

Das Kleid und sein Träger

Eine Vorüberlegung zur Stilfrage

von Wilhelm Seidel

Daniel Chodowiecki hat in den Jahren 1779/80 im Göttinger Taschenkalender Monat für Monat ein Kupfer unter dem Titel *Natürliche und affektierte Handlungen* veröffentlicht, darunter das Bild *Der Spatzier Gang*.



Abb. 1: Daniel Chodowiecki, *Der Spatzier Gang*

Georg Christoph Lichtenberg hat es kommentiert:

Daß der junge etwas getrunkene und gejagte Mann auf dem [...] Blatt ein Deutscher ist, sieht man schon allein daraus, daß er fast aussieht wie ein Ausländer. Das ihm angetraute deutsche Produkt zur Rechten [die Dame] scheint ihm nicht so angenehm, als ihm der geborne Engländer zur Linken [der Hund] ist, den er sich selbst gewählt hat.¹

¹ Daniel Chodowiecki, *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* (1778–1783), hrsg. v. I. Sommer, Berlin o. J., S. 43 f.

Die deutschen Komponisten schienen sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weithin nicht anders zu verhalten als der junge Mann auf Chodowieckis Bildchen. Sie kleideten nicht sich selbst, aber ihre Produkte nach fremder, nach italienischer oder französischer Manier. Nicht aus Affektation, um sich durch eine outrierte Handlung oder Haltung interessant zu machen, sondern aus Not. Es gab keine landeseigene Manier, in die sie ihre Sätze hätten kleiden können. Dabei waren sie durchaus musikalisch vermögend, ja wohlhabend. Sie verfügten über erprobte Mittel, gute und auch kunsthafte Sätze zu verfertigen, aber eben nicht über den Stoff, diese auf eine Art zu kleiden, die man im In- und im Ausland als deutsch erkannt und anerkannt hätte. Eine Einkleidung aber benötigten sie, wenn sie ihre Arbeiten manierlich ausstaffiert in die Welt entlassen wollten. Und da es eine solche im Lande nicht gab, mußten sie diese importieren, aus Italien oder Frankreich.

Es mag heute verwundern, daß es eines solchen Imports bedurfte, daß die Kunsthaftigkeit, in der die deutschen Komponisten die Harmonie zur Darstellung brachten, nicht als deutscher Stil anerkannt wurde. Es wird dies freilich verständlich, wenn man bedenkt, was damals dem entgegen stand. Zunächst Grundsätzliches: Man sah die Kunst, durch die man die Harmonie zur Erscheinung bringt, nicht als deren Kleid, sondern als einen Teil ihrer selbst an, als eine Technik, die im übrigen überall, in allen Ländern, zuhanden, auch wenn sie nicht überall mehr angesehen und in Gebrauch ist. Zum andern war es schwierig, ja weithin unmöglich, die kunsthaften Gebilde im Sinne der europaweit herrschenden französischen Musikästhetik als Imitation menschlicher Wirklichkeiten zu begreifen. Und endlich ließ sich auf die Harmonie und die mit ihr einhergehenden Künste keine national geprägte Oper gründen, die Gattung, die allein einem nationalen Kunststil hätte internationale Anerkennung verschaffen können.

Es bleibt also dabei: Die Satzkunst, die Stärke der deutschen Musiker, ersetzte nicht eine Zurichtung, die ihren Sätzen ein ansehnliches, natürliches, galantes, ausdrucksvolles oder brillantes Aussehen gegeben hätte. Im Gegenteil: Sie machte sie erst vollends von Importen abhängig. Das erklärt, warum ein Musiker wie Georg Philipp Telemann – ein Komponist, der sich in der musikalischen Welt wie kein zweiter auskannte – seine musikalische Biographie anhand des Weges beschreibt, auf dem er die verschiedenen, seinerzeit bedeutenden Stile, die europäischen Kunststile und die usualen Regionalstile, kennengelernt und sich angeeignet hat.

I. Über die stilistische Einkleidung

Eine „historische Studie“ aus dem Jahr 1840 sondert einen Menschen von seiner Gewandung, einen kleinen Menschen von seinem großen Habit.² Der Zeichner karikiert, ja pervertiert das gewöhnliche Verhältnis von Träger und Kleid, treibt die Distanz zwischen ihnen ins Extrem. Die Absicht ist ersichtlich, interessiert hier aber nur am Rande. Ich möchte vielmehr feststellen: Selbst in einer Karikatur, die die Armseligkeit des Trä-

² „Eine historische Studie“. Frontispiz zu: W. M. Thackeray, Titmarsh, *The Paris Sketchbook*, 1840. Nach: Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993, S. 152.

gers herausstellt und dadurch den Kontrast zum Glanz seiner Robe ins Groteske treibt, selbst hier steht der Mensch im Mittelpunkt des Interesses und eben deshalb auch im Mittelpunkt der Zeichnung. Es ist dies so, weil die Trennung des armen Menschen von seiner reichen Kleidung nur in Rücksicht auf ihn von Interesse ist, nur dann also, wenn man weiß, wer hier bloßgestellt worden ist und bloßgestellt werden soll. Ohne diese Rücksicht, ohne das Wissen, daß es Ludwig XIV. ist, der hier vorgeführt wird, wäre die Anordnung nicht bemerkenswert und das Gewand bedeutungslos: leere Pracht.

