

Zur Stellung Bachs im Weltbild der Goethezeit*

Walter Wiora

Nicht schon zu seinen Lebzeiten und nicht erst seit 1829 ist Bach in das Bewußtsein einer Bildungselite gelangt, sondern um 1800. "Das rollende Rad des Geschicks," sagt Friedrich Rochlitz, hatte "auch die Speiche des ehrwürdigen Vaters, Sebastian Bach, die eine Weile weit unten gewesen, wieder hinauf, ja, wiewohl nur einen kurzen Moment, auf den höchsten Punkt gebracht. Dieser Moment trat um das Jahr 1800 ein." Später betonte derselbe bedeutende Schriftsteller, den Goethe gekannt und geschätzt hat, es sei über Bach "so Vieles einsichtsvoll, wahr und gut geschrieben worden, so daß selbst, wer mit ihm und seinen Schöpfungen sich nicht befaßt, doch wenigstens die Umriss eines Bildes von ihm und ihnen in sich trägt."¹) 1811 nennt Hans Georg Nägeli Bach den "größten aller Tonkünstler."²) Forkel würdigt ihn als "ersten Klassiker."³) Goethe verwendet in einem Brief an Zelter einen Ausdruck, der namentlich für das Oberhaupt eines Ordens, wie der Freimaurer, gebräuchlich war: "euer Großmeister."⁴) A. B. Marx preist 1828 die Matthäuspassion überschwänglich als "das größte Werk unsers größten Meisters, das größte und heiligste Werk der Tonkunst aller Völker."⁵) E. T. A. Hoffmann spricht vom "gewaltigen Genius Seb. Bach"⁶) und Hegel von seiner "großartigen . . . Genialität."⁷) Man verglich ihn mit Dürer und Michelangelo, mit Shakespeare und Newton, mit Dante und Homer.

Die Goethezeit sah ihn primär im Zusammenhang eines ästhetischen Weltbildes, nicht—wie der Historismus—im Zusammenhang eines detaillierten Geschichtsbildes. Er galt als klassischer Repräsentant bedeutungsvoller Ideen. So nennt ihn K. Ch. F. Krause, der originelle Philosoph, dem sich die spanische Richtung des "Krausismo" angeschlossen hat, "ein glänzendes Beispiel und Musterbild der freien und kühnen Melodieführung."⁸)

Von Schubart wird Bach "original" genannt⁹), von Goethe "grundoriginal."¹⁰) In diesem Wort liegt einmal die Vorstellung

* An English version of this essay follows at the end of the German text.

von besonderer Eigentümlichkeit und Selbständigkeit, die bis zum Originellen geht. "Man stößt da," sagt Schubart, "auf so kühne Modulationen, auf eine so große Harmonie, auf so neue melodische Gänge, daß man das Originalgenie eines Bachs nicht verkennen kann" (100). Im Wort "original" liegt zugleich die Idee Ursprünglichkeit, Herkunft aus universaleren Ursprüngen, als es geschichtliche Einflüsse und Moden sind.

Die Vorstellung vom "linearen Kontrapunkt" bei Bach war schon damals verbreitet. Forkel deutet auf die "Verwebung mehrerer Melodien, die alle so sangbar sind, daß jede zu ihrer Zeit als Oberstimme erscheinen kann, und wirklich erscheint."¹¹) Rochlitz betont, daß bei Bach "jede Stimme frei (wie man sich ausdrückt: real) und melodiös behandelt ist, jede gleichsam ihr eigenes Lied singt, und doch alle nur Ein engverschlungenes Ganze bilden."¹²) Carl Maria von Weber sagt: "Die Größe seiner Werke in harmonischer Rücksicht entwickelt sich aus der Gewandtheit seiner Seelenkräfte, die widersprechendsten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen."¹³)

Solche Gedanken sind von den Fachleuten der Musik ausgesprochen und von universalen Denkern weitergeführt worden. Man hat zum Beispiel an Bach gerühmt, wie er die Freiheit der einzelnen Stimmen mit ihrer harmonischen Gemeinschaft und damit zugleich die Freiheit künstlerischer Phantasie mit der sachgegebenen Konsequenz der Harmonik verbunden habe. Rochlitz hebt hervor, "es erscheine in Bachs vollendetsten Werken Alles nothwendig (als könne es nicht anders gemacht werden, ohne Nachtheil des Ganzen), und doch zugleich Alles frei (jeder Theil als nur durch sich selbst bedingt)."¹⁴) Hegel vertieft diesen Gedanken. Er weist zunächst darauf hin, daß in Kompositionen von Bach oft "verschiedene Melodien harmonisch ineinandergearbeitet werden, so daß immer das Zusammentreffen bestimmter Töne dieser Melodien" einen Akkord ergibt. Und er fährt fort: In solcher Behandlungsweise dürfe tiefere Musik nicht in Konsonanzen verharren; "sie muß im Gegenteil das einfache erste Zusammenstimmen zu Dissonanzen auseinanderreißen. Die Kühnheit der musikalischen Komposition verläßt den bloß konsonierenden Fortgang, schreitet zu Gegensätzen weiter, ruft alle stärksten Widersprüche und Dissonanzen auf und erweist ihre eigene Macht in dem Aufwühlen aller Mächte der Harmonie, deren Kämpfe sie ebenso sehr beschwichtigen zu können und damit den befriedigenden Sieg

melodischer Beruhigung zu feiern die Gewißheit hat. Es ist 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.¹⁶⁾

