

er gerade in dieser Vertiefung Zusammenhänge, die in die weite Welt hinausreichen. So innig und tätig er seine rumänische Heimat geliebt hat, die ihm mit der Emigration zur Ferne wurde, so weltoffen führte er in seinem Genfer Institut und seiner *Collection universelle de musique populaire enregistrée* den Gedanken Herders weiter: Mit den Mitteln der Technik zeigt er Stimmen des Volkes aus vielen Ländern als Bild der in Völkern verstreuten Menschheit. In seinen Studien über das Singen der Kinder hat Brailoiu nachgewiesen, wie trotz allen Unterschieden der Rasse und der Sprache in erstaunlichem Maße allgemeinemenschliche Gemeinsamkeiten bestimmend sind. Und von einer unscheinbaren kleinen Melodie ausgehend, warf er neues Licht auf die pentatonischen und vorpentatonischen Ordnungen und damit auf die Frühgeschichte der Tonalität (*Sur une melodie russe*). Sein Beitrag zu Chailleys *Précis de Musicologie* (1958) gewährt einen kurzen Überblick über seine Arbeit.

Constantin Brailoiu war ein scharfsinniger Forscher und ein geistvoller Charakterkopf. Er war ein Schriftsteller von hoher Sprachkultur, der auch die deutsche Sprache völlig beherrschte. Dieser ungewöhnliche Einzelne, dieser kompromißlose Charakter ist wahrhaft unersetzlich. Sein Tod ist ein schrecklicher Verlust für die kleine Schar derer, welche sich der Musikalischen Volks- und Völkerkunde so redlich und streng widmen möchten wie er.

Gedanken zur musikalischen Biographie

Hans Joachim Moser zum siebzigsten Geburtstage

VON WALTHER VETTER, BERLIN

Der musikalischen Biographie kann der Autor nicht beliebig die eine oder die andere Gestalt leihen, und ihr Gehalt ist in gleichem Sinne vorausbestimmt; dieser ist durch jene und jene durch diesen, beide sind jedoch durch den zugrundeliegenden Gegenstand prästabiliert. Ihr Geist erfordert die jeweilige Gestalt, diese ist Projektion des Geistes nach außen.

Die musikalische Biographik hat sich in den vergangenen hundert Jahren als Sondergebiet der modernen Musikgeschichtsschreibung entwickelt, aber sie darf nicht zufälliges Bruchstück, mechanischer Auszug, gelegentlicher Abfall der Musikgeschichte, muß vielmehr selbst Musikgeschichte sein. Vereintigt doch die Geschichte nach Hegels Erkenntnis „*die objektive sowohl als die subjektive Seite und bedeutet ebensowohl die historiam rerum gestarum als die res gestas, die Geschichtserzählung als das Geschehene, die Taten und Begebenheiten selbst*“. Hegel hält dafür, „*daß die Geschichtserzählung mit eigentlichen Taten und Begebenheiten gleichzeitig erscheine*“. Letztlich handelt es sich also um dreierlei: um Taten des Individuums; um Begebenheiten; um die Leistung des Geschichtsschreibers, die sich auf beides bezieht. Die Begebenheit ist ohne die sie auslösende Tat des Individuums, das Kunstwerk ohne den Künstler nicht vorstellbar. Indem aus dem handelnden Subjekte die Geschichte in ihrer ganzen Fülle herausstrahlt, wird diese selbst Gegenstand der biographischen Betrachtung.

Der Einwand, der zuweilen laut wird, daß nämlich der (musikalische) Biograph unzeitgemäß Heroenkult, Verherrlichung des Individuums, Überbetonung der Persönlichkeit triebe, fällt, wenn man die Dinge so betrachtet, in sich selbst zusammen. Für den wissenschaftlichen Biographen gibt es keinen Heroen, und er verherrlicht nichts; heroisiert der moderne Historiker doch auch nicht die Geschichte, noch verherrlicht er sie. Solange sich der musikalische Biograph an den mikrokosmischen Charakter der Welt und des Werkes des Künstlers hält, wird er bei aller Begeisterung für seinen Gegenstand und aller sich aus ihr ergebenden Wärme der Darstellung stets den inneren Abstand und die Zurückhaltung wahren, die ihm als Historiker in Fleisch und Blut übergegangen sind.

Die von Abert in seiner Leipziger Antrittsvorlesung formulierten Gedankengänge über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie sind auffallend zögernd hingenommen worden, und ihre Anregungen sind vielfach unbeachtet geblieben¹, obwohl es, als Abert starb, eine Zeitlang den Anschein hatte, als sei die Stunde reif zur Besinnung auf den Werdegang der neueren Musikgeschichtsschreibung. Waetzoldts Buch *Deutsche Kunsthistoriker* fand damals gerade starke Beachtung; ihm eine vergleichbare musikwissenschaftliche Leistung an die Seite zu stellen schien (und scheint heute noch) geboten, fand doch mit Aberts Dahingang ein Zeitalter deutscher Musikgeschichtsschreibung sein Ende. Die sich in den zwanziger Jahren abzeichnende Wende blieb von Abert selbst nicht unbemerkt; er betonte wiederholt ihren krisenhaften Charakter und hielt auch den biographischen Forschungszweig für gefährdet. Diese Krise, die durch die bald nach Aberts Tode einsetzende und mindestens bis Ende der vierziger Jahre währende europäische und transatlantische wirtschaftliche und kulturelle, politische und schließlich kriegerische Entwicklung auch nicht gerade gemindert wurde, ist nicht zuletzt daran schuld, daß das Charakterbild des Biographen Abert in der Zeitgeschichte schwankt. Zum geistigen Rüstzeug dieses Mannes, welcher der Welt dank seinem Einblick in die Realitäten des Daseins und des schöpferischen Wirkens, nicht zuletzt auch dank einer tiefdringenden Kenntnis der menschlichen Natur, ein gewandeltes Mozartbild schenkte, gehören Grundsätze, die heute noch erstaunlich aktuell sind. Für Abert spiegelt sich das Wesen des schaffenden Künstlers in einem immerwährenden Austausch mit den kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Zuständen seiner örtlichen und zeitlichen Umgebung.

