

Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters *).

Von Dr. Arnold Schering aus Leipzig.

Wir stehen heute stärker denn je unter dem Eindrucke, daß die Wiederbelebung Bachs für die Entwicklung der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts von einschneidender Bedeutung gewesen ist. Am 12. März dieses Jahres waren 75 Jahre verflossen, seit Felix Mendelssohn mit der „Wiederaufführung“ der Matthäuspassion den Anstoß gab zu einer allgemeinen deutschen Bachpflege. Es ist kein Zufall, daß sie zu einer Zeit einsetzte, die fieberhaft um die Palme der Klassizität rang, ohne in der Befriedigung ihrer romantischen Neigungen die letzten Ziele der Kunst erreicht zu sehen. Man bedurfte einer großen, erhabenen, unpersönlichen Kunst, welche geeignet war, die von der zeitgenössischen nicht berührten Saiten des Empfindungslebens in Schwingung zu versetzen. Und wie damals in Bachs Kunst das ersuchte Korrelat gefunden wurde, so scheint auch die moderne Bach-Renaissance dem Bedürfnis nach harmonischer Ergänzung des von der zeitgenössischen Musik nicht restlos befriedigten künstlerischen Menschen entsprungen zu sein. Zwischen der Bachpflege des Mendelssohnzeitalters und der heutigen besteht allerdings ein Unterschied. Jene berauschte sich an der Großartigkeit einer verschwundenen und gleichsam in ideale Ferne gerückten zumal technischen Kunst, diese versenkt sich liebevoll in des Meisters Tongehimmnisse, um aus jedem die Kraft seiner

*) Erweiterter Abdruck aus Nr. 40 der „Neuen Zeitschrift für Musik“, 71. Jahrgang 1904.

übermächtigen Persönlichkeit auf sich rückwirken zu lassen. Ohne Zweifel hat die Bachforschung zur Umkehrung des Verhältnisses viel mit beigetragen und uns den Meister so nahe gebracht, daß wir ihn wie einen der unsern genießen. Das bedeutet vollkommenste Renaissance, aber eine Renaissance aus dem Geiste der neuen Zeit.

Denn überlegt man sich's recht, lieben wir gemeinhin nicht den Bach des Klavier- und Generalbasszeitalters, den Bach aus der Blütezeit des Pietismus, sondern den modernen Bach, wie er sich dem Ohre und dem Empfindungsvermögen des modernen Hörers in einer Interpretation durch neuzeitliche Tonwerkzeuge darbietet. Und zwar ist dieser moderne Bach — nicht der modernisierte — entstanden infolge völligen Verschwindens alter, einst lebendiger Traditionen. Zwischen uns und seinem Zeitalter liegt eine Kluft, die in gewissem Sinne unüberbrückbar ist und teils bewußt, teils unbewußt von uns ignoriert wird. Es dürfte nicht zwecklos sein, sich diese verschwundenen Traditionen des Bachzeitalters im Zusammenhange einmal ins Gedächtnis zu rufen. Die Wiedergeburt Bachs erscheint dann in ungemein charakteristischem Lichte.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich eine der folgenschwersten Revolutionen in der Musikgeschichte: die Entwicklung zum modernen Konzertwesen. Ihr fallen die Traditionen der älteren Zeit zum Opfer. Die Bachsche kannte keine Konzertkunst im heutigen Sinne, sondern nur Gelegenheitsmusik, Begleitkunst, eine Kunst für alle, für den Reichen wie für den Mittellosen, denn sie schloß sich innig an das Leben und seine Wechselfälle an und war nicht für Geld feil. Ein Konzertleben fehlte. Wie in der Kirche, deren gottesdienstliche Feiern sie schmückte und bekräftigte, so war die Musik auch im öffentlichen, bürgerlichen Leben eine unerseßliche Freudenbringerin, die man immer herbeirief, wo irgend nur die Alltäglichkeit ein festliches Gewand anzog. Als „dienende“ Kunst, wie H. Kretschmar sie in seinen „Musikalischen Zeitfragen“ treffend nennt, adelte sie selbst triviale Begebenheiten, ohne an Würde einzubüßen. Selbst die größten Tonsetzer hielten's

