Evelyn
Buyken

Bach-Rezeption als kulturelle Praxis

Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin

Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 81

Franz Steiner Verlag

Evelyn Buyken
Bach-Rezeption als kulturelle Praxis

Beihefte zum

Archiv für Musikwissenschaft

herausgegeben von Albrecht Riethmüller
in Verbindung mit Ludwig Finscher, Frank Hentschel,
Hans-Joachim Hinrichsen, Birgit Lodes, Anne Shreffler
und Wolfram Steinbeck

Band 81

Evelyn Buyken

Bach-Rezeption als kulturelle Praxis

Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin

Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein sowie der Mariann Steegmann-Foundation

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.
© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2018
Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.
Printed in Germany.
ISBN 978-3-515-12058-6 (Print)
ISBN 978-3-515-12066-1 (E-Book)

VORWORT

Die hier vorliegende Studie wurde im Februar 2016 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen.

Eine Arbeit wie diese ist Teil einer Lebens- und Forschungspraxis, die von vielen Menschen um mich herum mitgetragen und ermöglicht wurde. Ihnen möchte ich an dieser Stelle danken.

Drei Personen, meinen beiden Doktormüttern und meinem Doktorvater, gebührt mein erster Dank. Besonders prägend für den Beginn und die gesamte Entwicklung meiner Arbeit war meine Betreuerin Dr. Annette Kreutziger-Herr (Berlin). Für ihren konstruktiven Rat, ihr unerschütterliches Vertrauen in dieses Dissertationsprojekt und ihren Mut, das Eigene zu wagen und sich immer wieder auf sich selbst zu berufen, bin ich ihr von Herzen dankbar. Prof. Dr. Frank Hentschel (Köln) danke ich für seine kontinuierliche und umfassende Beratung und Betreuung, für seine Detailgenauigkeit, seine Begeisterung für das Debattieren und ‚Sich-Streiten' sowie seine klar und transparent kommunizierten und fundierten Einschätzungen. Seine Liebe für die historischen Quellen und seine wohltuende Skepsis all zu vielen theoretischen Moden gegenüber haben mich einmalig geprägt. Prof. Dr. Melanie Unseld (Wien) ist auf den letzten Metern auf das Projekt aufgesprungen und hat dementsprechend für Fahrt gesorgt. Ich bin ihr unendlich dankbar für ihren Blick des großen Ganzen, für das Platzieren von Gedanken am richtigen Ort, für ihre Geduld in ungezählten Beratungen gerade in den Monaten vor der Abgabe der Arbeit, ob persönlich, per E-Mail oder Skype. Ich danke ihr für ihre ansteckende Leichtigkeit und Gelassenheit, Wissenschaft und Familie als zwei sich positiv ergänzende ‚Projekte' zu betrachten.

Ich danke ebenso Prof. Dr. Peter Wollny (Leipzig), der mir in vielen fachlichen Fragen zur frühen Bach-Rezeption konstruktiv zur Seite stand und mir den Weg zu manchen Quellen geebnet hat.

Mein Arbeitsschreibtisch stand in den letzten Jahren in Büros verschiedener Institute. Zu allererst danke ich der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne (Graduiertenschule der Universität zu Köln), die mich als Stipendiatin gefördert und mir Forschungsreisen nach Wien und Krakau ermöglicht hat. Ich danke insbesondere Prof. Dr. Dr. h.c. Andreas Speer für seine Unterstützung als Drittgutachter dieser Arbeit sowie meinen dortigen Kolleginnen und Kollegen Francesca Valentini, Emanuele Caminada, Dr. Eva-Maria Hochkirchen, Dr. Stefanie Coché, Jule Schaffer und Dr. Valerie Lukassen für die gemeinsam erlebte Forschungszeit.

Ich bedanke mich bei Prof. Dr. Christine Stöger und Prof. Dr. Arnold Jacobshagen an der Hochschule für Musik und Tanz Köln sowie bei den mit der Hochschule verbundenen Wissenschaftlerinnen Dr. Gesa Finke, Prof. Dr. Katrin Losleben und Dr. Gabriela Lendle – sie alle haben auf ihre Art und Weise den Fortgang meiner Arbeit durch kluge Bemerkungen und intensive Diskussionen bereichert. Ich danke

meinen Kolleginnen und Kollegen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln, insbesondere Jonas Löffler, für seine zuverlässige und umsichtige Hilfe beim Lektorieren sowie den Kolleginnen und Kollegen des UFOs, des von der Mariann Steegmann Foundation geförderten Forschungskolloquiums.

Dagmar Petzold und Dr. Thekla Keuck danke ich für den gemeinsamen Austausch über die Familien Itzig und Levy. Ein Dank gebührt auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Musikabteilung in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, der Biblioteka Jagiellońska in Krakau sowie des Literarturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.

Unterstützung bei der Transkription einiger Quellen sowie bei der Korrektur der Arbeit leisteten mir Mirijam Beier, Hans Heinrich Salzmann (†), Friedhelm Buyken, Ursula Vones-Liebenstein und Christian Spickermann. Danken möchte ich meinem Vater Hans-Hermann Buyken, der die Seiten der Arbeit oft als erster las und der den Prozess der Umarbeitung und der Korrektur kontinuierlich und geduldig begleitet hat.

Der Konrad-Adenauer-Stiftung danke ich für ihre langjährige Unterstützung durch das mir gewährte Promotionsstipendium, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung und der Mariann Steegmann Foundation für die Finanzierung der Drucklegung, dem Franz Steiner Verlag, namentlich Dr. Thomas Schaber, Katharina Stüdemann und Andrea Hoffmann, für die geduldige Hilfe bei der Erstellung des Manuskripts sowie Prof. Dr. Albrecht Riethmüller für die Aufnahme dieser Dissertation in die Reihe *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*.

Meinen Kolleginnen und Kollegen im Cölner Barockorchester danke ich für die vielen Konzerte und die intensive Probenarbeit. Mit ihnen gemeinsam wurden aus der Musik, über die ich in diesem Buch schreibe, reale Töne.

Meiner Familie danke ich für so vieles: für die Liebe zur Musik Johann Sebastian Bachs, für das große Vertrauen in mich und für unzählige klärende Gespräche. Meinen Eltern bin ich von Herzen dankbar, dass sie mir und uns in den turbulenten und herausfordernden Phasen so verlässlich und treu zur Seite gestanden haben.

Meinem Mann Nico Buyken und unseren Kindern Caspar, Lotta und Elsa gilt mein innigster Dank. Sie haben auf ihre je eigene Art und Weise dieses Projekt mitgetragen und so manche Abwesenheit von mir ertragen. Sie haben mit mir Bibliotheken und Archive bereist und durch ihren Optimismus und ihre Lebensenergie meine Forschungspraxis überhaupt erst ermöglicht. Ich danke euch für diese intensiv gelebte Zeit.

Umgeben von wunderbaren Menschen ist diese Arbeit meinem Großvater und meinen drei Kindern gewidmet.

Köln im Januar 2018

INHALT

Einleitung 11

Erster Teil
Eine methodenkritische Grundierung: Bach und Rezeption 22

1. Zur Forschungslage: Rezeption in der Bach-Historiographie 22
   1.1 Ausgangslage: Kritische Betrachtung des Rezeptionsbegriffs 24
      1.1.1 Reduktion von Rezeption auf Komposition und öffentliche Interpretation 25
      1.1.2 Hierarchisierung von Rezeptionspraktiken 28
      1.1.3 Rezeptionslücke: Das Problem 18. Jahrhundert 31
   1.2 Ideologeme im Rezeptionsdiskurs 34
      1.2.1 Öffentlichkeit 34
      1.2.2 Geschlecht 36
      1.2.3 Werk 38
   1.3 Folgen: Bach-Rezeption zwischen Inklusion und Exklusion 41

2. Zur Methode: Rezeption als Praxis 43
   2.1 Praxisvielfalt statt Praxisreduktion 44
      2.1.1 Akzentverlagerung vom Werk in das soziale Alltagsverhalten 44
      2.1.2 Materialität 47
   2.2 Weibliche Handlungsräume 48
   2.3 Historizität von Praktiken 50

Zweiter Teil
Bach-Rezeption I: Bach reflektieren zwischen 1750 und 1829 in Berlin 54

1. Diskursive Dimension von Rezeptionspraxis – Methodische Vorüberlegungen 54

2. Bach-Diskurse zwischen 1750 und 1829 in Berlin. Ein Überblick 60
   2.1 Zwischen strengem und freiem Stil – Ein Spannungsfeld entsteht 60
   2.2 Bach, der Kontrapunktiker 62
   2.3 Bach, das Genie 69
   2.4 Bach, der Nationale 81

3. Mikro-Blick Lea Mendelssohn Bartholdy: Bach reflektieren in Briefen 94
3.1 Voraussetzungen und Kontexte 95
3.1.1 Zwischen den Interessensgebieten der Forschung: Ein Forschungsrückblick 95
3.1.2 Mitten in der Bach-Forschung: Methodisches Konzept 98
3.1.3 Quellenkorpus 99
3.1.4 Briefe: Gattung – Probleme – Lesarten 101
3.1.5 Eine Frage der Wirkung: Familie zwischen Innen und Außen 104
3.1.6 Selbstverständnis: Die Mutter als Musikvermittlerin 106
3.2 „Die wahre, keusche, stärkende, nicht erschlaffende Gewalt der Musik“: Bach-Diskurse bei Lea Mendelssohn Bartholdy 111
3.2.1 Bach und Rossini 111
3.2.2 Bach und das „Alterthum“ 119
3.2.3 Bach und Aufführungspraxis 126
3.2.4 Bach und Erziehung 134

4. Zusammenfassung: Bach reflektieren 142

Dritter Teil
Bach-Rezeption II: Bach praktizieren zwischen 1750 und 1829 in Berlin 147

1. Bach in den Räumen Berlins: Soziale Dimension von Rezeptionspraxis ... 147
1.1 Berlin als Musikraum – Bach-Räume Berlins 147
1.2 Medien der Bach-Rezeption 153

2. Bach-Rezeptionspraktiken zwischen 1750 und 1829 in Berlin. Ein Überblick 161
2.1 Die Kopierstube 162
2.1.1 Kopieren 162
2.1.2 Drucken und Verlegen 166
2.2 Der Hof 171
2.2.1 Der Hofmusiker in außerhöfischen Kontexten 171
2.2.2 Anna Amalia von Preußen 172
2.3 Der Haushalt 183
2.3.1 Familie Stahl 184
2.3.2 Familie Itzig 185
2.3.3 Familie Wessely 194
2.3.4 Familie J. P. Salomon 196
2.3.5 Familie von Voß 198
2.3.6 Familie Mendelssohn Bartholdy 204
2.4 Der Saal 214
2.4.1 Konzert für Kenner und Liebhaber 216
2.4.2 Fließsche Konzert 217
2.4.3 Sebaldts Liebhaberkonzert 218
2.5 Der Verein 219

3. Mikro-Blick Sara Levy: Bach praktizieren im Salon 231
3.1 Voraussetzungen und Kontexte 231
3.1.1 Quellenlage und Forschungsüberblick 232
3.1.2 Rezeptionsnarrative 237
3.1.3 Biographische Kontexte 249
3.1.4 Musikalischer Werdegang 256
3.1.5 Sara Levys Mitgliedschaft in der Sing-Akademie zu Berlin ... 260
3.2 „Es ward Musik gemacht“: Bach-Rezeptionspraktiken bei Sara Levy 264
3.2.1 Bach sammeln 265
3.2.2 Bach spielen 272
3.2.3 Bach vernetzen 274
3.2.4 Bach fördern 276
3.2.5 Bach salonfähig machen 280

