

Arnold Scherings Bach – Symbol eines Zeitalters

Von Glenn Stanley (Storrs, CT)

Sax. vers.

Arnold Schering (1877–1941), wohl der wichtigste Bach-Forscher seiner Zeit, befaßte sich mit einem breiten Spektrum wissenschaftlicher und praktischer Fragen zu Bach. Als erster Herausgeber des Bach-Jahrbuchs (1904–1939) und führendes Mitglied der Neuen Bachgesellschaft setzte er sich für die Einführung von Bachs geistlicher Musik in die evangelische Liturgie ein;¹ in zahlreichen Aufsätzen und mehreren Büchern veröffentlichte er grundsätzliche Studien zur historischen Aufführungspraxis,² zu Bachs Wirken in Leipzig einschließlich der Entstehung mehrerer großer Chorwerke.³ (Abgesehen von aufführungstechnischen Studien schrieb Schering wenig über Bachs Instrumentalmusik.) Höchst bedeutend für die Geschichte der Bach-Rezeption sind seine hermeneutischen Deutungen Bachscher Vokalmusik auf Grund einer musikalischen Symboltheorie, die primär in Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit ebendieser Musik konzipiert wurde. In den Schriften dieser letzten Gruppe sowie in denjenigen zu

¹ Siehe u. a. *Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages*, BJ 1909, S. 144–152. Hier argumentierte Schering vehement gegen den Vorschlag von Rudolf Wustmann im selben Jahrgang (*Könnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen?*, S. 102–124), daß die Gemeinde Choräle mitsingt, da dies den Kunstcharakter der Kantaten beeinträchtigen würde. Aus dieser Perspektive übte er auch scharfe Kritik an der Praxis, Arien zu kürzen, wobei er in anderen, späteren Schriften etwas mehr Flexibilität in dieser Hinsicht zeigte.

² Siehe vor allem *Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters*, BJ 1904, S. 104–115, wo Schering sich für die Benutzung des Cembalos statt des Klaviers in Bachs Instrumentalmusik sowie die Verwendung von barocker Generalbaß- und Verzierungspraxis (hierzu auch „Vorhalte“ und „Vorschläge“ in *Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium*, BJ 1923, S. 12–30) ausspricht, und *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis* (Leipzig 1936), insbesondere S. 30–32 („Konzertisten und Ripienisten“) und S. 48–53 („Orgel oder Cembalo?“). Aufgegriffen wurde Scherings These, daß Chorstimmen oft – ohne daß die Partitur diese Praxis festhält – in größere und kleinere Besetzungen aufgeteilt wurden (siehe auch *Die Besetzung Bachscher Chöre*, BJ 1920, S. 77–89), von Wilhelm Ehmann (*Concertisten‘ und ‚Ripienisten‘ in der h-Moll-Messe Johann Sebastian Bachs*, MuK 30, 1960) und Karl Hochreither (*Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1983). Beide gehen auch anderweitig auf Schering ein. Für die h-Moll-Messe hat die Praxis, bestimmte Partien in den Chorsätzen solistisch ausführen zu lassen (insbesondere „et iterum venturus est“), inzwischen einige Verbreitung gefunden. Scherings Argument, daß das Cembalo keine Anwendung in Bachs Kirchenmusik gefunden hätte, ist widerlegt worden von Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works* (Cambridge/MA 1987), S. 10–71 („The Organ and the Harpsichord“).

³ Vgl. z. B. *Zur Markus-Passion und zur „vierten“ Passion*, BJ 1939, S. 1–32, sowie *Die Hohe Messe in h-moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II.*, BJ 1936, S. 1–30. Im Aufsatz zur Messe wollte Schering auch Spittas These widerlegen, daß die Messe ursprünglich für den Gottesdienst in Leipzig komponiert worden sei.

Bachs Tätigkeiten in Leipzig äußerte sich Schering häufig über Bachs geschichtliche Stellung und sein künstlerisches und religiöses Bewußtsein, so daß sich ein historisches Porträt des Leipziger Thomaskantors (als solchen sah Schering ihn vor allem) konstruieren läßt. Scherings Symboltheorie und seine Werkinterpretationen sind die Hauptthemen dieses Beitrags; abschließend wird Scherings Verständnis von Bach als geschichtlicher Figur kurz skizziert.

I. Bach und das Symbol

Schering war nicht der erste, der den Symbolgehalt von Bachs Musik ans Licht zu bringen beabsichtigte.⁴ Albert Schweitzer und Hugo Goldschmidt⁵ führten das Thema in die Musikwissenschaft ein,⁶ und es ist wohl kaum ein Zufall, daß Schering mehrmals dieselben Stellen diskutierte, welche seine Vorgänger unter die Lupe genommen hatten; auch verwies er zuweilen kritisch auf ihre Kommentare. Seine Absicht ist leicht zu erraten: Abgesehen von ihren Versuchen, verschiedene Kategorien der Symbolik nach ihrer Bildhaftigkeit (Tonmalerei) oder ihrem Affekt bei Bach zu konstruieren, entbehren ihre Arbeiten gänzlich einer theoretischen Fundierung. Schering hingegen, der in Leipzig unter Johannes Volkelt studiert hatte, dessen Habilitationsschrift *Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik*⁷ und dessen mehrbändige Schrift *System der Ästhetik*⁸ ihrerseits sowohl die ausführlichsten Studien zu diesem Thema als auch Kampfschriften gegen den ästhetischen Formalismus waren und darin Scherings Polemiken vorangingen,⁹ bemühte sich, ein einheitliches, umfassendes System der musikalischen Symbolik zu entwerfen und zwar anhand von Begriffen aus der allgemeinen, bereits verschiedentlich praktizierten Lehre der Symbolik.

⁴ Vier Jahre nach dem Erscheinen der deutschen Erstausgabe von A. Schweitzers *J. S. Bach* (Leipzig 1908) veröffentlichte Schering einen Aufsatz zum Thema *Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik* in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (9, 1914), in dem er musikalische Symbolik nur als Ausnahmeerscheinung sah, vor allem vorhanden in der instrumentalen Programmusik und nie präsent in Vokalmusik, da die Unmittelbarkeit des Ausdrucks unvereinbar sei mit der Vermittlung zwischen dem Symbolisierten und dem Symbol, die das Wesen des Symbols ausmacht.

⁵ *Tonsymbolik*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 15, 1921, S. 1–42.

⁶ In der Wagner-Exegese war der Symbolbegriff primär auf den Text bezogen. Meines Erachtens fehlte der Terminus „Symbol“ in der Literatur zum Leitmotiv bis Schweitzer und Schering. An Schriften zur musikalischen Symbolik aus diesem Zeitraum wären u. a. zu nennen G. v. Keussler, *Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens* (Jahrbuch Peters 27, 1920), F. Heinrich, *Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol* (ZfMw 8, 1925/26) und M. Schlesinger, *Symbolik in der Tonkunst* (Berlin und Leipzig, 1930). Auf keine dieser Arbeiten nahm Schering in seinen Veröffentlichungen Bezug.

