

Kritiken.

Heuß, Alfred. Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. VIII u. 166 S.

Einzelne Teile der Schrift von A. Heuß haben bereits im vorigen Jahrgang des Bachjahrbuchs eine Kritik von N. Wustmann erfahren. Durch das Für und Wider angeregt, mag es dem Herausgeber gestattet sein, auch seinerseits Stellung dazu zu nehmen. Die Schrift geht zurück auf eine Abhandlung über den gleichen Stoff im Programm des Leipziger Bachfestes im Mai 1908 und begegnete sich im Erscheinen mit den beiden großen Publikationen von Pirro und Schweizer. Diesen gegenüber will sie mit Bewußtsein einer „deutschen“ Bachauffassung das Wort reden. Der Verfasser tut es mit Energie und Überzeugung, nachdem er schon vorher oft genug Beiträge dazu geliefert hatte. Daß Heuß mit seinem Bachgerungen wie Jakob mit dem Engel und ihn nicht eher ließ, bis der Große ihm scheinbar alle Geheimnisse enthüllte, steht auf jeder Seite des Buchs zu lesen und gibt ihm das sympathische Zeugnis einer aus wirklichem inneren Bedürfnis heraus entstandenen Arbeit. Dieser hellen inneren Begeisterung verdankt man manchen schönen Hinweis, manche Bemerkung über bisher nicht oder doch unklar erkannte Zusammenhänge, manche poetische Deutung von Wert. Die immense Gedankenwelt Bachs, die Einheit und Universalität seiner musikalischen Gestaltung führte — anders war es nicht möglich — bei einer so intensiven Einstellung des Interesses auf das Detail zu einer Fülle von Beobachtungen, Vergleichen, Analogien und Vermutungen, wie sie sich bei summarischer Behandlung des Gegenstands nicht ohne weiteres in gleichem Grade ergeben. Zugleich barg aber diese starke Konzentration auf die „inneren Zusammenhänge“, die Heuß dem Leitgedanken einer vollkommen phantastiedramatischen Behandlung des Gegenstandes durch Bach zu entnehmen meint, die Gefahr, das Gefühl für das Natürliche, Einfache mancherorts zu verlieren. Der Verfasser ist ihr nicht entgangen. An verschiedenen Stellen seines Buches stellt sich die merkwürdige Erscheinung ein, daß derselbe Betrachter, der soeben mit Feingefühl und richtigem natürlichen Empfinden den Faden einer musikalischen Beziehung bloßgelegt, sich im nächsten Augenblick durch rationalistische Seitensprünge in ein Netz der merkwürdigsten Behauptungen verstrickt und dem Leser Dinge zumutet, ja mit dialektischem Geschick aufzwingt, die nur Verwunderung erregen können. Bisweilen scheint es, als habe nicht ein Musiker, sondern ein Jurist in die Partitur geblickt, dem es darauf ankam, seinen Klienten — hier die vorangestellte Idee des unbedingt dramatisch-verklammerten Ideengebäudes der Passion — um jeden Preis durchzubringen. Es fällt