4. Zusammenfassung: Bach praktizieren 290

Schluss 296

Abkürzungen 302
Quellenverzeichnis 304
Literaturverzeichnis 306
Personenregister 329

EINLEITUNG

> Übrigens gehörten […] außer musikalischen Schriftstellern, Erfindern und Verbesserern musikalischer Instrumente und Maschinen, geschickten Orgel- und Instrumentenmachern, auch Dilettanten mit zu meinem Plane, welche der Kunst durch ihre Kenntnisse Ehre gemacht haben. Und ich habe das Vergnügen, in meinem Buche manchen Dilettanten und manche Dilettantin, selbst gekrönte, von großem Kunstverdienste zu sehen.[1]

In seinem Vorwort zum *Historisch-Biographischen Lexicon der Tonkünstler* (1780) geht Ludwig Gerber von einer bemerkenswerten methodischen Prämisse aus: Die Vielfalt und nicht eine spezifische Auswahl an Praktiken und Professionen bildet die Referenz dessen, was nach Ansicht Gerbers die Geschichtlichkeit von Musikkultur ausmacht. Dabei werden von ihm sowohl Professions- als auch Geschlechtergrenzen überschritten. Neben dem Beruf des „Tonkünstlers" nennt er Interpreten, Instrumentenbauer, Orgelbauer, musikalische Schriftsteller und Dilettanten.[2] Gerade auf die Kategorie des musikalischen Dilettanten richtet Gerber besonderes Augenmerk. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war der Begriff durchweg positiv konnotiert und diente als Bezeichnung der Musikerinnen und Musiker, die ihren Lebensunterhalt nicht durch die Ausübung eines musikalischen Berufs bestritten.[3] Obwohl Gerber die dem Dilettanten und der Dilettantin zugesprochenen musikalischen Praxisformen nicht explizit aufführt, kann nach dem heutigen Kenntnisstand ein recht klares Tätigkeitsprofil rekonstruiert werden: die musikalische Ausübung im Kontext des intimen Musizierens in der Familie, in einem musikalischen Salon

1 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler; welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel und Instrumentenmacher enthält*, Leipzig 1790, hier zitiert nach der Ausgabe von Othmar Wessely (Hg.), Graz 1977, S. VIII. Vgl. auch Melanie Unseld, *Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung*, in: Kordula Knaus / Susanne Kogler (Hgg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln/Wien 2013, S. 23–45, hier S. 30.

2 Zwei Absätze zuvor betont Gerber, dass auch die „Sänger und Sängerinnen gleich anfangs mit in meinem Plane" waren. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon,* S. VII.

3 In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die negative Wertung des Begriffes Dilettant bestimmend. Vgl. hierzu: Erich Reimer, Art. „Kenner – Liebhaber – Dilettant", in: Hans Heinrich Eggebrecht / Albrecht Riethmüller (Hgg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 6 Bde., Stuttgart 1972, CD-Rom 2012, Bd. 3, S. 495–511. Auch Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, ND mit Nachträgen hg. von Max Schneider, Berlin 1910, Vorbericht zur musikalischen Ehrenpforte, S. VII–XXXV, hier S. XXXIII–XXXIV, § 50, wertete den dem Dilettanten nahe stehenden Begriff des Musikanten bewusst nicht negativ. Siehe auch Melanie Unseld, *Genie und Geschlecht*, S. 31.

oder einer musikalischen Gesellschaft sowie das Hören von Musik in öffentlich-kommerziellen Konzerten.[4]

Anders wird die Frage nach der Geschichtswürdigkeit musikkultureller Praktiken und Professionen im Vorwort zum Band *Rezeption als Innovation* aus dem Jahr 2001 beantwortet:

> Rezeption meint dabei die kompositorisch ausgetragene Auseinandersetzung sowohl mit einzelnen Werken und Komponisten als auch mit Gattungen, Satzmodellen, Stilkonzepten und ästhetischen Ideen. Die zu Grunde liegende historiographische These lautet in aller Kürze, dass der interne Fortgang der Kompositionsgeschichte zu einem wesentlichen Teil als auskomponierte Rezeption zu begreifen ist: erst der reflektierte Rückbezug auf Vergangenes setzt die Kräfte der Innovation frei.[5]

Die Kategorie Rezeption stellt eine Möglichkeit dar, Geschichtsinhalte zu sortieren. So wie Gerber für sein lexikalisches Projekt historiographische Kriterien formuliert, beinhaltet auch der Rezeptionsbegriff eine Vorauswahl dessen, was als Geschichtsinhalt abgebildet werden soll. Allerdings wird Geschichtswürdigkeit in den zwei hier präsentierten Ansätzen auf gänzlich unterschiedliche Art und Weise eingeschätzt, neben Gerbers inklusiven Bild steht die stark exkludierende Formulierung von Siegfried Oechsle, Bernd Sponheuer und Helmut Well. Setzt man die von den letzteren drei Autoren im Jahr 2001 formulierten Prämissen von Rezeptionsgeschichte und die eingangs zitierten, zweihundert Jahre zuvor formulierten methodologischen Reflexionen Gerbers vor dem Nexus der Geschichtswürdigkeit musikkultureller Praktiken zueinander in Beziehung, erstaunt die Aktualität und Modernität von Gerbers Geschichtsbegriff. Oechsle, Sponheuer und Well begreifen Rezeptionsgeschichte als eine Geschichte der kompositorisch ausgetragenen Auseinandersetzung mit Stilen, Gattungen und ästhetischen Ideen vorangegangener Kompositionen, wodurch letztlich die künstlerisch-kompositorische Auseinandersetzung mit Musik zu der zentralen Praxisform erhoben wird. Während in Gerbers Definition des Lexikalischen ein vielfältiges Spektrum an musikkulturellen Praxisformen als geschichtswürdig bewertet wird, erfährt Musikkultur im Kontext von Rezeptionsgeschichte, wie sie im angeführten Beispiel aus dem Jahr 2001 verstanden wird, eine Einengung.

Die hier skizzierte Problematik ist ein Ausgangspunkt der vorliegenden Studie: Der historische Blick auf die Rezeption J. S. Bachs wurde wie bei Oechsle, Sponheuer und Well oft verengt. Im Gegensatz dazu und durchaus im Sinne der Methodologie Gerbers schließt Rezeption in dieser Studie eine Vielfalt von Praktiken ein. Am Beispiel der Bach-Rezeptionsgeschichte soll untersucht werden, welches Rezeptionsverständnis im aktuellen Forschungs-Diskurs vorherrscht, welche Fol-

4 Vgl. zu diesem Themenkomplex z. B. Celia Applegate, *„Kenner", „Liebhaber" and „Patrioten" in the Musical Culture of the Vormärz*, in: Detlef Altenburg / Rainer Bayreuther (Hgg.), *Musik und kulturelle Identität* (Bericht über den XIII. Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar 2004), Bd. 2: *Symposien B*, Kassel u. a. 2012, S. 13–27.

5 Siegfried Oechsle / Bernd Sponheuer / Helmut Well, Vorwort, in: Dies. (Hgg.), *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte.* Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 46), Kassel 2001, S. VII.

gen dieses wiederum für die Geschichtsschreibung der Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert hatte und wie sich die Beschäftigung mit Bach mittels eines breiten und praxisorientierten Rezeptionsbegriffs alternativ darstellen lässt.

UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND

Den Untersuchungsgegenstand im weiteren Sinne bildet die Berliner Bach-Rezeption zwischen 1750 und 1829 in ihrer Ausprägung als kulturelle Praxis. Verstanden als solche ist Rezeption die in sämtlichen Lebensbereichen von Musikkultur nachzuweisende Auseinandersetzung mit musikalischen Kompositionen. Diese Phase der Bach-Rezeption, die bewusst die Zeit vor der musikhistoriographischen Zäsur von 1829 (Wiederaufführung von Bachs *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn Bartholdy) umfasst, ist als Fundgrube von Rezeptionspraktiken jenseits von Produktionspraxis (Komponieren) und Reproduktionspraxis (Interpretieren in einer öffentlichen Aufführung) besonders geeignet. Denn hier lassen sich neben materialen Praktiken (Sammeln, Kopieren, Drucken von Bach-Handschriften) vor allem soziale und kommunikative Praktiken, wie das Aufführen Bachs im familialen Kontext, in musikalischen Gesellschaften und Salons und das Reflektieren Bachs in privaten Briefkorrespondenzen, erkennen. Berlin stellte im 18. Jahrhundert eine Hochburg der diskursiven und praktischen Auseinandersetzung mit Bach dar und eignet sich daher besonders als Gegenstand für eine detaillierte Untersuchung dieser Art. Die Eckdaten 1750 und 1829 repräsentieren keine fest gesetzten Zäsuren, sondern sollen vielmehr symbolisch verstanden werden. Selbstverständlich wurde J. S. Bach auch vor seinem Tod im Jahr 1750 rezipiert. Ebenso werden in der vorliegenden Studie Materialien aus den frühen 1840er Jahren verwendet. Anders als in der Vergangenheit meist unreflektiert geschehen, markiert das Jahr 1829 hier aber nicht den Beginn einer vermeintlichen Bach-Renaissance durch Felix Mendelssohn Bartholdy. Vielmehr steht in dieser Studie das Jahr 1829 für die Dekonstruktion des Mythos „Bach-Renaissance“, der bisher als starkes Narrativ die Bach-Historiographie geprägt hat. In zwei Makroanalysen wird zunächst danach gefragt, was unter Bach-Diskurs (Teil II) und Bach-Praxis (Teil III) in Berlin zwischen 1750 und 1829 überhaupt verstanden werden kann. Diese Überblicke legen die Grundlage für die Untersuchungen in den beiden Mikrostudien.

Untersuchungsgegenstand im engeren Sinne sind familiale und im häuslich-intimen Kontext stattfindende Prozesse, an denen sich eine Bach-Rezeptionspraxis nachweisen lässt. In zwei Mikro-Blicken befasst sich die Studie mit der Rezeptionspraxis zweier Frauen, Lea Mendelssohn Bartholdy (1777–1842) und Sara Levy (1761–1854). Ihr Handeln betrifft Kontexte des innerfamilialen Raumes, eines oft verborgen gebliebenen sozialen Nahbereichs. Diese Rezeptionspraktiken sind, anders als z. B. das öffentliche Aufführen oder die schriftlich fixierte kompositorische Nachahmung von einer anderen Praxisgestalt: Sie sind weniger verfestigt oder zielgerichtet, stattdessen steht die Unmittelbarkeit, Interaktion und Spontaneität der musikalischen Umsetzung im Mittelpunkt. Oftmals ist diese häusliche Musikpraxis durch Wiederholungen und Routinen geprägt, wie etwa am Beispiel des wöchent-

lich stattfindenden musikalischen Salons Sara Levys deutlich wird. Mit dem Fokus auf die familiale und häusliche Alltagspraxis[6] werden Rezeptionspraktiken sichtbar, die das bisher untersuchte Rezeptionsverhalten erweitern und so das Phänomen der Bach-Rezeption vor 1829 als ein differenzierteres erscheinen lassen. Die Arbeit geht über das Aufzeigen der Pluralität an Bach-Rezeptions-Praktiken und deren Akteurinnen und Akteure hinaus und fragt nach den Eigenschaften der Praktiken, d. h. danach, wie sie sich untereinander formieren, ablösen und transformieren. Ziel dieses Fokus auf die Eigenschaften der Praktiken ist es, die im Forschungs-Diskurs meist disparat gedachten Praktiken und Phasen der frühen Berliner-Bach-Rezeption miteinander zu verknüpfen. Wie konkret präfiguriert oder retardiert bspw. die Salonkultur Berlins, wie sie im Salon der Sara Levy zum Ausdruck kommt, die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts? Wie hängt der auf Bachs Kontrapunktik fokussierte musiktheoretische Diskurs nach 1750 mit Erziehungsvorstellungen Lea Mendelssohn Bartholdys zusammen? Wie lassen sich Praktiken der Sing-Akademie zu Berlin mit denen im Salon Sara Levys vergleichen? Welche Praktiken unterliegen welchen sozialen, historischen, personellen und räumlichen Bedingungen?