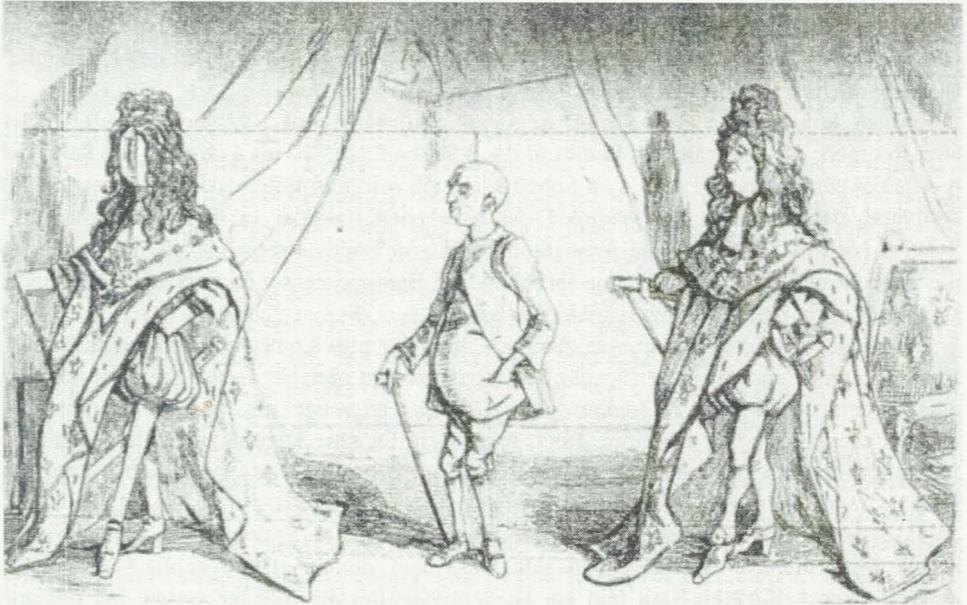


Abb. 2: Eine historische Studie, Frontispiz zu Titmarsh (W. M. Thackeray), *The Paris Sketchbook*

Gelegentlich wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Kunststil, mit dem eine Musik verbunden wird, ihr Kleid genannt. Diese Redensart und die damit verbundene Denkfigur ist auch im 19. Jahrhundert noch in Umlauf. Eduard Hanslick schrieb über eine Violinsonate von Edvard Grieg, sie sei „eigentlich ein in Seehundfell eingenhäuter Mendelssohn“³. Damit ist gesagt: Die Substanz einer Komposition ist der Tonsatz, die stilistische Einkleidung ist Zutat. Dies also war das Problem der Deutschen. Sie konnten solide Substanzen, ansehnliche Corpora verfertigen, verfügten aber nicht über eine eigene, zeitgemäße Kleidung, mit der sie diese hätten ausstaffieren können.

Wenn man im Sinne der hier exponierten Redensart über das Verhältnis von harmonischer Substanz und stilistischem Ornat nachdenkt, so kann man zunächst sagen: Das Verhältnis von harmonischer Substanz und stilistischem Dekor ist – nicht anders als im lebenswirklichen Vorbild – variabel. Der Gedanke, Substanz und Einkleidung sollten in

³ Eduard Hanslick, *Concerte, Compositionen und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885*, Berlin 1886, S. 143.

einem vernünftigen Verhältnis stehen, liegt nahe und wurde damals von den Propagandisten des Natürlichen in der Musik vertreten. Die musikalische Wirklichkeit ging freilich darüber hinaus und hinweg. Es wurden armselige Substanzen prachtvoll herausgeputzt. Man warf den Katholiken vor, das zu tun.⁴ Man könnte hier von einer Überfunktion des Stils sprechen.

Es wurde umgekehrt die musikalische Substanz herausgestellt und auf stilistischen Dekor ganz oder weitgehend verzichtet, dies in der später so vielgepriesenen Kunst des reinen Satzes. Wer einem ihrer Produkte mehr als ein leichtes, gleichsam transparentes Kleid überlegte, hätte seine Reinheit beeinträchtigt. Eben deshalb galten und gelten ‚stille‘ Arbeiten altertümlicher Machart als die reinsten Ausprägungen der Harmonie.⁵ Man könnte hier von einer Überfunktion der Substanz sprechen.

