

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 20 (2000)

Artikel: "Dombaumeister in der Musik" : Tradition und Funktionswandel der Metaphorik in der Bach-Deutung
Autor: Hinrichsen, Hans-Joachim
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835246>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Dombaumeister in der Musik»

Tradition und Funktionswandel der Metaphorik in der Bach-Deutung*

Hans-Joachim Hinrichsen

Als in Berlin im März des letzten Jahres (1998), wie um diese Jahreszeit üblich, eine der Passionen Johann Sebastian Bachs zur Aufführung gekommen war, fand sich der Konzertkritiker des Berliner *Tagesspiegels* – sicher auch angeregt durch die flämische Herkunft des Dirigenten – zu der folgenden Einleitung seiner Rezension inspiriert: «Wer in Gent oder Brügge die himmelstrebende Gotik der Kirchen und das verspielt steinerne Fassaden-Masswerk der alterskrummen Bürgershäuser gesehen hat, der vermag durchaus zu verstehen, woher die schlichte, innig kontemplative Haltung kommt, mit der der Dirigent Philippe Herreweghe jetzt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester Bachs *Johannes-Passion* aufgeführt hat.»¹ Hier sind die letzten Überreste eines altehrwürdigen Rezeptionsklischees zu einer neuen, freilich nicht mehr viel besagenden *Mélange* zusammengestellt worden: die «schlichte, innig kontemplative Haltung», die Bachsche Johannes-Passion und die «himmelstrebende Gotik» der Kathedralarchitektur. Vielleicht ist heute in der Tat der Tagesjournalismus der Bereich, in dem diese mittlerweile ausser Gebrauch gekommenen Bildelemente ihr letztes Reservat gefunden haben.

Es ist freilich ein Leichtes, diesem Sprachgebrauch seinen naiven Anachronismus vorzuwerfen; wichtiger wäre, sich um ein Verständnis dessen zu bemühen, was mit der Metapher eigentlich ausgedrückt werden soll. Dass sich Bachsche Vokalwerke gotischen Domen vergleichen lassen – eine Vorstellung, die recht besehen alles andere als einleuchtend ist – galt ganzen Generationen von Bach-Liebhabern als selbstverständliche Voraussetzung ihrer Beschäftigung mit Bachs Musik. Am Ende des 19. Jahrhunderts präsentierte sich die neue Ausgabe der vierstimmigen Choralsätze Bachs, die der Berliner Hochschulprofessor Woldemar Bargiel als Grundlage für Partiturspielübungen vorlegte, in einem Gewand, das nur vor dem Hintergrund

* Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, der im November 1999 vor der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft in Basel gehalten wurde. Bei der Überarbeitung wurde ihm der Vortragscharakter belassen.

1 Manuel Brug, *Ganz zart bei sich*, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 19.3.1998.



Abbildung 1

des genannten Rezeptionsklischees verständlich ist (Abbildung 1)². Als der grosse Bach-Interpret, Bach-Bearbeiter und Bach-Herausgeber Ferruccio Busoni am Beginn des 20. Jahrhunderts Bach einen «Dombaumeister in der Musik»³ nannte, benutzte er nichts anderes als ein zu seiner Zeit überaus geläufiges Bild. Und in den Entwürfen, die Busoni in den 1920er Jahren für eine szenische Realisierung der *Matthäus-Passion* vorgelegt hat, bilden wie selbstverständlich die Elemente gotischer Kathedralarchitektur den Hinter- und Untergrund der Szenerie (Abbildung 2)⁴.

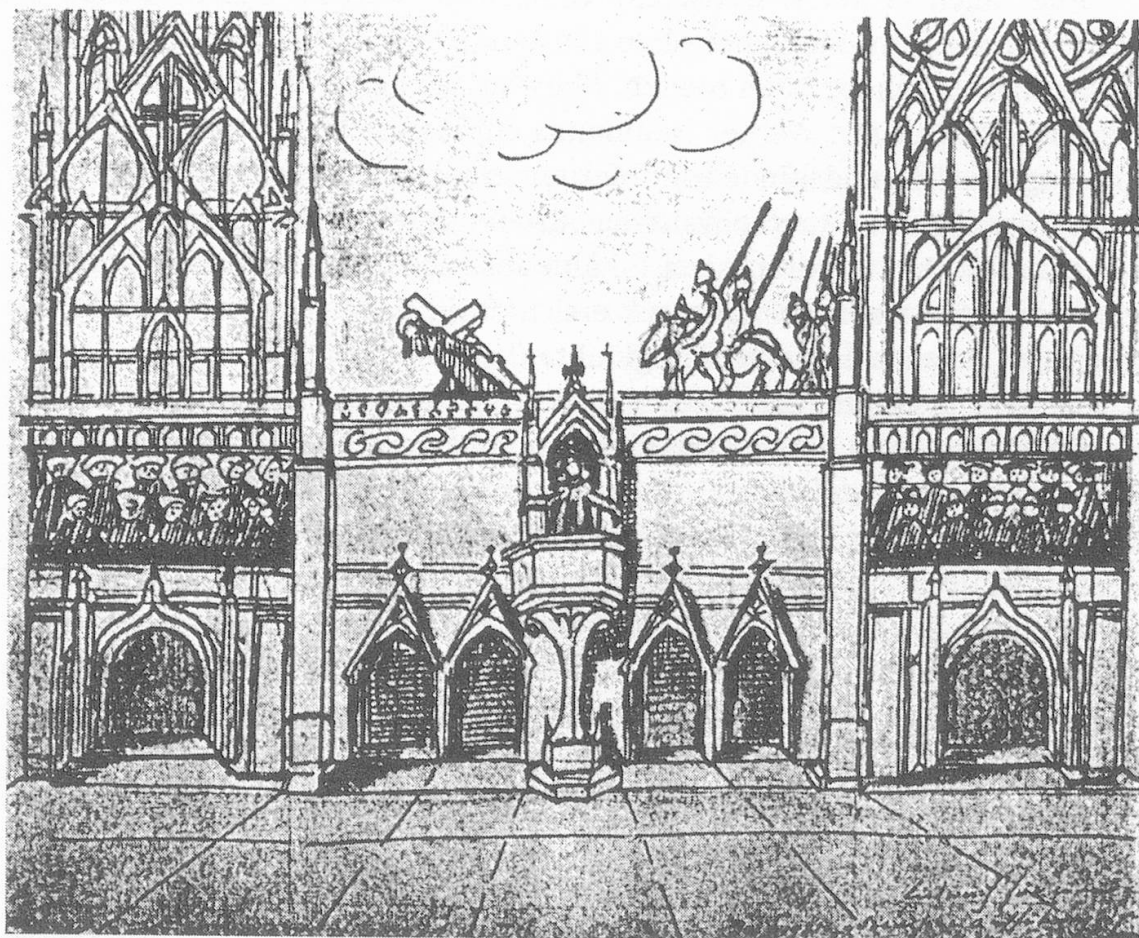


Abbildung 2

- 2 Woldemar Bargiel (Hrsg.), *Joh. Seb. Bach's vierstimmige Kirchengesänge*, 8 Bände, Berlin 1891–1893.
- 3 Ferruccio Busoni, *Die «Gotiker» von Chicago, Illinois*, in: ders., *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 135.
- 4 Ferruccio Busoni, *Zum Entwurfe einer szenischen Aufführung v. J. S. Bachs Matthäuspassion*, in: ders., *Von der Einheit der Musik*, S. 341–343 und Anhang, Skizze 4.

