (wohlgemerkt: bis zu einem gewissen Grade) für viele von Bachs Sätzen, Themen, Modulationen usw. mit Bestimmtheit erkennen, was sie bedeuten sollen. Für Spitta war Bach der »*reine Klassiker*«, ein »*Meister der absoluten Musik*«, ein Komponist der reinen, von keiner Leidenschaft und keiner transzendenten Sinngebung getriebenen Musik gewesen. Schering konnte das genaue Gegenteil formulieren: »*Keine Zeile, deren Musik nicht von höchst klaren, bestimmten Vorstellungen diktiert ist, bei der das Musikalische etwas anderes wäre als das sinnliche Substrat eines Rationalen*«. Wahrscheinlich sind beide Ansichten übertrieben, deshalb beide bis zu einem gewissen Grade richtig. Nicht richtig aber ist, wenn man glaubt, dass Bachs Sprache sich entweder im Absolut-Schönen oder im Heteronom-Rationalen erschöpfe.

Anknüpfend an Arbeiten Scherings und seiner Schüler hat Arnold Schmitz einen anderen Zugang zu Bachs innerer Welt gebahnt, durch die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre auf Bachs Werke. Es war bekannt, dass Bach noch mit der überlieferten, auf Quintilian fussenden und seit dem 16. Jahrhundert in ungebrochener Folge weitergereichten Lehre von der Redekunst und ihren »*figurae*« vertraut war, dass er die Gesetze vom Aufbau der Rede, von den »*loci*

topici«, von den »*elegantiae*« usw. beherrschte und sich darüber gelehrt zu unterhalten verstand. Die ältere Bachforschung hatte aber diese Nachrichten niemals so recht ernst genommen. Die Untersuchungen von Schmitz über den historischen Zusammenhang (zu dem kürzlich eine Kieler Dissertation von Martin Ruhnke über *J. Burmeister* wichtige Einsichten beigetragen hat) haben eindeutig ergeben, dass gewisse Besonderheiten der Ausdrucksweise Bachs, gewisse Stellen der musikalischen Textunterstreichungen sich mit diesem Hilfsmittel interpretieren und so zu einer bestimmten und zuverlässigen Auslegung bringen lassen. Die Frage freilich, wann, wie oft und warum das geschah, und warum es in der überwiegenden Zahl der Fälle nicht so ist, die Frage endlich, ob nicht diese »*figurae*« längst Gemeingut und unbewusst angewendete Sprachmittel der Musiker geworden waren, ist nicht gelöst. Ist es nicht vielleicht so, dass die Erfindung spontan war und Bach sich selbst dann der gelehrten Terminologie bediente, um sie zu erklären? Die Untersuchungen sind in vollem Fluss, und was immer für das Verständnis von Bachs Denken und »Sprechen« dabei herauskommen möge, über allem Zweifel steht, dass die allgemeine musikhistorische Forschung aus ihnen reichen Gewinn ziehen wird. Für Bach bedeutet die Methode zumindest eine sehr wertvolle Ergänzung der Interpretation aus der Affekten- und Nachahmungslehre; sie vertieft die Einsicht in die Vielschichtigkeit und Vielseitigkeit von Bachs Schaffen.

Eine dritte Methode der Interpretation ist mit der Anwendung der Zahl auf das Werk Bachs dazugegetreten. Seit den ersten Arbeiten von Werker und von Jansen (1922, bzw. 1937) hat sich die Kenntnis dieses Feldes erheblich erweitert. Der beste Kenner und eifrigste Verfechter der Methode ist heute Friedrich Smend. Worum es sich handelt, lässt sich nur schwer in Kürze zeigen und muss hier etwas schematisiert dargestellt werden. In Bachs Kompositionen ist eine Fülle von geheimen Zahlen verborgen, absoluten Zahlen und Zahlenproportionen. Der recht undurchsichtige Komplex lässt sich schematisch in drei Ebenen ordnen. Es gibt 1. eine einfache Zahlenallegorie bei Bach, wie sie seit mindestens dem 16. Jahrhundert ja in der Musik allgemein verbreitet war (z. B.: 11 Jünger = 11 Einsätze; Dreieinigkeit = 3 Stimmen, usw.). Es gibt 2. eine geschichtstiefe Zahlensemantik, bei der die aus der alexandrinischen Theologie über Augustin in die lutherische Theologie heruntervererbten heiligen Zahlen der Bibel, ihre Summen, Produkte, Potenzen usw. durch musikalische Mittel ausgedrückt werden (z. B.: 7 für Schöpfer und Schöpfung, 12 für Kirche, Jünger, Gemeinde; im *Credo* der H-Moll-Messe erklingt, nach F. Smend, $7 \cdot 7 = 49$ mal das Wort »*Credo*«, $7 \cdot 12 = 84$ mal das »*in unum Deum*«, die Zahl 84 ist gleichzeitig die Zahl der Takte). Es gibt 3. eine unter-