Abert starb über der Planung eines umfassenden Bachwerkes. Wenn dieses Werk nach seinem Tode von keinem andern geschaffen wurde, hatte dies seine Gründe². Heute ist das Problem der Bachbiographie ähnlich gelagert wie einst, zur Zeit Chrysanders, das Händelproblem. Chrysander führte seine Händelbiographie bekanntlich nur bis zur Mitte des dritten Bandes durch, die Arbeit blieb Torso, weil sich ihr Autor erst einmal dem systematischen Studium schwer zugänglicher Quellen zuwandte. Zwar ist die Quellsituation heute bei Bach anders geartet als einst bei Händel; aber das großartige Unternehmen der neuen Leipzig-Göttinger Bach-Gesamtausgabe bekennt sich nicht umsonst zu der Aufgabe, Män-

¹ H. Abert *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hrsg. v. F. Blume, Halle/S. 1929, S. 562 ff.

² 1958 erschien ein wichtigeres Buch, das hier nur kurz genannt werden kann: Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, C. H. Beck, München.

gel ihrer Vorgängerin zu beseitigen und Lücken auszufüllen. Die im Grunde längst fällige neue große Bachbiographie steht logischerweise nicht am Beginn, sondern am Ende dieses Unternehmens. Zu Mozart hatte den Forscher Abert die Beschäftigung mit der italienischen Oper und mit den Problemen des Rinascimento geführt. Dabei lenkte sein Studium der neapolitanischen Verflachung auf den verschiedenen Gebieten namentlich der Vokalmusik sein Augenmerk wiederholt auf den geistig, sittlich, weltanschaulich entgegengesetzten Pol, wo die inkommensurable Gestalt Bachs ragte. Nichts ist bezeichnender für den biographischen Menschengestalter, als daß er seinen Blick von Italien nach Deutschland, von Neapel nach Leipzig, vom Theater zur (Thomas-)Kirche richtet; nichts ist aufschlußreicher für ihn, als daß er den menschenlichen Ton der neapolitanischen Messe, ihren Hang zum Ewiggestrigen und Banalen kritisiert und ihm das Allgemeinmenschliche, Volkstümliche und Faßliche entgegensetzt, von welchem Bach in den Themen seiner h-moll-Messe ausgeht, „um ... die Phantasie des Hörers in das Gebiet höchster Kunst hinüberzuführen“.

Aus Aberts Kritik der älteren Bachforschung ergibt sich die festgegründete Konzeption des Historikers von dem geschichtlichen Orte, den er dem Thomaskantor zuweist. Er rühmt an Forkel, daß dieser den Komponisten Bach bereits als lebendige Kraft in der Entwicklung der Kunst behandle, deren ungeheure Wirkung in die Zukunft er prophetisch ahne, und hierin zeige sich Forkels Fortschritt über den Rationalismus hinaus. Was Forkel bereits ahnte und was Abert als Tatsache feststellte, war jedoch nicht Gemeingut der Zeit um 1920. Die damals jüngste Bachforschung verkündete die These, Bach sei ein Ende; es gehe nichts von ihm aus, alles führe nur auf ihn hin. Wenn wir heute auf diesen Fragenkomplex eingehen, haben wir eigentlich nur die Wahl zwischen Schweitzer und — Forkel. Es ist also keine besonders originelle These, wenn wir heute die gewaltige Wirkung betonen, die von Bachs Werk in die Zukunft ausstrahlt. Es hieße auf der anderen Seite Geist und Gestalt des Schweitzerschen Buches verkennen, wenn man in der (buchstäblichen) Widerlegung einer seiner Thesen ein besonderes Verdienst erblickte. Was der große Mensch und Forscher über Bachs geschichtliche Stellung sagt, steht zwar formal im Gegensatz zu der von Abert im Anschluß an Forkel aufgestellten und von uns übernommenen These, aber vielleicht wird seine höhere Wahrheit dadurch nicht in Frage gestellt. Wir müssen von der äußeren Gestalt des Ausspruchs zum Geiste dieses Ausspruchs hindurchdringen, und wir werden erkennen, daß die scheinbar anfechtbare Form in sich einen Kern an geistigem Gehalt birgt, den wir respektieren sollten. — Daß alles auf Bach hinführt, ist unbestreitbar richtig; richtig ist ferner, daß diese These in unverhältnismäßig höherem Grade auf Bach als auf irgendeinen anderen großen Meister zutrifft. Es ist also keineswegs selbstverständlich, sie aufzustellen, und keineswegs überflüssig, sie im Bedarfsfalle zu verteidigen. Eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der Bachschen Kunst muß die ganze europäische Musik der vorangehenden Jahrhunderte bis zurück ins Mittelalter heranziehen³, wenn

³ Heinrich Bessler, *Bach und das Mittelalter*, im Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung, hrsg. v. Vetter und Meyer, bearbeitet v. Eggebrecht, Leipzig 1951, S. 108 ff.

es freilich auch oberstes Gesetz für den Bachbiographen sein wird, den eigentlichen Gegenstand seines Interesses, Bach selbst, nicht aus dem Auge zu verlieren.