Eine andere prominente Bach-Interpretin, die Cembalistin Wanda Landowska, verwendete eben diese Bildvorstellung, um die Interpretationstendenzen der Neuen Sachlichkeit mit der lakonischen Bemerkung zurückzuweisen, diese würden Bachs Musik aus einer gotischen Kathedrale in einen modernen Wolkenkratzer verwandeln.⁵ Andererseits hat Igor Strawinsky in einer sarkastischen Interview-Aussage vor dem Ersten Weltkrieg weniger die Musik Bachs selbst als vielmehr die mit ihr verbundene Metapher ironisiert: «He [= Bach] is always said to be like a cathedral. Well, I am outside and cannot say what, if anything, is going on inside.»⁶

Aber auch in der wissenschaftlichen Bach-Literatur des 20. Jahrhunderts war die Dom-Metapher ohne Umstände einsetzbar, und zwar gerade an den hervorgehobensten Stellen. Man vergleiche etwa die emphatischen Schlusspassagen aus Werner Neumanns einflussreicher Studie über Bachs Chorfugen: «Nirgends findet der Meister so sehr zu sich selbst als dort, wo er unmittelbar aus metaphysischen Erlebnisquellen schöpfend alle Bindungen irdischer Ausdrucksweise kühn abstreift und jene stolzen, textfernen Dome polyphoner Chormusik errichtet, in denen man ein Abbild des tönenden Kosmos zu bemerken glaubt».⁷

In allen bis hierher zitierten Beispielen scheint es sich lediglich um die Spezialanwendung jener Architekturmetapher aus Schellings *Vorlesungen über Philosophie und Kunst* (1802/03) zu handeln, die wohl vor allem durch ihre aphoristische Formulierung bei Goethe berühmt geworden ist. «Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und musste dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen» – so heisst es in Goethes *Maximen und Reflexionen*.⁸ Bach hat, wie der Kulturhistoriker Heinrich Riehl bereits im Bach-Jahr 1850 wusste, «gothische Dome aus Tönen gebaut, da man es schon längst verlernt hatte, sie aus Steinen auf-

5 «As for Bach, reducing to straightforwardness his involved, ornate and baroque lines would be like transforming a gothic cathedral into a skyscraper» (zitiert nach: Denise Restout [Hrsg.], *Landowska On Music*, New York 1981, S. 401).

6 Zitiert nach Vera Stravinsky/Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, London 1979, S. 95.

7 Werner Neumann, *J. S. Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs* [1938], Leipzig 21950, S. 101.

8 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 776 (in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, München 111989, S. 474).

zuführen».⁹ Architektur also als verstummte Musik, wie Goethe so schön sagt, Musik dementsprechend als verflüssigte Baukunst und Bach als bester Beweis für die Stichhaltigkeit dieser Metapher? Aber warum dann gerade, eigentlich doch alles andere als naheliegend, die Gotik?

Beim Versuch, die Gründe für diese Zusammenstellung aufzuspüren, lassen sich einige erstaunliche Entdeckungen machen. Gleich am Beginn steht die Erkenntnis, dass Bach und die gotische Kathedralarchitektur gar nicht auf dem Wege über die Assoziation von Musik und Baukunst, sondern eher durch einen Zufall zueinander gekommen sind, der freilich erhebliche rezeptionsgeschichtliche Folgen hatte.

* * *

1772 hatte Goethe seinen berühmten Aufsatz *Von deutscher Baukunst* veröffentlicht – einen hinreissenden Panegyrikus auf das Strassburger Münster, der bekanntlich einen Paradigmenwechsel im Umgang mit der (damals ausschliesslich für Deutschland) reklamierten Gotik eingeleitet hat. Auf diesen Aufsatz stützte wenige Jahre später Johann Friedrich Reichardt in seinem *Musikalischen Kunstmagazin* eine Argumentationsstrategie, die ein flamendes Plädoyer für die schwierige, komplizierte und weithin unbeachtete Musik Johann Sebastian Bachs begründete. Soweit ich sehe, werden hier erstmals Bachs Musik und die gotische Kathedralarchitektur in eine logische Beziehung gebracht. Dabei ist aber wohlgemerkt überhaupt nicht die Musik-Architektur-Metapher gemeint, sondern das *tertium comparationis* des Vergleichs liegt ganz woanders: nämlich in der Sperrigkeit und Widerständigkeit des ästhetischen Objekts. Reichardt liest Goethes Text – mit vollem Recht – als eindringliche Schilderung der Überwindung eines rezeptiven Vorurteils. Die Pointe des Vergleichs liegt darin, dass sich Goethes spontanes Erlebnis unter dem direkten Eindruck des Bauwerks bei der Begegnung mit Bachs Musik wiederholen lässt. Was, in Goethes Worten, der vorurteilsgeprägten Erwartung den «Anblick eines missgeformten krausborstigen Ungeheuers» bieten soll, löst sich überraschenderweise auf in «die grossen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend

9 Wilhelm Heinrich Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart und Tübingen 1853 (zitiert nach: Michael Heinemann, *Im Mittelpunkt: Der Thomaskantor*; in: Michael Heinemann/Hans-Joachim Hinrichsen [Hrsg.], *Bach und die Nachwelt*, Band 2, Laaber 1999, S. 413).

zum Ganzen». ¹⁰ So wie hier Goethe vor der als «barbarisch» und «gothisch» verrufenen Kathedrale ergeht es Reichardt vor der f-Moll-Fuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers*: Der rezeptive Widerstand löst sich auf und schlägt um in enthusiastische Identifikation mit dem Werk. Es sind also lediglich die bemerkenswerten Analogien in der Struktur des Rezeptionsvorgangs, die den Vergleich nahelegen. Es ist – nota bene – nicht einmal von Bachscher Vokalmusik die Rede, sondern, wie in dieser frühen Phase der Bach-Rezeption auch kaum anders denkbar, von einer Instrumentalkomposition.

Man vergleiche nun damit die Transformation, die dieses Gedankengut 30 Jahre später in den Kreisleriana aus Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns *Fantasiestücken in Callots Manier* (1813/14) erfahren hat: «Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: «Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso wie der Münster in Strassburg zu der Peterskirche in Rom». Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! – Ich sehe in Bachs achttimmigen Motetten den kühnen, wundervollen romantischen Bau des Münsters mit all den phantastischen Verzierungen, die, künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen, so wie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den grössten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen». ¹¹ Hier nun also funktioniert die Metapher direkt: So klar proportioniert und übersichtlich wie der Petersdom ist die Vokalpolyphonie der Italiener, so phantastisch verziert und kunstvoll verschlungen wie der Strassburger Bau ist Bachs Musik. Im Hintergrund der Vorstellung steht für Hoffmann, der das Strassburger Münster so wenig aus eigener Anschauung kannte wie Reichardt, natürlich Goethes berühmter Jugendaufsatz. Der Nationalcharakter – der angeblich deutsche Ursprung gotischer Baukunst wie Bachscher Musik – trägt über den offensichtlichen Anachronismus des Bildes hinweg.

10 Goethe, *Von deutscher Baukunst*; in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 12, S. 11 f. – Diese Passagen werden von Reichardt zitiert und auf Bach übertragen im ersten Band (1782) seines *Musikalischen Kunstmagazins* (vgl. *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel und Leipzig 1972, S. 357–360).

