Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 6 (1982)

Artikel: Zum französischen Bach-Bild des 19. Jahrhunderts

Autor: Lichtenhahn, Ernst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868835

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 22.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ZUM FRANZÖSISCHEN BACH-BILD DES 19. JAHRHUNDERTS

VON ERNST LICHTENHAHN

Dem Andenken Werner Christens,
der wertvolles Material
zu dieser Studie beisteuerte.

1885 stellte René de Récy in der *Revue des Deux Mondes* fest: „Jean-Sébastien Bach est presque célèbre en France depuis que M. Charles Gounod a pris pour accompagnement d'une mélodie de sa composition le premier Prélude du vieux maître."[1] Die verbreitete Auffassung, Gounods vor allem in der Form des „Ave Maria" bekannt gewordene „Méditation" sei das wichtigste Zeugnis französischer Auseinandersetzung mit Bach im 19. Jahrhundert, scheint damit nur ihre Bestätigung zu finden, und die Frage drängt sich auf, ob eine Rezeption, die nach allgemeinem Dafürhalten eher von der Verfälschung ihres Gegenstandes als vom Bemühen um Verständnis geprägt ist, überhaupt weiterer Erörterung bedarf. Bezeichnet es doch Georg Feder als das Hauptmerkmal der Gounodschen Komposition und der zahlreichen nach diesem Muster entstandenen Meditationen, „daß sie dem als mehr oder weniger unbeseelt oder schemenhaft empfundenen Original eine von ihm charakteristisch verschiedene Stimme hinzufügen." Die Verfasser dieser Stücke seien nicht gewillt, das Fremdartige als fremdartig zu nehmen und sich allmählich zu ihm hin zu verwandeln; vielmehr würden sie den umgekehrten Weg gehen und das Werk zu sich selber hin verwandeln, „blind für die Zerstörung, die sie an seiner eigenen Schönheit anrichten". So klaffe zwischen dem romantischen Bach-Erlebnis, das den Meditationen zugrunde liege, und der Wirklichkeit der Bachschen Präludien ein unüberbrückbarer Zwiespalt.[2]

Dieses Urteil mag aus der Sicht heutiger Bach-Kenntnis zutreffend sein; den musikalischen Voraussetzungen und den rezeptionsgeschichtlichen Gegebenheiten, denen Gounods „Ave Maria" entstammt, trägt es jedoch kaum genügend Rechnung. Denn zum einen ist das Postulat, sich der Fremdartigkeit des einzuholenden Gegenstandes bewußt zu sein, eher anzuwenden auf den historischen Denkprozeß als auf den künstlerischen Adaptierungsvorgang, der – aus dem Bestreben des Bearbeiters nach eigener stilistischer Verwirklichung – von vornherein in stärkerem Maße nach Anverwandlung des zugrunde gelegten Materials verlangt. Zum andern aber ist zu bedenken, daß sich das französische Bachbild um 1850 vom besser bekannten deutschen dadurch unterscheidet, daß Bach

[1] René de Récy, „Jean-Sébastien Bach et ses derniers biographes", *Revue des Deux Mondes* 72 (1885) 405.

[2] Georg Feder, „Gounods ‚Méditation' und ihre Folgen", *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14, Regensburg 1969, 109f.

nicht nur in zeitlicher, sondern gleichsam auch in räumlicher Ferne erscheint. Während in Deutschland Mendelssohn und Schumann die Auffassung vertreten und erhärten, daß Bach einen Anfang ihrer eigenen Musik darstelle, sind die französischen Komponisten weithin geprägt von der Überzeugung, daß die deutsche Musik ihre besonderen, dem französischen Wesen nur bedingt gemäßen Eigenarten besitze. Dem unterschiedlichen Distanzbewußtsein entsprechen die Erscheinungsformen der Bach-Rezeption. Auf Gounods „Ave Maria" bezogen bedeutet dies, daß der Adaptierungsvorgang, der als Zerstörung erscheint, von Gounod und seinen französischen Zeitgenossen durchaus als ernstzunehmende Vermittlung Bachscher Musik verstanden werden konnte. Zu Gounods Fassung der „Méditation" für Chor und Orchester bemerkt der Korrespondent der *Gazette musicale* 1856, Bachs Präludium sei hier „merveilleusement rendu ... à la lumière et au monde moderne", und er ist erstaunt darüber, was in einem einfachen Präludium alles enthalten sein könne.[3] Die hier geäußerte Vorstellung, das Hinzugefügte sei im Original selbst verborgen und müsse, wenn man Bachs Werk der Gegenwart verständlich machen wolle, nur ans Licht gebracht werden, ist von derjenigen Schumanns bei Hinzufügung einer Begleitung zur „Chaconne" nicht grundsätzlich unterschieden. Charakteristisch verschieden sind allerdings die ins Werk gesetzten Mittel: während Schumann, beeindruckt vom Tiefkombinatorischen in Bachs Musik, das kontrapunktische Gefüge weitertreibt, setzt Gounod der Bachschen Struktur eine Melodie auf. Gerade darin aber zeigt sich Typisches, gehört doch zu den französischen Bestimmungen deutscher Musik immer wieder der Vorwurf eines Mangels an Melodie. Auch René de Récy ist – weit über das „Ave Maria" hinausblickend – der Überzeugung, Gounod habe den Stil Bachs durch die Verbindung mit der Melodie den Zeitgenossen erst verständlich gemacht: „quand enfin l'on vit, sous la plume savante de M. Charles Gounod, la mélodie de Mozart se combiner harmonieusement avec les procédés de J.-S. Bach pour produire un style d'une richesse toute nouvelle, les compositeurs comprirent que la vieille crypte gothique qu'ils avaient dédaignée renfermait des trésors. Cette révélation a marqué le point de départ de notre jeune école. Tous nos symphonistes se proclament hautement disciples de Jean-Sébastien".[4]

Damit soll angezeigt werden, daß das französische Bach-Bild des 19. Jahrhunderts eigenen Gesetzen gehorcht und mit der französischen Auffassung deutscher Musik und deutscher Eigenart überhaupt eng zusammenhängt. In den folgenden Bemerkungen kann es sich allerdings nicht darum handeln, die Breite der Bezugsfelder, die von den musikalischen und ideengeschichtlichen Voraussetzungen bis hin zur Bach-Rezeption im Konzertleben und in der Kompositionsgeschichte reichen und in denen die französische Auseinandersetzung mit Beethoven und Wagner auch in Bezug auf das Bach-Bild eine besondere Rolle spielt,

[3] Zitiert nach J.-G. Prod'homme/A. Dandelot, *Gounod,* Paris 1911 (Ndr. Genève 1973), 1, 173.

[4] R. de Récy, a.a.O., 407.

umfassend zu berücksichtigen. Zur Sprache gebracht werden – nach einer Vorbemerkung zu den Grundlagen der französischen Auffassung deutscher Musik – lediglich einige Stationen der musikästhetischen und musikgeschichtlichen Reflexion in der Zeit zwischen etwa 1830 und 1885. Diese Abgrenzung ist gegeben durch die auch in Frankreich auf Resonanz treffende Wiederentdeckung der *Matthäuspassion* einerseits und die Anfänge der Pariser *Schola Cantorum* andrerseits, mit denen sich ein neues, vor allem in Aufsätzen der *Tribune de Saint-Gervais* und Schriften André Pirros, dann aber auch in Albert Schweitzers Monographie dokumentiertes Bach-Verständnis abzeichnet.[5]

*

Gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts finden sich französische Versuche zur Wesensbestimmung deutscher Musik oft eingespannt in das Muster des Vergleichs nationaler Eigenarten, wobei weniger die französische als vielmehr die italienische Musik das Gegenbild abgibt. Die Verschiebung des Stilvergleichs von der im 18. Jahrhundert dominierenden Gegenüberstellung Italiens und Frankreichs hin zu derjenigen Italiens und Deutschlands dürfte dabei ebenso durch die Wirksamkeit italienischer Musiker – etwa Piccinnis, Cherubinis und Rossinis – in Frankreich wie durch die zunehmende Verbreitung der deutschen Instrumentalmusik – Haydns und Mozarts, dann aber auch Beethovens – mit bedingt sein. Die Position der französischen Musik zwischen den beiden Stilen bleibt oft unentschieden; wenn ihr ein eigener Platz eingeräumt wird, erscheint er meist als eine je nach Betrachter mehr nach der einen oder der anderen Seite ausgerichtete Zwischenstellung. So bemerkt etwa Chabanon, in der Wiedergabe von Werken Piccinnis durch französische Musiker zeige sich, daß diesen die italienische Musik durchaus zu eigen geworden sei: „Voilà donc la Musique de l'Italie devenue tout-à-coup propre à des Artistes François, & leur manière plus sobre, plus mitigée que celle des Italiens, conserve tout son charme à cette Musique réputée étrangère."[6] Die Bezugnahme auf den Bereich der Aufführungspraxis ist bezeichnend, vertritt Chabanon doch grundsätzlich die Auffassung, daß die Musik in ihrer modernen Vervollkommnung eine universelle Sprache ganz Europas geworden sei und sich die nationalen Unterschiede nur noch in der Wiedergabe deutlich greifen ließen, „dans la prononciation, c'est-à-dire, dans la façon d'exécuter la musique". Hervorgehoben werden: „chez l'Italien, le traîné des sons, leur langueur triste & paresseuse; chez l'Allemand, leur aspérité, voisine quelquefois

[5] Für die Zeit vor 1830 vgl. besonders Albert Palm, „La connaissance de l'oeuvre de J. S. Bach en France à l'époque préromantique", *Revue de musicologie* 52 (1966) 88–114; zu Schweitzers Bach-Bild Leo Schrade, „Die Ästhetik Albert Schweitzers. Eine Interpretation Bachs", *Universitas* 15 (1960) 61–78; allgemein zur französischen Bach-Rezeption Vladimir Fédorov, „Bach en France", *Revue Internationale de Musique* 8 (1950) 165–171.