⁷ Jena 1876.

⁸ 2 Bde., Leipzig 1905–1912.

⁹ Im Vorwort zu seiner Habilitationsschrift, in der sich Volkelt mit Symboltheorien seit Hegel auseinandersetzt, heißt es: „Im Mittelpunkt der Entwicklung der neuesten Ästhetik steht der Symbolbegriff. Die gegenwärtigen Kämpfe auf ästhetischem Gebiete drehen sich um ihn, mag er auch öfters unausgesprochen im Hintergrunde stehen ... Der Symbolbegriff ist es, wodurch der Gehaltsästhetik zum Siege über den ästhetischen Formalismus verholfen wird.“ Besser hätte auch Schering seine eigene Zielsetzung nicht formulieren können.

Außerdem war Schering zweifellos vertraut mit dem einflußreichen Denken der Philosophen Wilhelm Dilthey und Ernst Cassirer sowie des Kunsthistorikers Erwin Panofsky. Sie alle zitierte er zwar nie, doch seine Gedanken über eine historisch verankerte hermeneutische Methodik weisen Parallelen zu Dilthey auf, und seine hierarchisch geordneten Ebenen der Symbolik sind vergleichbar mit denen von Panofsky (siehe S. 108, 112). Auf dem Gebiet der Symbolik war es vor allem Cassirer, der vor seiner 1933 durch das NS-Regime erzwungenen Emigration in die Vereinigten Staaten in den deutschen Geisteswissenschaften dem Symbol eine stärkere Position als je zuvor sicherte: Das Symbol stand im Mittelpunkt, wie Cassirer in seinem Vortrag über die logisch-erkenntnistheoretische Bedeutung des Symbolbegriffs „Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie“ bei einer dem Symbol gewidmeten Sondersitzung auf dem dritten Kongreß der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Halle im Jahre 1927 konstatierte.¹⁰ In einem anderen Zusammenhang formulierte Cassirer eine Definition des Symbols als Prozeß, nämlich als „jede Energie des Geistes, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.“¹¹ Dieser Ansicht stand Scherings Denken über das Symbol sehr nahe.

Auch Schering hielt in Halle einen Vortrag, und zwar über das Thema „Symbol in der Musik“, der noch im selben Jahr als Aufsatz in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft veröffentlicht wurde. Mit dieser Arbeit, die als Vorstufe zu den Beethoven-Studien gelten mag, da nicht nur Bachs Vokalwerke, sondern auch Passagen aus Beethovens Instrumentalmusik symbolisch gedeutet werden, wollte Schering die verbreitete Meinung vieler Ästhetiker (darunter auch Volkelt selbst), Musik könne nicht symbolisch wirken, da sie zu abstrakt sei, widerlegen. Dies erklärt sein systematisches Verfahren. (Cassirer selbst setzte voraus, daß jede Art von Verstehen und Mitteilen – Sprache, Kunst, Mathematik – nur durch den Prozeß des Symbolisierens möglich sei.) Darüber hinaus wollte er – in all seinen Schriften und Reden zur Symbolik – nachweisen, daß „es nichts in der geistigen, seelischen und körperlich-dinghaften Welt gibt, das in der Tonphantasie des Schaffenden nicht Musikgestalt werden könnte“¹² und daß „jedes Element der Musik zum Träger eines Symbolischen erhoben werden“ kann.¹³

Um diese Breite der musikalischen Symbolik zu ergründen, entwickelte Schering eine Reihe allgemein symbolischer und musikalischer Kategorien; diese sind in Tabelle 1 erfaßt (vgl. S. 102). Trotz seines Strebens nach einer Systematisierung ist diese (nachträgliche) Zusammenfassung viel systematischer angelegt als Schering selbst es in jeder einzelnen Schrift zur Symbolik gelang. In der Tat gibt es viele Widersprüche, Lücken und neue Gedanken in seinen Schriften, die in einem Zeitraum von gut fünfzehn Jahren erschienen, doch sind die Hauptideen konsequent

¹⁰ Alle Vorträge einschließlich desjenigen von Schering erschienen gedruckt in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (21, 1927).

¹¹ E. Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs* (Darmstadt 1956, S. 175), zitiert nach A. Gräser, *Ernst Cassirer*, München 1994, S. 33.

¹² Vgl. *Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens?*, in: Neues Beethoven-Jahrbuch 5, 1934, S. 162.

¹³ *Symbol in der Musik*, a. a. O. (Fußnote 10), S. 381.

Tabelle 1 (zu Seite 101)

Allgemeine Symbole (nach der Sinnverbindung)	Musikalische Ausprägungen	Vergeistigungsgrad (Stufen)	Historizität
A. Affekt- und Stimmungssymbolik	Bewegungssymbolik (Rhythmus, Melos, Akkordverbindungen, Dynamik)	Tonsinnlich (elementar)	Konstanten
	Klangsymbolik	Vergeistigt 1	Konstanten
B. Vorstellungssymbolik			
1. Vergegenständlichte, Objektivierende	Klangsymbolik (Tonmalerei)	Vergeistigt 2	
2. Begriffliche, Intellektuelle	Formsymbolik a. Historisch b. Rhetorisch c. Technologisch d. Ideologisch	Vergeistigt 3 (Zusammengesetzt)	Variabeln

Zusammenfassung aus *Symbol in der Musik* (Hallenser Rede 1927; vgl. Fußnote 10) sowie *Musikalische Symbolkunde* (vgl. Fußnote 14)

genug, um eine zusammenfassende Darstellung zu rechtfertigen. Einer Systematik näherte Schering sich allenfalls in seiner Hallenser Rede und in der späteren Schrift „Symbolkunde“,¹⁴ weswegen die Tabelle in erster Linie aus diesen Quellen zusammengestellt ist. Doch in beiden sind nicht alle Typen und Funktionen erfaßt. Andere wichtige werden erst in den drei im Bach-Jahrbuch erschienenen Aufsätzen zur musikalischen Symbolik eingeführt: „Bach und das Symbol. [1. Studie:] Insbesondere die Symbolik seines Kanons“,¹⁵ in der Schering nicht nur den Kanon behandelt, sondern auch seine ersten Ansätze zur Kategorisierung aller musikalischen Symbole vorstellt, sowie „Bach und das Symbol. 2. Studie: Das ‚Figürliche‘ und ‚Metaphorische‘“,¹⁶ und „Bach und das Symbol. 3. Studie: Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs ‚Psychologia empirica‘“,¹⁷ Weitere Symbolkategorien wurden in den Schriften zu Beethoven eingeführt. Da sich das klarste Verständnis für Scherings Ideen über Bachs musikalische Symbolik durch ihre Besprechung im theoretischen Zusammenhang ergibt, werden die für Bach wichtigsten Kategorien (anstelle der Einzeldarstellungen zu Bach) exemplarisch besprochen, wodurch auch eine Vorstellung von dem Gesamtsystem (in der von mir gewählten Konstruktion) gewonnen werden kann. Die beiden grundsätzlichen Kategorien sind von der allgemeinen Symbollehre abgeleitet und entstehen durch die Sinnverbindung zwischen dem Symbolisierten

¹⁴ *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 42, 1935, S. 15–30.