11 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*; in: E. T. A. Hoffmann, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Band 1, Weimar 1982, S. 60.

Von nun an wurde der Vergleich von gotischer Kathedrale und Bachscher Musik ein Topos der Bach-Rezeption. Auch der Goethe-Freund Carl Friedrich Zelter hat, um nun noch ein drittes Beispiel anzuführen, ungefähr zur gleichen Zeit wie Hoffmann eben dieses Bild bemüht, um für eine ihn faszinierende Eigenschaft Bachscher Musik die passenden Worte zu finden. In seinem Handexemplar von Johann Nikolaus Forkels *Bach-Biographie*¹² findet sich unter einer Fülle kritischer Marginalien auch folgender bemerkenswerter Kommentar zu Forkels Formulierung von der ganz «eigene[n] Art von Harmonie» Johann Sebastian Bachs: «Unter eigener Art von Harmonie ist hier eine solche zu verstehen, die aus lauter obligaten Melodien zusammen gesetzt ist, etwa wie der Thurm der Münsterkirche zu Strassburg, der aus Acht Treppen zusammen gesetzt ist, welche hinauf führen und zugleich der Thurm selbst sind».¹³ Man erkennt, dass in dieser – nicht genau datierbaren – Randbemerkung Zelters die beiden Textstellen Goethes (bzw. Reichardts) und Hoffmanns (man denke an dessen Erwähnung der Achtstimmigkeit) zusammengeführt werden – freilich zu einer ganz eigenen Idee.

Diese drei frühen Beispiele von Reichardt, Hoffmann und Zelter lassen eine interessante Beobachtung zu: Alle drei verwenden sie die gotische Kathedralarchitektur – mehr noch: ein bestimmtes Exemplar, nämlich das Strassburger Münster – als Metapher für Bachsche Musik. Sie zielen jedoch auf ganz unterschiedliche ihrer Qualitäten und stehen damit jedes am Ursprung einer ganz eigenen Traditionslinie dieses Metapherngebrauchs:

Die Dom-Metapher wird *erstens* wie bei Reichardt eingesetzt, um das für die Nachgeborenen Fremdartige, Sperrige, Widerständige Bachscher Musik zu bezeichnen. In dieser Linie steht etwa auch der Publizist Franz Brendel, wenn er in seiner von 1852 an mehrfach aufgelegten *Geschichte der Musik* schreibt: «Wie es eine Zeit gab, wo die Dome des Mittelalters als Erzeugnisse eines barbarischen Kunststandpunctes völlig ignorirt wurden, so geschah es auch Bach, dessen Werke mit jenen Domen viel gemeinschaftliches haben, dass man seiner nicht mehr gedachte».¹⁴ Und noch Albert Schweitzer hat sein provokantes Aperçu, Bach sei kein Anfang, sondern ein

12 Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802. Zelters reich annotiertes Handexemplar dieser Monographie befindet sich heute in der Houghton Library, Cambridge/Mass., USA.

13 Dieser Kommentar Zelters bezieht sich auf Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, S. 25–28. Zitiert wird hier nach einer Übertragung der Zelterschen Kommentare, die Erwin R. Jacobi kurz vor seinem Tod zur Publikation vorbereitet hatte (Typoskript im Privatbesitz, Hans Schneider, Tutzing).

14 Franz Brendel, *Geschichte der Musik* [1852], Leipzig 1878, S. 218.

Ende, mit der bewusst einen Anachronismus riskierenden Behauptung verbunden, Bach sei ein «Gotiker» der Musik – um, nicht anders als Reichardt fast eineinhalb Jahrhunderte zuvor, ein wesentliches Merkmal Bachscher Musik nicht nur in deren Sperrigkeit gegen ihre spätere Rezeption, sondern in ihrer Exterritorialität innerhalb ihres eigenen Zeitalters zu behaupten. Auf diesen Gedanken bezieht sich schliesslich auch die bekannte Formulierung Ernst Blochs, Bach sei «ein dunkler, üppiger, verwirrender, ganz und gar gotischer Meister».¹⁵

Bachs Musik wird auf dem Wege über die Dom-Metapher *zweitens* wie bei E.T.A. Hoffmann mit den Qualitäten der Monumentalität und der komplexen Strukturiertheit in Verbindung gebracht. Dabei kann zwar, wie schon Hoffmanns Beispiel vermuten lässt, ein erheblicher Nationalismus im Spiel sein. So wird das Deutsche an Bach von deutschen Autoren hervorgehoben und taucht besonders gern immer wieder im Zusammenhang mit der für die deutsche Kunstgeschichte vereinnahmten gotischen Kathedralarchitektur auf. 1938, ein Jahr vor dem Zweiten Weltkrieg, lässt Werner Neumann seine bereits zitierte Untersuchung mit der Behauptung enden, dass man mit der Erkenntnis des «Baumeisters» Bach (des Schöpfers gotischer Musikdome) «zugleich den deutschesten Wesenszug dieses unausschöpflichen Genius» erfasse.¹⁶ Andererseits jedoch sind ebenso viele einschlägige Äusserungen – etwa diejenigen Busonis oder Schweitzers – von jeglichem Nationalismus frei. (Auch der Franzose Julien Tiersot benutzt das geläufige Bild; nur vergleicht er eben 1934 Bachs *Matthäus-Passion* mit der Pariser Notre Dame.) Andererseits wird auch eine andere sehr naheliegende Konnotation dieser metaphorischen Traditionslinie häufig einbezogen: das Kirchliche der Vokalmusik Bachs. ««Zum Himmel hinan!» – das ist der grosse Grundcharakter beider Kunststile» (also der Bachschen Polyphonie und der gotischen Baukunst) – so heisst es bei Philipp Spitta über Bach.¹⁷ In der Prosa des Publizisten Albert Hahn findet sich die architektonische Struktur einer Bach-Kantate nachgerade zum metaphorischen Raum einer rituellen Handlung stilisiert: Den Eingangschor vergleicht Hahn der Fassade des Doms, der Schluss-Choral dagegen versinnbildlicht ihm den «Hauptaltar desselben»: «Nun knien wir an ihm nieder, die letzte Weihe zu empfangen.»¹⁸ Dies ist

15 Ernst Bloch, *Geist der Utopie. Erste Fassung*, München und Leipzig 1918, S. 89.

16 Neumann, J. S. *Bachs Chorfolge*, S. 106.

17 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach. Ein im estländischen Provincial-Museum gehaltener Vortrag* (1866), wieder abgedruckt in: Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel 1994, S. 363–378 (das o. g. Zitat steht auf S. 369).