nicht für einen Raub, ja waren durch Amtspflicht geradezu gezwungen, oft unwichtige Ereignisse mit ihrer Kunst zu verschönen. Werke, die sie — wie etwa Bach sein wohltemperiertes Klavier oder Händel seine Concerti grossi — für sich selbst schrieben, bilden geradezu Ausnahmen, und noch im Jahre 1773, kurz vor seinem Lebensabend, bekennt der gefeierte Phil. Em. Bach resigniert: „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen als bei den Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe. Ich habe sogar bisweilen lächerlichen Vorschriften folgen müssen . . .“^{*)}. Einzig in den Akademien, in den Collegia musica der Studenten, wurde die Musik als eine Art Konzertkunst gepflegt. Aber diese „Konzerte“ hatten nur den Namen mit den heutigen gemein. Denn was ihr Charakteristikum ausmachte: Dilettantenmitwirkung, hat sich heute ins Gegenteil verkehrt. Ihr durchaus familiärer Zuschnitt erhielt durch die Erlaubnis einer freien Konversation bei Kuchen und Kaffee einen geradezu philiströsen Beigeschmack. Und doch erklangen Bachsche Suiten und Konzerte zuerst in diesen musikalischen Kränzchen, die als Heimat des Klavierkonzerts historische Bedeutung haben. Freilich hatte der Begriff Dilettantismus zu Bachs Zeit eine andere Bedeutung wie heute, wo damit so viel wie Wollen ohne Können ausgedrückt wird. Bachs Akademiker wollten nicht mehr als sie konnten. Sie hatten noch eine leise Ahnung von dem Urbegriff der Musik, der in der Entäußerung persönlicher Stimmungen besteht, und fanden ihre Freude im Mitspielen und Mitsingen, in jenem fröhlichen Konzertieren miteinander, von dessen Reiz eigentlich nur noch die Sänger unserer Dilettantenchöre zu erzählen wissen. Man fragte nicht nach dem zufällig anwesenden Publikum, fragte auch nicht, ob das Ensemble „höchsten Anforderungen“ entspreche und das Eintrittsgeld rechtfertige, sondern spielte, jeder sich und dem andern zum Ergötzen, freute sich des schönen Zusammenklangs und des

^{*)} Selbstbiographie bei Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise (Deutsche Ausgabe) III. 208.

Geistreichen in der Komposition. Wurde Solo gespielt, dann sorgte ein ungeschriebener Kodex des guten Tons dafür, daß die Grenzen der Bescheidenheit nicht überschritten wurden.

Demnach scheint es, daß das Bachsche Zeitalter kein sonderlich kritisches war. Die Anforderungen der Meister an die Ausführenden mögen mitunter nicht klein gewesen sein, aber sie scheinen sich auf Punkte erstreckt zu haben, die heute vor anderen zurücktreten, wenigstens fehlen aus der älteren Zeit Berichte, die man Konzertkritiken im modernen Sinne nennen könnte. Bachs Orchestergeigern standen keine Phrasierungsausgaben zu Gebote, und seine Choristen mußten ohne gestochene und sorgfältig bezeichnete Stimmen auskommen. Zieht man die Dilettantenkonzerte in Erwägung, denen nachweislich keine Proben voraufgingen, so zeigt sich's, daß im allgemeinen das Wie der Aufführung zurückstand hinter dem Was, Warum und Wo. Also fand auch der öffentliche Musikkritiker keine Beschäftigung. Dem Publikum, das Bachs Matthäuspassion oder sonntägliche Kantaten in der Thomaskirche hörte, fiel es nicht ein, die Leistung zu bekritleln, weil es in der Musik eben keine Konzertkunst, sondern eine Begleitkunst erblickte. Wie die Macht des Augenblicks kritiklos macht, läßt sich heute ausnahmsweise in den wenigen Fällen nachempfinden, in denen die Musik ihre alte Stellung als dienende Kunst noch bewahrt hat: bei Trauungen, Begräbnissen usw. Die Mehrzahl der großen Meisterwerke der alten Zeit, die Kantaten, Passionen, Motetten, Oratorien, die Singspiele, Serenaden, Konzertmusiken, Suiten, Gratulationsstücke entsprangen dieser unmittelbaren Verknüpfung von Kunst und Leben, rechnen mit einem ganz bestimmten Publikum, bestimmten Zeitumständen und tragen deshalb so oft als Kennzeichen ihrer Entstehungsursache eine gewisse dramatische Anlage zur Schau.