[6] Michel Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre,* Paris 1785 (Ndr. Genève 1969), 90.

de la rudesse; chez le François, leur articulation douce & mitigée."[7] Trotzdem stellt Chabanon diese Frage nach dem „trait charactéristique de quelques Nations dans leur Musique" unter Aspekten, die auch auf kompositionsgeschichtliche Eigenarten ausgerichtet sind. Dabei stehen denn auch Deutschland und Italien deutlich im Vordergrund. „Aria" – wohl als Opernarie und Melodie überhaupt verstanden – gilt als Inbegriff italienischer Musik, während auf der andern Seite hervorgehoben wird: „L'Allemand a créé le genre de la symphonie, & l'a porté à sa plus haute perfection; toute espèce de Musique instrumentale convient à son génie." Aber auch an dieser Stelle wird der deutschen Musik in vokaler und melodischer Hinsicht ein rauhes, manchmal geradezu rohes Wesen vorgeworfen, „une sorte d'aspérité, qui dégénère quelquefois en rudesse". Als Grund führt Chabanon an, daß der Deutsche seinen Geschmack nicht im Verkehr mit den andern Nationen verfeinert habe.[8]

Die von Chabanon skizzierten Grundzüge der deutschen Musik – besondere Befähigung zur Instrumentalmusik und damit zur Verflechtung der Stimmen, eher also zur Harmonie als zur Melodie, in letzterer mitunter eine gewisse Härte, schließlich die nach außen relativ isolierte Stellung – finden sich auch in der Folgezeit immer wieder angesprochen. So sagt Germaine de Staël: „La musique instrumentale est aussi généralement cultivée en Allemagne que la musique vocale en Italie; la nature a plus fait à cet égard, comme à tant d'autres, pour l'Italie que pour l'Allemagne; il faut du travail pour la musique instrumentale, tandis que le ciel du midi suffit pour rendre les voix belles."[9] Die hier angedeutete, auf Klimatheorien anspielende Erklärung, nach welcher die Neigung zur Vokalmusik aus den natürlichen Gegebenheiten des Südens, die Neigung zur Instrumentalmusik aber aus der für den Norden typischen, für den dortigen Lebenskampf notwendigen Arbeitsamkeit abgeleitet wird, unterstreicht die Auffassung, daß die deutsche Musik besonders kunstvoll und „gearbeitet" sei.[10] Germaine de Staël, die grundsätzlich der Ansicht ist, die schönen Künste erforderten „plus d'instinct que de pensée", hält die Italiener für „les vrais musiciens de la nature",

[7] Ebd., 97, wo Chabanon zur vereinheitlichenden Vervollkommnung der Musik bemerkt: „Il n'y a plus qu'une Musique pour l'Europe entière, depuis que la France a renversé les barrières de l'ignorance et du mauvais goût." Im vorliegenden Zusammenhang – Akzentuierung des Musikvergleichs auf den Gegensatz Deutschland-Italien – ist diese Erklärung von Interesse: die besondere Rolle Frankreichs wird weniger in musikalisch-stilbildender, dafür umso deutlicher in theoretisch-ästhetischer, geschmackbildender Hinsicht hervorgehoben.

[8] Ebd., 91.

[9] Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1813), Paris 1968, 1, 59.

[10] Eine vergleichbare Vorstellung des Nordens findet sich etwa bei Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues,* hrsg. von Charles Porset, Paris 1970, wo im Kapitel „Formation des langues du Nord" (S. 131) die Rede ist von „ces lieux où la terre ne donne rien qu'à force de travail". An derselben Stelle heißt es auch zu den stimmlichen Voraussetzungen, vergleichbar der Ansicht Chabanons: „On voit déjà que les hommes, plus robustes, doivent avoir des organes moins délicats, leurs voix doivent être plus âpres et plus fortes."

während sie den deutschen Komponisten, denen sie „une imagination très variée et très féconde" nicht abspricht, insgesamt doch den Vorwurf einer übertriebenen Geistigkeit macht: „ils mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font".[11]

Im „Sommaire de l'histoire de la musique", den Alexandre Choron seinem mit François Fayolle zusammen herausgegebenen *Dictionnaire historique des musiciens* voranstellte, erscheint das Bild der deutschen Musik differenzierter, ohne daß sich die Grundzüge verändert hätten.[12] Die Differenzierung erfolgt in doppelter Hinsicht: zum einen wird von vornherein betont, es gebe in Deutschland wie auch in Italien mehrere Schulen; „il y en a, à proprement parler, autant que de capitales". Zum andern wird die deutsche Musik in geschichtlichen Zusammenhängen gesehen. So seien ihre Anfänge mit denen der „école flamande" verbunden, während sie vor allem seit der „Erneuerung" ebenso wie die Musik der andern Völker den Italienern folge, was die „Grundlage des Systems" betreffe. Choron setzt die „Erneuerung" nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges an und nennt Reinhard Keiser als „le premier compositeur allemand qui, depuis le renouvellement, ait montré un talent original et supérieur". Damit folgt Choron der Ansicht Chabanons, daß die Musik in kompositionstechnischer Hinsicht, vor allem was die Harmonik betreffe, sich vereinheitlicht habe: „Cette science, qui consiste dans l'emploi simultané des sons est la même par toute l'Europe: c'est peut-être la partie de l'art sur laquelle toutes les nations musicales soient le plus d'accord au fond, malgré la diversité de langage." So sei es ein Mißverständnis jener Leute, die „harmonie" mit „sonorité" verwechselten, wenn man die Deutschen als „harmonistes par excellence" bezeichne, während die Eigenart ihrer Musik vielmehr in den besonderen und brillanten Klangeffekten liege. Trotzdem übernimmt Choron die herkömmliche Parallele mit der Malerei, nach welcher die Zeichnung der Melodie und die Farbe der Harmonie entspreche, wenn er behauptet: „Les Allemands sont à beaucoup d'égards dans la musique ce que les Flamands sont dans la peinture; moins scrupuleux sur le dessin, ils recherchent l'effet des couleurs." Auch für Choron steht die deutsche Musik, was die Melodie und den Gesang betrifft, der italienischen nach, wie er andrerseits gleichfalls betont, daß in der Instrumentalmusik ihre besondere Bedeutung liege: „La plus grande gloire de l'Ecole allemande est celle qu'elle tire de ses travaux dans la musique instrumentale"; die deutschen Komponisten legten aber im Instrumentalen auf die kontrapunktische Arbeit besonderes Gewicht: „il résulte de là que souvent les voix chantent mal dans leurs compositions, parce qu'elles affectent des routes et des intervalles qui sont contre la nature".

*

[11] A.a.O., 2, 83.

[12] Alexandre Choron/François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris 1817 – die Zitate 1, lxxii–lxxv.

Vor dem Hintergrund der in den Gegensatz Nord-Süd eingespannten französischen Auffassung deutscher Musik erscheint es als bezeichnend, daß die Auseinandersetzung mit Bach zunächst von zwei Männern getragen wird, die aus dem französischsprechenden Norden, nämlich aus Belgien stammen: Jérôme-Joseph de Momigny und François-Joseph Fétis. Beide kommen zudem von der Orgel her, beide sind aber auch während eines Teils ihrer Laufbahn als Theoretiker und Editoren, bzw. Publizisten in Paris tätig. Momigny, der hier nur kurz gestreift wird[13], brachte bereits 1803 in seinem *Cours complet d'harmonie et de composition*, sodann im zweiten Teil der *Encyclopédie méthodique* (1818) und schließlich in *La seule vraie théorie de la musique* (1821) Werke Bachs zur Sprache. Dabei gilt sein Interesse einerseits den Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* – analysiert werden die Fugen in C-dur und d-moll des ersten Teils –, andrerseits den Violinsonaten, von denen Momigny die in h-moll und A-dur näherer Betrachtung unterzieht. Daß die Violinsonaten damals auch im Pariser Konzertleben eine Rolle spielten, war das Verdienst des Geigers Pierre Baillot und der Pianistin Marie Bigot, die zum Wiener Kreis um den Baron van Swieten Beziehungen hatte. Ihre Pariser Konzerttätigkeit mit Baillot und dem Cellisten Lamare erstreckt sich vor allem über die Jahre 1809–1813.

Momignys Bach-Bild zeigt einerseits Entsprechungen zu den Grundzügen der französischen Auffassung deutscher Musik, ist andrerseits aber geprägt von dem Eindruck der Ausnahmestellung Bachs. Zudem gilt ihm als Theoretiker der Kontrapunkt als die eigentliche Wissenschaft von der Musik. So ergibt sich insgesamt eine Stellungnahme zum Werk Bachs, in der sich verschiedene Gesichtspunkte nicht immer widerspruchslos überlagern. Gemäß dem Bild deutscher Musik wie auch den allgemeinen Voraussetzungen damaliger Bach-Kenntnis gilt die Aufmerksamkeit allein dem Instrumentalwerk und dabei in erster Linie den kontrapunktischen Kompositionen für Tasteninstrumente. Diese erscheinen im Spannungsfeld der Dichotomie von „musique sentie" und „musique calculée".[14] Obwohl der Kontrapunkt für Momigny Grundlage der musikalischen Ausbildung ist, birgt die polyphone Musik seiner Ansicht nach die Gefahr einer Entartung in gefühl- und ausdrucklose „disputes scolastiques". Bach entgeht zwar diesem Vorwurf aufgrund der ihm zuerkannten Genialität – „quand le sujet [sc. einer Fuge] est noble et développé avec la franchise du vrai talent et la supériorité d'un génie vaste et sensible, alors on voit s'évanouir les défauts du genre" –; zugleich aber zeigt Momigny zahlreiche Einzelheiten, zumal Akkordfortschreitungen auf, die sich mit seinen harmonischen Grundsätzen nicht vereinigen lassen, die er höchstens ansatzweise als historisch bedingt zu verstehen sucht und die er demzufolge als nicht nachahmenswert kritisiert. Zudem scheint sich der Eindruck des übermäßig gearbeiteten Stils etwa in der folgenden Bemerkung zu den *Goldbergvariationen* niederzuschlagen: „Sans doute que les trente variations

[13] Momignys Stellungnahme zu Bach ist Hauptgegenstand des Aufsatzes von A. Palm, a.a.O.
[14] Ebd., 104.

de Jean-Sébastien Bach auraient été suffisantes pour faire inscrire son nom au temple de mémoire; mais quel travail que ces variations!"[15] Ein weiterer Aspekt des Bach-Bildes ergibt sich aus Momignys Einordnung der Violinsonaten. Im Gegensatz zu Bachs Fugen, die als Höhepunkt strengen Stils verstanden werden, gelten die Sonaten als Anfänge einer Musik, die in Haydn und Mozart ihre Vollendung gefunden habe. Hier zeigt sich, daß die Gegenüberstellung von „musique sentie" und „musique calculée", die mit dem Gegensatz von „melodisch"-italienischer und „harmonisch"-deutscher Musik oft ineins gesehen wurde, bei Momigny sich zunehmend von einem nationalen auf ein historisches Unterscheidungsmerkmal hin verschiebt. Daß Bachs Sonaten grundsätzlich dem „modernen", nach Chabanon und Choron internationalen Stil angehören, ihre Vermittelbarkeit also primär zu einer Frage der Aufführungspraxis wird, zeigt sich in Momignys Lob der Wiedergabe dieser Werke durch Baillot, „qui sait les rafraîchir d'une manière délicieuse, et avec un sentiment qui tient de la dévotion". Dennoch sind Bachs Sonaten gleichsam aufgehoben in der Musik Haydns und Mozarts; nach Momignys Auffassung müßte die Gegenwart noch immer Trauer tragen um Händel und Bach, wären diese nicht von Haydn und Mozart erreicht worden.[16]

Wenn das Bach-Bild, das sich in den Schriften von François-Joseph Fétis abzeichnet, trotz mancher Gemeinsamkeiten von demjenigen Momignys verschieden ist, so tragen dazu mehrere Umstände bei: einmal die bei Fétis intensivere Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte überhaupt, zum andern die erweiterte Kenntnis von Bachs Biographie und Schaffen, besonders aber die Begegnung mit der *Matthäuspassion*.