18 Albert Hahn, *Johann Sebastian Bach's Cantate «Wer da gläubet und getauft wird» bearbeitet von Robert Franz. Allen Bachfreunden gewidmet*, Königsberg 1877, S. 76.

umso bemerkenswerter, als dem 19. Jahrhundert zur Kennzeichnung der typischen Bachschen Kantaten-Grossform natürlich auch eine andere (freilich auch auf ganz andere Weise anachronistische) Metaphorik zur Verfügung stand. So hat etwa der Thomaskantor und Editionsleiter der Bach-Gesamtausgabe, Moritz Hauptmann, der von der liturgischen Funktion der Bach-Kantaten durchaus wusste und selbst mit deren Wiederbelebung experimentierte, 1857 – also gerade 20 Jahre nach Eröffnung der ersten deutschen Eisenbahnlinie – in einem unkonventionellen Bild und gleichsam auf der Höhe seiner Zeit vom Eingangschor als der «Lokomotive» und vom Schlusschor als vom «Choral-Staatspostwagen» gesprochen.¹⁹

Jenen Verwendungsbereich der Dom-Metaphorik, den ich als *dritten* bezeichne, halte ich für den interessantesten und gehe ihm daher im folgenden als einzigem genauer nach. Hier wird, wie in Zelters Bemerkung über die acht ineinander gewundenen Treppen des Strassburger Münsterturms, die zugleich das Gebäude selbst seien, im Bild ein Aspekt von Bachs polyphonem Tonsatz erfasst, um dessen angemessene analytisch-begriffliche Fassung bis auf den heutigen Tag wissenschaftlich gestritten wird: das Verhältnis von Einzelstimme und Satzverbund, von Ornamentalem und Strukturellem, von Vertikale und Horizontale, von Harmonik und Kontrapunkt. Ich greife zwei repräsentative Beispiele aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heraus, deren genauere Analyse sich deshalb lohnt, weil sie sich als ausserordentlich stimmig und durchdacht erweisen und gerade durch diese ihre Konsequenz – wahrscheinlich unabsichtlich – auf eine fundamentale Problematik ihres Gegenstandes aufmerksam machen. Sie stammen von zwei Schriftstellern, die in Fragen der Bach-Aufführungspraxis als scharfe Kontrahenten aufgetreten sind (was wir hier aber beiseite lassen können).

* * *

Das erste der beiden Beispiele entnehme ich einem Text Philipp Spittas – nicht seiner grossen Bach-Monographie, sondern einem Vortrag, den er 1866, also einige Jahre vor deren Fertigstellung, gehalten hat. «Tritt man an eine seiner grossen Chorschöpfungen, wie z. B. den Schlusschor des ersten Theiles der Matthäus-Passion», so führt Spitta hier aus, «so gemahnt es unwillkürlich an jene gothischen Wunderbauten, wie sie gotterfüllter Sinn im Mittelalter zur Ehre des Höchsten aufführte. Es liegt dem genannten Chore die Chormelodie: *O Mensch, bewein' dein Sünde gross* zu Grunde,

19 Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr [...] und Andere, hrsg. v. Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 107.

welche, vom Sopran gesungen, in langsamen Schritten dahinwallt. Die übrigen Singstimmen aber, welche die harmonischen Grundsäulen der Melodie bilden sollen, sind selbst lebendig geworden; wie die gothischen Pfeiler gleich schlanken Bäumen in die Höhe streben, um im Gewölbe ihre Aeste wundersam zu verschlingen, dass man es nicht merkt, wie der ganze Bau durch sie gestützt wird, so schreiten die Unterstimmen selbständig und frei daher, und tönen eigene wunderbare Weisen, von tiefem Schmerz, überquellender Innigkeit und heiligem Danke erfüllt, sie führen es aus, was die einfache Choral-Melodie nur andeutet, und dabei bilden sie doch immer die harmonische Grundlage. Und wie Arabesken und Blumengewinde die himmelanstrebenden Pfeiler umranken, so schlingt hier das Orchester seine selbständig geführten, tief ergreifenden Gänge hinein.»²⁰

Das andere Beispiele stammt, wenige Jahre später und wohl ohne Kenntnis des an entlegenem Ort publizierten Spittaschen Vortragstextes formuliert, von dem Musiker und Journalisten Albert Hahn. Hahns metaphorische Beschreibung basiert auf dem seit Kirnberger und Forkel geläufigen Gedanken, in Bachs polyphoner Musik seien die Harmonien der «logische Untergrund», der aber als solcher an der Oberfläche nicht in Erscheinung trete. Indem nun auf diesem «Untergrund», so führt Hahn aus, indem er genau an dieser Stelle zur Metaphorik übergeht, «sich alle Melodien Bach's naturgemäss aufbauen, sind sie für das musikalische Gefühl ebenso real vorhanden, wie das Verhältniss von Last und Träger in der Kunst der Schwere (der Baukunst nämlich) gothischen Stiles; obwohl die niedersinkenden Linien der Last und die aufstrebenden der Träger so frei ineinander übergehen, dass es an ihnen nicht sichtbar wird. Bach's Musik in Harmonien einzuzwingen, hiesse dem gothischen Stile die Säulenbünde, Spitzbogen, Giebel, Strebebögen, Zinnen, Thürmchen, kurz: alles Charakteristische nehmen und durch die rohesten Elemente des cyclopischen Stils ersetzen.»²¹

Ich möchte diese metaphorischen Tonsatz-Beschreibungen mit zwei Bach-Beispielen konfrontieren und wähle dazu – wohl wissend, dass Spitta und Hahn sich eigentlich auf Bachs Vokalmusik beziehen – der Übersichtlichkeit halber Exempel zweistimmiger Instrumentalmusik. Die «harmonischen Grundsäulen» Philipp Spittas, den «logischen Untergrund» Albert Hahns hat wohl als erster Theoretiker, gut 20 Jahre nach Bachs Tod, Johann Philipp Kirnberger mit analytischem Ernst aus Bachs Polyphonie herauszupräparieren versucht. Seine vollständige harmonische Deutung des als analytisches Rätsel geltenden a-Moll-Präludiums aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 889) behauptet die Regulierung dieses chromatischen Ton-