Endlich konnte man sich darum bemühen, Substanz und Einkleidung aufeinander abzustimmen, die Substanz als Funktion des Stils und den Stil als Funktion der Substanz erscheinen zu lassen. Dies sei – so Scheibe – Bach mit dem italienischen Konzert so gut gelungen, daß er damit die Produkte der geborenen Italiener in den Schatten stelle.⁶ Scheibe hat dies wohl für eine Ausnahme im Œuvre Bachs angesehen. Er hat Telemann die Absicht und die Fähigkeit zugesprochen, die Balance zwischen Satz und Stil grundsätzlich gesucht und glücklich realisiert zu haben.

Die stilistische Einkleidung war demnach nicht für alle Kompositionen, nicht für alle Kompositionsarten und nicht für alle Komponisten von gleicher Bedeutung. Sie war für eine galante Musik wie Telemanns Oper *Orpheus* wichtiger als für eine gewöhnliche Kirchenkantate. Sie war für einen Tanz wesentlich, für eine Fuge akzidentell. Sie spielte für Telemann eine größere Rolle als für Bach. Telemann bedurfte ihrer; Bach wußte sich ihrer zu bedienen, wo er es für angemessen ansah.

Die Musiker hatten erfahren und wußten, daß es neben und hinter der artifiziellen Musik eine andere, die usuale Musik gibt. Telemann, der für alles, was die Stile angeht, einen hochausgebildeten Sinn und ein hochentwickeltes Bewußtsein besaß, hat das zur Sprache gebracht und – was wichtiger noch ist – auch genützt. Günter Fleischhauer hat jüngst in einem breit angelegten Aufsatz darauf aufmerksam gemacht, wie Telemann darüber dachte.⁷ Wir wissen so: Der Komponist hat, während seiner Tätigkeit in Sorau nicht nur die französische Musik studiert, die sein Herr aus Paris mitgebracht hatte, er hörte auch polnische und hanakische Musik⁸. Sie hat ihm – wie er berichtet – später gute Dienste getan. Er habe „nach der Zeit, verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben“. Dabei habe er die primitiven Musiken – wie er sich ausgedrückt – „in einen italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet.“⁹ Tele-

⁴ So: Johann Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele*, Hamburg 1744, S. 101 f.

⁵ Vorsichtshalber sei angemerkt, daß der Begriff ‚alter Stil‘ einer anderen Kategorie von Stilbegriffen angehört als die modernen nationalen Kunststile.

⁶ Johann Adolf Scheibe, *Der Critische Musikus*, Leipzig² 1745, S. 637.

⁷ Günter Fleischhauer, „Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann“, in: *Jahrbuch 2000 der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*, hrsg. v. W. Seidel, Eisenach 2001, S. 187–202.

⁸ Vgl. dazu: Klaus-Peter Koch, „Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk“, in: *Magdeburger Telemann-Studien* 4, Magdeburg 1982, S. 4 ff.

⁹ Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. v. W. Rackwitz, Leipzig 1981, S. 202.

mann hat demnach Kompositionen nicht nur aus artifiziell komponierten Substanzen, sondern auch aus usualen gebildet, aus Klängen, Figuren und Rhythmen, wie sie Dudelsackbläser und Wirtshausfiedler benützen. Diese Substanzen hat er dann im Sinne eines der herrschenden nationalen Kunststile ausgearbeitet und präsentiert.

Telemann hat nicht gezögert, auch den landschaftsgebundenen usualen Musiken die Qualität eines Stils zuzusprechen. Er hat aber deutlich unterschieden zwischen den Kunststilen und den usualen Stilen. Kunststile gab es nur zwei, den italienischen und den französischen. Man führte sie – wo man über ihre Herkunft sinnierte – nach antiker Manier auf die Lebensbedingungen der Völker zurück, in deren Areal sie entwickelt worden sind: vor allem auf das Klima, auf das dadurch geprägte Ingenium für die Musik und die Kultur, die man diesem Ingenium angedeihen ließ. Man hat sie aber – das ist oft, namentlich von Carl Dahlhaus¹⁰, betont worden – nicht als Emanationen eines Volkscharakters oder -geistes, sondern als Errungenschaft seiner musikalischen Kultur und somit als Kunstpraktiken verstanden, als Praktiken, die zu erlernen und zu üben jedem, auch dem Fremden, möglich waren und möglich sind. So paradox es zu sein scheint: Diese internationale Verfügbarkeit war damals die Voraussetzung dafür, daß ein nationaler Kunststil als solcher anerkannt wurde.

