

Bach als Paradigma im ästhetischen Diskurs

[aus: Clemens Bellut/-Ulrich Müller- Scholl (Hrsg.): Mensch und Moderne, Wiesbaden 1989]

Der Begriff *Paradigma* hat bekanntlich durch Thomas S. Kuhns Überlegungen zur >Struktur wissenschaftlicher Revolutionen< eine beträchtliche Popularität gewonnen.¹ In Reaktion auf diverse Kritiker schlägt Kuhn im Postskriptum zur zweiten Auflage seines Buches vor, zwischen zwei grundsätzlichen Verwendungsweisen zu unterscheiden: *Ein Paradigma im engeren Sinne* sei ein allgemein akzeptiertes *Beispiel*, ein *Paradigma im weiteren Sinne* dagegen eine *disziplinäre Matrix*, d. h. eine Geflecht von Regeln, Annahmen und stillschweigenden Voraussetzungen, das in seiner Gesamtheit die *normale Praxis* einer wissenschaftlichen Disziplin in einem bestimmten Stadium ihrer Entwicklung charakterisiert. Zu dieser Matrix gehören nicht zuletzt konkrete Beispiele, also Paradigmen im engeren Sinne.²

Erläutert wird dieses zumindest doppelsinnige Konzept an der Entwicklung der Naturwissenschaften, vor allem der Physik. Doch hat Kuhn hervorgehoben, daß das Vorbild für seine Betrachtungsweise in der Reflexion geisteswissenschaftlicher Theoriebildung zu suchen sei. Ausdrücklich genannt werden dabei auch die Musikhistoriker. Sie hätten ihren Gegenstand schon seit langem in analoger Weise beschrieben, nämlich mit Hilfe einer >Periodisierung durch revolutionäre Umbrüche von Stil, Geschmack und institutioneller Struktur<,³ mit einem Wort: als *Paradigmenwandel*. Die Diagnose revolutionärer Umbrüche erfordert den Rekurs auf bestimmte Künstler, deren Werk als exemplarisch angesehen wird. Dadurch kompliziert sich die metatheoretische Analyse auf durchaus interessante Weise: Wie hängen Paradigmen in der *Ebene des Gegenstandes* mit Paradigmen in der *Ebene der Theorie* zusammen, und wie sind in beiden Ebenen die konkreten Beispiele mit den allgemeineren Komponenten einer bestimmten Matrix vermittelt?

So ließe sich der von August Halm hervorgehobene Übergang von einer >Kultur der Fuge< zu einer >Kultur der Sonate<⁴ als Paradigmenwandel in der Gegenstandsebene bezeichnen, der eine je verschiedene Kompositionspraxis betrifft, die wiederum an der Mustergültigkeit entsprechender Werke Bachs bzw. Beethovens zu exemplifizieren ist. Davon zu unterscheiden wäre der Paradigmenwandel in der Musikwissenschaft, als Differenz verschiedener Typen des puzzle-solving, wobei die Unterschiede von den jeweils leitenden Musikbegriffen bis hinab zu den bevorzugten Analysefällen zu verfolgen sind. Dabei läßt die Unschärfe und Vieldeutigkeit des Paradigmenkonzepts eine Fülle von Rekonstruktionen zu, die kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Einer der hier zu erwähnenden Versuche stammt von Carl Dahlhaus. Er spricht von *musikästhetischen Paradigmen* als >Grundvorstellungen, von denen die musikalische Wahrnehmung und das musikalische Denken gelenkt werden.<⁵ Durch eine solche Definition werden Gegenstands- und Theorieebene von vornherein miteinander verschränkt. Musikästhetische Paradigmen zeichnen sich gegenüber peripheren Konzepten dadurch aus, daß sie in sich konsistent, historisch fundiert und zu analytischen Zwecken geeignet sind.⁶ Als Beispiel nennt Dahlhaus die *Idee der absoluten Musik*, den Übergang von einer *objektiven Affektdarstellung* im Barock zu einem *subjektiven Ausdrucksprinzip* in der klassisch-romantischen Epoche (Paradigmenwandel), schließlich aber auch ein so konkretes Konzept wie Schönbergs >Grundvorstellung, dichteste Konstruktivität und gedrängteste Expressivität zugleich und in eins zu realisieren.<⁷ Die hier als Paradigmen ausgezeichneten Grundvorstellungen bewegen sich also auf einem unterschiedlichen Abstraktionsniveau. Sie entbehren auch eines systematischen Rahmens der eine Entscheidung darüber zuließe, wie groß die Anzahl solcher Paradigmen ist und welche Ordnungsrelationen zwischen ihnen bestehen.

Beziehen wir die Frage nach >Grundvorstellungen< musikalischer Wahrnehmung und musikalischen Denkens auf die Rolle, die *Bach* im ästhetischen Diskurs gespielt hat und noch spielt, so läßt sich fest-

stellen, daß es hier zur Konkurrenz von vier globalen *Musikbegriffen* kommt, die in wechselnder historischer Dominanz das Selbstverständnis von Komponisten, Theoretikern, Kritikern und Musikliebhabern bestimmt haben.⁸

Der *mathematisch-harmonikale* Musikbegriff versteht Musik als tönendes Abbild einer ursprünglichen kosmischen Ordnung, die sich analog in den verschiedensten Seinsbereichen widerspiegelt.⁹ Sie zeigt sich in der musikalischen Mikrostruktur ebenso wie in der Architektonik musikalischer Formen.

Der *grammatisch-rhetorische* Musikbegriff konzentriert sich demgegenüber auf die Analogie von Musik und Sprache,¹⁰ wobei sich analytisch zwischen Entsprechungen der phonologischen, der syntaktischen, der semantischen und der pragmatischen Dimension von Musik-Zeichen und Sprach-Zeichen differenzieren läßt.

Der *expressiv-subjektivistische* Musikbegriff orientiert sich nicht an den allgemeinen Merkmalen der Sprache als Zeichensystem sondern am Gestus des Sprechens als individueller Artikulation, durch den sich ein konkretes Subjekt >zum Ausdruck bringt<.¹¹ Die Wahrnehmung konzentriert sich auf die Einmaligkeit von Personalstilen und die eigentümliche Physiognomie der jeweiligen schöpferischen Idee, die vom Rezipienten mittels sympathetischer Einfühlung nachvollzogen werden soll.

Der *autoreflexiv-formalistische* Musikbegriff¹² orientiert sich an den spezifischen Erscheinung der Werke selbst als singular durchgeformtere Gebilde, deren strukturelle Komplexität selbstbezüglich bleibt und nicht auf allgemeine Formbestimmungen reduziert werden kann. Nur eine immanente Analyse kann der hier postulierten Werkautonomie gerecht werden.

