

- 72) Halm, S. 253. Vgl. Dahlhaus, Abs. M., S. 118ff.
- 73) Vgl. Nägelis Brief an Breitkopf und Härtel vom 21. März 1801: Refardt, S. 393-395.
- 74) Vgl. Tibor Kneif, Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte, in: Mf 16 (1963), S. 224-237.
- 75) Forchert, S. 12f. - Vgl. dagegen Martin Zenck, Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800, in: BJ 68 (1982), S. 7-32, der wohl doch die "'klassische' Umdeutung Bachs" durch Forkel zu stark pointiert.
- 76) Vgl. zusammenfassend: Friedrich Blume, J.S. Bach in der Romantik, in: ders., Syntagma Musicologicum II, hrsg. von Anna Amalie Abert und Martin Ruhnke, Kassel 1973, S. 271-281; Dahlhaus, Bach-Deutung und Friedhelm Krummacher, Bach in romantischer Sicht - und heute, in: 55. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Mainz 1980, S. 118-131.
- 77) Vgl. überblicksweise: Forchert.
- 78) Vgl. vor allem Martin Geck, Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung, Regensburg 1967, S. 67ff.
- 79) Vgl. Leo Schrade, J.S. Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung, in: DVfLG 15 (1937), S. 220-252; Dahlhaus, Bach-Deutung und Dahlhaus, Abs. M., S. 118ff.
- 80) Vgl. Zenck, a.a.O. (s.o., Anm. 75), S. 13-17.
- 81) B., S. 26.

Gerhard Allroggen:

J.S. BACH UND E.T.A. HOFFMANN

"Spielen kann ich nicht mehr! - ich bin ganz ermattet; aber ist nicht wieder mein alter herrlicher Freund Sebastian daran Schuld, der mich schon wieder auf starkem Fittig hoch durch die Lüfte getragen hat - so hoch, daß ich die Menschlein unter mir nicht sah und hörte, unerachtet sie doch ein tolles lautes Wesen trieben"¹. - "Wie schaal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht (Beethoven,) dir, dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört"².

Diese beiden Stellen zitiert Friedrich Schnapp im Nachwort seiner Ausgabe der Schriften zur Musik E.T.A. Hoffmanns und fährt fort: "Hoffmann w a r ein Geisterseher; er hat von Bach nichts anderes gekannt als Choralsätze, die Motetten und - neben wenigen anderen Klavierwerken - die Goldberg-Variationen"³.

Nägelis Ausgabe der "Aria mit verschiedenen Variationen" erwähnt Hoffmann ausdrücklich in den "Fantasiestücken"⁴; Bachsche Choralsätze stellt er in der Rezension der beiden Publikationen Pustkuchens⁵ als Muster hin; die achtstimmigen Motetten sind ein Gegenstand seiner "Höchst zerstreuten Gedanken"⁶. Es scheint also, als sei ihm Johann

Gottfried Schichts Ausgabe der Motetten von 1803 zugänglich gewesen; als er zur Vorbereitung seines Aufsatzes "Alte und neue Kirchenmusik" sich von Härtel "irgend ein wichtiges Werk von Sebastian Bach" erbat, erhielt er dessen Ausgabe der nicht authentischen Messe BWV Anh. 167. Mit den von Schnapp erwähnten "wenigen anderen Klavierwerken" Bachs dürften die in Reichardts "Kunstmagazin" enthaltenen Stücke gemeint sein. Reichardt war zwischen 1798 und 1800 Hoffmanns Lehrer in Berlin; Genaues wissen wir über die Art des Unterrichts nicht, wir dürfen aber annehmen, daß auch das Werk Bachs dabei eine gewisse Rolle gespielt hat, und daß Reichardt seinen Schüler auf das Wirken der Singakademie unter Fasch hingewiesen hat. Während seines zweiten Aufenthaltes in Berlin (vom 18. Juni 1807 bis Juni 1808) scheint Hoffmann mit der inzwischen von Zelter geleiteten Singakademie aus mancherlei Gründen nicht in Berührung gekommen zu sein.

Damit ist das, was wir über Hoffmanns Kenntnis der Werke Bachs wissen oder vermuten können, vollständig mitgeteilt. Wenden wir uns nun den Erwähnungen Bachs in seinen literarischen Werken und den Aufsätzen und Rezensionen sowie den biographischen Quellen zu. Diese sind völlig unergiebig: Briefliche Äußerungen Hoffmanns zu Bach gibt es nicht; im Tagebuch kommt der Name nicht vor; in der umfangreichen Sammlung der Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten⁷ findet sich nichts über sein Verhältnis zu Bach.