¹⁵ BJ 1925, S. 40–63.

¹⁶ BJ 1928, S. 119–137.

¹⁷ BJ 1937, S. 83–95.

und dem Symbol: 1. „Affekt- und Stimmungssymbolik“ (an anderer Stelle von Schering als „Gefühlssymbolik“ bezeichnet) und 2. „Vorstellungssymbolik“ umfassen die beiden großen Bereiche der Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt – das Empfinden und das Denken, die einen Schaffenden zur symbolischen Übertragung anregen. Diese besitzen ein unterschiedliches Ausmaß an „Vergeistigung“ – für Schering ein Kernbegriff, den er vom deutschen Idealismus übernimmt. Die erste Klasse von Symbolen wirkt auf die Sinne und bedient sich der elementarsten tonsinnlichen musikalischen Formen, auf die der Hörer unbewußt reagiert. Auf einer höheren Stufe der „Vergeistigung“ steht die Vorstellungssymbolik; sie zu rezipieren setzt kognitive Vorgänge – Denken, Vergleichen usw. – voraus. Vorstellungssymbolik ist dann weiter unterteilt in 1. abbildende und 2. begriffliche Arten, wobei die abstraktere zweite Klasse noch stärker vergeistigt als die erste Klasse ist. Diesen Symbolen entsprechen ihre eigenen „musikalischen Ausprägungen“, die vom Elementaren bis zum „Zusammengesetzten“ logischerweise ebenfalls hierarchisch geordnet sind, wobei Überschneidungen wie bei der „Klangsymbolik“, die sowohl der Affektsymbolik als auch der vergegenständlichten Symbolik dient, gelegentlich auftreten. Alle diese Symbolarten befinden sich in einem dynamischen Geschichtsprozeß, wobei sich zwei Grundtypen herausstellen. Die „Konstanten“ – das sind die elementaren, weniger vergeistigten Symbole – überleben kulturelle und gesellschaftliche Umwandlungen eben durch ihr elementares Wesen, während die „Variablen“ – durch ihre Vergeistigung mehr verbunden mit den Eigenschaften einer jeden Epoche, Region, Sprache, Religion usw. – ihre Gültigkeit im Laufe der Zeit oft verlieren.¹⁸

Den grundsätzlichen Unterschied zwischen Affekt- und Vorstellungssymbolik erklärte Schering in der Hallenser Rede¹⁹ mit einem Beispiel aus der Arie „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“, aus Bachs Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen“ (BWV 11, Himmelfahrts-Oratorium). Beide Arten sind präsent und ergänzen sich:

Beispiel 1

Arie „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“ BWV 11/4

Violini unisoni

¹⁸ Als Beispiel dafür führte Schering in mehreren Schriften die Zahlensymbolik Bachs an, die er zwar als Historiker anerkannte, der er aber jegliche ästhetische Bedeutung für den gegenwärtigen Hörer absprach.

¹⁹ Vgl. Fußnote 10; l. cit. a. a. O., S. 382.

Alto
Ach, blei - - be doch, mein lieb - - stes Le - ben,
Viol.

„Die gewundene, von der Höhe zur Tiefe und wieder zur Höhe strebende Linie vermittelt eine gewisse greifbare, plastische Bildlichkeit [vergegenständlichte Symbolik/Klangsymbolik], nämlich die Vorstellung des Händeringens, die bei Bach in ähnlichen Fällen stets aufzutreten pflegt. Der melodisch-dynamische Zug dagegen [Affektsymbolik/Bewegungssymbolik], die Wahl der großen und kleinen Intervalle, das seufzende Aufschlagen bei ‚doch‘, die Wendung auf ‚lieb-‘ enthält die symbolische Andeutung der seelischen Depression, der Eindringlichkeit oder Inbrünstigkeit des Bittens, also des Affekts.“

Scherings fantasievolle Interpretation dieser Passage zeigt auch einen wichtigen Aspekt seiner Ideen über Symbole: seine Vorliebe für dichte Konzentrationen von gleichzeitig erscheinenden Symbolen hierarchisch verschiedener Arten. Da Schering erstens den ästhetischen Gehalt eines Werkes weitgehend mit dessen Symbolkraft gleichsetzt und zweitens implizit vergeistigten Symbolen einen höheren ästhetischen als sinnlich-elementaren Gehalt beimißt, findet er, daß solche zusammengesetzten Gebilde für erhöhten ästhetischen Genuß sorgen, vorausgesetzt, der Hörer ist in der Lage, Symbole zu erkennen.

Die Kategorien der Formsymbolik – für Scherings Bach-Studien die wichtigsten – sind nicht nur im engeren Sinn der musikalischen Form als architektonische Satzstrukturen zu verstehen, sondern auch als Begriff für die höchsten und vergeistigtsten Gestaltungsprinzipien, die der Musik zur Verfügung stehen. Die Idee des historischen Symbols – etwa in Gestalt eines Zitats oder einer stilistischen Anlehnung an Palestrina – führt Schering erst im Aufsatz „Symbolkunde“ ein, in dem er den Konnex zwischen Symboltheorie und Methodik der Geschichtsschreibung herstellt. Die Verwendung von Chorälen reserviert Schering für das ideologische Symbol, da Choralzitate „nicht aus dem Kunstwerk selbst erfassbar sind, sondern aus unserer religiösen, kirchlichen, theologischen Erfahrung stammen ...“. Dagegen ließe sich einwenden, daß auch Erfahrungen mit der klassischen Vokalpolyphonie eine Voraussetzung für die Wahrnehmung ihrer symbo-

lischen Anwendung seien. Jedoch ist diese Erfahrung immer nur historisch-musikalisch, und wir sehen hier keine „sinnbildliche Deutung fremder, von außen hinzugebrachter ideologischer Faktoren.“

Daß Schering sich auf Kanon – ein technologisches Symbol – und Rhetorik konzentrierte, ist durchaus logisch. Im Kanon fand er eine objektive, streng kontrapunktische Technik, die die Wissenschaftlichkeit seines Vorgehens ganz deutlich hervorgehen lassen sollte.²⁰ Außerdem waren sowohl der Kanon als auch die musikalische Rhetorik feste Bestandteile der Musik des Barockzeitalters und damit legitimiert für eine historisch-hermeneutische Orientierung.