Während der mathematisch-harmonikale und der grammatisch-rhetorische Musikbegriff auf dem Vorrang des Allgemeinen gegenüber dem Besonderen beharren, so daß das einzelne Werk vor allem ein Exempel für die Erfüllung schon vorgegebener und als verbindlich vorausgesetzter Regel erscheint, kehrt sich im Rahmen des expressiv-subjektivistischen und des autoreflexiv-formalistischen Musikbegriffs das zuvor postulierte Verhältnis um: Das Besondere ist nicht mehr bruchlos aus einem Allgemeinen abzuleiten; das Beispiel spricht immer auch >für sich selbst<. Dieser Wandel in der Deutung von Paradigmen im Sinne konkreter Exempel ist ein Ereignis des 18. Jahrhunderts. Er vollzieht sich im Verlauf der sogenannten Geschmacksdebatte, die wiederum als eigentlicher Ort der Ausdifferenzierung eines *ästhetischen Diskurses* verstanden werden kann.¹³

Der Begriff Paradigma leitet sich bekanntlich von den Deklinations- und Konjugationsmustern antiker Grammatikbücher her. Darauf verweisen auch die terminologischen Erläuterungen von Thomas S. Kuhn.¹⁴ Es gehört zum Wesen des grammatischen Paradigmas, daß es eine allgemeine Regel exemplifiziert; es ist also durch eine Vielzahl anderer Fallbeispiele ersetzbar. Auch die antike Kunsttheorie betont den Vorrang und die verbindliche Geltung allgemeiner Regeln; für das Besondere, Individuelle, Singuläre hat sie keinen angemessenen Ort. Die Musterautoren und ihr >exempla classica<¹⁵ vertreten vor allem eine ideale Gattungsnorm, die sie auf vollkommene Weise realisieren und bestätigen. Doch sind der Austauschbarkeit von Paradigmen enge Grenzen gesetzt, und gerade bei wirkungsgeschichtlich besonders bedeutsamen Paradigmen wie dem Homerischen Epos sind Singularität und mustergültige Erfüllung einer Gattungsnorm nahezu unlösbar miteinander verbunden.¹⁶ Daß es in der Erfahrung und Beurteilung von Künstlern und Kunstwerken auf das Besondere ankomme, wird erst in der Epoche der Genieästhetik behauptet. Ihr zollt auch Kant in seiner >Kritik der Urteilskraft< Tribut, wenn *Originalität* zum entscheidenden Merkmal ästhetischer Paradigmen erklärt.¹⁷ Solche Originalität lasse sich nicht aus vorgegebenen Regeln ableiten. Der Künstler habe es nicht in seiner Gewalt, >dergleichen planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen<. Als exemplarische Muster sind die Produkte des Genies kein >Muster der Nachahmung<; ihre regelgebende Kraft läßt sich nicht ohne Verlust des spezifischen Geltungsanspruchs auf andere Werke übertragen, so daß sie der einzige ästhetische legitime Anwendungsfall einer nur von der Genie-Tat abstrahierbaren Regel bleiben. Im Rekurs auf den originären

Schöpfungsakt verschmilzt die Physiognomie des Werks mit der des Produzenten. Das hat sich zumindest als *façon de parler* bis heute fortgeerbt. Und in diesem Horizont sei nun das Paradigma *Bach* genauer betrachtet.

Daß sich auch eine vermeintlich überzeitliche Geltung einem bestimmten historischen Einführungskontext verdankt, zeigt ein heute fast kurios anmutender Umstand: Zunächst war es eher der Sohn Carl Philipp Emanuel als der Vater Johann Sebastian, der als der paradigmatische Bach verstanden wurde. An den Sohn denkt z. B. der reisende Kritiker Charles Burney, wenn vom >größten Komponisten für Klavierinstrumente, der je gelebt hat< die Rede sein soll.¹⁸ Und noch Schubart, der um 1785 in seiner >Ästhetik der Tonkunst< Johann Sebastian Bach ausdrücklich zum Originalgenie erklärt, ehrt damit zugleich den Sohn als den einzigen, der ihm an >Reichtum von Ideen< gleichkomme.¹⁹ Einer 1774 niedergeschriebenen Notiz von Johann Nikolaus Forkel können wir allerdings schon die später allgemein akzeptierte Rangordnung entnehmen: Johann Sebastian habe >weit mehr Genie< und eine >lebhaftere und feurigere, der erhabensten Idee fähige Einbildungskraft<. Das aber ist ersichtlich höher zu bewerten als der dem Sohn zugeschriebene reinerer Geschmack in >reizenden Bildern<.²⁰ Dies sind frühe Stimmen im Diskurs über Bach, einem Diskurs, an dem sich Komponisten, Theoretiker und nicht zuletzt Liebhaber der Musik beteiligt haben. Deren Stimme gewinnt gerade im 18. Jahrhundert entscheidend an Gewicht, auch wenn das von den Repräsentanten musikalischer Gelehrsamkeit mit großem Unmut beobachtet wird. Immerhin erweist auch Bach dieser neuen Instanz seine Reverenz, wenn er den dritten Teil seiner >Clavierübung< nicht nur >denen Kennern< sondern auch >denen Liebhabern< >zur Gemüths Erzeugung verfertiget<.

im vielstimmigen Diskurs über Bach wird die erstmals von Forkel emphatisch begründete These von Bachs überragender Bedeutung für die gesamte Abendländische Musikgeschichte zu einer Selbstverständlichkeit, die kaum mehr ernsthaft zu bestreiten ist. Bemerkenswert bleibt jedoch der Streit über die *Kriterien*, die den Rang des Paradigmas *Bach* begründen können. Das Bach-Bild der Traditionalisten widerstreitet den der Progressisten, das der Ästhetiker dem der Theologen, das der historistisch aufgeklärten Wissenschaftler dem der mehr oder minder voreingenommenen Liebhaber. Einem Philosophen blieb es vorbehalten, Bach gegen Liebhaber aller Art zu verteidigen, ohne daß damit der Verdacht ausgeräumt würde, hier handele es sich eben um einen Liebhaber eigener Art, der für sich den angemessenen Zugang zum Bachschen Werk beansprucht.²¹

Gehen wir auf die Situation zurück, in der sich der Diskurs über Bach konstituiert, so erkennen wir, daß der Streit über die Rang begründenden Kriterien wesentlich mit jenem Umbruch zu tun hat, der im Verlauf des 18. Jahrhunderts den Übergang von den älteren Grundvorstellungen einer mathematisch-harmonikalen und einer grammatisch-rhetorischen Auffassung der Musik zu den neuen Zugangsweisen markiert, die mit den Attributen >expressiv-subjektivistisch< und autoreflexiv-formalistisch< umschrieben wurden. Das Paradigma *Bach* gewinnt nicht zuletzt dadurch eine nahezu konkurrenzlose Bedeutung, daß es sich mit jedem der skizzierten Musikbegriffe in Verbindung bringen läßt und damit aus verschiedenen Perspektiven als gleichermaßen vollkommenes Exempel erscheint. Zur Ironie des bis heute mehr oder weniger vehement ausgetragenen Streites um die >richtige< Perspektive gehört es, daß *post festum* gerade die *Perspektivenvielfalt* und damit *Universalität* als jenes Kriterium gelten muß, das mit solcher Emphase wohl keinem anderen paradigmatisch gewordenen Komponisten zugesprochen werden kann.