Wir begnügen uns nicht mit einer Musikgeschichte, in welcher wir Bach irgendwo den Platz anweisen, sondern wir fordern eine allen berechtigten Postulaten der Gegenwart gehorchende Würdigung seiner Persönlichkeit mit allen ihren Beziehungen zu den kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Zuständen ihrer Gegenwart und ebenso zu den musikgeschichtlichen, natürlich auch kirchenmusikgeschichtlichen Errungenschaften der Bachschen Vergangenheit, deren letzte Krönung des Meisters Werk war. Im übrigen hat Bachs Schaffen den Rang eines einmaligen Vorgangs. Insofern es einmalig und unüberbietbar war, konnte es keine Fortsetzung finden und ging nichts von ihm aus. Wo und von wem wurden seine Kantate, seine Messe, seine Motette, wo seine Solosonate oder Partita für ein Streichinstrument; wo und von wem sein Brandenburgisches Konzert und seine Orchesterouvertüre; wo vor allem sein Fugenwerk für Orgel, Klavier oder für allerlei unbenannte Instrumente im Sinne der Urgestalt und ihres Geistes wirklich — fortgesetzt? Das 19. Jahrhundert quälte sich zeitweilig mit einer begeisterten oder scheuen, ehrfürchtigen oder devoten Nachahmung. War diese Nachahmung schöpferische Fortsetzung? Ist sie das, was von Bach ausging? Wir können Schweitzer nicht widersprechen, wenn er diese Fragen verneint, ja, gar nicht beachtet.

Das geistige Phänomen Bach sog alle Kräfte seiner Zeit, die Ergebnisse einer jahrhundertelangen Entwicklung, in sich auf, es vermischte sich mit ihnen in einem beispiellosen Prozeß geistiger Zeugung, ließ eine unermeßliche Summe neuer Werte, nämlich das sich vor unser aller innerem Gesicht heute wie ehemals vollziehende Kunstwerk, ließ die Vielfalt des Geschaffenen als herrliche Bruchstücke seiner Einen großen Konfession entstehen. Wenn wir, wie recht und billig, die Transsubstantiierung gewisser Elemente des Geistes und auch der Gestalt der Bachschen Kunst bei Beethoven und, in geringerem Grade, beim späten Mozart einmal beiseitelassen, müssen wir zugeben: nach Bachs Dahingang entstand zunächst auf Jahrzehnte hinaus eine atembeklemmende Stille. Im 19. Jahrhundert wurde der Thomaskantor für die Mehrzahl der Komponisten, was er für Richard Wagner wurde: die ägyptische Sphinx, oder, europäischer, der Mann unter der Perücke. Lebendig zu werden fing Bach damals erst an in den Köpfen der Musikhistoriker; in den Köpfen der Musiker rief er, soweit diese mit der Musikgeschichte und ihren Vertretern auf gespanntem Fuße standen, eitel Verwirrung hervor. Es liegt also eine tiefe Wahrheit in der Behauptung, daß Bach nicht eigentlich Pionier sei; daß er zu jenen einmaligen Großmeistern gehört, die, unerschöpflich in ihrer Fähigkeit zur Aufnahme und produktiven Verarbeitung ungezählter vor ihnen entwickelter künstlerischer Kräfte, in einsame Höhe ragen, die jedoch nicht, wie ihre kleineren Vorgänger, eine spezielle Einzelmethode, einen besonderen Effekt, einen geistvollen Trick verwenden; die auch jene auf einen klaren Nenner rückführbare, vielfach als „persönliche Note“ mißdeutete Eigenschaft nicht kultivieren, welche von den Epigonen mühelos imitiert werden könnte. Nur alles dieses kann Albert Schweitzer im Auge haben, wenn er erklärt, es ginge nichts von Bach aus. Im Sinne des Wege bahnenden, Straßen bauenden, Terrain

planierenden typischen Vorgängers hat der Thomaskantor und Köthener Hofkapellmeister in der Tat wenig geschaffen. Es hat also seine gute und gerechte Bewandnis mit Schweitzers These, und — es ist alles doch auch wieder ganz anders.