auf, daß der Verfasser kaum bei einem einzigen der Probleme, die die Musik oder er selbst sich stellt, die Frage schuldig bleibt. Selbst bei den schwierigsten Zusammenhängen bietet irgend ein Gedanke, eine Bezeichnung, eine Fermate, ein Staffatopunkt oder ein fern abliegendes dichterisches Motiv im gegebenen Moment Gelegenheit, das Rätsel schließlich doch noch zu lösen und willige Leser zu überzeugen. Derlei Gewalttameiten, bei denen selbst solche, die bisher keineswegs mit stumpfen Sinnen und harten Herzen an der Matthäuspassion vorüber gegangen sind, sich an den Kopf greifen, machen zwar nicht den größeren Teil der Arbeit aus, aber sie drängen sich eben durch die Art ihres Vortrags beim Leser unwillkürlich in den Vordergrund. Bereits Wustmann hat eine Reihe solcher herausgezogen, und andere Kritiken, soweit sie dem Referenten bekannt wurden, haben bei aller Anerkennung des Neuen und Eigenen das Gleiche getan. Sie hier zu vermehren — etwa aus dem von Wustmann nicht herangezogenen zweiten Teil des Buches — ist kaum angebracht. Es soll hier nur kurz auf die Arbeitsmethode des Verfassers hingewiesen werden. Sie ist nicht einwandfrei, weil sie mit einem Vorurteil zu Werke geht, nämlich der Absicht, einen lückenlosen dramatischen Zusammenhang sämtlicher Stücke nachzuweisen. Diese Idee kam dem Verfasser anscheinend bei der Betrachtung einzelner auffälliger und wirklich dramatischer Zusammenhänge. Er ging ihnen nach, glaubte allmählich neue zu finden und ließ sich alsbald von der blendenden Helle des Gedankens so fesseln, daß er selbst den augenfälligsten entgegengesetzten Tatbeständen zu Trotz das Prinzip von Anfang bis zu Ende durchführen zu müssen glaubte. An vielen seiner Ausführungen klebt der Schweiß heißen Nachdenkens. Dort, wo es ihm am schwersten geworden, hätte ihn ein vorurteilsloser, unbefangener Blick auf das klar Daliegende das Gewagte des Versuchs einsehen lassen müssen. Mit Nichten: das Objekt mußte sich der Idee fügen, die Idee triumphierte. Ob diese Methode „streng wissenschaftlich“ genannt werden kann, das wird in der Musikwissenschaft erst eine Zeit entscheiden, die über musikalische Forschungsmethoden genügend Material gesammelt hat. „Der Hermeneut [Ausleger] wird nicht Behauptungen aufstellen wollen, ohne daß er sie auch zu beweisen sucht,“ heißt ein nicht ganz schön geprägter Satz des Vorworts. Heuß hat denn auch in der Tat gründlich zu beweisen gesucht und damit von seiner Seite aus der ersten aller Hermeneutenpflichten genügt. Ein anderes ist, ob seine Beweise Kraft genug haben, ob das angezogene Beweismaterial tatsächlich das einzige und das richtige ist. Hier können die Ansichten recht wohl auseinandergehen, und wenn sie das tun, ist die aufgestellte Behauptung vogelfrei. Tatsächlich fordern eine ganze Reihe Heuß'scher Behauptungen samt Beweisen zu Zweifeln und direktem Ablehnen auf, merkwürdigerweise jedesmal am stärksten dort, wo die vorgefasste Idee bei ihm selbst den Tatbeständen des natürlichen musikalischen Empfindens zu unterliegen drohte. Es werden da Blicke auf Dinge geworfen, die selbst Helllichtigen undurchdringlich bleiben. Und nicht nur dies: solche Dinge werden herangezogen, als ob es sich um etwas ganz Selbstverständliches handle, von dem man scheinbar nicht begreift, daß es nicht von Anfang an so gewesen und gesehen worden ist. Diese im Tone der Selbstverständlichkeit, des gar nicht anders Seinkönnens hingeworfenen Stellen sind die gefährlichsten des Buches; sie fordern zu doppelt sorgfält-

tiger Prüfung heraus. Eine solche aber bereitet insofern Schwierigkeit, als sich auf der einen Seite der gewiegte Kenner Bach'scher Musik, auf der andern der allzu phantastische, ja phantastische Hermeneut fortwährend in die Hände arbeiten, und man immerhin vermeiden möchte, die Ehre des einen wie des andern zu kränken. Ohne Kränkung aber geht es dennoch nicht ab, wenigstens an Stellen, die den Leser kränken.

Mit scheint, es liegt in der Heuß'schen Art der Interpretation eine der seltsamsten Konsequenzen vor, mit Resultaten der von und für Wagner ausgebildeten Musikästhetik zu arbeiten. Das von dieser Geleistete aufzugreifen und als Mittel zum Vorwärtsdringen zu benutzen, wird natürlich nur ein Verblendeter ablehnen. Es kommt dabei nicht auf das Prinzip an sich, sondern auf seine richtige Anwendung an. Diese aber hat Heuß Bach gegenüber vielfach überspannt, vergewaltigt. Die oberste seiner Tendenzen, den Zusammenhang von Sätzen aus der Musik zu begreifen (d. h. nach des Verfassers Ausdruck rein „künstlerisch“, ohne Beimischung historischer Motive¹⁾), erscheint oft geradezu auf den Kopf gestellt. Man schlage etwa den Passus über das kleine Arioso „Ja freilich will das Fleisch“ (S. 139 ff.) auf, um zu sehn, daß nicht der unbefangene Eindruck des Klangbildes, also der lebendigen Musik, sondern eine Reihe gänzlich verborgen und unausgedrückt liegender Zwangsvorstellungen maßgebend gewesen sind und das natürliche Empfinden gleichsam suggestiv unterjocht haben. Was hätte Wagner zu diesem angeblichen Bach'schen Symbolismus gesagt! Ja selbst optische Täuschungen, d. h. solche, die durch das Notenbild angeregt sind, kommen vor, z. B. bei eben diesem Arioso, wo dem unbefangenen Leser der Heuß'schen Schrift zwei gewaltige Achtelsprünge am Schluß der begleitenden Gambensimme vorgezeigt werden als Beispiel und „Beweis“ der Richtigkeit der Interpretation, daß das Sträuben Simons von Kyrene, das Kreuz auf sich zu nehmen, nichts genügt hat: „mit festem Arm packen ihn die Knechte“ usw. Daß diese durch nichts vom Vorhergehenden ausgezeichneten Sprünge ganz schlichte, gambenmäßige Kadenzschritte sind, die fern jeglicher Erregung einfach den Schluß bezeichnen, wird jeder Partiturläser mit Staunen bemerken. Solche optischen Täuschungen, die für das Ohr nicht existieren und daher auch für den Augenmusik hassenden Bach nicht als spezifische Symbolismen ausgelegt werden können, begegnen mehrere: sie sind am Schreibtiisch, nicht beim lebendigen Eindruck konzipiert und daher — ein sehr schwerer Vorwurf — unwahr. Hier rächt sich, was man dem Verfasser seltener, häufiger andern Vertretern moderner Bachästhetik nachsagen muß: das Suchen nach bloßen motivischen Beziehungen, überhaupt die Überschätzung „ausdrückender Details“ zu ungunsten einer ebenso liebevollen Schätzung des Gesamtausdrucks und der Zusammengehörigkeit aller musikalischer Ausdruckselemente²⁾. Wenn Schweizer (S. 605) die vielumworbene G-Dur-Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ aus der auswerfenden Handbewegung des Judas und dem „hellen Rollen und Klingen der auf die Steinplatten des Tempels geworfenen Silberlinge“ erklärt, wie sie nach seiner Ansicht

