

## Bach gegen seine Liebhaber verteidigt

Die heute herrschende musikwissenschaftliche Ansicht von Bach trifft zusammen mit der Rolle, die ihm Stagnation und Betriebsamkeit der auferstandenen Kultur zuweisen. Es soll sich in ihm, mitten im aufgeklärten Jahrhundert, nochmals die traditional verbürgte Gebundenheit, der Geist der mittelalterlichen Polyphonie, der theologisch überwölbte Kosmos offenbaren. Seine Musik sei dem Subjekt und seiner Zufälligkeit enthoben; sie töne nicht sowohl vom Menschen und seinem Inwendigen, als daß in ihr die Ordnung des Seins an sich verpflichtend laut werde. Die als unveränderlich und unausweichlich vorgestellte Struktur solchen Seins wird zum Surrogat des Sinnes: was nicht anders sein kann, als es erscheint, zur Rechtfertigung seiner selbst. An ihn halten sich alle, die, des Glaubens wie der Selbstbestimmung entwöhnt oder ihrer nicht mehr fähig, nach Autorität suchen, weil es gut wäre, geborgen zu sein. Die derzeitige Funktion seiner Musik ähnelt der ontologischen Mode: durchs Versprechen, den individualistischen Zustand kraft Setzung eines den Menschen übergeordneten, dem Dasein enthobenen, zugleich jedoch eindeutigen theologischen Inhalts entzuden, abstrakten Prinzips zu überwinden. Sie genießen die Ordnung seiner Musik, weil sie sich unterordnen dürfen. Das Werk, das einmal aus der Enge des theologischen Horizonts sich erzeugte, um ihn zu durchbrechen und in Universalität überzugehen, wird in die Schranken zurückgerufen, die es überstieg: Bach wird von der ohnmächtigen Sehnsucht zu eben dem Kirchenkomponisten degradiert, gegen dessen Amt seine Musik sich sträubte und das er nur unter Konflikten erfüllte. Was ihn von den Verfahrensweisen seiner Epoche absetzt, wird nicht als Widerspruch seines Gehalts zu diesen verstanden, sondern taugt einzig dazu, den Nimbus handwerklicher Beschränktheit ins Klassische zu erhöhen. Die Reaktion, ihrer politischen Helden beraubt, bemächtigt sich vollends dessen, den sie längst unter dem

schmachvollen Namen des Thomaskantors beschlagnahmt hatte. Amusische Gymnasien monopolisieren ihn, und seine Wirkung geht nicht länger, wie noch bei Schumann und Mendelssohn, von dem aus, was musikalisch in seiner Musik sich zuträgt, sondern von Stil und Spiel, von Formel und Symmetrie, vom bloßen Gestus des Bestätigten. Indem der neureligiöse Bach in den Dienst der konvertitenhaften Begierde tritt, wird er zugleich arm, schmal, eben des spezifischen musikalischen Inhalts enteignet, von dem wiederum sein Prestige zehrt. Ihm widerfährt, was seine eifernden Protektoren am letzten Wort haben möchten, er verwandelt sich in ein neutralisiertes Kulturgut, in dem trüb das ästhetische Gelingen mit einer an sich nicht mehr substantiellen Wahrheit sich vermischt. Sie haben aus ihm einen Orgelfestspielkomponisten fürwohlerhaltene Barockstädte gemacht, ein Stück Ideologie.

## 2

Die einfachste historische Reflexion sollte gegen das historistische Bild Bachs mißtrauisch machen. Zeitgenosse der Enzyklopädisten, starb er sechs Jahre vor der Geburt Mozarts, zwanzig nur vor der Beethovens. Nicht die kühnste Konstruktion von der »Ungleichzeitigkeit« der Musik könnte die These tragen, daß in einem einzelnen Ich substantiell sich am Leben erhält, was der Geist der Epoche auflöste, als vermöchte je die Wahrheit eines Phänomens schlicht dessen Rückständigkeit sich zu verdanken. Schlechter Individualismus und der Aberglaube ans Zeitlose finden sich zusammen: nur Willkür unternimmt es, den Einzelnen aus seiner wie immer auch polemischen Beziehung zum geschichtlichen Stand des Bewußtseins zu isolieren. Dem Einwand, Bach habe, in seiner gleichsam geschichtslosen Werkstatt, in die doch alle technischen Funde der Epoche eingingen, von jenem Zeitgeist nichts erfahren als den Pietismus der Texte seiner geistlichen Werke, also eine der Aufklärung feindliche Tendenz, wäre zu erwidern, daß der Pietismus selber, wie alle Gestalten von Restauration, die Kräfte derselben Aufklärung in sich enthielt, der er sich entgensetzte. Das Subjekt, das vermöge der Versenkung in sich, kraft reflektierter