20 Spitta, *Johann Sebastian Bach* (1866), zitiert nach Schilling, *Philipp Spitta*, S. 369.

21 Hahn, *Johann Sebastian Bach's Cantate «Wer da gläubet...»*, S. 55.

Praeludium und Fuga 20, a-Moll

BWV 889

Præludium 20

di J. S. Bach



107

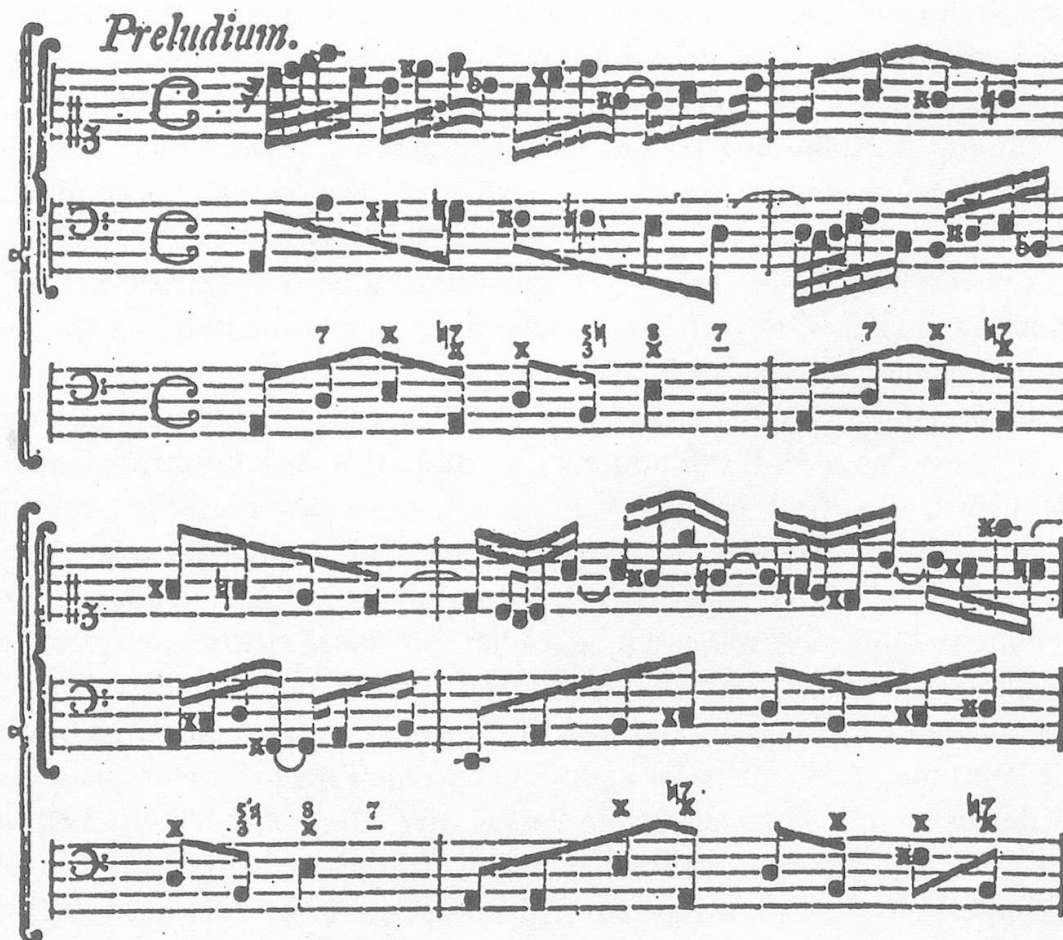


Abbildung 3

satzes durch einen harmonischen Stufengang, auf dessen Grundlage sich über jedem Ton des – bisweilen verschwiegenen – Bassfundaments in der Vertikaldimension eine Akkordsäule errichten lässt (Abbildung 3).²² Für Kirnberger besteht aus solchen freilich nur hinzugedachten Akkordsäulen (halb Meta-

22 Johann Philipp Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773, S. 107 f.

pher, halb Begriff) das tragende Gerüst des vordergründig rein linearen Tonsatzes. Auf diese virtuoson Bach-Analysen Bezug nehmend, hat wenig später der Kirnberger-Bewunderer Johann Nikolaus Forkel seine berühmte Formel von der Harmonik als der «Logik der Musik» geprägt²³, die schliesslich in Albert Hahns Formulierung als «logischer Untergrund» wiederkehrt.

Allerdings ist gerade diese Komposition, das a-Moll-Präludium BWV 889, bis heute ein Gegenstand wissenschaftlicher Kontroversen geblieben. Weder über das Verhältnis vertikaler (harmonischer) und horizontaler (linearer) Anteile bei der Konstitution des Tonsatzes noch über die Deutung der harmonischen Dimension selbst ist (in zum Teil polemischen Debatten) eine grundsätzliche Übereinkunft erzielt worden.²⁴ Für unseren Zusammenhang entscheidend ist an Kirnbergers Analyse, dass auch hier schon die harmonische Dimension des Stücks wie in Albert Hahns späterer Beschreibung als «für das musikalische Gefühl real vorhanden», obwohl nicht wirklich sichtbar erachtet wird – ähnlich wie das Verhältnis von realen (wenn auch nicht sichtbaren) Gravitationskräften und sichtbar (wenn auch nur scheinbar) schwereloser Linearität im gotischen Baustil. Was das später geprägte Bild besagen soll, ist angesichts der axiomatischen Voraussetzung Kirnbergers unmittelbar verständlich.

Nicht mehr stichhaltig dagegen ist das Bild, wenn man unterstellt, dass der Tonsatz des a-Moll-Präludiums ein tradiertes Stimmführungsmodell aktualisiert, das die Lösung des Problems, eine chromatische und eine Ganztonskala miteinander zu kontrapunktieren, als sequenzierte Septimen-Syncopatio realisiert (Abbildung 4). Dieses alte, hier in die Tonart a-Moll eingepasste Intervallsatz-Modell liegt über 100 Jahre später auch noch der Einleitung zum dritten Akt von Richard Wagners *Tristan und Isolde* zugrunde. Ob man die metaphorisch oder begrifflich erfassten harmonischen Säulen realisieren mag oder nicht, ist nicht zuletzt eine Frage der Höreinstellung und der historisch-satztechnischen Perspektive. Die Realitätshaltigkeit der Dom-Metapher zur Beschreibung von Bachs Tonsatz hängt also von der Deutung dieses Tonsatzes selbst ab, wie sie diese umgekehrt auch wesentlich beeinflussen kann.

23 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band 1, Leipzig 1788, S. 24 (§ 38).

24 Vgl. Carl Dahlhaus, *Versuch über Bachs Harmonik*, in: *Bach-Jahrbuch* 1956, S. 83 f.; Peter Benary, *Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 80 ff.; Hellmut Federhofer, *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach*, in: *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig 1961, S. 343 ff.; Carl Dahlhaus, *Bach und der lineare Kontrapunkt*, in: *Bach-Jahrbuch* 1962, S. 75 ff.; Christoph Bergner, *Studien zur Form der Präludien des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 88–93; Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel 1998, S. 396–398.

Praeludium und Fuga 20, a-Moll

BWV 889

Præludium 20

di J. S. Bach



Abbildung 4

Überprüfen wir die Aussagekraft der Metapher bei der Betrachtung eines ähnlichen Beispiels aus dem ersten der vier Duette aus dem dritten Teil der *Klavierübung* (BWV 802). Es geht um jene schwer verständliche Stelle, an der sich die harmonische Schwerkraft des Satzes in der Tat in einzelne Linien aufzulösen scheint (Abbildung 5). Eine Analyse der vordergründigen Stimmverläufe der Takte 12 bis 18 kommt zunächst zu höchst irritierenden Resultaten. Ich zitiere die entsprechende Passage aus Diether de la Mottes *Kontrapunkt-Lehrbuch*: «h-Moll ist die tonale Situation bei Beginn unseres Ausschnitts. Mit dem letzten Ton des Takts ist die neue Zielrichtung klar: *Gis D H* sind Dominantseptakkord zur Tonalität A. Dabei hatte die vorangegangene Wechsellnote *Cis* erkennen lassen, dass nur A-dur in Frage kommt. Nun aber der schockierende Sprung auf *C*! Es singe wer kann diese Folge *D Cis D Gis C*! Nach Bach klingt das nicht.»²⁵ Fast meint man, hier dem «missgeformten, krausborstigen Ungeheuer» aus Goethes Aufsatz über das Strassburger Münster wiederzubegegnen.