Der Konflikt der an Bachs Werk herangetragenen verschiedenartigen Musikbegriffe verweist wiederum auf das von Kuhn erwähnte Problem historischer Rekonstruktion im Sinne einer >Periodisierung durch revolutionäre Umbrüche von Stil, Geschmack und institutioneller Struktur<, ein Problem, mit dem ja auch die musikwissenschaftliche Forschung ständig konfrontiert wird.

Man kann die divergierenden Ansichten über die historische Stellung Bachs pointiert durch vier Thesen charakterisieren: Bach sei ein Ende, behaupten die einen;²² Bach sei ein Anfang, setzen andere

dagegen.²³ Bach sei ein Ende und ein Anfang zugleich, meinen diejenigen, die vermitteln wollen.²⁴ Und schließlich begegnen wir auch der Ansicht, daß Bach weder ein Anfang noch ein Ende sei.²⁵ Sofern Bachs Werk einen wesentlichen Abschnitt der abendländischen Musikentwicklung repräsentiert, entscheidet die kritische Diskussion dieser Plazierungsvorschläge nicht zuletzt auch darüber, wo die entscheidenden Zäsuren der ganzen Entwicklung anzusetzen sind.

Bezieht man das Periodisierungsproblem auf die schon skizzierten Musikbegriffe, so lassen sich folgende Feststellungen treffen: Während die musikgeschichtliche Stellung Bachs im Lichte des mathematisch-harmonikalen und des grammatisch-rhetorischen Musikbegriffs als eine abschließende erscheint, die retrospektiv in eine Vergangenheit verweist, die noch das Mittelalter umfassen soll, rücken im Lichte des expressiv-subjektivistischen und des autoreflexiv-formalistischen Musikbegriffs Eigenschaften in den Vordergrund, die Bachs Werk prospektiv in die Zukunft weisen lassen. Die vermittelnde Position versteht Bachs Werk als eigentümlich janusköpfig, während die Nischen-Theorie seine herausgehobene Bedeutung eher in einer Außenseiterrolle begründet sieht: großartigster Fall eines musikgeschichtlichen Anachronismus.

Diese ganze Kontroverse ist wiederum eng verbunden mit der Frage, ob Bachs Werk eher einem *heteronomen* oder eher einem, *autonomen* Verständnis künstlerischer Praxis verpflichtet ist.²⁶ Die Antwort hängt offensichtlich davon ab, welche Werke bzw. Werkgruppen als exemplarisch angesehen und in den Vordergrund der Betrachtung gerückt werden. Lehrreich bleiben auch hier die Anfänge des Diskurses über Bach, wie vor allem in der noch zu Lebzeiten des Komponisten ausgefochtene Kontroverse zwischen den Anhängern der überkommenen älteren Grundvorstellungen und den sich immer energischer zu Wort meldenden Anhängern des neuen, an Geschmack, Gefühl und Empfindung appellierenden Musikverständnisses dokumentiert sind. Wenn Mizler hervorhebt, daß Bach ein Komponist sei, der alle Regeln der >musikalischen Wissenschaften< beherrsche und mustergültig anzuwenden wisse, dann kann er auf kontrapunktisch so komplexe Werke wie die Kanonischen Veränderungen über >Vom Himmel hoch, da komm ich her< verweisen. Dieses Werk war bekanntlich Bachs >Probestück< für die Aufnahme in Mizlers gelehrte Sozietät, deren Ziel darin bestand, eine über Jahrhunderte entwickelte Kunstfertigkeit in der Komposition gegen die nicht zuletzt durch Bachs Söhne populär gewordene >neumodische< Simplizität und wirkungssichere Volkstümlichkeit zu verteidigen.²⁷ Daß Bachs kompositorische Laufbahn mit einer alles Bisherige überbietenden >Kunst der Fuge< abschließt, wird zu einem Hauptargument im Zuge der bis heute andauernden Bemühungen retrospektiv orientierter Musikwissenschaftler, Bachs Werk insgesamt in den Traditionszusammenhang der mittelalterlichen *artes liberales* zu rücken: Als Repräsentant des Quadriviums der *mathematischen Künste* wird Bach zum Großmeister zahlhaft bestimmter Harmonie,²⁸ als Repräsentant des Triviums der redenden Künste wird Bach - über Schütz hinaus - zum gewaltigsten Prediger in Tönen, zum berufenswerten musikalischen Verkünder des göttlichen Worts.²⁹

Die für sich so plausibel klingende These von Bachs End-Stellung ist mit dem Hinweis auf die lückenhaften und oft widersprüchlichen Quellenlage in Frage gestellt worden. Worauf gründet sich die Behauptung, Bach habe gewußt, daß >seine ganze Weltordnung mit ihm zu Ende war<?³⁰ Und selbst wenn dies tatsächlich seine Meinung gewesen ist: läßt sie sich umstandslos auf den Geltungsanspruch seines Werks übertragen? Bestimmen die barocken und vorbarocken Musiktraktate³¹ die künstlerische Praxis in einer Weise, die diese aus der Theorie abzuleiten gestattet? Wenn ja: Gilt dies ebenso für das singuläre Werk Bachs wie für die durchschnittliche Produktion seiner Zeit? War nicht schon diese Zeit so vielstimmig, daß Bach sich selbst und die Zeitgenossen sein Werk auch anders sehen konnten? Für eine gegenläufige Würdigung Bachs steht immerhin schon jener zumeist als schlichtweg >antibachisch<³² abqualifizierte Ästhetiker Scheibe, wenn er im Jahre 1739 das >Italienische Konzert< aus dem zweiten Teil der >Clavierübung< zum >vollkommenen Muster< erklärt, das den >Nacheifer aller unserer großen Komponisten< verdiene - mit dem heute so bedenklich klingenden Nachsatz, daß dieses Muster <von den Ausländern< aber nur vergebens nachzuahmen sei.³³ Die Auszeichnung des