Schering beginnt die Studie zum Kanon (*Bach I*) mit der grundsätzlichen Frage, wie eine bestimmte musikalische Technik symbolisch wirken kann, und beantwortet sie mit der Feststellung, daß je nach Beschaffenheit sich jede Technik gemäß ihrer spezifischen Beschaffenheit mit bestimmten Affekten, Bildern und Ideen verbinden läßt. Schering räumt dem Kanon drei Funktionen ein:

1. geselliges Singen beziehungsweise Spielen, 2. „artistisch“ „bewußt künstlerisches Spielen“ mit imitatorischen Formen („Kanon“ metaphorisch für verschiedene Nachahmungsprinzipien verwendet) und schließlich 3. Sinnbild von Vorgängen und Ideen: „der Kanon untersteht einer bestimmten, ihn erzeugenden symbolischen Vorstellung“, die im Falle eines Vokalwerkes entweder explizit im Text gegeben ist oder im kompositorischen Akt hinzugebracht wird.

Der unmittelbarste und elementarste Sinneseindruck der Erscheinung des Kanons als Technik (also unabhängig von der individuellen melodisch-kontrapunktischen Gestaltung) ist der des eigentlichen physischen „Folgens“; als Beispiel dafür führt Schering die Arie „Ich folge Christo nach“ aus der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12) an. Eine nach Schering selbstverständliche Konsequenz für diese Ursymbolik ist, „daß Bach in solchen Zusammenhängen gern zu ausgesprochenen Schreitmotiven greift.“²¹

Beispiel 2

Arie „Ich folge Christo nach“ BWV 12/5

²⁰ Vor allem in den Beethoven-Schriften, aber auch in verschiedenen Aufsätzen zu anderen Themen bemängelte Schering immer wieder die willkürliche Subjektivität des „romantischen“ Deutens der Musik, das die immanenten musikalischen Vorgänge kaum berücksichtige. Daher und auch auf Grund der Attacken auf musikalische „Inhaltsästhetiker“ seitens der „Formästhetiker“ dürfte Schering sich mit Rigorosität gewappnet haben.

²¹ BJ 1925, S. 45.

Basso

Ich fol-ge Chri-sto nach _____,

Das „Folgen“ und auch die Verbundenheit der Stimmen kann aber auch ein „begriffliches“ Sinnbild der Verbundenheit und des Gehorsams sein, wie etwa in einer kanonischen Stelle im dritten Satz der Kantate „Der Himmel lacht“ (BWV 31), einem Rezitativ mit Continuo-begleitung zu den Worten „lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder.“ Dies ist ein Beispiel dafür, daß höhere Symbole über die Beschaffenheiten der niedrigeren verfügen können, zu welchen sie immer mehr geistigen Inhalt hinzufügen. Um die symbolische Dichte und die Gleichzeitigkeit mehrerer symbolischer Stufen bei Bach zu veranschaulichen, faßte Schering das „Symbolgewebe“ des Eingangschors der Kantate „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ (BWV 77) in einer Tabelle zusammen, die die eingehendste und ausführlichste Symbolanalyse in Scherings gesamten Schriften darstellt (Tabelle 2, vgl. S. 110f., und Beispiel 3). Ihre vier Stufen stehen in einem lockeren Verhältnis zu den Kategorien in Tabelle 1. Die Begriffe „technologisch“ und „ideologisch“ werden von Schering hier bereits verwendet, während andere noch fehlen. Dem ersten Grad entspricht die Kategorie A in meiner Tabelle, dem zweiten sowohl manche Ausprägungen in Kategorie A als auch Klangsymbolik in beiden Kategorien. Symbolische Bedeutung besitzen nicht nur der Kanon, sondern auch verschiedene Aspekte des Satzganzen, beispielsweise die Wahl der Trompete (der Klangsymbolik entsprechend) und das Zitat (der ideologischen Formsymbolik entsprechend) des von der Trompete eingeführten Chorals „Dies sind die heiligen zehn Gebot“, aus dem das Kanonsubjekt abgeleitet ist.

Beispiel 3

Chor „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“ BWV 77/1

Vl. 1

Vl. 2

Va.

Tromba da tirarsi

Ten., Va.
Du sollt Gott, dei - nen Her - ren,

Basso
Du sollt Gott, dei - nen Her - ren, lie - ben von gan - zem

Continuo

S., Vl. 1 Du sollt Gott, dei - nen Her - ren, lie - ben von gan - zem

A., Vl. 2
Du sollt Gott, dei - nen Her - ren,

lie - ben von gan - zem Her - - - - -
Her - - - - -

Her - - - - -
lie - ben von gan - zem Her - - - - -

zen, du sollt Gott, dei - nen Her - ren,
- zen, du sollt Gott,

Tr. da tirarsi

Str.
zen,

lie - ben von gan - zem Her - - - - -
dei - nen Her - ren, lie - ben von gan - zem Her - zen;



Die hierarchische Staffelung der Symbole (siehe Tabelle 2, S. 110f.) ist vergleichbar mit derjenigen in einer Tabelle (siehe Tabelle 3, S. 112) in Panofskys Einleitung zu einem erst in 1939 in der Emigration auf englisch veröffentlichten Aufsatzband *Studies in Iconology*, der aber wohl ein Ergebnis seiner Tätigkeit in Deutschland war.²² Sie bietet einen Überblick von Bedeutungsschichten (Gegenstand) und hermeneutischen Etappen (Akt der Interpretation), die man begehen muß, um sie aufzudecken. Obwohl keine vollkommene Kongruenz zwischen Panofsky und Schering postuliert werden kann, sind die Korrespondenzen mehr als nur zufällig. In seiner frühen Schrift „Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik“ entwarf Schering vier hermeneutische Schritte vom Elementarsten zum Abstraktesten. Es sei bemerkt, obgleich nicht näher darauf eingegangen werden kann, daß ihre beiden Staffelungen im wesentlichen mit Cassirers in drei Etappen geordneter Theorie der Entwicklung der Sprache als Symbol – Ausdruck, Bild, abstrakte Vorstellung – übereinstimmen.²³ Dies ist nicht verwunderlich. Scherings Weg kreuzte sich mit demjenigen Cassirers: Beide studierten und lehrten in Leipzig und Berlin, bevor Cassirer in den zwanziger Jahren nach Hamburg ging. Dort in Hamburg arbeitete Cassirer mit Panofsky zusammen, dessen Ideen über Bedeutungsschichten und ästhetischen Inhalt aufgrund des Vorhandenseins der Symbolik und von deren kunstgenießendem Erkennen ausschlaggebend für Schering waren.