Die Gemeinsamkeiten mit Momignys Bach-Auffassung zeigen sich zunächst in der Ausrichtung auf die kontrapunktische Instrumentalmusik und vor allem auf das *Wohltemperierte Klavier*, für Fétis noch 1835 unter allen Werken „presque le seul de Bach qui soit généralement connu en France".[17] Auch Fétis läßt Bachs Fugen gegenüber eine zwiespältige Haltung erkennen. Zwar räumt auch er ihnen einen wichtigen Platz als Lehrgegenstand ein; im Unterricht bilden seines Erachtens Bach und Händel als Vertreter der „école allemande" für den instrumentalen Bereich die notwendige Ergänzung zum vokalen Kontrapunkt der italienischen Schule und vor allem Palestrinas.[18] Dennoch bewundert Fétis das *Wohltemperierte Klavier* nicht uneingeschränkt: „Quoique rempli d'incorrections et de bizarreries, cet ouvrage n'en est pas moins une des plus étonnantes productions musicales du dix-huitième siècle".[19] Ähnlich wie Momigny ist Fétis geneigt, Bach aufgrund seiner besonderen Genialität Kühnheiten und Fehler

[15] Ebd., 107f.
[16] Ebd., 91 und 107.
[17] François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des musiciens* 2, Bruxelles 1835, 14.
[18] Vgl. Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis, Musicologue et Compositeur,* Bruxelles 1951, 38.
[19] Fr.-J. Fétis, *Biographie Universelle* 2, 14.

nachzusehen – „à moins qu'un génie tel que celui de Jean-Sébastien Bach ne rachète ces défauts par des beautés d'un autre ordre" –; merkwürdigerweise aber zeigen sich bei Fétis zunächst, im Gegensatz zu Momigny, keinerlei Ansätze zu einer historischen Erklärung oder zumindest Relativierung: „On ne peut que regretter toutefois qu'un homme de si grand génie que J.S. Bach n'ait pas été plus scrupuleux, concernant l'emploi d'une multitude de successions harmoniques qu'il aurait pu faire disparaître de ses ouvrages sans que sa pensée en souffrît, et sans que leur effet fût diminué."[20]

Daß Fétis keinen Versuch unternimmt, Stellen in Bachschen Kompositionen, die er für zu kühn und fehlerhaft hält, historisch zu erklären oder wenigstens wie Momigny zu entschuldigen, erscheint auf den ersten Blick als merkwürdig angesichts der sonst weit intensiveren Auseinandersetzung mit Problemen der Musikgeschichte. Bei näherem Zusehen zeigt sich jedoch, daß diese Auseinandersetzung keineswegs eindeutig auf historische Relativierung ausgerichtet ist. Gerade für das Bach-Bild ist das Musikgeschichts-Verständnis, das bei Fétis im Spannungsfeld von historischer Einsicht und unmittelbarem Erleben steht, aufschlußreich.

Zweifellos weisen das antiquarische Interesse, das sich in den Editionsunternehmen und den Veranstaltungen historischer Konzerte äußert, wie auch seine historiographische Tätigkeit Fétis als einen Forscher aus, der die Musik der Vergangenheit wie auch ferner Länder in ihrer Eigenart und aus ihren jeweiligen Voraussetzungen zu verstehen sucht. Sein berühmter Ausspruch „ce qu'on appelle en général progrès n'est que transformation"[21] kann gleichfalls dahingehend verstanden werden, daß Fétis von einer fortschrittsgläubigen Geschichtsauffassung, der die Musik der Vergangenheit als bloße Vorstufe des in der Gegenwart erreichten und nach gegenwärtigen Normen zu beurteilenden Standes erscheint, abrückt, um die jeweilige Eigengesetzlichkeit historischer Erscheinungen zu betonen. Dieser Auffassung ist es gemäß, wenn Fétis die Musik aus der im französischen 18. Jahrhundert maßgebenden gemeinsamen Ästhetik der Künste herauslöst und ihr alles Normative abspricht: „La musique seule, telle qu'elle est aujourd'hui, n'a rien emprunté des anciens, et peut être considérée comme un art tout nouveau. Art singulier, dont le domaine est immense, il n'est point astreint, comme ceux du dessin, à une imitation de la nature qui poserait des bornes à ses effets. Il n'est pas, comme la littérature, renfermé dans un cercle d'idées qu'il reproduit d'âge en âge en se bornant à des modifications de formes; selon les temps et les lieux, il change de nature et réveille des sensations toutes différentes."[22] So hält es Fétis für ein bloßes Vorurteil aus Gewöhnung an die gegenwärtige Musik, wenn man von der Musik der Vergangenheit dieselben Wir-

[20] Ders., *Traité du contrepoint et de la fugue,* Paris 1824 – zit. nach R. Wangermée, a.a.O., 42.

[21] Fr.-J. Fétis, *Biographie Universelle* 1, Bruxelles 1837, xxxiii.

[22] Ders., „De la nécessité de considérer la musique dans son histoire, soit pour en étudier les principes, soit pour ajouter à ses progrès", *Revue Musicale* 2/5 (1831) 277.

kungen erwarte; nur aufgrund dieser falschen Voraussetzungen erscheine alte Musik als enttäuschend und langweilig.[23] Ähnlich heißt es 1830 – mit deutlicher Bezugnahme auf den Gegensatz von „science" und „grace", der in der Diskussion um die deutsche Musik eine Rolle spielte: „il est indispensable de se défendre ... de ces penchans ou de ces aversions qui ne prennent leur origine que dans nos préjugés".[24]

Damit aber zeichnet sich das Dilemma ab, in das Fétis wohl notwendigerweise gerät: er fordert das Bewußtsein historischer Distanz in der Absicht, den Hörer zu absoluter Unmittelbarkeit des Erlebens zu führen. Dabei gibt er sich jedoch nicht genügend Rechenschaft darüber, daß die Voraussetzungen des Hörens und Erlebens keine bloßen Vorurteile sind, die ohne weiteres preisgegeben werden können. Fétis geht so weit, historische Musik schlechthin zur gegenwärtigen zu erklären; unter dem Gesichtspunkt einer wünschbaren Vielfalt entwirft er geradezu das Muster einer Komposition, in der die verschiedensten Stile und Ausdrucksmittel von Palestrina über Bach und Mozart bis hin zu Beethoven enthalten wären: „la simplicité et la majesté du style de Palestrina, les formes scientifiques et élégantes de Scarlatti, l'expression pathétique de Léo, de Pergolèse, de Majo et de Jomelli, la force dramatique de Gluck, l'harmonie incisive de Jean Sébastien Bach, la puissance des masses de Handel, la richesse de Haydn, les accens passionnés de Mozart, la fougue indépendante de Beethoven, la suavité des mélodies italiennes, l'énergie des chants germaniques, les convenances dramatiques de la musique française, toutes les combinaisons de voix, tous les systèmes d'instrumentation, tous les effets de sonorité, tous les rythmes, toutes les formes, toutes les ressources enfin, pourront trouver place dans le même ouvrage, et produiront des effets d'autant plus pénétrants qu'elles seront employées à propos".[25] Auf der andern Seite – aufgrund eigener Hörgewohnheiten und doch nicht überwindbarer „Vorurteile" – nimmt Fétis dennoch Wertungen vor, die die historische Reflexion vermissen lassen, und gerade die Vorstellung einer Zukunftsmusik, wie sie im voranstehenden Zitat enthalten ist, gibt die radikale Forderung nach Vorurteilslosigkeit als Utopie zu erkennen. Bei allem historischen Interesse zählt für Fétis letztlich allein die „émotion", die die Musik durch ihre „effets" auslöst.[26] Die erstrebte – und zum Teil auch gegenüber dem *Wohltemperierten Klavier* erreichte – gefühlshafte Distanzlosigkeit verstellt aber die werkbezogene Einsicht in die Zusammengehörigkeit von Ausdruck und Ausdrucksmitteln.

In seinem Bemühen um unmittelbare, trotzdem aber von historischer Kenntnis getragene Erfahrung von Musik kam es Fétis entgegen, daß sich zu seiner Zeit auch ein Bild der Persönlichkeit Bachs mit wachsender Lebendigkeit abzeichnete.

[23] Ebd., 278.
[24] Ders., *La musique mise à la portée de tout le monde,* Paris 1830, 362.
[25] Ders., „Du sort futur de la musique", *Revue Musicale* 2/3 (1830) 228f.
[26] Ders., *Biographie Universelle* 1, xxxiii – vgl. ders., *La musique mise à la portée de tout le monde,* 1.

Zunächst brachte der 1810 zum ersten Mal erschienene *Dictionnaire historique des musiciens* von Choron und Fayolle den praktisch unveränderten Bach-Artikel aus Gerbers Lexikon von 1790 in französischer Übersetzung. Als kleine Abweichung, die das größere französische Distanzbewußtsein gegenüber Bach kennzeichnet, fällt auf, daß Gerbers Schlußbemerkung – „Endlich hat uns dieser große Künstler nachstehende Werke, gleich dem Bogen des Ulysses, um unsere Kräfte daran zu erforschen, hinterlassen" – unpersönlicher mit den Worten übersetzt wird: „On a de ce grand virtuose les ouvrages suivans, qu'il semble n'avoir laissé à ses successeurs que pour leur servir, comme l'arc d'Ulysse, à essayer leurs forces." Forkels Biographie wird im *Dictionnaire* erwähnt, aber nicht benützt. Auch ein biographischer Artikel in der Zeitschrift *Le Pianiste*, der auf einem Choron verpflichteten Beitrag von Castil-Blaze im *Ménestrel* basiert, geht über Gerber noch nicht hinaus.[27] Erst Fétis benützte Forkels Biographie, als er den Bach-Artikel für seine *Biographie Universelle* redigierte. Als Vorabdruck erschien derselbe Text 1833 in der *Revue Musicale*.[28] Das Bild des Orgel- und Cembalovirtuosen steht zeitgemäß im Vordergrund; Bachs unerreichte und umfassende Meisterschaft auf der Orgel wird zudem von Fétis schon 1830 besonders hervorgehoben: „Ce grand artiste fut un de ces rares génies qui sont comme des phares placés au milieu des siècles pour les éclairer."[29] Als besondere Eigenschaften und Charakterzüge, die oft wieder an das französische Grundbild der deutschen Musik erinnern, hebt Fétis im übrigen hervor: die Zurückgezogenheit, in der Bach gelebt habe – „il préférait à tout les douceurs d'une vie retirée et laborieuse" –, die „qualités sociales: bon père, bon époux, bon ami", den „caractère serieux [qui] le portait au style grave et sévère" und schließlich mehrmals die „fécondité prodigieuse" seines Schaffens. Als besondere Eigenarten von Bachs Musik bezeichnet Fétis „une originalité soutenue, un style élevé, une teinte mélancolique, une mélodie souvent bizarre, sauvage même, mais sublime; une harmonie fréquemment incorrecte, mais pleine d'effet".[30]

Unter allen neuen Aspekten, die das Bach-Bild zunehmend bereicherten, kommt auch für Fétis der Wiederentdeckung der *Matthäuspassion* die größte Bedeutung zu. Durch den engen Kontakt, den der Pariser Verleger Maurice Schlesinger mit dem Verlagshaus seines Vaters Adolph in Berlin unterhielt, gelangten die Berliner Publikationen jeweils schon bald nach Erscheinen in Paris zur Auslieferung. So konnte Fétis bereits 1830 in der *Revue Musicale* berichten, die wiederaufgefundene Passionsmusik sei dank den Bemühungen „eines sehr talentierten Amateurs (M. Félix Mendelsohn-Bartoldy)" in Berlin mit riesigem

[27] Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1790–1792), hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1977, 90 – vgl. Choron/Fayolle, a.a.O., 37. Anon., „La Famille Bach", *Le Pianiste* 1 (1833/34) 105f.