Dass Lea Mendelssohn Bartholdy für die Musikpraxis im Haus der Familie Mendelssohn Bartholdy eine bedeutende Funktion innehatte, ist hinlänglich bekannt und untersucht worden.[7] In dieser Studie werden sämtliche veröffentlichte und unveröffentlichte Briefe Lea Mendelssohn Bartholdys auf die darin konstituierten Bach-Diskurse hin untersucht. Der Mikro-Blick auf ihre Person macht deutlich, dass sie ihre eigenen Vorstellungen und Ideen zum Stellenwert J. S. Bachs in der damaligen Musikkultur entwickelt hat. Damit ist sie zugleich als Partizipandin zeitgenössischer Bach-Diskurse aufzufassen. Die schriftlichen Reflexionen Lea Mendelssohn Bartholdys sind durch eine konkrete alltägliche Situation motiviert. Sie unterscheiden sich damit von Narrationen, wie sie in anderen zeitgenössischen und meist öffentlich zugänglichen biographischen oder musiktheoretischen Schriften tradiert werden.

Die Bach-Rezeption Sara Levys, einer Tante Lea Mendelssohn Bartholdys, ist Gegenstand der Untersuchung des zweiten Mikro-Blicks. Ihr Profil als Bach-Rezipientin zeichnet sich im besonderen Maße durch eine Kombination verschiedener musikkultureller Praktiken aus. Sie spielte Bach auf dem Cembalo sowohl in intimen häuslichen Musikräumen als auch in öffentlich-kommerziellen Konzerten, sammelte (autographe) Bach-Handschriften, korrespondierte mit Bach-Experten, Bach-Söhnen und -Schülern, vergab Kompositionsaufträge, vernetzte die Akteurinnen und Akteure der zeitgenössischen Bach-Szene untereinander und verschenkte

6 Der Alltagsbegriff hat in dieser Studie keine normative Bedeutung. Mit ihm soll nicht eine Binarität zwischen dem Alltäglichen und dem Besonderen hergestellt werden. Stattdessen wird die Studie anhand der frühen Bach-Rezeption zeigen, dass Praktiken, die das Alltägliche prägen (Üben, Unterrichten etc.) und die, die das Besondere kennzeichnen (Aufführung im Konzert etc.) keine disparaten Gegensätze darstellen, sondern dass die Übergänge zwischen den Bereichen fließend sind.

7 Vgl. dazu die Forschungen von Cornelia Bartsch, u. a. ihren Aufsatz: *Lea Mendelssohn Bartholdy (1777–1842) „In voller geistiger Lebendigkeit“*, in: Irina Hundt (Hg.), *Vom Salon zur Barrikade. Frauen der Heinezeit*, Stuttgart 2002, S. 61–74.

zahleiche ihrer kostbaren Bach-Handschriften an das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Der Salon Sara Levys wird als ein Kulminationspunkt vielfältiger Rezeptionspraktiken untersucht, der in dem im dritten Teil aufgefächerten Tableau von Bach-Räumen und Rezeptionspraktiken eine Sonderrolle einnimmt. Am Beispiel ihres Salons lassen sich Wandlungsprozesse der Rezeptions-Praxis zwischen 1750 und 1829 nachvollziehen.

ERKENNTNISINTERESSE

Zwei Fragenkomplexe bilden das Erkenntnisinteresse der Studie. Wie stellt sich die Rezeption J. S. Bachs – und zwar explizit verstanden als kulturelle Praxis – zwischen 1750 und 1829 in Berlin dar? Und inwieweit beeinflusste der bisher vorherrschende, verengte Rezeptionsbegriff die Geschichtsschreibung dieser Bach-Rezeptionsphase?

Der erste Komplex betrifft die Frage, wie Bach im alltäglichen Verhalten und musikbezogenen Handeln Bedeutung zugeschrieben wurde, d. h. in welchen Lebensbereichen, welchen spezifischen Situationen und Routinen Johann Sebastian Bach und seine Musik eine Rolle spielten. In dieser Studie wird die häuslich-familiale Musikpraxis als Prisma verstanden, durch das die frühe Bach-Rezeption sichtbar wird. Nur sekundär wird für die Untersuchung die Praxis von Kulturinstitutionen wichtig. Institutionen wie z. B. die Sing-Akademie zu Berlin entfalten ihre Wirksamkeit meist auf der Ebene einer anderen Praxisgestalt, nämlich auf der von bereits gefestigten, im kulturellen Gedächtnis durch bestimmte Medien verankerten Praktiken wie der öffentlich-kommerziellen Interpretation (Reproduktion) eines bachschen Werks oder der kompositorischen Anlehnung an ein bachsches Werk (Produktion). Diese Studie soll zeigen, dass der Blick auf die Interaktionen zwischen familialen und institutionellen Kontexten dazu verhilft, Beweggründe und Strategien für die Beschäftigung mit J. S. Bach offenzulegen. Auf der Ebene der diskursiven Bach-Rezeption (Teil II) geht es darum zu klären, wo und wie die Frage „Was ist Bach?“ immer wieder neu ausgehandelt wurde und welche Zuschreibungen und Kategorisierungen in diesem Zusammenhang entstanden. In Teil III (Bach praktizieren) stehen die konkreten sozialen Kontexte von Bach-Rezeption, die Räume und Medien der Bach-Rezeption im Fokus. Wie wird Bach praktiziert? Welche Praktiken sind Bestandteil von Unterricht oder von einer Bach-Aufführung im familialen Rahmen? Wie agieren die Akteurinnen und Akteure, wenn sie z. B. Bach im Salon spielen und hören?

Der zweite Erkenntniskomplex, der die Untersuchungen auf einer Metaebene leitet, beinhaltet Fragen rund um das historiographische Konzept von Rezeption und folgt dabei einer ideologiekritischen Perspektive auf die Musikgeschichtsschreibung über Bach. Inwieweit beeinflusste das bisher geltende Rezeptionsverständnis den Ein- oder Ausschluss bestimmter Akteurinnen und Akteure und Praktiken? Die oben beschriebene verengte Auffassung von Rezeption wird als Instrument untersucht, mit dessen Hilfe entschieden wurde, was als geschichtsrelevant bzw. -irrelevant betrachtet wurde. Eine wichtige Rolle bei dieser Untersuchung spielt

die Etablierung des Themas Bach-Rezeption als Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung. Rezeption aus Sicht des Akademisierungsprozesses zu betrachten, lenkt den Blick auf die hergestellte Grenzziehung zwischen wissenschaftlich relevant und irrelevant. Bestimmten Akteurinnen, Akteuren und Praktiken wurde im Vergleich zu anderen mehr Wissenstauglichkeit und Relevanz in der Bach-Rezeptionsgeschichte zugesprochen. Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie gilt bspw. „als herausragendes Zeugnis für die in professionellen Musikerkreisen angesiedelte Bach-Rezeption um 1800“[8] und wird in seiner Bedeutung als musikwissenschaftlich relevante Quelle nicht hinterfragt. Sara Levy wird bereits im 19. Jahrhundert kaum noch erinnert und ihre Bedeutung als Bach-Rezipientin wird erst seit etwa zwanzig Jahren im Fach wieder anerkannt. Hier klafft ein Spannungsfeld zwischen möglich gewesenen Geschichtsinhalten und tatsächlich erinnertem Geschichtswissen auf. In dieser Studie soll die Grenzziehung zwischen wissenschaftlich relevant bzw. irrrelevant als Abbild bestimmter disziplinärer Wertvorstellungen betrachtet werden und die Hintergründe dieser Entwicklung beleuchtet werden.

Mit diesen Forschungsfragen wird eine einerseits historisch-dekonstruierende und eine andererseits historisch-konstruierende Arbeitsweise umgesetzt: Dekonstruierend, da Mechanismen, die Rezeption im Forschungsdiskurs regulierten, auseinandergenommen und auf ihre historischen Bedingungen hin untersucht werden. Im Hauptteil der Arbeit (Teile II und III) steht der Versuch im Fokus, das im Dekonstruktionsprozess zuvor „Zerstörte“[9] im Sinne eines historisch-konstruktivistischen Vorgangs als etwas Neues zu formulieren. Das wiederum bedeutet, dass das Quellenmaterial, das zu einem Neuverständnis oder zu einer Neubewertung der Bach-Rezeption beiträgt, unter Heranziehung eines den Gegenstand plausibel darstellenden Narrationsprinzips (praxisorientierter Rezeptionsbegriff) analysiert wird.

Wie bereits eingangs erwähnt, beruht das methodische Vorgehen auf der Prämisse, dass im Rezeptionsverständnis der Bach-Forschung eine Reduktion des Begriffsverständnisses stattgefunden hat – dass nämlich unter Rezeption vor allem kompositorische und öffentlich-interpretatorische Auseinandersetzungen mit J. S. Bach verstanden wurden. In Folge einer solchen Regulierung des Rezeptionsbegriffes gerieten Praktiken, die eng mit der Produktion bzw. Reproduktion des bachschen Werkes verbunden waren, in den Vordergrund des Forschungsinteresses. Praktiken, die als weniger wissenschaftlich-relevant erachtet wurden, wie z. B. das Spielen und Proben Bachs in familialen Kreisen oder das Konstituieren von Aufführungsräumen in außerhöfischen und außerkirchlichen Kontexten, galten als weniger rezeptionswirksam.

Diese Regulierung im Bach-Rezeptionsdiskurs ist auf unterschiedliche Art und Weise für die Historiographie der verschiedenen Phasen der Bach-Rezeptionsgeschichte bedeutsam. Mit Blick auf die hier untersuchte Phase der Bach-Rezeption

8 So Christoph Wolff im Vorwort zu der von ihm 2008 besorgten Ausgabe von Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802 (= Dok VII), S. VII.

9 Siehe die Ausführungen in der Einleitung von Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt/New York 2006, S. 10.

zwischen 1750 und 1829 stellt sich die Frage von Reduktion und Erweiterung des Rezeptionsverständnisses in besonderem Maße: Die Rezeption Bachs vor 1829 basierte vornehmlich auf Praktiken, die im häuslich-familialen Kontext stattfanden und kaum im kulturellen Gedächtnis verankert waren. Kompositorische Auseinandersetzungen mit dem Werk Bachs und öffentliche Aufführungen von bachschen Werken werden als Facetten von Bach-Rezeption erst ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts besonders relevant. Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert unter der Prämisse kompositorischer oder öffentlich-interpretatorischer Auseinandersetzungen zu untersuchen, führt zu einem argumentativen Zirkelschluss und zu ideologisch aufgeladenen Auffassungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts als einer Rezeptionslücke. Der Mythos der Bach-Renaissance ist ein historiographischer Topos, der auf die Bedeutungsreduktion von Rezeption zurückzuführen ist. Überlieferungspraktiken, wie das Sammeln, Herstellen und Drucken von bachschen Werken, wurden zwar für die Zeit vor 1829 als relevant erachtet und dementsprechend untersucht.[10] Epistemologisch gesehen gehörten sie jedoch dem Konzept von Rezeption, wie es im Forschungsdiskurs etabliert war, nicht an.