Rhetorische Symbole (*Bach 2*, ein wesentlich kürzerer Aufsatz mit viel weniger Beispielen) bilden eine für Bach und seine Zeit „besondere Geistigkeit“, aus der die „Bestandteile“ und die „Eigenart“ von Bachs musikalischer Sprache, die man bisher lediglich „als gegeben hingenommen“ habe, entstanden seien.²⁴ In der Barockzeit sei Musik restlos von Rhetorik und Poetik abhängig; in der vokalen Musik sei die „ars oratoria“ die Grundlage für kompositorische Ideen in deren formalen und geistigen Bereichen. Insofern galten rhetorische Symbole hauptsäch-

²² Aus der deutschen Ausgabe *Studien zur Ikonologie* (übers. von Dieter Schwarz, Köln 2. Aufl. 1997), S. 41. Siehe auch *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Logos* 21, 1932, S. 103–119, mit einer Frühfassung der Tabelle auf S. 118.

²³ Vgl. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, Berlin 1923–1929, S. 124ff., und A. Gräser, *Ernst Cassirer*, München 1994, S. 56–59. Vgl. auch J. M. Krois, *Ernst Cassirers Semiotik der symbolischen Formen*, in: *Zeitschrift für Semiotik* 6, 1984, S. 433–444.

²⁴ Schering befaßte sich schon früh mit Rhetorik, vgl. *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21, 1908, S. 106–114, doch ähnlich seinem Argument, daß Vokalmusik nicht symbolisch sein kann, sprach er in diesem Aufsatz jener das Symbolpotential der Figuren und Tropen ab.

lich in der Barockzeit. Später verloren sie – wie auch die Zahlensymbolik – für die Komponisten ihren „Reiz“. In seiner Besprechung von Figuren und Tropen geht Schering explizit von Quintilian aus und verweist auch auf Mattheson, Scheibe und Heinichen; er beginnt mit den „grammatikalischen“ Figuren, zum Beispiel Punkt, Doppelpunkt und Fragezeichen, die maßgeblich für die „Stellung und Betonung der Worte und äußere Satzform“ sind, und behandelt auch die „rhetorischen“ Figuren wie Wiederholung, Steigerung und Gegensatz.²⁵ Letztere führen „in das Kleingetriebe der Ausdruckselemente im Tonwerk“ und besitzen deshalb viel mehr Symbolkraft.²⁶ Noch bedeutender sind die „metaphorischen“ und daher vergeistigteren Tropen.²⁷ Der Vergleich zwischen Tropen und Figuren erinnert an die Differenzierung zwischen den kanonischen Symbolen: Figuren sind elementar, Tropen abstrakter. Schering klärt uns leider nicht darüber auf, wie sich Figuren und Tropen musikalisch unterscheiden. Aus seinen Beispielen geht hervor, daß Tropen die längeren Gebilde sind, ob dies aber der wesentliche Unterschied ist, kann nicht festgestellt werden. Die vergeistigsten Tropen gehen noch über die Metapher hinaus, indem sie auch das „Hineintragen von neuen Vorstellungen“ beisteuern, das heißt, sie liefern noch nicht vorhandene Ideen oder Bilder zu schon existierenden und vertiefen dadurch deren Bedeutung.²⁸ Für die Musik übernimmt Schering vier von Quintilians acht Tropen und gibt Beispiele dafür: Vergleichung (= „des Menschen Seele gleicht dem Wasser“; das lateinische *similis* führt Schering nicht an), Metonymie (Umbenennung = Schwert statt Krieg), Synekdoche (Mitverstehen = Welle für Meer) und Prosopopöie (Vermenschlichung = die Erde dürstet). Solche Tropen in Musik zu setzen sei sehr schwer, weil Musik normalerweise nur Unmittelbares (Positives) ausdrücken kann; „sie kennt kein Vorher und Nachher, kein Weil und Deshalb“.²⁹ Es ist aber möglich, „wenn das die beiden Vorstellungen verknüpfende Begriffsverhältnis durch den Text selbst oder durch einen anderen Umstand angedeutet wird“. So verhält es sich in der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56):

„Wenn zu der Zeile ‚Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich ...‘ im Baß eine auf- und niederwogende Figur erscheint, so ist das musikalische Gleichnis ohne weiteres verständlich; das zu Vergleichende (Wandel) drückt der Text, das als Gleichnis Dienende (Schifffahrt, ihrem Bewegungscharakter nach) drückt die Musik aus. Das tertium comparationis liegt im anschaulichen ‚Auf und Nieder‘.“

²⁵ Schering differenziert zwischen Übertragungen der sprachlich-rhetorischen Figuren ins Musikalische und rein musikalischen Figuren.

²⁶ In der klassischen Lehre gehören diese beide Arten zu der Klasse von Wort- oder Ausdrucksfiguren. Bei Schering gehören die rhetorischen Figuren zu den Sinn- oder Inhaltsfiguren, eine Kategorie, die seit Quintilian besteht und wohl mehr mit semantischem Inhalt verbunden ist, ohne aber eine klare Bestimmung von der Funktion solcher Figuren gefunden zu haben.

²⁷ In der klassischen Lehre war der Tropus eine besondere Kategorie, nach Quintilian „die kunstvolle Vertauschung der eigentlichen Bedeutung eines Wortes oder Ausdruckes mit einer anderen“.

²⁸ Nach Schering sorgen Figuren für eine „Steigerung von Kraft, Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks“ und Tropen für die „Vertiefung des Gesagten durch das Hineintragen neuer Vorstellungen, vor allem des Gleichnishaften.“ (ebenda, S. 122).

²⁹ BJ 1928, S. 131.

Tabelle 2: Symbolgewebe der Kantate Nr. 77 „Du sollst Gott, deinen Herren, lieben“ (A. Schering; zu S. 108)

Taktfolge:	1–7	8	9	10	11–14	15	16–21
Symbolik 4. Grades (ideologisch)	Das Motiv der Violinen mit dem Anklang an die erste Choralzeile bleibt als symbolische Anspielung zunächst unbemerkt	Ü Choralzitat (I. Zeile)	„Große“ und „kleine“ Gebote Die kanonischen Außenstimmen des Chorals schließen das Liebesgebot (Chor!) ein Die Chor-Imitationen werden als choralverwandt erkannt („Tüffel“ des Gesetzes) ü			Ü Choral (I. Zeile wiederholt) Die Diminution und ihre Symbolik wird schärfer erfaßt	
Symbolik 3. Grades (technologisch)	ü*) Imitation (frei kanonisch)	Ü Beginn der Choral-Imitationen	Ü Einsatz des Basses im Kanon (I. Zeile) Ü Augmentation (Beides erst im nächsten Verlaufe erkannt)		ü Die Imitationen laufen über dem augmentierten Baßthema fort	ü Die Imitationen erklingen zum Choral	Freie kanonische Führungen
Symbolik 2. Grades (akustisch, optisch, dynamisch usw.)	Festigkeitsrhythmus	Ü Trompete als Hoheits-symbol				Festigkeitsrhythmus Trompete	
Symbolik 1. Grades (Affekt-ausdruck)	Grundaffekt (fortlaufend, mit Modifikationen)				Melodische Ausweitung auf „Herzen“		
Text		Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen					

*) ü = Überraschungsmoment geringeren Grades, Ü = Überraschungsmoment höheren Grades.