»Innerlichkeit« der Gnade meint habhaft weiden zu können, ist bereits aus der dogmatischen Ordnung entlassen und auf sich selbst gestellt, autonom in der Wahl der Heteronomie. Die Teilhabe an der Zeit bezeugen aber drastisch Sachverhalte im Gefüge von Bachs Musik. Man vergißt über dem Gegensatz der Generation Philipp Emanuels zu der des Vaters, daß dessen oeuvre die ganze Sphäre des »Galanten« einbegreift, nicht bloß in Stilmodellen wie den Französischen Suiten, in denen zuweilen die mächtige Hand genrehafte Typen des neunzehnten Jahrhunderts vorweg ein für alle Mal zu prägen scheint, sondern auch in großen durchkonstruierten Gebilden wie der Französischen Ouvertüre, wo auf Bachische Weise das Gefällige und Organisierte nicht weniger vollkommen sich durchdringt als dann im Wiener Klassizismus. Wer aber spielte das Wohltemperierte Klavier, dessen Titel zum Prozeß der Rationalisierung sich bekennt, aufgeschlossen durch, ohne stets wieder auf ein lyrisches Element zu stoßen, das mit Differenziertheit, Individuation, Freiheit eher zu Vierzehnheiligen paßt als zu einem selbst schon fragwürdigen Bild des Mittelalters? Es sei an Fis-Dur-Präludium und Fuge aus dem ersten Band erinnert; jene Fuge, die einmal ein Komponist dem Kellerschen Tanzlegenden verglich und in der nicht bloß subjektive Anmut unmittelbar sich darstellt, sondern wo überdies der kompositorische Verlauf selber, indem das Motiv des Zwischensatzes seinen Impuls im Verlauf des Stücks den Durchführungen mitteilt, allem regelhaften ordo der Fuge, den doch Bach selber hervorgebracht hatte, ein Schnippchen schlägt. Oder die Doppelfuge in gis-moll aus dem zweiten Band, die der späte Beethoven gut gekannt haben muß: erstaunlich nicht bloß um der bei Bach keineswegs seltenen Chromatik, sondern mehr noch um der schwebenden, gewählt vagen Harmonisierung willen, die beim Sechssachtelcharakter des Stücks unabweislich den reifsten Chopin heraufruft; das Ganze eine in zahllosen Farbfacetten gebrochene Musik, modern genau in jenem Sinne nervöser Empfindlichkeit, den der Historismus exorzieren möchte. Wer dem gegenüber von romantischen Mißverständnissen reden wollte, der müßte dem thema probandum zuliebe erst jeder spontanen Beziehung zum Sinn des musikalischen Idioms sich ent-

schlagen, wie sie von Monteverdi bis Schönberg überhaupt als Voraussetzung dem Verständnis von Musik zugrunde lag. Aus solchen Gebilden, auf Kosten des Subjekts, nichts als die Ordnung des Seins herauszuhören anstelle des sehnsüchtig beseelten Echos, das die entsinkende im Bewußtsein findet, ergriffe nur das caput mortuum. Das Phantasma der Bachischen Ontologie kommt zustande durch die mechanische Gewalttat des Banausen, der einzig begehrt, der Kunst zu parieren, weil ihm die Organe für ihren Sinn abgehen.