Was man im 18. Jahrhundert im allgemeinen unter einem Stil, einem national geprägten Kunststil verstanden hat, war eine flüchtige Erscheinung, wandelbar wie die Kleidung und die Mode. Man mußte sich dazu verhalten wie zur Mode. Man mußte wissen, was modern ist, und ablegen, was veraltet ist. „Wenn jemand sich kleiden wollte,“ – schrieb Johann Joseph Fux –, „wie vor fünfzig und sechzig Jahren gewöhnlich gewesen, würde man sich ohnfehlbar lächerlich machen. So hat man sich auch mit der Musik nach der Zeit zu richten.“¹¹ Die Prinzipien der Kunst hielt Fux für beständig, die Stile für zeitbedingt. Telemann hat sich dementsprechend verhalten. Er hat sehr wohl gespürt, daß manches, was in seiner Jugend gängig und beliebt war, in seinen späten Jahren aus der Mode gekommen war, und sich danach gerichtet.

Da es einen deutschen Kunststil nicht gab, mußten die Deutschen den Stil der Italiener oder der Franzosen übernehmen. Daß sie sich darauf verstanden – meinten viele –, mache ihre Stärke aus. Johann Joachim Quantz glaubte gar, nirgends sei die Kunst, andere zu imitieren, so hoch entwickelt wie in Deutschland. Zugleich aber vergaßen die Deutschen ihre Stärke, die Satzkunst, nicht. Der junge Adam Hiller hat sie noch 1755 im Zuge einer gescheiterten Kritik der französischen Nachahmungsästhetik, namentlich der von Batteux, aufgefordert, ihre Schätze nicht im Kasten zu lassen. Sie haben dies auch nicht getan. So glaubten sie, sich am Ende rühmen zu dürfen, die europäischen Kunststile besser, solider ins Werk zu setzen, als dieses die Vertreter ihrer Heimatländer verstanden, bessere italienische Opern also zu komponieren als die Italiener und schönere, kunstreichere Ouvertüren und Tänze als die Franzosen. Nachdem Telemann 1737/38 Frankreich besucht hatte, schrieb Mattheson, ob dieser seine Reise „zum lernen oder lehren angestellt gehabt, steht im Zweifel.“ Und er fügt hinzu: „Ich glaube mehr zum

¹⁰ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S.33.

¹¹ Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 278 f. – Deutsche Übersetzung von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig, 1742, S. 196.

letzten, als ersten Zweck¹², mehr also zum Lehren als zum Lernen, als wären die seinerzeit tätigen Franzosen – man denke an Jean-Philippe Rameau – der Nachhilfe bedürftig gewesen. Und ein paar Jahre später notierte Johann Adolf Scheibe, nachdem er die jüngsten Opern von Johann Adolf Hasse und Carl Heinrich Graun gehört hatte: „Wir sind [...] nicht mehr die Nachahmer der Italiener; vielmehr können wir uns mit Recht rühmen, daß die Italiener endlich die Nachahmer der Deutschen geworden sind.“¹³ Es sind dies wohl nicht mehr als Sätze, mit denen die Deutschen wechselseitig einander ermutigten und schmeichelten. Jenseits der deutschen Grenzen, in Frankreich und Italien, dürfte dergleichen kaum jemand zur Kenntnis genommen haben, und wenn schon einer, hätte er wohl nicht mehr als den Kopf darüber geschüttelt.

Gleichwohl ist die Frucht, die aus der Verbindung der deutschen Satzkunst mit den europäischen Kunststilen hervorgegangen ist, von bemerkenswerter kunstgeschichtlicher Bedeutung. So haben sich die Deutschen beispielsweise mit der Overtürensuite eine französische Musik deutscher Provenienz und Prägung geschaffen, eine musikalische Gattung, die so in Frankreich nie angekommen und goutiert worden ist. Sie ist das Ergebnis einer schöpferischen Aneignung. Durchaus eine Musik, wenn nicht gemischten, so doch eines substanziiell angeeigneten Stils.