Hoffmanns Schriften sind aufschlußreicher. In seinen Rezensionen finden sich insgesamt vier Erwähnungen des Namens Sebastian Bach.

In der Besprechung des Choralbuchs des Detmolder Kantors A.H. Pustkuchen vom Juni 1812 rügt Hoffmann die Modernität der Sätze; "ein tieferes Studium der alten Tonarten, die dem Chorale einen feierlichen Ernst und eine große Würde geben, so wie das Eingehen in die Choralkomposition der alten Italiener und Deutschen (z.B. des Sebastian Bach)"⁸ könnte förderlich sein. Interessant ist, daß Hoffmann an Pustkuchens Choralsätzen dasselbe rügt, was Abbé Vogler an Bachs Harmonisierungen auszusetzen hatte, nämlich die mangelnde Berücksichtigung der Kirchentöne⁹. Ferner fällt auf, daß Hoffmann zum Studium der Choralkomposition neben Bach auch die alten Italiener empfiehlt. Er unterscheidet in der Kirchenmusik zwei Arten zu setzen: den figurierten Stil und das, was er "choralartig" nennt und unter diesem Begriff sowohl den Satz Note gegen Note (contrapunctus simplex) als auch den Kantionalsatz zusammenfaßt. - Das Verhältnis Bachs zu den alten Italienern beschreibt Hoffmann in den "Höchst zerstreuten Gedanken"¹⁰ als dem des Straßburger Münsters zur Peterskirche in Rom gleich. Er sieht in Bachs achtstimmigen Motetten den "kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den fantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen"; andererseits zeigen Benevolis und Pertis Kirchenmusik "die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen".

Am Schluß seiner Besprechung des Passions-Oratoriums "Christus durch Leiden verherrlicht" von August Bergt, die Ende 1813 entstand, empfiehlt Hoffmann auch diesem Komponisten die Werke "der alten Italiener, die in heiliger Glorie strahlen, so wie unsrer herrlichen Landsleute, Seb. Bach und Händel" zu tiefem Studium¹¹. Hier ist das Thema der alten und neuen Kirchenmusik und ihr Verhältnis zueinander angesprochen, dem Hoffmann eine eigene ausführliche Abhandlung gewidmet hat, auf die noch einzugehen sein wird.

Im September 1814 besprach Hoffmann zwei instrumentaldidaktische Veröffentlichungen der Brüder Bernhard und Johann Stiasny und empfahl sie auf das wärmste¹². Es handelt

sich insbesondere um eine "Il Maestro ed il Scolare" betitelte Sammlung von Bernhard Stiasny mit "otto imitazioni" und "sei pezzi con fughe" für zwei Violoncelli, die wegen ihrer strengen Schreibart die Assoziation Bachs hervorgerufen haben mögen. "Vorzüglich haben dem Rez. die Variationen des Andantino No. 2, E moll, gefallen, die in den geistreich gedachten Imitationen an Seb. Bachs Manier zu variieren erinnern. Es wird nämlich nicht ein Thema immer mehr und mehr und auf andere Weise verschnörkelt, sondern die dem Ganzen zum Grunde liegende Akkordenfolge gibt Gelegenheit zu mannigfachen, wahrhaften Gedanken, die sich ihr willig fügen müssen"¹³. Es fällt auf, daß nicht Stiasnys Fugen am Muster Bachs gemessen werden, sondern die Variationstechnik in einem der den Fugen vorangehenden Sätzen an "Bachs Manier" erinnert. Hier kann Hoffmann nur die Goldberg-Variationen im Sinne haben, über die sich Johannes Kreisler so enthusiastisch geäußert hatte.