### 3

All dem freilich stehen jene Züge Bachs entgegen, die man zu seiner Zeit bereits als anachronistisch empfand. Sie tragen Schuld an der rätselhaften Amnesie, die sein Werk achtzig Jahre lang zudeckte und, mit unabsehbarer Folge für die Geschichte der abendländischen Musik, verhinderte, daß seine Errungenschaften in gerader Tradition und ganzem Umfang dem Wiener Klassizismus zuteil wurden. Bach erfüllte in der Tat nicht bloß den Geist des Generalbasses, des stufenmäßig-harmonischen Denkens, sondern er war in jenem Geiste zugleich der Polyphoniker, der aus den tappenden Ansätzen des siebzehnten Jahrhunderts die Form der Fuge schuf - ihre Theorie ist von ihm abgezogen so wie die des strengen Kontrapunkts von Palestrina - und ihr einziger Meister blieb. Aber gerade die Doppelheit harmonischen und kontrapunktischen Bewußtseins, welche ein jegliches der Kompositionsprobleme umschreibt, die Bach paradigmatisch auflöste, schließt das Bild vom Vollender des Mittelalters aus. Wäre er gewesen, wozu sie ihn stempeln, so hätte er weder jene Doppelheit in sich gehabt, noch, zumal in den spekulativen Werken der Spätzeit, um ein Paradoxon sich bemüht, das dem alten polyphonen Bewußtsein unvorstellbar war, nämlich wie Musik es vermöchte, harmonisch-generalbaßmäßig in jeder Fortschreitung als sinnvoll sich auszuweisen und zugleich polyphon, durch die Simultaneität selbständiger Stimmen sich ganz und gar zu organisieren. Schon der bloße Ausdruck mancher der archaisch auftretenden Stücke sollte skeptisch stimmen. Der affirmative Ton der Es-Dur-

Fuge aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers ist nicht der unmittelbarer Gewißheit einer musikalisch laut werdenden, in der offenbaren Wahrheit gesicherten sakralen Gemeinschaft - den Niederländern liegt solche Affirmation und Emphase ganz fern. Sondern es ist, der Substanz, gewiß nicht dem subjektiven Bewußtsein nach, die Reflexion aufs Glück des Bestätigten, der musikalischen Geborgenheit, wie sie einzig dem emanzipierten Subjekt zuteil wird: es erst vermag Musik als das nachdrückliche Versprechen objektiver Rettung zu konzipieren. Eine solche Fuge setzt den Dualismus voraus. Sie sagt, wie schön es wäre, die Botschaft der Bestätigung aus dem umgrenzten Kosmos zum Menschen zurückzubringen: sie ist, zum Ärgernis des religiösen Neophytentums von heutzutage, romantisch, nur freilich unbeschreiblich viel weiter greifend, als es späterhin der romantische Stil sich zutrauen konnte. Sie spiegelt nicht das einsame Subjekt als Garanten des Sinnes zurück, sondern meint dessen Aufhebung in einem objektiv umfassenden Absoluten. Aber dies Absolute wird beschworen, behauptet, gesetzt, gerade weil und soweit es der leibhaften Erfahrung nicht gegenwärtig ist, und Bachs Gewalt ist die solcher Beschwörung. Er war kein archaischer Handwerksmeister, sondern ein Genius des Eingedenkens. Erst die heraufziehende Barbarei, die Kunstwerke aufs Vorfindliche vereidigt, blind gegen die Differenz von Wesen und Erscheinung in ihnen, kann bieder das Sein seiner Musik mit seiner Intention verwechseln und damit genau jene Metaphysik in ihm ausrotten, die zu protegieren man sich vornimmt. Da aber der Barbarei mit dem Wesen auch das Vorfindliche sich verfinstert, so wird übersehen, daß gerade die besonderen polyphonischen Mittel, deren Bach zur Konstruktion musikalischer Objektivität sich bedient, Subjektivierung voraussetzen. Die Kunst der Fugenkomposition ist eine der motivischen Ökonomie: durch Ausnutzung der kleinsten Bestandteile eines Themas aus diesem ein Integrales herzustellen. Es ist eine Kunst der Zerlegung, fast ließe sich sagen, der Auflösung des als Thema gesetzten Seins, unvereinbar mit der Allerweltsvorstellung, dies Sein hielte in der durchgeformten Fuge statisch, unveränderlich sich durch. Solcher Technik gegenüber verwendet Bach die eigentlich mittelalterliche