Den stilbestimmenden Italienern und Franzosen gleichzukommen, ja sie auf ihrem eignen Felde zu übertreffen, war das eine Ziel der ehrgeizigen deutschen Musiker, das andere war es, die Stärken der fremden Stile zu separieren und in einem neuen, vermischten Stil, dem besten aller Stile, zu vereinen. Man verbindet die Idee gemeinhin mit Johann Joachim Quantz. Der Gedanke, der sie trägt, ist indessen so alt wie die Konkurrenz der nationalen Kunststile. Sie war im übrigen keineswegs allein eine Option der Deutschen. Schon die Franzosen, die in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts Italien bereisten und dort die so faszinierende italienische Oper gehört haben, schon Pierre d'Ortigie de Vaumorière und François Ragueneau, bereiten ihr den Boden. Beide rühmen einerseits die französischen Dramen, Tänze und Chöre und preisen andererseits die italienischen Arien und Ensembles.¹⁴ Was lag näher, als einer Oper das Wort zu reden, die die Stärken beider Operngattungen vereint? Und bekanntlich haben sich beide Opern, die italienische und die französische, – eine jede auf ihre Weise – im Laufe des 18. Jahrhunderts aufeinander zubewegt.

Auch in Deutschland denkt man schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts daran, Nutzen aus der Vermischung der Stile zu ziehen. Wolfgang Hirschmann hat jüngst darauf aufmerksam gemacht, daß sich das Konzept des vermischten Stils in Deutschland auf einen hochentwickelten Eklektizismus stützen konnte, dessen Kern die Empfehlung war, aus dem Zuhandenen jeweils das Beste zu nehmen und daraus die beste aller Theorien und Praktiken zu entwickeln.¹⁵ Im Sinne dieses Denk- und Hand-

¹² Telemann, *Singen ist das Fundament* [s. Anm. 9], S. 192.

¹³ Scheibe, *Der critische Musikus* [s. Anm. 6], S. 795.

¹⁴ Dazu: Wilhelm Seidel, „Der Streit um die italienische und die französische Oper um 1700“, in: *Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert. Funkkolleg Musikgeschichte*, Weinheim, Basel, Mainz 1987, Bd. 4, S. 46–110.

¹⁵ Wolfgang Hirschmann, „Die Wahrheit als Wahrheit muß mir lieb seyn“. Zur Biographie und Persönlichkeit Heinrich Bokemeyers“, in: *Jahrbuch 2000 der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*, hrsg. v. W. Seidel, Eisenach 2001, S. 109–129.

lungsmodells hat sich Mattheson als „musicus eclecticus“ verstanden¹⁶. Er war es denn auch, der schon 1713, im Neu=Eröffneten Orchestre, die Idee des vermischten Geschmacks propagiert hat. Er hat sie 1722 in der *Critica musica* – im Kommentar einer Edition von Texten, die das Für und Wider der italienischen und französischen Musik erörtern – wiederholt und zugespitzt. Dort lautet sie: „Es kömmt mir immer vor, als wenn diese glückliche Mischung [der nationalen Stile] uns Teutschen obläge; zum wenigsten will ich von Herzen wünschen, daß meine Lands-Leute, indem sich die Italiener und Franzosen um den Bissen zanken, ihnen beyden denselben vor dem Maul wegfiessen mögen.“¹⁷ Ich denke: Der Bissen war so groß, daß er für alle ausreichte, für die Franzosen und die Deutschen, und auch noch für die Italiener, die seiner ohnehin kaum bedurften.

II. Zur Rehabilitation der Harmonie

Hans Joachim Moser erklärte 1924, die Harmonie sei das Feld und die Stärke der Deutschen, die Melodie das Gebiet und die Kunst der Italiener, der Rhythmus die Domäne und die Lust der Franzosen.¹⁸ Also: Wozu sich im frühen 18. Jahrhundert niemand verstehen wollte und konnte, nämlich die Harmonie als das Feld der deutschen Musiker anzuerkennen, das vermag Moser umstandslos, und es fällt ihm offensichtlich leicht. Kein Wunder: Der Grund dafür wird schon um 1750 bereitet. Und nach 1800 fand der Gedanke in Deutschland breite Zustimmung.

Charles Batteux, der Klassiker der französischen Nachahmungsästhetik, glaubte, kunsthafte Musik aus dem Bereich der schönen Künste ausschließen zu sollen, weil sie keine wie auch immer geartete Lebenswirklichkeit nachahme. Christoph Nichelmann – der Bachschüler – merkte dazu 1755 an, jeder harmonische Satz – also auch ein rein instrumentaler – leiste, was Batteux vom Werk einer schönen Kunst fordere. Denn er ahme Wirklichkeit, die damals so genannte Natur nach, dies dadurch, daß er deren Natur, die Natur also der Musik, eine Lebenswirklichkeit *sui generis*, kunsthaft zur Erscheinung bringe: „Eine Musik, oder eine durch Kunst veranstaltete Zusammenfügung verschiedener Töne, ahmt also schon der Natur nach, indem sie blos den der Harmonie vorgeschriebenen Gesetzen der Bewegung folgt [...]“.¹⁹ – Ein bemerkenswerter Ansatz zur Nobilitierung der Harmonie.