Was spätere Komponisten an Bach bewundert haben, ist zum Teil schon in der Goethezeit ausgesprochen worden. Schumann hat das "Tiefkombinatorische" an ihm hervorgehoben; der Ausdruck findet sich ähnlich aber schon bei Rochlitz, der auf Bachs "Tiefe der Kombinationsgabe"¹⁶⁾ hinweist; er meint nicht nur die Kombination von Stimmen in harmonischer Polyphonie, sondern auch von Rhythmen, Akkorden, von nahen und entlegenen Tonarten. Man verehrte in Bach reine Musik im Unterschied zu solcher, die von Sentiments oder Programmen getrübt sei, und unterschied reine Musik auch von solcher, die nationale Stile betont und zur Selbstdarstellung bringt. Bei Bach, sagt Zelter, "ist alles nichts anderes als Musik; keine Deutsche, keine Italiänische, aber Musik."¹⁷⁾

Es ist abwegig zu meinen, man habe sich im Zeitalter der Romantik bei Musik stets dem Gefühl hingeeben und den Verstand beiseitegelassen. Auch damals war es dem Kenner offenkundig, daß ingenüose Musik, wie Bachsche Fugen, intelligentes Hören erfordert. Mit allem Nachdruck sagt Rochlitz: "Wer bei seinem Kunstgenusse nicht denken mag, für den sind seine Werke sehr wenig und nie wird er ihr Wesentliches und Vorzüglichstes sich zu eigen zu machen, ja auch nur es auffinden können. . . . Am meisten regt er an und beschäftigt den Verstand"; aber, so fügt Rochlitz hinzu, "nicht den kalten, trocknen, sondern den lebendigen, entzündbaren, durchdringenden."¹⁸⁾ Leere, bedeutungslose Musik ist nach Hegel nicht zur Kunst zu rechnen, denn ihr gehe eine Hauptseite aller Kunst ab: der Inhalt und Ausdruck (817). Die rein musikalische Struktur der Arbeit werde zu wahrer Kunst erst durch das "Geistreiche solcher Architektonik" (803). Geistreich heißt hier nicht nur ingenüös und *plein d'esprit*, sondern auch *spiritoso*. E. T. A. Hoffmann weist auf das Geistreiche in Bachs Manier zu variieren hin;¹⁹⁾ er denkt dabei wohl besonders an die Goldberg-Variationen.

Es war ein Grundgedanke, daß die Plastik ihre größte Vollkommenheit und Bedeutungsfülle schon in der griechischen

Antike erreicht habe, die Musik aber erst in der abendländischen Neuzeit. "Die Skulptur," sagt Hegel, "erreicht ihren höchsten Gipfelpunkt in der alten Welt durch die Griechen und Römer, wie die Malerei und Musik in der neueren Zeit durch die christlichen Völker" (882). Im abendländischen Christentum habe sich entwickelt, was keine andere Epoche und Kultur hervorgebracht hat: "die gründliche religiöse Musik." Im Worte "gründlich" liegt sowohl substantielle Gediegenheit (wie man von einer gründlichen wissenschaftlichen Abhandlung spricht) als auch das Eindringen in den Grund der Seele und der angemessene Ausdruck des Seelengrundes. "Diese gründliche religiöse Musik," sagt Hegel, "gehört zum Tiefsten und Wirkungsreichsten, was die Kunst überhaupt hervorbringen kann" (859). In Hegels Weltbild hat sie somit einen ähnlich hohen Rang wie die Plastik des Phidias, die Dichtung Dantes, das Drama Shakespeares. An welche Meister und Werke religiöser Musik denkt Hegel? Zunächst an die große Tradition katholischer Kirchenmusik, als deren zentrale Gestalt damals Palestrina erschien. Dann aber weist er darauf hin, daß auch die Protestanten solche Musik geschaffen haben, Werke von "größter Tiefe sowohl des religiösen Sinnes als der musikalischen Gediegenheit und Reichhaltigkeit der Erfindung und Ausführung: wie zum Beispiel vor allen: Sebastian Bach, ein Meister, dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen" (859).