[28] Fr.-J. Fétis, „Biographie", *Revue Musicale* 2/7 (1833) 177–180; ders., „Biographie. Jean-Sébastien Bach", ebd., 185–189.

[29] Ders., *La musique mise à la portée de tout le monde*, 300ff.; das Zitat 302.

[30] Ders., *Biographie Universelle* 2, 12–14.

Erfolg aufgeführt worden, und die ersten Exemplare des Partiturdrucks stünden nun in Paris zur Verfügung. Den eigenen ersten Eindruck gibt Fétis in folgender Weise wieder: „Nach den begeisterten Urteilen zu schließen, die sich in allen deutschen Zeitungen finden und aufgrund der Unterhaltungen einiger verdienter Künstler erwartete ich, in dem Werk große Schönheiten zu finden, aber im Stile Bachs, das heißt im fugierten Stil. Wie sehr habe ich mich getäuscht! Ich gebe es zu, ich stehe verwirrt vor diesem wunderbaren Werk. Nicht nur, daß in einigen Stücken zwei Chöre und zwei Orchester mit bewundernswerter Leichtigkeit behandelt sind, nein, das ganze Werk ist in einer durchaus neuen und durchaus dramatischen Weise konzipiert. Noch mehr: die Arien sind geprägt von einer Größe und Melancholie, die die Einbildungskraft ergreifen. Noch mehr: das Rezitativ ist des Genies eines Gluck würdig, dem Bach ein halbes Jahrhundert vorausging. Und die Instrumentierung ist voll von neuen und pikanten Effekten, die auch heute den angesehensten Komponisten zu Ruhm und Vorteil gereichen würden. Und all dies wurde von einem Manne erfunden, der in seinem Leben kaum die Gelegenheit hatte, ein Orchester zu hören!" Und Fétis schließt mit der Bemerkung: „Il me faudra plusieurs articles pour donner une faible idée de cet ouvrage à mes lecteurs."[31]

Vor dem Hintergrund des oben skizzierten Geschichtsverständnisses ist leicht einzusehen, weshalb die *Matthäuspassion* Fétis in solcher Weise faszinieren mußte. Gewiß stand auch er unter dem allgemeinen Eindruck der aufgrund der bisherigen Kenntnisse überraschenden Andersartigkeit des Werkes. Für ihn aber fiel in besonderem Maße ins Gewicht, daß diese Andersartigkeit zugleich den Charakter des zeitlich Näheren, Modernen trug. So ließ sich seine Idealvorstellung einer auf unmittelbare „émotion" ausgerichteten Haltung in der Begegnung mit diesem Werk viel leichter verwirklichen als gegenüber Bachs instrumentaler Fugenkunst, die bei aller „Genialität" von dem störenden Moment des oft „unkorrekten" Satzes begleitet war. Daß es hier nun möglich schien, einem Stück alter Musik ohne jede Distanz zu begegnen, mußte für Fétis geradezu als Beweis der Richtigkeit seiner Auffassung gelten. Die *Matthäuspassion* wird als wunderbares Werk bezeichnet, als „merveilleuse conception", und in der Tat geht es Fétis darum, das Wunderbar-Unerklärliche, das musikgeschichtliche Assoziationen erweckt – „digne du génie de Gluck" –, aber keine musikgeschichtliche Erklärung erlaubt, besonders zu unterstreichen. Dies zeigt sich vor allem in der seltsamen Schlußbemerkung, das Werk stamme von einem Musiker, „qui eut à peine occasion d'entendre un orchestre dans sa vie". Der Grund für diese Auffassung liegt wohl wiederum in dem Bild der Isolation der deutschen Musik im allgemeinen und der provinziellen Zurückgezogenheit Bachs im besonderen.

Auch im zweiten Aufsatz über Bachs *Matthäuspassion*, den Fétis gleichfalls 1830 in der *Revue Musicale* veröffentlichte, herrscht der Eindruck des Unerklär-

[31] Ders., „Publications classiques. Grosse Passions musik ...", *Revue Musicale* 2/2 (1830) 221.

lichen vor, gipfelnd in der Bemerkung: „Jamais l'expression de *mystère de l'art* ne fut plus justement employée que pour cette admirable conception."[32] Dabei bezieht sich Fétis nicht nur auf das Problem der musikgeschichtlichen Einordnung, sondern auch auf die Werkkonzeption selber: so schön auch die Kompositionen Mozarts, Haydns und Beethovens seien, so lasse sich in ihnen doch immer der Schaffensvorgang von einer ersten „idée principale" aus, um die sich die weiteren Gedanken gruppierten, nachzeichnen; bei Bach aber finde sich „aucune chose dont la conception semble avoir précédé celle d'une autre", vielmehr stünden die kleinsten Details in wechselseitiger Abhängigkeit.[33] Was Fétis hier hervorhebt, ist die Vielfalt in der Einheit, ein Gedanke, der ja auch seiner Utopie einer Zukunftsmusik zugrundeliegt. Besonders eindrücklich sieht Fétis die „variété" in Bachs Instrumentation verwirklicht: „ses moyens, inépuisables comme son génie, ne sont presque jamais les mêmes dans deux morceaux qui se succèdent". Zurückkommend auf die Frage des geschichtlichen Ortes unterstreicht Fétis in diesem Zusammenhang noch einmal die Unmöglichkeit einer Einordnung: die verschiedenen Instrumentierungen sind für ihn „autant de sources d'effets variés et piquants dont il n'existait point de modèle, et que Bach a tous inventés". Und zusammenfassend heißt es im Blick auf Bachs Stellung in der Musikgeschichte: „Bien qu'il eut été élevé dans une école analogue à celle de Haendel, on ne remarque aucune ressemblance de style entre son immortelle production et celles de l'auteur du *Messie*. Rien de l'école française, rien de la manière italienne alors en vogue ne s'y fait apercevoir; enfin c'est une conception à part, dont le type ne s'est trouvé que dans la tête de Jean-Sébastien Bach."[34]

Steht so – den ästhetischen Absichten entsprechend – die historische Unerklärlichkeit Bachs in den Aufsätzen zur *Matthäuspassion* eindeutig im Vordergrund, so unternimmt es Fétis, wenn die Musikgeschichte Gegenstand der Betrachtung ist, an anderer Stelle dennoch, Bach in Entwicklungsgänge einzuordnen. Obwohl über alle andern Musiker herausragend und frei von „conventions d'école", ist Bach doch Repräsentant der „école allemande", der „Palestrina Deutschlands".[35] Im Bereich der Klaviermusik bildet er den Schlußpunkt der „ersten Epoche", die Fétis durch einen gebundenen, mehr harmonischen als melodischen Stil gekennzeichnet sieht.[36] Von der *Matthäuspassion* her erscheint Bach hingegen – nun auch zusammen mit Händel – als Wendepunkt in der Beziehung von Instrumental- und Vokalmusik: die Werke beider Komponisten „offrent de nombreux exemples de l'introduction des formes instrumentales dans la

[32] Ders., „Bulletin d'analyse. Passions-musik ... ", ebd. 2/3 (1830) 90.
[33] Ebd.
[34] Ebd., 93ff.
[35] Ders., „Résumé philosophique de l'histoire de la musique", *Biographie Universelle* 1, ccxlviii.
[36] Ders., *La musique mise à la portée de tout le monde,* 304f. Fétis setzt eine „zweite Epoche" von Philipp Emanuel Bach bis Cramer an und läßt die dritte Epoche mit Hummel und Kalkbrenner beginnen.

musique destinée aux voix, et c'est aux ouvrages de ces deux grands maîtres que commence la fusion de ces deux genres, qui avaient été séparés soigneusement jusqu'à eux".[37] Mit spezieller Ausrichtung auf die Beziehung zwischen Instrumentalmusik und dramatischer Musik bemerkt Fétis hierzu in einem andern Aufsatz: „Jusqu'à l'époque où Jean-Sébastien Bach écrivit son oratorio de la *Passion*, et quelques autres grands ouvrages, la musique dramatique et la musique instrumentale s'avancèrent par des routes différentes, l'une dans la carrière de l'expression déterminée et de l'imitation, l'autre dans l'expression vague, et dans la production des sensations nerveuses; mais ce grand homme comprit la possibilité de réunir, jusqu'à certain point, les qualités propres de l'une et de l'autre musique, et réalisa sa grande pensée de la manière la plus heureuse."[38] Im Hinblick auf die Verbindung von dramatischer Ausdruckskraft und instrumentalem Kolorit sieht Fétis Mozart als Nachfolger Bachs[39], wie er denn an anderer Stelle Haydn und Mozart geradezu als Bachs Schüler bezeichnet.[40] Soweit ihm trotz dieser Einordnungsversuche Bach historisch unerklärlich und unmittelbar modern bleibt, nimmt Fétis wiederholt die beiden Gedanken zu Hilfe, daß Bach erstens nur für sich selber geschrieben habe, zu seiner Zeit also gar nicht bekannt geworden sei, und daß er zweitens auch kaum habe verstanden werden können, weil er seiner Zeit weit voraus gewesen sei.

Das Bach-Bild, das Fétis entwirft, ist das Bild einer unmittelbaren Präsenz und zwar, wenn auch auf je verschiedene Weise, sowohl in seinem älteren, auf die kontrapunktische Klaviermusik gerichteten, wie auch in seinem jüngeren, an der *Matthäuspassion* orientierten Teil. Dort ist die Gegenwärtigkeit Bachs die traditionelle des Lehrgegenstandes, der auch in seinen unverständlich gewordenen Eigentümlichkeiten, der „oft unkorrekten Harmonie", nicht durch historische Reflexion vermittelt ist. Hier aber, im Vokalwerk, das als Synthese von instrumentaler Tradition und moderner dramatischer Expressivität verstanden und so übrigens auch in melodischer Hinsicht – als „mélodie pleine d'expression mélancolique"[41] – akzeptiert wird, ist die Präsenz eine gegen jede geschichtliche Relativierung bewußt behauptete Modernität. Daß Fétis gerade dadurch wie auch durch Aufführungen in historischen Konzerten ein neues Bach-Verständnis anregte, bleibt sein besonderes Verdienst, auch wenn er seine Editionsvorhaben – die Ausgabe von Orgelwerken und die großangelegte Bach-Anthologie des *Panthéon musical* – nicht verwirklichen konnte.[42]

*

[37] Ders., „De la nécessité de considérer ...", a.a.O., 278.
[38] Ders., „De l'influence de la musique instrumentale sur les révolutions de la musique dramatique", *Revue Musicale* 2/4 (1830) 135.
[39] Ebd.
[40] Ders., „De la nécessité de résumer les nouvelles formes de l'art d'écrire en musique", ebd., 294.
[41] Ders., „Bulletin d'analyse ...", a.a.O., 95.
[42] Vgl. R. Wangermée, a.a.O., 191, 194 und 325 ff.