„Gelegenheitsmusik“ pflegt heute gleichbedeutend zu sein mit Musik dritten Grades; denn wir können uns des Gedankens nicht erwehren, daß die Phantasie des Autors bei der Konzeption unter dem Drucke äußerlicher, meist trivialer Motive gestanden und daher notwendig Einbuße erlitten habe. Der größere Teil der älteren Literatur widerlegt das und fordert,

daß wir auf Augenblicke unseren künstlerischen Subjektivismus ablegen, wollen wir sie verständig beurteilen. Wenn wir uns möglichst dieser verschwundenen Tradition des Bachzeitalters zu nähern suchen, also Musik, die unbedingt in die Kirche gehört, der Kirche belassen, Musik, die fürs Haus, für die Kammer bestimmt, nicht in den großen modernen Konzertsaal verpflanzen, — kurz, wenn wir der Bachschen Musik, wo irgend es angeht, das Konzerthafte abstreifen, werden sich ihre Wirkungen in noch stärkerer Ursprünglichkeit enthüllen.

Dem gewichtigen äußeren Unterschied des älteren Musiktreibens vom modernen entspricht ein ebenso tiefgreifender innerer.

Die Zeit Bachs wird noch stark vom Prinzip des Formalen beherrscht. Sie bringt eine Epoche zum Abschluß, in der es als höchstes Lob galt, den Typus einer gangbaren Form getroffen zu haben. Niederschläge dieser Auffassung enthalten bekannte Anweisungen, z. B. Matthesons, wie diese oder jene Form, sei es eine Allemande, ein Menuett, eine italienische Arie, eine Ouvertüre nach Lullischem Muster anzulegen sei, um „Kenner“ zu befriedigen. In bezug auf Tonart, Taktart und -zahl, Melodiebildung herrschten diffizile Bestimmungen, deren Übertretung nur anerkannten Meistern verziehen wurde. Natürlich kann eine solche Auffassung vom Wesen einzelner Musikstücke auf das heutige Verständnis nicht ohne Einfluß sein. Der unvorbereitete und formell nicht geschulte Hörer tritt an eine Komposition des Bachzeitalters mit der Frage: Was enthält sie an absolut schöner, gemeinverständlicher Musik? Der mit der historischen Bedeutung der Formen vertraute Hörer dagegen fragt: In welchem Maße ist es dem Komponisten gelungen, die stereotype Form seiner Vorgänger mit neuem und eigenem Inhalt zu erfüllen? Es leuchtet ein, daß die zweite Auffassung nicht nur die logischere, sondern auch die befriedigendere ist, da sie den Absichten des Autors gerecht wird und zugleich die erstere in sich schließt. Leider ist sie uns aber im Zeitalter des Subjektivismus verloren gegangen. Wir haben mit ihr wie mit einer verschwundenen Tradition zu rechnen, obwohl es selbst einem größeren Publikum nicht

schwer fällt, sie Haydns und Mozarts Kompositionen gegenüber einzunehmen. Daß die Ouvertüre zur H-moll-Suite Bachs, die Petrusarie in der Matthäuspassion oder das „italienische“ Konzert nicht nur schöne Musik an sich, sondern innerhalb ihrer Formen Musik von ganz besonderem Werte enthalten, steht für den Literaturkundigen fest. Vom großen Publikum ist solches Formgefühl nicht ohne weiteres zu verlangen, denn es entspringt erst einer eingehenden Beschäftigung mit alter Musik. Indem wir aber die Differenz dieser beiden Qualitäten Formgefühl als wirklich bestehend aufzeichnen, ist die Erklärung gefunden, warum bisweilen ein und dasselbe Stück eines alten Meisters auf den einen wie eine Offenbarung, auf den andern ernüchternd wirken kann.