Den berühmtesten Ausspruch Goethes über Bach aus dem Jahre 1827 habe ich in der Gedenkschrift für Hans Albrecht interpretiert.²⁰⁾ Die Vorstellung von der ewigen Harmonie im Kosmos und vor der Schöpfung geht auf alte Traditionen zurück, besonders auf Keplers *Harmonice mundi* von 1619, ein Buch, das über Werckmeister auch auf Bach eingewirkt hat. Athanasius Kircher sprach von der "harmonia nascentis mundi"; Gott habe die Welt als eine monumentale Weltorgel geschaffen.²¹⁾

Goethe hat sich im hohen Alter selbst als Mystiker bezeichnet; aber er hat den Unterschied zwischen Erfahrungswissen und schwärmertischem Mystizismus nicht verwischt. "Es ist ein großer Unterschied . . . , ob ich, wenn die Klarheit mir nicht mehr zusagt, mich mit einer gewissen Dämmerung zu umhüllen trachte, oder ob ich, in der Überzeugung, daß das Klare auf

einem tiefen, schwer erforschten Grund ruhe, auch von diesem immer schwer auszusprechenden Grunde das Mögliche mit heraufzunehmen trachte."²²) Diese Gründlichkeit ist mit der "Gründlichkeit religiöser Musik" bei Bach verwandt. Man muß nicht Goethe und sein Zeitalter überspringen, um Bach zu verstehen. Haben jene Musiker und Denker in jeder Hinsicht weniger von ihm gewußt als wir, denen alle hinterlassenen Werke Bachs in Gesamtausgaben zur Verfügung stehen?

Bach's Place in the World-view of the Goethe Era

Bach's presence in the consciousness of a cultural élite cannot be ascribed to a period so remote as his own lifetime or so late as 1829; in fact it dates from about 1800. "The revolving wheel of Fortune," says Friedrich Rochlitz, "on which Sebastian Bach, the revered father, had for a while been very low, brought him up again—up to the highest point, indeed, albeit for a brief moment. That moment occurred about the year 1800." The same important writer, whom Goethe knew and valued highly, later declares that "so many penetrating, true, and worthwhile writings" have appeared concerning Bach "that even those persons who do not occupy themselves with him and his works must needs possess at least the outlines of both in their minds."¹ In 1811 Hans Georg Nägeli calls Bach the "greatest of all composers."² Forkel judges him "the prime classic."³ Goethe, in a letter to Zelter, uses an expression mainly applicable to the head of an order like that of the Freemasons: "your Grand Master."⁴ A. B. Marx, in 1828, is exuberant in his praise of the St. Matthew Passion, "the greatest work of our greatest master, the greatest and holiest work in the music of all nations."⁵ E. T. A. Hoffmann speaks of that "powerful genius, Sebastian Bach,"⁶ and Hegel of his "magnificent . . . geniality [*Genialität*]."⁷ He was compared to Dürer and Michelangelo, Shakespeare and Newton, Dante and Homer.

Goethe's era saw him primarily within the context of an aesthetic world-view, not, as does historicism, within that of a detailed historical conception. He was considered a classical representative of significant ideas. Thus K. C. F. Krause, the original philosopher whose Spanish adherents made up the trend known as "Krausismo," calls him "a splendid example and model of free and bold part-writing."⁸

NOTES

¹ *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)* (1831) 33:265; also *Wage zu Bach* edited by J. Müller-Blattau (Augsburg, 1926), p. 27.

² *AMZ* (1811) 13:662.

³ J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* edited by J. Müller-Blattau (Kassel, 1950), p. 13.

⁴ Goethe, *Briefentwurf* of June 21, 1827.

⁵ *Berliner Allgemeine Musikzeitung* (1828) 5:131f.; also M. Geck, *Die Widerständigkeit der Matheuspassion im 19. Jahrhundert* (Regensburg, 1967), p. 23.

⁶ E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen und Anekdoten* edited by E. Isel, vol. 1 (Regensburg, n.d.), p. 91.

⁷ G. W. F. Hegel, *Ästhetik* (Berlin, 1955), p. 859.

⁸ G. Scharda, *Ästhetik und Musiktheorie des Philosophen Karl Chr. Fr. Krause* (Münster, 1932), p. 180.

⁹ C. D. F. Schubert, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Vienna, 1806).

¹⁰ Goethe, Letter of April 22, 1827.

¹¹ *Op. cit.*, p. 100.

¹² *Op. cit.*, p. 41.

¹³ *AMZ* (1803) 5:516; *Wage zu Bach*, p. 14.

¹⁴ C. M. von Weber, *Sämmtliche Schriften* edited by G. Kaiser (Berlin and Leipzig, 1908), p. 342.

¹⁵ *AMZ* (1803) 5:514-15.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 844.

¹⁷ *AMZ* (1831) 33:265ff.; *Wage zu Bach*, p. 47.

¹⁸ Zelter, Letter of April 8, 1827.

¹⁹ *AMZ* (1803) 5:509ff.; *Wage zu Bach*, p. 9ff.

²⁰ Hegel, *op. cit.*, p. 817.

²¹ *Ibid.*, p. 803.

²² E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik* (Munich, 1963), p. 251.

²³ Hegel, *op. cit.*, p. 882.

²⁴ *Ibid.*, p. 859.

²⁵ *Ibid.*, p. 859.

²⁶ W. Wiora, "Goethes Wort über Bach," *Hans Albert in Memoriam* (Kassel, 1962), p. 179.

²⁷ R. Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (Cologne, 1967), p. 416.

²⁸ Goethe, "Zur Morphologie," Weimar edition II/6, p. 354.