Um 1830 zeichnet sich in Frankreich ein Bild der deutschen Musik ab, das von romantischem Geist geprägt ist und im Werk von Dichtern und Schriftstellern poetisches Leben erhält. Zentrale Gestalt dieses romantischen Bildes deutscher Musik aber ist Beethoven[43]; Bach wird wenig erwähnt. So ist es umso aufschlußreicher, in der *Revue des Deux Mondes* einem Aufsatz des jungen Henri Blaze – nachmals Comte de Bury – zu begegnen, der seinen Gegenstand – „Jean-Sébastien l'organiste" – in unverkennbar romantischem Lichte zeigt.[44]

Jene Strömung der französischen literarischen Romantik, die um 1830 mit Vignys *Othello*-Adaptierung und Victor Hugos *Hernani* ihren Durchbruch erlebt, zeigt – im Vergleich zur Situation in Deutschland – ein merkwürdiges Bild: Sie verbindet mit der Rezeption von Erscheinungen und Auffassungen der deutschen Romantik eine Haltung, die – unter der Parole der „Jeunes-France" – dem „Jungen Deutschland" als einer in mancher Hinsicht antiromantischen Bewegung nahesteht. Diese Verbindung wie auch die maßgebende Bedeutung Victor Hugos gibt Théophile Gautier zu erkennen, wenn er in seinen programmatischen „Romans goguenards" von der Gestalt des Daniel Jovard sagt: „de classique pudibond qu'il avait été et qu'il était encore la veille, il devint par réaction le plus forcené Jeune-France, le plus endiablé romantique qui ait jamais travaillé sous le lustre d'*Hernani*".[45] Auch im französischen Bild der deutschen Musik, das sich in den dreißiger Jahren ausprägt, vermischen sich so die verschiedensten Einflüsse: während einerseits Züge der Grundauffassung, wie sie in einer früheren romantischen Phase Germaine de Staël entworfen hatte, mit neuer Betonung aufgenommen werden und während in zunehmendem Maße Schriften E.T.A. Hoffmanns ihre Spuren hinterlassen[46], erhält das Bild andrerseits neue Akzente durch Heinrich Heines Buch *De l'Allemagne*. Vor allem aber ist es nun die Musik Beethovens, die – zumal durch Habenecks Aufführungen der Sinfonien – in Paris eine lebendige Anschauung bietet. Blaze de Bury unterstreicht einen entscheidenden Zug des neuen Bildes wie der romantischen Musikauffassung überhaupt, wenn er im Rückblick festhält, bis dahin habe man unter einem Musiker jemanden verstanden, der Musik macht, nun aber werde ein solcher Mann ein Dichter genannt.[47] Musik erscheint als poetische Kunst; ihre bildhafte Beschreibung verbindet sich eng mit den Eindrücken, die die Biographie des Komponisten vermittelt. Hand in Hand mit der poetischen Bebilderung musikalischer Inhalte aber geht immer wieder die Betonung des Unsagbaren, „Unendlichen" der musi-

[43] Vgl. Leo Schrade, *Beethoven in France. The Growth of an Idea,* New Haven 1942 (Ndr. 1971), bes. die Kapitel „Enthusiasm of a Poet", 39ff. und „Lure of the Infinite", 70ff.

[44] Henri Blaze, „Jean-Sébastien l'organiste", *Revue des Deux Mondes* 7 (1836) 712–754.

[45] Théophile Gautier, *Les Jeunes-France* (1833), Paris 1979, 83f.

[46] In der *Revue Musicale* erscheinen ab November 1830 in französischer Übersetzung „Opuscules de E.-T.-A. Hoffmann, relatifs à la musique", beginnend mit „Baron von B.", „Ritter Gluck" und Stücken aus den „Kreisleriana".

[47] Vgl. L. Schrade, *Beethoven in France,* 61.

kalischen Ausdruckskraft und Wirkung. Diese Verbindung mit ihrem unverkennbar religiösen Einschlag hält Victor Hugo 1834 in seinem Gedicht „Dans l'église de ***" fest, wenn er vom Klang der Orgel sagt:

„L'orgue, le seul concert, le seul gémissement
qui mêle aux cieux la terre!
La seule voix qui puisse, avec le flot dormant
Et les forêts bénies,
Murmurer ici-bas quelque commencement
Des choses infinies!"[48]

Henri Blaze, der sich nachmals wie sein Vater Castil-Blaze als Literat – u.a. mit Büchern über Goethe und Beethoven, über zeitgenössische Komponisten, besonders Meyerbeer, aber auch mit der Herausgabe von Goethe-Übersetzungen – einen Namen machte, verbindet in seinem frühen Bach-Aufsatz die phantasievolle novellistische Ausschmückung biographischer Begebenheiten mit poetisierenden Stil- und Werkbeschreibungen. Die biographische Grundlage bilden Gerber und Forkel, wie Blaze sie den Artikeln bei Choron und Fétis entnehmen konnte; die Akzente – dem Bestreben nach persönlicher Verlebendigung gemäß – liegen auf den anekdotischen Momenten wie etwa dem Bericht über das vom jungen Bach aus dem Schrank des Bruders entwendete Notenbuch. Bezeichnenderweise läßt Blaze den jungen Bach die darin enthaltenen Stücke beim Mondlicht nicht einfach abschreiben, sondern singen und auswendig lernen: „Tel est son enthousiasme qu'il oublie son frère, et les voisins qui dorment, et les chiens qui vont hurler s'il les éveille, et se met à lancer de toutes les forces de sa poitrine sa voix de fausset claire et limpide, qui fend les airs et monte avec des sons aigus et métalliques."[49] Dabei wird die Erarbeitung der Stücke als allmähliches Eindringen in die Geheimnisse vorerst unverständlicher Hieroglyphen geschildert, in einer Weise also, die an die Mühen des Anselmus in Hoffmanns *Goldenem Topf* erinnert. Von dem zur Meisterschaft aufgestiegenen Bach heißt es dann allerdings – mit Bezugnahme auf eben diese Erzählung –: „En vérité, je ne puis voir le vieux contrapointiste se promener à pas lens dans les campagnes de la Thuringe, rêvant aux harmonieuses combinaisons de ses voix, sans penser à l'archiviste Lindhorst rassemblant en groupes magiques les petits serpens de son jardin."[50]

Das doppelte Bild des Jünglings, der aus ungebrochenem Einssein mit der Natur gleichsam unbewußt deren Geheimnisse entdeckt, und des mächtigen alten Magiers ist bezeichnend, und Blaze mag sich beim Lindhorst-Vergleich einer Stelle aus Hoffmanns Erzählung „Die Fermate" erinnert haben, die in der Übersetzung

[48] Vgl. Albert Seay, „Music in the Poetry of Victor Hugo", *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano/Napoli 1973, 604.
[49] H. Blaze, a.a.O., 718.
[50] Ebd., 750.

der *Revue Musicale* folgendermaßen lautet: „certains morceaux du vieux Sébastien Bach produisaient sur moi l'effet d'une histoire de revenant bien terrible, et me causaient de ces frissons de terreur auxquels on s'abandonne avec tant de ravissement dans les premières années de l'enfance".[51] Stärker aber betont Blaze doch die andere Seite, das harmonische Einssein mit den Gesetzen der Natur, und er malt sich aus, wie der „vieux alchimiste" Faust erschüttert und an seine eigenen Verirrungen erinnert worden wäre, wenn er die ruhigen und heiteren Gestalten Bachs und Dürers hätte vorbeigehen sehen, denn „ces hommes enveloppés dans la nature ne se sont pas efforcés d'en sortir ou d'y pénétrer plus profondément qu'on ne le doit".[52]

Zweierlei ist an dieser Stelle bemerkenswert: zum einen die Einbindung Bachs in ein Gesamtbild deutschen Wesens, zum andern aber – im Blick auf Bachs Musik – der Wandel hin zu einem Verständnis, dem auch die „gelehrte Kontrapunktik" nun nicht mehr als „scholastisch", „fehlerhaft" und wider die Natur gekünstelt erscheint.

Bei aller Abhebung Bachs von der Faustgestalt ist die Bezugnahme doch typisch: Faust spielte schon im Deutschland-Bild der Madame de Staël eine Rolle; in den dreißiger Jahren wurde er immer mehr zum Inbegriff deutschen Wesens durch die wachsende Vertrautheit mit Goethes Dichtung dank Nerval und andern Übersetzern, und bei Heine stand schließlich ganz direkt zu lesen, Goethes *Faust* gelte als „la Bible mondaine des Allemands" und überhaupt sei „le peuple allemand ... lui-même ce savant docteur Faust".[53] Heine fügt die Erklärung hinzu, die in der deutschen Fassung folgendermaßen lautet: „es [das deutsche Volk] ist selber jener Spiritualist, der mit dem Geiste endlich die Ungenügbarkeit des Geistes begriffen und nach materiellen Genüssen verlangt und dem Fleische seine Rechte wiedergibt. ... Es wird aber noch einige Zeit dauern, ehe beim deutschen Volke in Erfüllung geht, was es so tiefsinnig in jenem Gedichte prophezeit hat, ehe es eben durch den Geist die Usurpationen des Geistes einsieht und die Rechte des Fleisches vindiziert. Das ist dann die Revolution, die große Tochter der Reformation".[54] Heines Kritik am übertriebenen Spiritualismus kommt hier deutlich zum Ausdruck; sie ist immer wieder gegen die Romantik gerichtet und orientiert sich an dem Gegenbild einer sinnlichen, mit Volk und Alltag in Einklang stehenden Lebens- und Kunstauffassung, wie sie auch das „Junge Deutschland" propagierte. Gewiß geht Henri Blaze weniger weit als Heine; es ist aber doch

[51] E.T.A. Hoffmann, „La Vie d'Artiste", *Revue Musicale* 2/1 (1830) 98 – vgl. ders., *Die Serapions-Brüder,* München 1963, 59: „Ganz wunderbar wurde mir dann oft zumute, mancher Satz vorzüglich von dem alten Sebastian Bach glich beinahe einer geisterhaften graulichen Erzählung und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingibt in der fantastischen Jugendzeit."

[52] H. Blaze, a.a.O., 719f.

[53] Henri Heine, *De l'Allemagne,* hrsg. von Ephraïm Harpaz, Paris/Genève 1979, 1, 244f.