der polyphonen Gestaltung, die Imitatorik, nur an zweiter Stelle. In den übrigens bei Bach keineswegs gehäuften Teilen und Stücken, wo Imitatorik triumphiert, den Engführungen - und Engführungsfugen, wie der zu dichtestem Leben gesteigerten in D-Dur aus dem zweiten Bande, ist das ehrwürdige Mittel in den Dienst einer drängenden, durchaus dynamischen - durchaus »modernen«, Wirkung getreten. Daß unter dem Angriff der von der Polyphonie entbundenen neuen Kompositionsmittel die Identität der wiederkehrenden Themen bei Bach überhaupt sich erhalten konnte, bedeutet kaum mehr an Statik, als daß die dynamische Beethovensche Sonate durchweg der tektonischen Forderung der Reprise treulich nachkam, freilich um diese selber aus dem »Prozeß« der Durchführung zu entwickeln. Schönberg spricht in seinem letzten Buch mit Recht von Bachs Technik der entwickelnden Variation, die dann im Wiener Klassizismus zum Kompositionsprinzip schlechthin geworden sei. Eine gesellschaftliche Dechiffrierung Bachs müßte vermutlich jene Aufspaltung des thematisch vorgegebenen durch die subjektive Reflexion der daran sich bewährenden motivischen Arbeit in Zusammenhang bringen mit den Veränderungen des Arbeitsprozesses, die in derselben Epoche durch die Manufaktur sich durchgesetzt hatten und wesentlich in der Zerlegung der alten handwerklichen Verrichtungen in kleine Teilakte bestanden. Wenn daraus die Rationalisierung der materiellen Produktion resultierte, so hat Bach, der nicht umsonst sein instrumentales Hauptwerk nach der wichtigsten technischen Errungenschaft der musikalischen Rationalisierung nannte, als erster die Idee des rational konstituierten Werkes, der ästhetischen Naturbeherrschung auskristallisiert. Vielleicht ist es Bachs innerste Wahrheit, daß bei ihm jene Tendenz der Gesellschaft, bis heute die mächtigste der bürgerlichen Ära, indem sie im Bilde sich reflektiert, nicht bloß festgehalten ist, sondern versöhnt mit der Stimme des Humanen, die real von der gleichen Tendenz, als diese einmal losgelassen war, zum Schweigen verdammt wurde.

Wäre aber Bach in der Tat modern gewesen - warum dann war er archaisch? Denn kein Zweifel kann daran sein, daß

seine Formenwelt, und gerade in den mächtigsten Manifestationen des noch jüngst von Hindemith grotesk verkanteten Spätstils, vieles heraufruft, was schon seiner eigenen Zeit vergangen klang und aufs Mißverständnis des Schulmeisterlichen und Pedantischen hintersinnig angelegt scheint. Unmöglich, den Ton des siebzehnten Jahrhunderts zu überhören gerade in so großartigen Konzeptionen wie der Tripelfuge in ds-moll aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers, die, um den Gegensatz der drei Themen desto drastischer herauszuarbeiten, alles, was nicht unmittelbar auf diesen Kontrast sich bezieht, gleichsam vorthematisch, motivisch unprofiliert läßt im Sinne der rudimentären vor-Bachischen Fugentypen, auf deren einen, die Ricercata, ein Wortspiel des Musikalischen Opfers anspielt. Wie jene trägt die im großen AUa-breve-Takt geschriebene E-Dur-Fuge des zweiten Bandes das Altertümliche bis ins Notenbild hinein, als wäre sie *ixagusto* einer freilich selber schon fiktiven, hochstilisierten Vergangenheit geschrieben, nicht anders als das berühmte Klavierkonzert im Italienischen. Bach gehorcht oftmals einer mit existentieller Gediegenheit höchst unvereinbaren Neigung, mit fremden, willkürlich ergriffenen Idiomen zu experimentieren und an ihnen die durchformende Kraft der musikalischen Gestaltung zu erwecken. Schon bei ihm bringt die Rationalisierung der kompositorischen Technik, das Vorwalten gleichsam subjektiver Vernunft es mit sich, daß zwischen allen objektiv verfügbaren Verfahrensweisen der Epoche frei gewählt werden kann. An keine weiß er blind, substantiell sich gebunden, sondern ergreift jeweils die, welche der kompositorischen Intention am genauesten sich annißt. Solche Freiheit zum Altertümlichen kann aber unmöglich als Vollendung der Tradition aufgefaßt werden, die gerade den disponierenden Blick über die Möglichkeiten verwehren müßte. Noch weniger ließe der Sinn des Bachischen Rückgriffs als restaurativ sich ansprechen. Denn die archaisch getönten Stücke sind oft genug gerade die kühnsten, nicht bloß was die kontrapunktische Kombinatorik anlangt, die ja unmittelbar durch die älteren polyphonen Veranstaltungen befördert wird, sondern auch mit Rücksicht auf das Avancierte der Wirkung. Jene cis-moll-Fuge, die beginnt, als sei sie ein dichtes Geflecht gleich relevanter Linien,