2–23	24–27	28	29–38	39–40	41–42	43–44	45–46	
Choral (I. Zeile)	Ähnlich wie in Takt 9–12	Ü Choral (Wieder- holung [!] der I. Zeile)		Ü Choral (II. Zeile)		Ü Choral (I. Zeile!)	Ü Unmittel- bare Fort- setzung mit der III. (!) Choral- zeile	
Die frühe- ren (!) Imita- tionen laufen unter stimmen- vertau- chung unter dem Choral- thema (II. Zeile!) ort	Mit gerin- ger Variante wie Takt 9–12 Im Baß (Takt 24) die II. Choral- zeile (wie Takt 9)	ü Choralvortrag über Orgelpunkt (Schluß- note der II. Zeile!) ü Die bisherigen Imitatio- nen jetzt kanonisch (!) zwischen den choralen Außenstimmen		Ü Choral- vortrag über den weiter- gehen- den Stimmen	Ü Einsatz des aug- mentierten Chorals im Baß (II. Zeile) unter Ver- schränkung	Ü Beide (!) Choral- zeilen (I. u. II.) in Eng- führung der Außen- stimmen	ü Die frühe- ren Imitatio- nen dauern zunächst fort ü III. Choral- zeile über Orgelpunkt (Schluß- note des Baß- chorals)	usw.
Trompete		ü Trompete	„Kräfte“ (T. 35 ff.)	ü Trom- pete		ü Trompete Zunehmende Verdichtung des polyphonen Gewebes		
	Schattierung des Grund- affekts ins Helle und Freudige		Zunahme der Bewegtheit			Gesteigerte melodische Ausweitung auf „Herzen“		
Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen		Du sollst Gott usw.	Herzen } T. Seele } 35 Kräften } b. Gemüte } 38		Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen			

Ü = Überraschungsmoment, das als solches erst im nächsten Verlaufe voll erkannt wird.

Tabelle 3 (E. Panofsky; zu S. 108)

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Kontrollprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I <i>Primäres</i> oder <i>natürliches</i> Subjekt – (A) tatsächliche, (B) ausdrucksfähig –, das die Welt <i>künstlerischer Motive</i> bildet	<i>Vorikonographische Beschreibung</i> (und pseudoformale Analyse)	<i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit <i>Gegenständen</i> und <i>Ereignissen</i>)	<i>Stilgeschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt wurden)
II <i>Sekundäres</i> oder <i>konventionales</i> Subjekt, das die Welt von <i>Bildern, Anekdoten</i> und <i>Allegorien</i> bildet	<i>Ikongraphische Analyse</i> im engeren Sinne des Wortes	<i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i>)	<i>Typengeschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte <i>Themen</i> oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)
III <i>Eigentliche Bedeutung</i> oder <i>Gehalt</i> , der die Welt „ <i>symbolischer</i> “ Werte bildet	<i>Ikongraphische Interpretation</i> im tieferen Sinne (<i>Ikongologische Interpretation</i>)	<i>Synthetische Intuition</i> (Vertrautheit mit den <i>wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes</i>), geprägt durch persönliche Psychologie und „ <i>Weltanschauung</i> “	Geschichte <i>kultureller Symptome</i> oder „ <i>Symbole</i> “ allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes</i> durch bestimmte <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i> ausgedrückt wurden)

In diesem Sinne bespricht Schering auch Text und Musik des Rezitativs „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“ aus der Matthäus-Passion, ein Beispiel, das nochmals die Zusammensetzung von mehreren Symbolen zeigt. In diesem Aufsatz werden solche Gebilde als „Affekt- und Symbolkontrapunkte“ bezeichnet.³⁰ Die Sinnfigur in der ersten Zeile ist eine Übertreibung; bei den zwei Tropen handelt es sich um eine Synekdoche (Mitverstehen): (Herz für Ich) und eine Metapher (in Tränen schwimmen). Zwei „Ausdruckszüge“ verlaufen über dem Generalbaß: die Singstimme trägt ihren „persönlichen Affekt“ der Wehmut vor; diese Symbolik steht auf einem relativ niedrigen Grad; die Oboen spielen die „metaphorischen Wellenfiguren“, welche das „Schwimmen“ in Tränen deuten. Diese sind zwangsweise aufeinander bezogen, weil sie gleichzeitig erscheinen und der Text durch die poetische Metapher auf „Tränenflut“ hinweist. Die Stelle im ganzen ist eine „Umbenennung“, da „Bach einen akustisch-dynamischen Eindruck durch die

³⁰ Ebenda, S. 135.

Oboenfiguren mit ihrem Wellenbild tonbildlich für Wehmuts- oder Abschiedsschmerz eintreten“ läßt.³¹

Beispiel 4

Rezitativ BWV 244/18

Oboi d'amore I/II

The musical score consists of three systems. The first system includes the Oboe part (top), Soprano (middle), and Bassoon (bottom). The Oboe part features a dense, rhythmic texture of sixteenth notes. The Soprano part has a melodic line with lyrics: "Wie - wohl... mein Herz in Trä - nen schwimmt, daß". The Bassoon part provides a harmonic foundation with a steady eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with lyrics: "Je - - - sus... von mir Ab-schied nimmt,". The Oboe part continues its complex texture, and the Bassoon part remains consistent.