Vollends – so will es scheinen – ist diese Aufwertung freilich erst um 1800 gesichert worden. Dabei spielten die eben erst gegründete Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* und ihr Spiritus rector, Friedrich Rochlitz, eine wichtige Rolle. Rochlitz hatte als Mitglied des Thomanerchores Musik von Bach – Motetten – gesungen. Er kannte sie.

¹⁶ Johann Mattheson, *Critica musica*, Hamburg 1722/23, Bd. 1, S. 48. – Siehe dazu: Hirschmann, „Die Wahrheit als Wahrheit“ [s. Anm. 14], S. 121.

¹⁷ Hirschmann, „Die Wahrheit als Wahrheit“ [s. Anm. 14], S. 227.

¹⁸ Hans Joachim Moser, „Über die Eigentümlichkeit der deutschen Musikbegabung“, in: *JbP* 31, 1924, S. 35 ff. – Dies – notabene – in einer Abhandlung nicht über den Stil, sondern über die Eigentümlichkeiten der nationalen Begabungen.

¹⁹ Christoph Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755, S. 7.

Aber er wußte damit – wie er später schreibt – nur wenig anzufangen. Niemand – wohl auch nicht der Kantor Johann Friedrich Doles – war fähig oder sah es für seine Aufgabe an, die Musik Bachs dem Verständnis der jungen Sänger nahe zu bringen. Die Motetten dienten – so will es scheinen – vor allem dem Exerctium, der Schulung des Chores, sie spielten die Rolle von Choretüden. Rochlitz erinnert sich nicht ohne Stolz, daß es dem Chor durchaus gelungen sei, die schwierigen Stücke zu exekutieren.

Rochlitz aber ist aufgegangen, daß dieser Umgang dem Rang und dem Anspruch der Werke nicht genügt und nicht angemessen ist. Die frühe Begegnung mit Musik Bachs hinterließ in ihm – so Rochlitz – nicht mehr als „scheue Ehrfurcht“. Er scheint darauf nicht eben viel zu geben. Und doch – denke ich – war das unbestimmte Gefühl für die Größe Bachs der Anfang all dessen, was Rochlitz in Gang gesetzt und schließlich zusammen mit anderen bewirkt hat: die öffentliche, allgemeine und vor allem verständnisgeprägte Anerkennung Bachs eines der Großen der musikalischen Kunstgeschichte. 1803 ließ Rochlitz einen Brief in die *Allgemeine musikalische Zeitung* einrücken, den er fünf Jahre davor einem Freund geschrieben hatte, Jahre also bevor Nicolaus Forkel 1802 in Leipzig sein Bachbüchlein veröffentlicht hat. Der Brief ist frühes Dokument begeisterten, verständnissuchenden und verständnisbildenden Bach-Studiums.

Rochlitz teilt darin mit, was ihm schließlich die Augen für Bachs Größe geöffnet hat: Er kleidet den Moment der Erleuchtung in eine Anekdote. Die Anekdote ist berühmt. Rochlitz hatte sie bereits im ersten Jahrgang der Zeitung veröffentlicht. In dem Bach gewidmeten Brief kommt er darauf zurück. Er teilt mit, er habe gesehen, mit welcher Aufmerksamkeit Mozart einst in Leipzig Musik Bachs begegnet sei.²⁰ Wenn man die Notiz liest als das, was sie ist, als Anekdote, als eine Begebenheit, die ein Autor sich zurecht macht, um einer Einsicht, die ihm bedeutend ist, den Weg in die Welt zu bahnen²¹, dann zählt nicht so sehr die Geschichte als ihr Hintersinn²². Und dieser liegt auf der Hand: Rochlitz versucht, den Lesern seiner Zeitung das Gefühl für Bachs Größe zu vermitteln, das Gefühl hier dafür, daß Bach, der alte Leipziger Komponist, Mozart, dem bedeutendsten, eben gerade noch zeitgenössischen Komponisten gleichkommt und von diesem als seinesgleichen anerkannt wurde. Diese Einsicht war der Blitz, der Rochlitz erleuchtete. „Das“ – schreibt er – „entzündete mich“. Und die zündende Idee war nachhaltig. Sie begeisterte Rochlitz, reizte ihn, die Musik Bachs systematisch zu erkunden.

Rochlitz weist mehrere Wege zu Bach, auch solche, die er vergeblich beschritten. Einzelheiten interessieren hier nicht. Bedeutsam ist das Ziel des Curriculum. War es anfangs die Mannigfaltigkeit der Musik Bachs, die Rochlitz anzog und beschäftigte, so glaubte er alsbald zu erkennen, daß ihre Bedeutung nicht in dem liegt, was man genießen könnte oder was das Gefühl affiziert, sondern in dem, was den Verstand beschäftigt, in dem, was sie im Innersten zusammenhält und ihre Einheit ausmacht. Rochlitz wandte

²⁰ Friedrich Rochlitz, „Über den Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Klavier“, in: *AmZ* 5, 1803, Sp. 509–522, die Anekdote Sp. 513.