Wenn man nun jedoch auf der Basis der zitierten Bildvorstellung, die sich der statischen Prinzipien der gotischen Kathedralarchitektur bedient, ein ähnliches Verhältnis von im Hintergrund verborgen wirkender Struktur

25 Diether de la Motte, *Kontrapunkt*, Kassel und München 1981, S. 250.

Abbildung 5

Duetto I

BWV 802



und im Vordergrund der Wahrnehmung sinnfällig erscheinender Aussen-
 seite auf diesen Tonsatz projiziert, dann entsteht in der Tat ein recht plasti-
 sches Bild des Sachverhalts (Abbildung 6): «wie die gothischen Pfeiler
 gleich schlanken Bäumen in die Höhe streben, um im Gewölbe ihre Aeste
 wundersam zu verschlingen, dass man es nicht merkt, wie der ganze Bau
 durch sie gestützt wird» (so Spittas Worte), sind die untergründig den Fort-
 gang regelnden Harmonien (in Hahns Beschreibung) «für das musikalische
 Gefühl ebenso real vorhanden, wie das Verhältniss von Last und Träger in
 der Kunst der Schwere (der Baukunst nämlich) gothischen Stiles; obwohl
 die niedersinkenden Linien der Last und die aufstrebenden der Träger so frei
 ineinander übergehen, dass es an ihnen nicht sichtbar wird.»²⁶ Festzuhalten
 bleibt, dass die Töne, in denen die harmonisch-akkordisch-architektonische
 Struktur der Stelle an die Oberfläche gelangt (im Notenbeispiel eingekreist),
 in der Minderzahl sind; sie sind auf das Allernotwendigste so weit reduziert,
 dass sie ihre statische Funktion gerade noch erfüllen können, um dafür einen
 linearen Vordergrund zu stützen, der die sinnfällige Realisierung eben dieser
 Funktion zugunsten eines ganz anders gearteten ästhetischen Eindrucks
 fast vollständig zurückdrängt. Die tragenden Pfeiler der Satzprogression er-
 scheinen der Wahrnehmung, kaum noch als solche erkennbar, in durch-
 brochener Figuration.²⁷

Versucht man also das Charakteristikum eines solchen Tonsatzes be-
 grifflich zu erfassen, dann zeigt sich, wie signifikant die Metapher vom goti-
 schen Baustil tatsächlich sein kann, sofern sie auf den Aspekt der Struktur
 zielt. Allerdings: Der Grat, auf dem die bildliche Erfassung der strukturellen
 Balance von Bachs Tonsatz gelingt, ist schmal. Die Vieldimensionalität der
 Metapher kann Stärke und Gefahr zugleich bedeuten. In Spittas breit aus-
 geführter Metapher lassen sich schliesslich doch die «Blumengewinde» und
 «Arabesken» von den ihre Stützfunktion erfüllenden Pfeilern als blosser
 Schmuck abheben, und bei Hahn erscheinen schliesslich die «Säulenbünde,
 Spitzbogen, Giebel, Strebebögen, Zinnen, Thürmchen» ebenfalls unter dem
 Aspekt des Ornamentalen – eine unwillkürliche Wendung des Bildes also,
 die vielleicht geeignet wäre, um das Verhältnis von komponierter Struktur
 und deren Kolorierung zu erfassen (wie zum Beispiel in den Sarabanden der
Englischen Suiten), nicht aber die nicht auf Anderes reduzierbare Stimm-

26 Siehe Anmerkungen 20 und 21.

27 Zugrunde liegt eine Quintfallsequenz (zweitaktiges Modell) mit Dreiklängen (in Sext-
 akkordstellung) und Sept- bzw. Sekundakkorden. In mehreren Fällen erscheinen nicht
 sämtliche Töne des jeweiligen Akkords. Am Ende von Takt 15 wird die Sequenz zugunsten
 des Einmündens in die Kadenz V-I aufgehoben.

Abbildung 6

11

in e: V I⁷ IV VII⁷ III VI⁷

15

II V⁷ I IV⁷ VII → V → I

The image displays a musical score for piano, spanning measures 11 to 16. The score is written in treble and bass staves, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, Roman numerals indicate the harmonic structure of the chords. The sequence of chords is as follows: Measure 11: V (F#4, C#5); Measure 12: I⁷ (F#4, C#5, G#4, B4); Measure 13: IV (F#4, A4, C#5, E5); Measure 14: VII⁷ (F#4, A4, B4, D5); Measure 15: III (F#4, A4, C#5); Measure 16: VI⁷ (F#4, A4, B4, D5). The sequence continues in measure 15: II (F#4, A4, C#5, E5); Measure 16: V⁷ (F#4, A4, B4, D5); Measure 17: I (F#4, C#5, G#4, B4); Measure 18: IV⁷ (F#4, A4, C#5, E5); Measure 19: VII (F#4, A4, B4, D5); Measure 20: V (F#4, C#5, G#4, B4); Measure 21: I (F#4, C#5, G#4, B4). The sequence concludes in measure 22: I (F#4, C#5, G#4, B4). The score is divided into two systems, with measures 11-14 in the first system and measures 15-18 in the second system. The notation is clear and legible, with a focus on the harmonic progression.

führung des e-Moll-Duetts. Von Kirnberger bis Spitta gilt eben – oft unausgesprochen – der theoretische Primat des Harmonischen, der Vertikalität, die allenfalls unauffällig gemacht werden kann; die Melodik erscheint dann unter dem Blickwinkel geschickter ästhetischer Verbergung einer strukturellen Funktion.

Gegen diese Vorstellung hat bekanntlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Ernst Kurth seine Theorie der Bachschen Linearität entwickelt: «Es ist eine Gewaltsamkeit, Bachs Polyphonie lediglich als eine durch Stimmfigurierung entwickelte Verzweigung eines harmonischen Satzes darstellen zu wollen, sie ist das volle Gegenbild zu einem vertikal fundierten Satzbau, wie überhaupt im Kontrapunkt das akkordliche Bild, das jeder einzelne Takt gewinnt, den Rücksichten auf den melodischen Entwurf hintangestellt ist.»²⁸ Es ist überaus interessant zu beobachten, welcher Transformation bei Kurth der – bei den Schriftstellern des späten 19. Jahrhunderts ja bis in Details hinein durchdachte – Bildbereich des Gotisch-Architektonischen dadurch unterzogen wird. Durch häufige Zitierung bekannt geworden ist seine Charakterisierung der cis-Moll-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 849) durch die Dom-Metapher. Den Einsatz des zweiten Themas dieser Tripelfuge kommentiert Kurth wie folgt: «Lag im ersten Thema der Grundwille eines lastenden Baues, so ist in diesen Bewegungszügen, der Gleichförmigkeit einer ruhig wogenden Linienführung in hohen, hellen Tonlagen eine Art schwebende Bewegung enthalten, die erst selbst als Kontrast gegen den gedrunghenen Bau der Themenexposition und ersten Durchführung aufscheint und ihm gegenüber eine Art Höheempfindung enthält, vergleichbar der Vorstellung lichter Höhe über einem architektonischen Bauwerk von abwärtsstrebender Formbewegung, z. B. einem gotischen Dom [...].»²⁹ Indessen wäre nichts unangebrachter, als Kurths Bach-Auffassung ausgerechnet mit dieser Metapher zu charakterisieren, von der er sich im gleichen Atemzuge wieder distanziert: «Aber alle sprachlich möglichen Kennzeichnungen wie «Abwärtsdrängen», «Türmen», «Bauen», und welche immer hier gefunden werden könnten, vermögen das eigentlich Charakteristische höchstens in Andeutungen zu erfassen [...]».³⁰ Kein Zufall: Denn während Kurths eher beiläufiger Einsatz der Dom-Metapher bei der Besprechung der cis-Moll-Fuge in der Traditionslinie der Bilder für das Monumentale Bachscher Formen steht, ist im Kernbereich von Kurths energetischer Theorie jegliche Architektur-Metaphorik aufgrund ihrer statischen Konnotationen zwangs-

28 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin³1927, S. 141.