¹⁾ Was nicht ausschließt, daß der Verfasser geschichtliche Tatsachen, wo sie nur irgend zur Fundierung einer gewagten Hypothese dienen können, freudig herbeizieht.

²⁾ Bezeichnenderweise ist von Bach's Harmonik in dem Heuß'schen Buche fast gar nicht oder nur dort die Rede, wo sie sich aufdrängt.

durch die Soloviolinefiguren ausgedrückt scheinen, so ist das ebensowenig eine Erklärung der an dieser Stelle so merkwürdigen Musik wie die Ansicht von Heuß, es handele sich um eine Streitarie des Petrus (S. 122 ff.). Heuß ist bei Untersuchung des Wesentlichen gerade dieses Stückes auffällig wortkarg und hilft sich mit Mozartschen Analogien. Er, der sonst so sorgfältig alle „Motive“ prüft, übersieht, daß auch in seiner Auffassung die Musik völlig deplaziert ist, übergeht stillschweigend die lässige Deklamation bei „das Geld, den Mörderlohn“ mit den lustigen Geigenharmonien, übersieht die nichtsagenden Tonleitern auf dem von Bach sonst ehrfurchtsvoll behandelten Worte „Jesus“, die behäbigen Kadenz der Singstimme und andere auffällige Inkonsistenzen zwischen Musik und Text¹⁾. In beiden Fällen, bei Schweizer wie bei Heuß, genügt für die Auffassung der Arie bezeichnenderweise die Klarlegung der Bedeutung ihrer „Hauptmotive“. Charakteristisch für einzelne — ich sage nicht alle — Heuß'sche Anschauungen vom Wesen Bach'scher Phantasietätigkeit ist ferner der Passus (S. 157 f.) über das Trio „Am Abend, da es kühl ward“. Das Einfache und Primäre nämlich, die Musik als ein Passions-Nocturno von echt Bach'scher Stimmungseligkeit aufzufassen, wie es der lebendige Eindruck mit sich bringt, genügt ihm wie in so vielen andern Fällen nicht. Bach, meint er, habe allerlei Nebengedanken gehabt, diese und jene, vielleicht auch jene und diese, — worauf sofort eine angeblich in der Musik („Jesusmotiv“) enthaltene Konstruktion ebendieses gedanklichen Seitengebäudes aufgerichtet wird. Glücklich der, dessen Gemüt so „ahnungsvoll und sinnig“ (S. 164) ist, diese Beziehungen als tatsächlich vorhanden zu begreifen. Und schließlich sei noch auf einen auf Konto nach-Wagner'scher Leitmotivästhetik zu setzenden typischen Fall verwiesen. Auf S. 127 f. empfiehlt Heuß, die fünf Bassschritte, die den Schluß der Rede der Landpfleger'sfrau ausmachen („Ich habe heute viel erlitten im Traum um seinetwegen“), durch vorhaltende „Jesus“-Akkorde begleiten zu lassen. Er selbst gibt eine „Verbesserung“. Der Gedankengang scheint zuerst einleuchtend — die Frau denkt an Jesus —, stellt sich aber als grobe Täuschung heraus, sobald man wagen wollte, damit Ernst zu machen. Denn diese Akkorde bedeuten dann in Wahrheit nicht Jesus, sondern werden, wie es der natürliche Gang der Stelle mit sich bringt, als höchst unangebrachte sentimentale Anhängsel der guten Frau ausgelegt. Ich glaube, man darf auf diese Interpretation, die wiederum nur aus Lust am Spekulieren hervorgegangen scheint, durchaus verzichten. — Wie schon anfangs hervorgehoben, birgt die Heuß'sche Schrift genug des Anregenden, und ich schließe mich dem Referenten Wustmann an in dem Gedanken, daß ein kräftiges Irren besser ist und leichter zum Auffuchen des Natürlichen — denn das ist in allen Fällen das Richtige — fähig, als ein unpersönliches Wiederholen bekannter Dinge. In diesem Sinne konnte man die Schrift als ungemein förderlich begrüßen und wird ohne weiteres eine Menge ihrer Resultate (darunter wohl alle, die sich auf die Negativbehandlung beziehen) als festen Bestand für eine künftige Ästhetik der Matthäuspassion zurückstellen können. Es wäre nur zu wünschen,