haltsame, ganz rationale Zahlenkabbalistik, eine Art Gesellschaftsspiel, wobei die Buchstaben des Alphabets durch die Ziffern 1—24 und die Ziffern wieder durch Noten, Pausen, Taktzahlen, Einsätze, Themenvorkommen usw. ausgedrückt werden (z. B.: Bach = 14; 14 Töne hat das Thema der ersten Fuge des *Wohltemperierten Klaviers*; J. S. Bach = 41; in Bachs letzter Choralbearbeitung »*Vor deinen Thron tret ich hiermit*« hat die erste Melodiezeile 14, die ganze Melodie 41 Töne). In der Wirklichkeit schneiden sich natürlich diese drei Ebenen oft. Diese Zahlenverhältnisse und Zahlen, die in manchen Sätzen Bachs tatsächlich vorkommen, erlauben ebenfalls eine Interpretation dessen, was Bach hat aussagen wollen. F. Smend hat in seinen verschiedenen Schriften (besonders in seinen Einführungen in die Kirchenkantaten, 1947-48, und *J. S. Bach, bei seinem Namen gerufen*, 1950) zahlreiche solche Interpretationen gegeben. Das esoterische Handwerk der Spätzeit, das *Musikalische Opfer*, die Variationen »*Vom Himmel hoch*«, die *Kunst der Fuge*, die Kanons, ist daraufhin noch nicht untersucht worden und dürfte sich vermutlich als ergiebig erweisen. Wer ungläubig ist, muss sich belehren lassen: Bachs Dichter Picander hat mit Buchstaben die gleiche Zahlenkabbalistik betrieben wie Bach mit Noten, und die Zahlensemantik ist in den *Paradoxaldiskursen* von A. Werckmeister (1707) sowie in dem *Biblischen Mathematicus* von J. Schmid (1736) tatsächlich noch gelehrt worden. Das musikgeschichtliche Zwischenglied, d. h. der Nachweis, dass die Musiker tatsächlich nach solchen Rezepten verfahren sind, fehlte uns bisher; es konnte kürzlich durch einen glücklichen Fund von Martin Ruhnke in Christoph Faber entdeckt werden (auch übrigens ein Kieler Beitrag zur Bachforschung), der die Rezepte seiner musikalischen Geheimküche offen auf den Tisch gelegt hat. Zahl und Zahlenproportion, das darf heute als erwiesen gelten, existieren im Werk Bachs, lassen sich erkennen und zur Auslegung verwenden. Die Vielschichtigkeit und Vielgesichtigkeit des Unauslotbaren wächst ins Ungemessene. Freilich, wie weit die Anwendung dieser Zahlen bei Bach wirklich geht, und ob das Ganze ihm mehr gewesen ist als ein »*lusus ingenii*«, das ist bisher nicht untersucht worden, und die bisher vorliegenden Untersuchungen empfehlen sich nicht immer durch vollkommene Zuverlässigkeit. Man wird sich hüten müssen, ein bedeutungsvolles Arcanum aus Spielen zu machen, die für Bach doch wohl kaum mehr als gelehrten Aufputz bedeutet haben können.

Alle diese Untersuchungen befinden sich im Fluss und bedürfen immer wieder erneuter Überprüfung. Es wird ein besonders wichtiges Anliegen der Bachforschung sein müssen, darüber zu wachen, dass das Bachbild nicht ins Unkontrollierbare aufgelöst wird und dass Bach nicht theologische, philosophische, ästhetische, allegorisch-sym-

bolistische, mystische und alchemistische Ideen imputiert werden, wo keine zwingende Notwendigkeit vorliegt. Mehr als einmal schon ist in diesem Bezirk der Bach-Interpretation die Gefahr sichtbar geworden, das Bach-Bild nach dieser oder jener Seite hin zu vereinseitigen, vor allem aber: zu vergessen, dass Bach, welche Tiefenschichten auch immer in seinem Werk mitenthalten sein mögen, kein verhinderter Pfarrer, Philosoph, Redner oder Mathematiker, sondern **Musiker** gewesen ist.