²¹ Dazu: Ulrich Konrad, „Friedrich Rochlitz und die Entstehung des Mozart-Bildes um 1800“, in: *Mozart-Aspekte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. H. Jung, Mannheim 1995, S. 1–32.

²² Dazu: Hans-Joachim Schulze, „So ein Chor haben wir in Wien nicht‘ – Mozarts Begegnung mit dem Leipziger Thomanerchor und den Motetten Johann Sebastian Bachs“, in: *Mozart in Kursachsen*, hrsg. v. B. Richter und U. Oehme, Leipzig 1991, S. 50 f. – Schulze nimmt an, daß die Anekdote einen wahren Kern hat.

sich den Chorälen zu und erfuhr darin, daß es die Harmonie ist, die Bachs Musik eint und bindet. Und von nun an – so berichtet er – versuchte er, in allem, auch in freien Stücken, diesen Einheitsfaktor, die „Grundharmonie“ – wie er sagt²³ – zu erfassen und im Spiel zur Geltung zu bringen. Erst nachdem er sich so des innersten Wesens der Musik Bachs versichert hatte, glaubte er den Weg zurück zur freieren Musik wieder antreten zu dürfen, ging er den Weg zurück zum Wohltemperierten Klavier. Und auch dies mit Vorsicht: nicht direkt, sondern auf dem Umweg über „Handstücke“ Händels. Rochlitz also versuchte, der Musik Bachs dadurch das Verständnis zu bereiten, daß er das Ohr des Hörers und den Blick des Lesers auf ihr Inneres, auf die alles bindende Harmonie leitete und aus ihrer Perspektive ihre Mannigfaltigkeit zu begreifen lehrte.

Wie gesagt: Der Brief von Rochlitz ist Jahre vor Forkels Bach-Büchlein geschrieben. Rochlitz weist denn auch nur in Fußnoten darauf hin. Er merkt an, daß vieles von dem, was sein Bach-Curriculum empfehle, von Forkel ausführlicher und auch besser begründet werde. Was er meint, ist gewiß: Forkel sah – wie er – die Harmonie für das Proprium der Musik Bachs an. Forkel rühmte Bach dafür, daß er die Harmonie zur Vollendung geführt habe. Bachs Musik verstehen heißt deshalb auch für ihn: sie harmonisch, kontrapunktisch zu hören, zu verstehen und zu denken. Die Konzentration auf die Harmonie hat zur Folge, daß in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ‚stilisierte‘ Werke wie die Suiten in den Schatten der Fugen gestellt und zu Propädeutika des Bach-Studiums erklärt werden, zu Vorspielen aufs Eigentliche, auf die Fugen. Was einst den Suiten zum Vorteil zu gereichen schien, der Umstand, daß sie modisch gekleidet sind, das erweist sich nun als Nachteil, weil die Mode, in der sie daher kommen, veraltet ist. Und was die Fugen einst vielen verächtlich erscheinen ließ, der Umstand, daß sie nichts als die ewig gleiche Harmonie zur Gehör bringen, das läßt sie nun zeitlos und unvergänglich erscheinen.

Was Rochlitz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und Forkel in seinem Buch der musikalischen Welt zu vermitteln suchten, war trotz der Vorarbeiten von Nichelmann und anderen um 1800 eine Neuerung und Herausforderung. Sie versuchten einer Welt, die auf ausdrucksvolle, rhythmisch bewegte Melodien eingestimmt war, bewußt zu machen, daß es dahinter und daneben eine andere Musik gibt, die nicht weniger bedeutsam ist, eine Musik, deren Prinzip die kontrapunktisch organisierte Harmonie ist. Damit tritt er den großen, einflußreichen und epochemachenden Musikphilosophen des alten Jahrhunderts entgegen, allen, von Du Bos bis Diderot. Sie hatten die harmonischen Künste für obsolet, zum Werk musikalischer Handwerker erklärt, weil sie zu wissen glaubten, daß sich das Genie eines Musikers allein in der Fähigkeit erweise, wirkungshaltige und wirkungsvolle Melodien zu erfinden. Jean-Jacques Rousseau hatte die Prunkstücke der alten Harmonie, die Doppelfugen, zu „momumens du mauvais goût“ erklärt, „qu’il faut releguer dans les Cloîtres comme dans leur dernier asyle“.²⁴ Dadurch, daß Rochlitz und Forkel dieser Ästhetik entgegneten und die Harmonie nobilitieren,

²³ Rochlitz, „Über den Geschmack“ [s. Anm. 19], Sp. 518.