¹⁾ Sie deuten allem Anschein nach auf ein älteres Stück, dem der Text angepaßt wurde, was im Rahmen der Matthäuspassion als einziger Fall zu gelten hätte, wohl trotzdem aber möglich wäre.

daß sich der Verfasser, nachdem er vom Stoffe einen ähnlichen Abstand gewonnen wie die unparteiisch an seine Schrift Herantretenden, zu einer nochmaligen Durcharbeit entschloß und dabei Dinge ausmerzte, die wahrscheinlich schon in einigen Jahren vor dem Richterstuhl seines eigenen Geschmacks nicht mehr werden bestehen können.

Chop, Max. Joh. Seb. Bachs Matthäuspasion. Dratorium.
Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 15. Band.
— Leipzig, Neclam [1911?]. 88 S.

Der ersten Arbeit von Heuß folgt hier eine über den gleichen Gegenstand, aber eine ohne Liebe, ohne Begeisterung, d. h. geschäftsmäßig geschriebene. Auf etwa 42 Seiten Text in dem bekannten kleinen Format (etwa 24 Seiten fallen auf Notenbeispiele, 22 auf eine orientierende Einleitung) wird das, was die Partitur an Nächstliegendem bietet, beschrieben: Inhalt der Szenen, Art der musikalischen Behandlung, Besetzung, dazu ein landläufig gehaltener Kommentar, an dem das Hervorragendste die sehr ungenau als solche kenntlich gemachten Zitate aus Spitta, Kretschmar, Schweizer sind. (Heuß blieb dem Verfasser scheinbar unbekannt oder unbequem.) Sollte sich der Verlag nicht raten lassen, seine populären „Erläuterungen“ nach anderem Muster fortzusetzen?

Wolfrum, Philipp. Johann Sebastian Bach. Zweiter
Band. J. S. Bach als vokaler Lieddichter. — Leipzig,
Breitkopf & Härtel, 1910. 217 S. Mit Notenbeilagen und
Faksimiles.

Dem vor etwa fünf Jahren erschienenen ersten Bande seiner Bachmonographie, der Leben und Instrumentalmusik Bachs behandelte*), hat Wolfrum jetzt einen zweiten über die Gesangsmusik folgen lassen. Tendenz und Anlage sind dieselben geblieben: es handelt sich um eine „Einführung“ in Bachs Werke. Infolgedessen sind namentlich die Abschnitte, die sich mit einzelnen größeren Kompositionen (Magnifikat, Passionen, Weihnachtsoratorium beschäftigen) nur kurz und mehr andeutend gehalten. Das Kapitel Kantaten steht nicht für sich, sondern ist eingearbeitet in den bei weitem umfangreichsten Abschnitt des Buches, der der Tonsprache Bachs im allgemeinen gilt. Die Schriften von Schweizer und Pirro haben dabei augenscheinlich manche Anregungen gegeben, wenn auch Schweizer mehr

*) Aus dem Verlage Barb, Marquard & Co., Berlin, in den Verlag Breitkopf & Härtel übergegangen. Besprechung s. Bachjahrbuch für 1907, S. 182 f.