[54] Heinrich Heine, *Die romantische Schule,* hrsg. von Ernst Elster = Heines sämtliche Werke 5, Leipzig/Wien o.J., 261.

bezeichnend für die Stimmung der dreißiger Jahre, wenn er Bach vom älteren Vorwurf der übertriebenen Geistigkeit auch unter dem Gesichtspunkt freispricht, daß gerade die Verankerung seiner Musik im Volk hervorzuheben sei: „ces hommes étaient d'abord chrétiens, puis Allemands: après Dieu, la patrie". So bemerkt Blaze zu dem phantasievoll ausgemalten Abschied Bachs von den Bürgern Arnstadts: „Heureux l'artiste que tout un peuple accompagne de la sorte, et lance avec de tels adieux sur le grand chemin de la vie!" Auch habe Bach oft über volkstümliche Weisen improvisiert, über jene „airs francs et naïfs", wie sie einst Frosch und Brander in Auerbachs Keller gesungen hätten.[55] Das Gegenbild zu der Verwurzelung in Natur, Glaube und Volk ist einerseits der faustische Spiritualismus, andrerseits aber, von Blaze deutlich unterstrichen, der modische Kunstbetrieb der modernen Gesellschaft, der die Künstler dazu verführe, sich selbstgemachte Lorbeerkränze aus dem eigenen Garten aufzusetzen. Bachs Musik aber halte stets sich frei von jenen „tristes motifs dont on amuse le salon".[56]

Bachs Musik als Gegenbild der Salonmusik findet sich auch in andern Texten jener Zeit. So fragt sich Edouard Fétis, der Sohn von François-Joseph, in der Besprechung eines Konzertes vom 15. Dezember 1833, wieso man nicht vermehrt zu Bach zurückkehre: „un concerto de Bach vaut bien un air varié de Herz! Le fragment à trois pianos, exécuté par MM. Hiller, Liszt et Chopin, nous a fait un rare plaisir; ces trois artistes ont exécuté ce morceau, nous le déclarons hautement, avec une intelligence de son caractère et une délicatesse parfaites".[57] Wie bedeutend übrigens in den folgenden Jahren Chopins Beitrag zum Verständnis Bachscher Musik in Frankreich war, geht aus der mehrfach dokumentierten Verwendung vor allem des *Wohltemperierten Klaviers* in seinem Unterricht hervor. Ein Schüler Chopins – der Norweger Thomas Tellefsen – spielte auch bereits in den fünfziger Jahren in Paris Bachsche Fugen wieder auf dem Cembalo. Daß Chopin selber sich auf seine Konzerte mit Werken Bachs vorbereitete, ist schließlich aus einem Bericht von Wilhelm Lenz bekannt.[58] Bach und Bach-Interpretation als Gegensatz modernen Virtuosentums ist ein Gesichtspunkt, den George Sand anspricht, wenn sie sagt, der Geiger Baillot sei eher bereit „à laisser tout l'éclat de la popularité à Paganini, ... que d'ajouter, de son fait un petit ornement d'invention nouvelle aux vieux thèmes sacrés de Sébastien Bach".[59] Auch sei etwa an Stendhal erinnert, der das Spiel böhmischer Musikanten auf Hörnern mit Harfenbegleitung beschreibt, „des morceaux choisis de Beethoven, de Weber, de Mozart et d'autres auteurs encore plus anciens, tels que Bach et Haendel". Nichts sei zarter, ergreifender, vollkommener im Einklang mit der Sonne, die hinter den großen Waldbäumen untergehe, als diese Musik im Garten des Kaffee-

[55] H. Blaze, a.a.O., 715, 730 und 719.
[56] Ebd., 721 und 743.
[57] *Revue Musicale* 2/7 (1833) 400.
[58] Vgl. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves,* Neuchâtel ^{2}1979, bes. 194f. und 244.
[59] George Sand, *Lettres d'un voyageur,* hrsg. von Henri Bonnet, Paris 1971, 193f.

hauses zum „Grünen Jäger"; „cette musique douce et mélancolique n'a rien de l'effronterie d'une chanteuse française conduite par un homme à gants jaunes et venant s'asseoir à côté d'un piano".[60] Der Gegensatz zur Salonmusik, den Bach darstellt, ist aber nicht im älteren romantischen Sinne eine Musik der bloßen Abkapselung, Wirklichkeitsferne oder Weltflucht; vielmehr wird mit ihrem religiös spirituellen Charakter und ihrer ursprünglichen Natürlichkeit auch ihr gemeinschaftsbildendes, sozial verankertes Wesen ineins gesehen. So heißt es bei George Sand: „la musique, c'est la prière, c'est la foi, c'est l'amitié, c'est l'association par excellence".[61] Dem entspricht die Hervorhebung von Bachs Verwurzelung im Volk bei Blaze.

Zu Bachs Musik als dem Gegensatz zum modischen Kunstbetrieb gehört es für Blaze, daß sie dem Veralten nicht ausgesetzt ist. Die Überzeugung von ihrer gegenwärtigen Frische und Lebendigkeit erinnert an Fétis; die romantische Ahnung des Unendlichen und der verborgenen Geheimnisse der Natur und ihrer kombinatorischen Gesetze erlaubt es Blaze aber über Fétis hinaus, auch und gerade den Organisten und Kontrapunktiker Bach vorbehaltlos zu akzeptieren. Freilich ist diese Bejahung unmittelbar und intuitiv, nicht historisch reflektiert; aus dieser Intuition aber erwächst ein neues, die traditionellen Vorurteile auch gegenüber Bachs Melodik überwindendes Verständnis: „Il y a bien des gens qui prétendent que Bach n'a fait que perfectionner l'harmonie. Pour tout homme qui a de l'harmonie une idée droite et juste et se la représente comme un moyen d'agrandir et de développer les ressources de l'art, il est évident qu'elle ne peut, sous quelque prétexte que ce soit, se passer de mélodie; et maintenant, lorsque l'harmonie est, comme chez Jean-Sébastien, une mélodie compliquée, je ne conçois pas comment on peut sérieusement soutenir cette opinion. ... L'homme qui a perfectionné l'harmonie a perfectionné aussi la mélodie; on n'en peut dire autant du mélodiste simple qui n'agit que sur une partie du tout."[62] So sind es denn gerade die Orgelfugen, die Blaze zu poetischem Bilderreichtum anregen: Als ob ein Engel sich in ein schweres Meßgewand kleide, ohne doch Bewegungsfreiheit und Fantasie seines Fluges zu verlieren, so ordne sich Bach den Regeln der strengsten Wissenschaft unter und bewahre dabei dennoch den ganzen fruchtbaren Reichtum seiner Melodien. „Tantôt c'est l'ange de la mort tenant une palme auprès d'un sépulcre, tantôt Marguerite qui file à son rouet ou peigne au soleil ses cheveux blonds; quelquefois on croirait voir une princesse enchantée dans le palais de cristal où la retient captive quelque vieux magicien de Bohême."[63]

Wiederum an Hoffmann erinnernd, vergleicht Blaze Bachs Musik schließlich mit den gotischen Domen von Straßburg und Köln. Wie aber die Kathedrale nur

[60] Stendhal, *Le Rose et le Vert, Romans et Nouvelles,* hrsg. von Henri Martineau, Paris 1952, 2, 1078. Vgl. ders., *Lucien Leuwen,* ebd., 1, 966.
[61] George Sand, a.a.O., 199.
[62] H. Blaze, a.a.O., 748f.
[63] Ebd., 749.

auf den ersten Eindruck inkommensurabel, fast abweisend wirke und sich bei zunehmendem Tageslicht in allen ihren Details mehr und mehr belebe, so erweise sich auch Bachs Musik umso lebendiger, je tiefer man in sie eindringe: „à mesure que vous entrez plus profondément en elle, vous y trouvez des trésors de mélodie et de science, des combinaisons nouvelles et curieuses, et mille choses enfin que l'intelligence la plus vaste ne peut embrasser qu'à la condition d'une étude persévérante". Doch wird auch derjenige, der sich dem Studium der Werke Bachs ganz hingibt, ihren Reichtum nicht ergründen können: „Il verra chaque jour de nouvelles étoiles resplendir à ce firmament sonore, et fermera sa paupière avant de les avoir toutes comptées."[64]

*

Die romantisch religiöse Haltung, die Henri Blaze in seinem frühen Aufsatz an den Tag legte, konnte – zumal sie sich nicht an konfessionellen Grenzen orientierte – dem Enthusiasmus für die Werke Bachs nur förderlich sein. Diese religiöse Haltung, so wichtig sie bei einigen französischen Romantikern sein mochte, gehört aber nicht zu den allgemeinen Grundzügen der Kunstauffassung der dreißiger Jahre. Zumal für Hector Berlioz – der übrigens nach der mißglückten Aufführung des *Benvenuto Cellini* in Blaze de Bury einen seiner heftigsten Kritiker fand[65] – blieben der Kirchenmusiker Bach und vor allem die deutsch-protestantische Bachverehrung der Mendelssohn- und Schumannzeit im Grunde fremd und unverständlich. „Es gibt keinen andern Gott als Bach, und Mendelssohn ist sein Prophet", dies ist für Berlioz' spöttischen Geist die treffende Charakterisierung dessen, was er für sowohl deutsch als auch protestantisch hält. In Berlin erlebte er in den vierziger Jahren eine Aufführung der *Matthäuspassion*, über die er schreibt: „Wenn man aus Paris kommt und unsere musikalischen Sitten kennt, muß man dabeigewesen sein um zu glauben, daß es so etwas gibt: die Aufmerksamkeit, der Respekt, die Frömmigkeit, mit der ein deutsches Publikum ein solches Werk anhört. Jeder liest im Textbuch nach, keine Bewegung, kein beifälliges oder ablehnendes Murmeln, kein Applaus. Man ist bei einer Predigt; nicht im Konzert, sondern im Gottesdienst. Man muß auch wirklich dieses Werk auf solche Weise hören." Und Berlioz schließt mit den Worten: „On adore Bach, et on croit en lui, sans supposer un instant que sa divinité puisse jamais être mise en question; un hérétique ferait horreur, il est même défendu d'en parler. Bach, c'est Bach, comme Dieu c'est Dieu."[66]

Ein Distanzbewußtsein gegenüber Bach aus Gründen der Religiosität, nun aber – anders als bei Berlioz – nicht aus Mißtrauen sondern aus betont katholischer Sicht, kennzeichnet die Stellungnahmen, die an den kirchenmusikalischen Kongressen von Paris und Mecheln in den sechziger Jahren abgegeben wurden. Hier ergriff unter andern Jacques-Nicolas Lemmens, von dem Joseph d'Ortigue sagte,

[64] Ebd., 754.
[65] Vgl. Léon Guichard, *La musique et les lettres au temps du Romantisme*, Paris 1955, 198.
[66] Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris 1870 (Ndr. Farnborough 1969), 269 und 308.

er sei gegenwärtig ohne Zweifel der größte Organist Europas[67], in besonders deutlicher Weise das Wort. Zum Orgelwerk Bachs nahm Lemmens in Mecheln wie folgt Stellung: Bach sei einer der ersten gewesen, die im wahren Orgelstil geschrieben hätten. Er habe über eine Kunstfertigkeit verfügt, die vielleicht nie wieder erreicht werde. „Aber Bach war Protestant, und es scheint, daß die besonderen Anforderungen und die Kälte des protestantischen Gottesdienstes die Ursache dafür sind, daß diesem Komponisten im allgemeinen das religiöse Gefühl fehlt. Man findet bei ihm Geist und Intelligenz im höchsten Grade, aber nach unserer katholischen Auffassung scheint das Herz zu fehlen. Harmonik und Fuge, die Grundlagen der Bachschen Kompositionen, genügen nicht. Die Melodie muß in der katholischen Kunst die größere Rolle spielen, denn unser Kult, nach seiner äußeren Seite betrachtet, ist dazu bestimmt, allen edlen Gefühlen der Seele gemäß zu sein, vom tiefsten Schmerz bis zum höchsten Enthusiasmus." Und mit Blick auf die besondere Aufgabe des Organisten fügt Lemmens hinzu: „L'organiste catholique puise son génie en Dieu: il veut convaincre, toucher et persuader; il fait prier son instrument. L'organiste protestant, au contraire, tire son génie de lui-même. Son harmonie n'est pas une prière naïve et simple; elle n'est pas non plus l'inspiration, c'est une combinaison plus ou moins riche d'accords trouvés avec travail ou avec recherche; en un mot, c'est de l'art, voilà tout. Ainsi Bach et ses imitateurs. Dans un temple protestant, le chrétien n'accorde rien aux sens: tout y est triste, glacial comme les froides pierres de l'édifice. Dans l'église catholique, l'âme et les sens sont satisfaits; l'homme tout entier s'offre à Dieu et tout entier se réjouit ou verse les larmes du repentir."[68]