Für einen ist das Studium der Formen des Bachzeitalters unbedingt Pflicht: für den Interpreten älterer Werke. Es fällt schwer, mit Erfolg darauf hinzuweisen, daß reine „Subjektivität“ für eine genügende Interpretation nicht immer ausreicht, eben weil in der alten Musik durchschnittlich nicht der Inhalt, sondern die Form das Bestimmende ist. Die Wandlung zur umgekehrten Auffassung vollzieht sich erst im Haydn'schen Zeitalter, also in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wenn früher über musikalische „Auffassung“ und Dirigieren nur wenig geschrieben wurde, einfache Tempoüberschriften wie Allegro, Adagio usw. genügten, an entscheidenden Punkten oft überhaupt geschwiegen wurde, so geschah es aus dem einfachen Grunde, weil mit den damals angewandten Formen zugleich ganz bestimmte Gedankenassoziationen hinsichtlich des Tempos und Vortrags verbunden waren, deren Wirksamkeit durch das lebendige Formgefühl der Musiker garantiert war. Um eine französische Ouvertüre, eine italienische Sinfonia, ein Siciliano, eine Bourree, eine Chaconne einmütig auszuführen, bedurfte es selten eines Kapellmeisters oder einer Vorprobe. Wie heute bei orchestralen Marsch- oder Tanzmusiken diktierte jedesmal das lebendige Formgefühl Tempo und Vortrag der Stücke. Ein tonangebender Primgeiger genügte. — Nun passiert es selbst trefflichen modernen Dirigenten mitunter, daß sie sich im Vertrauen auf ihr „gesundes“ Musikgefühl arg vergreifen

in der Auffassung älterer Stücke, sei es infolge Außerachtlassung der formalen Forderungen, sei es in der Absicht, dem Ganzen einen „modernen“ Anstrich zu verleihen. Eigentlich verträgt nur die Musik subjektive Zutaten, welche in Form und Mitteln unmittelbar tönender Ausdruck des herrschenden Zeitgeistes ist, also jedesmal die gegenwärtige. Jede andere bedingt nur eine Auffassung, wir pflegen sie stilgetreu zu nennen.

Angenommen nun, ein Bachsches Werk werde wirklich in jeder Beziehung stilgetreu und im Originalgewande vorgeführt — man versetze sich im Geiste in eine Leipziger Aufführung von 1724 —, wird es als Kunstwerk im modernen Hörer denselben Eindruck mit all seinen feinen Ausstrahlungen hervorrufen wie im Hörer vor 180 Jahren? Offenbar nicht. Abgesehen von den heute fehlenden lokalen und persönlichen Interessen, die einst den Eindruck mit bestimmen halfen, ist unser Ohr und Auffassungsvermögen inzwischen an zahllosen Meisterwerken des vergangenen Jahrhunderts zu ganz neuen Urteilsfunktionen herangebildet worden. Unser musikalischer Erfahrungsschatz enthält Eindrücke aus Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Wagner u. a., Eindrücke, die so ganz in unser geistiges Eigentum übergangen, daß wir sie nicht mehr ablegen können. Wir tragen sie daher, wie selbstverständlich, auch an vorhaydnische Musik heran und sind von ihr um so mehr entzückt, je müheloser sich ihre Wirkungen in unsern Erfahrungsschatz einreihen lassen. Wo das nicht der Fall, zeigt sich's, daß unserm Ohre und Auffassungsvermögen trotz fortschreitender Verfeinerung der Sinn für eine große Zahl ursprünglicher Tonempfindungen und Tonkombinationen verloren gegangen. Gegen die ursprüngliche Kraft des verminderten Septimenakkords z. B. ist unser Ohr durch Gewöhnung abgestumpft; Bach verwendet ihn, was so mancher junge Kompositionsschüler bedenken sollte, äußerst selten, hebt ihn sich für außerordentliche Fälle auf. Die Bedeutung eines Quintz, eines Sertenschritts in Fugenthemen, einer Passage, eines Trillers, Mordents, einer Fermate erregt nur sekundäres Interesse in einer Zeit, die an Massenwirkungen und schärfsten Tonreizmitteln Freude findet. Ein Stamiz würde heute