ZUM REZEPTIONSBEGRIFF

An die Stelle des beschriebenen reduktionistischen Verständnisses von Rezeption tritt in dieser Studie ein pluralistisches. Rezeption bezieht sich auf eine Vielfalt an Rezeptionspraktiken, die sowohl eine verfestigte als auch eine lose, historiographisch also eher fragile Gestalt haben. Häuslich-familiale Praktiken erhalten als Träger der frühen Bach-Rezeption eine deutliche Aufwertung. Zur Grundierung dieses pluralistischen Ansatzes werden Aspekte wie der Fokus auf das soziale Alltagsverhalten und die Materialität von Praktiken zu wichtigen methodischen Prämissen. Diese knüpfen an Diskurse der Praxistheorie und der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung[11] an.

Rezeption wird in dieser Arbeit als breiter und offener Begriff verwendet. Unter Rezeption fallen Phänomene wie z. B. das Sammeln von Bach-Handschriften, das Aufführen und die Vermittlung von Bachs Musik, das Hören oder Erinnern Bachs in Briefen. Diese Vielfalt ist bereits in der ursprünglichen Wortbedeutung des lateinischen Verbs „recipere“ angelegt. Es kann sowohl mit „zurückholen, zurückbringen und wiedererobern“ als auch mit „befreien, sich sammeln oder sich zurückwenden“ übersetzt werden. Gerade Aspekte wie „annehmen“, „erhalten“ und „sich zurückwenden“ tangieren diejenigen Bedeutungsaspekte von Rezeption, die in dieser Studie von besonderem Interesse sind, wie z. B. das Sammeln, Verbreiten, Vermitteln oder die Aneignung der bachschen Musik in einem offenen Aufführungsrahmen.

10 Vgl. das Kapitel *Zur Forschungslage: Rezeption in der Bach-Historiographie* (Teil I, Kap. 1.).

11 Siehe hierzu Melanie Unseld, *Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft*, in: Corinna Herr / Monika Woitas (Hgg.), *Erkenntnisgewinn durch Methode? Kulturwissenschaft, Genderforschung und Musikwissenschaft* (Musik – Kultur – Gender 1), Köln 2006, S. 63–74.

Das Wort Rezeption referiert sowohl auf die Bedeutungszuweisungen des Forschungsdiskurses als auch auf das hier bewusst ausgeweitete Verständnis im Sinne einer Vielfalt an Praktiken. Um einen möglichst flüssig lesbaren und durchgehenden Text zu erzeugen, wurde davon abgesehen, die unterschiedlichen Bedeutungsebenen von Rezeption durch Anführungsstriche kenntlich zu machen. Welche Ebene von Rezeption im jeweiligen Kontext gemeint ist, wird im Text durch die entsprechenden Ausführungen und die angeführten Analysen verdeutlicht.

ZUM VORGEHEN

Ausgangspunkt dieser Studie ist der aktuelle Forschungs-Diskurs der Bach-Forschung und das darin etablierte Rezeptionsverständnis. Hier wird der Nexus von Bach und Rezeption hinsichtlich begrifflicher Auffälligkeiten, geschichtlicher Modelle und ideologischer Zuschnitte kritisch reflektiert. Außerdem wird das praxistheoretische Rezeptionsmodell, das als Untersuchungswerkzeug der Bach-Rezeption zwischen 1750 und 1829 in Berlin fungieren soll, vorgestellt (Teil I). Anders als allgemein üblich, befindet sich der Forschungsrückblick nicht in der Einleitung, sondern im Methodenteil der Arbeit, da er Bestandteil vertiefender ideologiekritischer Gedanken ist.

In den beiden Hauptteilen der Arbeit (Teile II und II) werden Diskurse und soziale Praktiken der frühen Berliner Bach-Rezeption unter besonderer Berücksichtigung der Rezeptionspraxis Lea Mendelssohn Bartholdys und Sara Levys analysiert. Auf systematischer Ebene werden diskursive und soziale Praktiken separiert dargestellt. Diese Trennung ist allein der Darstellung, nicht dem Inhalt geschuldet. Praktiken des Bach Reflektierens (Teil II) und Praktiken des Bach Praktizierens (Teil III) stellen in der Praxis nicht zwei getrennte Bereiche dar, sondern sind zueinander durchlässig. Sie werden als gleichwertige Bestandteile einer Bach-Rezeptionspraxis verstanden. Bach-Rezeption in den Diskursen der Zeit zu betrachten, beinhaltet ebenso die Umsetzung und Herstellung dieser Diskurse im sozialen Kontext. Genauso beachtet eine Untersuchung der Bach-Rezeption in sozialen Praktiken ihre diskursiven Repräsentationen.

Astrid Erll hat für die Darstellung der verschiedenen Dimensionen von Erinnerungskulturen ein Konzept entwickelt, das in modifizierter Art für die Unterteilung in diskursive und soziale Rezeptionspraktiken Pate gestanden hat.[12] Erll differenziert zwischen einer materialen, einer mentalen und einer sozialen Ebene von Erinnerungskulturen: Die *materiale Dimension* referiert auf die Medien und Artefakte, die zu kulturellen Objektivationen des kollektiven Gedächtnisses bestimmt wurden (Denkmäler, Dokumente, Fotos usw.). Die *soziale Dimension* umfasst Praktiken und soziale Institutionen als Träger von Erinnerung (Personen, Archive, Universitäten usw.). Die *mentale Dimension* von Erinnerung beschreibt all jene Wissenscodes und kulturellen Schemata, die auf symbolischer Ebene kollektives Erinnern

12 Vgl. Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung,* Stuttgart/Weimar 2005, Stuttgart ^{2}2011, S. 103.

überhaupt ermöglichen (Geschichtsbilder, Werte und Normen usw.). Die mentale Dimension dieses Konzepts verweist auf Teil II der Arbeit „Bach reflektieren", die soziale auf Teil III „Bach praktizieren". Die materiale Ebene ist als methodische Prämisse[13] in beiden Teilen implizit vorhanden, ohne dass ihr ein eigener Analyseteil gewidmet würde.

Beide Untersuchungsebenen – diskursive (Teil II) und soziale Dimension (Teil III) – beinhalten eine makro- und eine mikrohistorische Analyse. Im Makro werden größere und abstraktere Zusammenhänge dargestellt, dabei wird auf vorhandene Forschungen zurückgegriffen. Darüber hinaus legen sie einen besonderen Fokus auf personelle Konstellationen bzw. diskursive Reflexionen, die für die Analyse der beiden Protagonistinnen in den Mikro-Blicken bedeutsam sind. So nehmen bspw. unter „Bach, der Nationale" (Teil II) Männlichkeitszuschreibungen, die im Zuge dieses Diskurses unmittelbar Bedeutung erlangten, einen großen Raum in der Darstellung ein. Sie sind für das Verständnis von Rezeption und die Reduzierung von Rezeption auf kompositorische und öffentlich-interpretatorische Auseinandersetzungen von großer Bedeutung und tangieren das Verständnis der Rezeptionspraxis Lea Mendelssohn Bartholdys und Sara Levys und ihre Bedeutung in der Bach-Rezeptionsgeschichtsschreibung. Ebenso wird der Musikraum „Haushalt" im Makro-Überblick (Teil III) ausgiebig besprochen, da sich rund um das soziale Netzwerk der Familien Itzig und Levy weitere Akteurinnen und Akteure der frühen Bach-Rezeption auftun, die auf personelle bzw. diskursive Konstellationen verweisen, die für eine Vielzahl der Akteure prägend waren (wie z. B. die Familien von Voß, Wessely und Salomon). Mit der Unterteilung in eine Makro- und eine Mikroebene reagiert die Arbeit sowohl auf quellenspezifische Voraussetzungen der Bach-Forschung als auch auf das theoretische Anliegen der Praxistheorie, „eine Verbindung von Mikro- und Makrogeschichte"[14] umzusetzen. Praxistheoretische Analysen sind per se mikrohistorisch angelegt,[15] ähnlich wie auch die (Mentalitäts- und) Alltagsgeschichte.[16] In den Mikro-Blicken der Arbeit werden zwei Akteurinnen – Lea Mendelssohn Bartholdy und Sara Levy – behandelt, deren Rezeptions-Praktiken bisher nicht oder kaum als wissenschaftlich relevant angesehen und deren Tätigkeiten nicht vollständig und angemessen dargestellt wurden.[17] Hier werden Dokumente wie z. B. Briefe, Tagebücher, Gästelisten und Visitenkarten untersucht. Das sind Quellen, die das Handeln von Menschen dokumentieren, die aufgrund bestimmter Ideologeme (Öffentlichkeit, Geschlecht, Werk) nicht als Teil größerer Diskurse (Makroebene) angesehen wurden.[18] In der Verbindung zwischen

13 Vgl. das Kapitel *Materialität* (Teil I, Kap. 2.1.2).

14 Sven Reichardt, *Praxeologische Geschichtswissenschaft. Eine Diskussionsanregung*, in: *Sozial.Geschichte* 22/3 (2007), S. 43–65, hier S. 45.

15 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Kontingenzperspektive der ‚Kultur'. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm*, in: Friedrich Jäger / Burkhard Liebsch / Jörn Rüsen / Jürgen Straub (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften 3*, Stuttgart/Weimar 2004, ²2011, S. 1–20, hier S. 16.

16 Jakob Tanner, *Historische Anthropologie zur Einführung*, Hamburg 2004, bes. Kap. 4.2 und 4.3.

17 Für detaillierte Forschungsrückblicke siehe die entsprechenden Abschnitte in Teil II und III.

18 Vgl. das Kapitel *Ideologeme im Rezeptionsdiskurs* (Teil I, Kap. 1.2).

Makro- und Mikrogeschichte geht es nicht primär um das Ergänzen von Informationen, quasi um das Auffüllen von Forschungslücken, sondern um die Reflexion von Bedeutungszuschreibungen in der Konstitution unseres heutigen historischen Wissens. Wie wurden Akteure bisher eingeordnet bzw. wurden sie bisher überhaupt dargestellt? Welche Bedeutung hat ihre Bach-Rezeptions-Praxis für soziale Prozesse insgesamt? Inwieweit haben diese Praktiken eine ganz eigene Geschichte, bringen also Stränge von Rezeption zu Tage, die bisher nicht für relevant erachtet wurden? Wie verändert ihre Geschichte die Historiographie von Bach-Rezeption?

Abschließend werden in Form eines Ausblicks die beiden eingangs vorgestellten Erkenntniskomplexe (Wie stellt sich die Bach-Rezeption nach 1750 als kulturelle Praxis dar? Und in wieweit hat das verengte Rezeptionsverständnis die Bach-Historiographie beeinflusst?) zusammenfassend enggeführt. So lässt sich das Vorgehen im Sinne eines Dreischritts erfassen: Methodenkritische Reflexion von Bach-Rezeption im Forschungsdiskurs, Entwicklung eines theoretischen Modells von „Rezeption als Praxis" als einer alternativen Perspektive auf die Bach-Rezeptionsgeschichte zwischen 1750 und 1829 und die im Mittelpunkt stehende Untersuchung der frühen Bach-Rezeption aus der Sicht der häuslich-familialen Bach-Rezeptionspraxis.

Diese Studie versteht sich als ein wissenschaftliches Dialog-Projekt, das zwischen philologisch ausgerichteten Wissenschaftsmethoden der Bach-Forschung und kulturwissenschaftlichen Forschungsansätzen vermittelt. Unbekannte und bekannte Quellen zur frühen Bach-Rezeption werden anhand eines geschärften, in kulturwissenschaftlichen Wissenschaftstraditionen verankerten Methodenwerkzeugs untersucht. Diese Vermittlung berührt sowohl die kritische Auseinandersetzung mit der Genese von Bedeutungskonstruktionen als auch den Umgang mit Quellenmaterial. Den Nachweis über die kulturhistorische Relevanz der Musikpraxis zu bringen, wie sie hier am Beispiel der Bach-Rezeption in den familialen Räumen verdeutlicht wird, ist ein zentrales Anliegen dieser Studie.