Mit der Wiederaufnahme früherer Grundzüge des französischen Bildes deutscher Musik, die in der romantischen Auffassung in den Hintergrund getreten waren, verbinden sich bei Lemmens theologische Postulate zu einer Kritik, die – angesichts des Zeitpunkts, zu dem sie formuliert wurde – als bloßes Vorurteil erscheint. Immerhin ist zu betonen, daß Lemmens stets im Blick auf eine als dringlich empfundene Reorganisation der katholischen Kirchenmusik urteilte. Insofern hatte er sicher Recht, zu Bach ein Fragezeichen zu setzen, als eine Bach-Nachahmung, die er für unmöglich hielt, aus den damaligen Voraussetzungen wirklich nur zu herz- aber auch geistlosen Schulübungen führte. Zudem wäre zu ergänzen, daß Lemmens nicht Melodie um jeden Preis propagierte, sondern, wie sein Kollege Danjou, ebenso heftig gegen alle kunst- und geistlose Gebrauchsware zu Felde zog. Heute mag man sich fragen, ob Lemmens in seinen eigenen Kompositionen der Gefahr, die er bannen wollte, entging; damals erschienen sie vielen als vorbildlich und veranlaßten Joseph d'Ortigue zu dem Lob, sie seien der Form nach aus Bach hervorgegangen, stünden aber hinsichtlich der Inspiration

[67] Vgl. Joseph Duclos, Einleitung zu Jaak Nikolaas Lemmens, *Du chant grégorien,* Ghent 1886, xxi.

[68] Vgl. Félix Grenier, *Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach. Ouvrage traduit de l'allemand de J.N. Forkel annoté et précédé d'un aperçu de l'état de la musique en Allemagne aux XVI^e et XVII^e siècles,* Paris 1876, 10f. und 189.

auf der Stufe der besten Werke der Gegenwart und würden gewiß auch den Beifall Webers, Beethovens und Mendelssohns finden.[69] Und schließlich sei erwähnt, daß Lemmens außerhalb der strengen Liturgie- und Reformfragen zu Bach offenbar ein enges und positives Verhältnis hatte, sowohl als Organist wie auch als Leiter von Aufführungen Bachscher Chorwerke.

Im vorliegenden Zusammenhang aber ist vor allem die Reaktion von Bedeutung, die Lemmens mit seiner Kritik der protestantischen Kirchenmusik auslöste. Denn die Absicht Félix Greniers, als er 1876 eine französische Übersetzung von Forkels Bach-Buch vorlegte, war eindeutig apologetisch. Aus dieser Absicht erklärt es sich auch, daß Grenier zu einer Zeit, da in Deutschland die neueren Darstellungen von Hilgenfeldt und von Bitter und auch schon der erste Band von Spittas Werk vorlagen[70], auf Forkel zurückgriff, dessen Schrift gleichfalls apologetische Züge trägt. Grenier selbst betont, Forkels Buch sei vor dem Hintergrund der Gleichgültigkeit gegenüber Bach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen.[71] Allerdings beschränkt sich Grenier nicht auf die Übersetzung des Forkelschen Textes, sondern sucht in Anmerkungen und hinzugefügten eigenen Kapiteln den aktuellen Stand der Bach-Forschung einzubringen. Dennoch bleibt er, was die Gewichtung innerhalb von Bachs Gesamtwerk betrifft, Forkel stark verpflichtet: die vokale Kirchenmusik bleibt am Rande, und die hinzugefügten zehn Seiten über die *Matthäuspassion* gehen kaum weiter als die Aufsätze von Fétis.

Die unmittelbare Auseinandersetzung mit Lemmens, der Grenier im Vorwort des Buches Raum gibt, ist wenig ertragreich; sie beschränkt sich weitgehend auf die Beteuerung, daß weder Bachs Orgelwerken Melodie, noch Bach selber tiefe Frömmigkeit abgesprochen werden könne. Als Werke, die dies belegen sollen, nennt Grenier einerseits vor allem Sätze aus den Sonaten sowie *Passacaglia* und *Pastorale*, andrerseits besonders die Choräle.[72] Grenier schreibt den Mangel an Einsicht in Bachs Musik dem Umstand zu, daß in Frankreich jeder gültige Führer fehle, „un guide fort utile pour conduire l'élève et le faire pénétrer jusqu'à l'idée", wie er für Deutschland etwa in Moritz Hauptmanns Erläuterung der Kunst der Fuge oder in der kommentierten Auswahl Bachscher Klaviermusik von Adolf Bernhard Marx vorliege. So bleibe man in dem Urteil befangen, Bachs Kompositionen seien nichts als „une savante agglomération de notes".[73] Auch hinsichtlich der Frage nach den Zusammenhängen zwischen Musik und Konfessionen bekundet Grenier seine ausgedehnte Kenntnis des deutschen Schrifttums, wenn er sich der Auffassung Eduard Krügers anschließt, das „unbegreifliche Wunder" einer „idealen Annäherung" der beiden Konfessionen sei „erfüllt, längst, vor

[69] J. d'Ortigue im *Journal des Débats*, 12.3.1856 – vgl. J. Duclos, a.a.O., xxii.
[70] Einen Auszug aus Spitta in französischer Übersetzung legte Ernest David vor unter dem Titel *La vie et les oeuvres de Jean-Sébastien Bach*, Paris 1882.
[71] F. Grenier, a.a.O., 5.
[72] Ebd., 11 und 15.
[73] Ebd., 22f.

hundert Jahren, duch den Dichter aller Dichter im Gebiete der Töne, durch den ewigen, wunderbaren Helden Sebastian Bach".[74] Diesem Bekenntnis zu Krügers Auffassung entspricht es, daß Grenier die auf Bach zurückgehende Organistentradition als für die protestantische und katholische Kirchenmusik gleichermaßen richtungweisend ansieht. Merkwürdig mutet dabei allerdings der Hinweis auf Rinck an, hält Grenier diesem doch zugute, daß er Werke geschrieben habe „pleines d'onction et de grâce, dont les harmonies élégantes remplacent les successions nerveuses, parfois même âpres qu'on rencontre dans les ouvrages du grand cantor"[75]: hier wird trotz aller Kritik an Lemmens mit den gegensätzlichen Begriffen des „Salbungsvollen" und der „Härte" genau das Vokabular wieder aufgenommen, mit dem man einerseits das Ideal katholischer Kirchenmusik, andrerseits aber einen Hauptmangel protestantischer Kirchenmusik und – wie schon bei Chabanon – deutscher Musik überhaupt zu benennen pflegte. Als typisch französisch mag auch erscheinen, daß Grenier bei Erwähnung des C-dur-Präludiums aus dem *Wohltemperierten Klavier* ohne jede kritische Distanz bemerkt, es handle sich um das Stück, „sur lequel Gounod a écrit un joli chant fort connu".[76]

Dennoch geht Greniers Versuch, Verständnis für Bachs Musik zu erwecken, über die bloße Konstatierung melodischen Gehalts und religiöser Haltung hinaus. Vor allem in dem bedeutendsten der zu Forkels Text hinzugefügten Abschnitte, einer Skizze des Zustands der Musik in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert, will Grenier zeigen, daß die Tiefe und Originalität Bachs nur zu verstehen seien aus der Kenntnis des Milieus, in welchem er und seine Vorfahren lebten. Zudem dient ihm diese Skizze dazu, die Wichtigkeit Luthers für Bachs Musikauffassung hervorzuheben: „Bach comprenait mieux que personne la grandeur et la poésie de Luther: ce dernier est en effet sa raison d'être à lui-même; la tristesse pénétrante et la poésie des mélodies de Bach sont des traits empruntés au caractère de Luther tout autant que la grandeur et la majesté de ses doubles choeurs. Les mêmes raisons qui ont fait aimer Luther en Allemagne ont aussi fait aimer dans ce pays Bach et sa musique." Das Luther-Bild, das Grenier entwirft und auf Bach bezieht, ist Heinrich Heine verpflichtet. Aus Heines *De l'Allemagne* zitiert Grenier eine Stelle, die in Heines deutschem Text so lautet: „Er [Luther] war zugleich ein träumerischer Mystiker und ein praktischer Mann in der That. Seine Gedanken hatten nicht bloß Flügel, sondern auch Hände; er sprach und handelte. Er war nicht bloß die Zunge, sondern auch das Schwert seiner Zeit."[77] Den träume-

[74] Ebd., 12 – das von Grenier übersetzte Zitat hier nach Eduard Krüger, „Über protestantische und katholische Kirchenmusik", *Neue Zeitschrift für Musik* 12 (1840) 206. Entgegen Greniers Angabe, die Stelle beziehe sich auf die *h-moll-Messe*, nennt Krüger im einzelnen nur die *A-dur-Messe*.

[75] F. Grenier, a.a.O., 19.

[76] Ebd., 110.

[77] Ebd., 54 und 59 – vgl. H. Heine, *De l'Allemagne*, a.a.O., 1, 41; ders., *Der Salon 2. Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* 1, hrsg. von E. Elster = Heines sämtliche Werke 4, Leipzig/Wien o.J., 190.

rischen Mystiker bezieht Grenier – an Fétis erinnernd – auf die Welt von Melancholie, die Bachs Musik in der Seele wecke; als Entsprechung zum praktischen Tatmenschen, dessen Gedanken auch Hände hatten, gibt Grenier den Hinweis auf Bach als im Instrumentenbau erfahrenen Organisten und als Musiker, der selber seine Noten zu stechen verstanden habe. Die so betonte Synthese von geistigem und praktischem Weltbezug nimmt deutlich jene Ideen wieder auf, die – gleichfalls unter Heines Einfluß – bereits in den dreißiger Jahren eine Rolle spielten. Auch bei Grenier resultiert aus dieser Auffassung der Hinweis auf Bachs Modernität, jetzt aber mit neuem Gewicht: die von Heine an Luther und an der Faustgestalt hervorgehobene Beziehung von Reformation und Revolution, die Blaze nicht übernommen hatte, wird für Greniers Bach-Bild entscheidend. Luther, in dessen Gefolge Bach steht, erscheint als Mann der Freiheit und des revolutionären Geistes auch bei Grenier. Und eben diesen Geist der Freiheit und der Revolution attestiert Grenier nun auch Bach, der für ihn mithin zum modernen und fortschrittlichen Musiker wird. Diese Modernität ist deutlich unterschieden von dem Eindruck „moderner" Instrumentationseffekte und einer unmittelbaren Nähe, wie Fétis sie betonte; für Grenier liegt das Moderne eher in den harmonischen Kühnheiten, die Fétis als Fehler höchstens in Kauf genommen hatte. Mit Louis Ehlert hält Grenier diese Kühnheiten den katholischen „jungen blassen Komponisten" vor Augen, die, wie er sagt, an Gott und seinen einzigen Sohn W.A. Mozart glauben und vor jeder profanen Quinte das Kreuz machen. Für sie sei die Reformation, deren revolutionäre Glaubensartikel Luther und Bach angeschlagen hätten, nur eine historische Erscheinung; sie seien nicht geneigt, den Protest anzunehmen, den ihnen Bach hinterlassen habe.[78]

Bleibt Greniers Bach-Bild auch in mancher Hinsicht widersprüchlich – der Vergegenwärtigung Bachs als Revolutionär tritt die Hochschätzung der Orgelmusik der „Bachschule" bis hin zu Rinck, Bergt und Hesse unmittelbar an die Seite –, so steht doch außer Frage, daß die kommentierte und ergänzte Übersetzung von Forkels Schrift als erste Buchpublikation Kenntnis und Verständnis Bachs in Frankreich entscheidend förderte.