Wenn wir Geist und Gestalt der Schweitzerschen Biographie abwägen, bleibt nur eine einzige Ergänzung übrig, nämlich: *Bach ist A und O*. Er hat tief in die Zukunft hineingewirkt, aber es entspricht der innersten Art seines Geistes, daß diese Wirkung nirgend mit Händen zu greifen ist, daß sie nicht die Oberfläche der jüngeren Musik in Bewegung bringt. Bach wurde zum Vorbilde. Zum musikalischen Vorbild seiner Familie, zum Vorbild für kommende Geschlechter. Aber ohne Aufhebens, unauffällig. In diesem Sinne wurde die „*tiefe und unmittelbare Beziehung von Text und Musik*“ durch Hermann Keller als *vorbildlich* gekennzeichnet. Man denke an das Orgelbüchlein! Auf solche Weise wird das, was Bach dem Tasteninstrument anvertraut hat, zu einer Quelle für die Zukunft. Freilich haben die zukunftssträchtigen Werke des Meisters oftmals ein Janusgesicht. Die Goldbergvariationen sind zum Beispiel aufs engste mit der Vergangenheit verwachsen. Die Kanons, die Fughetta der zehnten und die Ouvertüre der sechzehnten Variation beschwören den Geist der alten deutschen Polyphonie und die Gestalt der Suite herauf. Man hat diese Musik für altväterisch gehalten, und sie weist in der Tat manche Züge auf, die dieses Urteil zu rechtfertigen scheinen. Gleichzeitig aber führen unterirdische Wege von hier zu Beethoven und klaviertechnisch, zu Liszt. Ganz allgemein aber bewegt sich im Bette der Harmonik ein unterirdischer Strom von Bach in die Zukunft. Ähnlich im Rhythmischen. Ich erinnere an den bekannten Ausspruch Max Regers, alle die harmonischen Sachen, die man heutzutage zu erfinden suche und als großen Fortschritt preise, habe Bach schon längst und viel schöner gemacht.

Das vielschichtige und an ungelösten Problemen reiche Leben Bachs, welches natürlich genau so sein Wirken umfaßt wie dieses sein Leben umschließt, kann sehr ergiebig unter dem speziellen Gesichtspunkte seines instrumentalen Schaffens beleuchtet werden. Wer vom *Kapellmeister Bach* spricht, handelte methodisch falsch, wenn er sich deshalb ausschließlich mit Bach in Köthen beschäftigte, obwohl er lebensgeschichtlich die Köthener Epoche in den Vordergrund zu rücken hat: nicht die Bachstadt und nicht die Bachstätten in ihr sind aufs Korn zu nehmen, vielmehr ihr geistiger Widerhall, ihr seelischer Reflex, ihr im Innern des Komponisten gewecktes musikalisches Echo. Nicht von Bach in Köthen müssen wir handeln, sondern von Köthen in Bach. Dieses Köthen ist nicht an das anhaltinische Städtchen, noch weniger an den kleinen Fürstenhof, dessen Licht inzwischen erlosch, es ist einzig an Bach selbst gebunden; es webte in ihm, noch ehe sein Fuß den kleinen Ort betrat, und es lebte in ihm, als er ihn schweren Herzens verlassen hatte. — Man vermag das Problem Bach nicht in seiner Ganzheit aufzurollen, indem man auf diese Weise das Bachsche Köthen zum Brennpunkte der biographischen Darstellung macht, aber es ist möglich, eine der entscheidenden Fragen, nämlich die nach dem *Geistlich—Weltlich* bei Bach, zu beantworten, wenn man Köthen in den Vordergrund der Bachschen Existenz rückt,

zumal mit jener Frage auch die weitere nach der Fern- und Dauerwirkung des Bachschen Schaffens unlöslich verknüpft ist.

Man hat es sich leicht gemacht und von dem *Dunstkreis* der Zukunftsmusik gesprochen, der in Köthen geherrscht habe und welchem Bach, als er nach Leipzig ging, gewissermaßen mit fliegenden Fahnen entronnen sei. Mit der Zukunftsmusik mag es in bezug auf Köthen seine gute Bewandnis haben, aber der „Dunst“ war kein *Dunst*, er hat sich als recht solide geistige Atmosphäre erwiesen, und diese hat im Leben Bachs den geographischen Bereich Köthen überdauert. Unter Zukunftsmusik im Sinne Bachs dürfen wir allerdings nicht das von Scheibe ersehnte, von Philipp Emanuel verwirklichte musikalische Ideal verstehen, vielmehr eine Kunst, die, gerade weil sie sich mit den modischen Strömungen des ephemeren Fortschritts nicht identifizierte und teilweise sogar zäh am bewährten Alten festhielt, weit hinauswirkte über das, was der Hamburger Kritiker propagierte. Wenn man *Köthen* als Prinzip, als Stilbegriff und, nicht zuletzt, als einmaliges individuelles Erlebnis Bachs auffaßt, kann man in ihm den archimedischen Punkt erblicken, von welchem aus der Biograph die gesamte Bachsche Welt, zu welcher natürlich auch die am Köthener Hofe in den Schatten gerückte Kirchenmusik gehört, in Bewegung zu setzen vermag.

In Rede steht die gesamte geistige Welt Bachs. Sein Lebenswerk, ganz gleich, ob geistlich oder weltlich, ist keine Zusammenwürfelung zufälliger Einzelteile. Abert ironisiert mit Recht jenen Biographen, der beim Beginn seiner Arbeit noch nicht weiß, wie schließlich das Bild seines Helden aussehen werde. Ich bin mit ihm der Überzeugung, daß über die einzelnen Werke eines großen Meisters nur derjenige entscheiden kann, der ihn zuvor als Ganzes erlebt hat. Goethe spricht bekanntlich in diesem Sinne von seinen einzelnen Dichtungen als von Bruchstücken der Einen großen Konfession. Die Konfession Sebastians ist von Köthen her, so wie der Begriff definiert wurde, am ehesten zu klären. Freilich ist dies nur solange der Fall, wie man eine der wichtigsten Grundthesen Aberts befolgt, daß nämlich beim echten Genie eine strikte Trennung von Leben und Werk nicht möglich ist. Die sich hieraus ergebende Forderung ist in der Folgezeit mit erstaunlicher Konsequenz ignoriert worden.