schwerlich noch durch die Wucht seiner Crescendi das Publikum von den Sigen zwingen, Mozart vergeblich mit einer simplen Passage auf entschiedenem Erfolg bei den Hörern von Paris spekulieren. Wenn Männer wie G. Walthers, Mattheson, Quanz, die sicherlich auf dem realen Boden der Kunst ihrer Zeit standen, verlangen, eine Courante solle „süße Hoffnung“, eine Loure „stolzes, aufgeblasenes Wesen“ ausdrücken, und versichern, gewisse Vorschläge seien „zärtlich“, andere „mürrisch“ oder „zornig“, so darf man darin nicht die Kennzeichen einer überschwänglichen Phantasie sehen, sondern den Ausdruck für Tonvorstellungen, welche damals allgemein herrschten und nachempfunden werden konnten. Wie manches andere aus der alten Musikpraxis bleibt das heute ein Rätsel. Es ganz zu lösen, wird nicht mehr möglich sein. Wie der verschwundenen Affektenlehre aber beizukommen ist, hat Krebschmar in seinen „Anregungen zur Förderung einer musikalischen Hermeneutik“ (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1902) auseinandergesetzt. Jedenfalls müssen wir eingestehen, daß vielleicht vieles, was zur Bachschen Zeit größtes Interesse erregte, jetzt nebensächlich berührt oder gar überhört wird, umgekehrt manches zum Außerordentlichen gestempelt wird, von dem aus der Bachsche Hörer zur Tagesordnung übergang. Hier liegt eine alte Tradition vor, die wir nur nachweisen, nicht mehr lebendig machen können.

Das Wort Tradition als zusammenfassender Begriff für künstlerische Unpersönlichkeit ist in der modernen Musikpraxis verpönt. Unbeeinflusstes, spontanes Walten der Phantasie und Empfindung drückt heute das ideale Ziel jeder künstlerischen Musikübung aus. Wie kommt es nun, daß wir auch bei Aufführungen älterer Musik dem Zuge der Zeit folgend oft jeglicher Tradition Hohn sprechen dürfen, ohne in Konflikt zu kommen mit den Ideen der alten Meister? Mit andern Worten: was berechtigt uns, Bach mitunter ganz wie einen der unsern aufzuführen? Ich denke vornehmlich an seine Klavier- und Violinmusik.

Die Antwort liegt in der unabänderlichen Tatsache, daß wir nicht mehr überall den unverfälschten Bach auführen

können, weil uns der alte Instrumentenapparat fehlt. Wir schaffen Bach für unsere Instrumente um und nehmen ihm dabei ebensoviel Originalität, wie wir an Subjektivität in ihn hineintun können. Wer das Wohltemperierte Klavier auf einem modernen Flügel spielt, hat das gute Recht, die Wirkungen dieses Instrumentes in jeder Weise auszunützen, d. h. sich als moderner Pianist zu betätigen. Damit ist jede Tradition aufgehoben. An Stelle der bescheidenen Forderung eines „fantablen“ d. h. weder stockenden noch eckigen Spiels sind nunmehr eine Anzahl neuer „pianistischer“ Forderungen getreten: plastisch-klare Tonbildung, sorgsame dynamische Nuancierung und verständige Phrasierung, zu denen noch die Wahl eines rationellen Pedal- und Fingersatzes kommt. Aus solchen Postulaten, die ebensogut für die Ausführung allerjüngster Klaviermusik gelten, setzt sich natürlich das Ideal der modernen Bachinterpretation zusammen, von dem wir nach alledem zugestehen müssen, daß es ganz anders aussieht als das des Klavichord- und Cembalo-Zeitalters. Man braucht sich nur einmal das Cdur oder Bmoll Präludium nacheinander auf einem Cembalo und einem Blüthnerflügel vorspielen zu lassen, um zu erkennen, wie verschieden die Wirkungen ausfallen. Wessen Ohr nicht mit den intimen Reizen des Cembalos vertraut ist, der wird der Originalfassung wenig Geschmac abgewinnen. Der obertonreiche Klang des modernen Klaviers, der dem leisesten Fingerdruck gehorcht und durch Pedalmitwirkung vielfältig gefärbt werden kann, verleitet wiederum oft dazu, älterer Klaviermusik eine gewisse Poesie zuzuschreiben, die ihr im Grunde nicht zukommt. Namentlich bei Bach läßt man sich gern zum Schwelgen in der Klaviertonstut hinreißen und spricht von Erhabenheit und Größe, wenn das Instrument — in Transcriptionen! — zittert unter donnernden Passagen und Akkordmassen. Ohne Zweifel reizt gerade der Bachsche Klavierstil durch seine Polyphonie lebhaft zu rein tonlicher Auslegung des Inhalts — vielleicht der Grund, warum seine Klaviermusik das Cembalozeitalter überlebt und im Hammerklavierzeitalter neu zu Ehren gekommen —, aber diese modernen Klavierwirkungen auf Rechnung Bachs zu schreiben, ist verkehrt.

