

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, Werke, 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 Krummacker 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 familiäre und häusliche Alltagspraxis⁶ 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 Binartität 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.

zahlreiche 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 aufgefücherten 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 Musikkreisen 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 gewesenem Geschichtsinhalten und tatsächlich erinnertem Geschichtswissen auf. In dieser Studie soll die Grenzziehung zwischen wissenschaftlich relevant bzw. irrelevant 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 Gedächtnisforschung¹¹ 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 Unsel, *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 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 Prämisse¹³ 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 Kontingenzzperspektive 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, 2011, 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 Erkenntnisstrukturen (Wie stellt sich die Bach-Rezeption nach 1750 als kulturelle Praxis dar? Und in wieweit hat das verengte Rezeptionsverständnis die Bach-Historiographie beeinflusst?) zusammenfassend eingeführt. 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 Musikbiographikforschung²⁰ 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, ⁸2015.

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.