In ihren rhetorischen Ausdeutungen poetischer Texte verfügten Bach und seine Zeitgenossen über „Spürsinn, Findungskraft und Phantasievorstellung“, die „ans Erstaunliche“ grenzen. Sie „müssen den gleichen Eigenschaften der Dichter als ebenbürtig, d. h. als selbständige Zeugnisse schöpferischer poetischer Begabung zur Seite gestellt werden“. (Dabei gibt Schering Scheibe mit großen Einschränkungen sehr bedingt recht in seinen Vorwürfen gegen Bachs Textbehandlung;³² er findet aber, Bachs Manierismen seien immer zurückhaltender als etwa diejenigen Telemanns und darüber hinaus immer dadurch legitimiert, daß sie technisch und formal überzeugend in das Gesamtsatzgefüge integriert sind – was sich von Telemann nicht immer behaupten lasse.) Wenn Schering mehrere durch ihre musikalische Gestaltung unterschiedene Auslegungen des Wortes „Schlaf“ – Ruhen oder Liegen, gleichmäßiges Atmen, Gewiegtwerden – anführt,³³ so ist seine Ansicht, daß der Komponist nicht nur die Bedeutung des Textes musikalisch umsetze, sondern Bedeutung mitschöpfe, jüngeren „new-musicological“ Überlegungen zum Wort-Tonverhältnis verblüffend ähnlich.

Obwohl Schering seine Symboltheorie hauptsächlich auf Bachs Vokalmusik konzentrierte, sollen die Kommentare zu seiner Eulenburg-Ausgabe der Brandenburgischen Konzerte³⁴ kurz erwähnt werden. Im Vorwort zum ersten Band bezeichnet er das „Prinzip des Konzertierens“ und die „ungleich gearteten Klang-

³¹ Ebenda, S. 132.

³² *Der Critische Musikus*, 6. Stück (14. Mai 1737); vgl. Dok II, Nr. 400.

³³ BJ 1928, S. 133.

³⁴ 6 Bde., Leipzig 1927–1929.

körper“, als „Sinnbilder streitender Individuen“, die in einer „Auseinandersetzung mit sich selbst“ begriffen seien. Ferner heißt es in der Einführung zum dritten Konzert, daß das „Sprechen“ der Soloinstrumente und das „Zuhören“ der Begleitung schließlich ein „erregtes Diskutieren“ in der „Durchführung“ werde, das „in die Sphäre einer ohne weiteres verständlichen musikalischen Symbolik erhoben wird.“ Im sechsten Konzert sieht Schering „das Ideal eines solchen symbolischen Tondialogs gelten. Reife, bejahrte Männer gleichsam sind es, die hier zu ernstesten Zwiegesprächen zusammentreten.“ Hier hätte Schering schreiben können, daß diese Versinnbildlichung zur technologischen Formsymbolik gehört. Aber da diese Ausgaben in erster Linie praktischer Art sind, ging er in seinen Kommentaren nicht über solche Beschreibungen wie die oben angeführte hinaus (dies gilt auch für die zahlreichen Kantatenausgaben, die er in den zwanziger und dreißiger Jahren für Eulenburg herausgab, sowie für die Beethoven-Studien), das heißt, er verwendete nicht die Begriffe, welche er in den eher theoretischen Schriften entwickelte. Als Folge dessen sind jene eher vage, weniger anregend zu lesen und von geringerem wissenschaftlichen Interesse.

Obwohl in den dreißiger Jahren mehrere Verfasser von Schriften zur musikalischen Symbolik sich ausdrücklich auf Schering bezogen,³⁵ stellt – von Einzelfällen abgesehen – das Fehlen von Verweisen auf Scherings Ideen zum Symbolgehalt in Bachs Musik in der Bach-Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg klar, daß seine Thesen und Werkdeutungen sich nicht als methodische Paradigmen etablieren konnten. Dies ist vielleicht dadurch zu erklären, daß er sich mit den erfundenen Programmen in seinen Beethoven-Studien völlig diskreditiert hatte. Eine anderer möglicher Grund besteht darin, daß Werkanalyse sowie Geschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg zum Formalismus beziehungsweise zum Positivismus tendierten. Außerdem übten unter anderen Friedrich Blume und Hans Heinrich Eggebrecht Kritik an Scherings Ausgangspunkt, daß jede musikalische Darstellung von Gefühlen, Ideen, und Dingen symbolisch sein müsse.³⁶ Von Symboltheoretikern, die sich mit der Musik beschäftigten, wie Manfred Lurker, Suzanne Langer oder Nelson Goodman sind Scherings Gedanken leider nicht rezipiert worden.

³⁵ Unter anderen K. Ziebler, *Das Symbol in der Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs* (Kassel 1930) sowie E. Wachten, *Die Symbolgestaltung in der „Auferstehungshistorie“ von Heinrich Schütz*, *ZfMw* 17, 1935, S. 393–417.

³⁶ Vgl. Blumes Vorwort zu Scherings posthum erschienenem *Über Kantaten J. S. Bachs* (Leipzig 1942, 31950) und H. H. Eggebrechts Artikel *Symbol* in: *Riemann Musiklexikon*. 12. Auflage, Sachteil, hrsg. von H. H. Eggebrecht (1967), S. 921–923. In M. Schneiders Aufsatz *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*, *Mf* 4, 1951, S. 113–144, wird Schering überhaupt nicht erwähnt. Dagegen setzt Arnold Schmitz sich ausführlich mit Schering auseinander in seiner Abhandlung *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs* (Mainz, 1950). Edward Lippman erkannte Scherings Beitrag zur musikalischen Symbolforschung in seinem Artikel *Symbolik* (*MGG* XII, 1965, Sp. 1789–1803) an, dagegen erscheint Schering in C. Kadens Artikel *Zeichen*, der in *MGG*² Lippmans Beitrag ersetzt, lediglich in der Bibliographie.

II. Bach als historische Figur

In *Bach 2* stellte Schering Bachs Denken und Schaffen als in der zeitgenössischen Lehre der allgemeinen und musikalischen Rhetorik verankert dar. Ein ähnliches aber umfassenderes Ziel verfolgte er in *Bach 3*, in dem er Bachs Kunst und den schöpferischen Akt des Komponierens insgesamt – seine „Findekunst“ oder „Ars inveniendi“ – als wesensverwandt mit dem rationalistischen Denken des aufgeklärten Philosophen Christian Wolff darstellte. Vor allem bezog er sich auf Wolffs Werk *Psychologia empirica* (1733), in dem nach Schering eine „barocke Lehre des Symboldenkens“ in Anlehnung an Descartes und Leibniz entworfen worden sei. Die Kernthese für Schering war die Rationalität hinter jeder „Regung“ im „Seelenleben des Menschen“, das Erkennen und Umsetzen in mitteilbaren Sinngebungen – ob Gefühl, Bild, oder Begriff – erfolgt rational. Schering übersetzte viele Abschnitte der langen Abhandlung aus dem ursprünglichen Latein, vor allem aus dem ersten Teil „Die menschliche Seele überhaupt und ihr Vermögen des Erkennens“. In den dort vorkommenden Zentralbegriffen – Einbildung (*imaginatio*), Phantasievorstellung (*phantasma*), Dichtkraft (*facultas fingendi*), Symbol (*significatum hieroglyphicum*), Findekunst (*ars inveniendi*), Genie (*ingenium*) – sah er auch eine Bestätigung für seine eigene Symboltheorie. Schering räumt die Wahrscheinlichkeit ein, daß Bach Wolffs Schrift nicht kannte. Dennoch ist „Bachs musikalische Welt ... das vollkommene Spiegelbild der philosophisch-psychologischen Begriffswelt Wolffs“. ³⁷ Das Wissen, das Wolff zusammenfaßte, war jedem Gebildeten vertraut, es gehörte zum Geist der Zeit.