Ganz anders auf dem Gebiete des Violinspiels. Auch hier hat die Zeit mit alten Techniken aufgeräumt. Wie z. B. einst Bachs Soloviolinsonaten ausgeführt wurden, darüber ist man sich aus Mangel an Überlieferungen bis heute unklar gewesen. Versteckte Notizen in alten Lehrbüchern geben Aufschluß. Die Haare des Violinbogens waren zu Bachs Zeiten nur locker (ohne Schraube) an der Stange befestigt und wurden vom Daumen der rechten Hand nach Belieben fester oder lockerer gespannt. Der freie Gebrauch des Handgelenks und der „springenden“ Bogenstricharten schränkte sich somit auf ein Minimum ein, wofür dem doppelgriffigen Spiel ein weiter Raum zur Entfaltung geschaffen wurde*). Affordverbindungen, wie sie in der Gmoll und Cdur-Fuge, in der Chaconne, im Präludium der 5. Sonate stehen, werden heute mühsam durch Zurückwerfen des Bogens auf die tieferen Saiten hervorgebracht, während ihnen früher durch augenblickliches Lockerlassen der Haare — so daß sie sich über dem dünnen Saitenbezug wölben — jegliche Härte genommen wurde**). Bachs vielstimmige Fugen und namentlich Sätze wie das Siciliano der Gmoll-Sonate, welchem selbst bei vollkommenster Ausführung durch moderne Geiger immer ein technischer Schlackenrest anhaften wird, finden aus dieser Praxis heraus ihre Erklärung, und wir können nur bedauern, daß mit ihr ein gut Teil der großartigsten Wirkungen alter Violinmusik unwiederbringlich verloren gegangen ist. Ja, nicht nur der Solo-, sondern auch der orchestralen Streichmusik. Denn erst in Hinsicht auf die angeführte Technik wird z. B. die Vorliebe der alten Meister für Echowirkungen ganz verständlich. Die Wirkung, welche das plötzliche Lockerlassen der Haare durch den ganzen Streich-

*) Zwei über diese (speziell deutsche) Technik berichtende Gewährsmänner sind in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, a. a. O. S. 677 zitiert.

**) Von dem orgelartigen Klang, der hierbei mühelos erzeugt wurde, kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man die Haare des modernen Bogens löschraubt und — mit der Stange unterhalb des Instruments — vielgriffige Afforde anstreicht. Daß Bach hier und da wirklich an die Orgel dachte, erhält somit eine innere Bestätigung. Schon vor Bach, bei J. H. Viber und J. J. Walter, lassen sich Stellen ähnlicher Art nachweisen.

förper — etwa im ersten Satze des 2. brandenburgischen Konzerts — übt, läßt sich heute schwerlich ahnen. Der resultierende säuselnde, ätherische Ton mag in der Tat einem „Echo“ bei weitem näher gekommen sein als ein erzwungenes modernes pp.