Neben dem Dialog zwischen philologischen und kulturwissenschaftlichen Forschungsmethoden sieht sich diese Studie auch einem interdisziplinären Dialog verpflichtet. Forschungsansätze aus der Kultur- und Raumsoziologie,[19] der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung und der Musikbiographikforschung[20] wurden für die Etablierung eines praxisorientierten Rezeptionsmodells fruchtbar gemacht. Besonderen Stellenwert haben Forschungen aus dem Bereich der kulturwissenschaftlichen Genderforschung. Dies betrifft zum einen Studien über Akteurinnen der Musikgeschichte, an die sich die Analyse in den beiden Mikro-Blicken anlehnt.[21] Zum anderen geht es um die kritische Reflexion von Bedeutungszuschreibungen, wie z. B. um die Rolle des autonomen Werkbegriffs für die Historiographie der Bach-Rezeption und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Darstellung

19 Siehe hierzu u. a. Martina Löw, *Raumsoziologie* (Suhrkamp TB Wissenschaft 1506), Frankfurt a. M. 2001, [8]2015.

20 Siehe hierzu vor allem Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), Köln 2014.

21 Vgl. hierzu das Kapitel *Weibliche Handlungsräume* (Teil I, Kap. 2.2).

einer auch durch Frauen getragenen Musikpraxis in der Musikgeschichte. Vor allem in Bezug auf die Kategorie Gender haben das Konzept Bach-Rezeption und die ihm anhaftenden Ideologeme ein Abseits von Praktiken und Akteurinnen hervorgebracht. Vor diesem Hintergrund erscheint die Auswahl der Protagonistinnen dieser Studie, Lea Mendelssohn Bartholdy und Sara Levy, als geradezu notwendiger Schritt.

ERSTER TEIL

EINE METHODENKRITISCHE GRUNDIERUNG: BACH UND REZEPTION

Innerhalb der Fachgeschichte der Musikwissenschaft wurde unter dem Begriff Rezeption vorwiegend die kompositorische Auseinandersetzung mit bzw. kompositorische (Wieder)Aneignung von präexistenten Kompositionen verstanden. Wie in der Musikwissenschaft generell hat auch in der Bach-Forschung der Begriff der Rezeption eine große Bedeutung. Welche Inhalte auf welche Art und Weise mit Rezeption assoziiert wurden und weshalb diese einen verengten Rezeptionsbegriff darstellen, wird im Folgenden untersucht (Kapitel 1). Der Rezeptionsbegriff wird daraufhin im Sinne einer breiten, vielerlei Tätigkeiten umfassenden Bedeutung revidiert und für die Bedürfnisse dieser Studie fruchtbar gemacht (Kapitel 2).

1. ZUR FORSCHUNGSLAGE: REZEPTION IN DER BACH-HISTORIOGRAPHIE

Wie alle Begriffe, die zum Verstehen von Historie unerlässlich sind, ist der Rezeptionsbegriff abhängig von der Perspektive des Geschichtsschreibers bzw. der Geschichtsschreiberin. Der Rezeptionsbegriff ist nicht als ein per se existentes, quasi naturwüchsiges und gleichförmig gültiges Phänomen zu begreifen, sondern ist als historiographisch-methodischer Begriff selbst historisch bedingt.

Gegenstand dieses Forschungsrückblicks sind nicht sämtliche Aushandlungsprozesse des Rezeptionsbegriffes seit Beginn der Bach-Forschung, auch wenn sich aus Sicht des aktuellen Forschungs-Diskurses immer wieder Deutungskontinuitäten bis zur Bach-Forschergeneration um Leo Schrade, Gerhard Herz und Hermann Kretzschmar aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen könnten.[1] Auch ließe sich am Beispiel des Rezeptions-Diskurses die Geschichte der

1 Vgl. die frühen Texte von Hermann Kretzschmar, *Bach-Kolleg. Vorlesungen über Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1922, ders., *Die Bachgesellschaft in Leipzig. Bericht bei Beendigung der Gesamtausgabe von J. S. Bachs Werken*, Leipzig 1899, Gerhard Herz, *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zu Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829*, Würzburg 1935 und Leo Schrade, *Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 15 (1937), S. 220–252.
Zu Forschungen, die sich kritisch mit den darin vertretenen historiographischen Modellen auseinandersetzen, siehe z. B.: Michael Heinemann, Art. „Kretzschmar, Hermann“, in: Ders., *Bach Lexikon*, S. 318 f., und Ders., *Kretschmar und Spitta – Kretzschmars Bach-Bild*, in: Rainer Cadenbach / Helmut Loos / Hildegard Mannheims (Hgg.), *Hermann Kretzschmar: Konferenz-*

Bach-Forschung insgesamt rekonstruieren, was hier unterbleibt.[2] Stattdessen geht es um den aktuellen Forschungs-Diskurs der letzten drei Jahrzehnte und um die Frage, wie hier Rezeption verstanden wurde und inwieweit dieses Verständnis für das Verstehen der diskursiven und sozialen Auseinandersetzungen mit der Musik Bachs zwischen 1750 und 1829 in Berlin plausibel ist oder nicht.

Diese Untersuchung geht davon aus, dass anhand der Zuordnung von Praktiken zu einem bestimmten Begriff eine wissenschaftliche Praxis und deren Bewertungsmuster abzulesen sind. Wenn, wie im Folgenden gezeigt wird, Rezeption als Begriff für kompositorische, öffentlich-interpretatorische und von Männern praktizierte Auseinandersetzungen mit Bachs Werk gebraucht wird, aber im Gegensatz dazu Begriffe wie Bach-Pflege meist von Frauen ausgeführte Praktiken, wie das Sammeln und Bewahren von Bachs Musik abbilden, entsteht hinsichtlich des epistemischen Status, den diese Begriffe einnehmen, eine Hierarchie. Innerhalb dieser Hierarchie wird dem Rezeptionsbegriff im Vergleich zum Begriff der Pflege die forschungsrelevantere Position zugesprochen, u. a. aus dem Grund, weil Rezeption vermeintlich größere Überschneidungen zu allgemeinen Diskursen des Faches Musikwissenschaft herstellt.

Bevor im Einzelnen die Verwendungen und Bedeutungen des Rezeptionsbegriffs kritisch reflektiert werden, soll der hier folgende kurze Überblick einige der zentralen Schriftenreihen und Publikationen der Bach-Forschung ab 1980 zur frühen Bach-Rezeption nach 1750 vorstellen.

Neben Hans-Joachim Schulzes *Studien zur Bach-Überlieferung* (1984) haben sich in den letzten drei Dekaden drei weitere Sammelbände bzw. Forschungsreihen exklusiv der Bedeutung der frühen Bach-Rezeption gewidmet und sind damit für den nachfolgenden Forschungsrückblick von besonderer Bedeutung.

Das *Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin* richtete drei Jahrbücher (1985/86, 1993 und 1994) thematisch auf die frühe Bach-Rezeption aus. Die Beiträge des Jahrbuchs 1985/86 beschäftigen sich mit der Bedeutung des 18. Jahrhunderts für die Bach-Historiographie.[3] Das Jahrbuch 1993 geht nicht nur auf die Bach-Rezeption Felix Mendelssohn Bartholdys ein, sondern untersucht Bach-Sammlungen, Bach-Drucke und Institutionen der frühen Berliner Bach-Rezeption.[4] Fragen zur Historischen Aufführungspraxis und der Rolle von Bachs Musik in einer als Traditionslinie aufgefassten Kompositionsgeschichte stehen im Mittelpunkt des Jahrbuchs 1994.[5]

Eine erste umfassend angelegte Aufarbeitung der gesamten Bach-Rezeption von 1750 bis heute realisiert das auf vier Bände konzipierte Kompendium *Bach*

bericht Olberhau 1998, Chemnitz 1998, S. 193–210 und Martin Petzold, *Die Neue Bachgesellschaft (NBG). Bilanz zweier Jahrhunderte*, in: Ulrich Leisinger, *Bach in Leipzig, Bach und Leipzig* (Konferenzbericht Leipzig 2000) (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 5), Hildesheim 2002, S. 557–572.

2 Die systematische Untersuchung der Geschichte der Bach-Forschung stellt ein Forschungsdesiderat dar.

3 JbSIM 1985/86 (1989).

4 JbSIM 1993 (1993).

5 JbSIM 1994 (1995).

und die Nachwelt unter der Herausgeberschaft von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen (1997–2005).[6] Diese Reihe ist ein Meilenstein in der Bach-Rezeptionsforschung, da hier die verschiedenen Modi der Bach-Historiographie und Defizite bisheriger Ansätze – von der Bach-Forschergeneration um Hermann Kretzschmar bis in die 1960er Jahre – dargestellt werden: Linearität und Homogenität in der Geschichtsschreibung, insbesondere die Vereinheitlichung und Vereinfachung von Rezeptionsprozessen und eine Werkidee, die dem Werk eine eigene Kraft der Selbstentfaltung einräumt.[7]

Die vierbändige Schriftenreihe *Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption* unter der Herausgeberschaft von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny beinhaltet die aktuellsten Forschungsbeiträge und realisiert erstmalig eine Durchmischung verschiedener Forschungsansätze.[8] Die Bedeutung des 18. und 19. Jahrhunderts für die Bach-Rezeption wird nicht nur aus der Perspektive der Bach-Forschung, sondern auch der Schumann- und Mendelssohn-Forschung reflektiert.

Im Folgenden wird zunächst der Rezeptionsbegriff, wie er sich im aktuellen Forschungsdiskurs abzeichnet, kritisch analysiert (Kapitel 1.1). Dann werden die Maßstäbe (Ideologeme) untersucht, die das Rezeptionsverständnis derart reguliert haben und es wird erläutert, woher der verengte Rezeptionsbegriff kommt (Kapitel 1.2). Das auf wenige Praktiken reduzierte Rezeptionsverständnis prägte wiederum die Darstellung der Bach-Auseinandersetzungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert und sorgte für die Exklusion bzw. Inklusion bestimmter Bedeutungsinhalte (Kapitel 1.3).

1.1 Ausgangslage: Kritische Betrachtung des Rezeptionsbegriffs

Das Rezeptionsverständnis, das bisher die Bach-Historiographie prägte, erweist sich – wie die folgende Analyse zeigen wird – als lückenhaftes Modell zur Untersuchung der Bach-Rezeption zwischen 1750 und 1829. Der Begriff der Rezeption wurde im Diskurs der Bach-Forschung stark eingegrenzt verstanden und bezog sich

6 *Bach und die Nachwelt*, 4 Bde., Bd. 1: 1750–1850 (1997), Bd. 2: 1850–1900 (1999), Bd. 3: 1900–1950 (2000), Michael Heinemann / Hans-Joachim Hinrichsen (Hgg.), Band 4: 1950–2000 (2005), Joachim Lüdtke (Hg.), Laaber 1997–2005. Der letzte (vierte) Band des Kompendiums *Bach und die Nachwelt* wurde nicht mehr von Heinemann und Hinrichsen veröffentlicht, die dafür einen Band über *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart*, Köln 2007, publizierten.

7 *Bach und die Nachwelt* 1, S. 14.