²⁴ Lettre à M. Grimm, *Au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*, Paris 1752, S. 26 (auch in: *Querelle des bouffons*, hrsg. v. D. Launay, Genf 1973, Bd. 3, IV/114). – Zu „Denkmälern schlechten Geschmacks, die man in die Klöster als ihre letzte Zufluchtsstelle verbannen sollte“. Jean Jacques Rousseau, *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übers. v. Dorothea u. Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 33.

legen sie den Grund dafür, daß die alte Kunst – die Bachs, aber auch die Palestrinas – wieder ästimiert, dargeboten, gehört und verstanden wurde.

Forkel appellierte – um der Musik Bachs willen – an den Patriotismus der Deutschen. Nichts lag ihm dabei ferner, als dem Nationalismus des 19. oder gar des 20. Jahrhunderts vorzuarbeiten. Sein Blick war rückwärts gewandt. Es ging ihm darum, der alten Harmonie, der Kompositionsart, die zuletzt die Deutschen kultiviert und die Bach schließlich perfektioniert hatte, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und endlich Anerkennung zu verschaffen: sie also aus dem Abseits herauszuführen, in das sie die alte Ästhetik abgedrängt hatte. Damit schuf er die Voraussetzung dafür, daß die Harmonie, die Stärke der alten deutschen Musiker, wenigstens *post festum* als Kennzeichen und Inbegriff ihrer musikalischen Sprache anerkannt werden konnte.

Der kluge Philosoph Christian Friedrich Michaelis, der wohl ebenfalls einst Zeuge des Aufenthalts war, den Mozart 1789 in Leipzig genommen hatte²⁵, zieht in einer Reflexion *Ueber das Alte und das Veraltete in der Musik*, die er 1814 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* publiziert hat, Bilanz und bringt – in romantisch überhöhter Weise – auch den Gedanken wieder zur Geltung, den Nichelmann einst exponiert hatte. „Die Kirchenmusik der alten Italiener und Deutschen“ – schreibt er – „stellt uns vorzüglich ehrwürdige Beyspiele des Antiken in der musikalischen Welt auf. [...] Die Ideen der Religion tragen den Charakter des Ewigen, und dies kann die Musik nicht besser erreichen, als durch die, nur mit Unrecht, aus Leichtsinn und Unverstand verspottete, wundervolle Kunst des Contrapuncts, der canonischen und fugirten Arbeit. Hier wird das freye Spiel der Melodie immer durch den festen Schritt der Harmonie im Zaume gehalten; [...] die grosse Einheit, welche aus der Mannigfaltigkeit, und die geordnete Mannigfaltigkeit, welche aus dem Einfachen und Gleichen hervorzugehen scheint, giebt uns ein Bild des Unendlichen, spiegelt uns gleichsam das Universum ab, hemmt unsre Phantasie in ihrem zügellosen Laufe, und versenkt sie dafür in eine Tiefe von Ideen, die unerschöpflich sind.“²⁶ So ist denn die Harmonie, die einst die Stärke der Deutschen war, die aber niemand als ihren Stil respektieren wollte und konnte, endlich als Proprium der deutschen Musik anerkannt worden, nicht unbedingt als Kennzeichen ihres Stils im Sinne eines kleidsamen Überwurfs, sondern als Ausweis ihrer Substanz. Und die alten Italiener profitierten davon.

Dies wurde nun auch jenseits der deutschen Grenzen anerkannt. Gioacchino Rossinis Farce *Il viaggio a Reims* aus dem Jahr 1824 vereint in einem vornehmen Gasthaus Personen, durchweg solche von Stande, aus aller Herren Länder, aus ganz Europa: eine französische Comtesse und ihren Kavalier, eine polnische Marquise, einen russischen Grafen, einen spanischen Granden, einen englischen Lord, eine italienische Sängerin und einen deutschen Baron. Gelegentlich rät die Wirtin – eine Tirolerin – ihrem Personal, den Gästen entgegenzukommen und mit ihnen über ihre Liebhabereien zu plaudern: mit dem Spanier über Urkunden, mit dem Franzosen über schöne Frauen, mit der Polin über Phantastisches, mit dem Moskowiter übers russische Riesenreich und mit dem Deutschen über den Kontrapunkt.

²⁵ Dazu: Schulze, „So ein Chor“ [s. Anm. 21], S. 51.

²⁶ Christian Friedrich Michaelis, „Ueber das Alte und das Veraltete in der Musik“, in: *AmZ* 16, Leipzig 1814, Sp. 325–328. Die Zitate in Sp. 327.