>Italienischen Konzerts< ist symptomatisch; denn sie verträgt sich am ehesten mit jenem von Scheibe favorisierten neuen Musikverständnis, das sich nicht an kontrapunktischer Kunstfertigkeit sondern an Kriterien wie Faßlichkeit, Natürlichkeit und Kantabilität orientiert. Diese Tugenden vermißt Scheibe an den komplexeren Werken Bachs. Geradezu berüchtigt ist sein im >Critischen Musicus< vom 14.5.1737 gefällttes Urteil: >Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte.<³⁴ Der Vorwurf >allzugroßer< Kunst verblüfft, da man die Formulierung doch eher als Lob verstehen müßte. Sie zeigt jedoch an, wie zweideutig der Kunstbegriff inzwischen geworden ist: Die übermäßig demonstrierte Beherrschung der Regeln eine von Scheibe als antiquiert betrachteten >musikalischen Wissenschaft< wird der Künstelei verdächtigt. Die Perspektive wechselt von den Bedingungen regelgeleiteter Produktion zu den nicht mehr allgemein demonstrierbaren Bedingungen ästhetischer Erfahrung und Kritik. Das verkennt Birnbaum in seiner Replik auf Scheibe, wenn er die Gewißheit zum Ausdruck bringt, daß >die Stimmen in den Stücken dieses großen Meisters wundersam durcheinander arbeiten: allein alles ohne die geringste Verwirrung.<³⁵ Werde durch schlechte Exekution ein solcher Eindruck erzeugt, so sei das nicht dem Komponisten anzulasten. Scheibe wirft Bach jedoch keineswegs technische Fehler vor. Dies unterstellt wiederum Birnbaum, wenn er in einer späteren Erwiderung Wert auf die Feststellung legt, daß sich der >Herr Hof-Compositeur< tatsächlich in allen musikalischen Wissenschaften umgesehen habe, insonderheit in der >Rednerkunst<. Denn er selbst habe Bach >mit ersättigendem Vergnügen< über Ähnlichkeit und Übereinstimmung von Wort und Ton reden hören.³⁶

In den Anfängen des Diskurses über Bach sind also manche Züge jener um Ende und Anfang kreisenden Kontroverse angelegt, die inzwischen zugunsten vermittelnder Positionen entschärft worden ist. Ansätze zu einer solchen Vermittlung zeigt allerdings schon jene 1802 erschienene erste Monographie über Bach, deren Autor im übrigen als der eigentliche Begründer des Paradigmas *Bach* zu gelten hat. Ist *Forkel* nach Herkunft und Ausbildung noch mit der Tradition des barocken Musikdenkens vertraut,³⁷ so wendet er andererseits doch auch die inzwischen weithin anerkannten ästhetischen Kriterien zur Beurteilung künstlerischen Ranges an:³⁸ Konstruktion und Ausdruck, allgemeine Gattungsnorm und individuelle Form werden auf eine Weise zueinander in Beziehung gesetzt, die es gestattet, Bach zum >ersten Klassiker< der Musikgeschichte zu erklären. Er habe der Nachwelt >eine große Anzahl von Kunstwerken der verschiedensten Art< hinterlassen, die >sämtlich Muster der Kunst sind, und bleiben werden.<³⁹ Forkels Abhängigkeit von der neuen Ästhetik zeigt sich vor allem darin, daß er die durch Rousseau populär gewordene Formel von der Musik als >Sprache der Empfindungen< übernimmt, ohne sie allerdings simplifizierend auf die Bedürfnisse eines naturhaft sich aussingenden Herzens zu beziehen. Nicht die Sinnfälligkeit volkstümlicher Melodik sondern die komplexen Möglichkeiten der neueren Harmonik hätten die Musik in den Stand gesetzt, >eine so vollkommene, reiche und mannigfaltige Empfindungssprache zu werden, als die ausgebildetste Ideensprache für den Verstand ist<. Eben dadurch sei die Musik zu einer >für sich selbst bestehenden und ganz aus eigenen Kräften wirkenden Kunst< geworden.⁴⁰ Vor solchem Hintergrund kann sich der analytische Nachvollzug spezifischer Strukturmerkmale mit einem sympathetischen Verstehen expressiver Gehalte verbinden. Typisch dafür ist die Empfehlung, die von Scheibe als >schwülstig< kritisierten Werke der >polyphonischen Schreibart< Bachs so zu hören, als ob es sich um die >Schilderung aller möglichen Modifikationen der Empfindungen einzelner oder mehrerer Menschen zugleich<⁴¹ - also um ein empfindsames Gespräch - handele: Polyphonie wird in einer neuen Weise wörtlich genommen.

Eine Konsequenz der Forkelschen Argumentation ist die Aufwertung des musikalisch gebildeten Liebhabers: Sein Urteil wird zum Garant der fortdauernden Wirkung Bachscher Musik, was wiederum voraussetzt, daß sie auch unabhängig von ihrer zeitgebundenen liturgischen Funktion Geltung beanspruchen kann. Genauer gesagt fordert Forkel den Enthusiasten, den Bachs Werke nicht nur >er-

götzen< sondern >unwiderstehlich mit sich fortreißen<. Solche Überwältigung gilt als auslösendes Moment und nicht als Ziel des Verstehens. Entscheidend für die Dauerhaftigkeit dieser Musik sei die Tatsache, daß der in ihr >aufgehäuften ungeheuren Gedankenreichtum auch nach tausendmaliger Betrachtung uns noch immer etwas Neues übrig läßt, das unsere Bewunderung und oft unser Staunen erregt.<⁴² Dieses rezeptionsästhetisch eingeführte, aber durch Werkanalysen zu erhärtende Rangkriterium ist bis heute entscheidend geblieben; denn es sichert Klassizität, ohne eine schlechthin zeitenthobene Geltung postulieren zu müssen.

Wie bekräftigt nun Forkel sein Plädoyer für Bach im Detail? Zunächst fällt auf, das er sehr viel selektiver verfährt als spätere >Bachianer<, die dazu neigen, nahezu alles von Bach Komponierte zum Meisterwerk zu erheben. Mit erstaunlicher Rigorosität wird das Frühwerk abgewertet. Es sei >veralter< und enthalte viel >Unnützes, Einseitiges, Wildes und Geschmackloses<, das allgemeiner Aufbewahrung nicht mehr wert sei.⊃>43 Was uns heute jedoch am meisten überraschen muß, ist der Umstand, daß Forkel für Bachs Vokalwerk - die >Sing-Compositionen< - nur wenige Seiten übrig hat. Die Begründung: Bach habe hier seine >sonst von Gedanken überströmende Phantasie< zurückgehalten, weil er auf die andersartigen Bedürfnisse eines kirchlichen Publikums Rücksicht nehmen mußte.