29 Ebd., S. 212 f.

30 Ebd., S. 210.

läufig unbrauchbar. Dennoch bringt auch Kurth das förmlich in der Luft liegende Charakteristikum des «Gotischen» ins Spiel, allerdings auf der Grundlage der Stiltheorie des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer, aus dessen *Formproblemen der Gotik* (1911) Kurth gelegentlich zitiert.³¹

Bachs melodische «Linie», die Grundlage für Kurths Tonsatztheorie, offenbart dieser Ansicht zufolge genau wie die Ornamentik des gotischen Stils in Worringers Stilpsychologie «einen Zug ins Unbegrenzte und Mystische».³² Ganz offensichtlich ist von Kurth die naheliegende Architektur-Metaphorik planvoll umgangen worden; nur an wenigen Stellen – die Passage über die cis-Moll-Fuge habe ich zitiert – gibt er der Versuchung nach. Die gleichwohl zu beobachtende Anleihe bei der «Gotik» ist in Wirklichkeit eine Wendung ins Stilpsychologische, die auch seine Charakteristik des «steil aufragenden, von gotischem Geist belebten Thema[s] der H-dur-Fuge vom II. Teil des Wohlt. Klaviers» erklärt.³³ Gotik erscheint hier nicht unter dem Blickwinkel einer strukturellen Analogie von Musik und Baukunst, sondern unter dem mit Kurths energetischer Musikpsychologie einzig kompatiblen Aspekt von Entgrenzung, Entkörperlichung, Abstraktion, Auflösung des Statischen ins Dynamische, des Massiven ins Filigrane – ein Aspekt, der wiederum in manchen späten Bach-Texten Albert Schweitzers (nach dessen Beschäftigung mit Kurth also) aufgegriffen wird – so etwa in einer Stichwortliste zu einem Vortrag im Jahre 1928: «an der Bau-Gothik [war] ganz Europa beteiligt. Ihre Vollendung überall erfahren. Aber die musikalische Gothik nur einer – sich vollendet im deutschen Geist in Bach. Weil nur der deutsche Geist das ganze mystische Erlebnis, die Vision des Geheimnisvollen. Entmaterialisierte Gothik. Das vergeistigte Material – die Steinlinie – die Tonlinie; das äussere Schauen – die Vision; die Mystik allein der letzte Schritt, wo die Gothik zur Mystik wird.»³⁴ Die vormalige strukturelle Analogie der Dom-Metapher weicht der angeblichen Vergleichbarkeit stilistischer Prinzipien; aus kunsthistorischer Argumentation wird Mentalitätsgeschichte.

* * *

31 Zum Einfluss Wilhelm Worringers auf die Vorstellungen von «Gotik» vgl. Susanne Fontaine, *Busonis «Doktor Faust» und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel 1998, S. 38 ff.

32 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 154.

33 Ebd., S. 216.

34 Zitiert nach: Stefan Hanheide, *Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers*, München und Salzburg 1990, S. 241.

Eine und dieselbe Komposition von Bach wird, wie die Beschreibungssprache deutlich macht, zum Teil extrem unterschiedlich gehört – je nachdem, welche offene oder verschwiegene Bildvorstellung ihre Rezeption steuert. Mehr noch: Es kommt offenbar darauf an, welcher Aspekt einer durch die Rezeptionsgeschichte hindurch zum Klischee verfestigten Metapher in den Vordergrund tritt. Der Schein nämlich ihrer Wandlungsunfähigkeit und Konstanz trägt. So ist mit Ernst Kurths radikaler, den linearen Kontrapunkt statt der Akkordharmonik betonenden Bach-Deutung die Rede vom «Dombaumeister in der Musik» zunächst ausser Kurs gesetzt worden. Es verwundert andererseits nicht, dass das Bild überall dort, wo gegen Kurth (oder an ihm vorbei) doch wieder der Harmoniker Bach ins Zentrum der Betrachtung geriet, auch die alte Architektur-Metapher eine Renaissance erfuhr. Eingangs habe ich Werner Neumann zitiert, der 1938 ganz offensiv diese Metaphorik gegen alle romantischen, expressionistischen und energetischen Bach-Deutungen wendete: «Es ist nicht jenes vielfältig verflechtende Kombinieren linearer Gebilde niederländischer Provenienz, sondern ein rationales Aneinanderfügen vertikalverfestigter polyphoner Baueinheiten. Wie gewaltige Quadern erscheinen bisweilen die Teile, die Bach zum Grossbau zusammenfügt. Es hat etwas von echt Handwerklichem an sich [...]. Das Notengesamt einer Partiturseite war für Bach zweifellos von weit grösserer architektonischer Realität, als wir Nachkommen eines romantischen Zeitalters uns vorzustellen vermögen.»³⁵ Aber auch dort, wo das verbrauchte Bild vermieden wird, taucht es zusammen mit der Vorstellung von Bachs harmonisch fundierter Polyphonie, die von Philipp Spitta oder von Albert Hahn so eloquent veranschaulicht worden ist, unwillkürlich wieder auf.

Es ist, als hätte die Dom-Metapher aufgrund der ihr eigenen Schlüssigkeit ein Eigenleben entwickelt, das ihre Wiederkehr selbst an unerwarteter Stelle garantiert. Bei Theodor W. Adorno etwa wird man wohl kaum einen Reflex des «Dombaumeisters in der Musik» erwarten – schon allein wegen der vielen Assoziationsmöglichkeiten an den von Adorno marginalisierten Kirchenkomponisten Bach nicht. So ist also in Adornos Bach-Deutung die alte Metaphorik durch Begrifflichkeit ersetzt. Statt poetischer Bilder begegnen dem Leser scheinbar präzise *termini technici*. Aber eben nur scheinbar – denn wie sich bei näherem Zusehen zeigt, enthüllen auch sie sich als die freilich kaum noch wahrnehmbaren Reste der hier dargestellten Tradition metaphorischen Sprachgebrauchs. Adorno steht in der auf Kirnberger zurückreichenden Tradition, die Bachs Tonsatz als harmonischen Kontrapunkt definiert. In einer bezeichnenden Passage der nachgelassenen *Ästhetischen*