Zählt man die verschwundenen Traditionen des Bachzeitalters auf, so dürfen zwei nicht vergessen sein: das Generalbassspiel und das Verzierungswesen, beide insofern verwandt, als sie unmittelbare Ausflüsse der auf rege produktive Mittätigkeit des Individuums rechnenden alten Musikdisziplin sind. So schnell wurden sie im Laufe eines Jahrhunderts vergessen, daß es einer förmlichen Ausgrabung bedurfte und es selbst heute noch Leute gibt, welche daraufbezüglichen Nachrichten mit Mißtrauen begegnen. Wir müssen uns nun einmal mit der Tatsache abfinden, daß der größere Prozentsatz aller Musik bis 1750 und später uns nur in mehr oder minder ausführlichen Notenskizzen überliefert ist. Ihr eigentlicher Lebensnerv also, der in persönlichen Zusätzen der Ausführenden bestand, ist abgestorben. Jede Rekonstruktion des klingenden Originalgewandes nach Theorien und Lehrbüchern entbehrt des Hauchs der Ursprünglichkeit. Wo wirklich der Zufall Beispiele herübergerettet, stehen wir häufig vor Problemen, für die uns, wenn nicht praktisch, so doch psychologisch Anknüpfungspunkte fehlen.

In vielen, obwohl nicht allen Fällen kann man das Verzierungswesen der Alten entbehren, und es bleibt jedenfalls stets besser, gar nicht, als geschmack- und stillos zu verzieren. Um aber über den Wert einer alten Komposition ein Urteil abzugeben, ist umfassende Kenntnis dieser Praxis nötig, andernfalls so unzutreffende Urteile zum Vorschein kommen wie die Basielwskis über ältere Violinmusik. — Keineswegs überflüssig bei modernen Aufführungen ist natürlich das Generalbassspiel. Die Unterstützung des orchestralen Klangkörpers durch Akkordinstrumente wird durch die äußere Anlage des alten, chorisch besetzten Orchesters bedingt. Hier ein „Umschaffen“ vornehmen, etwa durch neue Instrumentierung oder andere Zusätze, hieße mit Gewalt ein Bild zerstören, das wir in nahezu originalen

Farben besitzen könnten. Nachdem Kreisshmar in seinen Bemerkungen über den Vortrag alter Musik nachdrücklich auf die Rechte der Alten hingewiesen (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1900), ist in letzter Zeit wiederholt und energisch Front gemacht worden gegen Barbarismen dieser Art, und es scheint, als ob man allmählich der verschwundenen Tradition wieder Glauben zu schenken begänne: ein Fortschritt, der nur zum Verständnis der alten Meister beitragen kann. — —

Tritt man unter solchen Betrachtungen an die Musik des Bachzeitalters, so wird ihr tragisches Geschick: größtenteils der Vergessenheit anheimgefallen zu sein, verständlich. Mit den Traditionen schwand auch ihre überzeugende Kraft. Einige wenige, die wie Bach vermöge einer besonderen Begabung es verstanden, ihren Schöpfungen den Charakter des Zufälligen abzustreifen, übten selbst in Zeiten mit entgegengesetzter Geschmacksrichtung ihre Wirkung. Heute, wo zunehmende Renaissancebestrebungen für eine Auffrischung verschwundener Traditionen Sorge tragen, dürfte die Zeit der Anerkennung gekommen sein. Gedenkt man des glücklichen „Mißverständnisses der Antike“, durch das in den florentiner Salons um 1600 die Epoche der neueren Musik heraufgeführt wurde, so sind die Folgen der modernen Bach-Renaissance gar nicht abzusehen. Warum sollte ein Ereignis wie jenes nicht seine Wiederkehr feiern können in der Geschichte? Der stärkste Zauber freilich, der dem alten Musikschaffen innewohnte, der Abglanz des äußeren Lebens, wird durch kein Raisonnement zur Wiedergeburt gebracht. Ein trefflicher Gedanke aber war es, neben weltlicher, geistlicher und Kammermusik dem II. deutschen Bachfest einen musikalischen Gottesdienst im Sinne der Bachschen Zeit einzuverleiben und damit einen Begriff zu geben von der universellen Stellung, welche die Musik im Dasein unserer Vorfahren einnahm.