Bachs paradigmatischer Rang wird also wesentlich durch sein reifes Instrumentalwerk gesichert. Als Gütesiegel fungiert dabei vor allem jener Begriff von *Originalität*, mit dessen Hilfe schon Kant ästhetische Paradigmen ausgezeichnet hatte. Und manches in Forkels Diktion spricht dafür, daß ihm die >Kritik der Urteilskraft< wohlvertraut gewesen ist. Wie Kant möchte Forkel den Schulzwang vorgegebener Regeln zurückweisen, ohne damit >originalem Unsinn<⁴⁶ Tor und Tür zu öffnen. Regeln habe Bach >nur dem Scheine nach< übertreten.⁴⁷ Doch liegt der Akzent eindeutig auf seiten der Innovation: Bach habe >neue Gehörgänge< eröffnet.⁴⁸ Von ungewöhnlichem und Überraschendem ist die Rede, wie z. B. vom >äußerst gewagten Versuch, verminderte und vergrößerte Intervalle nebst ihren Umkehrungen in einer 3stimmigen Harmonie zu gebrauchen<.⁴⁹ Interessant ist das Argument, mit dem Forkel den von Scheibe erhobenen Vorwurf mangelnder Kantabilität in den polyphon angelegten Werken Bachs zurückweist: Bei der von niemandem übertroffenen >Verwebung mehrerer Melodien< müssen sich die einzelnen melodischen Linien >bisweilen gar künstlich und fein drehen, biegen und schmiegen<. Das steigern aber gerade ihre Originalität und sei alles andere als Schwulst.⁵⁰ Derselbe kompositionstechnische Sachverhalt wird also von Scheibe und Forkel ganz unterschiedlich bewertet.

Auch in der näheren Erläuterung der Bach zugesprochenen >Gedankenfülle<⁵¹ verbinden sich konstruktive mit expressiven Aspekten: Bach habe zu einer außerordentlichen Vermehrung des >musikalischen Polyglottismus, der ihn befähige, in den verschiedensten Musik-Sprachen >hinlängliche Ausdrücke zur Darstellung seiner Gefühle< zu finden.⁵² Ein Spezifikum der von ihm erzielten Sprachsynthese sei die größtmögliche Variabilität der eingesetzten Gestaltungsmittel. So habe er z. B. keine Möglichkeit rhythmischer Veränderung unbenutzt gelassen, um den >Charakter seiner Stücke dadurch so verschieden als möglich zu modifizieren<.⁵³

Forkels Gebrauch des Begriffs >Charakter< zeigt deutlich, wie sich der Akzent vom Allgemeinen zum Besonderen verlagert hat. Nicht der Typus sondern die individuelle Ausprägung steht im Vordergrund. Charakterstücke⁵⁴ im emphatischen Sinne sind für Forkel vor allem die Fugen des >Wohltemperierten Klaviers< - nicht zuletzt auch deshalb, weil hier die alten Kriterien am sinnfälligsten zur Deckung kommen. Jede Fuge Bachs sei durch ein >charaktervolles Thema< ausgezeichnet. Als weitere positive Eigenschaften werden genannt: durchgängige Kantabilität, selbständige Stimmführung, Freiheit im Fortgang, unerschöpflicher Reichtum der Modulation, strukturelle Einbindung aller Töne in den Gesamtverlauf.⁵⁵ Wichtig ist schließlich die rezeptionsästhetische These, in diesen Fugen erscheine das Komplizierte so leicht behandelt, daß es wie bei >freieren Tonstücken< klinge.⁵⁶

Daß sich Bach auch in einer nicht kontrapunktisch gebundenen Schreibweise mustergültig ausdrücken konnte, gehört zu den wesentlichen Argumenten Forkels. Unter den >freien Tonstücken< hebt er die

>Chromatische Fantasie< als einzig und unvergleichlich hervor.⁵⁷ Hier manifestiere sich die Kühnheit der Erfindung besonders unmittelbar. Sie wird allerdings schon von der Gattung selbst gefordert, die im >stylus fantasticus< gleichsam die Lizenz zur Norm erklärt. Mattheson nannte diesen Stil daher die >allerfreieste und ungebundenste Setz-, Sing- und Spielart<, die >allerhand sonst ungewöhnliche Gänge< erlaube.⁵⁸ Für die schon bei Forkel anklingende Überzeugung, daß Bach weniger ein Ende als ein Anfang sei, bleibt jedoch ausschlaggebend, daß solche zukunftsweisenden Lizenzen gerade auch im >allerstrengsten Stil< aufgespürt werden können.⁵⁹ Wenn Schumann einige Jahrzehnte später in den Sammlungen des >Wohltemperierten Klaviers< >kühn labyrinthische Harmonik<, ja >poetische Tiefe und Neuheit überall< entdeckt,⁶⁰ dann ist die Rede vom Bachschen Charakterstück ersichtlich an ihr romantisches Ziel gelangt.

Nun hat die Romantik bekanntlich auch den Kirchenmusiker Bach wiederentdeckt, und dies scheint gegen eine Pionierrolle Forkels zu sprechen. Im Rückblick zeichnet sich immerhin als Gemeinsamkeit ab, daß das Vokalwerk ebenso wie das Instrumentalwerk primär nach ästhetischen Kriterien zu würdigen ist.⁶¹ Der von Forkel - in Unkenntnis zentraler Werke - konstatierte Mangel an struktureller Komplexität ließ sich im Horizont romantischer Kunstreligion durch auratische Qualitäten kompensieren.⁶² So konnte die Matthäus-Passion zum >größten und heiligsten Gebilde der Tonkunst<⁶³ avancieren, ohne daß damit die liturgische Bindung der Musik und ihre dienende Rolle gegenüber dem religiösen Text gefordert wäre. Solche Ästhetisierung des Religiösen wird zum eigentlichen kritischen Ansatzpunkt jener theologisch inspirierten Deutungen, für die Bach überhaupt kein ästhetisches Paradigma sein kann, weil nichts verhängnisvoller sei als der Versuch, den Thomaskantor aus dem >kirchlichen Erdreich < herauszulösen, in dem er dich so tief verwurzelt ist.⁶⁴