Schließlich kommt Hoffmann im März 1814 als Rezensent der "Grande Sonate" in f-Moll für Klavier seines früheren Lehrers Reichardt auf Klavierwerke Bachs zu sprechen. Er charakterisiert das ihm vorliegende Recensendum als in zweifacher Hinsicht verfehlt. Zum einen begibt sich Reichardt als geborener Vokalkomponist mit einer Klaviersonate auf ein ihm fremdes Gebiet. Wer, wie Reichardt, gewohnt ist, Gedicht und Musik miteinander zu verknüpfen, ja beides als integrierende Teile eines Werks, einer Kunst anzusehen, wird dem nicht bei einer Instrumentalkomposition die Musik ohne die Stütze der Dichtung hilflos und haltlos vorkommen, "umherirrend im öden Raume, und sich nicht besinnend auf all das Herrliche, das sie sonst, wiewohl in ihrer eignen, wunderbaren Weise, der Schwester nachgesprochen? Denn nur den erhabensten, mächtigsten Geistern blieb es vergönnt, die Tonkunst in ihrem eigensten, wundervollsten Gebiete, in dem das Wort untergeht in der Ahnung des Höchsten, die die Brust mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt, als Königin zu schauen und ihre Zauber in göttlicher Begeisterung der heiligsten Weihe zu verkünden. Nur Heroen der Musik, wie Händel, Sebastian Bach, Mozart und einige Andere, konnten gleich groß sein in der Instrumental- und Vokalmusik."¹⁴ Zum andern steht der bedeutend höhere Flug des Geistes, den die neuere Instrumentalmusik mit Haydn, Mozart und Beethoven genommen hat, in Wechselbeziehung zur Entwicklung des Instrumentenbaus und der Instrumentaltechnik, der Virtuosität des Spielers. "Es ließe sich denken, daß ein wackrer Klavierspieler und Komponist aus der Zeit der Bache, Wolfe, etc. durch irgend einen Zufall auf eine Insel (etwa im indischen Archipelagus, oder sonst) verschlagen würde, indessen seinen Flügel und den Sebastian Bach in die Einsamkeit hinüberrettete. Nun komponierte er fleißig Sonaten und Tokkaten, ganz in der kunstvollen, aber, rücksichtlich des Glanzes, der nun aus der gestiegenen Virtuosität der Spieler und dem herrlichen Instrumente, das jene klappernden, klirrenden Flügel ersetzte, hervorgegangen, ärmlichen Manier, wie sie damals bestand, und brächte, als ein vorbeisegelndes Schiff ihn aufnahm, die Frucht seiner Arbeit herüber. Die Erscheinung seiner Werke würde, wenn auch nicht gerade erfreulich, doch gewiß merkwürdig sein, und das Anschauen der rein harmonischen Struktur, die flitterlos vor Augen läge, dem gründlichen Harmoniker belehrend werden. Herr R. befand sich in der Tat auf einer Insel, aber, wenn auch nicht ohne Flügel, doch gewiß ohne Sebastian Bach. Nicht einmal historisch scheinen ihm nämlich die ungeheuren Fortschritte bekannt geworden zu sein, die nachdem Mozart und Beethoven dem Pianofortespiel überhaupt einen ganz neuen, hohen mächtigen Schwung gegeben hatten, in der Komposition für dieses Instrument gemacht wurden: denn sonst würde er die vorliegende Sonate nicht komponiert ... haben. Ohne Seb. Bach befand sich aber Herr R. deshalb auf der Insel, weil er sonst doch wenigstens rücksichtlich des harmonischen Gefüges seinem Werk einiges Interesse zu geben gewußt hätte."¹⁵

Wohlgermerkt: diese Sätze sind geschrieben, um die Gründe des Urteils über eine 1811 publizierte Sonate zu definieren, und nicht, um etwas über Bachs Klavierwerke auszusagen. Gleichwohl läßt sich mit aller Vorsicht aus diesen Sätzen herauschälen:

1. Hoffmann schätzte die Klaviermusik Philipp Emanuel Bachs nicht sonderlich; er wirft sie nicht nur in dieser Rezension, sondern auch in dem Kreislerianum "Der Musikfeind"¹⁶ und in einer darauf anspielenden Stelle der Erzählung "Die Fermate"¹⁷ mit Ernst Wilhelm Wolfs Klavierwerken in einen Topf und beide zusammen zum alten Eisen.
2. Johann Sebastian Bachs Klaviermusik ist damit nicht zu vergleichen¹⁸, denn ein Musiker jener auf Bach folgenden Generation könnte auf der einsamen Insel von ihm lernen.
3. Trotz seiner Größe als Harmoniker haben sich Bachs Klavierwerke 'als ästhetische Gegenwart' überlebt, denn seine Manier ist zwar kunstvoll, aber was Instrumentalklang und -virtuosität betrifft, ärmlich¹⁹.