8 Anselm Hartinger / Christoph Wolff / Peter Wollny, *„Zu groß, zu unerreichbar". Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns* (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 1), Wiesbaden 2007; Peter Wollny, *„Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus". Sara Levy und ihr musikalisches Wirken* (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 2), Wiesbaden 2010; Anselm Hartinger / Christoph Wolff / Peter Wollny (Hgg.), *„Diess herrliche, imponirende Instrument". Die Orgel im Zeitalter Felix Mendelssohn Bartholdys* (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 3), Wiesbaden 2011; Dies. (Hgg.), *Von Bach zu Mendelssohn und Schumann. Aufführungspraxis und Musiklandschaft zwischen Kontinuität und Wandel* (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 4), Wiesbaden 2012.

vor allem auf kompositorische und im öffentlichen Raum stattfindende interpretatorische Auseinandersetzungen mit der Musik J. S. Bachs (Kapitel 1.1.1). Daraus entstand eine implizite Bewertung von Praktiken als Rezeption und als Nicht-Rezeption bzw. Noch-Nicht-Rezeption (Kapitel 1.1.2) und ein Geschichtsmodell, das dem 18. Jahrhundert eine vermeintliche Rezeptionslücke attestierte (Kapitel 1.1.3).

1.1.1 Reduktion von Rezeption auf Komposition und öffentliche Interpretation

Überblickt man die Verwendung des Rezeptionsbegriffs in Publikationen der letzten 30 Jahre, so ergibt sich folgendes Bild: Rezeption wird großenteils als Beschreibung für Komposition und öffentliche Interpretation verwendet. Als übergeordneter Begriff, der Auseinandersetzungen mit Bach im Sinne einer vielfältigen Praxis beschreibt, wird Rezeption kaum gebraucht.

Die zuletzt erschienene Bach-Bibliographie im *Bach-Jahrbuch* 2011 versammelt unter dem Stichwort „Wirkungsgeschichte im 18./19. Jahrhundert" z. B. fast ausschließlich Einträge, die aufgrund der Titelbezeichnung bereits darauf schließen lassen, dass Rezeption auf die Bedeutung von kompositorischer bzw. öffentlich-interpretatorischer Auseinandersetzung eingeengt wird.[9] Einträge, in denen der Rezeptionsbegriff als Oberbegriff verwendet wird, sind kaum vorhanden. Auch in den Aufsätzen des Sammelbandes *‚Zu groß, zu unerreichbar'. Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns* (2007) überwiegt der Gebrauch von Rezeption als Beschreibung einer kompositorischen und/oder öffentlich-interpretatorischen Beschäftigung mit Bach.[10] Gleiches gilt für die Aufsätze in *Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte* (1992)[11] und *Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel* von Volkhardt Preuß (2002/3).[12] Insbesondere im Kontext der Auseinandersetzung Felix Mendelssohn Bartholdys mit der Musik Bachs wird den Merkmalen von Rezeption als Komposition prägnante Kontur verliehen.[13] Im *Jahrbuch des*

9 Marion Söhnel, *Das Bach-Schrifttum 2001–2005*, in: BJ 97 (2011), S. 117–250, hier S. 208–217.

10 Janina Klassen untersucht in diesem Band Rezeption als ein dreistufiges Modell, in dem die kompositorische Produktion als zentraler und finaler Aspekt dieses Dreischritts verstanden wird. Janina Klassen, *Von Vor- und Übervätern. Familiäre und musikalische Genealogien im Selbstkonzept der Mendelssohns, Schumanns und Wiecks*, in: *Beiträge* 1, S. 51–58.

11 Ingrid Fuchs (Hg.), *Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, Wien 1992.

12 Volkhardt Preuß, *Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel*, in: Reinhard Bahr (Hg.), *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag* (Veröffentlichung der HfMT Hamburg, Neue Folge 3), Berlin 2002, S. 63–84, ND in: Raliza Nikolov (Hg.), *Bach-Interpretation und -Rezeption seit dem 18. Jahrhundert*: *Bach-Fest 2000 in St. Jacobi Hamburg*, Schneverdingen 2003, S. 29–46.

13 Zur kompositorischen Bach-Rezeption Felix Mendelssohn Bartholdys siehe: Hans-Joachim Hinrichsen, *Jenseits des Historismus. Fuge und Choral in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, in: *Beiträge* 1, S. 99–119. Dinglinger, *Aspekte der Bach-Rezeption Mendelssohns*, S. 379–418, Friedhelm Krummacher, *Bach, Berlin und Mendelssohn. Über Mendelssohns kompositorische Bach-Rezeption*, in: JbSIM 1993 (1993), S. 44–78, sowie immer noch grundlegend Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die*

Staatlichen Instituts für Musikforschung aus dem Jahr 1993 wird Rezeption sowohl als Oberbegriff verwendet, als auch in seiner auf kompositorische Auseinandersetzungen beschränkten Form.

Außerdem lässt sich beobachten, dass der Begriff der Rezeption, wenn er nicht die konkrete Bedeutung der kompositorischen oder öffentlichen Rezeption trägt, sondern einen Oberbegriff bilden soll, oft unbestimmt und vage bleibt. Bettina Faulstich etwa benutzt in ihrer Arbeit den Begriff der Rezeption nur auf eine oberflächliche und nicht näher definierte Weise. „In der Geschichte der Berliner Bach-Pflege und Bach-Rezeption zwischen 1750 und 1850 hat die Familie von Voss mit ihrer Musikaliensammlung eine bedeutende Rolle gespielt."[14] Primär im engeren Wortsinn als kompositorische bzw. öffentlich-interpretatorische Beschäftigung mit Bach findet der Begriff der Rezeption in der Forschungsliteratur Verwendung.

Dieser Eindruck bestätigt sich auch mit Blick auf die vierbändige Reihe *Bach und die Nachwelt*: Beide bereits angesprochenen Bedeutungsfacetten von Rezeption spielen auf den ersten Blick in der Konzeption dieser Reihe eine Rolle. Diese Reihe sei – so die Herausgeber Heinemann und Hinrichsen – darauf angelegt, „die Geschichte der Wirkung und Rezeption Johann Sebastian Bachs und seiner Musik auseinanderzulegen in ihre verschiedenen Dimensionen: in ‚Überlieferungen', in ‚Traditionen', in ‚Aneignungen' und in ‚Rezeptionen'."[15] Rezeption wird in Abgrenzung zur Wirkung einerseits als Oberbegriff und andererseits als eine von vier Dimensionen von Rezeption selbst verstanden. In *Bach und die Nachwelt I (1750–1850)* wird im Kapitel „Rezeptionen" die je spezifische kompositorische Auseinandersetzung mit dem Werk Bachs von Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann untersucht. In *Bach und die Nachwelt II (1850–1900)* sind es in dem Kapitel „Rezeptionen" Franz Liszt, Richard Wagner und Johannes Brahms. Der Begriff der Rezeption wird in den einzelnen Kapiteln homogen und kontinuierlich zum Beschreiben der kompositorischen Auseinandersetzung mit Bachs Werken gebraucht. Anders gestaltet sich die Verwendung des Begriffs als allgemeiner, übergeordneter Terminus: Je nach Zeitabschnitt des jeweiligen Bandes variieren hier die Begriffe. Dass „Überlieferungen" und „Traditionen" zwei große Themenkomplexe des ersten Bandes (1750–1850) darstellen, mag einleuchten. Inwieweit aber „Aneignungen" (Band I), „Interpretationen", „Bach-Bilder" (Band II), „Adaptionen", „Deutungen" und „Umsetzungen" (Band III) voneinander zu unterscheiden sind, ist schwer nachvollziehbar. Vor allem im Unterschied zu Rezeption (als Oberbegriff) sind explizite Bedeutungsgrenzen nicht auszumachen. Das, was also Rezeption im Sinne einer allgemeinen Beschreibung (als Oberbegriff) kennzeichnet, auch im Unterschied zu Adaption, Deutung, Umsetzung o. ä. wird nicht ersichtlich. Umso mehr fällt auf, wie präzise der Bedeutungsrahmen von Rezeption als kompositorische bzw. öffentlich-interpretatorische Auseinandersetzung von

Musik der Vergangenheit (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), Regensburg 1969.

14 Bettina Faulstich, *Die Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikaliensammlung der Familie von Voss*, in: JbSIM 1993 (1993), S. 131–140, hier S. 131.

15 *Bach und die Nachwelt* 1, S. 15.

(ausschließlich männlichen) Komponisten[16] mit Bach abgesteckt wird, wie z. B. der Blick in die Bände I und II von *Bach und die Nachwelt* gezeigt hat.[17]

Die Doppelbedeutung von Rezeption als einerseits allgemeiner Begriff für die Beschreibung posthumer Auseinandersetzung insgesamt und als spezifischer Begriff zur Beschreibung von kompositorischer Rezeptionspraxis andererseits ist zwar in *Bach und die Nachwelt* erkennbar.[18] In den Arbeiten der Reihe spielt aber diese Doppeldeutigkeit des Begriffs keine Rolle mehr, sondern erfährt eine Bedeutungsreduktion auf Komposition und öffentliche Interpretation.

Diese wird allerdings nicht explizit als solche in der Forschung definiert.[19] Stattdessen wird von einem wissenschaftlichen Konsens ausgegangen, innerhalb dessen die Bedeutung von Rezeption in der bereits beschriebenen Weise auf wenige Praktiken reduziert wurde. Der Rezeptionsbegriff wird damit auf Basis einer disziplinären Grundannahme mit einem bestimmten Wissenscode versehen, der eben nicht zufällig vergeben wird, sondern dessen normativer Anspruch verschleiert wird. Andreas Reckwitz bezeichnet dieses Phänomen als eines der „rationalitätsverbürgenden Invisibilisierungen".[20] Wolfgang Neuser hat in seiner Arbeit auf die Differenz zwischen einem expliziten und einem impliziten bzw. latenten Bedeutungsgehalt von Begriffen hingewiesen und weist letzterem, also dem impliziten bzw. latenten Bedeutungsgehalt das größere Gewicht zu, den epistemischen Stellenwert eines Begriffs zu beeinflussen.[21] Die latente Codierung des Rezeptionsbegriffs hinsichtlich seiner Präzisierung als Komposition und öffentliche Interpretation ist somit selbst das Ergebnis einer wissenschaftlichen Praxis, die auf ganz bestimmten, wenn auch nicht explizit gemachten Musik- und Wertevorstellungen beruht.

16 In Band I und II werden tatsächlich nur Komponisten und keine Komponistinnen behandelt. Fanny Hensel wird in *Bach und die Nachwelt* 1 zwar gelegentlich erwähnt – so von Wolfgang Dinglinger, *Aspekte der Bach-Rezeption Mendelsohns*, S. 379–418 –, aber nicht angemessen gewürdigt oder in einer einzelnen Darstellung berücksichtigt. Ähnlich verfährt auch Peter Gülke, *Kompositionsgeschichtliche Situation und Bach-Aneignung der Generation Robert Schumanns*, in: *Beiträge* 1, S. 21–29, der hier ein größeres Panorama verspricht, als er einhält. Fanny Hensel und Clara Schumann werden hier nicht erwähnt.

17 Die Art und Weise, wie in *Bach und die Nachwelt* 3 mit dem Thema kompositorische Auseinandersetzung umgegangen wird, zeigt aber auch, dass es innerhalb dieses Bereiches Abstufungen gibt. Anders als in den ersten beiden Bänden werden hier die kompositorischen Auseinandersetzungen mit Bach von Honegger, Poulenc, Krenek etc. unter dem Schlagwort „Deutungen" gefasst. Die Gründe dafür, warum hier ein neuer Begriff auftaucht, sind unklar.

18 Vgl. Vorwort zu *Bach und die Nachwelt* 1.

19 Siehe z. B. die Untersuchung von Felix Loy, *Bach-Rezeption in den Oratorien von Mendelssohn Bartholdy* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 25), Tutzing 2003.