Aberts Gedankengänge knüpfen bekanntlich nach dem Gesetze geistiger Wahlverwandtschaft an Spitta an. Beide begegnen sich in der Überzeugung, daß die Zusammenfassung des weltbildlichen Hintergrundes und der vor ihm handelnden Individualität in der Biographie nur der künstlerischen Befähigung möglich sei. Die durch Stubenhockerfleiß zusammentragbare Biographie werde durch die *Biographie als Kunstwerk* abgelöst. — Es ist versucht worden, diesem Postulat gerecht zu werden. Wenn zum Beispiel im Leben Bachs ein Ereignis eintritt, das die Wiederholung eines um zehn Jahre älteren Ereignisses auf einer neuen Lebensstufe zu sein scheint; wenn sich eine Köthener weltliche Kantate in eine Leipziger geistliche Kantate umwandelt, so ist es mit einem bloßen Raisonement über die Technik des parodierenden Verfahrens und seine Problematik nicht getan. Die lebensgeschichtlichen Gründe gilt es aufzudecken, warum der Leipziger Bach, als ihm eine fröhliche, sonnige Pfingstkantate abgefordert wird, erstens keine Originalmusik schreibt und zweitens auf die Köthener Geburtstagsserenade zurück-

greift. Der Geist der Biographie erheischt die Erörterung dieser beiden Punkte, ihre (künstlerische) Gestalt erfordert die konkrete Widerspiegelung des musikalischen Doppelereignisses in Bachs Leben. Dieses biographische Gesetz erfüllt, wer auf die (logisch und philologisch mögliche) zusammenfassende Behandlung des Gesamtkomplexes verzichtet, die Serenade in die sonnige Köthener Atmosphäre, die Kantate in die bewölkte Leipziger Zeit stellt und alsdann erläutert, wie sich Bach seine durch und durch positive Köthener Musik nach Leipzig herüberholt und auf diese Weise dem Pflingstethos überzeugend gerecht wird. — Gestaltbildend im Sinne Spittas und Aberts kann es auch sein, wenn man die Schilderung der lichten Köthener Jahre durch eine mit Goethe abschließende Betrachtung einleitet, um sie in Gedankengänge ausklingen zu lassen, welche mit Goethe beginnen. Kann uns doch die Köthener Zeit, und gerade die Geburtstagsserenade, Anlaß zu der Einsicht sein, daß im Verhältnisse Bachs zu seinem Fürsten Leopold ein geistiges Moment wirksam ist, das in verwandelter Form in der Stellung Goethes zu Karl August wiederkehrt.

Man kann natürlich die strikte Befolgung der Abertschen Thesen nicht dekretieren. Kann man doch noch nicht einmal sagen, daß er selbst sie in seinem Mozart bis aufs i-Tüpfelchen befolgt habe. Ja man darf hinzufügen, daß die konstruktive Kritik an diesem umfassenden Werke zu den Aufgaben gerade der Gegenwart gehören sollte, weil jüngst ein unveränderter Neudruck erschienen ist und ein ergänzender dritter Band angekündigt wird, von welchem man nur wünschen kann, daß er das durchdachte kunstvolle Gebäude der Originalgestalt nicht erschüttere. Die in der Leipziger Antrittsvorlesung aufgestellten Grundsätze beruhen auf den Erfahrungen, die Abert in den vorangegangenen Jahrzehnten als Biograph gemacht hat; sein Mozartwerk fußt nicht auf diesen Grundsätzen, sondern diese Grundsätze stützen sich auf das Mozartwerk. Auf jeden Fall sind sie für uns keine Dogmen (wo gäbe es in der Wissenschaft Dogmen?), aber sie sind Anregungen, mit denen wir uns auseinanderzusetzen haben.

Buchtitel wie Kapellmeister Bach oder Klassiker Schubert sollen nicht Grenzen bezeichnen, in welche der Künstler gezwängt wird, sondern Grenzen, die sich der Autor setzt. Aber auch hinter dem Kapellmeister, hinter dem Klassiker muß die Ganzheit des Schaffens und die Einheit der Persönlichkeit stehen. Schaffen und Persönlichkeit gedeihen in unlöslicher Wechselwirkung. Im individuellen Leben, das sein Ende mit dem physischen Tode findet, entwickelt sich das künstlerische Werk als geistiger Ausfluß der schöpferischen Persönlichkeit, der Biograph entwickelt die Persönlichkeit aus dem Werke. Im realen Leben ist die Persönlichkeit existent, der das Schaffen entquillt; für den Biographen ist das Werk existent, aus welchem er, seinerseits produktiv auch im künstlerischen Sinne, die Persönlichkeit formt. Was der Mitwelt des Biographen vorliegt, sind die gedruckten Werke, im günstigen Falle die Gesamtausgabe des Komponisten; was die Mitwelt von diesem erlebt, sind Aufführungen der Werke. Keine Biographie vermag diese Aufführungen zu ersetzen. Aufgabe des musikalischen Biographen ist daher auch nicht, dem Leser Werk für Werk, es analysierend, vorzuexerzieren, sondern auf Grund seiner Kenntnis des Gesamtschaffens ein Bild von der Persönlichkeit des Künstlers zu zeichnen, seine seelische Struktur und geistige