Dazu stimmt durchaus, was wir in den eingangs zitierten "Musikalischen Leiden Kreislers" lesen. Der Kapellmeister hatte an jenem "hundsföttischen, nichtswürdig vergeudetem Abend" beim Geheimen Rat Röderlein nach anfänglichem Weigern den Banausen, die ihn dazu nötigten, die Goldberg-Variationen vorgespielt, um sich an der Überraschung zu weiden, in die seine Hörer geraten mußten, die Variatiönchen, wie "Nel cor più non mi sento" oder "Ah, vous dirai-je, maman" erwartet hatten, und sie vor Langweile bersten zu lassen. Aber erst die letzte Variation mit der nachfolgenden Wiederkehr des Themas bringt den entscheidenden Impuls: "Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpfen um mich her - elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten - der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken -"²⁰. D i e s e s Erlebnis meint Kreisler, wenn er zu Beginn seiner Aufzeichnung schreibt, sein alter herrlicher Freund habe ihn, wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel, durch die Lüfte getragen und über die Menschen hoch erhoben. Nicht das Werk selbst hat das bewirkt, sondern der Geist des Werks, wie ihn der begeisterte Kreisler empfindet, überflügelte die Gedanken; nicht die Komposition Bachs, die in den Quartblättern notiert ist, bewirkte diesen enthusiastischen Rausch, sondern die von ihr ausgehende Inspiration. Der Riesenfolio, zu dem sich die Notenseiten ausdehnen, gleicht in dieser Hinsicht den rastrierten, aber mit keiner Note beschriebenen Partiturseiten des Ritters Gluck²¹.

Schließlich bleibt noch²² Hoffmanns Abhandlung über "Alte und neue Kirchenmusik"²³ auf sein Verhältnis zu Bach hin zu untersuchen.

Mit dieser Abhandlung verfolgt Hoffmann im wesentlichen zwei Ziele²⁴: er will einerseits den gegenwärtigen Zustand der Kirchenmusik als miserabel kennzeichnen und ihm als positives Gegenbild ein einstiges Goldenes Zeitalter entgegenstellen; andererseits versucht er Wege zu weisen, auf denen man wieder zu einer erneuerten, wahren und würdigen Kirchenmusik gelangen könnte.

Bei der Aufzählung "der heiligen Schar jener Periode" einer wahren Kirchenmusik findet der Name Sebastian Bach seine Stelle, das Werk freilich, das er als "klassische Kirchenkomposition" Bachs anführt, ist jene schon erwähnte unechte Messe BWV Anh. 167²⁵. Hoffmann hat die von Bach für den lutherischen Gottesdienst geschriebene Musik nicht gekannt, weder die Kirchenkantaten noch die Passionen. Es ist eine heikle Frage, ob die Kenntnis der liturgischen Musik Bachs seine Anschauungen über das Ideal der Kirchenmusik modifiziert oder sein Urteil über Bach als Kirchenkomponist verändert hätte.

Daß das Werk Bachs im zweiten, kürzeren Teil der Abhandlung, der sich mit der Erneuerung der Kirchenmusik beschäftigt, keine Rolle spielt, ist nicht zu verwundern. Denn obwohl der Aufsatz "Alte und neue Kirchenmusik" immer wieder als ein frühes Doku-

ment des Caecilianismus interpretiert wurde, ist Hoffmann jeder Gedanke daran, das Heil in der Restauration zu suchen, völlig fremd. Zwar übt er, ebenso wie elf Jahre später Thibaut, Kritik an der Kirchenmusik der Klassik, zwar preist er wie Thibaut die alten Italiener und Händel, aber jene Kritik ist sehr differenziert und darf keineswegs als pauschales Urteil mißverstanden werden, und die Wertschätzung des Palestrina-Stils - oder was Hoffmann dafür hielt - ist eine Wertschätzung des sich darin aussprechenden Geistes. "Rein unmöglich ist es wohl, daß jetzt ein Komponist so schreiben könne, wie Palestrina, Leo, und auch wie später Händel u.A. ... Ein Miserere, wie das von Allegri oder Leo, komponiert jetzt eben so wenig ein Musiker, als ein Maler eine Madonna wie Raphael, Dürer oder Holbein malt"²⁶. Aber - und das ist der entscheidende Unterschied zur Position des Caecilianismus - Hoffmann schreibt dies, soweit von der Musik die Rede ist, ohne Bedauern. Denn die großen Maler der alten Zeit hatten es "bis zur höchsten Stufe der Kunst" gebracht, sie übertrafen auch in der technischen Fertigkeit die neuen Meister. Ganz anders in der Musik. "Es ist nämlich wohl gewiß, daß die Instrumentalmusik sich in neuerer Zeit zu einer Höhe erhoben hat, die die alten Meister nicht ahneten, so wie an technischer Fertigkeit die neuern Musiker die alten offenbar weit übertreffen. Haydn, Mozart, Beethoven entfalteten eine neue Kunst..."²⁷