20 Andreas Reckwitz, *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2008, [2]2010, S. 37, vgl. auch Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte,* S. 438.

21 Vgl. Wolfgang Neuser, *Wissen begreifen. Zur Selbstorganisation von Erfahrung, Handlung und Begriff*, Wiesbaden 2013, S. 77.

1.1.2 Hierarchisierung von Rezeptionspraktiken

Während Tätigkeiten wie die kompositorische bzw. öffentlich-interpretatorische Beschäftigung mit Bachs Musik dem Bedeutungsfeld der Rezeption zugerechnet wurden, sind Praktiken wie etwa das Sammeln, Hören, Üben, Finanzieren, oder die theoretische Durchdringung von Bachs Musik zwar bekannt, fallen aber aus der Semantik des Rezeptionsbegriffs heraus. Stattdessen werden diese Praktiken mit anderen, alternativen Begriffen beschrieben: Bach-Pflege für das nichtöffentliche Proben, Aufführen und Sammeln in Kreisen sogenannter Musikliebhaberinnen und Musikliebhaber,[22] Bach-Tradition für die vermeintlich unbewusste Weitergabe von Handschriften und Aufführungspraxis in Berlin[23] und Bach-Überlieferung für das Sammeln, Kopieren und Drucken.[24] Weitere Begriffe, die allerdings, da sie im Forschungs-Diskurs der letzten 30 Jahre kaum verwendet wurden, in diesem Forschungsrückblick nur peripher behandelt werden, sind: Bach-Kultus,[25] Bach-Bewegung[26] und Bach-Gotik[27]. Das Phänomen der posthumen Auseinandersetzung mit Bach nach 1750 zersplitterte im Prozess seiner Geschichtswerdung in verschiedene Begriffe.

22 Siehe z. B. Joachim Jaenecke, *Zur Bedeutung der Werke Johann Sebastian Bachs in der Sing-Akademie zu Berlin zwischen 1791 und 1850*, in: JbSIM 1993 (1993), S. 98–105, und die Aufsätze von Peter Wollny, *Zur Bach-Pflege im Umfeld Sara Levys*, in: *Beiträge* 1, S. 39–49, und von Susanne Oschmann, *Die Bach-Pflege der Singakademie*, in: *Bach und die Nachwelt* 1, S. 305–347. Gleiches gilt auch für die Beschreibung der Bach-Pflege der Sing-Akademie in Sankt Petersburg: Zanna Knjazeva / Lucinde Braun, *Bach-Rezeption in Russland: Sankt Petersburg*, in: *Bach und die Nachwelt* 2, S. 85–124, mit dem Unterkapitel: *Die Bach-Pflege der Singakademie*, S. 102.

23 Siehe z. B. Hans-Joachim Hinrichsen, *„Urvater der Harmonie"? Die Bach-Rezeption*, in: Konrad Küster (Hg.), *Bach-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 31–66 oder Peter Wollny, *Abschriften und Autographe, Sammler und Kopisten*, in: *Bach und die Nachwelt* 1, S. 27–64, hier S. 51.

24 Siehe z. B. Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984 und ders., *Karl Friedrich Zelter und der Nachlass des Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel. Anmerkungen zur Bach-Überlieferung in Berlin und zur Frühgeschichte der Musiksammlung an der Königlichen Bibliothek*, in: JbSIM 1993 (1993), S. 141–150.

25 Der Begriff Bach-Kultus erinnert ähnlich wie der der Bach-Bewegung an Formen eines religiösen Verehrertums bzw. an eine religiöse Anhängerschaft. In dieser Funktion weist er auf einen Aspekt der Bach-Rezeptionsgeschichtsschreibung hin, der ähnlich wie die Begriffe Bach-Bewegung und Bach-Renaissance das identitätsstiftende Potenzial Bachs für die deutsche Kultur ab dem 19. Jahrhundert brennpunktartig widerspiegelt. Über die vielfältigen und äußerst komplexen Verflechtungen, die zwischen Bach und einer deutschen Kultur über die Jahrhunderte hinweg konstruiert wurden, siehe: Patrice Veit, Art. „Johann Sebastian Bach", in: Etienne François / Hagen Schulze (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München 2001, S. 239–252.

26 Der Begriff Bach-Bewegung geht auf Hermann Kretzschmar (1848–1924), Mitbegründer der *Neuen Bach-Gesellschaft* zurück und steht paradigmatisch für das Geschichtsmodell, in dem Bach-Rezeption als homogener, sich kontinuierlich ausbreitender und ausdifferenzierender Prozess im Sinne einer Fortschrittsgeschichte dargestellt wird. Vgl. Hermann Kretzschmar, *Bach Kolleg*, Leipzig 1922, S. 77.

27 Vgl. das Kapitel *Bach und das „Alterthum"* (Teil II, Kap. 3.2.2).

Dabei entstand hinsichtlich des epistemischen Status dieser Termini eine Hierarchie, die dem Rezeptionsbegriff und den ihm zugeordneten Praktiken (Komposition und öffentliche Interpretation) sowie den Akteurinnen und Akteuren sowohl die wissenschaftlich relevanteste als auch die geschichtstauglichste Rolle zuschrieb. Die Hierarchisierung der Rezeptionspraktiken findet Ausdruck vor allem in der Unterscheidung zwischen einerseits eher verborgenen bzw. losen Praktiken (wie dem Unterrichten, dem privaten Musizieren, dem Herstellen einer angemessenen räumlichen Aufführungsatmosphäre etc.) und Reproduktionspraktiken (öffentliche Interpretation) bzw. Produktionspraktiken (Komposition) andererseits.

Neben der inhaltlichen Hierarchisierung ist mit Blick auf die Forschungsliteratur auch eine zeitliche Einteilung der Begriffe in bestimmte historische Gegenstandsbereiche zu beobachten.[28] So transportieren die Begriffe Bach-Überlieferung, Bach-Tradition, Bach-Pflege und Bach-Rezeption aufgrund der ihnen zugewiesenen Praktiken und Akteurinnen und Akteure eine Zuordnung zu einer bestimmten historischen Phase. Mit Blick auf den Forschungs-Diskurs ergibt sich also folgende scheinbar kohärente Chronologie, die einer progressiven Entwicklung folgt: Auf Bach-Tradition als Beschreibung der ersten Phase folgt Bach-Überlieferung, die wiederum durch Bach-Pflege abgelöst wird und als letzte Stufe folgt Bach-Rezeption. So oder ähnlich wird in vielen Beispielen die Geschichte der Bach-Rezeption von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert dargestellt, wie es z. B. auch eine Kapitelüberschrift im *Bach-Handbuch* illustriert: „Die ersten Jahrzehnte nach Bachs Tod: Von der Tradition zur Rezeption."[29]

Ein genauer Blick auf die mehrbändige Reihe *Bach und die Nachwelt* macht deutlich, dass darin zwar ursprünglich eine lineare und als uneingeschränkt kohärent zu bezeichnende Geschichtsschreibung vermieden werden sollte, wie es die Herausgeber in ihrem Vorwort formulieren.[30] Dieser Anspruch wurde letztlich aber nicht stringent genug umgesetzt. Die Herausgeber geben an, Bach-Rezeptionsgeschichte nicht nach streng chronologischen, sondern nach systematischen Kriterien zu ordnen. Diese Systematik besteht aus einer Unterteilung in vier verschiedene „Dimensionen": Überlieferungen, Traditionen, Aneignungen und Rezeptionen. Bei näherer Betrachtung wird aber deutlich, dass diese Systematik einer impliziten Chronologie folgt. In „Überlieferungen" wird die früheste Zeit des Untersuchungszeitraums und in „Rezeptionen" die späteste Phase besprochen. „Überlieferungen" bezieht sich auf Abschriften, Autographe und deren Sammler und Kopisten, die unmittelbar nach Bachs Tod wirkten. Unter „Traditionen" werden die Gattungsformen Choral und Fuge auf ihre traditionsbildenden Aspekte hin untersucht. Hier dreht es sich um die Kompositionslehren von Theoretikern wie Marpurg und Kirnberger zwischen 1750 und 1800. Unter „Aneignungen" stehen biographische und musikhistoriographische (Forkel), editionstheoretische (erste Editionen, Gesamtausgaben) und musikpraktische (Bach-Pflege der Sing-Akademien) Aspekte im Mittelpunkt. Damit ist die Zeit um 1800 erreicht. Mit „Rezeptionen" bei Beethoven, Mendelssohn Bartholdy und Schumann geht es bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts

28 Vgl. z. B. Hinrichsen, Art. „Rezeption", S. 446.
29 Hinrichsen, *„Urvater der Harmonie"?*, S. 33.
30 Heinemann/Hinrichsen, *Mit Bach*, S. 15.

voran. Rezeptionen werden als Zielpunkt und als Ende dieser vorher stattfindenden Kette beschrieben:

> Für die Untersuchung einer im engeren Sinne kompositorischen Bach-Rezeption liegt in dieser Auseinanderlegung des Gegenstandes die unabdingbare Voraussetzung. Jeder individuelle Rezeptionsmodus kann einerseits nur vor dem Hintergrund einer Überlieferungs- und Urteilsgeschichte destilliert werden, in die er andererseits wieder rückwirkend eingeht.[31]

Setzt man diese vier Dimensionen, die implizit auch Zeitabschnitte sind, zueinander in Beziehung, zeichnen sich Kontinuitäten ab. Ein wachsender Kreis an Rezipientinnen und Rezipienten, ein zunehmender Grad an Öffentlichkeit (Größe von Räumen, in denen Bach aufgeführt wurde), eine wachsende Ausdifferenzierung der Praktiken vom Sammeln, über das Besprechen in Theoriewerken bis hin zur kompositorischen Verarbeitung und die Akademisierung, d. h. die Umsetzung und Deutung von Inhalten in fachwissenschaftliche Strukturen (Institutionen, Gremien, Publika etc.).

Problematisch an diesem Modell ist nicht die Darstellung einer wachsenden Anzahl an beteiligten Rezipientinnen und Rezipienten oder die zunehmende Größe des Raumes. Kritisch zu betrachten ist die Position, die der Rezeption als finale Stufe dieser Abfolge zukommt und die Rezeption auf das einengende Rezeptionsverständnis reduziert, d. h. auf die im engeren Sinne kompositorische und interpretatorische Beschäftigung. Das Merkmal der Produktion, die „tatsächliche" Arbeit am musikalischen Material und dessen Weiterverwendung in anderen Kompositionskontexten wird zum Hauptkriterium von Rezeption. Damit wird suggeriert, alle anderen Praktiken (das Sammeln, Besprechen, Üben etc.) seien nicht Rezeption, sondern Rezeptions-Vorstufen oder Rezeptions-Bedingungen. Was mit dem terminologischen Wechsel hin zu Rezeption hier zu Tage tritt, ist ein nicht klar benannter, aber dennoch angenommener Qualitätsanstieg. Es kommt ein „Verbesserungsbewusstsein"[32] zur Geltung, das den Wandel einer legitimen Geschichtserzählung als Entwicklungs- bzw. Veränderungsprozess hin zu einer Fortschrittsgeschichte markiert. Interessanterweise wird für die Zunahme der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Musik Bachs, die sich für die Zeit nach 1800 beobachten lässt, auch gerne der Begriff „Rezeptionsschub" verwendet, der erneut die Emphase auf die kompositorische Rezeption legt.[33]