Gestalt lebendig zu machen. Es ist so bequem wie oberflächlich, eine bestimmte Stelle der Biographie durch das beliebte Kapitel „Persönlichkeit“ zu akzentuieren, im übrigen die Persönlichkeit auf sich beruhen zu lassen und sich mit einem Wust von Einzelnachweisungen zu begnügen. Erst jenes Wissen um die Ganzheit der Gestalt wird den Leser der Biographie instand setzen, dem einzelnen Werke des Komponisten verständnisvoll zu begegnen.

Möglicherweise verlangte die Gegenwart danach, den Kapellmeister Bach näher kennenzulernen; vielleicht war es aktuelles Erfordernis, den klassischen Rang Schuberts herauszuarbeiten. Entscheidend ist: läßt sich die Einheit Bach unter dem Leitworte „Kapellmeister“ erfassen? Kann man die Ganzheit Schubert als klassisch verstehen? Hier sind Mißverständnisse möglich. Schubert ist nicht Klassiker wie Mozart Klassiker ist. Jeder Gegenstand verlangt seine besondere Gestalt, dies die erste Anforderung an die Biographie als Kunstwerk. Derjenige Schubertbiograph aber befände sich auf einem Irrwege, der, um des Komponisten Klassizität zu erweisen, dem Leser jedes einzelne Lied „nahezubringen“ suchte. Die zündende Wirkung, die das Schubertlied unmittelbar ausstrahlt, seine unwiderstehliche Suggestion, läßt sich durch keine Analyse, und wäre sie ein technisches Kunststück und eine sprachliche Meisterleistung, ersetzen, auch nicht unterstützen, geschweige überbieten. Welcher Goethebiograph hat es jemals unternommen, die Gestalt des Lyrikers aus tausend Analysen seiner Gedichte zusammenzustückeln? In dieser Weise pflegt sich nur mancher musikalische Biograph zu versündigen. Ist die Biographie ein Katalog? Die Persönlichkeit des Klassikers Schubert kann auch nur auf die Zweiheit Mensch und Künstler, die natürlich eine Einheit ist, und auf den (vermeintlichen) Dualismus Leben und Werk zurückgeführt werden. Was aber das Etikett „Leben und Werk“ anbetrifft, ist daran festzuhalten, daß das Werk als vom Leben durchtränkt gewürdigt und das Leben durch das Werk (Notenbeispiele!) erläutert werden muß.

Wenn in einer Bachbiographie der Abschnitt über die Familie der Bache in ein Melodiezitat aus Johann Christophs fünfstimmiger Motette „*Sei getreu*“ ausklingt⁴, will das keine Erläuterung der Melodieführung, sondern der Versuch sein, durch diese aus dem Schoß der Sippe stammende Melodie (und ihren Text) das Bachsche Grundethos in mehr als bloß in Worte zu fassen. Ähnliches erstrebt der Biograph, wenn er die zweite Weimarer Zeit mit dem Orgeljubiläum „*In dir ist Freude*“ ausklingen läßt. Wahrscheinlich hat Bach den Orgelchoral „*In dir ist Freude!*“ im Weimarer Gefängnis geschrieben. So war Bach. Wenn jetzt ein Philologe des Weges daherkäme und nachwies, daß das Orgelbüchlein mitnichten in Weimar begonnen und nun schon gar nicht dieses Lied in der Zelle angestimmt worden sei, so würde das wenig ausmachen. Die paar Takte stehen an der richtigen Stelle, denn: so war Bach!⁵

Dem Schema a) Leben, b) Werk entspricht das Schema 1) Vorleben, 2) Leben, 3) Nachwirkung. Die pedantische Einhaltung solcher Schemata fördert nicht die lebendige Seite, stärkt den lehrhaften und schwächt den kunsthaften Charakter der Biographie. Noch verführerischer ist die Gefahr schulmeisterlicher Chrono-

⁴ Vetter, J. S. Bach. *Leben und Werk*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1938, S. 10.

⁵ a. a. O. 32.