Daß Bach und seine Musik ausschließlich rational zu verstehen sei, war dabei aber nicht Scherings Argument. Sein Bach-Bild ist differenzierter. Ausgehend von der Überzeugung, daß Bach in erster Linie ein Kirchenmusiker gewesen sei, mahnt er in *Bach 1*: „Wir müssen uns ja auch sonst hüten, in Bach den reinen Vertreter eines ‚modernen‘ Protestantismus zu sehen“, da wir bei ihm auf „eine große Menge mittelalterlichen Geistesguts“ stoßen. Was die Musik (hier seine Kanons) betrifft, stellt er fest, daß

„die ungeheure Gewalt, die er bis zur Stunde auf uns ausübt, in nicht geringem Maße unbewußt und zumeist unerkannt von der Kraft ausgeht, die in der von ihm verkörperten Synthese von Mittelalter und Neuzeit steckt. Gewiß ist die Esoterik des Bachschen Vokalkanons durchaus in der protestantischen Lehre verwurzelt, so stark verwurzelt, daß kaum irgendwelche positiven Beziehungen zum Süden [gemeint sind wohl Italien, das katholische Süddeutschland und Österreich] herstellbar sind; aber die Tatsache, daß überhaupt eine solche Esoterik herrscht, gibt uns das Recht, hier von gleichsam unterirdisch weiterwirkenden Gewalten einer vergangenen Zeit bei ihm zu reden. Sie sind bei Heinrich Schütz und dem ihn umgebenden Geschlecht nicht entfernt in gleichem Maße anzutreffen.“ ³⁸

Obwohl Schering Bach mit Luther (aber auch mit Wagner!) vergleicht und ihn in mehreren Schriften als einen „Prediger“ bezeichnet, spielen Bachs Glauben und theologisches Wissen in seinen Deutungen eine untergeordnete Rolle. Zwar sind sie für Schering feste Grundsätze und waren daher wohl mit ausschlaggebend für seine Konzentration auf Bachs geistliche Musik, doch sind sie als eigentliche Be-

³⁷ BJ 1937, S. 87.

³⁸ BJ 1925, S. 44.

standteile der Symboltheorie sowie der Werkinterpretationen nicht vorhanden. Schering deutet Bachs liturgische Musik nie eingehend theologisch aus. Ganz entschieden focht er gegen die Darstellung von Bach als Genie nach romantischem Muster. In *Bach 2*, wo von der Rationalität des Schaffens schon die Rede war, faßte er mehrere Ideen zusammen:

„Denn immer wieder muß hervorgehoben werden, daß das Schaffen des Barockmusikers nicht durch romantischen Stimmungsrausch gespeist wurde, sondern seine Impulse von rationalen Gegebenheiten empfing, und daß die Größe Bachs im Gegensatz zu Kleineren nur darauf beruht, daß ihm die Gabe verliehen war, das Rationale jedesmal in einen irrationalen Zusammenhang zu stellen.“³⁹

Das konnte Bach, nicht weil er aus der Inbrünstigkeit seiner eigenen Gefühle schöpfte, sondern weil er im Besitz „einer schier unerschöpflichen, jeden Augenblick gegenwärtigen Symbolisierungsgabe“ gewesen sei. Der Genie-Begriff des Barock unterschied sich also grundsätzlich von dem des 19. Jahrhunderts; Schering leitete jenen aus Wolff ab: „es entspricht durchaus barocker Geistigkeit, vom ‚Genie‘ des großen Künstlers nicht das geringste Aufheben zu machen, sondern – wie Wolff es tut – es in der Begabung für müheloses Entdecken von Ähnlichkeiten der Dinge und in gutem Gedächtnis aufgehen zu lassen.“⁴⁰ Weder Bachs Person noch seine Musik lassen sich aus romantischer Einstellung verstehen – es war Scherings antiromantische Auffassung, die auch seine Argumente gegen eine überhöht dramatische Aufführungspraxis und Werkexegese motivierten. Bach ist Handwerker, seine Rohstoffe sind rational erdachte Symbole. Daraus ergibt sich ein eher kühles Bild von Bach, das seine Musik selbst auch verkörpert und vermittelt, weil „jede Persönlichkeit der Inbegriff unzähliger Sinngehalte ist, so wird das große Kunstwerk, in dem sie sich äußert, selbst geradezu als Symbol dieser Persönlichkeit betrachtet werden dürfen.“⁴¹

Schering sah Bach als einen deutschen Komponisten, der eingebettet in die geistigen Strömungen seiner Zeit und seiner Region lebte und wirkte. Darin bestand das Deutsche an Bach; Scherings Bach-Schriften, auch sein in den dreißiger Jahren geschriebenes und veröffentlichtes Buch über Bachs Leben und Wirken in Leipzig, sind frei von Blut-und-Boden-Denken sowie arisch-völkischen Überlegenheits-Behauptungen.⁴²

³⁹ BJ 1928, S. 121. Scherings Betonen der Irrationalität der Musik geht auf sein Interesse an der Psychologie zurück und kommt in der Schrift zur Hermeneutik (1914) sehr deutlich zum Ausdruck. In *Bach 1* bezeichnete er den Prozeß der Umwandlung von rational erdachten musikalischen Symbolen in – auch bei den vergeistigten Symbolen – irrational wirkende Klanggestalten als „Transsubstantiation“.

⁴⁰ BJ 1937, S. 93f.

⁴¹ „Einleitung“ in *Beethoven und die Dichtung* (Berlin 1936), S. 57.

⁴² Vgl. M. Märker, *Bach-Anschauungen unter dem Nationalsozialismus*, LBzBF 1 (Hildesheim, 1995): „Das gewichtigste Beispiel für eine Bach-Forschung unter dem NS-Staat, die sich diesem weder unterworfen noch angebiedert hat, gibt Arnold Schering, dessen grundlegende Untersuchungen zur Leipziger Kirchenmusik Bachs heute zwar dank neuer Detailerkenntnisse im einzelnen der Revision bedürfen, jedoch nicht aus ideologischen Gründen mit spitzen Fingern angefaßt werden müssen. Auch als Herausgeber des Bach-Jahrbuchs bewahrte Schering mit der Auswahl der Beiträge die gebotene geistige Unabhängigkeit vom Regime ...“ (S. 211f.).