35 Neumann, J. S. *Bachs Chorfluge*, S. 105.

Theorie wird an Bach die «Vereinbarung des Unvereinbaren» demonstriert, und wenn Adorno dies ausgerechnet mit dem in Bachs Tonsatz gelungenen Ausgleich harmonischen und kontrapunktischen Denkens begründet, so kehren – wohl kaum zufällig – die schon in Philipp Spittas und Albert Hahns Dom-Metaphorik begegnenden Begriffe aus der Baustatik wieder, die Schwerkraft und ihre scheinbare Überwindung durch entsprechende konstruktive Massnahmen, deren Herkunft von Adorno freilich planvoll verschwiegen wird: «Was er [= Bach] komponierte, ist Synthese des harmonisch generalbasshaften und des polyphonischen Denkens. Es wird in der Logik akkordischer Fortschreitung bruchlos eingepasst, diese aber, als reines Resultat der Stimmführung, ihrer lastenden, heterogenen Schwere entäussert; das verleiht dem Bachischen Werk das singular Schwebende.»³⁶ Adornos Bach-Auffassung ist aus der Auseinandersetzung mit der Theorie Ernst Kurths hervorgegangen und betont gegen diese wieder stärker die Relevanz der Harmonik. Dass damit – man möchte sagen, fast zwangsläufig – auch eine Rückkehr zur Bildvorstellung der tradierten Kathedral-Metaphorik einhergeht, ist Adornos Ausführungen nur noch an wenigen verräterischen Vokabeln anzumerken. Die «lastende Schwere» der harmonischen Vertikale aus der *Ästhetischen Theorie* habe ich bereits zitiert, und entsprechend heisst es schon 30 Jahre früher in Adornos Polemik gegen den Zwölftonkontrapunkt, die sich in der *Philosophie der neuen Musik* auf Bach beruft: «die kontrapunktischen Kunststücke melden stets den Sieg der Komposition über die Trägheit der Harmonik an [...]. Die alten Bindemittel der Polyphonie hatten ihre Funktion bloss im harmonischen Raum der Tonalität».³⁷ Warum für Adorno, dem die Konzentration Bachs auf das Bild des Thomaskantors stets ein Greuel war, auch der explizite Rückgriff auf die bekannte Formel von Bachs instrumentalen oder vokalen Fugensätzen als komponierter gotischer Dome nicht in Frage kam, braucht wohl kaum begründet zu werden. Umso interessanter ist die in seinen Bach-Beschreibungen zu beobachtende Nahtstelle, an der Metaphorik in Begrifflichkeit übergeht, ohne dabei als solche ganz unkenntlich zu werden. Die Vorstellung von der Harmonik als einer Dimension der Schwere, der Massivität, der Trägheit und der Gravitation, scheinbar transzendiert und aufgelöst durch das lineare Filigran des Stimmgewebes: Sie bildet den bewährten metaphorischen Untergrund selbst noch der ihrem Anspruch nach rein technischen Terminologie. Vielleicht hat die seltsame Resistenz der Dom-Metaphorik gegen alle Versuche ihrer Abschaffung ihren Grund in dem von nüchtern-begrifflicher Erklärung un-

36 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1970–1986, Band 7), S. 163.

37 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= *Gesammelte Schriften*, Band 12), S. 89 f.

gelöst gelassenen Rest, in dem Widerstand, den Bachs Tonsatz solcher Erklärung bietet, und in der prinzipiellen Faszination, mit der bildliches Sprechen die Vorteile der Konkretion und der Vereinfachung zugleich suggerieren kann. Poetische Bilder und wissenschaftliche Begriffe sind komplementäre Versuche einer Annäherung an ihr Objekt.

* * *

Der letzte Exkurs hat nur scheinbar vom Thema abgeführt. In Wirklichkeit kann er deutlich machen, wie breit man eine Materialsammlung anzulegen hätte, die sich mit den Erscheinungsformen jenes bekannten, aber noch kaum ernsthaft analysierten Rezeptionsklischees vom musikalischen «Dombaumeister» befasst. Vor allem lassen sich kaum zwei Autoren finden, die, wenn sie vom «Dombaumeister in der Musik» sprechen, exakt das gleiche meinen. Es können im scheinbar selben Bild die Schwierigkeit, die Monumentalität, die Spiritualität, die Komplexität oder die spezifische Struktur Bachscher Musik angesprochen sein. Jede metaphorische Verbindung von Bachscher Musik und gotischer Kathedrale lässt die Vermischung und Überlagerung der an sich getrennten Vorstellungsbereiche zu, und manchmal – besonders virtuos in den zahllosen Bach-Texten Albert Schweitzers – wird mit dieser Durchlässigkeit und Aufnahmefähigkeit der Metapher auch bewusst gespielt. Keineswegs ist die Metapher eine defizitäre Aussageform. Oft genug handelt es sich um den begrifflich unhintergehbaren Versuch, einer offenbar auf andere Weise nicht erfassbaren Qualität Bachscher Musik habhaft zu werden. Und nur scheinbar handelt es sich bei diesem aus der Mode gekommenen Sprachgebrauch um eine Angelegenheit von nur noch historischem Interesse. Es kommt nicht darauf an, dem Umgang mit einem sprachlichen Bild seine Unschärfe, seine Grenzen und seine mangelnde Präzision vorzuhalten, sondern vielmehr darauf, sich bewusst zu machen, in welchem Grade wir – selbst dann, wenn wir präzise terminologisch uns zu äussern meinen – von metaphorischen Grundlagen und Vorstellungsbereichen ausgehen. Man stösst hier im Detail auf den Sachverhalt, dem Friedrich Nietzsche in seinem frühen erkenntnistheoretischen Text *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* grundsätzliche Bedeutung für das stets durch Sprache vermittelte Erkennen zugeschrieben hat: «Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen [...]. Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind,

Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.»³⁸

Nicht um einen prinzipiellen Illusionscharakter von «Wahrheit», auf den Nietzsche hinauswill, geht es mir, sondern um die Leistung des Sprechens über Musik bei der Konstitution von musikalischer Realität. Da häufig genug Metapher und Begriff «funktional heterogen» und infolgedessen auch «nicht aufeinander reduzierbar» sind³⁹, lohnt sich auch im Feld der Musikwissenschaft die systematische Verfolgung einer Metaphorologie als eine Art von Selbstthematisierung des musikalischen Denkens: gemäss der «Einsicht, dass der Bezug zwischen theoretischer Aussage und sprachlicher Gestaltung nicht bloss unvermeidlich, sondern auch eine aufschlussreiche Quelle der philosophischen Erkenntnis und Selbsterkenntnis ist».⁴⁰ Das angeführte Beispiel Adornos hat dies hinreichend deutlich gezeigt. Im Sinne Hans Blumenbergs, des Begründers einer philosophischen Metaphorologie, wäre bei diesem Beispiel von unausgewiesener «Hintergrundmetaphorik» zu sprechen, von «implikativem» Metapherngebrauch also⁴¹, der sich in diesem Falle übrigens auf eine explizite Tradition beziehen lässt. Und es gilt zu erkennen, im Kreuzungsfeld welcher geistesgeschichtlicher Traditionslinien sich begrifflicher wie metaphorischer Sprachgebrauch bewegt. Denn auf die Differenzen im Detail kommt es bei dem Rückblick auf diese Traditionen gerade an. Bei Reichardts, bei Hoffmanns und bei Zelters Dom-Metapher würde man sich auf den ersten Blick damit begnügen, generell von der frühen Erscheinungsform eines Topos zu sprechen. Das wäre indessen, wie ich zu zeigen versucht habe, sehr oberflächlich – erweist es sich doch, dass gleich diese chronologisch ersten Beispiele sehr verschiedene Aspekte ihres Bezugsgegenstands beleuchten und insofern auch ganz unterschiedliche Traditionen des Metapherngebrauchs begründen. Freilich kann es zwischen diesen jederzeit zu Kurzschlüssen, zu Assoziationen und zu unkontrollierter konnotativer Hereinziehung der jeweils anderen Vorstellungsbereiche kommen. Darin liegt aber begründet, dass das Sprechen über Musik nicht nur ein höchst notwendiger Akt, sondern auch ein höchst reizvoller Reflexions-

38 Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 21988, Band 1, S. 879 ff.

39 Ralf Konersmann, *Komödien des Geistes. Historische Semantik als philosophische Bedeutungsgeschichte*, Frankfurt am Main 1999, S. 146.

40 Ebd., S. 189.

41 Vgl. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* [1960], Frankfurt am Main 1998, S. 20 und S. 114.

gegenstand ist. Mehr noch, mit einer treffenden Formulierung von Carl Dahlhaus, mit der sich hier angemessen schliessen lässt: «Man versteht Musik genauer, wenn man die Mühe nicht scheut, sich die Struktur der Sprache, in der über sie geredet wird, bewusst zu machen.»⁴²

42 Carl Dahlhaus, *Das «Verstehen» von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse*, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 329.