logie. Kurth beginnt in seinem Bruckner mit der Vierten und Neunten, um von hier zur Ersten überzugehen; auch im *Klassiker Schubert* werden die Sinfonien nach einem höheren Ordnungsprinzip behandelt. Um der Organik willen werden gewisse niedere Ordnungen ignoriert. Unwichtig sind Anklänge, Reminiszenzen, Anlehnungen; ihre bloße Registrierung führt nicht ins Organisch-Geistige, sondern ins Planlose, Zufällige. Für den Schubertbiographen ist Beethovens Kunst nichts Einmaliges noch Festliegendes, schon allein aus dem Grunde, weil sie sich während Schuberts Lebzeiten weiterentwickelte, vor allem aber deshalb, weil wir sie weniger mit unseren, als mit Schuberts Sinnen aufnehmen müssen. Wenn nun aber Schubert im Finale seiner A-dur-Sonate von 1828 zu sich selbst zurückkehrt, indem er auf das Allegretto der a-moll-Sonate von 1817 zurückgreift, handelt er wiederum unter dem Zwange der Einen Konfession, und zwar ganz wie Beethoven, wenn er in der Einleitung seiner Siebenten Sinfonie auf die Dritte Kurfürstensonate, im ersten Satze der Neunten auf das Finale des Es-dur-Trios opus 3 oder im Scherzotrio der gleichen Sinfonie auf das Scherzotrio der Zweiten zurückkommt. — Es ist von vornherein unwahrscheinlich, daß sich Schubert etwa die Beethovensche Methode zum Vorbild genommen, ja überhaupt nur gekannt hat. Es zeigt sich in diesem Vorgange lediglich der hohe Grad der zwischen beiden Komponisten waltenden psychischen Affinität, kraft deren die zahlreichen rhythmischen, harmonischen, melodischen, auch rein kompositionstechnischen Berührungen überhaupt erst möglich, ja notwendig werden. Die verhältnismäßig kurze und dementsprechend steile Entwicklungslinie des Schubertschen Lebens trifft am Ende geistig wie biologisch mit der Beethovenschen zusammen: 1827, 1828. Die letzten Werke beider Meister gehören einem geistigen Reifezustande an, innerhalb dessen die Begriffe Abhängigkeit, Vorbild, Nachbild Schall und Rauch sind. Die Sublimierung nicht nur der Kunst jedes einzelnen, sondern auch des Verhältnisses der beiden Komponisten zueinander hat ihren Höhepunkt erreicht.

Die unterirdische, unterflächliche Verwandtschaft des Schubertliedes *Der Atlas* mit Beethovens Sonate opus 111 hat Riemann erkannt. Es ist psychologisch unmöglich, daß sich Schubert sein Liedthema aus Beethovens Sonate geholt hätte. Es liegt etwas anderes vor: die Gestalt Beethovens steigt riesengroß aus Klang und Rhythmus des Liedes empor. Text und Musik des Liedes durchleuchten einen wichtigen Wesenszug Beethovens:

*Ich unglückselger Atlas! eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen;
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.*

Ein Kapitel, einen Abschnitt, eine Episode „Goethe“ gibt es in Schuberts Leben ebensowenig wie einen Abschnitt oder Ausschnitt „Beethoven“, sondern nur die Durchtränkung seines gesamten Seins mit Geisteszügen Beethovens und Goethes; gerade die Verbindung des scheinbar Unvereinbaren ist spezifisch schubertisch. Die systematische Untersuchung sämtlicher von Schubert vertonter Goethetexte, welche Voraussetzung der biographischen Arbeit, jedoch nicht ihr Gegenstand

zu sein hat, vermag den Vorgang nicht zu klären. Hierzu kann nur ein Verfahren dienen, das die Art der Auswahl durch Schubert, vor allem aber auch seine mitunter kritische Behandlung der Gedichte untersucht. Für den musikalischen Biographen, der das Problem Schubert-Goethe klären will, ist *Kolmas Klage* Fundgrube. Sie wird verhältnismäßig selten gesungen; in um so höherem Grade gehört sie in die Schubertbiographie. Bei Goethe begegnen wir dieser ossianischen Dichtung im *Werther*. Werther liest Lotte die Dichtung vor, und zwar in dem Augenblicke, da das Mädchen zwar seinen Verlobten, Albert, nicht verlassen, aber auch Werther, der ihr innerlich nahesteht, nicht unglücklich wissen will. Die Parallele zu Lotte Buff, Goethe und Kestner ist deutlich. Auch bei Schubert lassen sich Beziehungen zu eigenem Erleben aufdecken. Das entscheidende Moment aber, aus welchem die besondere Art der inneren Bindung Schuberts an Goethe erhellt, ist der Umstand, daß der Musiker den Kolma-Text, wie ihn Goethe im *Werther* bietet, ignoriert, obwohl er ihn sicherlich gekannt hat. Er vertont die Verse eines andern. Den Tatbestand in dieser Trockenheit biographisch registrieren, hieße nicht totem Stoffe Leben einhauchen, es hieße Totes einbalsamieren. Die Frage, wie es der Biograph anzufangen hat, um diesem Tatbestande Leben einzuhauchen, kann ohne weiteres beantwortet werden. Es gilt die ossianische Welt zu beleben, die in Frage stehende Szene des *Werther* als lebendigen Vorgang vor die Phantasie des Lesers zu zaubern, Goethes Verdeutschung von *Kolmas Klage* zu würdigen und im Hintergrunde die Beziehung dieses Gesamtkomplexes zu des Dichters persönlichem Erleben mit Lotte Buff und Kestner mitklingen zu lassen, ohne bei all dem den ständigen Kontakt mit Schubert zu vernachlässigen. Schuberts Innenleben und seine Berührung mit der ossianischen Szene will daher, gegebenenfalls unter Berücksichtigung der allegorischen Traum-Erzählung, liebevoll betrachtet sein. Der durch den Komponisten gewählte, von Goethe stark abweichende Text verlangt nach Analyse und nach dem Vergleiche mit der Fassung im *Werther*. Nicht zuletzt erheischt natürlich die Art der Vertonung Würdigung. Aus allen dichterischen, biographischen, psychologischen, musikalischen Komponenten muß ein einheit- und ganzheitliches Bild des Künstlers erstehen, ein Bild voller Anschaulichkeit und Lebensfülle.