Zahllose neue Aufgaben, Probleme, Methoden und Ergebnisse sind in der neuen Bachforschung aufgetaucht, und man wird dieser Forschung das Zeugnis ausstellen dürfen, dass sie sich redlich und gewissenhaft um Lösungen bemüht hat. Fast jedes Problem greift in das andere über, kaum eines ist ohne das andere zu verstehen, und die Aufteilung in einen quellenkritisch-philologischen, einen biographisch-werkgeschichtlichen und einen interpretativen Bereich, die hier vorgenommen wurde, darf nicht als ein Schema, sondern nur als ein Mittel zur Erleichterung der Übersicht verstanden werden. Manches ist bei diesem Bericht ganz beiseite geblieben, so z. B. ein Forschungsgebiet, das sich heute schon recht beträchtlich ausgewachsen hat: die Untersuchung von Bachs Nachleben und Wiedererweckung. Ein äusserst fesselndes und lebensnahes Gebiet. Denn erst durch Forschungen dieser Art verstehen wir, wie wir zu Bach gekommen sind und erfahren etwas von dem Wandel, den das Bach-Bild im Laufe der letzten 150 Jahre durchgemacht hat. Arbeiten dieser Art sind in England und in Deutschland unternommen worden; auch hier ist die Forschung noch völlig im Fluss. Erst sie wird uns eines Tages die Relativität unseres eigenen Bach-Bildes erweisen können und uns damit hoffentlich von einem Pharisäismus befreien, der da glaubt, d a s einzig richtige Bach-Bild, d a s einzig richtige Werkverständnis, d i e einzig richtige Aufführungspraxis zu besitzen. Viele in der Stille und der Bescheidenheit geleistete Gelehrtenarbeit auf den verschiedensten Feldern der Bachforschung konnte nicht erwähnt werden; man muss sich bewusst sein, dass die Gesamtheit der Probleme unübersehbar gross ist.

Dennoch, und obwohl die geleistete Arbeit sich durchweg auf dem geschichtlichen Boden vollzieht, kann der Historiker der Musik eine leise Sorge nicht unterdrücken. In dem vielstimmigen und bunten Konzert dieser Gelehrtenarbeit ist e i n e Stimme immer mehr zurückgetreten, die der simplen und nüchternen historischen Tatsachenforschung. Die neue Bachforschung hat unerhört viel erreicht, woran man noch vor einem Jahrzehnt nicht gedacht hätte, und sie hat es erreicht durch strikte Spezialisierung. Damit aber hat sie sich zuneh-

mend der Gefahr ausgesetzt, alle Probleme, mit denen sie sich beschäftigt, einzig von der Zentralsonne Bach her zu sehen und allzu einseitig auf Bach zu beziehen, dabei aber die Frage nach der Stellung des Menschen und des Künstlers im Zusammenhang der Geschichte aus den Augen zu verlieren. Das ist immer gefährlich. Denn die Einzelbeobachtung, die man nicht auf den Hintergrund der geschichtlichen Wirklichkeit aufträgt, bleibt, auch wenn sie vollkommen richtig ist, ein isoliertes Faktum, das an und für sich wenig bedeutet, und der Masstab für die Bedeutung des einzelnen Faktums kann nur aus seiner Relation zum geschichtlichen Hintergrund bestimmt werden. Das bedeutet für die Bachforschung, dass es erforderlich wäre, diesen Hintergrund in viel stärkerem Masse aufzuhellen. Die Geschichte der Traditionen, des Handwerks, der Gattungen, der Stile, aber auch die Probleme der Landschafts- und Gesellschaftsgeschichte, in denen Bach verwurzelt ist, die Fragen der Kunstlehre und des musikalischen Usus, dies alles und vieles andere dieser Art bedürfte, gerade für Bach und gerade mit Hinblick auf die Eroberung eines neuen, vollständigeren und umfassenderen Bach-Bildes, mindestens ebenso sehr der Erforschung wie die Spezialfragen, die aus Bachs eigenem Leben und Werk hervorgehen. Man kann nicht Bach verstehen, ohne Telemann und Hasse, Mattheson und Heinichen, Gottsched und Scheibe, Batteux und Blainville u. v. a. zu verstehen. Sonst bleibt jeder Versuch, Einzelergebnisse zu werten, zu einem subjektiven Meinen verurteilt, dem der Masstab nüchterner historischer Tatsachenkenntnis fehlt. Die heutige Bachforschung muss sich der Gefahr bewusst sein, dass sie im Begriffe steht, ohne zuverlässige Seekarten und Kompassse auf das weite Meer einer Ideen- und Problemforschung hinauszusegeln und dabei die feste Küste der historischen Wirklichkeit aus den Augen zu verlieren. Hier tut sich ein weiterer und sehr nötiger Bezirk der neuen Bachforschung auf: sie muss sich bemühen, die komplizierten Gedanken und Kunstwerke des abgründigsten musikalischen Geistes, der jemals existiert hat, auf den geschichtlichen Boden zurückzuführen, aus dem sie entsprossen sind, ihre oftmals kühnen Konstruktionen im Mutterboden der Geschichte zu befestigen.