Daß Hoffmann Aufführungen und Editionen der Werke alter Meister wünscht, zielt nicht auf die musikalische Praxis; sie sollen dem Studium der Komponisten dienen und insbesondere als Regulativ gegen den Leichtsin, den Unverstand, der "mit dem erworbenen Reichtum übel haushaltete" und eine "unheilige Ostentation in die Kirche" trug. Sich mit den alten Meistern zu beschäftigen, kann keine unmittelbare musikalische Anregung bedeuten, denn "immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist"; es soll vielmehr eine "Geistergemeinschaft" mit den alten Meistern bewirken und deren Sinn der Wahrheit und Frömmigkeit vermitteln.

Wie Hoffmann selbst sich eine in diesem Geiste geschaffene Kirchenmusik, die gleichwohl von dem neu erworbenen Reichtum guten Gebrauch macht, vorgestellt hat, zeigt am eindrucksvollsten sein Miserere in b-Moll. Vom Einfluß Bachs ist darin keine Spur.

Anmerkungen

- 1) E.T.A. Hoffmann, Des Kapellmeisters, Johannes Kreisler, musikalische Leiden (Handschriftliche Fassung von 1810), in: E.T.A. Hoffmanns Werke, hrsg. von Georg Ellinger, Bd. 15, S. 132-137.
- 2) Beethovens Instrumental-Musik (Fantasiestücke in Callots Manier Nr. III, 4). E.T.A. Hoffmann, Fantasie- und Nachtstücke, München (Winkler), 1960, S. 46.
- 3) E.T.A. Hoffmann, Schriften zur Musik, hrsg. von Friedrich Schnapp, München (Winkler) 1963, ²/1977, S. 411.
- 4) Winkler-Ausgabe (vgl. Anm. 2), S. 27.
- 5) Schriften zur Musik (SzM; vgl. Anm. 3), S. 91-97, der Hinweis auf Bach S. 96.
- 6) Fantasiestücke Nr. III, 5; Winkler-Ausgabe S. 50.
- 7) E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung von Friedrich Schnapp, München (Winkler) 1974.
- 8) SzM, S. 96.

- 9) Vgl. den Beitrag von Joachim Veit in diesem Band.
- 10) Fantasiestücke III, 3; Winkler-Ausgabe S. 50.
- 11) SzM, S. 191.
- 12) SzM, S. 250-252.
- 13) SzM, S. 250f. "Il Maestro ed il Scolare" ist neuerdings in einem Nachdruck der Ausgabe von 1814 der Edition Grancino, London, wieder zugänglich.
- 14) SzM, S. 204.
- 15) SzM, S. 205.
- 16) Fantasiestücke IX, 5; Winkler-Ausgabe S. 305-313, insbesondere S. 306.
- 17) Serapionsbrüder I, 1. Abschnitt, Winkler-Ausgabe (München 1963), S. 57-74. Der Erzähler, Theodor, berichtet hier von den provinziellen musikalischen Verhältnissen seines Geburtsorts, wo sein Lehrer, ein alter eigensinniger Organist, ihn mit "finstern übelklingenden Tokkaten und Fugen" quälte, gelegentlich aber auch wieder mit der Kunst versöhnte, wenn er "einen wackern Satz in seiner starken Manier" spielte: "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". (S. 59) - Auch Kreisler empfindet oft Grauen und Schauer, wenn er "viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen" hat; vgl. Höchst zerstreute Gedanken, a.a.O., S. 50.
- 18) Das ergibt sich auch aus der eben zitierten Stelle der Erzählung "Die Fermate"; vgl. die vorige Anm.
- 19) Vgl. im Gegensatz zu dem soeben Dargelegten die viel weiter gehende Interpretation der Reichardt-Rezension durch Carl Dahlhaus (Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung, BJ 1978, S. 192f.).
- 20) Fantasiestücke III, 1; Winkler-Ausgabe S. 30. - Auf den Umstand, daß Kreisler nach der 30. Variation weiterphantasiert, weist auch Martin Zenck hin: Bach, der Progressive. Die Goldberg-Variationen in der Perspektive von Beethovens Diabelli-Variationen, in: Musik-Konzepte 42, S. 32.
- 21) Fantasiestücke II; Winkler-Ausg. S. 23.
- 22) Abgesehen von einer Stelle in den "Nachträglichen Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia" (SzM, S. 373), wo Bach mit Händel und Fasch zusammen als eine "deutsche Koryphäe der Kunst" apostrophiert wird, deren kontrapunktische Schreibweise einer Eigenheit des Chorsatzes bei Spontini gegenübergestellt wird.
- 23) SzM, S. 209-235.
- 24) Vgl. zur Interpretation des Textes im ganzen den Aufsatz "Zur Idee des goldenen Zeitalters in der Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns" von Ernst Lichtenhahn (in: 'Romantik in Deutschland', Sonderband der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrsg. von Richard Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 502-512), der sich auch mit dem einschlägigen Beitrag von Martin Geck in: 'Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert' (= Studien zur