Wenn man abstrakt ästhetische Forderungen zu konkretisieren trachtet, muß man ihre Erfüllung auf einen besonderen Fall oder auf einen umgrenzten Komplex von Fällen zuschneiden. Das Ergebnis muß natürlich in jedem andersgearteten speziellen Falle sinngemäß abgewandelt werden. Die für die Schubertbiographie anzuwendende Technik ergibt sich aus historischen Prämissen, mit denen der Mensch der Gegenwart noch in einer gewissen geistigen Tuchfühlung lebt. Diese Fühlung wird erheblich lockerer, wenn man das Geburtsdatum um Jahrhunderte zurückverlegt und sein biographisches Interesse etwa einem Heinrich Schütz oder Paul Hofhaimer zuwendet.

Zwar war, als 1936 Hans Joachim Mosers *Schütz* erschien, mannigfache Vorarbeit geleistet, außer durch Philipp Spitta von Schering ergänzte Gesamtausgabe auch biographisch (Spitta, Pirro); zwar hatte Friedrich Blume kurz zuvor die geistigen Strömungen der Schützzeit, tiefschürfend, beleuchtet und manches Schützfest das seinige getan, um einem sich stetig erweiternden Kreise die Musik des

großen Meisters nahezubringen, aber die Quellen zur Erforschung der Persönlichkeit flossen verhältnismäßig spärlich und ihre Prüfung erbrachte kein einheitliches Ergebnis. Geist und Gestalt Heinrich Schützens mußten aus ferner Ent-rücktheit herangeholt werden; aus einer lediglich imponierenden Artistik sollte lebensvolle, blutdurchpulste Kunst entstehen. Hier hätten sich Rezepte, wie sie in diesen Zeilen angedeutet wurden, teils als unzureichend, teils als über-spannt erwiesen. Um Pionier der Schützbiographie zu werden, mußte Moser den Kreis derer, die ihm den Weg frei machen sollten, ganz weit spannen: ausgehend von der damals vorliegenden reichen musikwissenschaftlichen Einzelforschung (an Heinrich Schütz hatten sich bezeichnenderweise in der Regel immer nur die Besten heran-gewagt, um sich mit Spezialstudien zu begnügen), überprüfte er emsig Literatur- und Kunstgeschichte, Philosophie und Dichtung, ließ sich die neuen und vielfach großartigen Gedanken durch den Kopf gehen, wie sie damals unter vielen anderen Walzel und Günter Müller, Pinder, Max Dvorak und Wölfflin, Dilthey und Ri-carda Huch aussprachen, wobei sie sehr viel zur geistigen Reaktivierung des Schützzeitalters und manches zur Vermenschlichung Heinrich Schützens beitrugen. Diesem künstlerischen, geistes- und kunstgeschichtlichen Mosaik galt es nun, das war die Forderung des Tages, die spezifische Leistung des Musikers und Musik-historikers ergänzend und abschließend entgegenzusetzen, denn — er war u n s e r . Dies geschieht in Mosers Schützbuch durch eine gesonderte, aber nicht isolierte umfassende Werkbetrachtung⁶. Letztlich erzwingt sich eben doch jeder biogra-phische Gegenstand sein eigenes Gesetz. Diese Gesetzmäßigkeit zu erkennen und ihr konsequent zu gehorchen, bleibt Aufgabe des Biographen. In Mosers Buch mündet die lebensgeschichtliche Darstellung in die Betrachtung der deutschen Welt, als Schütz starb, und die Werkanalyse in einen Überblick über die musik-geschichtliche Lage bei Schützens Abtreten. Leben und Schaffen sind, natürlich nicht bloß in den angeführten beiden Abschnitten, gleichermaßen in die Umwelt eingebettet, und es erscheint mir nicht als willkürlich, daß in dieser Biographie der Mensch Heinrich Schütz in der deutschen Welt, der schöpferische Künstler aber in der Musikgeschichte steht. Schließlich handelt es sich bei dem Werke um keine vom Autor gezogene Linie, auf der sich Komposition neben Kompo-sition, Geschehnis neben Geschehnis reiht, sondern um einen Kreis, der alles um-schließt. Ähnlich, nur noch viel verwickelter, lagen die Dinge, als es galt, Paul Hofhaimer ein ganzes Buch zu widmen, das Gestalt und Gesicht haben sollte. Es ward eine der glücklichsten und zugleich fleißigsten Schöpfungen eines nun-mehr siebzigjährigen Autors, der als Schöpfer eines unüberschaubar großen Lebens-werkes von keinem einzigen Zeitgenossen an wissenschaftlichem Fleiße übertroffen worden ist.

⁶ Man beachte, wie völlig anders Moser als Gluckbiograph (Stuttgart 1940) an seine Aufgabe herangeht. Auch das Filigran seiner „Hundert Lebensbilder“ (Stuttgart 1952) sei als Beispiel dafür herangezogen, wie aus Bio-graphie Geschichte wird, freilich in einem durchaus neuen Sinne.