deren »Thema« zunächst nichts anderes scheint als der unauffällige Kitt, der die Stimmen zusammenhält, enthüllt sich in ihrem Verlauf, vom Eintritt des figurierten zweiten Themas an, als ein unaufhaltsam auskomponiertes Crescendo, mit der mächtigen Explosion des Hauptthema-Einsatzes im Baß, der äußersten Zusammenballung einer pseudo-zehnstimmigen Engführung und dem Wendepunkt einer schwer betonten Dissonanz, um dann wie durch ein dunkles Tor zu verschwinden. Kein Hinweis auf den klanglich-statischen Charakter von Cembalo und Orgel vermag über die rein in der Kompositionsstruktur selbst gelegene Dynamik zu betrogen, gleichgültig ob sie auf den Instrumenten als Crescendo zu verwirklichen war, ja ob, wie die müßige Frage lautet, Bach auch nur ein solches Crescendo sich »vorstellte«. Nirgends steht geschrieben, daß die Vorstellung eines Komponisten von seiner Musik mit deren immanentem Wesen, ihrem objektiv eigenen Gesetz, zusammenfallen müsse. Barock ist ein solches Werk weit eher in dem Sinn des vom Theater des siebzehnten Jahrhunderts her vertrauten Exzessiven, zum äußersten allegorischen Ausdruck Gesteigerten, auf perspektivische Wirkung Angelegten als in dem des »Vorklassischen«, dessen Begriff überall dort versagt, wo es um Bachs Spezifisches geht, und am meisten bei seinen archaischen Tendenzen. Um diesen gerecht zu werden, wird man nach ihrer Funktion im kompositorischen Gefüge fragen müssen. Und dabei stößt man auf eine Doppeldeutigkeit des Fortschritts selber, die mittlerweile universal sich entfaltete. Für modern galt seiner Zeit, was die Last der res severa abschüttelte um des Gaudiums willen, des Gefälligen und Spielerischen im Zeichen der Kommunikation, der Rücksicht auf den präsumtiven Hörer, dem mit der alten theologischen Ordnung das Bewußtsein geschwunden war, die an jene Ordnung mahnende Formensprache sei verbindlich. Weder läßt die historische Notwendigkeit sich verleugnen, daß Kunst Mittel preisgibt, wenn sie nicht länger vom objektiven Geist getragen werden, noch, daß jene Wendung Kräfte des menschlich Beredten in der Musik entband, die schließlich selber in einer höheren Gestalt der Wahrheit resultierten. Der Preis aber, der für die errungene Freizügigkeit bezahlt wurde, war die immanente Stimmigkeit der



Musik. Gerade die frühen Produkte des »ungelegten« Stils, am auffälligsten die von Bachs eigenen Söhnen, hatten ihn zu entrichten. Jäh erleuchtet sich das Rätselbild solcher Doppeldeutigkeit des Fortschritts, wenn man kommensurable Formtypen des Wiener Klassizismus und Bachs vergleicht, das Rondo eines Mozartschen Klavierkonzerts mit dem Presto des Italienischen. Trotz all der gewonnenen Geschmeidigkeit und Luftigkeit des Komponierens hat Mozarts sprichwörtliche Grazie, verglichen mit dem unendlich in sich vermittelten, unschematischen Verfahren Bachs, als rein musikalische peinture etwas Mechanisches und Vergrößertes. Es ist Grazie des Tons eher als der Faktur. Je deutlicher die Umrisse der Form geworden sind, um so mehr scheint deren dichte und reine Konsequenz durch den Appell ans einmal etablierte Schema ersetzt. Wer, nach andauernder intensiver Beschäftigung mit Bach, zu Beethoven zurückkehrt, dem kommt es selbst dort zuweilen vor, als stünde er einer Art von dekorativer Unterhaltungsmusik gegenüber, wo das Kulturclische einzig Tiefe vermutet. Gewiß ist ein solches Urteil verzerrt und befangen und bringt den Maßstab an den Gegenstand von außen heran. Nicht umsonst würden ihm die heutigen Apologeten Bachs zustimmen. Aber es enthält doch Elemente der geschichtlichen Konstellation, die Bachs Wesen ausmacht. Seine archaischen Züge begreifen in sich den Versuch, jene Verarmung und Verhärtung der musikalischen Sprache zu parieren, die den Schatten ihres entscheidenden Fortschritts bildet. Sie meinen den Widerstand gegen den unaufhaltsamen ineins mit ihrer Subjektivierung sich durchsetzenden Warencharakter der Musik. Sie sind aber zugleich insofern identisch mit Bachs Moderne, als sie überall die fortgetriebene Konsequenz der musikalischen Logik der Sache selbst gegenüber ihrer Zession an den Geschmack vertreten. Der Archaist Bach unterscheidet von späteren Klassizisten bis hinauf zu Strawinsky sich dadurch, daß er kein abstraktes Stilideal dem geschichtlichen Stand des Materials konfrontiert. Sondern das Gewesene wird zum Mittel, das Zeitgenössische zur Zukunft der eigenen Entfaltung zu zwingen. Die Versöhnung von Gelehrt und Galant, die, wie Alfred Einstein hervorhob, seit Haydn die Idee des Wiener Klassizismus abgibt, ist in gewissem Sinn auch