Der Rezeptionsbegriff hat im Vergleich zu den Begriffen Pflege, Überlieferung und Tradition einen anderen epistemischen Status. Ihm wird in der Forschung ein höherer Wert beigemessen. Eben die Zuordnung von Praktiken zu bestimmten Begriffen beruht auf einer wissenschaftlichen Praxis, die eigenen Bewertungsmustern folgt. Die Bewertung, die Rezeption einen höheren Wert als Pflege zuspricht, schlägt sich nieder in dem hier vorgestellten Geschichtsmodell, das Rezeption auf die kompositorische und öffentlich-interpretatorische Auseinandersetzung mit Bach reduzierte. Durch das höhere Ansehen, das Forschung zur Rezeption zukam, wurden Akteurinnen wie Sara Levy und Lea Mendelssohn Bartholdy – die bei-

31 Ebd., S. 16.
32 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie*, S. 214.
33 Hinrichsen, *„Urvater der Harmonie"*?, S. 37.

den Protagonistinnen der Mikro-Blicke – ins Abseits des Forschungsinteresses katapultiert.[34] Der Ausschluss bzw. die geringere Beachtung loser und verborgener Praktiken führte dazu, dass einige dieser Praktiken wie z. B. das Konstituieren von Räumen, in denen Bachs Musik zur Aufführung gelangen konnte oder die Installation von Bach als Gegenstand von Erziehung, nicht berücksichtigt wurden. Es gibt zwar Studien, die sich mit Sammlungs- und Überlieferungswegen beschäftigen,[35] diese stellen jedoch nur einen Ausschnitt des Rezeptionsverhaltens vor 1829 dar. In ihnen werden außerdem Wirkungszusammenhänge von Praktiken, beispielweise die Transformation von Bach-Rezeptionspraktiken aus anderen sozialen Kontexten, wie z. B. dem höfischen oder dem jüdischen Kontext nur in Ansätzen beachtet, eben weil sich der Fokus primär auf materiale Überlieferungswege richtet. Lose und meist verborgene Praktiken sind Teil eines gesellschaftlichen Alltagsverhaltens, was sich im Fall der frühen Bach-Rezeption vor allem auf die innerhäuslichen, familialen und zu großen Teilen durch Frauen gestalteten Räume sowie auf kleinere Musikgesellschaften bezieht. Mit den in den beiden Mikro-Blicken erörterten Akteurinnen Lea Mendelssohn Bartholdy und Sara Levy werden Nahaufnahmen dieser alltäglichen Sphäre der frühen Bach-Rezeption vorgenommen.

1.1.3 Rezeptionslücke: Das Problem 18. Jahrhundert

In einem Geschichtsmodell, das Rezeption als finales Stadium eines Entwicklungsprozesses betrachtet, werden diejenigen historischen Stadien, in denen „noch nicht rezipiert" wurde, als eine Vorstufe verstanden. Das wiederum hatte in vielen Narrationen der Bach-Rezeption zur Konsequenz, dass das 18. Jahrhundert als eine Rezeptionslücke bewertet wurde und mangels relevanter Rezeptionsinhalte ein Legitimationsproblem bekam. Häufig fungierte als Darstellung dieses Mangels an kompositorischer Bach-Rezeption das Bild des Stillstands oder der Lücke. Meistens wird dann der Übergang ins 19. Jahrhundert, vor allem das Jahr der Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* als ein plötzlicher Umbruch von Nicht-Rezeption in Rezeption beschrieben.

Die Konnotation des Mangels, die sich hier im Bild der Lücke widerspiegelt, ist bereits bei den frühen Bach-Historiographen als Narrativ erkennbar. Zentrale These war jene des noch vor seinem Tod vergessenen Bach. Gerhard Herz, der 1935 seine Dissertation über die „Geschichte der Bach-Bewegung" erstmalig mit dem Anspruch verfasste, eine Bach-Historiographie zu schreiben, intensiviert hierin die Vorstellung des „vergessenen Bachs" und schreibt über die „junge Bachpflege", dass diese „fern von allem gesellschaftlich Repräsentativen, kaum hörbar leise, nur in dörflicher Zurückgezogenheit gedeihen konnte, gleichsam unterirdisch unter dem Strom der historisch sichtbaren Tagesereignisse weiter sickerte".[36] Während bei Herz, aber auch bei Kretzschmar im Sinne einer sogenannten Bach-Bewegung

34 Vgl. das Kapitel *Folgen: Bach-Rezeption zwischen Inklusion und Exklusion* (Teil I, Kap. 1.3).

35 Siehe z. B. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung* und Peter Wollny, *Abschriften und Autographe*.

36 Herz, *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus*, S. 17.

ein kontinuierlicher Progress von Bach-Rezeption konstatiert wird, basiert die Erzählung bei Leo Schrade auf der Schilderung eines Regresses: „Seit dem Todesjahr beschleunigt sich der Prozeß, der Johann Sebastian Bach in eine Isolierung und Vergessenheit hineintrieb."[37] Während laut Schrades Darstellung die Lücke im 18. Jahrhundert immer größer wird, fassen Herz und Kretzschmar sie als immer kleiner werdend auf.

Verschiedentlich wurde die für die Bach-Rezeption defizitäre Stellung des 18. Jahrhunderts hinterfragt.[38] Friedhelm Krummacher versucht den Vorwurf der Nicht-Rezeption des 18. Jahrhunderts auszuhebeln, und untersucht Kompositionen aus Bachs direktem Schüler- und Söhnekreis nach Faktoren, die auf eine kompositorische Anbindung an Bachs Werk schließen lassen. Dabei kommt er zu dem sehr allgemeinen Ergebnis, dass diese Kompositionen „gewiß keine verschollenen Meisterwerke" seien, sie aber „das wechselnde Verhältnis für Bachs singuläre Lösungen in den einzelnen Gattungen" und „den Abstand, den Bach selbst zu den Tendenzen seiner Zeit wahrte" reflektieren würden.[39] Krummacher, der das 18. Jahrhundert in Anlehnung an die Metapher der Lücke, als „Abstand zwischen dem Nekrolog und dem Neuansatz um 1800"[40] beschreibt, räumt mit einigen Vorurteilen das 18. Jahrhundert betreffend auf: Er distanziert sich z. B. von der Vorstellung, dass sich ein Künstler „an seiner Wirksamkeit zu erweisen habe".[41] Allerdings verlässt Krummacher das verengte Denkmuster von Rezeption als öffentlich-interpretatorischer und kompositorischer Auseinandersetzung nicht. Er bleibt in seiner Argumentation dem Primat der Komposition als Garanten für Rezeption treu und argumentiert dabei in hohem Maße ideologisch („Meisterwerke"). Ähnlich ideologisch eingefärbt erscheint die Argumentation Hans Heinrich Eggebrechts. Dieser postuliert die Idee des „Traditionsknicks", der das Umbrechen von rhetorisch orientierter Musik des 18. Jahrhunderts zu ästhetisch orientierter Musik des 19. Jahrhunderts markiere.[42]

Bezeichnenderweise wird die Bach-Rezeption als Paradigma für die Blütezeit einer für die Musikwissenschaft relevanten Rezeptionsgeschichte – nämlich die des 19. Jahrhunderts – in Anspruch genommen. Bach war seit Konstituierung des Faches Musikwissenschaft ein Gegenstand, an dem sich die musikwissenschaftliche

37 Schrade, *Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation*, S. 227.

38 Siehe z. B. in den Veröffentlichungen von Friedhelm Krummacher, *Bach als Maß? Über Motetten aus Bachs Schülerkreis*, in: JbSIM 85/86 (1989), S. 180–198 und Hans Heinrich Eggebrecht, *Bach in der Tradition*, in: JbSIM 1994 (1995), S. 41–52, Günther Wagner, *„Mit Newtons Geist"*, ebd. S. 53–70 und Christian Martin Schmidt, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, ebd. S. 96–109. Diese Studien greifen die im Jahr 1955 geführte Diskussion zwischen Heinrich Besseler, *Bach als Wegbereiter*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 12/1 (1955), S. 1–39, und Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 29 (1955), S. 323–349, ND in: Ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, ^{3}2004, S. 69–111, wieder auf.

39 Krummacher, *Bach als Maß?*, S. 198.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 181.

42 Eggebrecht, *Bach in der Tradition*, S. 47.

Diskussion um Rezeption generiert und entschieden hat.[43] Im Sammelband *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* aus dem Jahr 1991 schreiben die Herausgeber Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher:

> Zum anderen bildet, da Kritik und Schrifttum im 19. Jahrhundert zunehmend auch Erfahrungen an früherer Musik einbezogen haben, die neue Entdeckung alter Musik in dieser Zeit – mit der Bach-Rezeption als Paradigma – eine besondere Chance der Rezeptionsgeschichte, deren Wirkungen vielfach vermittelt bis heute andauern.[44]

In der Festlegung darauf, dass die Rezeption Bachs im 19. Jahrhundert prototypisch für die Auseinandersetzung mit älterer Musik und damit prototypisch für Rezeptionshistorie insgesamt sei, erfährt die Frage nach der Auseinandersetzung mit J. S. Bach eine zeitliche Festlegung auf das 19. Jahrhundert. Da sich aber nicht bestreiten lässt, dass Bach auch vor 1800 rezipiert wurde, entsteht als Konsequenz eine Wertung, die dem 19. Jahrhundert zwar nicht die alleinige, aber die bei weitem bedeutsamere Rezeptionstätigkeit zuweist als den Jahrzehnten davor.

Ludwig Finscher stellt erstmalig die Methode an sich – d. h. Rezeption ausschließlich als Komposition zu verstehen – in Frage. Er betont, dass nicht ausschließlich kompositorische Rezeptionspraktiken als Beweis von Rezeption funktionieren und erweitert damit das Geltungsspektrum des 18. Jahrhunderts. Ein Beispiel, das die Bedeutung des 18. Jahrhunderts stärkt, ist das des Unterrichtens.

> The Well-Tempered Clavier had become a fairly common vehicle for teaching piano and counterpoint already in the eighteenth century, at least in North and Central Germany, and the tradition continued and expanded considerably in the nineteenth century. In this process, the boundaries between using the Well-Tempered Clavier as a tool for teaching and for demonstrating ‚erudite' virtuosity were not always clearly definded […].[45]

Einflussnahme, Veränderung und Entwicklung durch Bachs Musik, ist also der Sache nach keine singulär kompositorische Angelegenheit. Wie Finscher betont, stellen Praktiken, wie z. B. die des Unterrichtens, Möglichkeiten dar, eine Präsenz von Bachs Musik zu konstatieren, ohne in eine argumentative Sackgasse zu geraten. Dort, wo nur wenige im engeren Sinne und vor allem aus der Sicht des 19. Jahrhunderts als Komposition zu bewertende Rückgriffe auf Bachs Musik zu finden sind, erzielt die Sichtweise, Rezeption ausschließlich als kompositorische und interpretatorische Auseinandersetzung zu begreifen, weiße Flecken auf der Landkarte. Weitet man den Fokus im Sinne einer Gesamtheit an Rezeptionspraktiken, bedeutet dies keine Beliebigkeit. Vielmehr werden Qualitäten des 18. Jahrhunderts hervorgehoben, wie z. B. eine ausgeprägte Unterrichtspraxis, in der die Grenzen der Rezeption von Bachs Musik zwischen Interpretation, Improvisation und Lehrwerk verschwimmen. Damit rückt das 18. Jahrhundert aus dem Legitimations-Dilemma heraus.

43 Darauf weisen auch Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen in ihrem Vorwort zu *Bach und die Nachwelt* 1 hin. Vgl. Heinemann/Hinrichsen, *Mit Bach*, S. 13.

44 Hermann Danuser / Friedhelm Krummacher, *Vorwort*, in: Dies. (Hgg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991, S. 10.

45 Ludwig Finscher, *Bachs Posthumous Role in Music History*, in: *Bach Perspectives* 3 (1998): *Creative Responses to Bach, from Mozart to Hindemith*, hg. von Michael Marissen, S. 1–21, hier S. 7.