als einmal scharf mitgenommen wird. Aber natürlich kommt auch Wolfrum nicht — wie feiner, dem an wirklichem Eindringen in die „Sprache“ Bachs gelegen ist — um eine gewisse Statistik besonders auffälliger und immer wiederkehrender Wendungen, die bei ihm nur deshalb nicht als „Schablone“ berührt, weil der Text sie nur andeutend verarbeitet. Im übrigen trägt Wolfrum seinerseits manche neue (wenigstens bisher noch nicht gedruckte) Beobachtung herzu und weiß namentlich im Abschnitt über Bachs Choral durch die Frische und Herzhaftigkeit der Darstellung zu interessieren. Einzelne seiner Ausführungen z. B. über Bachs an Chorälen geübte Variationskunst könnten die Grundlage für eingehendere Studien darüber abgeben. Mit zum Besten gehört die Einleitung: Bachs Verhältnis zu Kirche und Volk, die in sicheren Strichen die Wurzeln seiner Kunst bloßlegt, ohne sich bei Nebensachen aufzuhalten. Welcher zum Symbolismus gestempelte Zusammenhang freilich zwischen Bachs „Kreuzige“-Motiv in der Matthäuspassion (a a g i s c h) und dem alten Adventshymnus „Nun komm der Heiden Heiland“ (g g f b a) bestehen soll (S. 15), ist nicht einzusehen; auch die Verwandtschaft des „Kreuzige“ aus der Johannespassion (c h e d) mit ihm ist wohl durchaus illusorisch. In der Frage des sog. rhythmischen Chorals berührt sich Wolfrum in einigen Punkten (Verzicht auf längere Halte bei Zeilenabschlüssen, Anerkennung tripektaktiger Formen) mit Wustmann (s. den Aufsatz im vorliegenden Jahrbuch), ohne doch für die Konservierung polyrhythmischer Formen bei Bach mehr als zwei Beispiele anführen zu können. — Sehr dankenswert ist die auf S. 110 ff. gegebene Übersicht der Kirchenkantaten nach Bestandteilen, Orchestrierung und Entstehungszeit, nur hätte sie in den Rubriken 3 und 4 noch „übersichtlicher“ ausfallen können. Bei dergleichen für die Praxis so wichtigen Zusammenstellungen dürfte, wie es auch in andern Werken bisweilen der Fall ist, nicht mit dem Raum gespart werden. Mit einem das lebhaftere Naturell des Verfassers neuerdings verratenden Kapitel mit der lakonischen Überschrift „Bach heute“ klingt das hübsche Buch in eine Dissonanz aus. Es erhöht weder dessen Wert, noch bringt es verblüffend Neues, konnte also recht gut wegbleiben. Solche polemisch-literarischen Schlussraketen zünden heute selbst bei Lesern aus dem Laienkreise nicht mehr!

Schreyer, Johannes. Beiträge zur Bach-Kritik. — Holze & Pahl, Dresden 1910. 43 S.

Schreyers „Beiträge“ waren ursprünglich für das letzte Bachjahrbuch bestimmt, mußten indessen aus gewissen Gründen zurückgestellt werden. Nunmehr erscheinen sie, erweitert und in gemildeter Form, separat. Der Verfasser wendet sich mit beachtenswerten Argumenten gegen bisher, namentlich von Spitta, nicht genug geprüfte ältere bekannte Quellen:

1) Gegen den Nekrolog in Mizlers „Bibliothek“, der als „ungenau und oberflächlich“ bezeichnet wird, was sicherlich zutrifft.

2) Gegen gewisse Punkte in Forkels „Über Joh. Seb. Bachs Leben“ usw.,

namentlich seine summarische, zum Teil nur nach dem Hörensagen niedergeschriebene Aufzählung der Werke Bachs, die trotz der Versicherung seines intimen Verkehrs mit Bachs Söhnen nicht überall glaubwürdig sei. Ungerecht dagegen erscheint es, dem seiner Erziehung nach noch dem ausgehenden Nationalismus angehörenden Forkel einzelne ablehnende Urteile über Bachsche Jugendkompositionen und Stücke des Wohltemperierten Klaviers zum Vorwurf zu machen. Fünfzig Jahre nach Forkel trifft man bekanntlich noch ganz andere Urteile, sogar über den reifen Bach.

3) Gegen die von Spitta oft auf bloß äußerliche Merkmale gegründete Anerkennung der Echtheit oder Unechtheit einer Bachschen Komposition. Schreyer betont dagegen wieder, gegebenenfalls die „inneren Gründe“, die gegen die Echtheit sprechen, bei der Prüfung nicht unbeachtet zu lassen, und macht vor allem auf Inkorrektheiten des Sazes gewisser als Bachisch überlieferter Stücke aufmerksam. Einzelne von Max Schneider (Bachjahrbuch 1908 S. 101 und Zeitschr. der Int. Musikgesellschaft, 1910, S. 272 ff.) zitierte Beispiele für Quintenfolgen bei „unzweifelhaft beglaubigten“ Stücken von Bach prüft Schreyer und kommt nicht nur zu einer Ablehnung von Bachs Autorschaft der Kantate *Amore traditore* (Autograph nicht vorhanden), die Spitta als „aus der Zeit seiner vollsten Reife“ erklärt, sondern äußert auch Zweifel an der Echtheit der Begleitung zum Largo der Flötensonate (B. A. Bd. 9 S. 13), deren auffälliges, in den Tat inkorrektes (fünf- bis sechsstimmiges) Altkompagnement seine Gründe stützt. — Spittas Urteile über die „Acht kleinen Präludien für Orgel“ geben ferner Gelegenheit, die Notwendigkeit einer genaueren Prüfung der harmonischen Struktur der Sätze aufs neue hervorzuheben.