An das Ende dieser sehr unvollständigen Überlegungen zur Einführung des Paradigmas *Bach* in den ästhetischen Diskurs⁶⁵ lassen sich einige Passagen aus Hegels Ästhetik stellen.⁶⁶ Obwohl Hegel seine geringe musikalische Bildung freimütig eingestanden hat, bleibt Adorno der einzige unter den bedeutenden Philosophen, der sich in relevanter Weise über Bach geäußert hat. Der Name des Thomaskantors begegnet uns in einem Kapitel über >begleitende Musik<⁶⁸ Sie wird von Hegel höher geschätzt als die >selbständige Musik<, die sich in ihrem autonomen Ausdruck besonders weit von jeder begrifflichen Deutlichkeit entfernt. Andererseits muß Hegel den Übergang zur größtmöglichen Autonomie als geschichtsphilosophische Notwendigkeit anerkennen: In der freien Instrumentalmusik erreicht die Ausdifferenzierung der romantischen Kunstform nach der Seite der >tönenden Innerlichkeit< ihren logischen Endpunkt. Die >begleitende Musik< markiert so gesehen einen Zwischenbereich mit doppelter Tendenz: Sie strebt durchaus nach dem Absoluten des musikalischen Ausdrucks, erinnert aber auch an die Möglichkeiten der Determination des Ausdrucks durch den Begriff, der für Hegel das eigentliche Medium des absoluten als Zielpunkt des zu sich kommenden Geistes ist. Weil gerade Bachs Vokalwerk - in seiner ästhetischen Aneignung durch die Romantik - jene doppelte Tendenz besonders eindrucksvoll repräsentiert, kann es für Hegel paradigmatisch werden. Hegel war höchstwahrscheinlich Zeuge jener denkwürdigen Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy am 11. März 1829 in Berlin. Er sieht in Bach zunächst den Repräsentanten einer episch ausgerichteten >Kirchlichen Musik<, d. h. der >erst im Protestantismus vollendeten Form des Oratoriums<, >ein Meister, dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität< man erst neuerdings wieder vollständig habe schätzen gelernt.⁶⁹ Hegel will Bach hier durchaus nicht gegen die katholische Kirchenmusik ausspielen; dieser wird vielmehr größte Tiefe bescheinigt.⁷⁰ Ebensowenig denkt er an eine Rückführung von Werken wie der Matthäus-Passion in die Liturgie des protestantischen Gottesdienstes. Er betrachtet Bach vielmehr als >Epiker<, der die Ebene des sprachlichen und des musikalischen Ausdruck in besonders gelungener Weise zur Deckung bringt.

Hegel diskutiert Bach aber auch in der Frage nach der Autonomie des Musikalischen, genauer: nach dem Verhältnis des Melodischen und Harmonischen. Hier schließt er sich zwar der populäreren Auf-

fassung an, die in der Harmonie ein bloßes >Gesetz der Notwendigkeit < sieht, während die Melodie die >freie Seele< der Musik repräsentiert, durch die sich die >innere Lust< und der >Schmerz des Gemüts< >in Töne ergießt<.⁷¹ Doch schränkt er Bachs Ruhm gerade nicht auf den Ehrentitel des >größten Harmonisten< ein, sondern nennt ihn als denjenigen, der ein und dieselbe Melodie mehrstimmig so verweben könne, daß solche>Verschlingung< ihrerseits einen überzeugenden >Harmoniegang< bilde.⁷² Das komplexe Ineinander von Harmonie und Melodie kann sogar zum Bestätigungsfall der Hegelschen Dialektik avancieren: eine Musik, die berechtigterweise Anspruch auf Tiefe erhebe, müsse das einfache erste Zusammenstimmen zu Dissonanzen auseinanderreißen. Die >Kühnheit der musikalischen Komposition< erweise sich vor allem im >Aufwühlen aller Mächte der Harmonie< und im Aufruf >aller stärksten Widersprüche<. Es sei dies ein >Kampf der Freiheit und Notwendigkeit: ein Kampf der Freiheit der Phantasie sich ihren Schwingen zu überlassen, mit der Notwendigkeit jener harmonischen Verhältnisse, deren sie zu ihrer Äußerung bedarf und in welchen ihre eigene Bedeutung liegt<.⁷³ Hegels dialektische Kampfmetaphorik ist später vor allem auf Beethovens Sonatensatztechnik bezogen worden. Doch wird dessen Name von Hegel an keiner Stelle erwähnt, so daß hier viel eher an Bach zu denken wäre. Freilich distanziert sich Hegel dann doch noch von der Möglichkeit eines gleichberechtigten Kampfes zwischen melodischem und harmonischem Prinzip: >Ist nun aber die Harmonie, der Gebrauch aller ihrer Mittel, die Kühnheit des Kampfes in diesem Gebrauch und gegen diese Mittel die Hauptsache, so wird die Komposition leicht schwerfällig und gelehrt<.⁷⁴ So glättet sich die dialektische Auffassung der Musik schließlich zu der These, in jeder Melodie müsse sich das Sangbare als das Vorherrschende und Unabhängige erweisen.

Haben die erwähnten Stimmen im Diskurs über Bach heute überhaupt noch eine Bedeutung? Ist der ästhetisch und ideologisch motivierte Streit nicht längst einer geduldigen Aufarbeitung der uns zugänglichen Dokumente gewichen? Brauchen wir tatsächlich ein >stichhaltiges Bild des ganzen Bach<,⁷⁵ nachdem sich alle bisherigen Bilder als zumindest einseitig herausgestellt haben? Gibt es dieses Bild nur deshalb nicht, weil der >Mächtigkeit im philologischen Detail wohl noch keine Kraft zu neuer Zusammenschau gegenübersteht?<⁷⁶ Skeptiker sprechen vom nicht mehr aufzuhaltenden >Zerfall< vormals als konsistent angesehener Deutungen.⁷⁷ Bemerkenswert ist jedoch, wie beständig die vor allem von Forkel begründete normative Basis des Diskurses über Bach geblieben ist. >Noch heute rechtfertigt sich die Bemühung um Details der Philologie, um chronologische oder lokale Fakten und um originalgetreue Aufführungsweise durch die Überzeugung vom singulären Rang der Kunst Bachs. Und kaum wird dabei der Widerspruch bewußt, daß man sich einerseits um historische Rekonstruktion der Details bemüht, daß andererseits aber diese Anstrengungen durch höchst unhistorische Kategorien legitimiert werden: durch die ästhetische Erfahrung der Musik Bachs ,die eine Entdeckung des 19. Jahrhunderts war. Jeder radikalen Historisierung haften daher anachronistische Momente an<.⁷⁸

Wie könnte ein neues stichhaltiges Bild von Bach aussehen? Lösen wir die Metapher auf und erinnern wir uns an die Fortschritte der Bach-Ikonographie: Noch im Jahre 1956 wurde die Ansicht vertreten, daß wir über fünf echte Bildnisse von Bach verfügen. Inzwischen überwiegt die Ansicht, daß nur ein einziges >wahres Bildnis< auf uns gekommen ist, nämlich das 1748 gemalte sogenannte Haußmann-Porträt.⁷⁹ Es handelt sich dabei allerdings um die Kopie eines Originals aus dem Jahre 1746, dessen Authentizität wegen später angebrachter Retuschen fraglich geworden ist. Doch ist die >wahre Kopie< einer nicht mehr als wahr zu betrachtenden Originals nach Einschätzung mancher Kenner der den säkularen Rang widerspiegelnden geistigen Physiognomie des Porträtierten alles andere als angemessen. Albert Schweitzer bevorzugte daher das mit ziemlicher Sicherheit falsche sogenannte Volbach-Porträt, das einen verbitterten Thomaskantor zeigt, dessen energisches Profil in der Zeit des Nationalsozialismus als besonders nordisch empfunden wurde. Jean Marie Straub verzichtet in seinem 1967 fertiggestellten Film über Bach⁸⁰ auf jeden Versuch, den Bach-Darsteller Gustav Leonhardt seinem Vor-Bild physiognomisch anzunähern und dadurch historische Treue zu suggerieren. Überdies spricht

Leonhardt mit unverkennbar holländischem Akzent. Gleichwohl bemerkt Straub mit Wohlwollen eine Ähnlichkeit Leonhardts mit jenem nachweislich falschen sogenannten Erfurter Bach-Porträt,⁸¹ das den Komponisten als Dreißigjährigen darstellen soll: gutaussehend, schlank, lebhaft blickend - insgesamt ein Gegen-Bild zur wohl authentischen Behäbigkeit Bachs auf dem Haußmann-Porträt. Im übrigen ist Leonhardt für Straub vor allem deshalb ein angemessener Bach-Darsteller, weil er die Musik des Thomaskantors besonders überzeugend zur Geltung zu bringen vermag.