*

Der angedeutete Gegensatz zwischen Bach und Mozart, der sich deutlich abhebt von dem „Schülerverhältnis", das Fétis betonte, wird zu einem Grundzug des Bach-Bildes in William Carts *Etude sur J.S. Bach* aus dem Jahre 1885.[79] Als Beitrag aus französischer Sicht kann das Büchlein des Westschweizers allerdings kaum mehr angesprochen werden; noch stärker als Grenier stützt Cart sich nicht nur auf die Werkkenntnis der deutschen Bach-Forschung und besonders der inzwischen abgeschlossenen Monographie Spittas, sondern nachdrücklich auch

[78] F. Grenier, a.a.O., 10 – das Zitat bezieht sich auf Louis Ehlert, *Briefe über Musik an eine Freundin*, Berlin ^{2}1868, 26.

[79] William Cart, *Un Maître deux fois centenaire. Etude sur J.S. Bach*, Paris 1885.

auf die Grundzüge des deutschen Bach-Bildes jener Zeit.[80] Wie Spitta betont, daß „hier und da schon bei Bach romantische Naturstimmungen unverkennbar zu Tage kommen", eine Ausdruckskunst, die sich kaum finde, „so lange italiänische Anschauungen in der europäischen Musik die herrschenden waren", so hebt auch Cart hervor, bei Bach gebe es „plus d'une de ces pages dans lesquelles s'annonce le romantisme, devançant les temps".[81] Einmal mehr sind es die in Frankreich ja seit besonders langer Zeit bekannten Violinsonaten, die als Beispiel dienen, bezeichnet sie Cart doch als „des pages du plus pur romantisme, où l'on entend le cor mourant au fond des bois, la cloche lointaine, tous les échos fantastiques et mystérieux qu'évoqueront un siècle plus tard les Schubert et les Tieck".[82]

Trotz allen Anklängen ist das hier gezeichnete romantische Bild nicht einfach der Nachklang der Auffassung aus den dreißiger Jahren. Es erscheint vielmehr als Neuansatz, wenn Cart sich dagegen wendet, daß man lange Zeit geglaubt habe, Bachs Klaviermusik ohne jede dynamische Nuancierung spielen zu müssen, denn dies komme einer „négation même de la musique" gleich.[83] Auch nimmt Cart keine grundsätzliche Scheidung zwischen Instrumental- und Vokalmusik oder zwischen Bachs geistlichen und weltlichen Werken vor: „la musique religieuse n'est pas essentiellement différente de l'autre: c'est un préjugé dont il faut se défaire".[84] Vor allem aber betont nun Cart die „Romantik" Bachs gegenüber dem Klassischen auf einer Grundlage, die dem Gegensatz zwischen den „anciens" und den „modernes" neues Gewicht gibt. Zunächst wird dies an einer Gegenüberstellung Bachs und Händels erläutert: „Händel est un ancien, Bach un moderne; le génie de l'épopée renaît dans Händel, Bach est avant tout lyrique; Händel a des plans bien distincts, des atmosphères transparentes et un peu crues, Bach a plus de *dessous*, plus de coloris; Händel a les contours accentués, la ligne ferme et nette, les brusques oppositions d'ombre et de lumière d'une architecture antique; Bach a les mille entre-croisements de lignes fuyantes, les clairs-obscurs magiques d'une cathédrale du moyen âge; Händel a une beauté plus harmonieuse, Bach émeut plus profondément; Händel s'impose et Bach fait rêver." Dann aber versucht Cart aufzuzeigen, daß die klassisch-italienische Linie zu Mozart führe, die romantisch-deutsche aber Bach mit Beethoven verbinde. Mitbedingt durch diese Zusammenschau stellt Cart Mozarts Musik derjenigen Bachs folgendermaßen gegenüber: „Mozart, en commençant par charmer l'oreille de la manière la plus délicieuse, nous plonge tout entier, corps et âme, dans un sentiment de

[80] William-Adolphe Cart, 1846 in Morges geboren, studierte in Berlin und Bonn, lebte 1868–1870 in Paris und wurde danach Professor für lateinische Sprache an der *Académie de Lausanne*. Von diesem Posten trat er nach Auseinandersetzungen mit der radikalen Regierung zurück, die ihm eine zu ausschließliche Bevorzugung deutscher Unterrichtsmethoden vorwarf.

[81] Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Leipzig ^{3}1921, 2, 390; W. Cart, a.a.O., 92.

[82] Ebd., 104f.

[83] Ebd., 95.

[84] Ebd., 165.

bien-être indicible; Bach enlève l'âme hors du corps. ... Bach est plus moderne que Mozart, car l'âme moderne est inquiète."[85]

Die Verschiedenartigkeit des „sinnlicheren" Mozart gegenüber dem „geistigeren" Bach faßt Cart schließlich in den Unterschied der Haltungen im inneren Nachhören der Musik beider Komponisten: „Quand on vient d'entendre Mozart, on répète de mémoire ses adorables mélodies; quand on sort d'entendre Bach, l'imagination continue à travailler sur ses motifs inépuisables."[86] Die Bemerkung ist deshalb von besonderem Interesse, weil sie auf Debussy vorausweist. Denn Debussy sah gerade darin, daß man eine Musik nicht „pfeifen" könne, eine von Bach erreichte Qualität. Es ist die Art von Melodie, die er als „ornamental" und „divine ‚arabesque'" bezeichnete und mit Nachdruck als eine gegen jede Konvention in der Gegenwart wiederzufindende Kunst forderte: „Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion. ... On peut remarquer facilement que l'on n'entendit jamais ‚siffler' du Bach ... Je sais bien que pour beaucoup de gens, c'est toute la gloire promise à la musique [nämlich eben daß man sie ‚pfeifen' könne]. Il est néanmoins permis d'être de l'avis contraire sans trop se singulariser."[87]

*

Mit dem Bach-Buch von William Cart findet eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts ihren Abschluß, die von Fétis über Blaze de Bury und Grenier darauf ausgerichtet war, auf je neue Weise die „Modernität" Bachscher Musik unter Beweis zu stellen. Die „Mißverständnisse", zu denen es aus deutscher und zumal aus späterer Sicht dabei kam, ändern nichts an der Ernsthaftigkeit dieser Bemühungen – bis hin zu Gounods „Méditation"; sie zeigen vielmehr an, daß der französische Weg zu Bach besonders weit und in mancher Hinsicht auch besonders schwierig war. Emphatischer Ansatzpunkt zum Erweis von Bachs „Modernität" war für Fétis vor allem die neuentdeckte *Matthäuspassion*, die er über die Geschichte der dramatischen Musik mit der Gegenwart verbunden sah. Demgegenüber gehörte das besondere Interesse in der französischen Romantik der dreißiger Jahre und zum Teil auch dasjenige Greniers wiederum stärker, wie schon zu Beginn des Jahrhunderts, der Musik für Tasteninstrumente. In der Bewertung von Bachs Fugenkunst zeigt das romantische Bild jedoch neue Züge. Bachs Harmonik wurde nicht mehr am System klassischer Regeln gemessen und kritisiert, sondern die Kombinatorik des kontrapunktischen Satzes erschien nun als die faszinierende Offenbarung geheimer Naturgesetze. Äußerungsform dieses neuen Verständnisses war freilich die poetische Beschreibung, nicht die satztechnische Analyse, eine Beschreibung zudem, deren Bilderreichtum in kühner Weise ein-

[85] Ebd., 226ff.
[86] Ebd., 229.
[87] Claude Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*, Paris 1926, 63f.

holte, was die Assoziationsfelder „Religion" und „Deutschland" anboten, von biblischen Geschichten über Dürer bis zum *Faust* und zu E.T.A. Hoffmann. Trotzdem zeigte dieses romantische Verständnis seine unmittelbar auf Musik bezogenen Konsequenzen, wenn nun eine deutliche Abkehr von der an der italienischen Melodie orientierten, noch von Germaine de Staël in einer früheren Phase französischer Romantik vertretenen Musikauffassung erfolgte. Mit Grenier und Cart verstärkte sich sodann die Abgrenzung des „romantischen" Bach gegenüber dem an der italienischen Tradition orientierten Klassik-Begriff. Gerade als „Romantiker" erschien nun Bach aber als der über Mozart hinaus näher gerückte „Moderne". So ließ sich hier denn auch das traditionelle französische Bild deutscher Musik mit seinen Vorwürfen der Melodielosigkeit und des übertriebenen Spiritualismus nicht mehr aufrechterhalten. Entsprechend schärfte sich der Gegensatz zu der in katholisch-kirchenmusikalischen Kreisen vertretenen kritischen Haltung gegenüber Bachs „Verstandeskunst". Daß zugleich mit dem Vorgang des Einholens, der vor allem in der poetischen Deutung Ausdruck fand, seit Grenier das Interesse sich mehr und mehr auch den Voraussetzungen Bachs in der Religions- und Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts zuwandte, führte folgerichtig zu Carts Auffassung von Bach als einem „Janus dont l'une des faces regarde le passé, l'autre l'avenir".[88]

Trotz allen Beziehungen, die gerade über den Begriff des „musicien poète" zwischen dem romantischen Bild und Albert Schweitzers Bach-Buch bestehen, ist es für die neue Auffassung an der Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezeichnend, daß Bach einerseits zunehmend aus seiner Zeit heraus, andrerseits aber immer stärker auch in der analytischen und handwerklich-technischen Auseinandersetzung mit seinem Werk erfahren wird. Die historische Haltung zeigt sich in Schweitzers These, Bach sei ein Ende, nichts gehe von ihm aus, alles führe nur zu ihm hin. Das analytische und unmittelbar handwerkliche Interesse betont etwa Charles-Marie Widor im Vorwort zu André Pirros erstem Bach-Buch, wenn er Wagners Bild von Bach als einer ägyptischen Sphinx ersetzt durch das einer „statue colossale du Bon-Sens". Bach erscheint als der anregende, kenntnisreiche Gesprächspartner, mit dem man sich – die Pfeife im Mund und bei einem Glas Bier – über tausend Dinge unterhält.[89] Damit aber kündigt sich eine bewußt antiromantische Haltung an, jene nach-wagnersche und nach-impressionistische Rückkehr zum Handwerk und zur „Disziplin", wie sie nachmals Arthur Honegger als Inbegriff des „retour à Bach" verstehen sollte.[90]

[88] W. Cart, a.a.O., 224.

[89] André Pirro, *L'orgue de Jean-Sébastien Bach, avec une préface de Ch.-M. Widor,* Paris 1895, vi.

[90] Vgl. Ursula Bäcker, *Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez. Zeitgeschichte im Spiegel der Musikkritik* = Kölner Beiträge zur Musikforschung 21, Regensburg 1962, 117.