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1), S. 61-73, auseinandersetzt, der insbesondere an seinem falschen Ausgangspunkt, nämlich dem angeblichen Widerspruch zwischen Hoffmanns Haydn- und Mozart-Kritik und seiner eigenen Kirchenmusik, krankt.

25) SzM, S. 218.

26) SzM, S. 229.

27) SzM, S. 230.

Wolfgang Dömling:

FRANZ LISZT UND B-A-C-H

Obwohl Liszt, wie die meisten Komponisten seiner Generation, mit der Musik Johann Sebastian Bachs schon früh vertraut wurde, hat sich bei ihm, anders als etwa bei Robert Schumann, nicht das entwickelt, was man als Bach-Bild bezeichnen könnte; und es gibt bei Liszt auch keine kontinuierliche kompositorische Auseinandersetzung mit der Musik Bachs (so wie dies etwa für seinen Umgang mit ungarischen Materialien zutrifft). Zu den bedeutendsten Klavierkompositionen Liszts aber gehören zwei Werke, die sich äußerst intensiv mit Bach auseinandersetzen: "Präludium und Fuge über das Motiv b-a-c-h" von 1855 (2. Fassung 1870) und die "Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" von 1862.

1845 entstanden Schumanns "Sechs Fugen über den Namen Bach für Orgel oder Pianoforte mit Pedal" op. 60, ein entfernt sonatenartig angelegter Zyklus von Studien in Kontrapunkt und in Satztypen der Bach-Zeit. Ein Jahrzehnt später schreibt Liszt, in der Mitte seiner Weimarer Jahre, "Präludium und Fuge über das Motiv b-a-c-h" für Orgel bzw. für Klavier.

Liszts Komposition ist zweifellos als Antwort auf Schumanns Fugen sowie auf den Historismus in der Konzertpraxis und im musikalischen Schaffen überhaupt zu verstehen. Wenn ein Komponist eine Fuge über das Motiv b-a-c-h schreibt, so weiß er, daß dies einen besonderen Anspruch impliziert. B-a-c-h ist keine beliebige Intervallfolge, sondern ein durch den Traditionszusammenhang sozusagen geheiligtes Motiv. Eine Fuge über b-a-c-h schreiben, heißt Verehrung für den großen Johann Sebastian Bach zum Ausdruck zu bringen, auch das Bedürfnis nach historischer Legitimation, auch die Absicht, die eigenen kontrapunktischen Künste an denen des Thomaskantors zu messen.

Nun hat alte Musik, und zumal Polyphonie, Liszt niemals unter dem Aspekt des Stilvorbildes interessiert - er sprach einmal, im Zusammenhang mit der klassischen Vokalpolyphonie, respektlos als von der "alten ungesalzenen, ungepfefferten Wurst".

Über das Fugen-Finale der "Hammerklavier-Sonate" setzte Beethoven, wie entschuldigend, den Vermerk, "con alcune licenze"; Liszt aber, obgleich er schlicht mit "Fuga" überschreibt, erlaubt sich noch weit größere Freiheiten. Eine Übersicht über die Fuge zeigt, daß von ihren 210 Takten nur etwa 30, ein Siebtel also, tatsächlich den Charakter einer Fuge haben. Liszt schreibt keineswegs eine Fuge, wie sie dem überlieferten - und um die Jahrhundertmitte als sakrosankt angesehenen - Regelkanon entspräche; eher könnte man sagen, Liszt gestalte seine "Fuga" als Assemblage aus verschiedenen Satztypen der Bachzeit und Liszts eigener Zeit.