die Bachs. Ihm aber war es nicht um einen mittleren Ausgleich beider Elemente zu tun. Er hat die Indifferenz der Extreme gegeneinander so radikal angestrebt wie erst wieder Beethovens Spätstil. Bach, als der fortgeschrittenste Generalbaßmeister, sagte zugleich, als altertümlicher Polyphoniker, der Tendenz der Zeit, die er selber ausprägte, den Gehorsam auf, um jener Tendenz zu ihrer eigenen Wahrheit zu verhelfen, der Emanzipation des Subjekts zur Objektivität in einem bruchlosen Ganzen, das in Subjektivität selber entspringt. Es geht um die ungeschmälerte Koinzidenz, der harmonisch-funktionellen und der kontrapunktischen Dimension bis in die subtilsten Bestimmungen der Struktur. Das längst Vergangene wird zum Träger der Utopie des musikalischen Subjekt-Objekts, der Anachronismus zum Boten der Zukunft.

## 5

Danach aber wäre nicht nur die Erkenntnis der Bachischen Musik in Gegensatz gerückt zur herrschenden Meinung, sondern es wäre das unmittelbare Verhältnis zu ihr berührt. Es bestimmt sich wesentlich durch die Aufführungspraxis. Die hat aber heute, unterm Unstern des Historismus, einen sektiererischen Gestus angenommen. Er löst ein zelotenhaftes Interesse aus, das dem Werke selbst entzogen wird. Man kann sich zuweilen des Verdachts nicht erwehren, als käme es den heutigen Liebhabern Bachs einzig darauf an, daß nur ja keine unauthentische Dynamik, keine Modifizierungen der Tempi, keine zu großen Chöre und Orchester geduldet würden, und als warteten sie mit potentieller Wut auf jede humanere Regung, die in der Wiedergabe laut wird. Die Kritik an dem aufgeblähten und sentimentalisierten Bachbild der Spätromantik braucht nicht bestritten zu werden, wenn auch etwa die Beziehung zu Bach, die Schumanns Werk bezeugt, als unvergleichlich viel produktiver sich erwieis denn die beflissene Reinheit von heutzutage. Wohl aber ist dieser abzuerkennen, worauf sie selber am meisten sich zugute tut: die Sachlichkeit. Sachlich wäre einzig eine Darstellung von Musik, die dem Wesen ihrer Sache angemessen