* Dieser Beitrag erschien zunächst in englischer Sprache unter dem Titel >Bach as a Paradigm in Aesthetic Discourse< in dem von Veikko Rantala, Lewis Rowell und Eero Tarasti herausgegebenen Band: *Essays on the Philosophy of Music*, Helsinki 1988.

¹ *Thomas S. Kuhn: The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, Second Edition, enlarged 1970.

² A. a. O., S. 176 ff. und S. 187 ff.

³ A. a. O., S. 208.

⁴ *August Halm: Von zwei Kulturen der Musik*, 3. Aufl., Stuttgart 1947.

⁵ Carl Dahlhaus: *Musikästhetische Paradigmen*. In: Ders. (Hrsg.): *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1981, S. 11.

⁶ A. a. O., S. 31.

⁷ A. a. O.

⁸ Vgl. dazu ausführlicher *Jörg Zimmermann: Vier Begründungsmuster in der Geschichte der Musikphilosophie: Ansätze zu einer semiotischen Rekonstruktion*. In Heinz Paetzold (Hrsg.): *Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik*, Aachen 1986.

⁹ Vgl. *Zimmermann: Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs: Über den Gegensatz von mathematisch-harmonikaler und semantisch-ästhetischer Betrachtungsweise*. In: *Günter Schnitzler* (Hrsg.): *Musik und Zahl*, Bonn-Bad Godesberg 1976, S. 81 ff.

¹⁰ Über die Analogie von Musik und Sprache in der Tradition der >musica poetica< vgl. *Hans Heinrich Eggebrecht: Heinrich Schütz - Musicus poeticus*, 2. Aufl., Wilhelmshaven 1984.

¹¹ Vgl. Eggebrecht: *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*. In: Ders.: *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 69 ff.

¹² Der Begriff der Autoreflexivität wurde vor allem von Eco im Anschluß an Theorieansätze des russischen Formalismus (Jakobsen) in die ästhetische Diskussion eingeführt. Vgl. *Umberto Eco: Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 145 ff. Dort wird sie allerdings an den >offenen< Kunstwerken der Moderne erläutert. Innerhalb der Musikästhetik kann Eduard Hanslicks Schrift >Vom Musikalisch-Schönen< (2. verb. Aufl., Leipzig 1858) als typische Formulierung dieser >Grundvorstellung< angesehen werden. Aber schon die Romantiker sprachen von der Musik als >Struktur< (E. T. A. Hoffmann), die eine >abgesonderte Welt für sich selbst< (Wackenroder) bildet. Vgl. *Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

¹³ Zum Begriff des ästhetischen Diskurses vgl. *Zimmermann: Sprachanalytische Ästhetik*, Stuttgart 1980, S. 179 ff.

¹⁴ *Kuhn: A. a. O.*, S. 23.

¹⁵ Vgl. Horaz in >De Arte Poetica< (Verse 268 und 269): >Vos exemplaria Graeca nocturna versate manu, versate diurna.<

¹⁶ Daß es sich hier um >unwiederholbare< Muster handelt, betont Quintilian, wenn er sagt: >Nihil autem crescit sola imitatione ... contendere potius quam sequi debent< (>Institutio oratoria< 10, 2, 8 f.).

¹⁷ *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*, § 46 und § 47.

¹⁸ Zitiert nach *Hans-Joachim Schulze* (Hrsg.): *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten*, 2. Aufl., München 1984, S. 165.

¹⁹ A. a. O., S. 168 f.

²⁰ A. a. O., S. 166.

²¹ *Theodor W. Adorno: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*. In: Ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955

²² Von Bachs >abschließender und retrospektiver Stellung< ist u. a. die Rede bei *Friedrich Blume: Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, S. 8.