4) Gegen die Annahme Spittas, die Lukaspassion sei in Bachs eigener Niederschrift vorhanden. Schreyer kommt nach Studium der Handschrift zur Ansicht, daß der größte Teil des angeblichen Autographs der Lukaspassion nicht von Bach geschrieben ist. Ein Verzeichnis von Quintenparallelen aus den Chorälen folgt und stellt Spittas Behauptung bloß: „Sorgfältigkeit des Sazes kann man den Chorälen nicht absprechen“. Außerdem habe Dörffel bei der Ausgabe für die Bachgesellschaft eigenmächtige, im Text nicht bezeichnete Korrekturen angebracht, die dem Leser „einen viel zu günstigen Begriff von dem Manuskript“ beibringen.

5) Gegen die von Spitta angenommene Echtheit der „großen Fuge“ in g moll für Violine und Generalbass. „Es ist unbegreiflich, wie Spitta dieses formlose, 181 Takte lange Stück als Fuge bezeichnen konnte, denn das Hauptthema tritt nur dreimal vollständig auf.“

Pirro, André. Johann Sebastian Bach. Sein Leben und seine Werke. Vom Verfasser autorisierte deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke. — Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, 1910. 194 S.

Die kleine Bachschrift Pirros, 1906 in französischer Sprache erschienen, bildete in vielem eine Vorstudie zu dessen größerem Werke *L'esthétique de J.-S. Bach*. Ihre Bedeutung für das französische Musikleben

erhellst daraus, daß binnen vier Jahren fünf Auflagen notwendig wurden. Das Buch der deutschen Leserschaft zugänglich zu machen, rechtfertigte sich einmal durch die knappe, von gründlichsten Kenntnissen getragene Zusammenfassung des Wesentlichen aus Bachs Leben und Schaffen, dann durch nicht unbedeutende aus eignen Quellenstudien gewonnene Randbemerkungen (z. B. über die französische Musik am Hof in Celle). Der deutsche Übersetzer hat sich mit gutem Gelingen seiner Aufgabe unterzogen, hier und da nachgeholfen, manches auf Grund neuerer Mitteilungen ergänzt und ausführlicher gestaltet. Die zahlreich aufgenommenen Vollbilder gehen wohl auf die Initiative des Verlages zurück; viele davon hätten fehlen oder in kleinerem Format gegeben werden können. Dann wäre Raum zum Ausbau mancher noch immer skizzenhaft gebliebenen Besprechung der größeren Werke gewonnen worden.

Parry, C. Hubert H. Johann Sebastian Bach. The story of the development of a great personality. — G. P. Putnam's Sons. New York and London. 1910. X u. 584 S.

Außer einigen kleineren Bachmonographien und den Übersetzungen der Bachschriften von Forkel, Bitter und Spitta besaß England aus einheimischen Federn bisher keine größere Schrift über Bach, die sich deutschen oder jüngeren französischen Publikationen an die Seite stellen ließ. Nun tritt einer der angesehensten englischen Komponisten, der sich als Musikschriftsteller zuletzt mit einer Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (Oxford History of music, III) hervorgetan, mit einer solchen auf den Plan, — ein Ereignis, an dem auch die deutsche Bachgemeinde nicht gleichgültig vorübergehen kann. Kein Zweifel, hinter dem Werke steht eine Persönlichkeit, die manches eigene zu sagen weiß und zu dem Helden, den sie zu verherrlichen unternahm, eine ganz bestimmte Stellung einnimmt. Sollten Charakter und Stil des Buches bezeichnet werden, so könnte das am besten durch eine Gegenüberstellung der im gleichen Jahre erschienenen deutschen Schrift von Ph. Wolfrum geschehen. Wolfrum, der Deutsche, der mit Bach aufgewachsen, ein begeisterter Apostel seiner Kunst, dem die Sprache kaum willfährig genug ist, alle Schönheiten der Musik zu rühmen, der mit scharfen, oft persönlich gefärbten Randbemerkungen gern Kampfstellung einnimmt und aus Überzeugung Bach als Zukunftsmusiker ohnegleichen preist, mit andern Worten: der es für selbstverständlich hält, daß der Geist Bachs ohne Abzug noch heute unter uns lebt und wirksam ist, bildet gewissermaßen das Spiegelbild des Engländer Parry. Auch Parry kann sich begeistern und „lebt“ in Bach, aber es ist eine Begeisterung, die sich in Grenzen hält, die nie über eine gewisse vornehme Objektivität hinausgeht, sich nie zu ekstatischen Ausrufen, kritischen Diskussionen aufgefordert fühlt. Ruhig, stets sachlich, bisweilen philosophisch gestimmt, vermeidet sie Erkurse in Nachbargebiete, die nichts zu versprechen scheinen, um jedes-