sich zeigt. Das fällt aber nicht, wie auch Hindemith es noch unterstellt, mit der Idee der historisch ersten Wiedergabe zusammen. Daß die koloristische Dimension der Musik in Bachs Ära kaum entdeckt, gewiß nicht als Kompositionsmittel freigesetzt war; daß die Komponisten noch nicht einmal zwischen den verschiedenen Klaviertypen und der Orgel streng unterschieden, sondern den Klang in weitem Maße dem Geschmack anheimgaben, weist in genau umgekehrte Richtung als das Verlangen, den damals gebräuchlichen Klang sklavisch zu imitieren. Wäre Bach -wirklich mit den Orgeln und Cembali und gar den dünnen Chören und Orchestern seiner Epoche zufrieden gewesen, so besagte das gar nicht, daß diese der Substanz seiner Musik an sich gerecht werden. Das Bewußtsein der Künstler von sich selbst - ihre »Vorstellung« von den eigenen Werken ist ohnehin nie rekonstruierbar - vermag zwar zur Erkenntnis manches beizutragen, gibt aber nicht deren Kanon ab. Die authentischen Werke entfalten ihren Wahrheitsgehalt, der den individuellen Bewußtseinskreis überschreitet, kraft der Objektivität ihres eigenen Formgesetzes in der Zeit. Übrigens widerspricht, was vom Interpreten Bach überliefert wird, durchaus dem musikhistorischen Darstellungsstil und deutet auf eine Flexibilität, die lieber aufs Monumentale verzichtet als auf die Möglichkeit, den Ton der subjektiven Regung anzuschmiegen. Gewiß erschien Forkels berühmter Bericht zu lange nach Bachs Tod, um volle Authentizität beanspruchen zu können; aber was er vom Klavierspieler Bach mitteilt, folgt offensichtlich präzisen Angaben, und kein Grund liegt vor, warum in einer Zeit, die die Kontroverse noch nicht kannte und wenig Sympathien fürs Klavichord hegte, das Bild hätte verfälscht werden sollen: »Am liebsten spielte er auf dem Klavichord. Die sogenannten Flügel (seil. Cembali), obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet« — womit nur die Registrierung gemeint sein kann - »waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bei seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge tun können. Er hielt daher das Klavichord für das beste Instrument zum Studieren, sowie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Ge-

danken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgendeinem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar tonarmen, aber im einzelnen außerordentlich biegsamen Instrument.« Was aber für die Differenzierung des Intimen gilt, gilt umgekehrt erst recht für die ausladende Dynamik der großen Chorwerke. Gleichgültig wie in der Thomaskirche verfahren wurde, eine Ausführung etwa der Matthäuspasion mit den kargen Mitteln wirkt fürs gegenwärtige Ohr blaß und unverbindlich wie eine Probe, zu der nur zufällig einige Teilnehmer sich eingefunden haben, und nimmt zugleich den lehrhaften Charakter des Justament an. Nicht genug damit aber tritt sie in Gegensatz zum Wesen der Bachischen Musik an sich. Der objektiv in seinem Werke verschlossenen Dynamik gebührt einzig eine Interpretation, welche sie realisiert. Denn die wahre Interpretation ist die Röntgenphotographie des Werks: ihr obliegt, im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet. Das Lieblingsargument der Puristen, all dies solle man dem Werk an sich überlassen, das man nur mit Selbstverleugnung auszusagen brauche, damit es rede, während die eigentlich interpretative Darstellung herausschreie, was sich ohne Zutun schlicht, doch um so eindringlicher kundgebe und was nur verzerrt werde, wenn man es hervorhebe - dies Argument ist ohne Kraft. Solange Musik überhaupt der Interpretation bedarf, hat sie ihr Formgesetz an der Spannung zwischen dem kompositorischen Wesen und der sinnlichen Erscheinung. In diese das Werk zu versetzen, rechtfertigt sich nur, wenn sie fürs Wesen zeugt. Eben das leistet die Reflexion im Subjekt und dessen Anstrengung. Der Versuch, dem objektiven Gehalt Bachs zu seinem Recht zu verhelfen, indem man die subjektive Anstrengung bloß daran wendet, das Subjekt auszumerzen, überschlägt sich. Objektivität bleibt nicht als Rest nach Subtraktion des Subjekts zurück. Nie und an keiner Stelle ist der musikalische Notentext mit dem Werk identisch; stets vielmehr gefordert, in der Treue zum Text zugleich zu ergreifen, was er in sich verbirgt. Bar solcher Dialektik wird die Treue zum Verrat:

die Interpretation, die sich um den musikalischen Sinn nicht kümmert, weil er aus sich heraus sich offenbare, anstatt ihn selber als je sich erst konstituierenden zu erkennen, verfehlt ihn. Er gehört nicht der von vermeintlicher Exhibition gereinigten Wiedergabe an, sondern diese, sinnlos an sich selber und vom »Unmusikalischen« nicht abzuheben, wird zur Mauer vor dem musikalischen Sinn, als dessen Fenster sie sich wähnt. Damit ist nicht den monströse Massen einsetzenden Bachaufführungen das Wort geredet, wie sie bis nach dem Ersten Krieg gang und gäbe waren. Die geforderte Dynamik bezieht sich nicht auf Stärkegrade und den Umfang von crescendo und decrescendo. Sie ist der Inbegriff aller kompositorischen Kontraste, Vermittlungen, Unterteilungen, Übergänge, Beziehungen, die das Werk in sich enthält; und in Bachs reifster Zeit war Komponieren nicht weniger die Kunst des infinitesimalen Übergangs als bei einem der Nachgeborenen. Der ganze Reichtum des musikalischen Gefüges, in dessen Integration seine Kraft eigentlich besteht, muß von der Aufführung zur Evidenz erhoben werden, anstatt daß man der Fülle ein starres, in sich unbewegtes Einerlei entgegensetzt, den nichtigen Schein einer Einheit, die das Mannigfaltige, das sie bewältigen soll, ignoriert. Die Reflexion auf den Stil darf nicht den konkreten musikalischen Inhalt verdrängen und sich selbstzufrieden bei der Pose transzendenten Seins bescheiden. Sie muß der unter der klanglichen Oberfläche verborgenen, kompositorischen Struktur der Musik folgen. Mechanisch zirpende Continuo-Instrumente, bettelhafte Schulchöre dienen nicht der heiligen Nüchternheit, sondern der hämischen Versagung, und daß etwa schrille und hüstelnde Barockorgeln die langen Wellen der lapidaren großen Fugen aufzufangen vermöchten, ist purer Aberglaube. Vom Gesamtniveau ihrer Epoche trennt Bachs Musik ein astronomischer Abstand. Beredt wird sie erst wieder, wenn sie der Sphäre des Ressentiments und des Obskurantismus entrissen ist, dem Triumph der Subjektlosen über den Subjektivismus. Sie sagen Bach, meinen Telemann und sind heimlich eines Sinnes mit jener Regression des musikalischen Bewußtseins, die ohnehin unterm Druck der Kulturindustrie droht. Freilich zeichnet die Möglichkeit sich ab, daß der Widerspruch zwischen

Bachs kompositorischer Substanz und den Mitteln von deren klanglicher Realisierung, den zu seiner Zeit verfügbaren sowohl wie den von der Tradition angesammelten, nicht länger sich schlichten läßt. Im Licht dieser Möglichkeit gewinnt die vielberufene klangliche »Abstraktheit« des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge als der Werke, in denen die Wahl der Instrumente offenbleibt, einen neuen Horizont. Denkbar, daß in ihnen der Widerspruch von Musik und Klangmaterial - zumal die Unangemessenheit des Orgelklangs überhaupt an die unendlich gegliederte Struktur - damals schon durchschlug. Dann hätte Bach den Klang ausgespart und seine reifsten Instrumentalwerke wartend auf den Klang, der ihnen selber gliche, hinterlassen. Bei diesen Stücken kann es am letzten sein Bewenden damit haben, daß kompositionsfremde Philologen die Stimmen ausschreiben und durchlaufenden Instrumenten oder Gruppen anvertrauen. Gefordert wäre, sie umzudenken für ein Orchester, das weder schmückt noch spart, sondern als Moment der integralen Komposition fungiert. Für die ganze Kunst der Fuge ward das bislang einzig von Fritz Stiedry angestrebt, dessen Bearbeitung es nicht über die eine New Yorker Ausführung hinausbrachte. Gerechtigkeit widerfährt Bach nicht durch die Usurpation stilkundiger Sachverständiger, sondern einzig vom fortgeschrittensten Stande des Komponierens her, der mit dem Stand des sich entfaltenden Werks von Bach konvergiert. Die wenigen Instrumentationen, die Schönberg und Anton von Webern beistellten, insbesondere die der großen Tripelfuge in Es-Dur und der sechsstimmigen Ricercata, in denen jeder Zug der Komposition in ein farbliches Korrelat übersetzt, die Oberfläche des Liniengeflechts in die kleinsten Motivzusammenhänge aufgelöst und diese dann durch die konstruktive Gesamtdisposition des Orchesters wieder vereint sind - diese Instrumentationen sind Modelle einer Stellung des Bewußtseins zu Bach, die dem Stande von dessen Wahrheit entspräche. Vielleicht ist der überlieferte Bach in der Tat uninterpretierbar geworden. Dann fällt sein Erbe dem Komponieren zu, das ihm die Treue hält, indem es sie bricht, und seinen Gehalt beim Namen ruft, indem es ihn aus sich heraus nochmals erzeugt.