- ²³ Daß Bach >als ein Anfang aufzufassen< sei, betont *Feruccio Busoni*: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (2. Fassung 1916), Hamburg 1973, S. 15. Denn das Wesen seiner Kunst sei >Freiheit<.
- ²⁴ So schränkt Werner Neumann die 1955 von Heinrich Bessler vorgeschlagene Formel von Bach als dem >Wegbereiter< Klassik auf das Instrumentalwerk ein. Im Vokalbereich sei Bach kein Wegbereiter sondern ein >Wegvollender<. (Diskussionsbeitrag in *Reinhard Szeskus* (Hrsg.): Johann Sebastian Bach und die Aufklärung, Leipzig 1982, S. 134).
- ²⁵ Hier wäre auf die Nischen-Theorie zu verweisen, die Jacques Handschin in seiner >Musikgeschichte< (Luzern 1948) entwickelt hat, Bach habe >ein musikalisches Weltbild entwickelt, ohne im Mittelpunkt der musikalischen Welt zu stehen<.
- ²⁶ Vgl. dazu *Dahlhaus*: Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung. In: Bach-Jahrbuch 1978, Berlin 1978, S. 192 ff.
- ²⁷ Vgl. *Friedemann Otterbach*: Johann Sebastian Bach. Leben und Werk, Stuttgart 1982, S. 79 f.
- ²⁸ Aus der kaum noch überschaubaren Zahl der harmonikalen Exegesen sei als Beispiel genannt *Piet Kee*: Die Geheimnisse von Bachs Passacaglia. In: Musik und Kirche, Vol. 52 (1982) und Vol. 53 (1983).
- ²⁹ Vgl. *Eggebrecht*: Über Bachs geschichtlichen Ort. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Vol. 31 (1957), S. 52 ff. und als >klassische< Abhandlung über Bachs >musikalische Oratorie< *Arnold Schmitz*: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, 2. Aufl. Laaber 1976.
- ³⁰ *Blume*: A. a. O., S. 9.
- ³¹ Vgl. die umfassende Darstellung von *Ralf Dammann*: Der Musikbegriff des deutschen Barock, Köln 1967.
- ³² *Blume*: A. a. O., S. 7. Eine differenzierte Bewertung findet sich bei *Günther Wagner*: J. A. Scheibe- J. S. Bach: Versuch einer Bewertung. In: Bach-Jahrbuch 1982, Berlin 1983, S. 33 ff.
- ³³ *Schulze*: A. a. O., S. 147.
- ³⁴ A. a. O., S. 150.
- ³⁵ A. a. O., S. 151.
- ³⁶ A. a. O., S. 157. Eine zentrale Rolle spielt dieses Zeugnis Birnbaums natürlich im Schmitz Plädoyer für eine rhetorische Begründung der Bachschen Musik (a. a. O.).
- ³⁷ Zum Leben und Werk von Forkel vgl. *Heinrich Edelhoff*: Johann Nikolaus Forkel. ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft, Göttingen 1935.
- ³⁸ Forkels als Einleitung zu seiner >Allgemeinen Geschichte Musik< (Bd. I, Leipzig 1788; Bd. II, Leipzig 1801) verfaßter >Versuch einer Metaphysik der Tonkunst< füllt innerhalb der Geschichte der philosophischen Ästhetik eine wichtige Lücke. Denn das, was in jenen Jahren Philosophen wie Kant zur Musik zu sagen haben, ist mehr als fragwürdig und so gut wie gar nicht auf eine entsprechende Erfahrung der Sache gestützt.
- ³⁹ *Forkel*: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, Neuausgabe Berlin 1966, S. 10 und S. 65.
- ⁴⁰ *Forkel*: Allgemeine Geschichte der Musik, § 46.
- ⁴¹ A. a. O., § 119.
- ⁴² *Forkel*: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, S. 123.
- ⁴³ A. a. O., S. 86.
- ⁴⁶ *Kant*: Kritik der Urteilskraft, § 46 und § 47.
- ⁴⁷ *Forkel*: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, S. 52.
- ⁴⁸ A. a. O., S. 53.
- ⁴⁹ A. a. O., S. 96.
- ⁵⁰ A. a. O., S. 58.
- ⁵¹ A. a. O., S. 24.
- ⁵² A. a. O., S. 50.
- ⁵³
- ⁵⁴ Explizit heißt es später bei Bessler, durch Bach sei die Fuge zum >Charakterstück< geworden. (*Heinrich Bessler*: Bach als Wegbereiter. In: Archiv für Musikwissenschaft, Vol. 12, 1955, S. 1 ff.).
- ⁵⁵ *Forkel*: A. a. O., S. 63 f.
- ⁵⁶ A. a. O., S. 62 und 65.
- ⁵⁷ A. a. O., S. 95.
- ⁵⁸ *Johann Mattheson*: Der vollkommene Capell-Meister, Hamburg 1739, Teil I, § 93 und § 94. Vgl. dazu *Peter Schleuning*: >Diese Fantasie ist einzig ...<. Das *Rezitativ* in Bachs Chromatischer Fantasie und seine Bedeutung für die Ausbildung der Freien Fantasie. In: *Martin Geck* (Hrsg.): Bach-Interpretationen, Göttingen 1969, S. 57 ff.

- ⁵⁹ In einzigartiger Weise hat dies Gerd Zacher mit seinem Projekt >Die Kunst einer Fuge< durch eine vielfache Veränderung der interpretatorischen Mittel demonstriert. Vgl. *Richard Hauser: Zugänge . Gerd Zachers >Kunst einer Fuge<*. In: *Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn* (Hrsg.): *Johann Sebastian Bach. Das spekulative Spätwerk. Musik-Konzepte*, Bd. 17/18, München 1981, S. 114 ff.
- ⁶⁰ Zitiert nach *Dahlhaus: A. a. O.*, S. 209 f.
- ⁶¹ Zum Konflikt zwischen historischer und ästhetischer Beurteilung vgl. *Friedhelm Krummacher: Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*. In: *Reinhold Brinkmann* (Hrsg.): *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*, Kassel 1981, S. 97 ff.
- ⁶² Zur musikästhetischen Relevanz des Begriffs >Kunstreligion< vgl. *Dahlhaus: A. a. O.*, S. 91 ff.
- ⁶³ Adolf Bernhard Marx, zitiert nach *Eduard Doflein: Historismus in der Musik*. In: *Walter Wiora* (Hrsg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969, S. 16.
- ⁶⁴ *Blume: A. a. O.*, S. 31.
- ⁶⁵ Zur frühen Bach-Rezeption vgl. ergänzend *Martin Zenck: Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800*. In: *Bach-Jahrbuch 1982*, Berlin 1983, S. 7 ff; zur Bach-Rezeption des 20. Jahrhunderts vgl. *Hermann Danuser: Bach und die zeitgenössische Musik*, im Programmheft der Kasseler Musiktage 1984: *Bach im 20. Jahrhundert*, S. 96 ff.
- ⁶⁶ Eine Gesamtdarstellung der Hegelschen Musikästhetik bietet *Adolf Nowak: Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971.
- ⁶⁸ *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik*, nach der zweiten Ausgabe von Heinrich Gustav Hotho hrsg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt am Main o. J. (1965), Bd. II, S. 306 ff.
- ⁶⁹ *A. a. O.*, S. 318.
- ⁷⁰ Hegel hatte über den Kreis um Thibaut in Heidelberg Kenntnis von der Palestrina-Renaissance und entsprechenden Überlegungen zur >Reinheit der Tonkunst<.
- ⁷¹ *A. a. O.*, Bd. II, S. 298.
- ⁷² *A. a. O.*, 8.301.
- ⁷³ *A. a. O.*
- ⁷⁴ *A. a. O.*
- ⁷⁵ So die Forderung von *Brinkmann: Kleine Einleitung von außen*. In: *Brinkmann* (Hrsg.): *A. a. O.*, S. 12.
- ⁷⁶ *A. a. O.*
- ⁷⁷ *Dahlhaus: Die Bach-Forschung heute und der Zerfall des Bach-Bildes*, Radiomanuskript, RIAS II Berlin, Sendung vom 2. Januar 1985.
- ⁷⁸ *Krummacher: A. a. O.*, S. 100.
- ⁷⁹ *Bessler: Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*, Kassel und Basel 1956. Vgl. *Hans Raupach: Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach. Bericht und Dokumente*, München 1983. Vgl. zum ganzen Problem die kritischen Kommentare in *Werner Neumann* (Hrsg.): *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Leipzig/Kassel usw. 1979.
- ⁸⁰ *Jean Marie Straub: Chronik der Anna Magdalena Bach*, Filmtext, Frankfurt am Main 1969. Vgl. das Gespräch mit Danièle Huillet und Jean Marie Straub in: *Filmkritik* 10 (1968), S. 688 ff.
- ⁸¹ Hinweis in: *Filmkritik* 11 (1966), S. 609.