mal nur das Gegebene, im Augenblick Vorliegende einer Prüfung zu unterziehen. Dieser ruhige, bei aller Objektivität der Darstellung doch stets persönliche Ton seines Buches erfreut, weil er die Konzentration des Lesers auf den Stoff fördert. Parry ist mit dem Material durchaus vertraut, und auch wo er sich äußerlich eng an seine erste und einzige Quelle, Spittas „Bach“, anschließt, weiß er durch die Art der Einleitung, gelegentliche Vor- und Rückblicke usw. zu interessieren. Durch Ausfönderung mancher entlegenen Sonderbetrachtungen, die dem Leser der ersten Kapitel bei Spitta den Überblick über Bachs Entwicklungsgang erschweren, hat Parrys Darstellung etwas ungemein Klares und Sicheres bekommen. Das 2. Kapitel („Preliminaries“), das Bachs Hereinwachsen in einen eigenen Stil schildert, kann als kleines Meisterstück betrachtet werden. Wenn die jüngste deutsche und französische Bachliteratur bekannt ist, wird sich allerdings wundern, bei Parry nur wenig über das zu finden, was gerade der modernen Bachästhetik so sehr am Herzen liegt: angebliche Auffassungsschwierigkeiten zu beseitigen und Bachs „Sprache“ zu analysieren. Schweizer und Pirro sind ihm, wie aus gewissen Bemerkungen (z. B. S. 407) hervorgeht, scheinbar unbekannt geblieben. Außer Spitta, der die ganze Anlage des Buches und die Stellung zu musikhistorischen Fragen bestimmte, findet sich kein einziges Werk der nach-Spittaschen Bachliteratur angeführt. Das fordert zu einem Vorwurf heraus und überrascht, da sich der Verfasser selbst damit mancher Anregungen entschlug, und infolgedessen auch längst berichtigte ältere Daten ihr Dasein weiterführen. Trotz ernstlichen Bemühens, jedesmal den geschichtlichen Zusammenhang zu begreifen, der die eine oder andere Form des Bachschen Lebenswerkes mit solchen älterer Meister verknüpft, geht Parry überwiegend vom rein musikalischen Standpunkte aus an die Betrachtung der Werke. Man hört ihm gerne zu, denn überall spricht ein feinfühliges, mit älterer Musik wohl vertrauter Musiker. Ihn interessiert in der Hauptsache die technische Seite der Kompositionen, namentlich die Unerlöblichkeit der Bachschen Formen Abschnitte wie über das Wohltemperierte Klavier (S. 148 ff.), über die „psychologische Form“ mancher Adagien Bachs (z. B. des E-dur Violinkonzerts, S. 133 ff.), über die „Klavierübung“ (S. 454 ff.), über die Choralvorspiele verraten den nachdenklichen Kopf und unbeirrtes Urteil und sind geeignet darauf aufmerksam zu machen, daß eine Erforschung der „Sprache“ Bachs an den verschiedensten Enden angefaßt werden kann. Nicht Zufall übrigens scheint es, daß den Instrumentalwerken verhältnismäßig mehr Raum und Sorgfalt in der Analyse gewidmet ist als den Gesangswerken, die sich mit mehr oder weniger kurzen Bemerkungen über hervorragende Schönheiten abfinden müssen. Das hat seinen Grund offenbar darin, daß der größte Teil der Kantaten Bachs der englischen Musikwelt innerlich fremd geblieben ist. Einem Urteil über ihre Wirkung und ihren Gesamtwert glaubte wohl selbst Parry nicht dieselbe Unmittelbarkeit geben zu können wie dem Urteil über die Instrumentalwerke, voran die für Tasteninstrumente, die ihre Originalwirkungen in sich selbst tragen und größtenteils außerhalb aller Beziehungen auf spezifisch protestantische Kultformen stehen. Ohne Berücksichtigung dieser aber und ohne lebhaftes Nachfühlen des Geistes, aus dem heraus die Kantaten entstanden sind, wird sich niemals ein Letztes über sie sagen lassen. Eine uns Deutsche inter-

essierende, für englische Musikverhältnisse nicht eben schmeichelhafte kritische Bemerkung knüpft Parry an die Besprechung des Choralchors „O Mensch, beweine' dein Sünde groß“ der Matthäuspassion. Er hält diesen Chor so gut wie unausführbar (almost impracticable). „Er ist so reich an ausdrucksvollen Details, daß selbst solche Dirigenten, die sich nicht der bequemen Theorie ausgeliefert haben, daß Bach seine tiefen Meditationen nur deshalb geschrieben, um sie wie ein geräuschvolles Uhrwerk abgeleiert zu sehen, an einer Aufführung verzweifeln, die wirklich alles genau so wiedergibt, wie es jeder Mitführende als in Bachs Absicht gelegen empfindet. Soweit selbst die reichste Erfahrung lehrt, hat man den Eindruck, daß eine ideale Aufführung dieses Chors solange als unerreichbar gelten muß, bis sich die Verhältnisse so geändert haben, daß man nicht mehr Gewicht auf eine unfruchtbare Tradition legt. Inzwischen werden sich Verständige mit der bloßen Betrachtung der auserlesenen andächtigen Poesie (of the exquisite devotional poetry) der Bachschen Persönlichkeit trösten müssen, die gerade in diesem Stücke so mächtig hervorbricht“¹⁾. Ähnliche pessimistische Äußerungen über das Mißverhältnis von praktischer Ausführbarkeit und künstlerischer Intention enthält das in vielen Beziehungen anregende Nachwort (S. 548 f.), das mit etwas melancholischem Tone von Bachs Wirkung auf die Gegenwart spricht. — Noch in einem andern Punkte zeigt sich, daß die englische Bachauffassung nicht ganz identisch mit der deutschen ist: in der Ansicht über Geist und Wert des protestantischen Chorals. Dessen eminente Bedeutung im Bachschen Schaffen hat Parry kaum angedeutet. In Frage kommen nicht die vielerlei Choralbearbeitungen in Gestalt von Orgel- und Gesangsphantasien, denen genügend Aufmerksamkeit geschenkt wird, sondern die scheinbar „einfachen“ vierstimmigen Choräle, wie sie in Kantaten und Passionen stehen. Sie gehen alle leer aus. Kaum daß der Leser von ihrer Existenz erfährt, zu geschweigen, daß ihm über ihre grundlegende Bedeutung für die Bachsche Kantate überhaupt Näheres mitgeteilt wird. Anscheinend fand die stark aufs Formale gerichtete Phantasie des Verfassers hier zu wenig Anknüpfungspunkte, sodaß er übersah, daß es sich in Harmonik und Ausdrucksfülle um Meisterwerke ohne Vorbild handelt. In Wolfrums Buch — das mag abermals als bezeichnendes Gegenbeispiel dienen — nimmt gerade das Kapitel über Bachs Verhältnis zu Kirche und Choralgesang beinahe ein Drittel des Gesamtumfangs ein. — Auf einzelne kleine Irrtümer einzugehen (die das Niveau des Buches keineswegs herabdrücken), erübrigt sich. Nur ein kleiner Zug sei noch erwähnt. Spittas Bemerkung (I, 754) über die Notenbücher für Anna Magdalena: „Sie lassen ein inniges, zärtliches Verhältnis der beiden Eheleute in rührender Weise zutage treten“, spinnt Parry weiter und glaubt, daß die französischen Suiten geradezu für Anna Magdalena „in der frühesten Periode ihres ehelichen Zusammenlebens“ geschrieben seien. Natürlich fällt es dem Verfasser dabei sofort auf, daß Bach diese Huldigung aus glücklicher Zeit mit drei Moll-Suiten höchst ernsthaften Charakters beginnt. Er erklärt

¹⁾ Auf einen wohl noch nicht beachteten symbolischen Zug dieses Choralchors macht Parry auf S. 273 aufmerksam. Bei der letzten Choralzeile läßt der Sopran, der vorher fast jedesmal den andern figurierenden Stimmen vorgriff, mehrere Takte auf sich warten, ehe er mit den Worten „Wohl an dem Kreuze lange“ einsetzt.

sich das sehr einfach damit, daß der Mensch das Ernste nicht gern an den Schluß, sondern an den Anfang stellt. Ferner: „Die Sarabande der ersten Suite ist zweifellos ein Stück von stark sehnsüchtigem und leidenschaftlichem Inhalt, dem man einen Zug tiefer Trauer nicht absprechen kann. Da es aber in der Umgebung von reizenden und freundlichen Stücken steht, ist anzunehmen, daß der Komponist seine angetraute Schülerin nur für einen Augenblick zum Austausch tieferer Gedanken auffordern wolle usw.“ Daß schon Joh. Schreyer im Bachjahrbuch 1906 begründete Zweifel gegen solche Interpretation erhoben, ist dem Verfasser nicht bekannt geworden.

Dr. A. Schering (Leipzig).

